المملكة العربيّة السعوديّة
وزارة التعليم
جامعة القصيم
كلية اللغة العربيّة والدراسات الاجتماعيّة
قسم اللغة العربيّة وآدابها

تقنيات الوصف في الشّعر الأندلسي

عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين

Descriptive Techniques in Andalusian Poetry in the Kings of Sects and Al–Moravids Eras

رسالة مقدّمة لاستكمال متطلّبات الحصول على درجة الماجستير

في الدراسات الأدبية والنقدية

إعداد الطالبة

مها بنت محمد بن عبد الله الطويرش

الرقم الجامعي

٣٠٢٨٠٢٣٩٦

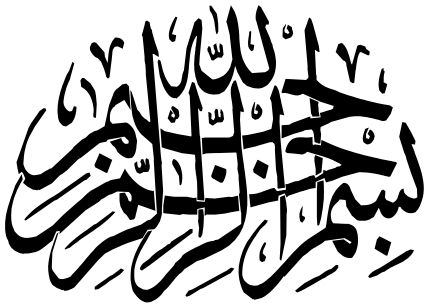
إشراف

د. علي بن الحبيب عبيد

أستاذ الأدب والسرديات المشارك بقسم اللغة العربية – جامعة القصيم

للعام الجامعي

١٤٣٧– ١٤٣٨هـ/ ٢٠١٦– ٢٠١٧م



إجازة الرسالة

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة القصيم
كلية اللغة العربية والدِّراسات الاجتماعية
قسم اللغة العربية وآدابها

تقنيات الوصف في الشعر الأندلسي
عصري ملوك الطوائف والمرابطين

Descriptive Techniques in Andalusian Poetry
in the Kings of Sects and Al-Moravids Eras

إعداد الطالبة: مها بنت محمد الطويرش
الرقم الجامعي: (٣٠٢٨٠٢٣٩٦)

تمت الموافقة على قبول هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات
درجة الماجستير في الدراسات الأدبية
لجنة المناقشة والحكم على الرسالة:

أعضاء اللجنة	الاسم	المرتبة العلمية	التخصص	التوقيع
المشرف والمقرر	د. علي بن الحبيب عبيد	أستاذ مشارك	سرديات وأدب	
المناقش الخارجي	أ.د. أحمد بن محمد اليحيى	أستاذ	أدب ونقد	
المناقش الداخلي	د. حمود بن محمد النقاء	أستاذ مشارك	أدب ونقد	

في يوم الخميس ١٤٣٨/٠٨/٠١هـ الموافق:٢٠١٧/٠٤/٢٧م

الشكر والتقدير

أحمد الله تعالى وأشكره على تيسيره الصّعب وتذليله العسير. فلك الحمد ربّي كما يليق بجلال وجهك وعظيم سلطانك.

ثمّ أثني بالشّكر الجزيل على والديّ الكريمين، كما أشكر جامعة القصيم، وكليّة اللّغة العربيّة والدّراسات الاجتماعيّة ممثّلة في عميدها الفاضل الدكتور/ علي بن إبراهيم السّعود، وقسم اللّغة العربيّة وآدابها رئيسا وأعضاء.

وأخصّ بالشّكر أستاذي: سعادة الدكتور/ علي بن الحبيب عبيد الذي أشرف على هذا البحث، و لم يدّخر جهدًا في إنارة الطريقِ لي بإرشاده، وتحمّل الكثير من عثراتي، عسى أن أردّ قليلاً من واسع فضله، فجزاه الله خير الجزاء وأحسن له المثوبة في الدّنيا والآخرة.

ولن أنسى من شكري وعرفاني أخويّ لما قدّماه لأجلي، وأخصّ أخي عبد الله الذي ساندني في إكمال دراستي، وأخواتي جميعًا، وصغيري عبد الله معتذرة عن تقصيري تجاهه، ولأختي هند بنت أحمد العثيم.

وجميل التقدير والامتنان لكلّ من ساعدني ووجّهني، وحثّني على مواصلة الجهد حتّى أنهيت هذا البحث.

الملخص

الوصف فنّ من أبرز فنون الأدب العربي، وعلى الرّغم من هذه الأهميّة التي أحرزها فإنّه ظلّ مسألة مهمّشة لم تستأثر خصائصُه في الشّعر بالاهتمام الذي صادفته في النّثر عمومًا، وفي السّرد الرّوائي تحديدًا. لذلك اخترنا تقنيّات الوصف في الشّعر الأندلسي موضوع بحثنا، وقد رشّحنا مدوّنة تضمّ ستّة شعراء من الشّعر الأندلسي، ثلاثة من عصر ملوك الطّوائف، وهم ابن زيدون، والمعتمد بن عبّاد، وابن اللبّانة، وثلاثة من العصر المرابطي، وهم ابن سارّة، وابن حمديس الصقلّي، وابن خفاجة، فهذه الفترة الزّمنية المدروسة ــ وعلى اعتبارها من أهمّ الفترات الأندلسيّة التي ازدهر فيها الشّعر، وكثُر الشّعراء الوصّافون ــ لم تحظ فيها تقنيّات الوصف بالاهتمام المطلوب.

ونتيجة لذلك، تتبّعنا مفهوم الوصف في المعاجم اللّغوية، وفي تآليف العرب القدامى، ووقفنا على كيفيّة تعامل النّقديْن الغربيّ والعربيّ الحديثيْن مع الوصف، ثمّ عرّفنا بالمدوّنة وبتقنيّات الوصف، وبعد أن درسنا أهمّ الموصوفات ومواطنها وأنماطها بَانَ لنا أنّ الإنسان هو أبرز موصوف، وأنّ أكبر مَعِين نَهَل منه سائرُ الشّعراء الوصّافين إنّما هو الطّبيعة، وحين تدبّرنا مواطن الموصوفات خلصنا إلى أنّ الشّاعر قد يركّز على موصوف مخصوص في قصيدة، وقد يتنقّل بين موصوفات عديدة، وألفيْنا في أنماط الوصف ثلاث طرق يعتمدها الشّاعر الواصف، وهي الوصف عن طريق القول، وعن طريق الفعل، وعن طريق الرّؤية، واستنتجنا أنّ الشّاعر الأندلسي يعتمد أساسًا في قناة الوصف على حاسّة البصر خصوصًا.

وعند اهتمامنا بأساليب الوصف اتّضح لنا تركيز الشّعراء في وصفهم على الصّور البيانيّة، والمحسّنات البديعيّة، والتّراكيب النحويّة، فإذا كان البعض يصف ما يراه فإنّ الآخر يصوّر ما يشعر به أو يتذكّره، حتّى إنّ وصفهم بقدر ما يعكس صفات الأشياء المرصودة يعكس حالات الواصف نفسها، وأنّه قلّما يتعدّى المستوى الأوّل، أو بالأحرى الدّرجة الأولى.

وفي تناولنا بنية الوصف تبدّى لنا أنّ للإضمار النّصيب الأوفر، فالشّاعر ــ الواصف غالبًا ما يحشد من الموصوفات قدرًا لا يُستهان به، مُعوّلا في ذلك على نباهة الموصوف له،

وحذْقه في استكشاف الموصوف المضمّن في الخطاب. وإثر ذلك، جوّدنا النّظر في وظائف الوصف، فاستخلصنا نوعيْن من الوظائف. وظائف خارجيّة، وأخرى داخليّة.

وأنهينا بخاتمة ذكّرنا فيها بالنّتائج المستخلصة، وتوّجنا بحثنا بثبت للمصادر والمراجع.

المقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين والصّلاة والسّلام على خاتم الأنبياء والمرسلين، سيّدنا محمّد وعلى آله وصحبه أجمعين.

أمّا بعدُ:

فإنّ الوصف فنّ من أبرز فنون الأدب العربي، مارسه القدامى سواء في الشّعر أو في النّثر كالأخبار والمقامات والقصص[١]، وقد حدّه بعضهم[٢] بكونه: «إنّما هو ذكر الشّيء كما فيه من الأحوال والهيئات»، ويكاد يكون في الشّعر العربي غرضًا غير مستقلّ بذاته، منصهرًا في سائر الأغراض الشّعريّة.

وعلى الرغم من هذه الأهميّة التي أحرزها فإنّه ظلّ مسألة مهمّشة لم تستأثر خصائصُه في الشّعر بالاهتمام الذي لقيته في النّثر عمومًا، وفي السّرد الرّوائي تحديدًا، فلا نكاد نعثر إلاّ على ثلاث دراسات منها، قارب أصحابُها الوصف من حيث تقنيّاته وفي عصرين اثنين فحسب، وهما العصر الجاهلي والعصر الأموي. أُولاها دراسة (الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا) لمحمد النّاصر العجيمي[٣]، التي تعدُّ رائدة في خوض غمار تقنيّات الوصف الشّعري، فقد توفرّت فيها مادّة نظريّة مهمّة لمن يرغب في التعرّف على آليات اشتغال الوصف، سواء في النّصوص الشّعرية أو النّثريّة[٤]، واتّسمت أيضًا بغزارة التّنظير حتّى في الجزء التّطبيقي، ولئن ركّز صاحبها على الشّعر الجاهلي، فإنّه تجاوزه إلى الشّعر الأموي عند ذي الرمّة، مشيرًا إلى ذلك في مقدّمته، كما يبدو التأثّر واضحًا بالمنهج الغربيّ، فقد تعرّض للكائنات في حجمها وضخامتها، وامتلائها ونحافتها، فكان خوضه ذاك

(١) محمّد الخبو، الخطاب القصصيّ في الرّواية العربيّة المعاصرة، دار صامد للنّشر والتّوزيع، صفاقس، تونس، ٢٠٠٣م، ص ١٥٣.

(٢) قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، الجزيرة للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ١١٣.

(٣) العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، في جزأيْن، مركز النّشر الجامعي، ومنشورات سعيدان (سوسة تونس)، تونس، ٢٠٠٣م.

(٤) محمد نجيب العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، دار محمد علي للنّشر، تونس، ٢٠١٠م، ص٤١.

شبيهًا بدراسة وصف الشّخصيّة في الرّواية، وقد أفرد الفصل الأخير من كتابه لوظائف الوصف[١].

وأمّا الدّراسة الثّانية فهي بعنوان (وصف الحيوان في الشّعر الجاهلي)[٢] لبسمة نُهى الشّاوش. فقد تناولت فيها تقنيّات الوصف بتوسّع. وعلى جودة هذه المقاربة فإنّ اقتصارها على الحيوان موصوفا حدَّ من اشتمالها على تقنيّات الموصوفات الأخرى عامّة. فقد استخرجت المؤلِّفة جلّ الموصوفات من الحيوانات والطّيور، والزّواحف والحشرات في الشّعر الجاهلي، وخصّت الإبل والخيل بمساحة واسعة؛ لاستئثارهما لدى العرب بمنـــزلة محترمة قديمًا. فقلّما وُجدت قصيدةٌ جاهليّة خالية من حضورهما. وقد اصطلحت (الشّاوش) على التقنيّات بتكنولوجيا الوصف التي قوامها نظام الوصف، والتّصميم الوصفي، والخطاب الوصفي، وتصميم مقطعي عامّ يتضمّن (التّعيين والإرساء والتّوسّع)، وتصميم مقطعي جزئي يتوفّر على (التّمظهر، والمحوَرة، والتّرسيخ)، وتصميم مقطعي تفصيلي مكوّن من (التّأطير، والموازاة، والمجاورة). وأمّا وظائف الوصف فقصرتها على ما يتعلّق بوصف الحيوان، وحدّدتها في مستويي الشّكل والمضمون[٣].

بينما الدّراسة الثّالثة فللكاتبة نفسها، وهي (الوصف في الشّعر العربي في القرن الثّاني للهجرة)[٤]. وقد تميّزت من دراسة العجيمي بتوزّع تقنيّات الوصف فيها على الشّعراء الأمويين الّذين اهتمّت الباحثة بخصائص شعرهم، وعرضت للوصف في النّقديْن العربي والغربي القديم والحديث، ثمّ فصّلت القول في الوصف المتعلّق بشعر كلّ من الفرزدق، وذي الرمّة، وبشّار بن برد وأبي نواس[٥]، مركِّزة على الوجوه البلاغيّة والنحويّة، ونظام الوصف وأنماطه. وتوّجتْ دراستها بالوقوف على تقنيّات الإجراء الوصفي في القرن الثّاني كاملاً. فكانت التقنيّات فيها مقسَّمة إلى أقسام ثلاثة تذكّر بالأقسام التي كانت تناولتها في الدّراسة الأولى، وهي تقنيّات عامّة تخصّ (التّعيين،

(١) سيرد تفصيلها لاحقًا في فصل الوظائف إن شاء الله.

(٢) بسمة نهى الشّاوش، وصف الحيوان في الشّعر الجاهلي، المجلد ٢٤، جامعة تونس، كليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، تونس، ٢٠٠٩م.

(٣) انظر مزيد تفصيل: المرجع السّابق، ص٨١٧-٨٤١.

(٤) بسمة نهى الشّاوش، الوصف في الشّعر العربي في القرن الثاني للهجرة، مسكيلياني للنّشر والتّوزيع، تونس، ٢٠١٠م.

(٥) وما يلاحظ أنّ الباحثة أدرجت في قائمة الشّعراء الأمويين الذين تناولتهم بالدّرس في المدوّنة أبا نواس سهوًا رغم كونه عبّاسيًّا.

والإرساء، والتّوسّع)، وتقنيّات جزئيّة تتعلّق بـــ(التّمظهر، والمحوَرة، والتّرسيخ)، وتقنيّات تفصيليّة تشمل (التّأطير، والموازاة، والمجاورة).

وإنّ ما يسترعي الانتباه أيضًا أنّ الشّعر الأندلسيّ ـــ على ما يتّسم به الوصف فيه من حضور، وما يتمتّع به شعراؤه من مهارة تصوير وإتقان تشبيه ـــ قد بقي على حاله مهملا أيضًا، لم يولِ النقّاد فنّ الوصف فيه العناية التي هو بها جديرٌ.

ومن هذا المنطلق، عقدنا العزم على أن تكون تقنيّات الوصف في الشّعر الأندلسي موضوع بحثنا، وقد رشّحنا لذلك مدوّنة قوامُها من الشّعر الأندلسي شعرُ عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين تحديدًا، فهذه الفترة الزّمنية ـــ على الرغم من اعتبارها من أهمّ الفترات الأندلسيّة التي ازدهر فيها الشّعر، وكثُر الشّعراء الوصّافون لم تحظ فيها تقنيّات الوصف بالاهتمام المطلوب، والذي نعنيه بعبارة (تقنيات) هو دراسة الوصف دراسة فنيّة خالصة، تقف على الموصوفات ومواطنها في النصّ الشّعري، وأساليب الوصف وبنيته، والحواسّ المعتمدة في الوصف، علاوة على مرتكزات الوصف والوظائف.

وقد واجهنا في سبيل البحث عقباتٍ منها ما له علاقةٌ بتقنيّات الوصف في حدّ ذاتها، ومنها ما يخصّ اختيار المدوّنة وكيفيّة دراسة الوصف فيها، وتتمثّل عقبات النّوع الأوّل في ضرورة استخدام مفاهيم لم تترسّخ بعدُ، واستعمال مصطلحات ما تزال ترجمتُها محلّ خلاف بين الدّارسين العرب، وتسعى إلى أن تكون دقيقة، ومستلهمة قدر الإمكان من التّراث العربيّ. وقد حرصنا على تذليل تلك الصّعوبات بالاحتكام في المفاهيم الوصفيّة إلى ما أثبته بعض الرّواد الغربيين، وفي المصطلحات إلى ما توصّل إليه بعض الباحثين العرب الّذين يعود إليهم الفضل في تعريب تقنيّات الوصف وتعريف القارئ العربي بها[1]، وفي طليعتهم محمّد نجيب العمامي، ومحمّد الخبو، وبسمة نُهى الشّاوش، ومحمّد النّاصر العجيمي، والصّادق قسّومة.

وأمّا الصّعوبات المتعلّقة باختيار المدوّنة وكيفيّة دراسة التقنيّات فيها، فتتحدّد في أنّ كلّ اختيار قد يبْخس حقّ بعض الشّعراء المنتمين إلى الفترة المذكورة، والّذين بإمكان شعرهم أن يكون أيضًا من بين النّماذج الصّالحة للدّراسة. وقد خلصنا إلى أن تكون المدوّنة متضمّنة نماذجَ شعريّة من

(١) نشير إلى أنّنا في هذا المقام وتحاشيًا للتّكرار أوجزنا في الحديث عن الدّراسات التي اهتمّت بالوصف وتقنيّاته مفضّلين تأجيل التوسّع فيه للتّمهيد.

العصريْن متميّزة بالوصف. وبناءً على ذلك، اصطفيْنا دواوين شعريّة لثلاثة شعراء من عصر ملوك الطّوائف، وهم: ابن زيدون (ت٤٦٣هـ)، والمعتمد بن عبّاد (ت٤٨٨هـ) وابن اللبّانة (ت٥٠٧هـ)، وثلاثة من العصر المرابطي، وهم: ابن سارّة (٥١٧هـ) وابن حمديس الصقلّي (ت٥٢٧هـ)، وابن خفاجة (ت٥٣٣هـ). ولا يعود تركيزنا على هؤلاء الشّعراء إلى احتفائهم بفنّ الوصف فحسب، بل إلى استجابة شعرهم الوصفيّ لمقتضيات الوصف التقنيّة.

وانجرّ عن تلك العقبة عقبتان أخريان. تكمن أولاهما في أنّ عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين متعالقان متضايفان. فمن الصّعوبة بمكان الفصل بينهما تاريخيًّا؛ ذلك أنّ عصر ملوك الطّوائف انطلق سنة ٤٢٢هـ- وانتهى سنة ٤٧٩هـ، ليبدأ عصرُ المرابطين على أنقاضه مباشرة وليُختتم سنة ٥٤١هـ. فالحدود الأدبيّة ــ الفكريّة بينهما تكاد تكون منتفية، ولا سيّما أنّ عددًا كبيرًا من الشّعراء هم مخضرمون عاشوا في العصرين[١]. وأمّا الثّانية فتتحدّد في تردّدنا بين دراسة النّماذج الشّعريّة دراسةً تجزيئيّة، تعتمد تجربة كلّ شاعر على حدة، وبين دراستها دراسةً تأليفيّة بوصفها نصًّا شعريًّا واحدًا. وإذا كانت لكلّ طريقة مزاياها فإنّ لها في الآن نفسه عيوبًا، من ذلك أنّ الدّراسة التفصيليّة ــ ولئن خوّلت إدراكًا أعمق لتقنيّات الوصف في النّموذج الشّعريّ المختار، ومكّنت من الوقوف على خصوصيّاته ــ فإنّها قد تؤدّي إلى الوقوع في التّكرار والإطناب، فيتضخّم البحث وتقلّ جدواه، في حين أنّ الدّراسة التأليفيّة قد تسمح بالنّظر إلى نصوص شعريّة متفرّقة، توحّد بينها تقنيّات مشتركة، لكنّها قد تقود إلى التّعميم، بل التعسّف على ما يتميّز به كلّ نصّ؛ لذلك جنحنا إلى الاستفادة من كلتا الطّريقتيْن. فراوحنا في التّحليل بينهما.

ولــمّا كان «بناء النصّ الأدبي لا يواجه إلاّ بالأدوات الإجرائيّة التي يمكن أن يتحقّق بها»[٢]، فقد حرصنا على الاستعانة في مقاربة الموضوع بمجالي البحث السّيميائي واللّسانيات النّصيّة، فأفدنا بالخصوص من أعمال السّيميائي (فيليب هامون) (Philippe Hamon):

(١) عمر فرّوخ، تاريخ الأدب العربي الجزء الخامس الأدب العربي في المغرب والأندلس (عصر المرابطين والموحّدين)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٣٧.

(٢) وليام راي، المعنى الأدبي: من الظاهراتيّة إلى التفكيكيّة، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للتّرجمة والنّشر، بغداد، ١٩٨٧م، ص٢٠.

واللّسانيّيْن النّصّيّيْن (جون ميشال آدم) (Jean Michel Adam) و(أندري بوتي جون) (A.P.Jean).

على أنّنا مع ذلك لم نغفل البتّة عن الاستفادة من إسهامات النقّاد العرب القدماء، فيما يتعلّق بتقنيّات الوصف والتّأريخ للأدب الأندلسي حرصًا على إدراك الحقائق العلميّة وردّ الاعتبار لتراثنا، علاوة على تأصيل بحثنا.

وإنّ القصد من هذا العمل هو محاولة الإجابة عن الأسئلة التّالية: ما الموصوفات التي استرعت اهتمام شعراء الأندلس عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين؟ وما الحواسّ المعتمدة في وصفهم؟ وما مواطن الوصف؟ وما طُرق إدراجه في الأغراض الشّعريّة؟ وما أساليبُه وأنماطُه؟ وما وظائفُه؟

وقد اقتضت الإجابة عن هذه التّساؤلات أن نهض البحث على تمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة، خصّصنا التّمهيد لتتبّع مفهوم الوصف في المعاجم اللّغوية، وفي تآليف العرب القدامى، والوقوف على كيفيّة تعامل النّقديْن الغربيّ والعربيّ الحديثيْن مع الوصف، ثمّ عرّفنا بالمدوَّنة وبتقنيّات الوصف، بينما تضمّن الفصل الأوّل أهمّ الموصوفات ومواطنها وأنماطها، وتناولنا في الفصل الثّاني أساليب الوصف وبنيته، وأمّا في الفصل الثّالث فقد جوّدنا النّظر في وظائف الوصف، وأنهينا بخاتمة ذكّرنا فيها بالنّتائج المستخلصة، وتوّجنا بحثنا بثبت للمصادر والمراجع.

هذا ونسأل الله أن يبلغنا شكر نعمته على ما تكرّم علينا من تيسيره وعونه، ونستغفره من كلّ زلل لا يخلو منه عمل الباحث مهما حرص وبذل.

وفي الختام، لا يسعني إلاّ أن أتقدّم بالشّكر والعرفان إلى الدّكتور الفاضل علي بن الحبيب عبيد الذي أشرف على هذه الرّسالة، و لم يدّخر جهدًا في إرشادنا إلى سواء السّبيل. فله وابل دعاء وثناء لا ينقطع.

والحمد لله ربّ العالمين.

التمهيد

ويشتمل على ما يلي:

أ- الوصف في المعاجم.

ب- الوصف في النقد العربي القديم.

ج- الوصف في النقد الغربي.

د- الوصف في النّقد العربي الحديث.

هـ- الشّعر الأندلسي:

١- الإطار الزّماني.

٢- الإطار المكاني.

و- تقنيّات الوصف.

لا يكتمل الحديث إلاّ بالوصف. إنّه متجذّر في أعماق الحياة الإنسانيّة، فجلّ الأسماء والمسمّيات وصف، وسائر الموجودات أبدعها الله في أبهى صورة تتطلّب وصفًا، لذلك ذهب بعضهم[١] إلى أنّ استعمال كلمة (وصف) كثيرة الشّيوع واسعة الانتشار، حتّى إنّ الوصف ليطالعنا في الخطاب اليومي، وفي الخطاب العلميّ، وفي الخطاب الصحافيّ، وفي الدّليل السياحيّ، وفي التحليل النقديّ، وفي أدب الرّحلة... فبه قد يُشار إلى كائن حيّ أو جماد، وبفضله قد يحلو منظر في عين رائيه أو يسوء، فالوصف مثلما يُركّز على وجبة طعام، أو أعراض مرض أو تشخيصه، ووصف حادث مرور أو معاينته، أو صف نصّ أدبيّ.

وإنّ وصف النصّ الأدبي ولا سيّما الشّعري منه هو المعنيّ بحديثنا في هذا السّياق، فدراسة الوصف على ضربين من المفارقة، يتمثّل الأوّل في قلّة عناية النقّاد العرب المحدثين بالوصف مقارنة بالعرب القدامى، على حين يتحدّد الضّرب الثّاني في قلّة استئثار الوصف باهتمام النقّاد العرب مقارنة بالنقّاد الغربيين[٢].

وبناء عليه، سأعرض للوصف ابتداءً في المعاجم، ومرورًا بذكره لدى العرب القدامى والمحدثين، وانتهاءً بكيفيّة تعامل نقّاد الغرب معه.

أ- الوصف في المعاجم:

تناقلت المعاجم فيما بينها مادّة وصف، واتّفقت على وجود معانٍ متعدّدة في تعريفه، منها الصّرفي والنّحوي والبلاغي، فعلى المستوى الصّرفي: «وصفَ الشّيءَ له وعليه وصفًا وصفةً، وقيل: الوصف المصدر»[٣]، وعلى المستوى النّحوي نجد أنّ الصفة عند أهل النّحو «النّعت، واسم الفاعل، واسم المفعول، والصّفة المشبّهة، واسم التّفضيل»[٤]، وقد ميّز بعض اللّغويين الوصف من النّعت على أساس أنّ النّعت ضرب من ضروب الوصف، و«لا يكون إلاّ في محمود، والوصف قد يكون فيه وفي غيره»[٥]، وأمّا على المستوى البلاغي فجاء الوصف بمعنى الكشف والإظهار: في حديث عمر

(١) العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص٥.

(٢) نجوى القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٨م، ص١٠.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، ط٣، المجلد الخامس عشر، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، ١٩٩٣م، ص٣١٥.

(٤) مجمع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، ط٥، مكتبة الشّروق الدّوليّة، مصر، ٢٠١١م، ص١٠٨٠.

(٥) رفيق بن حمودة، الوصفيّة مفهومها ونظامها في النّظريّات اللّسانيّة، دار محمد علي للنّشر، صفاقس، ٢٠٠٤م، ص٣٠٥.

ﷺ: ((إنّه لا يشفّ فإنّه يصف)) أي يصفها يريد الثّوب الرّقيق إن لم يَبِنْ منه الجسد فإنّه لرقّته يصف البدن، فيظهر منه حجم الأعضاء[١]، وأيضًا بمعنى التّزيين: «والصّفة الحلية»[٢]، وقد يأتي الوصف بمعنى طلب المنفعة «واستوصف الطّبيب لدائه، سأله أن يصف له ما يتعالج به»[٣]، ومنه: «بيع المواصفة هو أن يبيع ما ليس عنده ثمّ يبتاعه فيدفعه إلى المشتري، قيل له ذلك؛ لأنّه باع بالصّفة من غير نظر ولا حيازة مِلك»[٤]، والصّفة «الحالة التي يكون عليها الشّيء من حليته ونعته: كالسّواد، والبياض، والعلم، والجهل»[٥]، فمدار الوصف في جلّ المعاجم على الإبانة والإظهار، وهو متّصل بالنّحو والصّرف، والبلاغة والجمال، والعلاج والبيع.

وأمّا في الأدب فالوصف: إنشاء يُراد به إعطاء القارئ أو المستمع صورة ذهنيّة عن مشهد أو شخص، أو إحساس أو زمان، وفي العمل الأدبي يَخلق الوصف البيئة التي تجري فيها أحداث القصص[٦].

ب- الوصف في النقد العربي القديم:

عند تدبّر الوصف في مؤلّفات نقّاد الشّعر القدامى والبلاغيين يتبيّن أنّه ورد في معرض حديثهم عن الشّعر، فهو مصدر إلهامهم؛ لكونه أهمّ منتج أدبي في ذلك الحين، فالجاحظ يذكر أنّ الشّاعر كان يُقدَّم في الجاهليّة على الخطيب؛ «لفرط حاجتهم إلى الشّعر الّذي يُقيّد عليهم مآثرهم، ويفخِّم من شأنهم، ويهوّل على عدوّهم ومن غزاهم»[٧].

ويقول الجاحظ أيضًا: «الشّعر صياغة (أو صناعة) وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير»[٨].

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس عشر، مرجع سابق، ص٣١٦.

(٢) المرجع السّابق، ص٣١٥.

(٣) محمد الرازي، مختار الصحاح، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٩م، ص٦٣٩.

(٤) ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس عشر، مرجع سابق، ص٣١٦.

(٥) مجمع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص ١٠٨٠.

(٦) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م، ص٤٣٣.

(٧) الجاحظ، البيان والتّبيين، ج١، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٣هـ، ص ٢٠٣.

(٨) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٢، ج٣، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٩٦٥م، ص ١٣٢.

وللوصف أهمّيته عند الشّعراء أنفسهم أيضًا، فهو دليل الشّاعريّة عندهم، فالشّاعر الجاهلي كان يفترض أنّ الشّعر ليس مجرّد القدرة على نظم كلمات موزونة مقفّاة، بقدر ما هو اقتدار على دقّة الوصف والتّشبيه، فقد كان «يُروى أنّ زهير بن أبي سلمى كان يمنع ابنه كعبًا وهو صبيّ من قول الشّعر، وأنّه عقد له ذات مرّة ما يشبه الاختبار ليتحقّق من قدرته على وصف الأشياء ودقّة تشبيهها، فلمّا تأكّد زهير من ذلك سمح لابنه بقول الشّعر»[١]، ولعلّ أوضح النّصوص دلالة ما يروى عن عبد الرّحمن بن حسّان بن ثابت وكان صبيّا كيف جاء إلى أبيه باكيًا وهو يصيح: «لسعني طائر، قال: فصفه لي يا بنيّ، قال: كأنّه ثوب حبرة، قال حسّان: قال ابني الشّعر وربّ الكعبة»[٢]، واللاّفت للانتباه أنّ حسّانًا يشترط في الشّاعرية القدرة على الوصف، مفترضا أنّ المتمكّن من الوصف الدّقيق مستطيع بدوره على قول الشّعر[٣]، فالوصف والتّشبيه بلا شكّ من أهمّ العناصر لدى الشّاعر، إذ التّشبيه «أوضح الأنواع البلاغيّة ارتباطًا بفنّ الوصف؛ ذلك أنّه – بحكم تكوينه – يضع الشّيء إزاء ما يقابله»[٤]، هذا بالنّسبة إلى رؤية الشّعراء للوصف، وأمّا عن مواقف النقّاد من الوصف ابتداءً بابن طباطبا وانتهاءً بالقرطاجنّي فقد تباينت واتّفقت كما يلي:

فابن طباطبا العلوي، (ت٣٢٢هـ) في عيار الشّعر، وقدامة بن جعفر، (ت ٣٣٧هـ) في نقد الشّعر، وأبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) في الصّناعتين عدّوا الوصف غرضًا من أغراض الشّعر، ففيه يقول قدامة: «وأن أجعل ذلك في الأعلام من أغراض الشّعراء، وما هم عليه أكثر حومًا وعليه أشدّ رومًا، وهو المديح والنّسيب، والمراثي والوصف، والتّشبيه»[٥].

والشّاعر ابن بيئته فهو يصف الّذي يحيط به وما تقع عيناه عليه، فابن طباطبا يرى أنّ

(١) جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص١٠٤.والقصة وردت كاملة في كتاب: بدائع البدائه، علي بن ظافر الأزدي، ضبطه وصححه: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٧، ص ١٢٨-١٢٩.

(٢) الجاحظ، الحيوان، مرجع السّابق، ص ٦٥.

(٣) عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص١٠٤.

(٤) المرجع السّابق، ص٣٧٠.

(٥) قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، مرجع سابق، ص٨٠.

العرب أودعوا في أشعارهم من الوصف والتّشبيه والحكم ما عرفوه، وما رأته أعينهم[١]، وهو من أصحاب النّظرة المثاليّة في وصف الموصوف للواقع، ومن القائلين بإمكان نقل متصوّره إلى المتلقّي بأمانة ووفاء[٢].

فأحسن الوصف ما كان كثير المعاني لدى قدامة، فهو يقول: «ولـــمّا كان أكثر وصف الشّعراء إنّما يقع على الأشياء المركّبة من ضروب المعاني، وأحسنُهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركّب منها، ثمّ بأظهرها فيه وأولاها، حتّى يحكيه شعره، ويمثّله للحسّ بنعته»[٣].

وزاد قدامة الوصف تثمينًا في حديثه عن مناقضة الشّاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين، فرؤيته في ذلك أنّه ليس منكرًا عليه، بل دليل قوة الشّاعر في صناعته واقتداره عليها، فما يهمّه هو النّتاج الشّعري، وبراعة الوصف، ودلالة المعنى، وأنّ أحسن التّشبيه اشتراك الشيئين في الصّفات أكثر من انفرادهما فيها، وهو ما نصّ عليه أرسطو من قبل حين قال: «ولـــمّا كان الشّاعر محاكيًا، شأنُه في ذلك شأن الرسّام وكلّ صانع صورة – يجب ضرورة – أن يسلك في محاكاة الأشياء أحد طرق ثلاثة، إمّا أن يحاكيَها كما كانت أو تكون، وإمّا أن يحاكيها كما تقال أو تظنّ، وإمّا أن يحاكيها كما ينبغي أن تكون، وهو يعبّر عنها باللّغة إمّا بالأصلي الشّائع منها، أو بالقريب، أو بالمستعار»[٤]، ويذهب قدامة إلى أنّ الشّاعر يجب ألا يمدح أحدًا إلاّ بما فيه، لكنّه يناقض نفسه في قوله: إنّ أعذب الشّعر أكذبه، وأنّ المبالغة أجود، ويقيّدها بألاّ تخرج من الممتنع الّذي لا يكون، وفي هذا قد يكون تأثّر بأرسطو: «فإذا أراد الشّاعر محاكاة المستحيل لعجزه وضعف شاعريته، فالخطأ راجع إلى الشّعر»[٥].

وأجود الوصف عند أبي هلال العسكري: ما يستوعب الموصوف حتّى كأنّه يصوّر

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشّعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥م، ص ١٦.

(٢) العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص ٩٣.

(٣) قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، مرجع سابق، ص ١١٣.

(٤) أرسطو طاليس، في الشّعر، نقل أبي بشر متّى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية، الدكتور: شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م، ص١٤٢.

(٥) المرجع السّابق، ص ١٤٧.

الموصوف لك، فتراه نصب عينيك[١]، فكلّما كان الوصف أجمع وأكثر إحاطة بخصائص الشّيء كان أبلغ وأدعى إلى تحقيق الغاية، وبلوغ المأمول في الجودة وإثارة الالتذاذ الفنّي[٢].

ويضع ابن رشيق القيرواني، (ت ٤٥٦هـ) في العمدة وفي محاسن الشّعر وآدابه تحديدًا للوصف بابًا، وأعاد تعريف قدامة في الوصف، وهو أوّل من عرض لتعريف الوصف لغة، ولم يجعل الوصف غرضًا إنّما قال: «الشّعر إلاّ أقلّه راجع إلى باب الوصف، فلا سبيل إلى حصره واستقصائه»[٣]، وهذه أوّل بذرةٍ تصحيحٍ لمكانة الوصف.

وبيّن مكانة الوصف وميّز بينه وبين التّشبيه حين قال: «وهو مناسب للتّشبيه، مشتمل عليه، وليس به؛ لأنّه كثيرًا ما يأتي في أضعافه، والفرق بين الوصف والتّشبيه أنّ هذا إخبار عن حقيقة الشّيء، وأنّ ذلك مجاز وتمثيل»[٤]، وفضلا عن ذلك فإنّ الوصف حسب قدامة جنس من الكلام، قائم بذاته يُعالج في مستوى البنية الداخليّة؛ لأنّه متّسع الأرجاء، ممتدّ الحدود، قابلٌ مواطأةَ جميع أنواع القول والانخراط في أضعافها؛ ممّا يجعل كلّ محاولة في محاصرته والإحاطة بحدوده مهمّةً محفوفة بالمزالق، لا يؤمن مسلكها، ولا يضمن فيها بلوغ المراد والانتهاء منها بالفائدة المرجوّة، بل يقرنه بالتّشبيه حاصرًا أسباب الاختلاف بينهما في التّسمية، وفي المستوى السّطحي والوظيفة الظّاهرة لكليهما، لا في مستوى البنية العميقة، إذ ينـــزع الوصف إلى تسمية الأشياء وتعيين خصائصها بطريقة صريحة تتجلّى للعيان، فيما يتمحّض التّشبيه لإضفاء مسحة من الخيال على الأشياء الموصوفة، وجعلها تتبدّى في شكل أجمل بل أكثر تألّقًا، فيُؤْثرها السّامع، وتكون عنده أدعى إلى الإعجاب، وإثارة الشّعور بالالتذاذ وفق التّعبير العربي القديم[٥].

والشّعراء تتفاوت براعتهم في الوصف، فهم على حدّ عبارة صاحب العمدة: يتفاضلون

---

(١) أبو هلال العسكري، كتاب الصّناعتين، تحقيق: علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحيـــاء الكتـــب العربية، القاهرة، ص١٢٨.

(٢) العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص ٨١.

(٣) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تحقيق: محمد عبد القادر أحمـــد عطـــا، ج٢، دار الكتـــب العلمية، بيروت، ٢٠٠١م، ص٢٣٠.

(٤) المرجع السّابق، ص ٢٣٠.

(٥) العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص٨٦.

بالوصف كما يتفاضلون في سائر الأوصاف، فمنهم من يجيد وصف شيء ولا يجيد وصف آخر، ومنهم من يجيد الأوصاف كلّها وإن غلبت عليه الإجادة في بعضها[١].

فأحسن الوصف «ما نُعت به الشّيء، حتّى يكاد يمثّله عيانًا للسّامع»[٢]، وما يلاحظ أنّ الصّلة بين الوصف والشّيء الموصوف صلة تناسب وتقارب، وليست علاقة تطابق تامّ[٣].

ويأتي من بعده عبد القاهر الجُرْجَاني، (ت٤٧١هـ) في كتابيْه: دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة، وهو الّذي كادت أن تكون له: «نظريّة على جانب من الطّرافة مقارنة بعصره، لولا غلبة السّلطة الدّينيّة على ذهن الرّجل»[٤]، فآراء الجُرْجَاني المختلفة عمَّن سبقوه أثّرت تأثيرًا واضحًا وملموسًا في الفكر البلاغي والفكر النّقدي العربيّين القديمين، فهو لم يضع بابًا في الوصف، ولا تعريفًا له، وإنّما وردت مقاربته في معرض حديثه عن التّشبيه والاستعارة وغيرهما.

فالصّفة عند الجرجاني: «إذا لم تأتك مصرّحًا بذكرها، مكشوفًا عن وجهها، ولكن مدلولاً عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصّفة للشّيء تثبتها له، إذا لم تُلقِه إلى السّامع صريحًا، وجئت إليه من جانب التّعريض والكناية، والرّمز والإشارة، كان له من الفضل والمزيّة، ومن الحسن والرّونق، ما لا يقلّ قليله»[٥]، وجهة النّظر المختلفة لدى عبد القاهر هي جعل الوصف أصلاً والتّشبيه فرعًا، إذ يقول: «اعلم أنّ الشبه إذا انتزع من الوصف لم يخلُ من وجهين، أحدهما: أن يكون لأمرٍ يرجع إلى نفسه، والآخر أن يكون لأمر لا يرجع إلى نفسه»[٦].

---

(١) القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج٢، مرجع سابق، ص ٢٣١. وذكر القيرواني: «قال بعض المتأخرين أبلغ الوصف ما قلب السّمع بصرًا» المرجع السابق، ص ٢٣٠. ففيه يتحوّل الشّعر من وصف إلى تصوير كامل مكتسٍ بالألوان مليءٍ بالحركة والأصوات والرّوائح وغيرها.

(٢) القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج٢، مرجع سابق، ص٢٣٠.

(٣) القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، مرجع سابق، ص٤٠.

(٤) المرجع السّابق، ص٣٧.

(٥) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ٣٠٦.

(٦) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩١م، ص١٠٤.

وقد احتفى الجُرْجَاني بالاستعارة[١] أكثر، فمن خصائصها لديه تحويل«الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينةً، والمعاني الخفيّة بادية جليّة»[٢].

وأمّا حازم القرطاجنّي، (ت ٦٨٤هـ) في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) فقد عرض للوصف أثناء حديثه عن التّخييل، فهو لا يعيب المبالغة شرط ألاَّ تخرج عن حدّ الامتناع والاستحالة، ولا يعيب الكذب في الشّعر، إذ يقول: «وكثير من النّاس يغلط فيظنّ أنّ التّشبيه والمحاكاة من جملة كذب الشّعر، وليس كذلك. لأنّ الشّيء إذا أشبه الشّيء فتشبيهه به صادق؛ لأنّ المشبِّهَ مُخبرٌ أنّ شيئًا أشبه شيئًا»[٣]، وكلّما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتّخييل كان أبدع، وهو رأي مخالف لكلّ النقّاد السّابقين عدا الجُرْجَاني، ويُلحظ وعيٌ لديه بالموصوفات؛ لكونها خيالية أو واقعيّة، أو حقيقيّة أو رمزيّة، في معرض حديثه عن المحاكاة.

توقّف القرطاجنّي عند الشّعر مستعرضًا آراء من سبقه ممّن جعل الوصف غرضًا أو مشتملاً على الوصف وعابها كلّها مبيّنًا أنّ الشّعر يكون في «أربع، وهي التّهاني وما معها، والتّعازي وما معها، والمدائح وما معها، والأهاجي وما معها»[٤]، ومستحسنُ القول لدى الشّعراء، الأوصافُ والتّشبيهات المستحسنة، والحكم والتّواريخ، فقلّ ما يشذّ من مستحسن الكلام عن هذه الأنحاء الأربعة شيء[٥].

وفي حال الوصف يجب التّرامي بالكلام وبالصّيغ والتّراكيب، لا أن يستمرّ في كلام طويل عن وصف حالة ساذجة؛ لأنّ ذلك يبعده عن الجمود، والتّخييل قوام المعاني الشّعرية؛

---

(١) يبدو أنّ إجلالهم الاستعارة يعود إلى أنّها تعتبر أكثر الأساليب البلاغيّة ملاءمة للخطاب الشّعري، وتحقيقا لوظيفته الجمالية وغايته التخييلية، فهي تقارب بين الظواهر المادية المتنافرة والمتباعدة، وتمحو الفواصل المادية والطبيعية التي تباعد بينها، فتدمجها ضمن علاقات إيحائية متفاعلة الأطراف، ومتناسبة الأجزاء، وهذا ما لا يقوم به التشبيه الذي يبقي لكل موضوع استقلاله وتمايزه عن شبيهه. يوسف الإدريسي، التخييل والشّعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات ضفاف، بيروت، ٢٠١٢م، ص٢٠٥.

(٢) الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص٤٣.

(٣) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦م، ص٧٥.

(٤) المرجع السّابق، ص٣٤١.

(٥) المرجع السّابق، ص٢١٩.

لذلك تفاوت الشّعراء في الوصف، لتأثّرهم بما ألفوه وتأمّلوه، لاختلاف الأزمنة والغايات.

والوصف عند القرطاجني مثل التّصوير؛ لكون الشّاعر بمنـــزلة المصوّر، فيصف الأوضح ثمّ ينتقل إلى الأدقّ، فإذا كانت المحاكاة تفصيليّة يبدأ بتخيّل أعالي الإنسان، ويختتم التّخييل بأسفله، وأمّا إذا كانت الأوصاف متفاوتة فالوجه تقديم ما عناية النّفس به أكبر[١]، وهو مثل سابقيه يؤكّد استقصاء كامل الموصوف، وجميع عناصره ولا يخلو الشّيء من أن يُحاكَى بأوصاف له شهيرة، أو صفات خاملة، أو بمجموعها، وأحسن التخاييل ما اشتهرت الأوصاف فيه وعمّت[٢].

ويؤكّد القرطاجني أنّ الشّعر يجب أن يتغلّب فيه التّخييل[٣]، وقد حظي التّخييل بعناية الفلاسفة المسلمين، كالفارابي، وابن رشد، وابن سينا. فالشّاعر يقوم باستعادة الصّور الحسيّة المختزنة، وربّما المعاني المدركة من تلك الصّور أيضًا، ثمّ يعيد تشكيلها من جديد على نحو قد يخالف الواقع أو يشابهه. إذْ لا يشترط في هذا النّاتج الجديد ما يفترض في تصديقه أو تكذيبه. فالمهمّ أن يحقّق الاستجابة النفسيّة المطلوب تحقيقها. وإذا كان الشّاعر بصدد القيام بعملية التّخييل زمن اليقظة ـــ وهذا ما يحدث بالفعل ـــ فإنّ في ذلك ما يشير إلى أنّه صاحب مخيّلة قويّة ونشيطة لا يصرفها انشغالٌ بالحواس بل لا يعطّل القوة المفكِّرة عن أداء عملها الّذي تقتضيه طبيعتها الابتكاريّة[٤].

---

(١) حديث القرطاجني يدلّ على وعي تامّ بالتّصميم الوصفي.

(٢) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص١٠٤- ١٠٥.

(٣) الخيال: هو قوة تحفظ ما يدركه الحسّ المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة، بحيث يـــشاهدها الحـــسّ المشترك كلما التفت إليها، فهو خزانة للحس المشترك ومحلّه مؤخرة البطن الأول من الدماغ. علـــي بـــن محمـــد الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي، دار الفـــضيلة، القـــاهرة، (د.ت)، ص ٩٠. والخيال: أصله الصورة المتصورة في المنام، وفي المرآة، وفي القلب، ثم استعمل في صورة كل أمر مُتَصَوَّر، وفي كـــل شخص دقيق يجري مجرى الخيال، والتخييل تصوير خيال الشيء في النفس، والتخيل تصورّ ذلك، والخيـــال كـــل شيء تراه كالظل. وخيال الإنسان في الماء والمرآة صورة مثالية. عبدالرؤوف المناوي، التوقيـــف علـــى مهمـــات التعريف، تحقيق: عبد الحميد صالح حمدان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١٦١.

(٤) بيد أنّ نظرة الفلاسفة المسلمين إلى التخيل الإنساني وتقييمهم لمكانته وقيمته معرفيًّا وأخلاقيًّـــا علـــى أنـــه الأدنى بالنّسبة إلى القوة النّاطقة تنسحب بدورها على نظرهم إلى التخييل الشّعري وتحديدهم طبيعته، فيصبح – في النّهاية – لونًا من ألوان الإلهامات المستلبة التي لا بدّ لها من أن تنضبط وفق قوانين العقلي. انظر تفصيله لـــدى: ألفـــت كمال الرّوبي، نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيـــع، بـــيروت، ٢٠٠٧م،

فخلاصة رؤية العرب للوصف أنّهم «فهموه باعتباره تشخيصًا للشّيء الموصوف، ونقلا لصورته، حتّى يداخل السّامع شعور بأنّه ماثل أمامه يشاهده عينيًا»[١]. وفي هذا تأثّر واضح بمفهوم المحاكاة الأرسطيّة. فقد اهتمّوا به من وجهة بلاغيّة، وأكبره بعضهم – كما سبق- حتّى عُدّ غرضًا، وبيّنوا الفرق بينه وبين التّشبيه، ولم تنل الاستعارة حظّها من الاهتمام كالتّشبيه.

وفي اهتمام العرب قديمًا بالوصف دلالةٌ على أنّه أداة مهمّة من أدوات الإنشاء الفنّيّ، جلبت لمستخدميها آيات الاستحسان بل الإعجاب أحيانًا، على حين أنّه أثار في الغرب ردود فعل متناقضة، طغى عليها الرّفض بل الإدانة أحيانًا. ومع ذلك ففي نهاية القرن الثّامن عشر وبداية القرن التّاسع عشر بدأ الوصف يكتسب لدى الغربيّين منـــزلة أدبيّة (عاديّة) بعد أن حاز أهمّيّة كبيرة في مجالات معرفيّة أخرى، كالتّاريخ الطّبيعي، والتّقنيات[٢]، فكيف تمّ تناوله؟

ج- الوصف في النقد الغربي:

منذ أرسطو ومفردات المحاكاة والتّخييل هي التي تدور في فلك الوصف، ولم يُعرف مصطلح الوصف إلاّ في عام ١٧٤٩م[٣]، ولقد تأثّر الغرب بمصطلح المحاكاة الّذي سنّه أرسطو بقوله: لمـــّا كان الشّاعر محاكيًا شأنه في ذلك شأن الرسّامَ، وكلّ صانع صورة فيجب ضرورة أن يسلك في محاكاة الأشياء طريقًا واحدًا من هذه الثّلاثة: إمّا أن يحاكيها كما كانت أو تكون، وإمّا أن يحاكيها كما تقال أو تظنّ، وإمّا أن يحاكيها كما ينبغي أن تكون، وهو يعبّر عنها باللّغة، أو بالغريب، وإمّا بالمستعار[٤].

وقد لاحظ البلاغيّون القدامى أنّ الوصف كان مع المغالاة الطّريقة المفضّلة للتّضخيم والإسهاب، وأنّه في أحسن الحالات يميّز الوصف بمقتضى معايير (غائمة)، وبحسب خصوصيّات المرجع المعين كوصف الزّمان، والمواضع والمشاهد الطبيعيّة، أو وصف المظهر

ص٦٤.

(١) العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص ٩٣.

(٢) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص١٧.

(٣) المرجع السّابق، ص ١٥.

(٤) أرسطوطاليس، في الشّعر، مرجع سابق، ص١٤٢.

الخارجي لشخصيّة ما، ووصف كائن وهميّ صوريّ وما إلى ذلك[١].

يتّضح أنّ الوصف لم يُدرس لدى الغرب قديمًا باعتباره مفهوما له آلياته الخاصّة، بل عُرض له في مجمل الحديث في الشّعر أولاً ثمّ في الرّواية لاحقًا. وقد مرّ الوصف بعدئذ بشدٍّ وجذب، فتعرّض للإكبار والتّحقير في آن معًا. فهناك من أيّده بشدّة، وهناك من عارضه بشدّة أيضًا.

وقد علّل بعضهم ذلك بأسباب ثلاثة[٢]:

أوّلها: يتعلّق بطبيعة الوصف ومحتواه. وهو في نظرهم متّصل بكلّ الملفوظات منطوقها ومكتوبها، وبكلّ المجالات العلميّة. ويؤيّد ذلك قول «فيليب هامون»: «إنّ الوصف عمومًا لا ينتسب إلى جنس مخصوص، ولا يمثّل شكلاً يمكن تحديده بوضوح، ولا يمكن حصره بالتّأكيد في مركز قارّ داخل الخطاب، أو في وظيفة ثابتة، وهو ما يميّز البلاغيين في بعض الأحيان»[٣]. وثانيها: متّصل بعدم قابليّة الوصف للانتظام لأنّ بنيته متّسعة غير مقيّدة بأيّ حدود. والثّالث: منوط بالوصف في الرّواية. فـــ«جيرار جينت» (Gérard Genette): «اهتمّ بدراسة البنى الوصفيّة في النّصوص، وأرجع الوصف إلى وظيفتين تزويقيّة، وتفسيريّة»[٤].

ويعدّ «جون ميشال آدم»: «من النقّاد البارزين المهتمّين بدراسة الوصف في العصر الحديث، وقد بذل جهودًا مضنية في دراسة الوصف والتّأريخ لأهمّ مراحله التّاريخيّة في البلاغة القديمة، فتحدّث عن وظائفها العديدة كما استنتجها من كتابات السّابقين»[٥].

واستمرّ الوصف على ما هو عليه إلى أن حلّ (فيليب هامون) الّذي يعدّ أهمّ منظِّر، فميّز بين الوصف والوصفيّ، فللوصف صورة تتحدّد معالمها مباشرة بما تنهض به من أنواع التّمثيلات للجدّي والمادّي، والمعنوي والطوبوغرافي[٦]، وصورة تجعله ضديدًا للسّرد، أمّا

(١) للتوسع انظر: فيليب هامون، في الوصفي، تعريب: سعاد التّريكي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)، تونس، ٢٠٠٣م، ص٢٢.

(٢) القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، مرجع سابق، ص ٦٨.

(٣) المرجع السّابق، ص٢٣.

(٤) الشّاوش، الوصف في الشّعر العربي في القرن الثاني للهجرة، مرجع سابق، ص٣٢.

(٥) المرجع السّابق، ص٣٤.

(٦) بيان الملامح العامّة لسطح الأرض، طبيعيّة كانت أو مصنوعة. المعجم الوسيط مادة (الطُّبوغرافيَا).

الوصفيّ فيرصد الجزئيات التقنيّة لبنائه.

ورغم اهتمام (هامون) في كتابه بالرّواية وخاصة الرّواية الواقعيّة، فإنّه تعرّض للوصف في الشّعر مستندًا في ذلك إلى ما يراه «بلار» (H. Blair) في درسه الثّالث والثّلاثين فيما يخصّ البلاغة والأدب بقوله: «الوصف محكّ خيال الشّاعر، وهو الّذي يجعلك تميّز بسهولة بين العبقريّ والمنتحل»[١].

وإنّ أوصاف كبار الشّعراء على درجة من الإتقان، يندهش لها الرسّام أو النحّات، فيؤخذ بجمالها وينسج على منوالها، وهذا هو المصداق الفعلي لفضل الوصف[٢].

ويندرج الوصف حسب رأي (هامون) إبّان العهود القديمة والقرون الوسطى في الجنس المسرحي الّذي يقتضي الوصف المنظّم، ومن جهة مدح بعض الأشخاص أو الأماكن، أو فترات السّنة، أو بعض المعالم أو الأشياء المميّزة اجتماعيًّا.

والوصف حينئذ وقبل كلّ شيء: (وصف من أجل). وهو بلا شكّ استعراض الواصف لقدراته البلاغيّة. أَوَليس الوصف قبل كلّ شيء استنفارًا استعراضيًّا، وموضعًا يتكثّف فيه قدر أقصى من الاستعارات، ومن علاقات الجزء بالكلّ والكنايات، والتّشابيه، والتّشخيصات وغيرها؟[٣]. بل أليس الجهاز الوصفي مولّدًا أسلوبيًّا مهمّا للاستعارات، والتّشبيهات، والقياسات، من شتّى الأنواع؟ حتّى إنّنا لا نكاد نزعم أنّه لم يكن أبدًا وصفًا لواقع، بقدر ما هو برهان على مهارة الواصف البلاغيّة، و«لـــمّا كان الوصف أبّهة وبرهانًا على قدرة، ونصًّا معرفيًّا معرّفًا بالكلمات والأشياء، فهو من أجل ذلك نصٌّ بيداغوجيّ[٤] المقاصد بدرجة أو بأخرى»[٥].

---

(١) هامون، في الوصفي، مرجع سابق، ص٢٨.

(٢) المرجع السّابق، ص٢٥.

(٣) المرجع السّابق، ص٨٨.

(٤) مصطلح معرّب عن اليونانية يعني علم التربية، ويستخدم هذا المصطلح إلى اليوم في اللغة الفرنـــسيّة للتعـــبير عـــن مختلف العناصر التي تقوم عليها عملية التربية، وعلى هذا لا يكون المقصود بالمصطلح علمًا بعينه، وإنمـــا مجموعـــة العلوم التي تتكامل فيما بينها...، فاروق عبده فليه وأحمد عبد الفتاح الزكي، معجم مصطلحات التربيـــة لفظًـــا واصطلاحًا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د.ت)، ص ٦٩.

(٥) هامون، في الوصفي، مرجع سابق، ص١٠٠.

لقد أخذ الوصف لدى الغرب وقتًا طويلا حتّى أدرك ما هو عليه. وقد سبق أن تعرّض لشدّ وجذب، في حين أنّه دُرس لدى العرب القدماء، وحظي لديهم بمنـــزلة كبرى. ولو أولى من لحق بهم الوصف قليلَ عناية لتوصّلوا إلى جهاز نقديّ متكامل. لذلك، أقبل الغرب فعملوا على الوصف كيانًا مستقلاً، له خصوصيّته وبنيته ووظائفه.

ولعلّ خير ما نختم به في هذا السّياق ما ذهب إليه العمامي في شأن تعامل الدّارسين الغربيّين مع الوصف. فقد درسوه مكوّنا من مكونات الخطاب، وباعتباره وحدة نصّيّة متمتّعة بكيان خاصّ، ولها اشتغال داخليّ وبنية ووظائف مخصوصة[١]. ثمّ جاء العرب المحدثون فاطّلعوا على هذه الدّراسات الغربيّة المختلفة وتأثّروا بها، وأخذوا يطبّقونها في مقارباتهم النّصوص الإبداعيّة العربيّة منذ سبعينيّات القرن الماضي[٢]. ولكن كيف كان تطبيقهم لها؟ وما مدى فلاحهم في ذلك؟

د- الوصف في النّقد العربي الحديث:

ورد الوصف عند العرب قديمًا في معرض حديثهم عن البلاغة، واعتنوا به وقَرُب من التكامل ولا سيّما لدى الجُرْجَاني والقرطاجنّي. ومع ذلك، لا يصحّ القول: إنّه يمثّل جهازًا نقديًّا متكاملا.

حتّى حلّ عصر النهضة. فنظّر الغرب للوصف، ونقله عنهم العرب مع اختلاف طبيعة الأعمال الأدبيّة فيما بينهم. فأصبح التّنظير اجتهادات، وما يزال الوصف يراوح حيث هو، وفي ظلّ غياب منهج علميّ ثابت.

واستنادًا إلى ذلك، فبالإمكان تقسيم الكتب التي اهتمّت بالوصف إلى أقسام أربعة:

القسم الأوّل:

وقد تعرّض فيه أصحابه للوصف أثناء الحديث عن الصّورة. والصّورة هي الوسيط الأساسي الّذي يستكشف به الشّاعر تجربته ويتفهّمها كي يمنحها المعنى والنّظام. وليس ثمّة ثنائيّة بين معنى وصورة، أو مجاز وحقيقة، أو رغبة في إقناع منطقي أو إمتاع شكليّ. فالشّاعر الأصيل يتوسّل بالصّورة ليعبّر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهّمها ويجسّدها

(١) العمامي، في الوصف بين النّظريّة والنصّ السّردي، مرجع سابق، ص ٢٨.

(٢) انظر تفصيله لدى: المرجع السّابق، ص ٢٨.

بدون الصّورة[١]. ومن الدّراسات التي اهتمّت بالصّورة كتاب جابر عصفور: (الصّورة الفنيّة في التّراث النّقديّ والبلاغي عند العرب)[٢]. فقد ذهب إلى أنّ مصطلح الصّورة الفنيّة حديث صيغ تحت وطأة التأثّر بمصطلحات النّقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها. وفيه تحدّث عن طبيعة الخيال وعلاقته بالصّورة والأنواع البلاغيّة للصّورة الفنيّة والتّصوير، والتّقديم الحسّيّ، وأهمّية الصّورة ووظائفها. ومن الدّراسات أيضًا كتاب (الصّورة الفنيّة في الشّعر العربي) مثال ونقد لإبراهيم بن عبد الرّحمن الغنيم[٣]. ففيه قدّم المؤلِّف للمحسوسات البصريّة والشميّة والسمعيّة واللّمسيّة والذّوقيّة، مطبّقًا على شعر حازم القرطاجنّي. وهذا جانب من الموصوفات التي غفل عنها كثير من الدّارسين. وقد تساءل حول تعريفها في الشّعر وحول مصادرها ووسائلها. ومن كتب الصّورة: (الصّورة الشّعرية في النقد العربي الحديث)[٤] لبشرى موسى صالح، درست الصّورة كمصطلح نقديّ، ومصادر الصّورة الشّعرية، والعوامل المؤثّرة في تشكيلها، وعناصرها ووسائل تشكيلها وأنماطها، وأساليب بنائها، والصّورة في الرّؤية الشّعريّة الحديثة، و(التّصوير الشّعري رؤية نقديّة لبلاغتنا العربيّة)[٥] لعدنان حسين قاسم، بيّن فيه التّجربة الشعوريّة، والمبدع الشّعري، ومفهوم وبنية الصّورة التشبيهيّة والتّصوير الاستعاري ومفهومه، والصّفة وعلاقتها بالموصوف في حديثه عن الاستعارة بالصّفة والتّصوير الرّمزي والتّصوير بالحقيقة. وكتب الصّورة لا يحصى لها عددٌ.

القسم الثّاني:

وقد تمّ التعرّض له إمّا بوصفه غرضًا من أغراض الشّعر، أو كان التّركيز على مواطن الوصف، والاستدلال عليها بأبيات، ككتاب: (الوصف في الشّعر العربي)[٦] لعبد العظيم

---

(١) جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص٣٨٢.

(٢) المرجع السّابق.

(٣) إبراهيم الغنيم، الصورة الفنية في الشّعر العربي مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة،١٤١٦هـ.

(٤) بشرى موسى صالح، الصورة الشّعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م.

(٥) عدنان حسين قاسم، التّصوير الشّعري رؤية نقديّة لبلاغتنا العربيّة، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٩٨٨م.

(٦) ذكر الكاتب في مقدمته أنّ الكتاب في أجزاء أربعة ستصدر تباعًا، وهذا الجزء الأوّل مختصّ بالشّعر الجاهلي، وبعد بحث مضن لم أجد سوى هذا الجزء، وبحثت عن دار النّشر وإذا بها قد تفرّقت إثر مشاكل ولا أعلم هل ضاعت الأجزاء بينها، أو أنّ الكاتب لم يكملها.

علي قناوي[١]. فالوصف في نظره هو الشّعر، وهو عموده وعماده، بل إنّ أغراض الشّعر كلّها وصف يُراد به بيان تأثير البيئة في الواصف. وقد خصّص الباحث الفصل الأوّل لبلاد العرب وطبيعتها وقبائلها. وفي الفصول اللاّحقة تعرّض لفضل الشّعر على النّثر، وقدّمه على غيره عدا القرآن. وفي تقسيم الشّعر لدى الإفرنج أشار إلى ما هو قصصي، وتمثيلي، وغنائي، وما اهتمّ به العرب وما أهملوه، مع ذكره تقسيم النقّاد القدامى. وفي الفصل الرّابع أتى على الوصف وأقسامه ومعناه وقيمته. وقدّم لأهمّ الشّعراء الجاهليين وما وصفوه، مع شرح منهجه وتحليله. وعند دراسته الوصف قسّمه إلى قسمين: قسم تضمّن وصف الظّواهر الطّبيعيّة المتحرّكة والسّاكنة، وقسم وسمه بوصف الآثار الإنسانيّة.

وأمّا كتاب: (فنّ الوصف وتطوّره في الشّعر العربي)[٢] لإيليا الحاوي ففيه حدّد صاحبه الوصف وأنواعه، وأشار إلى موضوعاته في الشّعر الجاهلي، وأهمّ رواد الوصف في ذلك العصر من قبيل الشّاعر امرئ القيس. وتوقّف عند وصفه الفلاة والبرق والمطر، وما عداها من الموصوفات. وتعرّض لخصائصها وبعض الفنون البلاغيّة فيها، ثمّ انتقل إلى العصر الأموي فركّز على غرض الوصف في قصائد الأخطل وذي الرمّة رائدي الوصف في الشّعر الأموي. وفي الجزء الثّاني تناول الوصف منذ بداية العصور العباسيّة وخاصّة لدى البحتري وابن الرومي. وعرّج في الأخير على الوصف في الشّعر الأندلسي وفي الشّعر الحديث.

ونعثر على كتاب آخر عنوانه (الوصف)[٣]، اشتركت في تأليفه نخبةٌ من أدباء الأقطار العربيّة. وقد ضمّ أربعة فصول كان مدار الأوّل منها على الوصف في العصر الجاهلي، وتخلّله حديث عن وصف الحيوان، ووصف الطّبيعة الميّتة، والخمر والسّقاة، والسّلاح والحرب. وأمّا الفصل الثّاني فخُصّص للوصف في العصر الأموي. وأمّا الفصلان الثّالث والرّابع فأفردا للوصف في الأندلس، وللوصف في العصر الحديث.

---

(١) عبد العظيم علي قناوي، الوصف في الشّعر العربي، ج١، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٤٩م.

(٢) إيليّا الحاوي، فنّ الوصف وتطوّره في الشّعر العربي، ط٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت،١٩٨٧م.

(٣) لجنة من أدباء من الأقطار العربية، فنون الأدب العربي، الفن الغنائي (الوصف)، ط٣، القاهرة، دار المعارف،١٩٨١م.

و(فنّ الوصف في مدرسة عبيد الشّعر)[١] لمحمد لطفي الصبّاغ، تناول به عبيد الشّعر مقسّمًا مظاهر الطّبيعة الحيّة إلى إنسان وحيوان، ومظاهر الطّبيعة السّاكنة إلى أطلال وأدوات الحرب وغيرها، كالغدير والماء، والسّحاب والهاجرة، ودرس الصّورة الفنيّة في الوصف من ناحية الألفاظ والصّورة الشّعرية.

القسم الثّالث:

ويتوفّر على مؤلّفات اقتصرت على غرض معيّن من أغراض القصيدة، أو فنّ من الفنون، ومنها:

- كتاب (وصف الحيوان في الشّعر الأندلسي عصر الطّوائف والمرابطين)[٢] لحازم عبد الله خضر، وقد ركّز فيه صاحبه على الحيوانات بأنواعها، والطّيور الجارحة، والحشرات والزّواحف، وبيّن بناء القصيدة الوصفيّة، ونفسيّة الشّاعر وشخصيّته، والخصائص البديعيّة والبيانيّة في شعر وصف الحيوان.
- وكتاب (الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه)[٣] لمصطفى الشّكعة، وهو يشتمل على ملامح أندلسيّة عامّة، تخصّ الحياة الاجتماعيّة والثقافيّة، وقد ركّز فيه على شاعرات الأندلس وشعر الطّبيعة، فضلا عن الموشحّات والأزجال، وشعر البحريّة الإسلاميّة، والنّثر الفنّيّ، وقد ختمه بإفاضة في الحديث عن القصّة في الأندلس.
- وكتاب (المكان في الشّعر الأندلسي من الفتح حتّى سقوط الخلافة)[٤] لمحمّد عبيد صالح السّبهاني، وقد تطرّق فيه إلى مفهوم المكان ومعنييه اللغوي والفلسفي عبر العصور الأدبية وفاعليته في الغرض الشّعري، وإلى الغزل، والمديح والوصف، وأغراض أخرى، وموقف الشّاعر الأندلسي منه.

---

(١) محمد الصّباغ، فن الوصف في مدرسة عبيد الشّعر، المكتب الإسلامي، بيروت،١٩٨٣م.

(٢) حازم خضر، وصف الحيوان في الشّعر الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد،١٩٨٧م.

(٣) مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ط١١، دار العلم للملايين، بيروت،٢٠٠٥م.

(٤) محمد السّبهاني، المكان في الشّعر الأندلسي (من الفتح حتى سقوط الخلافة ٩٢هـ-٤٢٢هـ)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان،٢٠١٣م.

- وكتاب (القيم الجماليّة في شعر المرأة الأندلسية)[١] لأحمد حاجم الرّبيعي، وأشار إلى مفهوم الجمال ومقوّمات الجمال الإنساني، مبتدئًا بجمال المرأة، وقد قسّمه إلى ما هو حسّي وإلى ما هو معنوي، ثم جمال الرجل، وقسّمه مثل سابقه، ومقوّمات جمال الطبيعة حيّة كانت أو صامتة أو اصطناعية، والعلاقة بين الطبيعة والإنسان، سواء أكانت امرأة أم رجلاً، وأشار أيضًا إلى قِيم جمال اللغة والأسلوب، وقِيم جمال الموسيقى الشّعرية.

القسم الرّابع والأخير:

ويضمّ الدّراسات التي واكب أصحابها التّنظير الغربيّ في الوصف، واهتمّت بالوصف في السّرد القصصي الرّوائي تحديدًا. حسبنا منها بحث (الوصف: فنّياته ودلالاته في الرّواية التونسيّة خلال الثّمانينات اعتمادًا على بعض النّماذج)[٢] لزهرة الجلاصي. وهو أوّل بحث عربيّ تطبيقيّ مطوّل خصّصته صاحبته للوصف في الرّواية من منظور حديث. وأقامت جوهره على ثلاثة أبواب. أوّلها مدخل نظري عنوانه الوصف في التّراث النّقديّ العربيّ، وثانيها مخصّص لمقاربة فنّيات الوصف في الخطاب السّرديّ، وأمّا ثالثها فمداره على الوصف وأبعاده الدّلاليّة في المدوّنة الرّوائيّة. وشغل المدخل النّظري حيّزًا فاق الحيّز المخصّص للباب الثّالث. وقد توسّعت الجلاصي في بعض المباحث من قبيل (خصائص المعجم الوصفيّ)، ولكنّها أوجزت في مباحث أخرى مهمّة كوظائف الوصف وبنيته. ورغم وجود نقائص في البحث فإنّ ذلك لا يحدّ من الجهد الّذي بذلته الباحثة وهي تسلك طريقًا في النّقد العربي قلّ روادها[٣].

ثمّ تلا بحثَ الجلاصي بحثان لنجوى الرّياحي القسنطيني. أوّلهما: (في نظريّة الوصف الرّوائي)[٤]. وقد وضّحت الكاتبة في مؤلّفها الأوّل أنّ الوصف موضوع شبه مسكوت عنه لجزئيّة دراساته النقديّة، وعدم التعمّق في تطبيقاته، ومحدوديّة أدواته، وقلّة مصطلحاته.

---

(١) أحمد حاجم الربيعي، القيم الجماليّة في شعر المرأة الأندلسيّة، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان،٢٠١٥م.

(٢) زهرة الجلاصي، الوصف: فنّياته ودلالاته في الرّواية التونسيّة اعتمادا على بعض النماذج، كليّة الآداب بمنّوبة (تونس)، ١٩٩٥م، رسالة ماجستير. (الكتاب مخطوط في مكتبة الجامعة وسأعتمد على ما ذكره الدكتور العمامي عن المؤلّف).

(٣) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص ٤١-٤٢.

(٤) نجوى القسنطيني، في نظريّة الوصف الرّوائي، مرجع سابق.

وتضمَّن الكتاب جزءًا نظريًّا شفّ عن سعة إطّلاع الكاتبة. وقد درست فيه بتوسّع الوصف عند العرب والغرب وعلامات الوصف وحدوده ونظامه في ثماني روايات. وذكرت أنّ العرب اهتمّوا بالوصف في الشّعر دون النّثر.

ــ وثانيهما (الوصف في الرّواية العربيّة الحديثة)[١]. وقد افتتحته بتعريف الوصف لغةً، ثمّ خاضت في علامات الوصف وحدوده معرّجة على نظام الوصف وسجلاّته ومجالاته وأساليب التّصوير ووظائف الوصف الفنيّة ووصف الفضاء والشّخصيّة في الرّوايات الثّماني نفسها التي قاربتها في كتابها الأوّل. وقد أفهت الكاتبة بحثها بقولها: «لو نظر غيرنا إلى الوصف في ضوء التقنيّات الجماليّة التجريبيّة الجديدة تخصيصًا لتبيّنت له منه وجوه وصور أخرى»[٢].

ــ وأمّا كتاب (الخطاب القصصي في الرّواية العربية المعاصرة)[٣]، فقد تدبّر فيه صاحبه وهو الباحث (محمّد الخبو) الوصف ووظائفه ونظامه مركّزًا على الوصف التّعبيري في (رامة والتنّين) والصّياغات اللّغويّة فيها وأهمّ الوظائف كالوظيفة التبئيريّة[٤] والوظيفة السّرديّة. وعرّج على ذكر بعض التقنيّات وبعض الرّسوم الشّجرية للموصوفات، فدلّ بذلك على سعة إطّلاع.

وأمّا كتاب (طرائق تحليل القصّة)[٥] للصّادق قسومة، فعلى قلّة ما خُصِّص فيه للوصف فإنّه بيّن أهمّ المقاييس المعتمدة في تحديد ماهية الوصف وأهمّيته ودراسة كيفيّات الوصف وأهمّها الوصف الصّريح والوصف الضّمني والوصف بالقوّة والوصف المستفاد من أفعال الشّخصيّة ومن الأقوال. كما قسّم (قسومة) وظائف الوصف إلى خارجيّة وداخليّة[٦].

---

(١) نجوى الرياحي القسنطيني، الوصف في الرواية العربية الحديثة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، تونس، ٢٠٠٧م.

(٢) المرجع السّابق، ص ٥٥٢.

(٣) محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق.

(٤) وهي الوظيفة المركزيّة التي قوامها صدور الوصف عن البؤرة الباطنيّة للشّخصيّة وهو وصف وظيفته نقل أحوال الشّخصيّة تجاه الموصوف أكثر من كونه ينقل لنا ما يتّصل بالموصوف من نعوت، الخبو، المرجع السّابق، ص ٢٠٤.

(٥) الصّادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنّشر، تونس، ٢٠٠٠م.

(٦) سيأتي تفصيلها في فصل وظائف الوصف.

ويرد إثر هذه التآليف جميعًا كتاب (الوصف في النصّ السّردي: بين النّظرية والإجراء)[١]، لمحمّد نجيب العمامي. فقد افتُتح بمدخل نظريّ حول الوصف في البلاغة والنّقد لدى العرب والغرب، ثمّ تتبّع الباحث الوصف في الدّراسات الغربيّة المعاصرة. وأقام بحثه على ثلاثة أبواب. تدبّر في الباب الأوّل اندراج الوصف في السّرد. وركّز في الفصل الأوّل على منازل الوصف وضوابطها. وتناول في الفصل الثّاني أنماط الوصف. وأمّا الباب الثّاني فخصّصه لبنية الوصف حيث تدبّر في الفصل الأوّل بنية المقطع الوصفيّ. وحلّل العمليات الوصفيّة الأساسية التي هي التّرسيخ والتّعيين وتحديد المظاهر والتّعليق وإعادة الصّياغة. ودرس في الفصل الثّاني اتّساق المقطع الوصفي وتماسكه. وأفرد الباب الثّالث لوظائف الوصف[٢]. وإجمالا، يمكن اعتبار كتاب العمامي أبرز ما أُلِّف في الوصف السّرديّ العربيّ في عصرنا الحالي لما يمتاز به من جودة تركيز على تقنيّات الوصف ووظائفه وحسن هضم للمنجز النقديّ الغربيّ الحديث.

وأمّا آخر مؤلَّف فهو (الوصف في الرّواية العربيّة روايات حنان الشّيخ نموذجًا)[٣] لحنان إبراهيم العمايرة. وقد تألّفت المدوّنة المختارة من ثماني روايات. وأنهضت الباحثة كتابها على أربعة فصول. عنونت الأوّل منها بمصطلح الوصف: دلالته (كذا!) اللّغويّة والنقديّة (قديمًا وحديثًا) وتتبّعت فيه مصطلح الوصف في المعاجم اللّغوية وفي النصّ القرآني وفي النّقد العربي القديم وفي النّقد العربي الحديث. وأمّا في الفصل الثّاني فتحدّثت عن الوصف في روايات حنان الشّيخ: حيّزه علاقاته وموضوعاته. وأفردت الفصل الثّالث لوظائف الوصف وقسّمتها إلى وظائف خارجيّة ووظائف داخليّة تتمثّل الوظائف الخارجية أوّلا في وظيفة إبراز معرفة الكاتبة وثقافتها والثّانية تتحدّد في إبراز أفكار الكاتبة وآرائها. في حين أنّ الوظائف الدّاخليّة قد قسّمتها إلى تسع وظائف كما يلي: الوظيفة الإخبارية (التعليمية) والوظيفة التمثيليّة (التصويريّة) والوظيفة السّرديّة والوظيفة الإشاريّة والوظيفة الرمزيّة والوظيفة التعبيريّة والوظيفة الأيديولوجيّة أو القيميّة والوظيفة التفسيريّة. وختمتها بالوظيفة الجماليّة أو التزيينيّة أو الزخرفيّة. وأمّا الفصل الرّابع فخصّصته للغة الوصف. وعمومًا، فإنّ البحث تميّز بشموليّته، وقد استفادت صاحبته من حسن اطّلاعها على المؤَلَّفات السّابقة التي اهتمّت

(١) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق.

(٢) سيأتي تفصيلها لاحقا في فصل وظائف الوصف.

(٣) حنان إبراهيم العمايرة، الوصف في الرّواية العربيّة روايات حنان الشّيخ نموذجا، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت،٢٠١١م.

بالوصف في النصّ السّرديّ.

يتّضح ممّا سبق، تنوّع الدّراسات وثراؤها نتيجة تنوّع زوايا نظر أصحابها وتباين أجناسها الأدبيّة سواء كانت شعرًا أو نثرًا. وما من شكّ في أنّ وفرة المناهج فتحت باب الاجتهاد على مصراعيْه أمام الدّارسين العرب المحدثين. وطفق كلّ دارس ينهل ممّا يوفّره له الأدب الغربي. وقد علّلت (الشّاوش) بأنّ تقنيّات الوصف الّتي يستعملها الواصف العربي في الشّعريْن الجاهلي والإسلامي من الثّراء والتنوّع ما قد يتجاوز العدد الّذي تناولته هي وذلك إنْ غاص في تضاعيف العمليّة الوصفيّة الدّقيقة[١].

ولعلّ ذلك الثّراء كان من جملة الأسباب التي جعلتني أُولِّي وجهي شطر قطر عربيّ عزيز ألا وهو الأندلس قَصْد دراسة تقنيّات الوصف في الشّعريْن الطائفي والمرابطي ومعاينة إسهام شعرائهم في ذلك. فهل ما قدّموه كان مختلفًا؟

هـ- الشّعر الأندلسي:

لئن استأثرت تقنيّات الوصف في النّثر العربي ولا سيّما في السّرد القصصي بنصيب من الاهتمام وافر فإنّها لم تدرس في الشّعر إلاّ لمامًا، حتّى إنّنا نكاد نجزم أنّ الوصف في الشّعر ومن وجهة تقنيّة بحتة لم يطبّق إلاّ على الشّعر الجاهلي[٢]، والشّعر الأموي[٣]. لذلك، اخترنا الشّعر الأندلسي جرّاء غلبة الوصف فيه، وتأثّر شعرائه بالطّبيعة الأندلسيّة، وتوظيفهم إيّاها في قصائدهم.

وقد اصطفيت عصريْ ملوك الطوائف والمرابطين تحديدًا لاكتمال الحضارة فيه، وانقطاع الصّلة بالبداوة. إذ ترعرع جلّ الأندلسيين في القصور والحدائق والبساتين. وأقاموا على مشارف الجداول والخمائل والبرك والأحواض، حيث يتراقص الزّهر والنّور أمام أبصارهم، وتداعب الموسيقى أسماعهم. وهم في محيط مغاير لما ألفه أجدادهم المشارقة. فقد أفاق شعراؤهم على صيحة التّجديد في التّعبير والتّصوير[٤]، بل قد يصحّ فيهم قول القائل: «إنّ أوصاف كبار الشّعراء تكون

(١) الشّاوش، الوصف في الشّعر العربي، مرجع سابق، ص١٧٨-١٧٩.

(٢) ونعني بذلك كتاب محمد العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق؛ بالإضافة إلى كتاب الشّاوش وصف الحيوان في الشّعر الجاهلي، مرجع سابق.

(٣) وأمّا ما خصّص للشعر الأموي فنقصد كتاب الشّاوش: الوصف في الشّعر العربي في القرن الثاني للهجرة، مرجع سابق.

(٤) انظر: لجنة من أدباء الأقطار العربية، الوصف، مرجع سابق، ص ٩٨-١٠١.

على درجة من الإتقان يندهش لها الرسّام أو النحّات، فيُؤخذ بجمالها ويُنسج على منوالها»[١]. وبناء عليه، فإنّ التركيز سيكون على عصرين مخصوصيْن، هما عصر ملوك الطّوائف وعصر المرابطين. وإنّ السّؤال الّذي يقتضي الإجابة عنه في هذا الصّدد هو: ما الإطار الزّماني الّذي شهد انبثاق ذاك الشّعر؟ وما خصائصه؟

١- الإطار الزّماني:

فتح المسلمون الأندلس وعمّروها ثمانية قرون. منذ دخول طارق بن زياد عام اثنين وتسعين للهجرة (٩٢هـ) إلى أن استردّها منهم الأسبان سنة ثمانمائة وثمانٍ وتسعين للهجرة (٨٩٨هـ). وقد مرّت بستّة عصور. من أهمّها العصران الثّالث والرّابع. وهما عصر ملوك الطّوائف الّذي يبدأ بسقوط الدّولة الأمويّة وقيام ممالك مستقلّة انقسمت بمقتضاها الأندلس إلى طوائف، ويُختتم باستيلاء المرابطين على الأندلس. وعصر المرابطين الّذي يُفتتح باستيلاء ابن تاشفين وجيوشه على الأندلس، وينتهي بحلول الموحِّدين محلّ المرابطين سنة خمسمائة وإحدى وأربعين للهجرة (٥٤١هـ)[٢].

وإنّ ما يستخلص في هذا المقام أنّ مرحلة التطوّر غضون العصرين قد اكتملت قبل أن تبدأ الأندلس في التّداعي والسّقوط. وبالتّالي، فإنّ تناولي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين معًا يعود إلى أنّه من الصّعوبة بمكان الفصل بين العصرين تاريخيًّا، فقد انطلق عصرُ ملوك الطّوائف سنة أربعمائة واثنتين وعشرين للهجرة (٤٢٢هـ)، وانتهى عصرُ المرابطين سنة خمسمائة وإحدى وأربعين للهجرة (٥٤١هـ). فحدودهما زئبقيّة لا تثبت، ولا سيّما أنّ العلاقة بين الصّياغة الفنيّة والوعي بالواقع ليست علاقة تزامنيّة بقدر ما هي علاقةٌ ذهنيّة مطّاطة تتجاوز التّحقيب القائم على أعمار الدّول، حتّى إنّها لا تعدو أن تكون إلاّ أدبيّة ــ ثقافيّة أكثر من كونها سياسيّة[٣]، ذلك أنّ عددًا لا يُستهان به من العلماء والأدباء عاشوا في العصريْن[٤].

---

(١) فيليب هامون، في الوصفي، مرجع سابق، ص ٢٥.

(٢) للتوسع: أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ط١١، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٠م، ص ٢٨-٣٠.

(٣) علي عبيد، الصّعلكة في العصر الأموي: مقاربة سوسيولوجية، دار الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١٥م، ص١٨.

(٤) عمر فرّوخ، تاريخ الأدب العربي الجزء الخامس، الأدب العربي في المغرب والأندلس (عصر المرابطين والموحدين)، مرجع سابق، ص ٣٧.

وقد ازدهر الشّعر في تلك الفترة المتميّزة، بل «كان كبار القوم من ملوك ووزراء وأصحاب وظائف كبرى لا يتراسلون إلاّ شعرًا، وكانوا يتهادون رقاعًا صغيرة تحمل عبارات الدّعوات والاعتذارات والأهاجي، ويرفقونها بهداياهم، ويسجّلون فيها لمحات من حياتهم، كلّها منظومة شعرًا يشبِّهون أنفسهم فيه بالنّجوم والزّهور، حتّى غدت حياتهم كلّها شعرًا صرفًا»(١). ولكن إن كان هذا الزّمان فما المكان؟ وما خصوصيّته؟

٢- الإطار المكاني:

المكان في مفهومه ممتدّ شاسع، وقد يتجاوز السّمات التي تبلغ حدًّا من البساطة ومن التجذّر العميق في اللاّوعي؛ ممّا يجعله يُستعاد بمجرّد ذكره أكثر من كونه يُستعاد من خلال وصفه الدّقيق(٢). وآية ذلك مدينة إِشْبِيلِيَة في جنوب الأندلس عاصمة ملوك الطّوائف. فقد ازدهرت فضاءً، وغدت ملاذ القصّاد، يؤمّها الشّعراء من كلّ حدب وصوب، من أمثال ابن زيدون، وابن عمّار، وابن اللّبّانة، وابن حمديس، وابن وهبون، وغيرهم كثير لا يلبثون ينعمون بتشجيع أميرها المعتضد الّذي كان هو الآخر شاعرًا متميّزًا، وابنه المعتمد الّذي يُعدّ من فطاحل الأمراء الشّعراء.

ولا ريب في أنّ هذه الظّاهرة الشّعرية هي التي جعلت شأن إِشْبِيلِيَة زمن ملوك الطّوائف من الشّهرة الأدبيّة شأن قرطبة في العصر السّابق أو يفوق(٣).

وأمّا تشجيع الأدب والتأليف في عصر المرابطين، فإنّه لم يبلغ عمومًا المستوى الّذي بلغه في بلاط بني عبّاد، وإن كان الشّعراء الّذين أدركوا هذا العصر هم الشّعراء الّذين كانوا يتفيّؤون ظلال أمراء الطّوائف، من قبيل ابن خفاجة، وابن الزقّاق، والأعمى التّطيلي، وغيرهم(٤).

---

(١) إميليو جارثيا جوميث، الشّعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه، ترجمه عن الأسبانية الدكتور: حسين مؤنس، ط ٤، دار الرشاد، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ٣٥.

(٢) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤م، ص ٤٢.

(٣) إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطّوائف والمرابطين)، دار الشّروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٧م، ص ٦١.

(٤) المرجع السّابق، ص ٦٢-٦٤.

ونتيجة لذلك، وقع الاختيار على شعراء ستّة، ثلاثة من كلّ عصر. ولا يُردّ ترشيح هؤلاء الشّعراء إلى احتفائهم بفنّ الوصف، وإتيانهم بمعانٍ ركّب فيها الموصوفُ فحسب، وإنّما بالأخصّ إلى استجابة شعرهم الوصفيّ لتقنيّات الوصف التي نحن إزاءها بسبيل.

ونروم في هذه العجالة أن نعرّف بالشّعراء الّذين سندرس شعرهم تعريفًا موجزًا:

١- ابن زيدون: (٣٩٤هـ-٤٦٣هـ): هو أبو الوليد أحمد بن عبد الله المخزومي القرطبي، اتّخذه المعتضد وزيرًا ومدبِّر شؤون دولته منذ نزوله بإِشْبِيلِيَة سنة أربعمائة وإحدى وأربعين للهجرة (٤٤١هـ)، وهو الّذي ما انفكّ يشكو من آلام صدّ ولاّدة بنت المستكفي ومرارة انصرافها عنه في شعر لا يزال العرب يجدون في ترديده إمتاعًا ومؤانسة حقيقين[١]؛ لما حملته تلك الأبيات من جميل وصف واشتياق حبيب. وقد أثنى عليه صاحب الذّخيرة بقوله: «لن يخلّف الدّهر مثلَه جمالاً، وبيانًا وبراعةً ولسانًا وظَرْفًا، وحُلُولاً من مراتبِ البلاغةِ ــ نظمًا ونثرًا ــ بمرقَبةٍ لم يُخلِفْ لها بعده عاطيًا، بقرانه بين الكلاميين، وبراعته في الفنّيين»[٢].

٢- المعتمد بن عباد: (٤٣١هـ-٤٨٨هـ) ملك إِشْبِيلِيَة الأسير، قال عنه صاحب الذّخيرة: «له شعر كما انشقّ الكَمامُ عن الزَّهر، لو صَدَرَ مثلُهُ عمَّن جعل الشّعر صناعة، واتّخذه بضاعة، لكان رائعًا معجبًا، ونادرًا مستغربًا»[٣]. وقد كان راعيًا الشّعر والشّعراءَ.

٣- ابن اللبّانة: (ت ٥٠٧هـ) هو أبو بكر محمد بن عيسى بن محمد اللّخمي الدّاني المعروف بابن اللبّانة، شاعر الوفاء قال عنه ابن بسّام: «كان أبو بكر شاعرًا يتصرَّف، وقادرًا لا يتكلّف، مرصوصَ المباني، ممتزجَ الألفاظ والمعاني، وكان من امتدادِ الباع، والانفرادِ بالطّباع، كسيف الصَّيقلِ الفرد، توحد بالإبداع وانفرد»[٤]. وقد اشتهر بتفجّعه على دولته وأميرها المعتمد عند ما نفاه ابن تاشفين إلى أغمات بمراكش.

---

(١) إميليو جوميث، الشّعر الأندلسي بحث في تطوّره وخصائصه، مرجع سابق، ص٣٧.

(٢) ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق الدكتور: إحسان عباس، القسم الأول، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص ٣٢٣.

(٣) المرجع السّابق، القسم الثّاني، ص٣٥.

(٤) المرجع السّابق، القسم الثّالث، ص٥٠٠.

٤- ابن سارّة الشنتريني[١]: (ت ٥١٧هـ، وقيل: ٥١٩هـ)، شاعر تكسّب في شعره. لذلك تنقّل كثيرًا. وقال عنه ابن بسام هو: «ناثر وشاعر مُفلِق، وشهاب متألّق، نَثَر فسحر، ونظم فنمنم، وأولع بالقصار فأرسلها أمثالاً، ورشق بها نبالاً، ولا سيما قوارعُ كَدرَها على مَرَدَةِ عصره، وسم بها أنوف أحسابهم، وتركها مثلاً في أعقابهم، وأوصاف أبدع فيها واخترع كثيرًا من معانيها...»[٢].

٥- ابن حمديس: (٤٤٧هـ- ٥٢٧هـ) هو أبو محمد عبد الجبّار بن أبي بكر الصقلّي المعروف بـــابن حمديس الصقلّي، وهو شاعر صقليّة المشهور[٣]. وفد على المعتمد وعاش مخضرمًا بين العصرين. وقد خصّه ابن دحية بقوله: «هو شاعرٌ جيّد السّبك، مليح الاستعارة، حسنُ الأخذ، لطيف التّناول، رقيقُ حواشي المعاني، عذبُ اللّفظ»[٤].

٦- ابن خفاجة: (٤٥٠هـ- ٥٣٣هـ) هو أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح بن خفاجة. شاعر الطّبيعة الأول. وذكر عنه ابن بسام أنّه لم يتعرّض لملوك الطّوائف مع تهافتهم على أهل الأدب، ولم يتقرّب لهم بشعره. وصفه ابن خاقان في جملة من الكلام. ومنه قوله: «تَصَرَّف في فنون الإبداع كَيْفَ شَاءَ، وأتْبَع دَلْوَهُ في الإجادة الرِّشاء، فَشَعْشَع القَولَ ورَوّقهُ، ومَدَّ في مَيْدانِ الإعجازِ طَلَقَهُ، فجاء نِظامُهُ أَرَقّ من النَّسيم العليل، وآنَقَ من الرَّوْضِ البَليل، يكادُ يَمتزِجُ بالرُّوح، وترتاحُ إليه النَّفسُ كالغصنِ الـــمَرُوح...»[٥].

وما من شكّ في أنّ شهرة هؤلاء الشّعراء الستّة قد عمّت الآفاق جرّاء ما يتميّز به شعرهم من جمال لفظ، وحسن سبك، وبالأخصّ مهارة وصف. ومتى كان الوصف في الشّعر رشيقًا مستوفيًا

---

(١) ورد في بعض المصادر باسم سارّة، وبعضها الآخر باسم صارّة، ونسب مرة إلى شـــنترين مدينتـــه، وأخـــرى إلى البكري قبيلته.

(٢) الشنتريني، القسم الثاني، مرجع سابق، ص ٦٣٠.

(٣) انظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الدّول والإمارات (الأنـــدلس)، ط٤، دار المعـــارف، القـــاهرة، ٢٠٠٧م، ص١٤١.

(٤) ابن دحية، المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق: إبراهيم الأبياري، وحامد عبد المجيد، وأحمـــد أحمـــد بـــدوي، ومراجعة: طه حسين، دار العلم للجميع، بيروت (د.ت)، ص ٥٤.

(٥) ابن خاقان، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، حققه وعلق عليه: حسين يوسف خريوش، عالم الكتـــب الحـــديث، إربد، ٢٠١٠م، ص٧٣٩.

شروطه شأن ما يتوفّر في دواوين هؤلاء الشّعراء فإنّه يحوّل الواصف إلى فنّان مبدع، واللّحظات الدّراميّة المشجية إلى صور مشرقة مستحبّة[١]. ولكن ما التقنيّات التي بها يُدرس الوصف؟

و- تقنيات الوصف:

لا جدال في أنّ بين الوصف والتّقنيات علاقةً وطيدة، ذلك أنّ أساس الوصف إنّما هو تصوير يقتضي من الواصف البحث عن أدوات دقيقة أكثر فأكثر. فكلّ ما هو مصوّر يؤول إلى التّقنية. وليست التقنيّة سوى نظام. وما النّظام إلاّ دليل عمّا هو آلي. ففيه يكون التوسّل بمختلف الوسائل والأساليب[٢]. فنظرة العربي تجنح إلى التّفصيل والتّخصيص، لا إلى الجمع والتّأليف. وإنّ الّذي يشدّها بوجه خاصّ ما ينصرف إلى الجزئيّات. فاحتفال الشّعراء العرب القدماء بالوصف الجزئيّ، وإيثارهم التّفاصيل بدل الوصف الكلّي، وانسياقهم وراء الاستطراد من الأمور الثّابتة في نظرتهم إلى الكون. على أنّ ما يحدثه الوصف أيضًا من أثر في السّامع يجعله ليس مجرّد متلقّ لخبر بقدر ما هو شاهد عليه ومُسْهم فيه، بل منخرط في فضائه[٣].

وتُعدّ البداية أهمّ مواطن الوصف. وغالبًا ما ينهض فيها الوصف بوظيفة تأطير الأحداث زمانيًّا ومكانيًّا، والتّعريف بأهمّ القائمين بها. وقد يحتلّ المقطع الوصفيّ بدايات الفصول أو نهاياتها. وقد يتّخذ مواضع أخرى. وفي هذا الصّدد يذهب (فيليب هامون) إلى أنّ النّص الرّوائيّ نزّاعٌ إلى إيراد المقاطع الوصفيّة في مواطنه الاستراتيجيّة عند حدّيه الخارجيْن، أي بدايته ونهايته، وفي حدوده الدّاخليّة، مثل حدّي الفصول ومواطن التخلّص من مقطع إلى آخر مغاير، أو من نمط تبئير إلى نمط مخالف... إلاّ أنّنا لا نعدم روايات عربية كاد يستبدّ الوصف فيها بشكل يستحيل معه الحديث عن مواطن له معلومة، فهو يكاد يظهر في كلّ آن ومكان[٤]. وهو ما كان في القصيدة العربية. إذ احتلّ الوصف فيها مساحات شاسعة، حتّى إنّ بعض النقّاد أرجع معظم نظْم العرب إليه. فجعل الشّعر قائمًا على الوصف ودائرًا حوله[٥]. حسبنا ما ألمحنا إليه لدى ابن رشيق فيما سبق. وقد يعلن الكاتب عن بداية وصفه بأمور منها: ظهور ضوء، ويغلق الوصف باختفاء الضّوء، وفتح نافذة أو باب

(١) العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص٨٤.

(٢) الشّاوش، وصف الحيوان في الشّعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٥٦٢.

(٣) انظر: العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص٨٢-٨٣.

(٤) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص ٦١- ٦٣.

(٥) الشّاوش، الوصف في الشّعر العربي، مرجع سابق، ص٦.

وغلقه، ودخول مكان ما والخروج منه[١]، أو التوسّل بالحواس الخمس والجهات الأربع، والفصول الأربعة والأمكنة العالية التي تمكّن الواصف من الوصف، وقد يكون الشّاعر العربي غير واع تمامًا بمعلنات الحدّ الوصفي تلك. غير أنّ ذلك لا ينفي إدراكه موقع الوصف، ولا سيما بدايته. فقد يورده في الاستهلال قصد تأطير حدث أو تقديم شخصيّة مّا ممدوحة كانت أو مهجوّة، أو عاشقة أو معشوقة وغيرها. وقد يستحضره في منتصف القصيدة عند وصف معركة. وقد تكون قصيدة برمّتها في وصف محبوبة.

ولئن اختلفت أنماط الوصف باختلاف طبيعة الأدب شعرًا كان أو نثرًا، فإنّها تكون في الأغلب الأعمّ إمّا عن طريق الرّؤية، أو الفعل، أو القول، فضلاً عن وظائف الوصف وتقنيّاته. وأمّا عن موصوفات شعراء الأندلس عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين، ومواطنها وأنماطها، فإنّ الإجابة عنها ستكون موضوع الفصل اللاّحق بإذن الله تعالى.

(١) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص٧٠-٧١.

الفصل الأول

الموصوفات ومواطنها

ويتضمّن المباحث التّالية:

المبحث الأوّل: الموصوفات.

المبحث الثّاني: مواطن الموصوفات.

المبحث الثّالث: أنماط الوصف.

الوصف أوّل ما نطق به الشّعراء حين تدفّقت ألسنتهم بالشّعر، واصفين شعورهم ووجدانهم، معبّرين عن كلّ ما يحرّك كوامنهم ويثير هواجسهم، من مناظر وأحداث، أو مظاهر وآثار[١].

ويزداد مظهر الذّاتيّة بروزًا متى تعلّق الأمر بالوصف في الشّعر. ولعلّ أهمّ الأسباب المؤدّية إلى إكسابه هذه الصّفة تكمن في أنّه محكوم بنماذج قوليّة سابقة، وتمثّلات ذهنيّة جارية في التّقاليد الشّعريّة. فالجانب الذّاتي في إسناد الأوصاف إلى العالم وأشيائه بانعكاس رؤى الذّات المتكلّمة في القول ليبدو كأنّه أكثر حضورًا في الشّعر منه في الكلام المعتاد[٢]. لذلك، اهتمّ الشّعراء بمخاطبة الحواسّ لأنّ الأحوال والظّواهر التي لا يميّزها الحسّ يعجز الخيال عن إدراكها وتبيّنها. وهكذا، فسّروا إلحاحهم على شرط التّقديم الحسّي في كلّ تصوير وتخييل. وبمثل ذلك التزم الواصف. فقد حرص على رصد خصائص الموصوف الحسيّة، والتقاط وجوه الشّبه التي يُحاكَى فيها الشّيء بغيره. فيتجلّى الأمر أكثر، ويتّضح المعنى المراد بالوصف[٣].

ولا مراء في أنّ غرض الوصف مستبِدٌّ في الشّعر العربي بالنّصيب الأوفر. وآية ذلك أنّ الشّاعر يصوّر الأطلال أو الظّعن، والرّحلة والحبيبة والخمر، ويراوح بين وصف وآخر مستطردًا، متتبّعًا التّفاصيل إلى أن تنتهي القصيدة. فإذا جُلُّها وصفٌ. وإذا القليل منها ليس كذلك[٤]. ويكون غرض الوصف إمّا عن طريق القول، أو عن طريق الفعل، أو الرّؤية. وما من شكّ في أنّ الموصوفات في الشّعر الأندلسيّ عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين من البُنى الأساسيّة في القصيدة. فما تلكم الموصوفات؟

(١) قناوي، الوصف في الشّعر العربي، مرجع سابق، ص٤٣.

(٢) العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص ١٦٠-١٦١.

(٣) القسنطيني، الوصف في الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص ١٢١.

(٤) قناوي، الوصف في الشّعر العربي، مرجع سابق، ص٤٤.

المبحث الأوّل: الموصوفات

ازدهر الشّعر في عصر ملوك الطّوائف والمرابطين. فعددٌ كبير «من العلماء والأدباء عاشوا في العصرين»[١]، ولعلّ هذا الازدهار لا يعود إلى الأمراء والأعيان والقضاة وإلى من أتاحت لهم ظروفهم الاجتماعيّة ونفوذهم الاقتصادي دراسة الشعر وعروضه بقدر ما يعزى أيضًا إلى الشّعراء المبدعين أنفسهم وإلى عامّة الشّعب. فقد كانت الطبقة العليا تتذوّق الشعر وتدرك مراميه[٢]. واحتضنت قصائدهم ومقطوعاتهم الوصف، وتعدّدت موصوفاتهم من إنسان وحيوان، وجماد وزمان، ومكان وغيرها. وتصنّف هذه العناصر الوصفيّة حسب ما يراه «فيليب هامون» إلى وصف من الدّرجة الأولى. وهو لديه وصفُ واقعٍ محتملٍ نسبيًّا. في حين أنّ الوصف من الدّرجة الثّانية ــ وهو وصف ما هو تصوير للواقع كالصّورة والملصق، واللّوحة والشّريط السّينمائي[٣] ــ لا يتوفّر في الشّعر إطلاقًا. وإلى النّوع الأوّل تنتمي موصوفات المدوّنة.

وخلافًا لمن درس الوصف في موضوعه، وقسّمه إلى طبيعة حيّة وصامتة، وإنسان فسيكون تناول الموصوفات في هذا المبحث من حيث تحديدُ جنسها ونوعها، أخياليّة هي أم واقعيّة؟ وهل هي حقيقيّة أم رمزيّة؟

أ) الإنسان:

ما من شكّ في أنّ الإنسان أهمّ موصوف في النصّ الشّعري الأندلسي، ممدوحًا كان أو مرثيًّا، معشوقًا أو ساقيًا، وحتّى مهجوًّا. ومن تعريف وصف المرء أنّه تارة وصف ماديّ لكائن حيّ واقعيّ أو خياليّ، وطورًا وصف معنويّ[٤]. وقد هيمن وصف المحبوبة الحسّيّ ووصف الممدوح المعنويّ على سائر الأغراض. «فالنّسيب يكون بأوصاف مناسبة لهوى

(١) عمر فرّوخ، تاريخ الأدب العربي الجزء الخامس، الأدب العربي في المغرب والأندلس (عصر المرابطين والموحـــدين)، مرجع سابق، ص٣٧.

(٢) هنري بيريس (Henri Pères)، الشّعر الأندلسي في عصر الطّوائف: ملامحه العامة، وموضوعاته الرئيسيّة، وقيمته التوثيقيّة، ترجمة الطّاهر أحمد مكّي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٥٨-٥٩.

(٣) انظر تفصيله لدى: العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص ١٠٨.

(٤) التّعريف لفونتانيي (fontanier) وقد أحال عليه العمامي، مرجع سابق، ص ١١٠. واستشهد به:
Adam (Jean-Michel): La description ،PUF ،Que sais-je ،١٩٩٣م، p٣٣.

النّفس، وذلك إذا لم يتكلّم الشّاعر عن أحواله هو، فاقتصر على أحوال الصّاحبة. ويرد المديح بأوصاف الأفعال الشّريفة الدالّة على كمال الإنسان»[١]، من شجاعة وكرم، وإباء وعدل وعقل. ومن خصوصيّة هذا الوصف «أنّ واقعيّة المرجع فيه تُخضع الواصف، خلافًا لما هي عليه في السّرد التّخييليّ، لإكراهات، منها ما يتمثّل في ضرورة احترام أوصاف الموصوف الحقيقيّة»[٢]. فالوصف النّقليّ هو محاولة تجسيد الظّاهرة كما تبدو للحواسّ، فكأنّه وصف علميّ بحت تقوم فضيلته على صحّة التّشابيه ودقّتها. والشّاعر في ذلك الوصف لا يصهر الظّاهرة في حدّ ذاتها، ولا يتولاّها بخياله بقدر ما يقف عندها محاولا مجاراتها أو تقليدها. وأمّا الوصف الوجدانيّ فهو ذلك النّوع الّذي يتخطّى فيه الشّاعر حدود الظّاهرة، متملّصًا من مفهومها العلمي العامّ، مُنيطًا بها مفهوما شعريًّا جديدًا، هو امتداد للمفهوم العامّ أو تأويل له. وبالتّالي، يغدو الأمر شبيهًا برمز أو بمعانٍ مخْبوءة. فيتحوّل الشّاعر تبعًا لذلك من الظّاهرة إلى ما وراءها أو ما حولها، محاولا أن يفسِّرها. وهكذا، فإنّ المشهد ينتقل من حواسِّ الشّاعر إلى وجدانه[٣]. وعلاوة على الوصفين النّقليّ والوجدانيّ، فثمّة وصف معنويّ يغلب عليه ذكر المكارم والأخلاق التي «تُدرك بالعقل. فالمعقولات هي المعنويات التي لا نحسّها إلاّ من آثارها، كالجود، والكرم، والتفكير، ونحوها»[٤]. وقد تجتمع الأوصاف الثّلاثة النّقليّ والوجدانيّ والمعنويّ معًا. وقد يحضر منها اثنان أو واحد فحسب. ولطالما كان العاشق الهائم متغزّلا واصفًا حاله حيال الحبّ، وما يكابده من هجران، شأنه شأن معشوقته الموصوفة. واستنادًا إلى ذلك، يمكن تقسيم هذا الوصف إلى ما يلي:

١- العاشق موصوفا:

عشِق المعتمدُ زوجته، وابن زيدون ولاّدة، وأحبّ ابن حمديس جاريته الجوهرة، وزوجته أيضًا. وهذا كلّه بمنأى عن نسيب المطالع والغزل اللّذين قد يكونان حقيقييْنِ وقد لا يكونان.

---

(١) محمّد محمّد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، ط٢، مكتبة وهبة، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٢٠٣.

(٢) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص١١٠.

(٣) الحاوي، فن الوصف وتطوره في الشّعر العربي، مرجع سابق، ص ١١.

(٤) إبراهيم بن عبد الرّحمن الغنيم، الصورة الفنية في الشّعر العربي مثال ونقد، مرجع سابق، ص٨٨.

«فالمرأة لعبت لدى العرب دور الملهم والحافز، إلى جانب دورها مبدعة»[١]. فجمالها ودلالها سلبا عقل الرّجل. فكنْهُ الإحساس بالجمال ماثلٌ في الاستجابة العاطفيّة للشّيء، أو استشعاره النّاجم عن إدراكه صفات الأشياء وأغراضها[٢]، حتّى لتحسبنّ أنّ الجمال إنْ هو إلاّ المدخل الأساسيّ إلى غزل الشّعراء. لذلك، غلب الوصف الحسّي فيه على المعنويّ عند التغزّل بالمرأة. وأمّا أثناء وصف حالهم فإنّ الوصف المعنويّ هو الأكثر حضورًا لديهم. فالحزن والبكاء، والصّبر والأرق، والبقاء على العهد، والقلب المكلوم جميعها علامات دالّة على الوجد والتعلّق. بل إنّ العاشق ليتألّم من الواشين الّذين ما يفتؤون يسعون إلى التّفرقة حسدًا وبغضًا، هذا علاوة على الوصف الحسّيّ الّذي من سماته اصفرار الوجه، وضمور الجسم ونحوله، حتّى إنّ الأصفر ليرمز لدى البعض إلى الحبيب الشّاحب المُضنى شكًّا وطول سهاد... وبه يُشار غالبًا إلى القلق والغثيان[٣]، بل إنّ العيون الحمراء المضرّجة وهي تنهمر دموعًا مدرارة ليست سوى شعور مُضنٍ بالمأساة. حسبنا من ذلك ما قاله المعتمد[٤] في زوجه اعتماد: [الكامل]

يا ظَبيَةً سَلَبَت فُؤادَ مُحَمدٍ ... أَوَ لَم يُرَوّعكِ الهَزبرُ الباسِلُ
مَن شَكَّ أَنّي هائمٌ بِكِ مُغرَمٌ ... فَعَلى هَواكِ لَهُ عليّ دَلائِلُ
لَونٌ كَستَهُ صُفرَةٌ وَمَدامِعٌ ... هَطَلَت سَحائِبُها وَجِسمٌ ناحِلُ

فمعروف حبّ المعتمد لزوجه. فهي في هذه الأبيات موصوف واقعيّ حقيقيّ، وقصة حبّه معروفة أيضًا. وشأنه في ذلك العاشق ابن زيدون[٥] الّذي يتأسّى على حاله، وقد فعل به الحبّ فعله أيضًا. وها هو ما ينفكّ يَعِدُ ولاّدة بالبقاء على العهد في قصيدة بأكملها: [البسيط]

---

(١) جمانة طه، المرأة العربية في منظور الدين والواقع (دراسة مقارنة)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م، ص ٣٦.

(٢) الرّبيعي، القيم الجماليّة في شعر المرأة الأندلسية، مرجع سابق، ص ١٥.

(٣) بيريس، الشّعر الأندلسي في عصر الطّوائف، مرجع سابق، ص ٣٤٧.

(٤) المعتمد بن عبّاد ملك إشبيلية، الدّيوان، جمعه وحققه: أحمد أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، إشراف: طه حسين باشا، المطبعة الأميريّة، القاهرة، ١٩٥١م، ص ٢٣.

(٥) ابن زيدون، الديوان، شرح وتحقيق: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ص ٢٦- ٢٧.

هَل راكِبٌ ذاهِبٌ عَنهُم يُحَيِّيني ... إِذ لا كِتابَ يُوافيني فَيُحيِيني
قَد متُّ إِلاَّ ذَمَاءً[1] فِيَّ يُمسِكُهُ ... أَنَّ الفُؤادَ بِلُقياهم يُرَجّيني
ما سَرَّحَ الدَّمعَ مِن عَيني وَأَطلَقَهُ ... إِلّا اعتِيادُ أَسًى في القَلبِ مَسجونِ
صَبرًا لَعَلَّ الّذي بِالبُعدِ أَمرَضَني ... بِالقُربِ يَومًا يُداويني فَيَشفيني
كَيفَ اِصطِباري وَفي كانونَ فارَقَني ... قَلبي وَها نَحنُ في أَعقابِ تِشرينِ
شَخصٌ يُذَكِّرُني فاهُ وَغُرَّتَهُ ... شَمسُ النَّهارِ وَأَنفاسُ الرَّياحينِ
لَئِن عَطِشتُ إِلى ذاكَ الرُّضابِ لَكَم ... قَد باتَ مِنهُ يُسَقّيني فَيَرويني
وَإِن أَفاضَ دُموعي نَوحُ باكِيَةٍ ... فَكَم أَراهُ يُغَنّيني فَيُشجيني
وَإِن بَعُدتُ وَأَضنَتني الهُمومُ لَقَد ... عَهِدتُهُ وَهوَ يُدنيني فَيُسليني
أَو حَلَّ عَقدَ عَزائي نَأيُهُ فَلَكَم ... حَلَلتُ عَن خِصرِهِ عَقدَ الثّمانينِ
يا حُسنَ إِشراقِ ساعاتِ الدُّنُوِّ بَدَت ... كَواكِبًا في لَيالي بُعدِهِ الجونِ
وَاللهِ ما فارَقوني بِاختِيارِهِم ... وَإِنَّما الدَّهرُ بِالمَكروهِ يَرميني
يا رَبِّ قَرِّب عَلى خَيرٍ تَلاقينا ... بِالطالِعِ السَّعدِ وَالطَّيرِ الميامينِ

وإنْ رُمنا تحديد أبعاد صورة العاشق فإنّها تكون على هذا النّحو:

العاشق (ابن زيدون)	
حالته	على مشارف الموت لولا صبره وتجلّده، وبقاؤه على العهد والوفاء لمحبوبته.
عيونه	دامعة.
قلبه	يتأمّل اللّقاء ويتأسّى على حاله.
السّمع	نوح الباكية يزيد شجنه.
الذّوق	عَطِشٌ للرّضاب.
الزّمن	ألقى العاشق لومه كلّه على الدّهر، فهو يلومه على كونه سبب الفراق، وإنّ هذا البعاد يضنيه ويزيده همّا على همّ، وإنّ ليالي الفصل حالكة السّواد، طويلة ثقيلة.
الأمنية	تحقيق اللّقاء، والدّعاء بأن يتمّ الوصل.

(١) بقية الروح في المذبوح وغيره، المعجم الوسيط مادة (ذمَى).

وابن خفاجة[١] شكا من طول ليله بعيدًا عن محبوبه وبكاه، يقول في ذلك: [مجزوء الكامل]

يـــــا رُبَّ لَيـــــلٍ بِتُّـــــهُ وَكَأَنَّـــهُ مِـــن وَحـــفِ شَـــعرِكْ
تَنـــــهَلُّ مُزنَـــــةُ دَمعَـــــتي فيـــهِ وَيَنـــدى نَـــورُ ذِكـــرِكْ
أَتبَعـــــتُ فيـــــهِ وَقَـــــد بَكيـــــتُ عَقيـــــقَ خَـــــدِّكَ دُرَّ ثَغـــــرِكْ
وَشَـــــرَقتُ فيـــــكِ بِعَـــــبرَةٍ قَـــــد وَرَّدَتهـــــا نـــــارُ هَجـــــرِكْ

ومن الموصوفات الواقعيّة جارية ابن حمديس[٢] الجوهرة، التي رثاها في قصيدتين وصف حسنها وجمالها، وقصّة غرقها وحزنه عليها، وحسرته وبكاءه، وطول ليله يقول في إحداهما: [المنسرح]

وَاوَحْشَتَا مـــن فِـــراقِ مُؤنِـــسَةٍ يميـــتني ذكْرُهَـــا ويحييهـــا
أذكرهـــا والـــدموعُ تـــسبقني كـــأنّني للأســـى أجاريهـــا
يا بحرُ أرخصتَ غـــير مكتـــرثٍ مَنْ كنـــتُ لا للبيـــاع أغليهـــا
جوهرةٌ كان خـــاطري صَـــدَفًا لهـــا أقيهـــا بـــه وأحميهـــا
أبَتّهـــا في حـــشاك مُغْرَقَـــةً وبـــتُّ في ســـاحليك أبكيهـــا

فكأنّ العاشق في شعر العصريْن قد كان حريصا على رفع شعارٍ مفاده «أنّ الألم والتذلُّل يشرّفان الرّجل المحبّ»[٣]. فهو عاشق مستهام، تميّز بصفات المحبّ المخلص. ولم يكثر الشّاعر من وصف حالته إلاّ نادرًا. وغالبًا ما يجنح إلى إشارات عابرة في العشق الصّادق. فقد هيمنت صورة المعشوق الحسيّة على صورة العاشق. وبالتّالي، فإنّ المرأة لا تعدو أن تكون ملهمة الرّجل في النّتاج الثّقافي والغنائي. إنّها وحي جميل نسج في سبيلها الشّاعر قصائده، واستلهم من قبس حسنها وآيات جمالها الأنثوي أدبه[٤].

(١) ابن خفاجة، الديوان، ط٢، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٩م، ص ١١٤- ١١٥.
(٢)ابن حمديس، الديوان، صحّحه وقدّم له: إحسان عباس، ط٢، دار صادر، بيروت، ٢٠١٢م، ص ٥١٧.
(٣) بيريس، الشّعر الأندلسي في عصر الطوائف، مرجع سابق، ص ٣٧٣.
(٤) فوزيّة عبد الله محمَّد العقيلي، الرّؤية الذاتيّة في شعر المرأة الأندلسيّة، إشراف: طه عمران وادي، كلية اللّغة العربيّة، جامعة أم القرى، ٢٠٠٠م، ص٦٣. رسالة ماجستير.

ولطالما كانت سيّدة الموصوفات في الشّعر الأندلسي، وقاسمًا مشتركًا بين شعراء ملوك الطّوائف والمرابطين. فكيف وُصفت حوّاء الأندلس؟

٢- المعشوق موصوفا:

غلب الوصف المعنويّ على الشّاعر الــمُحبّ، واللاّفت للانتباه أنّ وصفه المعشوق يرد مجرّد إشارات عابرة دون تفصيل، على عكس ما يكون في النّسيب والتّشبيب، فقد يأتي الوصف الحسّيّ مدخلا إلى الموصوف الرّئيس، على حين أنّ وصف المحبوبة قد يكون في أغلبه معنويًّا، فمن ذلك ما قاله ابن زيدون[١] لولاّدة في غزليّته المشهورة (إنّي ذكرتك بالزّهراء مشتاقا): [البسيط]

إِنّي ذَكَرتُكِ بِــالزَّهراءِ مُــشتاقَا وَالأُفقُ طَلقٌ وَمَرأى الأَرضِ قَد راقَا
وَلِلنــسيمِ اِعــتِلالٌ في أَصــائِلِهِ كَأَنَّــهُ رَقَّ لِــي فَاعتَــلَّ إِشــفاقا

فقد شخّص الطّبيعة وأسبغ عليها عاطفة صادقة مليئة بالحبّ، وجعلها تشاطره مشاعره، وقد استهل قصيدته مؤطّرًا إيّاها زمانيًّا ومكانيًّا، فالمكان هو (الزّهراء) والزّمان ما بين العصر والمغرب، ودلالته قوله: (أصائله)، وقد استعرض الذّكرى والشّوق، واعتلال النّسيم والرّوض الفضيّ المبتسم، الّذي يذكّره بجِيد معشوقه، ويفضّل العرب المرأة التي تكون بيضاء البشرة والأسنان، بل يتفنّن البعض حتّى في تشبيه هذه الصّفة بما عرف ببياضه عندهم[٢]، فقد وَصَف الطّبيعة والمحبوبة، ومدينة الزّهراء؛ لذلك قد تكون حركة الصّفات أكثر تعقيدًا، كأن تسند إلى موصوف معيّن في موضعٍ ما صفات مخصوصة متّصلة بالواقع، ثمّ تُرصد في موضع آخر صفاتٌ هي من قبيل الخيال أو التمنّي، أو من دفقات الذكرى أو أن تكون الصّفات حينًا في عالم اليقظة وأحيانًا رؤيا فيما يرى النائم، وفي هذه الحالة تكون حركة الصّفات مزدوجة، أي حركة في مستوى الصّفات ذاتها، وحركة في مستوى عالم الصّفات[٣]، ففي مستوى طبيعة محتواها مثلا إذ الطّبيعة وولاّدة هما من الوصف الماديّ، في حين أنّ الشّوق معنويّ ذاتيّ، وأمّا لون جيدها فأبيض ناصع، والجوّ عليل وقت الغروب، وثمّة إشارة معنويّة

(١) ديوان ابن زيدون، ص ٤٦-٤٧.
(٢) العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص ٢١٧.
(٣) قسومة، طرائق تحليل القصّة، مرجع سابق، ص ١٧٧.

خافتة تتعلّق بساعة الغروب رمز الرّحيل والغياب، ويلوح المكان رحبًا غضًّا، نضرًا ممتلئًا ورودًا عبقة، وقد عَقَد الشّاعر صلاتٍ بين عناصر موصوفه، فالنّسيم معتلّ كحاله، مشفق عليه، والرّوض في مائه كجيد الحبيبة.

فالشّاعر العربيُّ القديم يصدر في وصفه العالَمَ وكائناته عن نظرة مثاليّة جماليّة مطلقة، محّضتها أنماط من التّصوير موروثة ومتداولة، وفنون من القول منمذجة، وخاضعة في الكثير من الأحيان لقوالب جاهزة[1]، فالمرأة منذ الجاهليّة كانت تحضر في الشّعر العربي، بسماتها ذاتها من حيث الطّولُ والقصر، والنّحافة والامتلاء، فيتعاضد الطّول مع استقامة القَوام ونعومة البشرة، ورشاقة الخطو ورهافة الخصر، وامتلاء الرّدفين وارتفاع الصّدر، ورقّة الصّوت وسواد الشّعر، وسمرة اللّمى وحور العين، ليؤلّف جماعه صورة المرأة المثال التي تكون صفاتها هذه متناغمة في قصيدة واحدة، وقد تتناثر بين مطالع القصائد، فيركّز الشّاعر على عنصر محدّد كابن حمديس[2] الّذي قلّما تغزّل دون ذكر العيون، يقول في مطلع إحدى قصائده جامعًا الكثير من صفات تلك الحسناء التي كاد يُجنّ من حسنها: [الكامل]

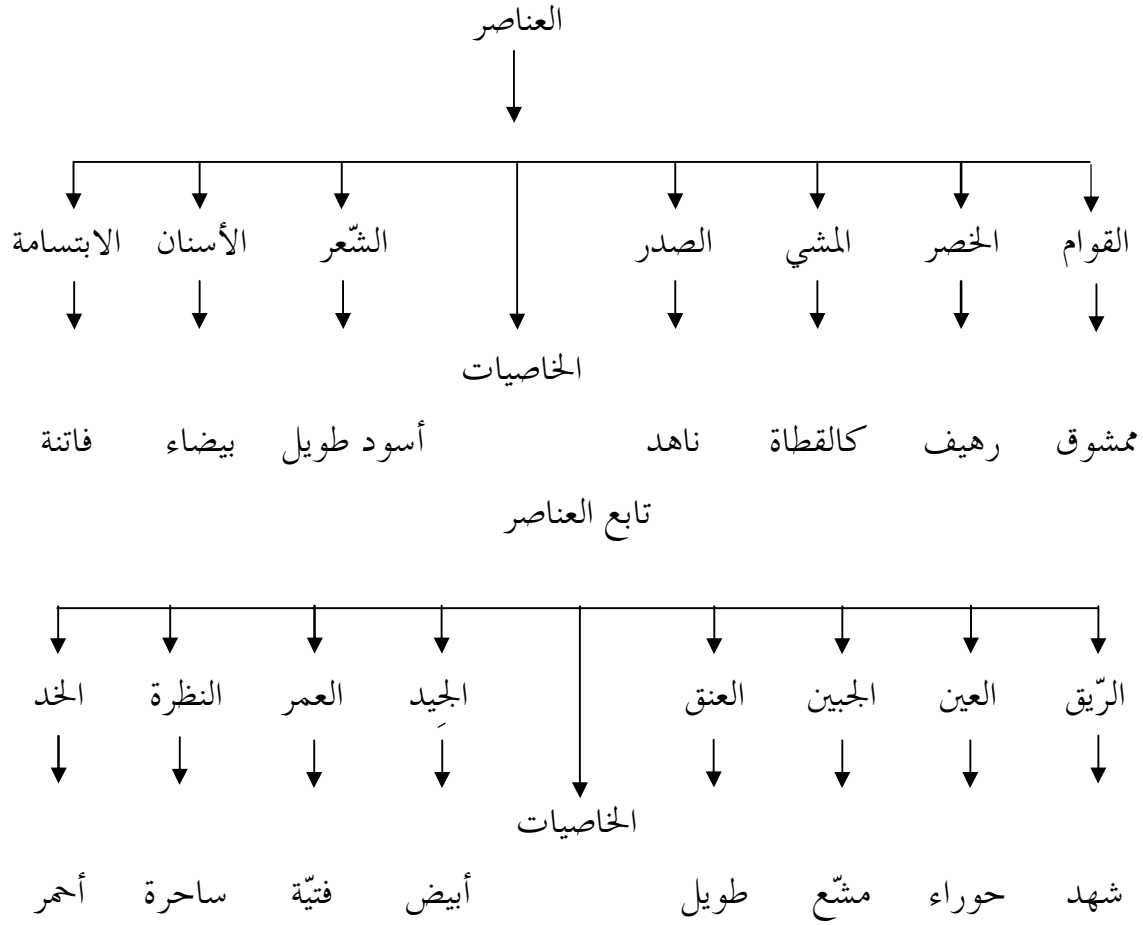
ما للوشاةِ غَدَوا عليّ وراحوا ... أعليّ في حُبِّ الحسانِ جُنَاحُ
وبمهجتي عُرُبٌ كأنّ قدودها ... قُضُبٌ تقومُ بميلهنّ رياحُ
مهتزَّةٌ بقواتلِ الثّمرِ التي ... أسماؤها الرُّمَّانُ والتُّفَّاحُ
غِيدٌ زَرَيْنَ على القطا في مشيها ... فلهنّ ساحاتُ القلوب بطاحُ
من كلّ مُصْبِيَةٍ بِضِدّيْ حسنها ... فالفَرْعُ ليلٌ والجبينُ صباحُ
تفتَرّ عن بَرَدٍ فراشفُ دُرِّهِ ... يَحلو له شَهْدٌ وتُسْكِرُ راحُ
لا تقتبسْ من نور وجنتها سنًا ... إنّ الفراشةَ حَتفُها المصباحُ
نُجْلُ العيونِ جراحها نُجْلٌ أما ... تصفُ الأسنّةَ في الطعين جراحُ
يا وَيْحَ قتلى العاشقين وإنْ هُمُ ... شهدوا حروبًا ما لهنّ جراحُ
أوَ ما علمتَ بأنّ فُتّاكَ الهوى ... حُورٌ تكافحُ بالعيون مِلاحُ
من كلّ خودٍ كالغزالةِ قِرْنُها ... أسَدٌ أُذِلّ وأنّها لَرَداحُ

(١) العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص ٢١٤.
(٢) ديوان ابن حمديس، ص ١٠٢.

فـــالرّمحُ قـــدٌّ والخـــداعُ تَـــدَلّلٌ والسيفُ لحظ والنجـــادُ وشـــاحُ
ودماءُ أهل العـــشق في وجَنَاتهـــا فكأنّ قـــتلاهم عليهـــا طـــاحوا

غلب على وصف ابن حمديس الحسّ، فكان المعشوق جميلا فتّانًا، وقد تراوح الوصف بين النّعوت والجمل الاسمية، ولعلّ الرّسم التّالي كفيل بتجلية صورة المحبوبة أكثر[1]:

الموضوع-العنوان: (حبيبة ابن حمديس) موصوف رئيس:



و لم تكن هذه الصّفات خاصّة بمحبوبة ابن حمديس فحسب، وإنّما يُجمِع جلّ الشّعراء عليها، من ذلك قول ابن اللبّانة[2] واصفًا بياض محبوبته وحمرة خدّيها: [المنسرح]

حُمـــرَةُ خَدَّيـــهِ في بَياضِـــهَا ذَوبُ نُـــضارٍ يَـــسيلُ في وَرَقِ

(١) تمّت تجزئة التّشجير في هذا الرّسم وغيره بسبب ضيق المساحة.

(٢) ابن اللبّانة، الديوان (مجموع شعره)، جمع وتحقيق: محمد مجيد السّعيد، ط٢، دار الراية للنّشر والتّوزيـــع، عمـــان، ٢٠٠٨م، ص ٩٧.

وابن خفاجة[١] جمع في قصيدة صفات الحبيبة من بياض، وملابس، وصدر، وسوار يحيط بالعضد، وعيون حوراء، وعنق طويل، وخصر نحيل وردف ممتلئ، ومنها قوله: [الطّويل]

وَقَوراءَ بَيضاءِ الـــمَحاسِنِ طَلقَــةٍ ... لَبستُ بِها اللَّيلَ البَهــيمَ نَهــارا
يَزُرُّ عَلَيها الــصُّبحُ نــورًا قَميــصَهُ ... وَقَد لَبِسَ الجَوُّ الظَّــلامَ صِــدارا
هَزَزتُ لِأَغصانِ القُــدودِ مَعاطِفًــا ... بِهــا وَلِرُمّــانِ النُّهــودِ ثِمــارا
إِذا شِئتُ غَنّــاني وِشــاحٌ وَحِليَــةٌ ... لِحَسناءَ غَصَّت دُمُلُجًا وَسِــوارا
هِيَ الظَّبيُ طَرفًا أَحــوَرًا وَمَلاحِظًــا ... مِراضًا وَجيــدًا أَتلَعًــا وَنِفــارا
أَفاضَت عَلى عِطفِ القَضيبِ مُــلاءَةً ... وَلَفَّت عَلى ظَهرِ الكَثيــبِ إِزارا

وكذلك المعتمد[٢] بقوله في قصيدة اختير منها بيتان: [الطّويل]

وَألثمني ثَغرًا شَــمَمتُ نَــسيمهُ ... فَخُيِّلَ لي أَنّي شَــمَمتُ بِــهِ نَــدّا
هيَ الظَّبيُ جيدًا وَالغَزالَــةُ مُقلَــةً ... وَرَوضُ الرُّبا فَوحا وَغُصن النقا قَدّا

وابن سارّة[٣] ساير الشّعراء في صفات المحبوبة، وإن خالفهم في وصف الشّعر: [البسيط]

أَبْدَى سَوالفَ رِيمٍ زَانَها العَطَــلُ ... واسْتَلَّ سَيفَ لِحَــاظٍ هَابَــهُ البَطَــلُ
وافْتَرَّ عَنْ رَتَــلٍ أَلَمــى فعَلَّمَــني ... تَرتِيــلَ وَصْــفيَ فِيــهِ ذلِــكَ الرَّتَــلُ
ومَا حَرِنْتُ فَصَارَ السَّبْقُ مُــرتَجلا ... في الشِّعرِ حتّى بَدا لي شَعرُه الرَّجِــلُ[٤]

ومع هذا الاختلاف البسيط لا نعدم تركيزهم على المرأة السّمراء، والشّقراء، والسّوداء، أيضًا، فقد توسّل العرب للدّلالة على الألوان المتنوّعة بالكثير من الألفاظ و«بصورة تكشف

(١) ديوان ابن خفاجة، ص ١١٠.
(٢) ديوان المعتمد، ص ٧.
(٣)ابن سارّة، حياته وشعره، حسن أحمد النوش، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٢٠١٠م، ص ١٩٠.
(٤) الشعر كان بين السُّبوطة والجُعُودة، المعجم الوسيط مادة (رَجَلَ).

عن الدقّة ودرجة اللّون واختلاطه مع غيره»[١]، وإن أجمعوا على ما ذُكِر من جمال وبياض، وطول جيد، وضيق خصر... فهل اتّفقوا أيضًا على صفات الممدوح؟

٣- وصف الممدوح:

تبيّن سابقًا غلبة الصّفات المعنويّة على وصف الممدوح، وقد مدح الشّعراء الحكّام والأمراء، والوزراء والقضاة، والفقهاء. وإذا كان الثّناء على الأفراد قد كثُر في قصائد ملوك الطّوائف والمرابطين فإنّه قد انحسر في الثّناء على الجماعة. حسبنا مدح ابن حمديس قومه في قصيدتيْن، وكذلك مدحه سريّة المسلمين. وقد يُعرّج الشّاعر على مدح أصهار ممدوحه أو جماعته في نتفة أو مقطوعة. ولطالما خُلعت على الممدوح أجمل الصّفات، وأُثني عليه بأفضلها. فقد خُصّ الممدوح بمختلف الصّفات، من حسيّة فأصبح كالبدر، ومن معنويّة كالشّجاعة والقوّة، والمهابة والحزم، والذّكاء والعطاء، والعدل وسداد الرّأي، والشّهامة والعزم، والعزيمة ونصرة دين الإسلام. فابن خفاجة[٢] نظّم قصيدته في الفقيه عبد الله محمد بن أحمد بن حمدين، وقال فيها يخاطبه: [الكامل]

خَلَعَ الثَّناءُ عَلَيــهِ أَكــرَمَ حلْيَــةٍ ... يُزهَى بِها في الدَّسْتِ عِطفُ اللاَّبِسِ
سَلِسُ الْكَلامِ عَلى السَّمَاعِ كَأَنَّــهُ ... سِنَةٌ تَرَقرَقُ بَــينَ جَفنَــيْ نَــاعِسِ
مُتَقَلِّبٌ ما بَــينَ عَــزْمٍ غــارِسٍ ... لِلمَكرُماتِ وَبَــينَ حَــزمٍ حــارِسِ
وَذَكاءُ فَهمٍ لَــو تَمَثَّــلَ صــارِمًا ... لَم يَــأتَمِن ظُبَتَيــهِ عــاتِقُ فــارِسِ
وَمَقامُ حُكْمٍ عــادِلٍ لا يَــزْدَري ... فيهِ الــــمُعَلّى خَطــوُهُ بِالنَّــافِسِ

وقد تميّز ممدوح ابن خفاجة بما يلي:

المدوح (الفقيه ابن حمدين)	
صفات معنويّة فحسب	الثّناء الحسن، والسّمعة الطيّبة، والفصاحة، والعزم، والحزم، والذّكاء، والعدل.

(١) أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، ط٢، عالم الكتب للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٤٦.

(٢) ديوان ابن خفاجة، ص ١٥٣.

وكذلك ابن زيدون[١]، فقد أسبغ على ممدوحه ابن جهور عددًا من الصّفات، منها طاعته الله، وتطبيقه أحكامه، ومعرفته بأمور الدّولة، وتصرّفه معها بحكمة، وأنّه إن مدحه سيقلب المديح غزلاً لمكانته. ومن الوصف الحسّيّ وسمه بكثرة الابتسام، ورغم ذلك لم تسقط مهابته: [الكامل]

مَلِكٌ أَطاعَ اللهَ مِنهُ مُوَفَّقٌ ... مَا زالَ أَوّابًا إِلَيهِ مُنيبَا
يَأتِي رِضاهُ مُعادِيًا وَمُوالِيًا ... وَيَكُونُ فيهِ مُعاقِبًا وَمُثيبَا
مُتَمَرِّسٌ بِالدَّهرِ يَقعُدُ صَرفُهُ ... إِن قامَ في نادي الخُطوبِ خَطيبا
لا يُوسَمُ الرَّأيُ الفَطيرُ بِهِ وَلا ... يَعْتادُ إِرسالَ الكَلامِ قَضيبَا
بَسّامُ ثَغرِ البِشرِ إِن عَقَدَ الحُبا ... فَرَأَيتَ وَضّاحًا هُناكَ مَهيبَا
وَمَحاسِنٌ تَنْدى رَقائِقُ ذِكرِها ... فَتَكادُ توهِمُكَ المَديحَ نَسيبَا
كَالآسِ أَخضَرَ نَضْرَةً وَالوَرْدِ أَحْمَرَ بَهجَةً وَالمِسْكِ أَذفَرَ طِيبَا

ويتوسّل الشّعراء في مدحيّاتهم بمجموعة من الصّفات تُعلي ممدوحيهم، حتّى يكادوا يبلغون بهم المجرّة، من ذلك قول ابن اللبّانة[٢] في ابن عباد: [الكامل]

وضَحتْ به العليا فَمَنْهَجُ قَصْدِهَا ... مِنْهُ إِلَى ظَهْرِ الْمَجَرَّةِ مَهْيَعُ

ومن أعظم الصّفات المعنوية الوفاءُ، وقد أثنى به ابن اللبّانة[٣] على نفسه جرّاء إخلاصه للمعتمد حتّى بعد سجنه، وفي ذلك يقول: [الطّويل]

بنَفسِي وأَهْلِي جيرةٌ ما استَعنْتُهم ... عَلى الدَّهرِ إلاّ وانثنيْتُ مُعَانَا
أراشوا جَناحِي ثمّ بلّوهُ بالنَّدى ... فلَمْ أسْتَطِعْ مِنْ حَيِّهِمْ طَيرانَا

وإذا كان المدح يقتضي سائر الصّفات الحسنة والأخلاق الحميدة، فإنّ الهجاء يُلبس المهجوّ أبشع الصّفات. فكيف كانت صورة المهجوّين في الشّعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين؟

(١) ديوان ابن زيدون، ص ١٣١-١٣٢.
(٢) ديوان ابن اللبّانة، ص ٨٨.
(٣) ديوان ابن اللبّانة، ص ١٣٨.

٤- المهجوّ موصوفا:

يتعدّد الهجاء ويتنوّع لدى شعراء الأندلس. فلا يقتصر على الأفراد بل يتجاوزه إلى الحكّام والوزراء، والولاّة والقضاة والفقهاء، ولا ينجو منه حتّى الفلاسفة والنّحاة، والمعلّمين والكتّاب، وغيرهم. ومع ذلك، لا يعدُّ الهجاء غرضًا مهيمنًا على الشّعر الأندلسي في الفترة المعنيّة بالدّرس. فلا نكاد نعثر إلاّ على مقطّعات متناثرة، بل ثَمّة من الشّعراء من ترفّع عن الهجاء، كابن حمديس الّذي أكّد في قصيدتيْن أنّه قادر على قول يكون كحدّ النّصل، بيد أنّ علوّ قدره، وتحقيره هاجيه وعفوه، عنه جعلته لا يلج هذا الباب. وأمّا سائر الشّعراء في أهاجيهم فقد نعتوا المهجوّ بالكذب والرّياء، وأصابوا منه مقاتل، سواء في أصله أو رجولته، أو قيمه عمومًا. إلاّ أنّ هجاءهم ذاك لم يدرك هجاء ابن سارّة المقذع الّذي أشار إليه ابن بسّام الشنتريني (ت٥٢٢هـ) في مصنّفه (الذّخيرة في محاسن الجزيرة). غير أنّه أحجم عن إثباته[١]، وقد غلا في أمره كثيرًا إلى حدّ «بلغ فيه غاية المجون والابتذال»[٢]. وقد راوح في هجائه بين الأفراد والجماعات. وأدرك حتّى الورّاقين، فعيّر من يتّخذون الدّين ستارًا، ويأكلون أموال النّاس بالباطل[٣]: [مجزوء الخفيف]

يَـــا ذِئَابًـــا بَـــدَتْ لَنَـــا ... فِـــي ثِيَـــابٍ مُلَوَّنَـــهْ
أَحَـــــلاَلاً رَأيـــــتُمُ ... أَكلُنَـــــا فِي الـــــمُدَوّنهْ

وكذلك ابن خفاجة[٤]، فقد طعن في الفقهاء الّذين يأخذون الأموال بغير حقّ: [الكامل]

دَرَسوا العُلومَ لِيَملِكوا بِجِـــدالِهِم ... فيها صُـــدورَ مَراتِـــبٍ وَمجـــالِسِ
وَتَزَهَّدوا حتّى أَصـــابوا فُرصَـــةً ... في أَخذِ مالِ مَـــساجِدٍ وَكَنـــائِسِ

وحتّى نتبيّن صورة بعض الفقهاء عصر المرابطين نستعين بهذا الجدول:

---

(١) قال يتحدث عن هجاء ابن سارّة: «ولقد رأيت له عدَّة مقطوعات في الهجاء، تُرْبِي على حَصَى الدهناء، وهو فيه صائبُ السَّهم، نافذ الحكم، طويتُ عليه كشحًا، وأضربتُ عن ذكره صفحًا...». الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مرجع سابق، القسم الثاني، ص ٦٣١.

(٢) ديوان ابن سارّة، ص ٢٦٣.

(٣) ديوان ابن سارّة، ص ١١٣.

(٤) ديوان ابن خفاجة، ص ١٥٥.

صورة الفقهاء	
أحوال معنويّة	النّفاق، والرّياء، وأكْل المال بالباطل.

كما هجا ابن سارّة أيضًا زوجته مثبتًا نفاقها وتلوّنها[١]: [الكامل]

أَمَّا الزَّمَان فَرَقَّ لِـــي مِـــنْ طَلَّـــةٍ كانت تُطلّ[٢] دَمِي بِسَيْفِ نِفَاقِهَا
الذِّئْبَةُ الطَّلْسَاءُ[٣] عِنْـــدَ نِفَاقِهَـــا وَالْحَيَّة الرَّقْشَاءُ[٤] عِنْـــدَ عِنَاقِهَـــا

وقد يعدّ «أجمل ألوان الهجاء هو ما يتجاوز فيه الشّاعر رغباته ومصالحه الذاتيّة إلى أحاسيس النّاس عامّة»[٥]. وهذا ما جنح إليه كلٌّ من ابن سارّة وابن خفاجة حينما شهّرا بفعل بعض الفقهاء. وأمّا ما بقي من الهجاء فلا يعدو إلاّ أن يكون بدافع ذاتيّ من قبيل هجاء ابن خفاجة عبدًا أرسله في حاجة فأبطأ عليه، أو تهكّمه بالنّساء اللاّتي يتستّرن بالزّينة إخفاءً لخلقهنّ الرّديء.

وجملة القول، فإنّ ندرة الهجاء في شعر ملوك الطّوائف والمرابطين قد يُعزى ــ علاوة على عزوف بعض الشّعراء عنه ــ إلى إهمال مؤرّخي الأدب له في مصنّفاتهم. وحسبنا صاحب (الذّخيرة) المعروف بمواقفه المتشدّدة منه، وإعراضه عنه.

ولا يفوتنا ذكر أمرٍ كثيرًا ما شكا منه الشّعراء، وأفردوا له مساحات في شعرهم، وهو الشّيب ورحيل الشّباب، والتحسّر على ذهاب الصّبا. فهذا ابن خفاجة[٦] يبكي شبابه ويتألّم من هرمه، وضعف سمعه وبصره وتغيّر حاله، وقد شبّه الشّيب بالغراب الأبيض: [الطّويل]

وَمَا راعَـــنِي إِلّـــا تَبَـــسُّمُ شَـــيْبَةٍ نَكَرتُ لَها وَجهَ الفَتـــاةِ تَجَهُّمَـــا

(١) ديوان ابن سارّة، ص ٢٦٣.
(٢) طلَ دم فلان طلا: أهدره وأبطله، المعجم الوسيط مادة (طَلَّ).
(٣) ذئب أطلس في لونه غبرة إلى السواد، والأطلس اللص يشبه الذئب، والطلس والطلسة مصدر الأطلس من الذئاب وهو الذي تساقط شعره، وهو أخبث ما يكون، ويقال للثوب الأسود الوسخ: أطلس، لسان العرب مادة (طلس).
(٤) حية رقشاء: فيها نقط سواد وبياض، والرقشاء الأفعى سمّيت بذلك لترقيش في ظهرها وهي خطوط ونقط، لسان العرب مادة (رقش).
(٥) فوزي عيسى، الهجاء في الأدب الأندلسي، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، ٢٠٠٧م، ص ٤٦.
(٦) ديوان ابن خفاجة، ص ٢٣٤.

فَعِفتُ غُرابًا يَصدَعُ الشَّملَ أَبيَضًا وَكانَ عَلى عَهدِ الشَّبيبَةِ أَسْحَمَا[١]
فَـــآهٍ طَـــويلاً ثمّ آهٍ لِكَـــبرَةٍ بَكَيتُ عَلى عَهدِ الشَّبابِ بِها دَمَا
وَقَد صَدِئَتْ مِرآةُ طَرفي وَمِسمَعي فَما أَجِدُ الأَشياءَ كَالعَهدِ فيهِمَـــا

فقد استهلّ الشّاعر خطابه بتعجّبه من تبسّم شيبه وتجهّم الفتاة، وقد بدت تعابير الوجه حاضرة، ووظّف الألوان في ذلك، فمحّض الأبيض للشّيب، والأسود للشّباب، والأحمر لدموعه الحرّى، وحضرت حاسّتا البصر والسّمع وقد تغيّرتا مع الكِبَر، وذَكَر الغراب رمز الفراق والشّؤم، «فمن النّاحية الزّمنيّة يرتبط هذا المحور بالحاضر والواقع المعيش، اللّذين يمثّلان مجال التّحوّل بالنّسبة إلى الشّاعر جسديًّا ونفسيًّا»[٢].

فكأنّ الشّاعر لم يصدّق حتّى تجهّمت الفتاة ففزع من ذلك، ممّا اضطره إلى الاعتراف بحقيقة عجزه، وضعف سمعه وبصره، فبعيدًا عن مغالطة النّفس وخداعها بالأماني رَضِي الشّاعر بالشّيب والكِبَر، بعد عبوس الفتاة.

وابن زيدون[٣] تحسّر على الشيب الذي غزاه من صروف الدّهر وهو في شبابه بقوله: [البسيط]

قَبْلَ الثَّلاثِينَ إِذْ عَهْدُ الـــصِّبا كَثَـــبٌ وَلِلـــشَّبِيبَةِ غُـــصْنٌ غَـــيرُ مُهْتَـــصِرِ
هَا إِنَّها لَوعَـــةٌ في الـــصَّدْرِ قادِحَـــةٌ نارُ الأَسَى وَمَشِيبِي طَـــائِرُ الـــشَّرَرِ

ولعلّ في تفجّع الشّعراء لمصيبة الهرم وبكائهم على شبابهم الرّاحل إيذانًا بصراع بين الحياة والموت، وبالتّالي، كيف كانت مراثي شعراء ملوك الطّوائف والمرابطين؟

٥- وصف المرثيّ:

في الرّثاء يكثر التظلّم من جور الزّمان ووصفه بالغدر. وقد رثى الشّعراء وندبوا موتاهم، سواء من لهم مكانة في المجتمع أو كان من ذوي القربى. واشتملت القصائد على محاسن الموتى، والدّعوة إلى الصّبر، فتفجّعوا لموت أبنائهم وزوجاتهم، وبكلّ أسى وحزن

(١) الأسحم: الأسود، المعجم الوسيط مادة (سَحِمَ).

(٢) الحبيب العوّادي، جدليّة الـــمُبدِع والـــمُبدَع قراءة في الأجناس الشّعريّة ضمن ديوان ابن حمديس الصقلّي، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، تونس، ٢٠٠٧م، ص٦٣٦.

(٣) ديوان ابن زيدون، ص ١٤٨.

أبّنوهم في قصائدهم، عدا ابن سارّة الّذي ضمّ ديوانه ثلاث مقطوعات لا تتجاوز أبياتًا ثلاثة، كانت الأولى لامرأة مجهولة، والثّانية لحبيب لم يُذكر اسمه وصفه بجزيل الصّفات، وأمّا المرثية الثّالثة فقد خصّ بها ابنته وهي في سنّ الزّواج، وعلى غير العادة. فقد أثنى فيها على الموت. وهذا من العجب العجاب يقول في ذلك[١]: [الوافر]

أَلاَ يَا مَوْتُ كُنْتَ بِنَا رَؤُوفًا ... فَجَدَّدْتَ الحياةَ لَنَا بِزَوْرَه[٢]
حَمَادِ لِفِعْلِكَ الْمَشْكُورِ لَمَّا ... كَفَيْتَ مَؤُونَةً وَسَتَرْتَ عَوْرَه
فَأَنْكَحْنَا الضَّرِيحَ بِلاَ صَدَاقٍ ... وَجَهَّزْنَا الْفَتَاةَ بِغَيْرِ شَوْرَه[٣]

فأين الأسى على فقد هذه الفتاة؟ وهل الموت كان به رؤوفًا حين زوّجها بالضّريح؟ وأمّا ابن حمديس[٤] فقد تفجّع لوفاة ابنة له بأربعين بيتًا يقول فيها: [الطّويل]

بَكَتكِ قَوَافِي الشّعر من غزر أدْمُعٍ ... بُكاءَ الحَمامِ الوُرْقِ في قُضُبِ الأثْلِ
وَكُلُّ مَهَاةٍ حَوْلَ قبرِكِ بالفَلاَ ... لِمَا بَيْنَ عَيْنَيْهَا وَعَيْنَيْكِ من شكْلِ
فَرَوَّى ضَرِيحًا من كفاحٍ عن الثّرى ... له وابلٌ بالخِصْبِ ما خُطّ بالمَحْلِ

وقد رثى ابن زيدون[٥] القاضي ابن ذكوان في قصيدة بأربعة وأربعين بيتًا ذاكرًا محاسنه، خالعًا عليه حشدًا من الخصال الحميدة، ومن الصّفات الحسيّة الحميدة، ممّا صيّره بها قمرًا مشعًّا، ما إنْ علا حتّى هوى، يقول في ذلك: [الكامل]

اعْجَب لِحالِ السَّرو[٦] كَيفَ ... وَلِدَولَةِ العَلَيَاءِ كَيفَ تُدَالُ[٧]
وَلَّى أَبُو بَكرٍ فَراعَ لَهُ الوَرى ... هَولٌ تَقاصَرَ دونَهُ الأَهوالُ
قَمَرٌ هَوَى فِي التُّرْبِ تُحثى فَوقَهُ ... للهِ ما حازَ الثَّرى المُنهالُ
ما أَقبَحَ الدُّنيا خِلاَفَ مُوَدِّعٍ ... غَنِيَت بِهِ في حُسنِها تَختالُ

(١) ديوان ابن سارّة، ص ٢٦٦.
(٢) الزَورة: المرّة الواحدة من الزيارة، لسان العرب، مادة (زور).
(٣) جهاز العروس، والزينة، وحسن المنظر، المعجم الوسيط (شَار).
(٤) ديوان ابن حمديس، ص٣٦٧.
(٥) ديوان ابن زيدون، ص ١٨٦-١٨٩.
(٦) الشرف، المعجم الوسيط مادة (سَرُرَ).
(٧) انتقل من حال إلى حال ودالت الأيام: دارت، المعجم الوسيط مادة (دَالَ).

يا قَبرَهُ العَطِرَ الثَّـــرى لا يَبعَـــدَن حُلوٌ مِنَ الفِتيـــانِ فيـــكَ حَـــلالُ
مَن لِلعُلومِ فَقَد هَوَى العَلَمُ الّـــذي وُسِمَت بِـــهِ أَنواعُهـــا الأَغفـــالُ
مَـــنْ لِلقَـــضَاءِ يَعِـــزُّ في أَثنائِـــهِ إيضاحُ مُظلِمَـــةٍ لَهـــا إِشْـــكَالُ
أَينَ الحَفاوَةُ رَوضُها غَضُّ الجَـــنى أَينَ الطَّلاقَـــةُ بِـــشرُها سَلْـــسَالُ
إيهًا بَني ذَكْوانَ إِنْ غَلَبَ الأَسَـــى فَلَكُم إِلى الصَّبْرِ الجَمِيـــلِ مَـــآلُ
إِن كانَ غابَ البَدْرُ عَنْ سَـــاهُورِهِ مِنكُم وَفارَقَ غابَـــهُ الرِّئْبَـــالُ[1]

المرثي ابن ذكوان	
الصّفات الحسيّة	الجمال (قمر، وبدر)، الشباب.
الصّفات المعنويّة	الطّباع العطرة، الخلق المزيّن، مضرب للمثل الحلم، العلم، القضاء، أبٌ للأيتام، الحفاوة، والطّلاقة، تطبيق أحكام الدّين.

ومن الرّثاء أيضًا رثاء النّفس، فقد ندب الشّعراء أنفسهم قبل موتهم، حسبنا مرثيّة المعتمد[2]، وقد أوصى أن تُدوّن على قبره: [البسيط]

قَبْرَ الغَريب سَقاكَ الرائِحُ الغـــادي حَقًّا ظَفِرتَ بِأَشـــلاء ابـــن عَبّـــادِ
بِالحِلمِ بالعِلمِ بِالنُّعمى إِذِ اتّـــصلَت بِالخصبِ إِن أَجدَبوا بالريّ لِلصَّادي
بالطَّاعِنِ الضّارِبِ الرّامي إِذا اقتَتَلوا بِالـــمَوتِ أَحمَرَ بالضّرغامة الْعَـــادِي
بالدّهر في نِقَمٍ بِـــالبَحر في نِعَـــمٍ بِالبَدرِ في ظُلَمٍ بِالـــصَّدرِ في النَّـــادِي

فقد حوت القصيدة فخرًا يشوبه تحسّر على كونه ملكًا بعد عزّ غدا أسيرًا مقبورًا.

وضمن وصف الإنسان يطالعنا الفخر، فقد تباهى الشّعراء بأنفسهم غير أنّ ذلك لم يكن بالكمّ الهائل الّذي قد يستقطب الانتباه في شعر ملوك الطّوائف والمرابطين، إنّه فخر لا يعدو أن يكون ثناءً على الذّات، ومنافحة عن المجموعة ممثّلة في القبيلة.

وهكذا يظلّ الإنسان أهمّ موصوف لأنّه مركز الثّقل في القصيدة العربيّة. ومع ذلك فثمّة من الموصوفات ما لا يُحصى ولا يعدّ، والتي تظلّ مدخلا مناسبًا يؤدّي إلى وصف

(١) الرئبال الأسد، المعجم الوسيط مادة (رَأْبَلَ).
(٢) ديوان المعتمد، ص ٩٦.

الممدوح، كالحديث عن الرّحلة إليه، وما يكابده من متاعب. وقد كانت الرّاحلة هي رفيقة دربه في حلّه وترحاله. لذا، كان من الطّبيعي أن يصوّرها ويصوّر من خلالها سائر الحيوان الّذي صادفه في طريقه. فما الحيوان الّذي وصفه الشّاعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين؟

ب) وصف الحيوان والطير ونحوه:

يرد وصف الحيوان في الشّعر الأندلسي إمّا مستقلاً بقصائد وإمّا متخلّلاً المدح أو الغزل، على غرار الشّعر الجاهلي، حيث يشبّه الممدوح بالأسد، والمرأة بالظّبية ونحوها.

وقد شمل وصفهم كثيرًا من الحيوانات كالفرس والنّاقة، والأسد والنّعامة، والظّليم وكلاب الصّيد... وغيرها، كما وصفوا بعض الحشرات كالبقّ والذّباب، والبعوض والزّواحف، حتّى العقارب تعرضوا لها، ووقفوا على الطّيور من حمام ونسور وعقبان.

وفي الأغلب الأعمّ هل كان وصف الشّاعر الأندلسي الحيوانات وصفًا حقيقيًّا واقعيًّا؟[1] يمكن تقسيم وصف الحيوان إلى أقسام ثلاثة، وهي:

١- الرّاحلة (الخيل والناقة):

تعدّ الخيل[2] في الفترة المعنيّة الأبرز في قصائد وصف الحيوان، ثمّ تليها بقيّة الحيوانات. فالخيل هي رمز العزّة والشّجاعة: «لذلك كانوا يتعرّضون لها ويقفون عندها بإطالة ملحوظة

(١) لم تكن كلّ موصوفات الشّاعر الأندلسي من الحيوانات حقيقيّة واقعيّة، ومع ذلك فقد وصفها الشّاعر الأندلسي. فهل سار على نهج المشارقة، أو قد رآها في أسفاره؟ فما يدّل على ذلك هو ما ذكره المقّري في نفح الطّيب بـــأنّ الأسد والفيل والزّرافة لم تكن موجودة بالأندلس البتّة. أحمد بن المقّري التلمساني، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب، تحقيق: إحسان عباس، ط٥، المجلد الأوّل، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٨م، ص١٩٨.

(٢) قدّمت الخيل على الناقة لأنها كانت وسيلة التنقل الأولى في الأندلس وأشار إليها كثير من الباحثين وأغفلوا الناقة وقد ذكر: هنري بيريس في كتابه: الشعر الأندلسي في عصر الطوائف: ملامحه العامة، وموضوعاته الرئيسيّة، وقيمته التوثيقيّة، مرجع سابق، ص ٢١٧: أنّ الزرافة لم تعش في أسبانيا، لأن الطقس دون شكٍّ لا يسمح لها بالحياة شأنها شأن الإبل. وأكّدت الباحثة فوزية عبد الله العقيلي في رسالتها (الاتجاه البدوي في الشعر الأندلسي)، إشراف: محمَّد محمَّد أبو موسى جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، ٢٠١٠م، رسالة دكتوراه. أنّ وصف النّاقة لم يشغل في القصيدة الأندلسيّة حيّزا مهمّا كما هو الحال في الشعر الجاهلي.ص ٣٥٤. وعند حديثها عن الخيل ذهبت إلى أنّ وصف الخيل احتلّ في الشعر العربي – ومنه الأندلسي- نصوصًا كثيرة. انظر تفصيله في ص٣٥٦ وما بعدها.

في قصائد المدح خاصّة للعلاقة القائمة بينها وبين الممدوح، وللقيم المثلى التي يوحيها ذكرها، ويومئ إليها وجودها، ممّا يتّصل بالشرف والعزّة، والفخر والعلا. وبذلك تأخذ الخيول بُعدًا آخر في شعرهم، إلى جانب كونها أداة تنقّل وحركة»[١]. ومن مظاهر وصف الحيوان لدى شعراء الأندلس تركيزهم على عضو دون آخر، والاستغراق في وصفه دون سواه. من ذلك أنّهم قلّما يلتزمون بالرّاحلة موصوفًا، رغم كونها بنية أساسيّة في القصيدة الجاهلية، إلاّ أنّ نظرتهم إلى أعضاء الرّاحلة تكاد تكون هي نفسها. إذ تبدو محكومة بالتّوارد العفويّ، والانتقال من اتّجاه إلى آخر دون انضباط بسلّم قيميّ يستند إليه الشّاعر الواصف[٢]. فابن خفاجة[٣] استهلّ مقطوعته الّتي تتألّف من خمسة أبيات بواو ربّ مُشيدا بجواده، مركّزًا على دمه الّذي كأنّه خضاب، وعلى الزّبد الّذي يسيل من شدقيْه كأنّه كأس خمر مُزجت ففاض حبابها: [الكامل]

وَمُطَهَّمٍ[٤] شَـــرِقِ الأَديمِ كَأَنَّمـــا ... أَلِفَت مَعاطِفُهُ النَّجيـــعَ خِـــضَابَا
طَرِبٍ إذا غَنّى الحُـــسامُ مُمَـــزِّقٍ ... ثَوبَ العَجاجَـــةِ جيئَـــةً وَذَهَابَـــا
قَدَحَت يَدُ الهَيجـــاءِ منـــهُ بارِقًـــا ... مُتَلَهِّبًا يُزجـــي القَتـــامَ سَـــحَابَا
وَرَمى الحِفاظُ بِهِ شَياطينَ العِـــدا ... فَانقَضَّ في لَيـــلِ الغُبـــارِ شِـــهَابَا
بَسّامُ ثَغرِ الحَلـــي تَحـــسِبُ أَنَّـــهُ ... كاسٌ أَثارَ بِها الـــــمِزاجُ حَبابَـــا

وجماع القول، إنّ الشّاعر قد أكدّ قوّة فرسه، وما يتمتّع به من رشاقة وسرعة، إلاّ أنّه لم يجوّد النّظر في أعضائه، «فوفرة الصّفات المعنيّة تمليها الرّغبة في الافتتان، وإظهار المعرفة اللغويّة، والقدرة على التصرّف في الوحدات المعجمية، وممّا يدلّ على ذلك ما يُرى من استعمال صفات مترادفة لا يبدو أنّ وظيفتها تتجاوز مجرّد تأكيد الصّفة والإلحاح عليها»[٥].

(١) محمد مجيد السّعيد، الشّعر في عهد المرابطين والموحّدين بالأندلس، ط٢، الدّار العربيّة للموسوعات، بيروت، ١٩٨٥م، ص ١٤٥.

(٢) العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص ١٧٢.

(٣) ديوان ابن خفاجة، ص ٢٩.

(٤) التّام من كل شيء والمتناهي الحسن، المعجم الوسيط مادة (طَهَمَ).

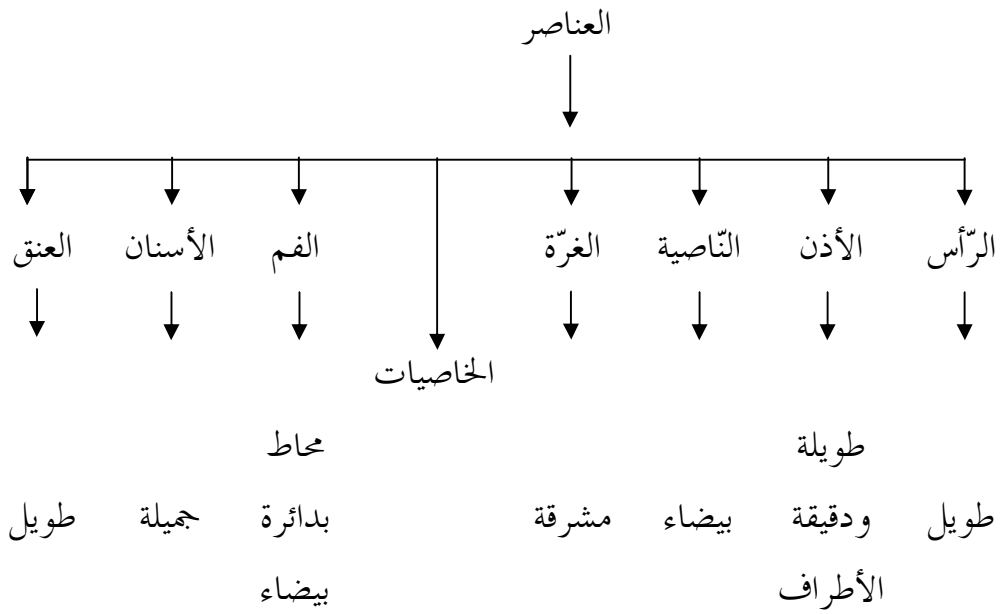
(٥) العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص ١٦٨.

وقد اتّفق الشّعراء عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين على صورة تُعلي من الخيل، وتجعلها مثاليّة في جميع قصائدهم. فالخيل عربيّة أصيلة، وتتّصف بالسّمات التّالية:

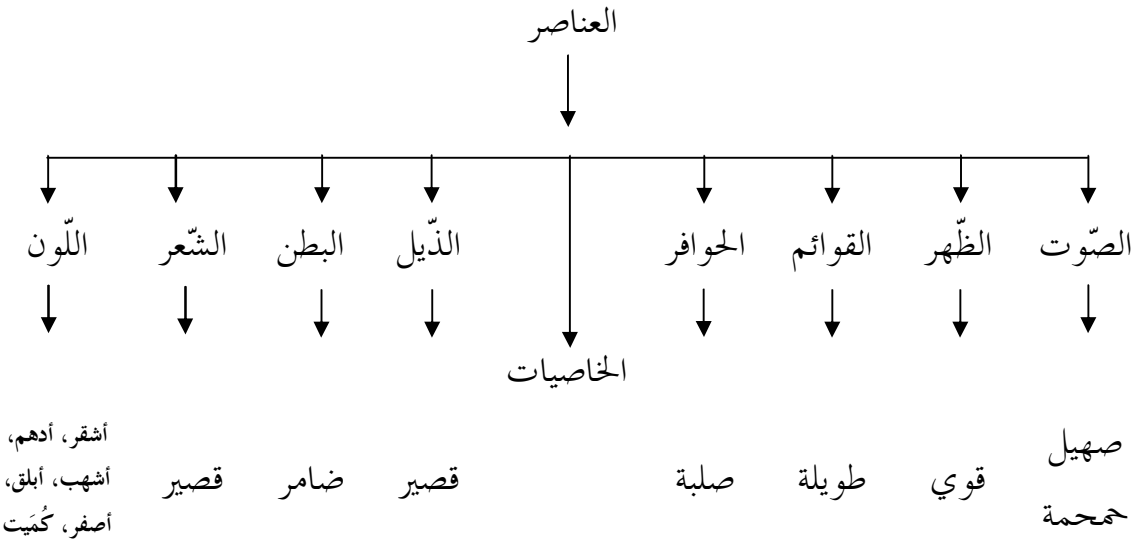
العنصر	خاصيته
الرّأس	طويل
الأذن	طويلة ودقيقة الأطراف (شُبّهت بزهر الآس)
النّاصية	بيضاء جميلة
الغرّة	مشرقة فائقة الجمال
الفم	محاط بدائرة بيضاء
الأسنان	جميلة (وشبهها ابن خفاجة بالحباب علا كأس خمر)
العنق	طويل
الظّهر	قويّ
القوائم	طويلة (طويل الشوى)
الحوافر	صلبة قوية
الذيل	قصير
البطن	ضامر
الشّعر	قصير (جرد)
اللّون	أشقر، أدهم، أشهب، أبلق، أصفر، كُمَيت
الصّوت	صهيل، حمحمة

وتشجيرها يكون كالتّالي:

الموضوع – العنوان: صورة الخيل:



الموضوع –العنوان: تابع صورة الخيل:



فقد جمع ابن خفاجة[1] في بيتين حشدًا من صفات الخيل في قوله: [الطّويل]

وَأَدهَـــمَ لَـــولا أَنَّـــهُ راقَ صـــورَةً لَما عَرَفَتهُ العَينُ مِن لَيلَـــةِ الهَجـــرِ
طَويلُ سَبيبِ العُرفِ وَالعُنْقِ وَالشَّوى قَصيرُ عَسيبِ الذَّيلِ وَالأُذنِ وَالنَّسرِ

وهو المطّهم أي بارع الجمال، التامّ الحسن، وهو المسوّم الّذي يرعى حرًّا طليقًا. وإنّ ما يلاحظ هو اتّفاق شعراء عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين على صورة واحدة للخيل، تُعامل بكلّ وقار وإجلال، وإن غالى الشّعراء المرابطون في كثرة ذكرها. وأمّا النّاقة فلم يكن لها في

(١) ديوان ابن خفاجة، ص ١٢٧.

الشّعر الأندلسي حظّ الخيل في الحضور. فلعلّ ذلك مردّه إلى أنّها لم تكن وسيلة النّقل الأولى. لذلك، لا تذكر إلاّ من خلال إشارات عابرة. فهي ليست ظعينة تركب فحسب وإنّما هي رفيقة درب تشارك الشّاعر أحزانه، حسبنا بيت ابن خفاجة[1] الّذي يقول فيه: [الطّويل]

فَها أَنا وَالظَّلماءُ وَالعِيسُ صُحبَةٌ تَرامى بِنا أَيْدِي النّوى كلَّ مُرتَمَى

وقد أشار ابن حمديس[2] إلى سيرها على وقع الحداء: [الطّويل]

أماتَ ربوعَ الدَّار فقدانُ أهلها فأبصرتُ منها الآهلاتِ بلاقعَا

كأنّ حُداءَ العيس في السير نعيها وقد سُقِيَتْ سمًّا من البين ناقعا

واستنادًا إلى ذلك، نتبيّن مدى انصراف الشّاعر الأندلسي إلى الخيل وقلّة اهتمامه بالنّاقة.

وقد تواتر وصف المحبوب بأجمل الحيوانات، وغالبًا ما يرد التّشبيه عكسيًّا. فالظّبية ليست الحيوان المعروف، بل تلك الفتاة الجميلة، والأسد ليس إلاّ ذلك الرّجل القويّ الشّجاع، كما قال ابن حمديس[3] متسائلا: [الرَّمل]

ما الّذي يُبْكي بِحُزنٍ ظَبيةً فَتَكَتْ مُقلَتُها بالأسَدِ

والظِّبَاءُ الحُورُ إمّا قَتَلَتْ لَحَظاتُ العَينِ منها لاَ تَدِي

ورادف الشّاعر بين فتكت وقتلت لتأكيد الصّفة، كأنّ الهدف من هذا الوصف لفْت النّظر إلى الأشياء، وجعلها تغري المتلقّي، حتّى ينصرف إليها ويكتشف جمالها، وحين يبوح الشّاعر بالكلمات فشأنه شأن ما يبدعه الرسّام بالخطوط والظّلال والألوان، فكلاهما يتطلّع إلى تحقيق بُعد فنّي جمالي.

وأمّا عن حضور الحيوانات المفترسة أو غيابها في شعره، فتلك مسألة أخرى تتحدّد فيما يلي:

---

(١) ديوان ابن خفاجة، ص٢٣٤.

(٢) ديوان ابن حمديس، ص ٣١٣.

(٣) ديوان ابن حمديس، ص ١٣٨.

٢- السّبّاع:

أشار الشّاعر الأندلسي عصر المرابطين[١] إلى بعض الحيوانات المفترسة بوصفها موصوفات من قبيل الأسد والذّئب، وكلاب الصّيد. وورد وصف الأسد والذّئب إمّا في قصائد مستقلّة بذاتها، أو في ثنايا غرضي المدح والفخر. ولعلّ أبرز من وصف الأسد في قصائد ومقطوعات مفردة ابن حمديس[٢]. على أنّه لا يتوانى عن التوسّل به أحيانًا في المديح، مثبتًا من خلاله شجاعة ممدوحه، يقول في وصف ليث: [الطّويل]

وَلَيْثٍ مُقِيمٍ فِي غِيَاضٍ مَنِيعَةٍ ... أَمِيرٍ عَلَى الْوَحْشِ الْمُقِيمَةِ فِي القَفْرِ
يُوَسِّدُ شِبْلَيْهِ لُحُومَ فَوَارِسٍ ... وَيقْطَعُ كاللِّصِّ السَّبِيلَ عَلَى السَّفْرِ
هِزبْرٌ لَهُ فِي فِيهِ نارٌ وَشَفْرَةٌ ... فَمَا يَشْتَوي لَحْمَ الْقَتِيلِ عَلَى الْجَمْرِ
سِرَاجاهُ عَيْنَاهُ إذا أظْلَمَ الدُّجَى ... فَإنْ بَاتَ يَسْرِي بَاتَتِ الْوَحْشُ لاَ تَسْرِي
لَهُ جبهةٌ مِثْلُ المجنِّ ومِعْطَسٌ ... كَأنَّ عَلَى أَرْجَائِهِ صَبْغَةَ الحَبْرِ
يصلصلُ رعدٌ من عظيمِ زئيره ... ويلمع برقٌ من حماليقه[٣] الحُمْرِ
له ذَنَبٌ مُسْتَنْبَطٌ منه سَوْطُهُ ... ترَى الأرض منه وهي مضروبَةُ الظَّهْرِ
ويضربُ جَنْبَيْهِ بِهِ فَكَأنّما ... لَهُ فِيهِمَا طَبْلٌ يَحُضّ عَلَى الْكَرِّ
ويُضْحِك في التَّعْبِيسِ فَكَّيْه عَنْ مَدَى ... نُيُوبٍ صِلاَبٍ لَيْسَ تُهتَمُ بالفِهْرِ
يصولُ بكفّ عرْض شبرين عرْضُها ... خناجرُها أمضى من القُضُبِ البترِ
يجرّدُ منها كلّ ظُفْرٍ كأنّهُ ... هِلاَلٌ بَدَا لِلْعَيْنِ فِي أوّلِ الشّهرِ

وإنْ تتبّعنا وصف الأسد الحسّيّ في ضوء قصيدة ابن حمديس انتهى بنا الأمر إلى الجدول التّالي:

صورة الأسد الحسيّة	
سَميُّ الأسد	اللّيث، الهزبر (الأسد الكاسر).

(١) لم يفرد شعراء الطّوائف في المدوّنة المدروسة قصائد خاصّة للحيوانات المفترسة.

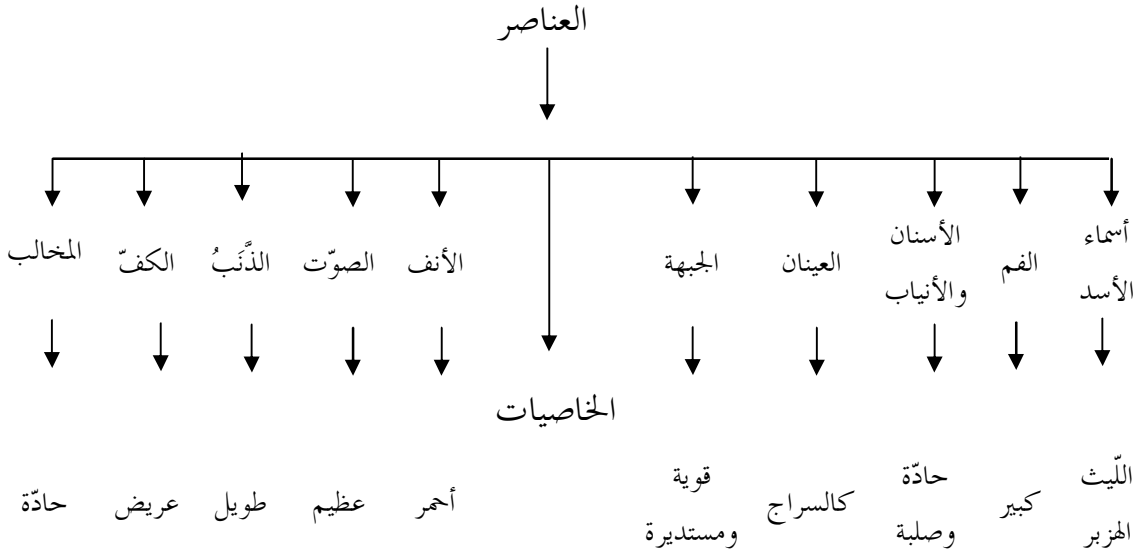
(٢) ديوان ابن حمديس، ص ٥٤٩-٥٥٠.

(٣) الحملاق ما غطت الجفون من بياض المقلة، وقيل: الحملاق باطن الجفن الأحمر، وحملق إليه: نظر نظرًا شديدًا، لسان العرب مادة (حملق).

الفم	كبير.
الأسنان والأنياب	حادّة وصلبة.
العينان	كالسّراج تلمع حمراء كالبرق.
الجبهة	قويّة مستديرة.
الأنف	أحمر.
الصّوت	زئير عظيم كالرعد.
الذَّنَبُ	طويل حاد كالسوط، ويساعد على الكرّ.
الكفّ	عريض (طوله شبرين)
المخالب	كالخناجر والهلال (حادّةٌ وقوية)

وعند تشجيرها ستكون كما يلي:

الموضوع – العنوان: صورة الأسد الحسيّة:



وأمّا الوصف المعنويّ فيمكن إجماله في سمات أهمّها الشّجاعة، وقوّة البطش، وبسط النّفوذ، وزرع الهلع في النّفوس.

وإنّ ما يلفت الانتباه في هذا الخصوص أنّ ابن زيدون[1] حين عاتب ابن عبدوس منافسه على حبّ ولاّدة صوّر نفسه في مطلع القصيدة هزبرًا على هذا النّحو: [المتقارب]

أَثَرتَ هِزَبرَ الــشَّرى إِذ رَبَــضْ وَنَبَّهتَــــهُ إِذ هَـــــدا فَـــــاغتَمَضْ

(١) ديوان ابن زيدون، ص ٩٠.

فالشّاعر في عصر ملوك الطّوائف لا يعدم في نظمه توظيف الأسد في غرض المدح بغية تأكيد شجاعة ممدوحه وإقدامه. وكذلك فعل الشّعراء المرابطون وإن تميّزوا بإفراد قصائد له.

وشأن الذّئب شأن الأسد، فقد وُصف في قطع شعريّة مفردة، وتخلّل وصفه قصائد المدح والفخر. وغالبًا ما يلجأ الشّاعر الواصف إلى هذا الموصوف حين يستدعي المقام الاعتداد بالنّفس، حتّى إنّ البعض لا يتورّع عن توطيد الصّلة بين حالة الشّاعر النّفسيّة وهو في قفر ليلاً وحالة ذئب ضارٍ جائع. فكلاهما انعكاس للآخر، تتمرأى صورة الأوّل منهما في الثّاني، وكلاهما «يعاني من آلام المسبغة والبرد والوحشة»[١]. وقد لا يوجد صراع البتّة وإنّما تلميح إلى غدر الذّئب فحسب. من ذلك قول ابن خفاجة[٢] في قصيدة استهلّها بوصف موضعه الموحش بقوله: [الكامل]

وَمَفــازَةٍ[٣] لا نَجــمَ في ظَلمائِهــا ... يَــسري وَلا فَلَــكٌ بِهــا دَوّارُ
تَتَلَهَّبُ الــشِّعرى[٤] بِهــا وَكَأَنَّهــا ... في كَفِّ زِنجِــيِّ الــدُّجى دينــارُ
تَرمي بِهِ الغيطــانُ[٥] فيهــا وَالرُّبــا ... دُوَلاً كَمــا يَتَمَــوَّجُ التَّيّــارُ
قَد لَفَّني فيها الظَّــلامُ وَطــافَ بي ... ذِئبٌ يُلِــمُّ مَــعَ الــدُّجى زَوّارُ
طَرّاقُ ســاداتِ الــدِّيارِ مُــساوِرٌ ... خَتّــالُ أَبنــاءِ الــسُّرى غَــدّارُ
يَسري وَقَد نَضَحَ النَّدى وَجهَ الصَّبا ... في فَروَةٍ قَد مَــسَّها اِقــشِعرارُ[٦]
فَعَشَوتُ[٧] في ظَلماءَ لَم تُقدَح بِهــا ... إِلاَّ لِمُقلَتِــهِ وَبَأسِــي نــارُ
وَرَفَلتُ في خُلَعٍ عَلَيَّ مِــن الــدُّجى ... عُقِدَت لَهــا مِــن أَنجُــمٍ أَزرارُ
وَاللَّيــلُ يَقــصُرُ خَطــوَهُ وَلَرُبَّمــا ... طالَت لَيالي الرَّكبِ وَهيَ قِــصارُ

(١) حازم عبد الله خضر، وصف الحيوان في الشّعر الأندلسي عصر الطّوائف والمرابطين، دار الشّؤون الثّقافية العامّــة، بغداد، ١٩٨٧م، ص ٨١ -٨٢.

(٢) ديوان ابن خفاجة، ص ٩٨.

(٣) الصحراء الواسعة التي لا ماء فيها. معجم الرائد مادة (فَوزَ).

(٤) كوكب نيّر يطلع عند شدة الحر. المعجم الوسيط مادة (شعَرَ).

(٥) الموضع الذي اجتمع فيه الماء والشجر بكثرة. معجم الرائد مادة (غوط).

(٦) يريد أنه يسير في ليلة نديّة بللت فروته، فاقشعر من البرد. ديوان ابن خفاجة ص ٩٨.

(٧) عشا إلى النار رآها ليلا فقصدها مستضيئا بها. المعجم الوسيط مادة (عَشَا).

قَد شابَ مِن طَرَفِ الـمَجَرَّةِ مَفرِقٌ فيها وَمِن خَطِّ الهِلالِ عِذارُ

فقد تحدّث ابن خفاجة عن ليلته الموحشة التي زاره فيها ذئب خدّاع، وكان الجوّ نديًّا، فبلّل فروته واقشعرّ من البرد، وشبّه مقلته بالنّار، فقد كانت كالوميض في ظلام اللّيل، بل هي نار مشتعلة، وعلى الرّغم من بطش الذّئب فإنّ الشّاعر بدا كأنّه لا يبالي، وهو دليل شجاعة وإقدام.

ومن موصوفات الحيوان الكلاب الّتي اتّسمت بالوفاء فاتّخذت للحراسة. ومنها أيضًا كلاب الصّيد الّتي ازدهر حضورها في شعر الطّرد والقنص، واحتلّت منزلة متقدّمة في شعر الأندلسيين عصر المرابطين. وممّا تتحلّى به من سمات سرعة العدو والصّبر في المطاردة، والقّوة في الانقضاض على الفريسة[١]. ومن الطّريف أنّ ابن حمديس[٢] قد جمع في قصيدة بين مطارديْن هما الصّقر وكلب الصّيد، يقول فيها: [الطّويل]

وَساميَةِ الأَلحَاظِ لِلصَّيدِ قُرِّبَتْ وقد نَامَ عنّا اللّيلُ وانتَبَهَ الفَجرُ
بَكَرنا على أَكتَادِها[٣] نَدَّرِي بِها طَرائِدَ مَعمُورًا بِهَا البَلَدُ القَفرُ
تُسائِلُ عَنها السُّحبَ والتُّربَ جُرأَةً جَوارِحُ فَوقَ الراحِ أَعيُنُها خُزْرُ
فَوارِسُ أُفْدٌ[٤] أَقبَلَتْ في جَواشِنٍ مِنَ الرقمِ لَم تخلق لها البِيضُ وَالسُّمرُ
وَغُضْفٌ تَرى آذانَهُنَّ لواحِظًا بِهِنَّ صُرورٌ وهيَ من هبوةٍ غُبْرُ
ومَروٍ عَلا عِندَ النِّتاجِ حَديدَةً نَتائِجُها مِنهُ إِذا وُضِعت شُقرُ
هَفا بَينَنا مِنها جَناحُ بُوَيْزَةٍ كَقادِمَةِ العصفورِ طارَ بِها الذُّعرُ

فقد أشار الشّاعر إلى الكلب حين يُرخِي أذنه مرهفًا السّمع بالغضف، وكأنّه والصّقر يكمل أحدهما الآخر. فقد مزج بينهما إلى درجة أنّهما غديا مشتركين في خصائص شتّى. وإذا كان الصّقر ملك الطّير فما الطّيور الأخرى التي استقطبت نظر الشّاعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين؟

(١) خضر، وصف الحيوان في عصر الطوائف والمرابطين، مرجع سابق، ص ٩٠.
(٢) ديوان ابن حمديس، ص ١٧٧.
(٣) مجتمع الكتفين من الإنسان والفرس أو الكاهل. المعجم الوسيط مادة (الكَتَد).
(٤) المستعجل المسرع. المعجم الوسيط مادة (أَفِدَ).

٣- الطّير:

من موصوفات الطّيور التي نُلفيها في الشّعر الأندلسي عصر المرابطين[١] الحمامُ، والغراب، والعصفور، والدّيك، ومنها الجارحة كالصّقر، والنّسر، والعقاب. وقد تُساق في مقطوعات أو في ثنايا المدح أو في وصف الطّبيعة وغيرها. ومن الصّعوبة بمكان تدبّرها كلّها. لذلك، سَنتوقّف عند الحمام الّذي تجلّى حضوره في المدوّنة كأكثر ما يكون. ومن ذلك ما وصفه ابن حمديس[٢] قائلا: [الطّويل]

وَنَاطِقَةٍ بِالرّاءِ سَجْعًا مُرَدَّدًا ... كحُسْنِ حريرٍ من تكَسّرِ جَدْوَلِ
مُغَرّدةٍ في القُضْبِ تحسَبُ جيدَها ... مقلَّدَ طوْقٍ بالجمانِ المُفَصَّلِ
إذا ما امّحى كُحلُ الدجى من جفونها ... دَعَتْكَ إلى كَأسِ الغَزالِ المُكَحَّلِ
مَلأتُ لها كَفَّ الصبوحِ زُجاجةً ... مُذَهَّبَةً بالرّاح فضّةَ أَنْمُلِ

فقد ركّز الشّاعر في هذا المشهد على تغريد الحمام، مشبّهًا إيّاه في عذوبته بحسن خرير الجدول، وقد دغدغ ذاك الصّوت العذب المنبعث سمعه وهو في مجلس خمريّ؛ ممّا زاده سكرًا على سكر. وقد لفت ناظره جيدها الفتّان الّذي يبدو كأنّه مطوّق باللّؤلؤ. وقد يشارك هديل الحمام حزن الشّاعر وذكرياته. حسبنا منه قول ابن خفاجة[٣]: [الطّويل]

أُناجي ظَلامَ اللّيلِ فيهِ بِلَوعَةٍ ... تَحَدَّثَ عَنها الطَّيرُ فَجرًا فَهَيَنَما
وَأَسحَبُ أَذيالَ الدُّجى فَيَهيجُني ... حَمامٌ تَداعى سَحرَةً فَتَكلّما
وَكُنتُ عَلى عَهدِ السُّلُوِّ يَشوقُني ... حُسامٌ تَغَنّى لا حَمامٌ تَرَنَّما

وقد يرد ذكر الحمام في قالب سؤال من قبيل ما يتطارحه ابن حمديس[٤] على هذا النّحو: [السّريع]

حمامةَ الأيكِ أَبِيني لَنا ... مِن أَينَ لِلعَجمَاءِ نُطقُ البَيَانِ

(١) لم يخصّص شعراء الطّوائف للطّير قصائد منفردة.
(٢) ديوان ابن حمديس، ص ٣٦١.
(٣) ديوان ابن خفاجة، ص ٢٣٠.
(٤) ديوان ابن حمديس، ص ٥٠٥.

ويتّضح أنّ الحمام باعتباره موصوفًا قد ارتبط حضوره بعناصر الوصف، من قبيل الهديل والبياض والشّجن، وغيرها، دون الإيغال في تعداد تلكم العناصر خلافًا لما لاحظنا مع الموصوفات الأخرى، كالأسد والخيل وما عداهما.

ومن الحيوانات أيضًا الحشرات، فقد عرّج على ذكرها الشّعر الأندلسي عمومًا، ولا سيّما شعر المرابطين تحديدًا، فقد حظيت فيه باهتمام خاصّ، من ذلك البعوض والبقّ، والذّباب والبرغوث والنّحل، والنّمل وغيرها.

ولعلّه من المستعصي الإتيان على كامل الحيوانات في المدوّنة. وإنّ ما يُستخلص في هذا الصّدد شدّةُ عناية الشّاعر الأندلسي بالحيوان موصوفًا، إلى درجة أنّ الزّرافة والطّاووس، والعقارب والحيّات لم تغب عن رصده.

ج) الجماد:

لقد تنوّعت الجمادات التي وصفها شعراء الأندلس، وإن قلّت كثيرًا في عصر ملوك الطّوائف وتعدّدت وكثرت لدى المرابطين. فمنها الدّروع والسّيوف والرّحى، ومجمرة البخور، ورحلة الصّيد والشّمعدان، والقلم والنّار، وموقدها والمجن، والأمراض كالحمّى والرّمد، وغيرها.

فابن حمديس[1] في قصيدة له يمجّد مدينة صقليّة مسقط رأسه، مستعرضًا ماضيها التّليد ورحلته إليها، منهيًا أبياته بتركيز النّظر في ساحة الوغى، مستخدمًا في ذلك مختلف الحواسّ، من بصر وشمّ وسمع، مفتتحًا تصويره بقرينة استهلال وهي واو ربّ، معدّدًا ألوان الحرب، جاعلا الأسْودَ للموت، والأحمرَ للدّم، والأصفرَ للنّار، مطلقًا على المعركة التي تدور رحاها عبارة الحربيّة، مشخّصًا إيّاها بلباسها الأحمر والأصفر، وهي كالزّنجيّة التي تُزَفّ عروسًا، فإن دخّنت فيها التنانير نافست البراكين الثّائرة. ثمّ انتقلت بنا عدسة الشّاعر بعد تركيزها على الحربيّة موصوفًا إلى لقطة أخرى قوامها مدينة صقليّة: [الطّويل]

وحربيّةٍ ترمِي بِمُحْــرِقِ نِفْطِهــا فيَغْــشى سَــعُوطُ[2] المــوتِ فيهــا

(١) ديوان ابن حمديس، ص ٢٧٦.

(٢) الدواء يدخل في الأنف. المعجم الوسيط مادة (سَعَطَ).

تراهُنّ في حُمْرِ اللُّبُودِ[١] وصُفْرِهَا كَمِثْلِ بَنَاتِ الــزِّنْجِ زُفّــتْ عَرَائِــسَا
إذا عَثّنَتْ[٢] فيها التنانير خلتَهــا تُفَــتِّحُ للبركــانِ عنــها مَنافِــسا

وأمّا ابن سارّة[٣] فقد دعا إلى ترك الوقوف على الأطلال وأبدل بها بالنّار، بخلاف أبي نواس الّذي استعاض عن الطّلل بالخمر، والنّار قرينة استهلال معنويّة تحيل لديه على ما لها من أهمّيّة. فقد حشد لها الألوان وما يضيء منها كالشّرر المنبعث منها، والنّجوم والياقوتة الذّهبيّة. ومن الرّوائح الجمر والعطور والمسك، ففي هذه المقطوعة حيويّة فريدة ووحدة موضوعيّة، ومغازلة الشّاعر للنّار بطريقة عجيبة. وهناك قرينة بها تُختم الأبيات، وهي لا تعدو أن تكون اقتباسًا من قصيدة النّميري التي قالها في زينب: [الطّويل]

دَعُوا لِامْرِئِ الْقَيْسِ بن حِجْــرٍ طُلُولَــهُ يظلُّ عَلَيْهَــا سَــافِحَ الْعَــبرَاتِ
وَعُوجُــــوا بِيَاقُوتِيّــــةٍ ذَهَبِيَّــــةٍ يَهِيمُ بِهَا الْمَقْرُورُ فِي السَّبَرَاتِ[٤]
إِذَا مَا ارْتَمَتْ مِــنْ فَحْمِهــا بــشَرَارِهَا رَأَيْتَ نُجومَ اللَّيلِ متكــدِرَاتِ[٥]
حَكَى لِيَ الْجَمْــرُ تَحْــتَ رَمَادِهَــا[٦] دُمًى بِدقِيقِ الــرَّبْطِ مُعْتَجِــرَاتِ
وَقَدْ عَصْفَرَ التَّجْمِيشَ[٧] بِيْضَ خــدودها فَأَنْبَــتَ مِنْهَــا يَــانِعَ الثّمــرَاتِ
عليهــا فــذبْ إنْ لَمْ تَجِــدْهَا كَآبــةً وَدَعْ للــسَّوَافِي بُرْقَــةَ الْعَبَــرَاتِ
وقُلْ حِينَ تَمْــشِي فِي النَّــديِّ وطيبــها يَــنِمّ عَلَــى أذيَالِهَــا العَطِــرَاتِ
تَضَوَّعَ مِسْكًا بَطْنُ نَعْمَــانَ إِنْ مــشت بِهِ زَيْنَبٌ فِــي نِــسْوَةٍ خَفِــرَاتِ

(١) اللّبود: جمع لبد، وهو ما يوضع تحت السّرج. المعجم الوسيط مادة (لَبَدَ).
(٢) دخنت. المعجم الوسيط مادة (عَثَنَت).
(٣) ديوان ابن سارّة، ص ١٧٢-١٧٣.
(٤) الغداة الباردة. المعجم الوسيط مادة (سَبَرَ).
(٥) هكذا وردت في الديوان، وفي قلائد العقيان وردت (مُنْكَدِرات) ولعلّه الصحيح لإقامة وزن البيت. ابن خاقــان، قلائد العقيان، مرجع سابق، ص ٨٢٨.
(٦) هكذا وردت في الديوان، أما في قلائد العقيان: حَكَى لِيَ مِنْها الجَمْرُ تَحْتَ رَمادِها، وهي الأفــضل لإقامــة وزن البيت، المرجع السّابق، ص ٨٢٨.
(٧) الغزل. المعجم الوسيط مادة (جَمَشَ).

وإنْ رمنا إحصاء عدد موصوفات الجماد ألفينا ابن حمديس في طليعة الشّعراء الأندلسيين في هذه الفترة. ولعلّ ذلك عائدٌ أساسًا إلى كون ديوانه على جانب من الموصوفات وافر، ثمّ يتلوه ابن خفاجة وبقيّة الشّعراء. وحتّى نزيد الأمر توضيحًا نعرض تلكم الموصوفات على هذا النّحو:

- أدوات الحرب والصّيد: السّيف، الرّمح، القوس، الحربيّة، النّفط، المجنّ، الدّرع، والحصن، والقيد.
- أدوات الكتابة: القلم، الحبر.
- الأمراض: الرّمد، الحمّى، الفصد.
- اللّباس والمصوغ: الخلاخل، الخاتم، النّطاق، الملابس.
- السّفن والقوارب والصّواري.
- القصور والبرك والنّوافير والحمّامات.
- النّار وموقدها.

فهذه أبرز موصوفات الجماد الواردة في أشعار الأندلسيين عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين. وإنْ أُريد التفصيلُ في طبيعتها فبالإمكان حصر موصوفات شعراء ملوك الطّوائف فيما يتعلّق بالجماد في الشّمعة والمجنّ، والفوّارة (منبع ماء) والسّفن، وبعض من زينة المرأة، في حين شملت موصوفات شعراء المرابطين كلّ ما سبق ذكره. وفي صلب هذه الجمادات يندرج عددٌ من الموصوفات، ولعلّ في طليعتها الطّبيعة.

١- الطّبيعة:

كلّ ما في الأندلس يدعو الشّعراء إلى انتهاج سُبل وصف الطّبيعة نتيجة ثرائها الواسع، من حيث العمران والرّياض، والبقاع النّضرة، والحضارة التي باعدت بين العربي وطور البداوة. فلا عجَب إنْ طالعنا الشّاعر الأندلسي توّاقًا إلى الحريّة والانطلاق، يحيا مع الطّبيعة ويحييها في شعره، متغزّلا بها تارة، ومادحًا طورًا، وراثيًا أحيانًا. وهكذا أشركها في كلّ ما يشعر به، حتّى جعلها فتاة غضّة حسناء بارعة الحسن. فقد زَخِرَ الشّعر بالتّشخيص، وبرع

الشّعراء في وصف الطّبيعة، وحازوا فيه جميعهم السّبق، وإن فاقهم في ذلك وبلا منازع ابن خفاجة[١] شاعر الطّبيعة الأوّل الّذي يقول: [الكامل]

لِلَّــهِ نَهــرٌ ســالَ في بَطحــاءِ أَشهى وُرودًا من لَمــى الحَــسناءِ
مُتَعَطِّفٌ مثــلُ الــسِّوارِ كَأَنَّــهُ وَالزَّهــرُ يَكنُفُــهُ مَجَــرُّ سَــماءِ
قَد رَقَّ حتّى ظُنَّ قُرصًــا مُفرَغًــا مِــن فَــضَّةٍ في بُــردَةٍ خَــضراءِ
وَغَدَت تَحُفُّ بِهِ الغُصونُ كَأَنَّهــا هُــدبٌ يَحُــفُّ بِمُقلَــةٍ زَرقــاءِ
وَلَطالَما عاطَيــتُ فيــهِ مُدامَــةً صَفراءَ تَخضِبُ أَيــديَ النُّــدَماءِ
وَالريحُ تَعبَثُ بِالغُصونِ وَقَد جَرى ذَهَبُ الأَصيلِ عَلى لُجَــينِ المــاءِ

فقد امتزجت الطّبيعة بالحبّ والذّكريات في الشّعر الأندلسي يومئذ. فابن زيدون يتحسّر على ذكريات ولّت مع ولاّدة فخاطب الطّبيعة مشركًا إيّاها في مشاعره على هذا النّحو[٢]: [البسيط]

يا رَوضَةً طالَما أَجْنَتْ لَواحِظَنــا وَردًا جَلاَهُ الصِّبَا غَضًّا وَنَــسْرِينَا
وَيــا حَيــاةً تَمَلَّيْنــا بِزَهْرَتِهــا مُنًى ضُــروبًا وَلَــذّاتٍ أَفَانِينَــا

وصّور ابن سارّة الورد في أكمامه، وقد تدلّت منه رؤوسٌ مذهّبةٌ تعمّمت بالزبرجد الأخضر[٣]: [الطّويل]

وَبُستَانِ ورْدٍ فِي مَطَارِفِ سُنْدُسٍ تَرِفُّ عَلَى غِيدِ الــسَّوَالِفِ مِيــدِ
نظرْتُ إِلَيْهِ فِي الكَمَــامِ فَخِلْتُــهُ ذَوَائِبَ تِبْــرٍ عُمِّمَــتْ بِزَبَرْجَــدِ

فالشّاعر ابن بيئته، وقد لــمّح ابن سارّة إلى أولئك الفتيات ذوات الشّعر الأشقر الذّهبيّ المنساب.

ولو رغبنا في تحديد أهمّ موصوفات الطّبيعة المذكورة في المدوّنة المدروسة لكانت كما يلي:

١- الورد والزّهر ومنه: الياسمين والآس، والنّرجس والفلّ، وشقائق النّعمان والنّيلوفر.

---

(١) ديوان ابن خفاجة، ص ١١.

(٢) ديوان ابن زيدون، ص ١١.

(٣) ديوان ابن سارّة، ص ١٤٨.

٢- الماء ومنه: الأنهار والبحار، والجداول والمطر، والبَرد والثّلج.

٣- الشّجر ومنه: النّارنج والأترج، والتفّاح والأراك والرمّان.

٤- الخضرة في الحدائق والرّياض.

٥- الجبال.

٦- الحيوانات والطّيور[١].

٧- السّماء والغيوم، والنّجوم والشّهب، والشّمس والرّعد، والبرق وخسوف القمر.

وقد لا يتّسع المجال لعرضها والاستدلال عليها[٢] نتيجة كثرتها، حسبنا التّذكير بأنّ الطّبيعة سلبت لبّ الشّاعر الأندلسي، وقد اشترك جلّ شعراء عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين في تلكم الموصوفات. وضمن هذا الإطار الطّبيعي الرّائق كثرت مجالس الخمر، وتهافت الشّعراء على تجويد القول فيها، وتفصيل خصائصها. فكيف لاحت الخمرة في شعرهم؟

٢- مجالس الخمر:

أفرد شعراء الأندلس للخمر مساحة واسعة، إمّا في قصائد مستقلّة، أو في أبيات تتخلّل المدائح، أو الغزل، أو ترد في مطلع قصيدة. فهم احتسوها وحضروا مجالسها، ودعوْا إلى شربها بين الجداول والخمائل صباحًا ومساءً، وتغزّلوا بالسّقاة والغلمان. وتعدُّ الخمرة «ظاهرة اجتماعية متفشّية في المجتمع الأندلسي، أسرف في تصويرها الشّعراء»[٣]. فهي البكر التي تزفّ والفتاة الخجول، بل قد رأوْا أنّ العيش لا يكون إلاّ في المدام الأحمر على حدّ قول ابن خفاجة[٤]. ووصف ابن حمديس[٥] في عشرين بيتًا مجلس خمر، مركّزًا على دعوة إلى معاقرتها

(١) سبق ذكرها، ص٥٦.

(٢) قُتلت الطبيعة دراسة وبحثًا.

(٣) الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، مرجع سابق، ص ٥٤.

(٤) ديوان ابن خفاجة، ص ١٠٢: [الرَّمل]

إنَّمـــا العَـــيشُ مُـــدامٌ أَحمَـــرُ قـــامَ يَـــسقيهِ غُـــلامٌ أَحْـــوَرُ

وَعَلـــى الأَقْـــداحِ وَالأَدْواحِ مِـــنْ حَبَـــبٍ نَـــورٌ وَتَـــبرٌ أَصْـــفَرُ

فَكَـــأَنَّ الـــدَّوحَ كَـــاسٌ أَزبَـــدَتْ وَكَـــأَنَّ الكَـــاسَ دَوْحٌ مُزْهِـــرُ

(٥) ديوان ابن حمديس، ص ٨٣-٨٤.

ومزجها، ووصف ساقياتها وراقصاتها، وختم خمريته بوصف الطّبيعة حوله، مصوّرًا مشهدًا حيًّا متحرّكًا، متفاوتة أشكاله وأحجامه، محقّقًا بذلك الغاية الجمالية القصوى: [الرَّمل]

عَلِّلِ النّفسَ بريحانٍ وراحْ ... وأطِعْ ساقِيَها واعصِ اللّواحْ
وأدِرْ حَمْرَاءَ يَسْرِي لُطْفًا ... سُكْرُها مَنْ شمِّها فِي كُلِّ صَاحْ
لا يغرّنّكَ منها خَجَلٌ ... إنّها تُبْدِيهِ فِي خدٍّ وَقَاحْ
واعْلُهَا بِالمَاءِ تَعْلَمْ مِنْهُمَا ... أنّ بينَ الماءِ والنّارِ اصطلاحْ
وَإِذا الخَمْرُ حَمَاهَا صِرْفُهَا ... تَرَكَ المزْجُ حَمَاهَا مُسْتَبَاحْ
فاسقِني عن إذْنِ سلطانِ الهَوَى ... ليس يَشفي الرّوحَ إلّا كأسُ راحْ
فَالقَضِيبُ اهتَزّ والبَدرُ بدَا ... والكثيبُ ارتَجّ والعنبرُ فَاحْ
فاشرَبِ الراحَ ولا تُخْلِ يدًا ... مِن يَدِ اللّهوِ غُدُوًّا ورَوَاحْ
ثَقّلِ الرّاحةَ مِنْ كاساتِها ... برَدَاحٍ مِنْ يَدِ الْخُودِ الرَّداحْ
كُلُّ غُصْنٍ تَعْتَرِي أَعْطَافَهُ ... رِعْدَةُ النَّشوانِ مِن كَأسِ اصطِباحْ

ورغم استهلال الشّاعر بفعل أمر للتّرويح عن النّفس فإنّ «الفعل الموصوف يبدو قائمًا في زمن مطلق»[1]، وانتفى مع المكان، و لم يبق سوى الاستمتاع بذلك المجلس.

وقد اشتملت الخمريات في عصر ملوك الطوائف والمرابطين على ما يلي:

أسماء الخمرة: الخمر، والسّلاف، والمدام، والصّبوح، والرّاح، والقهوة.

ألوانها: الأحمر، الأصفر، والورديّ.

مقدّموها: ساقيات وسُقاة على قدر من الجمال.

النّدامى: الأصدقاء والأحبّة.

مجلسها: مغنّيات وراقصات.

زمنها: اللّيل والنّهار.

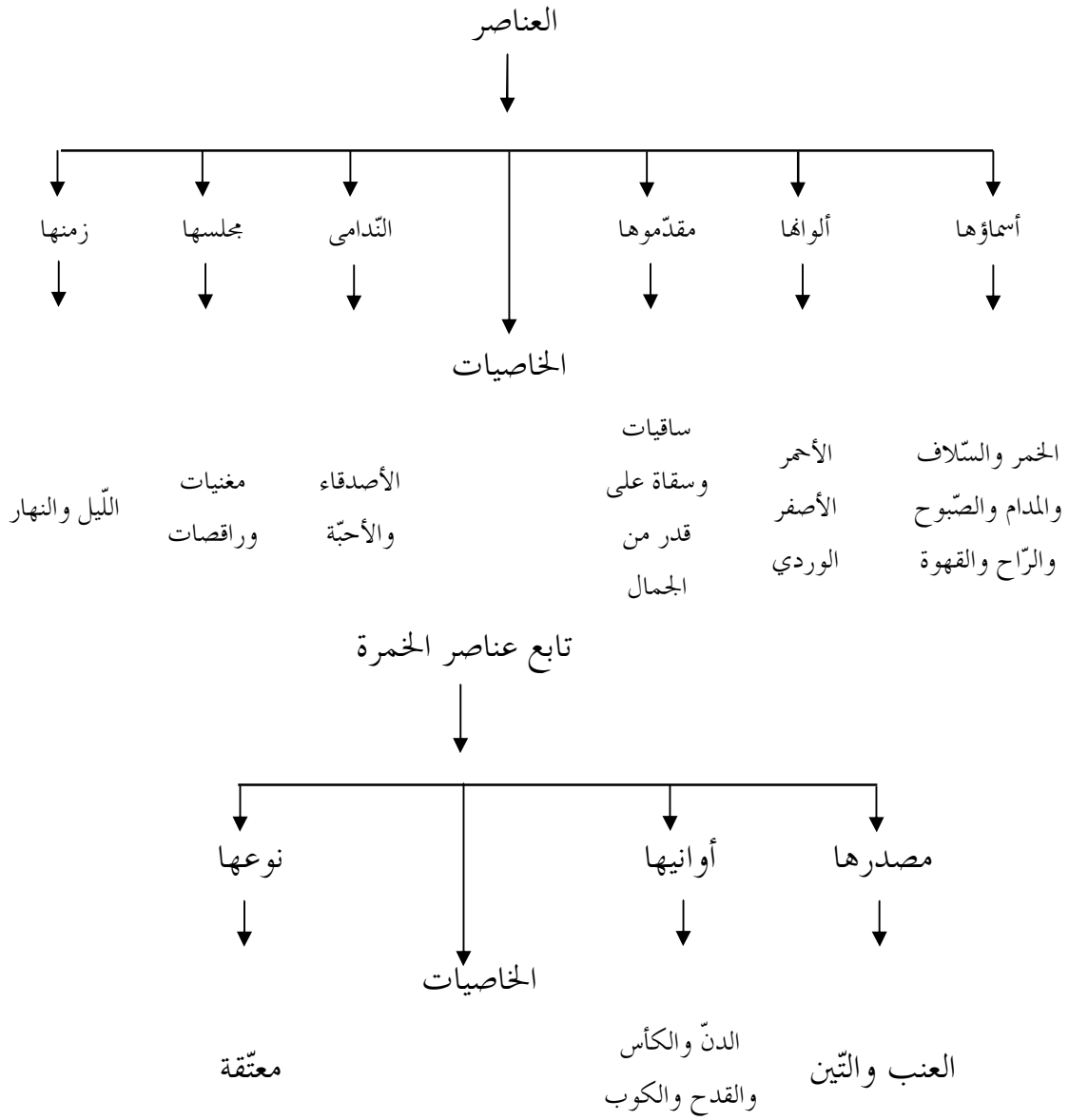
مصدرها: العنب، والتّين.

أوانيها: الدنّ، والكأس، والقدح، والكوب.

(١) العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص ٣٠٠.

نوعها: معتّقة، وعند تشجيرها تكون:

الموضوع – العنوان: الخمرة:



والسّؤال الّذي يطرح نفسه هل كان الشّعراء على تغنّيهم بالخمرة ووصفها يشربونها أم هي بالنّسبة إليهم كالغزل يعيشونه ادّعاءً وحسبُ. ولعلّ هذا ما اعترف به ابن حمديس[1] الّذي طالما تغنّى بالخمرة في قوله: [الرَّمل]

أصِـــفُ الـــرَّاحَ ولاَ أشْـــرَبُهَا وهْيَ بالشّدْوِ على الشَّرْبِ تَـــدُورْ
كَالّـــذي يَـــأْمُرُ بِـــالْكَرِّ وَلاَ يَصْطَلِي نَارَ الْوَغَى حَيْثُ تَفُـــورْ

(١) ديوان ابن حمديس، ص ١٩٨.

فشعراء ملوك الطّوائف لم تزخر دواوينهم بكثرة ذكر الخمر ومجالسها وقيانها، إنّما كانت تمرّ عليها في ذكر شرب أو تشبيه، وما تراه العين دون حديث عمّا يحسّونه من دبيب الخمر في أجسادهم وسعادتهم بتلك المجالس وما يرافقها من رقص وغناء، في حين أنّ شعراء المرابطين حفلت قصائدهم بصخب تلك المجالس، وفصّلوا فيها القول. وقد كانت تلك المجالس تُعقد في زمان ومكان محدّدين. فالزّمان يكون ليلاً ونهارًا وضحى، والمكان هو الطّبيعة. وغالبًا ما يوصف الزّمان والمكان. فكيف كان ذلك؟

٣- وصف الزّمان والمكان:

أ- الزّمان:

يعتبر الزّمان «في وجود الإنسان من الثّوابت، إنّه متأصّل بخبرته الحياتيّة، ويكتنف مصيره من جميع الجهات»[١]. لذلك، ما فتئ الشّعراء يتألّمون من غدره، ومن طول لياليه على المفارق، ومن طوله أيضًا حين يبلغون من العمر عتيًّا، كما أنّهم يشتكون منه حين يطفو الشّيب على مفارقهم، وحين يموت أعزّاؤهم، ولا يمنع ذلك أن تعمّهم السّعادة في أوقات لقائهم بأحبّائهم، ومعاقرة الخمر معهم.

فالمعتمد[٢] يتحدّث عن الزّمان وأحواله على هذا النّحو: [البسيط]

مَن يَصْحَبِ الدَّهرَ لَم يَعدَم تَقَلّبَـــهُ ... وَالشَّوكُ يَنبُتُ فيــه الــوَردُ والآسُ

يَمُــرّ حينــا وَتَحلُــو لي حَوادِثُــهُ ... فَقَلَّما جَرحــتْ إلاّ انثَنَــت تَاسُــو

وقد أتوْا على كلّ الأوقات من صباحات إلى أماسٍ وعشيٍّ وغيرها، وعلى كلّ المناسبات من أعياد إسلاميّة، وحتّى غير إسلاميّة، كالفصْح، والمهرجان، والنّيروز. ولــمــّا كان الزّمان لا يرد إلاّ متبوعًا بالمكان فإنّ السّؤال الّذي يهجس في البال: ما المكان الموصوف في الشّعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين؟

---

(١) عبد اللّطيف صدّيقي، الزّمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٥م، ص ١٢٤.

(٢) ديوان المعتمد، ص ١٠٧.

ب- المكان:

ارتبطت حياة الشّاعر بالمكان حتّى وإن اختلفت أحاسيسه إزاءه، فراوحت بين شعور بالرّاحة وشعور بالوحشة والحزن. فهو يختزن في مخيّلته العديد من جزئيات هذا المكان صغيرة كانت أو كبيرة، فتظلّ محبوسة في ذاكرته حتّى يجد لها المتنفّس ولو بعد حين. فالمكان ليس مجرّد مساحة أو قطعة أرض، أو حيّز جغرافيّ لا معنى له، بل هو جزء لا يتجزّأ من حياة الإنسان. لذلك، فهو يشكّل حضورًا فاعلا لدى كثير من الشّعراء، فنراهم يترنّمون بأسماء البقاع والبلدان والأماكن، التي كان لها وقع مخصوص في النّفوس.

والشّاعر الأندلسي مغرم بالمكان، فله به علاقاتٌ وطيدة، سواء في أرض الأندلس أو في بلاد آبائه، وأجداده بالمشرق العربي. فنراه يستدعي شتّى الأمكنة والمواضع، ويتغنّى بها في قصائده، ولا يُحسب هذا النّداء خلوًا من دلالات خاصّة أراد الشّاعر أن يثبتها، أو يثيرها في نفسه ونفس متلقّيه[١]. فقد وصفوا القصور والجزر التي عاشوا فيها، وبلادهم ومدنها، ودعوْا بالسّقيا لها كما فعل سابقوهم حيال أمكنة المحبوبة، أو قبر عزيز عليهم، بل حتّى لمدنهم الغالية على قلوبهم.

فالشّاعر يصف تأثير ذلك المكان ويغفل أحيانًا على ذكر أهمّ سمات ذلك المكان، بل يعطينا منه نزرًا يسيرًا قد لا يكون مهمًّا، لكنّه بالنّسبة إلى الذّات الشّاعرة يعني الكثير. وقد يذهب بعضهم[٢] إلى اعتبار أنّ الوصف قد يُوظّف توظيفا (داخليّا) أو (استبطانيّا)، وقد يُقتصر منه على ما هو موحٍ بأحاسيس الشّخصية. في حين أنه قد يكون وصف المكان دقيقًا مفصّلاً مساعدًا على ترسيخه في عالم الواقع، وتكون عناصره ظاهرة للمتلقّي جليّة. من ذلك أنّ ابن حمديس[٣] وصف قصر المنصور بن النّاصر بن علناس وصفًا حتّى لكأنّنا نتحرّك داخل أرجائه، يقول: [الكامل]

قَصْرٌ يقصِّرُ وهْـوَ غَيْـرُ مُقَـصِّرٍ ... عَنْ وَصْفِهِ في الحُسْنِ والْإِحْـسَانِ
وكأنّـهُ مـن دُرّةٍ شَـفّافَةٍ ... تُعْشِي العيـونَ بـشِدَّةِ اللَّمَعَـانِ

(١) انظر: أمل بنت محسن سالم رشيد العميري، المكان في الشّعر الأندلسي عصر ملوك الطّوائف، إشراف: مصطفى حسين عناية، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، رسالة ماجستير، ٢٠٠٦م، ص، أ.

(٢) انظر: قسومة، طرائق تحليل القصّة، مرجع سابق، ص ١٩٧.

(٣) ديوان ابن حمديس، ص ٤٩٥.

لا يَرْتقـــي الرّاقـــي إلى شـــرفاتِه ... إلا بمعـــــراج مـــــن اللّحظـــــانِ
عرّجْ بأرض الناصرّية كي تَـــرَى ... شَرَفَ المكان وقـــدْرَةَ الإمكـــانِ
في جنّـــــةٍ غَنّـــــاءَ فِرْدَوْسِـــــيّةٍ ... محفوفـــــةٍ بـــــالرَّوحِ والرّيحـــــانِ
وتوقّدتْ بالجمر مـــن نارنجهـــا ... فكأنّما خُلِقَـــتْ مِـــنَ الـــنِّيرَانِ

فالشّاعر الواصف قد اعتمد على حواسّ مختلفة تعمِّق الإحساس بالمكان. وقد يقتصر على سمات متّصلة بحاسّة واحدة لكنّها بالغة الدقّة، وقادرة على الإيهام بالواقع[1]. وهذا ما جنح إليه ابن حمديس في هذا المقطع. فقد توسّل في تبئيره إيّاه بحاسّة البصر، فركّز على القصر موصوفًا في مشهد متعدّد الأبعاد، ثمّ تطرّق إلى عنصر من عناصره وهو الشّرفات العالية السّامقة التي لا تدرك إلاّ بمعراج، ثمّ تناول الحديقة الغنّاء التي هي جنّة فردوسيّة، فأتى على عناصرها وما تتوفّر عليه من أزهار يعبق فيها الرّيحان برَوْحه، ويشعّ النّارنج بنيرانه. فابن حمديس فصّل القول فيما رآه، وقد يصوّر الشّاعر ما يشعر به تجاه المكان فيعدّد ذكرياته عنه كقول المعتمد[2]: [الطّويل]

فَيَا لَيتَ شِعْرِي هَلْ أَبِيـــتَنَّ لَيلَـــةً ... أَمَامِي وَخَلْفِي رَوضَـــةٌ وَغَـــدِيرُ
بِمُنبَتَةِ الزَّيْتُـــونِ مُورَثَـــةُ العُلـــى ... يُغَنّـــي حَمـــامٌ أَو تَـــرِنُّ طُيُـــورُ
بِزاهِرِها السَّامِي الذُّرَى جَادَهُ الحَيا ... تُـــشِيرُ الثُّرَيّـــا نَحوَنـــا وَنُـــشِيرُ

فمنبتة الزّيتون يكنّى بها الشّاعر عن إِشْبِيلِيَة المشهورة بزراعة الزّيتون، وهو يتمنّى قضاء ليلة فيها متحسّرًا على وجوده الحالي في الأسر.

وفي نظرة شاملة للموصوفات عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين يمكن القول: إنّ موضوعات الوصف منذ الجاهلية «محدودة العدد وإنْ لم تخل من تنوّع»[3]. فالإنسان لا يتعدّى أن يكون ممدوحًا أو مرثيًّا، مهجوًّا أو محبوبًا أو ساقيًا. والحيوان أبرزه الجواد ثمَّ النّاقة والأسد والزّرافة والكلب وغيرها. والطّبيعة لديهم سيّدة موصوفات الأندلس التي مزجوها بالغزل والمدح والشّكوى، وحتّى بالرّثاء. وما من شكّ في أنّ إقحام الطّبيعة في المرثيّة قد

(١) قسومة، طرائق تحليل القصّة، مرجع سابق، ص ١٩٤- ١٩٥.
(٢) ديوان المعتمد، ص ٩٩.
(٣) العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص ٢٩٤.

عكّر صفوها ونال من جلالها ووقارها. «فإذا بنا في آخر المطاف أمام مرثيّة تجمع إلى صفة الحزن التغنّي بالطّبيعة والتغزّل بالمحبوب، إنّها ثورة على كثير من المعايير الموضوعية»[١]. ومثلما وصفوا الجماد من قبيل مجمرة البخور والحربيّة والشّمعة والنّافورة وغيرها وصفوا الزّمان بأوقاته ولياليه ومناسباته والمكان بما يتوفّر عليه من مدن وقصور وحدائق. فلطالما صوّر العربيّ ما تقع عليه عيناه أوّلا، وما يعتقد أنّه أجدر بالوصف ممّا عداه، مستندًا في ذلك إلى ما ورثه عن سابقيه. فأعضاء المرأة الموصوفة هي نفسها منذ الجاهلية، والترّكيز على لون الخيل وسرعتها، والزّبد الخارج من فمها، والتحسّر على الشّباب، والخمرة ومجلسها وساقيها، ومزجها وقيانها، فهذه أهمّ الموصوفات في الشّعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين. منها ما هو حقيقيّ واقعيّ نصادفه سواء في غزلهم بمحبوباتهم، أو زوجاتهم، أو جواريهم، أو في مديحهم وهجائهم ورثائهم، أو في وصفهم الحيوان والجماد والطّبيعة... ومنها ما هو خياليّ كعشيقة مجهولة فتّانة، ومنها ما هو رمزيّ ثاوٍ في أعماق الشّاعر شأن ما يتوفّر في قصيدة الجبل لابن خفاجة[٢].

وقد يبدع الشّاعر قصيدة أو مقطوعة تضمّ موصوفًا واحدًا، أو موصوفات عدّة متنقّلا بين مواطن الوصف من موصوف إلى آخر. فما مواطن الوصف التي اعتمدها الشّاعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين؟ وما أدوات الوصف التي توسّل بها؟ ولعلّ المبحث القادم خير مجيب عن ذلك.

(١) الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، مرجع سابق، ص ٣٤٢.

(٢) سيأتي تفصيل ذلك لاحقًا.

المبحث الثّاني: مواطن الموصوفات

يُقصد بمواطن الموصوفات المواضع التي يحتلّها الوصف في القصيدة. وقد تكون القصيدة جلّها وصفٌ، غير أنّ الموصوفات مختلفة ومتنوّعة من إنسان وحيوان، إلى طبيعة وخمر وغزل، وزمان ومكان، وما إلى ذلك. فالوصف منتشر بين الأغراض الشّعرية غير مستقلّ بذاته. فهو مرن، إذ قد يكون قصيدة وصف منفردة، أو قد يأتي في ثنايا القصائد ينساب بسلاسة، متنقّلا من غرض إلى آخر. ومن أهمّ مواطن الوصف البدايةُ. ذلك أنّ الوصف فيها يضطلع بتأطير الأحداث من جهة المكان ومن جهة الزّمان، فقصائد الشّعر الجاهلي قلّما تخلو من الوقفة الطلليّة خلافًا للشّعر الأندلسي الّذي تكاد تكون مضمحلّة فيه. فقد استعاض عنها الشّعراء بما يميلون إليه كالنّار مثلا لدى ابن سارّة، أو بوصف نهر أو شجرة أو محبوبة أو حتّى شمعة، وإنّ استهلال القصيدة بموصوف فالتخلص منه إلى موصف آخر يكون بأدوات تساعد الشّاعر على تبليغ مراميه، نستدلّ على ذلك بما يلي:

- مدح ابن سارّة[١] قاضي قرطبة، وفي مطلع مدحيّته حدّد المكان ووصَفَه، وكان منطلقا إلى محطّة ثانية ألا وهي المدح. فالمكان الموصوف كان به الاستهلال والتأطير على هذا النّحو:

[البسيط]

اللهُ أكبرُ قــدْ وَافيْــتُ قُرْطُبَــةً ... دَارَ الْعُلُومِ وَكُرْسِــيَّ الــسَّلاَطِينِ
وَقَدْ تَهلَّلَ لِي وَجْهُ النَّجَاحِ بِهَــا ... طَلْقَ الأَسِرَّةِ مِنْ وَجْهِ ابنِ حمْــدِينِ

فمن خلال الجمل الاسميّة أثبت الشّاعر أنّ قرطبة (دار العلوم) و(كرسيّ السّلاطين).

كذلك ابن اللبّانة[٢] في مدحه ناصر الدّولة استهلّ قصيدته بالتركيز على الإطار المكانيّ:

[الكامل]

وَعَمَّرْتَ بالإحْسَانِ أفْقَ مَيُورْقَــةٍ[٣] ... وَبَنيْتَ فِيهَا مَا بَنَــى الإسْــكَنْدَرُ
فَكَأنّهَــا بَغْــدَادُ أنْــتَ رَشِــيدُهَا ... وَوَزِيرُهَا وَلَــهُ الــسَّلاَمَةُ جعفــرُ

(١) ديوان ابن حمديس، ص ٥٠٥.

(٢) ديوان ابن اللبّانة، ص ٦٦.

(٣) قال ياقوت الحموي في معجم البلدان، ط٢، ج٥، دار صادر، بيروت،١٩٩٥م ص ٢٤٦: «مَيُورْقَةُ: بالفتح ثم الضم، وسكون الواو والراء، يلتقي فيه ساكنان، وقاف: جزيرة في شرقي الأندلس، بالقرب منها جزيرة يقال لها: منورقة، بالنون».

• وقد يكون الاستهلال تأطيرًا زمانيًّا من قبيل مَدْح ابن زيدون[١] ابن جهور ورثاء أمّه، فقد دعاه إلى الصّبر على نوائب الدّهر، والرّضا بقدر الله وكانت هذه، الدّعوة مدخلا إلى المدح: [الطّويل]

هُوَ الدَّهرُ فَاصبِر لِلَّذي أَحدَثَ الدَّهرُ فَمِن شِيَمِ الأَبرارِ في مِثلِها الصَّبرُ

• وابن اللبّانة[٢] وظّف الطّبيعة وحدد أجمل فصولها مدخلا لوصف ممدوحه: [الكامل]

رَاقَ الرَّبيعُ ورقَّ طَبعُ هَوائِهِ فانْظُرْ نَضَارةَ أَرْضِهِ وسَمَائِهِ

واجْعَلْ قَرِينَ الوَردِ فِيهِ سُلافَةً يَحكِي مُشَعْشَعُها مُصعَّدَ مَائِهِ

فالموصوف (الرّبيع) وتمثّلت خاصيّاته (برقة الهواء)، و(اخضرار أرضه، وجمال سمائه)، و(الورد واقترانها بالأنس).

• أمّا الوقوف على الطّلل والتحسّر على الماضي والتعلّق به ومناجاته قول ابن حمديس[٣]: [السّريع]

يا دارَ سلْمى لو رَدَدتِ السلامْ ما همّ فيك الحزْنُ بالمستهامْ

فالموصوف رسّخ بسلمى، وكان الطّلل سبيل ذلك، وبرز حرف السّكون والهمس حرف (السين) فهل كانت تلك الدُّور مهجورة؟

وقد يذكر الشّاعر الطّلل دون أن يناجيه. فالطّلل رمز الحبّ والحنين، والاشتياق والذّكريات، أيًّا كانت سعيدة أو مؤلمة كقول ابن اللبّانة[٤]: [السّريع]

تَذكَّرَ الدّارَ فحنَّ اشتياقْ واعْتَادَهُ الحُبُّ وَكَانَ اسْتَفَاقْ

• وقد يرد الاستهلال أو التخلّص بأدوات كثيرة منها على سبيل المثال لا الحصر:

– الاستهلال بأداتي الاستفتاح والتّنبيه (أَلاَ) و(أَمَا)، وهما حرفان يقصد بهما إثارة الانتباه لما بعدهما، من ذلك قول ابن خفاجة[٥]: [الطّويل]

(١) ديوان ابن زيدون، ص ٢٠٤.

(٢) ديوان ابن اللبّانة، ص ٢١.

(٣) ديوان ابن حمديس، ص ٤١١.

(٤) ديوان ابن اللبّانة، ص ٩٥.

(٥) ديوان ابن خفاجة، ص ٢٤٠.

أَلا ثَلِّ[١] مِن عَرشِ الشَّبَابِ وَثَلِّما لِشَيْبٍ تَصَدّى هَدَّ رُكْنِيْ وَهَـدَّما

والمعتمد[٢] استهلّ مدحه لأبيه بقوله: [مجزوء الوافر]

أَلا يـــا غُـــرّةَ الـــسَّعْدِ وَقُـــرّةَ نَـــاظِرِ المجـــدِ

وترد أَمَا استفتاحًا كقول ابن خفاجة[٣]: [الطّويل]

أَما وَخَيالٍ قَد أَطـــافَ وَسَـــلَّما لَقَد هاجَني وَجدٌ أَنـــاخَ فَخَيَّمـــا

أو تنبيها، فابن حمديس[٤] بينما كان يتغزّل إذْ تذكر حاله وتنبّه لشيبه فجعله مدخلا لمدحيّته: [الطّويل]

أَمَا وَشَبابٍ بالمـــشِيبِ اعْتَبَرتُـــهُ فأشْرَقْتُ عَيْنِـــي بِالـــدّمُوع تأسُّـــفَا

- وقد يكون الاستهلال سؤالا موجّهًا إلى المتلقّي، أو إلى ذات الواصف وقد تكون الإجابة واضحة أو غائمة ملتبسة، كسؤال ابن خفاجة[٥]: [الطّويل]

بَعَيشِكَ هَل تَدري أَهوجُ الجَنائِبِ تَخُبُّ بِرَحلي أَم ظُهورُ النَّجائِبِ؟

أو كسؤال ابن زيدون[٦]: [الطّويل]

أَلَمْ تَرَ أَنَّ الشّمسَ قَد ضَمَّها القَبْرُ وَأَنْ قَدْ كَفَانَا فَقْدَنا القَمَرَ البَدْرُ؟

- وقد يكون الاستهلال خبرًا يشير به الشّاعر إلى أمر آخر، من ذلك أنّ المعتمد[٧] يصف حالته عاشقًا: [السّريع]

القَلـــبُ قَـــد لجَّ فَمـــا يُقـــصرُ وَالوَجدُ قَد جَـــلّ فَمـــا يُـــستَرُ

وَالـــدَّمعُ جـــارٍ قَطـــرهُ وابِـــلٌ وَالجِـــسمُ بـــالٍ ثَوبُـــهُ أَصـــفَرُ

- وقد يستهلّ قصيدته بنعت حاله، وهو غريب على هذا النّحو في قول المعتمد[٨]:

---

(١) الثل لغةً: الهدم؛ ثَلِم الشّيءُ: انكسرت حافتُه المرجع السّابق، ص ٢٤٠.

(٢) ديوان المعتمد، ص ٣٤.

(٣) ديوان ابن خفاجة، ص ٢٣٠.

(٤) ديوان ابن حمديس، ص ٣١٨.

(٥) ديوان ابن خفاجة، ص ٤٢.

(٦) ديوان ابن زيدون، ص ١٨٣.

(٧) ديوان المعتمد، ص ١٦.

(٨) ديوان المعتمد، ص ٩٨.

[الطّويل]

غَريب بِـــأَرضِ المغـــربينِ أَســـيرُ سَـــيَبكي عَلَيـــهِ منبَـــرٌ وَسَـــريرُ

فالموصوف الرّئيس هو الغربة، وأبرز خاصيّاته المكان الموحش، وهو (أرض المغربين).

- وقد يكون الاستهلال بالموصوف على غرار قول ابن حمديس[١] في فرسه الأدهم، وقد ازدان بشعرات بيض: [الخفيف]

أدهـــمٌ كـــالظلام تـــشرقُ فيـــه شَـــعَرَاتٌ مـــنيرةٌ للعيـــونِ

- وحين يستخدم الشّاعر الخطاب بصيغة الأمر فغالبًا ما يوجّهه إلى المخاطب لا في صيغة الأمر، وإنّما في صيغة الماضي المثبت[٢]، فابن زيدون[٣] حين خاطب المعتمد بصيغة الأمر لم يكن يأمره بقدر ما كان يحثه على إكمال فوز سابق: [الكامل]

فُز بِالنَّجـــاحِ وَأَحْـــرِزِ الإِقْبَـــالا وَحُزِ الـــــمُنى وَتَنجّـــزِ الآمـــالا

وابن خفاجة[٤] لم يشذّ عن ذلك في خطابه الشّعريّ، فقد توسّل بصيغة تفيد ماضيًا مثبتًا، ومضارعًا دائمًا: [الطّويل]

تَـــيَقَّنَ أَنَّ اللهَ أَكـــرَمُ جـــيرَةٍ فَأَزمَعَ عَـــن دارِ الحَيـــاةِ رَحـــيلا

وما يستخلص في هذا الصّدد أنّ الاستهلالات قد تعدّدت وتنوّعت في شعر الأندلس عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين، لكن كيف تمّ الانتقال من غرض إلى غرض أي من موصوف إلى موصوف؟

اتّفقت بعض الاستهلالات مع التخلّص، إذ تأتي في مطلع القصيدة وعند تخلّص الشّاعر من غرض إلى آخر، وهي كثيرة، حسبنا منها:

- حرف العطف (الواو) كقول ابن سارّة[٥] في مطلع قصيدة يصف فيها النهر: [الكامل]

والنَّهْرُ قَدْ رَقَّتْ غَلاَلَـــةُ صَـــبْغِهِ وَعَلَيْهِ مِنْ صُنْعِ الْأَصِـــيلِ طِـــرَازُ

(١) ديوان ابن حمديس، ص ٤٩٧.
(٢) العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص ٣٣١.
(٣) ابن زيدون، ص ١٨٢.
(٤) ديوان ابن خفاجة، ص ٢١٣.
(٥) ديوان ابن سارّة، ص ١٥٩.

واستهلّ ابن حمديس[١] غزليّته بحرف الواو أيضًا: [الطّويل]

وَغَيدَاءَ لا تَرضى بِلَثْمِيَ خــدّها إِذَا لَمْ أُلاَطِــفْ عِزَّهَــا بِتَــذَلُّلِ

وكذا فعل ابن خفاجة[٢] حين رام الانتقال إلى وصف خيله ورحلته فقال: [الطّويل]

وَأَدهَمَ مِن لَيلِ السَّرى قَدْ رَكِبتُــهُ وَأَوْدَعتُ أَسْرَارَ السّرى صَدْرَ نَائِمِ

وابن اللبّانة[٣] تأسّى على المعتمد حينما نُقِل أسيرًا فوصف إِشْبِيلِيَة مستخدمًا واو العطف بقوله: [البسيط]

وكَعْبَةٍ كَانتِ الآمَــالُ تَعْمُرُهَــا فَاليَومَ لا عَاكِفٌ فِيهَا ولا بَــادِيْ

– والنّعت قد يأتي استهلالا أو تخلّصًا عند الانتقال إلى موصوف آخر، وآية ذلك تخلُّصُ ابن اللبّانة[٤] في مطلع مدحيّته حين قال: [الكامل]

مَلِكٌ إِذْ عَقَدَ الْغَفَائِرَ لِلْبــوَاغي[٥] حَــلَّ المُلُــوكُ مَعَاقِــدَ التِّيجَــانِ

ومع أنّ الشّاعر العربيّ نظّم قصيدته دون دراية بوجود معلنات حدّ في الاستهلال وفي التّخلص، فإنّ الشّعر العربي انساب بسلاسة بينها دون أن يشعر القارئ بنشاز أو خطأ. ولئن أُهمل التّرتيبُ الوصفيّ في النصّ الشّعري أو كاد فبإمكان القارئ تقديمُ الموصوفات وتأخيرها دون أن يؤثّر ذلك في معنى القصيدة العامّ. ذلك أنّ الشّاعر غالبًا ما يكون مسايرًا طبيعة الوصف في الشّعر. فقلّما يحتكم إلى ترتيب مسبّق. فوصف خصر المحبوبة مثلا قد يسبق وصف عينيْها. وذيل الخيل قد يتقدّم على عنقه وهكذا دواليك[٦]. ولعلّ ذلك بسبب

(١) ديوان ابن حمديس، ص ٣٥٢.

(٢) ديوان ابن خفاجة، ص٢٥٥.

(٣) ديوان ابن اللبّانة، ص ٥٦.

(٤) ديوان ابن اللبّانة، ص ١٤١.

(٥) في الذخيرة (للوغى)، ولعلّه الصواب للمعنى وإقامة الوزن. الشنتريني، الذخيرة، مرجع سابق، القسم الثّالث، ص ٥١٦.

(٦) ومنه كثير في الشّعر العربي. فابن حمديس في قصيدة مدح استهلها بالغزل وفي البيت التّاسع تحديدًا وصف خصرها: ديوان ابن حمديس ص ٤٥٩-٤٦٠ [السّريع]

تَمشِي وسُكرُ التِّيهِ فِي عَطْفِهَا يُميلُ مِنْهَا باعْتِدَالِ الْقَوَامْ

وإثر ذلك سرعان ما عاد إلى وصف لحاظها:

فتّاكَةٌ باللّحظِ وَا رَحمَتَا مِنهَا لِقَلْبِ الدَّنِفِ الْمُسْتَهَامْ

رؤيتهم الشّعرية الخاضعة لوحدة البيت لا لوحدة القصيدة عمومًا. فقد يكون من المعيب أن يحتاج الشّاعر إلى بيت آخر يُكمل به خطابه. لذلك، اعتمد الشّعراء نمط البيت الواحد. وفيه ينتقل من غرض إلى آخر. فالتخلّص إنّما يدلّ على براعة الشّاعر، وفي ذلك يقول ابن الأثير «أمّا التخلّص فهو أن يأخذ مؤلِّف الكلام في معنى من المعاني، فبينا هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره، وجعل الأوّل سببًا إليه، فيكون بعضه آخذًا برقاب بعض، من غير أن يقطع كلامه، ويستأنف كلامًا آخر، بل يكون جميع كلامه كأنّما أفرغ إفراغًا، وذلك ممّا يدلّ على حذق الشّاعر، وقوّة تصرّفه، من أجل أنّ نطاق الكلام يضيق عليه، ويكون متّبعًا للوزن والقافية»[١]، وقد تخلّص الشّعراء بأشكال عدّة منها:

- واو ربّ المحذوفة، التي قد ترد في الاستهلال وفي التخلّص، كما قد تكون ظاهرة في مثل قول ابن خفاجة[٢] في قصيدة جمع فيها الغزل والخمر والطّبيعة والرّثاء، وافتتحها بقرينة استهلال واو رب، متغزّلا لا يغادر وقفته الطّلليّة، متذكّرًا شبابه ولياليه التي كان قضّاها بالغميم أرِقًا بعيدًا عن فتاته النّائمة بالعراق: [الطّويل]

وَرُبَّ لَيالٍ بِالغَميمِ أَرِقتُها ... لِمَرضى جُفونٍ بِالفُراتِ نِيامِ

يَطولُ عَلَيَّ اللَّيلُ يا أُمَّ مالِكٍ ... وكلّ لَيالي الصَّبِّ لَيلُ تَمامِ

وأمّا ابن زيدون[٣] فقد صوّر حاله ساخطًا على الواشين، متألّمًا منهم: [الوافر]

وَرُبَّ ظَلامِ لَيْلٍ جَنَّ فَوْقي ... فَنُبْتِ عَنِ الصّباحِ إِلى الصّباحِ

وانتقل ابن حمديس[٤] بـ(واو ربّ) المحذوفة من الغزل إلى الخمريات: [المتقارب]

ورَيحانةٍ أُمّها كرمةٌ ... تَنَفّسُ في كفِّ غصنٍ رطيبِ

وابن خفاجة[١] لا يني يتذكّر إخوانه حانًّا إليهم، وهو يصفهم بالنّخوة والكرم والشّجاعة، مركّزًا على موصوف هو السّفينة التي سترحل به إليهم، وفي ذلك يقول: [الوافر]

---

(١) ضياء الدّين بن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، الجزء٣، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الفجالة- القاهرة، (د.ت)، ص ١٢١.

(٢) ديوان ابن خفاجة، ص ٢٥٨.

(٣) ديوان ابن زيدون، ص ١٩٠.

(٤) ديوان ابن حمديس، ص ١٢.

وَجارِيَةٍ رَكِبتُ بِها ظَلاما يَطيرُ مِنَ الرِّياحِ بِها جَناحُ

- ومن التخلّص أيضًا أدوات النّداء، وقد ترد في الاستهلال وقد تكون منطلقًا لغرض آخر، وهذا النّوع كثيرٌ ورودُه في المدوّنة، حسبنا ابن زيدون[٢] فبعد أن رثى المعتضد مدح المعتمد، وإثر الدّعوة إلى الصّبر تجاوز بأداة النّداء الهمزة إلى المديح: [الطّويل]

أَعَبّادُ يا أَوْفَى المُلوكِ لَقَد عَدا عَلَيكَ زَمانٌ مِن سَجِيَّتِهِ الغَدرُ
فَهَلاَّ عَداهُ أَنَّ عَلياكَ حَلِيُهُ وَذِكرُكَ في أَردانِ أَيّامِهِ عِطرُ

وفي الاستهلال عند مخاطبة المعتمد[٣] نفسَه: [المتقارب]

أَيا نَفْسُ لاَ تَجْزَعي وَاصْبِرِي وَإِلاَّ فَإِنَّ الْهَوَى مُتْلِفُ
حَبِيبٌ جَفَاكِ وَقَلْبٌ عَصَاكِ وَلاَحٍ لَحَاكِ وَلاَ مُنْصِفُ

- ومن القرائن المعلنة أيضًا أداة التّشبيه (كأنّ)، وفي تكرارها تأكيد للصّفة، فعند رغبة ابن حمديس[٤] في التخلّص من الخمريّة إلى المدح استعان بـ(كأنّ) على هذا النّحو: [الرَّمل]

وكأنّ الشُّهْبَ كاساتٌ لها شاربٌ في الغرب للشُّرْبِ مديمِ
وكأنّ الصُّبحَ كَفّ أُخْرِجَتْ لك من جَيْبِ ابنِ عمرانَ الكليمِ
وكأنّ الشرقَ فيه رافعٌ حُجُبًا عن وجه يحيى بن تميمِ

وابن زيدون[٥] كرر (كأن)؛ لتكون مدخلا إلى المديح أيضًا: [الطّويل]

كَأَنَّ الثُّرَيّا رايَةٌ مُشرِعٌ لَها جَبانٌ يُريدُ الطَّعنَ ثمّ يَهابُ
كَأَنَّ سُهَيلاً في رَباوَةِ أُفقِهِ مُسيمُ نُجومٍ حانَ مِنهُ إِيابُ
كَأَنَّ السُّها فاني الحُشاشَةِ شَفَّهُ ضَنًى فَخُفاتٌ مَرَّةً وَمَشابُ
كَأَنَّ الصَّباحَ استَقبَسَ الشَّمسَ نارَها فَجاءَ لَهُ مِن مُشتَريهِ شِهابُ
كَأَنَّ إِياةَ الشَّمسِ بِشْر بن جَهوَرٍ إِذا بَذَلَ الأَموالَ وَهيَ رِغابُ

(١) ديوان ابن خفاجة، ص ٦٦.
(٢) ديوان ابن زيدون، ص ١٧٦.
(٣) ديوان المعتمد، ص ٢١.
(٤) ديوان ابن حمديس، ص ٤٤٩.
(٥) ديوان ابن زيدون، ص ١١٥-١١٦.

- ومن أدوات التخلّص أيضًا حرف العطف الّذي يفيد الإبهام أو الشكّ (أو)، فقد لاذ بها ابن حمديس[١] في خطابه الغزلي على هذا المنوال: [السّريع]

أو زاره طيـــفٌ خفـــيّ الهـــوَى يَطْرُقُـــهُ في الـــوهم لا في المنـــام

وابن زيدون[٢] حين تجاوز إلى مدح المعتمد استخدم هو الآخر حرف (أو): [الكامل]

أَو أَنْأَ عَن صَيدِ الـــمُلوكِ بِجانِبي فَهُـــمُ العَبيـــدُ مَلـــيكُهُم عَبّـــادُ

- ومنه فعل (دع) في صيغة الأمر، فقد استخدمه ابن حمديس[٣] عند انتقاله من الغزل إلى الخمريات، وكأنّ لسان حاله يردّد: دعنا ننسى هذا الحب والوجد، وعيون تلك الفاتنات ولنعاقر الخمرة: [المتدارك]

دَعْ ذكرَ نَـــزُوحٍ عنـــك نـــأى وتَبَـــدّلْ مـــن سَـــكَنٍ سَـــكَنَا
ونـــــزولَ هـــــواكَ بمنـــــزلةٍ كَتَبَـــتْ زمنًـــا ومحـــتْ زمنـــا
واخـــــضبْ يمنـــــاك بِقانيـــــة فلـــها فَـــرَجٌ ينفـــي الحزنـــا

وكذلك ابن خفاجة[٤] من وصفه الطّبيعة والتغزّل سرعان ما اتّجه إلى المدح: [الكامل]

دَعْ عَنكَ تَيِّبَ كـــلّ نُعمـــى وَالـــتَمِس مِنَحًا لِإبـــراهيمَ فَهـــيَ عَـــذاري

- وأداة الشّرط وفعلها وجوابها من أدوات التخلّص أيضًا، من ذلك قول ابن اللبّانة[٥] متخلّصًا ومُنهيًا قصيدته بقوله: [الكامل]

من كان يُنفق من ســـواد كتابـــه فأنا الّذي من نـــورِ قلـــبي أُنفـــق

والمعتمد[٦] حين أراد الفخر بنفسه جعل أداة الشرط (أنّى) مدخلا إذ يقول: [الكامل]

أَنّى رَجَوتم غَدرَ من جَرَّبتمُ مِنهُ الوَفاءَ وَظُلمَ مَن لا يَظلِمُ
أَنا ذَلِكُم لا البَغيُ يُثمرُ غَرسُهُ عِندي وَلا مَبنى الصَّنيعَة يُهدَمُ

ومن أدوات الشّرط غير الجازمة (أمّا)، وتأتي استهلالا وتخلّصًا كقول ابن زيدون[١]:

---

(١) ديوان ابن حمديس، ص ٤٥٩.
(٢) ديوان ابن زيدون، ص ٢٢٠.
(٣) ديوان ابن حمديس، ص ٥١٠.
(٤) ديوان ابن خفاجة، ص ١٣٣.
(٥) ديوان ابن اللبّانة، ص ١٠٢.
(٦) ديوان المعتمد، ص ٦٧.

أمّا رِضاكَ فَعلقٌ ما لَهُ ثمنُ لَو كانَ سامَحَني في وَصلِهِ الزَّمَنُ
تَبكي فِراقَكَ عَينٌ أَنتَ ناظِرُها قَد لَجَّ في هَجرِها عَن هَجرِكَ الوَسَنُ

- ومن أنواع التخلّص أيضًا التخلّص المعنوي، ومنه وصف الرّحلة أو أهوالها وما إلى ذلك، وفيه يقول ابن رشيق «والعادة أن يذكر الشّاعر ما قطع من المفاوز، وما أنضى من الركاب، وما تجشّم من هول اللّيل وسهره، وطول النّهار وهجيره، وقلّة الماء وغؤوره، ثمّ يخرج إلى مدح المقصود، ليوجب عليه حقّ القصد، وذمام القاصد، ويستحقّ منه المكافأة»[٢]. ومنه قول ابن اللبّانة[٣] الّذي تنقّل من الغزل إلى وصف رحلته وأهوالها ليحطّ الرّحال في المدح، وفي ذلك يقول: [الطّويل]

وبحرٍ سوَى بحرِ الْهَوَى قــدْ ركِبْتُــهُ لِأمْرٍ كِلا الْبَحْرَيْن مركبُه صَــعْبُ
لَهُ لججٌ خُضْرٌ كما اخــضرَّتِ الرُّبَــا إِلَى أُخَرٍ بِيضٍ كَمَا ابْيَضَّتِ الكُثْبُ
غَريبٌ عَلَى جَنْبَيْ غُــرابٍ نُهوضُــهُ بِقَادِمَتَيْ وَرْقــاءَ مَطْلَبُهــا شِــعْبُ
هَوَى بيْنَ عصْفِ الرِّيحِ والموْجِ مِثْلَمَا هَوَى بَيْنَ أَضْلاَعِ الــمُعَنَّى بِهِ قَلْبُ
كَأَنِّي قَذًى فِي مُقْلَــةٍ وَهْــوَ نَــاظِرٌ بِهَا وَالمَحَاذِيفُ الَّتِي حَوْلَهَا هُــدْبُ
وَلَــمَّا رَأَتْ عَيْنِي جَنَــابَ مُيَــورَقٍ أمنْتُ وحَسْبُ المرءِ بُغْيتُه حَــسْبُ
نَزَلْــتُ بِكَــافُورٍ وَتِبْــرٍ وجَــوْهَرٍ يُقَالُ لَهَــا الحِــصْبَاءُ والرَّمــل والتّــرْبُ
وَقُلْتُ المكانُ الرحبُ أيْن فَقِيــلَ لي: ذُرَا نَاصِرِ الْعَلْيَاءِ أَجْمَعُــه رَحْــبُ

وابن سارّة[٤] أيضًا الّذي أعلن في مستهلّ قصيدته أنّه مادح القاضي: [الكامل]

قَدَّمْتُ بَيْنَ يَدَيْ مَــدِيحِكَ هَــذِهِ والْوَبْــلُ يَبــدَأُ أوَّلاً بِــرَذَاذِهِ

إلى أن قال:

والذِّكْرُ مِنْكَ عَلَى لِسَانِ مَــوَدَّتِي أَحْلَى مِنَ الْبَرنِــيِّ[٥] أَوْ آزَاذِهِ[٦]

(١) ديوان ابن زيدون، ص ٧٧.
(٢) القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج١، مرجع سابق، ص ٢٢٦.
(٣) ديوان ابن اللبّانة، ص ٢٧-٢٨.
(٤) ديوان ابن سارّة، ص ٢٢٨-٢٢٩.
(٥) نوع جيد من التمر مُدوَّر أحمر مُشرب بصفرة. المعجم الوسيط مادة (البَرْنِيُّ).
(٦) نوع جيد من التمر. المعجم الوسيط مادة (الأزاذ).

فِي قَلْبِ لَيْــلٍ قَطَّعَتْــهُ عَزَائِمِــي فَبَكَتْ فَرَاقــدُهُ عَلَــى أفْــلاَذِهِ
أَوْ فِي رِدَاءِ ضُحًى تَراهُ مُعَــصْفَرًا عِنْدَ الْأَصِيلِ بِحُمْرَةٍ مِــنْ ذاذِهِ[1]

تبيّن ممّا سبق بعض ما يستخدمه الشّعراء عند انتقالهم من غرض إلى آخر. وقد يلجأ الشّاعر إلى التوسّل بالأدوات نفسها في موصوف واحد، دون تخلّص بغية تأكيد الصّفة أو تفخيمها، من ذلك قول ابن زيدون[2] في مدح ابن جهور: [الكامل]

أَللهِ جَــارُ الجَهــوَرِيِّ فَطالَمــا مُنِيَتْ صَفاةُ الدَّهْرِ مِنْــهُ بِقَــارِعِ

فقد بدأه بهمزة النّداء ثمّ استعاض عنها في الأبيات الموالية بنعوت على هذا النّحو:

مَلِكٌ دَرى أَنَّ الــمَساعِيَ سُمعَةٌ فَسَعى فَطابَ حَديثُــهُ لِلــسامِعِ
شِيَمٌ هِيَ الزَّهرُ الجَنِــيُّ تَبَــسَّمَت عَنهُ الكَمائِمُ في الــضَّحاءِ المــاتِعِ

وبعد ثلاثة أبيات سرعان ما يعود إلى مناداته:

يا أَيُّها الــمَلِكُ الّذي حاطَ الهُدى لَولاكَ كانَ حِمًى قَليــلَ المــانِعِ
أَنِسَ الأَنامُ إِلَيكَ فيــهِ فَهُــم بِــهِ مِن قــائِمٍ أَو ســاجِدٍ أَو راكِــعِ

وفي مقطوعة يخاطب المعتمد[3] جاريته جوهرة، مناديًا إيّاها مرّتين: [مجزوء الرجز]

جَــــوهَرُ قَــــد عَــــذّبَني مِنــــكِ تَمَــــادي الغَــــضَبِ
فَزَفــــــرَتي في صَــــــعَدٍ وَعَــــــبرَتي في صَــــــبَبِ
يــا كَوكَــبَ الحُــسنِ الّــذي أَزرى بِزُهــــــر الــــــشُّهُبِ
مَــــسْكَنُكَ القَلــــبُ فَــــلا تَرْضَــــيْ لَــــهُ بِالوَصَــــبِ

وأمّا ابن حمديس[4] فقد سلّط الضّوء على رَمَدٍ أصاب جفنيْه، موظّفًا في شكواه (كأنّ): [البسيط]

أَشْكُو إِلَى اللّه مَا قَاسَيْتُ مِنْ رَمَدٍ مُواصِلٍ كَــرْبَ آصــالي بأسْــحَارِي
كأنّ حَشْوَ جُفُوني عند سَــوْرَتِهِ جَيْشٌ مِنَ النَّمْلِ في جُنْحِ الدُّجَى سَارِي

(١) ضرب من النّياق، ديوان ابن سارّة، ص ٢٢٩.
(٢) ديوان ابن زيدون، ص ١٤٠-١٤١.
(٣) ديوان المعتمد، ص ٣.
(٤) ديوان ابن حمديس، ص ٢٠١-٢٠٢.

كأنّه لِلْقَذَى والــدَّمْعِ في وَحِــلٍ فَخَلْعُــــهُ أَرْجُــــلاً منــــهُ بِإِضْــــرَارِ
كَأَنَّ أَوْجَاعَ قَلبي مِــنْ مُطَاعَنَــةٍ بِالشَّوكِ ما بَينَ أَشْــفَارِي وأَشْــفَارِي
كَأَنَّما لُجَّــةٌ في العَــينِ زاخِــرةٌ تَرمــــي سَــــواحِلَ جَفنَيْهــــا بِعُــــوّارِ

وفي أربعة أبيات موالية أكمل وصف حاله وقد فعل الرّمد فيه فعله مستعينًا بـــ(كأنّ) أيضًا في قوله:

كَأَنَّما الشَّرقُ دِهْقَانٌ يَرى غَبَنًــا في دَفعِهِ مِنهُما الكــافورَ بِالقــارِ
كَأَنَّما الشَّمسُ قد رُدَّتْ إلى فَلَكٍ على الخلائــقِ ثَبْــتٍ غــيرِ دَوّارِ
كَأَنَّما اللَّيلُ ذو جَهلٍ فَلَيسَ يَــرَى في دِرهَمِ البَدْرِ مِنها أَخْذَ دينــارِ

وثمّة أسلوب غالبًا ما يلوذ به الشّاعر الأندلسي في خطابه، وهو كاف المخاطبة وتاؤها، وقد يحصل نتيجة ذلك الالتباس، فلا يُعرف من المسؤول عن مضمون الكلام أهو ناقله أم المتلفِّظ الخفيّ به، وقد يرد الخطاب مبثوثًا من منشئ ضمنيّ يتوجّه به إلى قارئ ضمنيّ مناظر له، غير أنّ العهدة في نقله ملقاة على عاتق من روى[1]، من ذلك قول ابن حمديس[2]: [المتدارك]

صــــادَتْكَ مهــــاةٌ لَــــمْ تُــــصَدِ فَلَوَاحِظُهــــا شَــــرَكُ الأُسُــــدِ

فالكاف لا يُعرف هل هي خطاب موجّه إلى الذّات، أم مُرصد لمخاطب مُضمر، أو لمخاطبين، وتاء المخاطبة نصادفها في قول ابن زيدون[3]: [المتقارب]

أَثَرْتَ هِزَبْرَ الــشَّرَى إِذْ رَبَــضْ وَنَبَّهْتَــــهُ إِذْ هَــــدَا فَــــاغْتَمَضْ

كما أنّ الشّاعر قد يكرّر تاء المخاطبة في المديح؛ ليؤكّد مكانة ممدوحه، أو ليثبت لمعشوقه مقدار حبّه.

وأمّا تاء المتكلّم فبها قد يخصّ الشّاعر في خطابه ذاته، وقد يكون ذلك استهلالا أو تخلّصًا. حسبنا في هذا الخصوص قولُ ابن خفاجة[4]: [البسيط]

(١) العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص ٣٣١- ٣٣٢.
(٢) ابن حمديس، ص ١٥٨.
(٣) ديوان ابن زيدون، ص ٩٠.
(٤) ديوان ابن خفاجة، ص ١٢٢.

لَقَد أَصَخْتُ إِلى نَجواكَ مِن قَمَرِ وَبِتُّ أُدلِجُ بَينَ الوَعْيِ وَالنَّظَرِ
لا أَجتَلي مُلَحًا حَتَّى أَعِي مُلَحًا عَدلاً مِنَ الحُكْمِ بَيْنَ السَّمْعِ وَالبَصَرِ[1]
وَقَد مَلَأتُ سَوَادَ العَيْنِ مِنْ وَضَحٍ فَقَرّطِ السَّمْعَ قُرطَ الأُنسِ مِن سَمَرِ
فَلَوْ جَمَعْتَ إِلى حُسْنٍ مُحاوَرَةً حُزْتَ الجَمَالَيْنِ مِن خُبْرٍ وَمِنْ خَبَرِ
وَإِن صَمَمْتَ فَفِي مَرآكَ لِي عِظَةٌ قَد أَفصَحَتْ لِيَ عَنْها أَلْسُنُ الْعِبَرِ

إلى أن يختم بقوله:

فَإِن بَكَيْتُ وَقَد يَبكي الخَليلُ فَعَن شَجوٍ يُفَجِّرُ عَينَ الماءِ في الحَجَرِ

يُسلمنا هذا إلى أنّ مدار مواطن الموصوفات عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين في الغالب الأعمّ على الغزل والمدح والرثاء، والخمريّات والطّبيعة، والشّكوى من الشّيب، والبكاء على الأطلال وغيرها. وأمّا أدوات استهلال الموصوفات وكيفية التخلّص فتعود إلى الشّاعر نفسه لا إلى عصره[2]. فالنّداء مثلا بحرف (يا) قد تكثّف لدى ابن زيدون والمعتمد شاعريْ عصر ملوك الطّوائف، وابن حمديس المرابطي، بينما نسبة تكرار (أَلاَ) الاستفتاحية قد تساوت أو كادت في قصائد ابن زيدون وابن حمديس، بل رجحت في شعر ابن خفاجة.

واستنادًا إلى ذلك كلّه، نستخلص أنّ الموصوفات في المدوّنة المدروسة تماثلت إلى حدٍّ ما من جهة جنسها، في حين أنّ مواطنها تباينت وتنوّعت، كما أنّ الأدوات المستخدمة قد ساعدت على تحديد أنماط الوصف، وأسعفت بردّ حول: أكان الوصف عن طريق الرّؤية، أم عن طريق الفعل، أم عن طريق القول؟ وإنّ الإجابة عن تلكم الأسئلة سيتكفّل بها المبحث اللاّحق.

(١) الملح: البياض يخالطه سواد، أراد بياض الشيب. أعي: اسمع. ملحا: واحدها ملحة: الكلام المستحسن. المرجع السابق، ص ١٢٢. وقد ورد الشطر الأول من البيت في الذخيرة في القسم الثالث ص ٤٨٥: لا أجتلي لَمحًا حتى أعي مُلحًا.

(٢) أدوات الاستهلال والتخلّص ليست خاصّة بعصر معيّن، بل إنّ الفيصل فيها هو أسلوب الشّاعر.

المبحث الثّالث: أنماط الوصف

اعتمد الشّاعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين على حاسّة البصر، ولطالما كانت هذه الحاسّة الأولى لدى الشّعراء منذ الجاهلية، ولا يعني ذلك انتفاء بقيّة الحواس، فقد نظر إلى كلّ ما حوله ورسمه قوليًّا رسم ريشة فنّان مبدع، ولم يألُ جهدًا في محاولة التميّز وإيصال الموصوفات كما يراها إلى المتلقّي، فتغنّى بطبيعة بلاده ونباتاتها، وحيواناتها ومدنها، وتغزّل بمعشوقته، وأثنى على ممدوحيه، وصوّر مجالس الخمر وكلّ ما تقع عليه عيناه، ومثلما يذهب «فيليب هامون» إلى أنّ للوصف علاقةً دائمةً بأفق انتظار محدّد سلفًا، وأنّ له بالتّالي علاقة دائمة بقاعدة، أو قانون، أو أنموذج سابق تكوَّن وصُنّفت كلماته وأشياؤه في فضاء آخر من فضاءات المعرفة، كالقاموس والعلوم والتّقنيات[١]، فإنّ قراءة الوصف تستدعي مقارنته بالأنموذج المذكور، وإنّ تلك المقارنة لتمثّل اختبارًا حقيقيًّا لكفاءة القارئ المعرفيّة[٢]، فكيف راعى الشّاعر الأندلسي هذا الأمر؟

لم يُقْدم الشّاعر الأندلسي على استعمال الموحش من الألفاظ، وإنّما على العكس تمامًا فقد فسح المجال في خطابه الشّعريّ للمأنوس والسّهل، وتحاشى الغريب والـــمُورّى، ولعلّ مردّ ذلك إلى معيشته البسيطة غير المعقّدة، وإلى أنماط حياته المتحرّرة، فضلا عن ظاهرة الاختلاط بشعوب أخرى؛ لذلك اخترع ألفاظًا مستساغة الفهم، تكون الصّورُ فيها والأخيلة مستقاةً من البيئة الخلاّبة، فسعى إلى أن يصف واقعًا رآه أو مشاعر انتابته، وتكون غالبًا بواسطة القول والفعل والرّؤية، ويرى (هامون) أنّ لهذا الأسلوب المميّز ثلاثةَ أدوار، فهو يعلن عن نظام وصفيّ يقوم شاهدًا على الطّابع الاختياري في ظهور الوصف المطوّل نسبيًّا في ملفوظ، بما أنّ هذا الوصف يمكن أن يُلخّص أو يُختزل في كلمة (مثل اختزال وصف مطوّل لامرأة في قصيدة غزل في كلمة (جميلة))، وهو أخيرًا يُدرج في الملفوظ الوصفي توجيهًا أو تكييفًا بالإحالة إلى المقام الوصفي والتلفّظ، فيُظهر توجيه الملفوظ مختلفَ درجات كفاءة

---

(١) استدلّ به العمامي في: الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، ص ٧٣. عن كتاب:
Philippe Hamon : Du descriptive, Hachette Livre, Paris ١٩٩٣, p١٢١.

(٢) العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص ٧٣.

الواصف الوصفيّة[١]، فما أنماط الوصف التي اعتمدها الشّاعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين؟ وأيّ نمط تصدّر الوصف في شعره هذا؟

١- الوصف عن طريق القول:

إنّ هذا النّمط من الوصف قوامه القول، الّذي بمقتضاه يتمّ التّعبير عمّا رآه أو ما شعر به، و«يشترط أن تكون الشخصية عارفة بموضوع وصفها، مالكة المعجم المناسب، قادرة على أن تستخدم منه ما يفي بالحاجة، وما لا يقف حاجزًا أمام التواصل مع السّامع، وهذا يشترط أن تكون معرفته بالموضوع منعدمة أو محدودة جدًا»[٢]، ففيه يخبر الشّاعر بأمر ما، والخبر هو «ما جاز تصديق قائله أو تكذيبه، وهو إفادة المخاطَب أمرًا في ماضٍ من زمان أو مستَقبل أو دائم»[٣]، ويختلف باختلاف المناسبة، «ومن مقتضياته توفّر مجموعة شروط في الشّخصيّة التي يفوّض إليها الوصف عن طريق القول، وذلك حسب التّخطيط الآتي:

الرّغبة في القول ← معرفة القول ← القدرة على القول ← القول (الوصف)»[٤]

فهذا ابن حمديس[٥] يخاطب محبوبته مخبرًا إيّاها بأنّه قد وصفها لشخص خالي الهمّ والبال، لكنّ ذلك الوصف جعله يجنّ بها لشدّة جمالها، وقد يكون سببُ الوصف سؤالاً سابقًا لم يرد تفصيله، حيث أوجد الشّاعر لنفسه تبريرًا مُفاده أنّ صاحبه لم تخفَ عليه علامات ذلك الحبّ: [البسيط]

وَصَفْتُ حُسْنَكِ للسّالي فجُنّ بـــه ... كأنّ للسمعِ منه رؤيـــةَ البـــصرِ
فلم يزل في وجوهِ الحُسْنِ مُقتـــبِلاً ... بالوصفِ في صُوَرٍ منها إلى صـــورِ
وكيف يَخْفى عليـــه مـــا كَلِفْـــتُ بـــه ... إذا الدّلائلُ دَلّتْـــهُ علـــى القمـــرِ

(١) استشهد به العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، ص ٧٤. عن كتاب فليب هامون، مرجع سابق، ص١٢١-١٢٢.

(٢) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص ٧٤.

(٣) أحمد بن فارس الرازي، الصّاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، منشورات محمّد علي بيضون، بيروت، ١٩٩٧م، ص ١٣٣.

(٤) العمامي، الوصف في النص السردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص ٧٦-٧٧.

(٥) ديوان ابن حمديس، ص ٢٧٢.

فتلقّي المخاطب وصفها يجعله كأنّه يراها فيسعى للبحث عنها بين تلك الوجوه الجميلة، والشّاعر لا يفتأ يحيط محبوبته بمضمون الرّسالة وهي أنّها فتّانة، هائم بها حتّى إنّه طفق يتحدّث عن ذلك الحبّ، و لم تكن تلك الرّسالة موجهة إليها بشكل مباشر.

وابن اللبّانة[١] يُخبر عن صبيّ ناسخ اسمه أحمد، كان رآه فأراد أن يصف لنا جمال ذلك المشهد الّذي وقعت عليه عيناه، إنّ أحمد الموصوف كان بصدد النّسخ فبدت السّماء صحيفة بيضاء وحبره اللّيل، وحروفه الكواكب، وقد استهلّها الواصف بقرينة ظاهرة وهي عبارة (أبصرت)، فالشّاعر إنْ هو إلاّ الواصف ذاتَه المنعكسةَ على الغلام أحمد: [الكامل]

أبصرتُ أحمدَ نَاسِخًا فرأيتُ مَـــا أعْنَى وأَعْيَا أنْ يُحَـــدَّ ويُوصَـــفَا
وكأنَّمَا مُنِحَ الـــسَّمَاءَ صَـــحِيفَةً واللَّيْلَ حِبْرًا والْكَوَاكِـــبَ أَحْرُفَـــا

وقد يذكر الشّاعر فعل القول من هوله أو سعادته، كابن خفاجة[٢]: [الطّويل]

فَلَمّا اجتَمَعْنا قُلتُ مِن فَرَحي بِـــهِ مِنَ الشّعر بَيتًا وَالدُّموعُ سَـــواقِيا
وَقَد يَجمَعُ اللهُ الـــشَّتيتَينِ بَعـــدَما يَظُنّانِ كلّ الظَّنِّ أَن لاَ تَلاَقِيـــا[٣]

وقد تكون القصيدة «حوارًا ترتدّ فيه شخصيّةٌ ما إلى فترة ولّت من حياتها»[٤]، كتذكّر ابن زيدون[٥] جارية كان قد هام بها في شبابه، وصوّرها على هذا النّحو: [البسيط]

عاوَدتُ ذِكرى الهَوى مِن بَعدِ نِسيانِ وَاستَحدَثَ القَلبُ شَوقًا بَعدَ سُـــلوانِ
مِن حُبِّ جارِيَةٍ يَبـــدو بِهـــا صَـــنَمٌ مِن اللُّجَـــينِ عَلَيـــهِ تـــاجُ عِقيـــانِ
غَريـــرَةٌ لَـــم تُفارِقهـــا تَمائِمُهـــا تَسبي العُقولَ بِساجي الطَّرفِ وَسنانِ

(١) ديوان ابن اللبّانة، ص ٩٣.

(٢) ديوان ابن خفاجة، ص ٢٧١.

(٣) البيت للمجنون ضمّنه الشّاعر أبياته. قيس بن الملوّح مجنون ليلى، الديوان، رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليـــق: يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩م، ص ١٢٢.

(٤) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص ٧٥.

(٥) ديوان ابن زيدون، ص ٥٦.

ومن ضروب الحوار حوارٌ به يعلّل الشّاعر سببًا ما، ومنه ما قاله حاسد لابن زيدون[١]: [الخفيف]

قالَ لي اعتَلَّ مَن هَويتَ حَسودٌ قُلتُ أَنتَ العَليلُ وَيحَكَ لا هو
ما الّذي أَنكَروهُ مِن بَثَراتٍ ضاعَفَت حُسنَهُ وَزادَت حُلاهُ
جِسمُهُ في الصَّفاءِ وَالرِّقَّةِ الماءُ فَلا غَروَ أَن حَبَابٌ عَلاهُ

وكقول ابن حمديس[٢] على لسان النّارنج: [الكامل]

إنْ فَاخَرَ الأترجُّ قَالَ لَهُ ازْدَجِرْ حَتَّى تَحُوزَ طَبَائِعَ الْإِيمَانِ
لِي نفحةُ المحْبوبِ حِينَ يَشُمُّنِي طِيبًا ولَوْنُ الصَّبِّ حِينَ يَرانِي
مِنِّي الْمُصَبَّغُ حِينَ يُبْسَطُ كَفَّهُ فَبَنَانُ كُلِّ خَرِيدَةٍ كَبَنَانِي

وقد يرد الوصف حوارًا قائمًا على سؤال وجواب، ومنه قول ابن حمديس[٣]: [الرَّمل]

قَالَ كَم تَظْمَا مِنَ الظَّلْمِ إلى مَوْرِدٍ لم تَرْوَ منهُ بِوُرودْ
شِيبَ بِالمِسكِ وَبِالشهدِ معًا وَالمَساويكُ على ذاكَ شُهودْ
أَو تُرجِّي نَيلَ صادٍ لِلَّمى قلتُ لولا الماءُ ما أَوْرَقَ عُودْ
قَالَ: إنَّ البيضَ لا تَحظى بِها أو تَرى بِيضَ ذؤاباتِكَ سُودْ
قُلتُ عِندي يومَ أَصطادُ المُنى جَذَعٌ يُحْكِمُ تأنيسَ الشَّرُودْ

يتّضح ممّا سبق أنّ الوصف عن طريق القول يقتضي شخصيّتين أو أكثر، نتيجة نهوضه على الحوار، فالدّافع الأصليّ هو الرّغبة في توضيح مشهد، أو التّركيز على إحساسٍ ما وتجلية أسبابه لشخص قد يكون جاهلا به، أو تأكيد معلومة سابقة، وإنّ هذا النّمط لنادرٌ وجوده لدى شعراء الأندلس عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين، فالشّعر مشرّب ذاتيّةً والحوارات الدّاخليّة لا تخلو منه، «وحتّى عندما نصادف حوارًا خارجيًّا فإنّه غالبًا ما يأخذ صورة المناجاة، وبالتّالي، يكون متماهيًا والحوار الدّاخلي»[٤]، غير أنّ الوصف لا يقتصر على

(١) ديوان ابن زيدون، ص ٥٤.
(٢) ديوان ابن حمديس، ص ٤٩٥.
(٣) ديوان ابن حمديس، ص ١٥٤.
(٤) محمد سعيد حسين مرسي، الحوار في الشّعر العربي القديم: شعر امرئ القيس أنموذجا، مجلّة جامعة تكريت للعلوم الإنسانيّة، المجلّد ١٤، العدد ٣، ٢٠٠٧م، ص ٦٢.

الوصف بواسطة القول وإنّما قد يكون عن طريق العمل، وهذا نمط آخر في الشّعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين يستدعي منّا تدبّرًا.

٢- الوصف عن طريق الفعل:

يُحدّ الوصف عن طريق الفعل بكونه وصف شخصيّة وهي تقوم بعمل(١)، وترد الأفعال إمّا في الماضي أو في المضارع، غير أنّ ذاك الماضي في المقاطع الوصفيّة يدلّ على الاستمراريّة، فتكون الأفعال متتالية في وصف عمل ما، بل يذهب «جون ميشال آدم» إلى أنّ الوصف عن طريق الفعل يشمل أشكالا رئيسة، هي وصف شيء ما أثناء صنعه، ووصف لوحة حيّة أو مشهد، ووصف وصْفة طبخ مثلا، ووصف الرّحلات، ووصف المعارك(٢)، أي أنّ كلّ ما فيه حركة حيّة إنّما هو دالّ على عمل، ولا مراء، فالمغزى من هذا النّمط من الوصف تبرير إمكانيّة اندراج الوصف في السّرد، وتقليص حجم الفوارق بين الأسلوبين(٣).

وإن دقّقنا النّظر في بعض الموصوفات عن طريق الفعل في المدوّنة ألْفينا آلة رحى الحبوب قد لفتت انتباه ابن حمديس(٤)، فصوّرها من خلال الأفعال التي تأدّت بها على هذا النّحو: [الطّويل]

وآخـــــذةٍ في دَورةٍ فلكيّـــــةٍ ... تَرى القُطْبَ مِنْهَا ثَابِتًا وَهْيَ تَضْطَرِبْ
إِذَا أُطْعِمَتْ حَبًّا من البُرِّ أطْعمَتْ ... وَقَامَتْ بأمْرِ البِرِّ فهْيَ كَمَـا يجـبْ
وَتَحْسَبُها تُلْقِي لَنَـا رَمْـلَ فِـضّةٍ ... إِذَا أَدْمَن الإِلْقاءُ فِيهَا حَـصَى ذَهَـبْ

فقد استخدم الشّاعر الواصف سلسلة من الأعمال في وصف الرّحى، وراعى في ذلك ترتيبها الّذي به تتمّ، وقد يحشد الشّاعر ابن حمديس(٥) صفاتٍ وأفعالاً يصوّر بها نفسه، وقد غدا شيخًا قد كلّ ناظرُه، ممسكًا بقَلَم يخطّ به على صفحات كتاب، وقد تراقصت أمامه السّطور، فصغرت حينًا وعظمت أحيانًا: [البسيط]

---

(١) انظر العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص٧٧.

(٢) أورد العمامي الشّاهد في حاشية كتابه، المرجع السّابق، ص ٧٨.

Jean-Michel Adam : La description, PUF, Que sais-je, ١٩٩٣, p ٧٦-٨٧.

(٣) انظر مزيد تفصيل في شأن التّمييز بين ما هو سردي ووصفي: العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص ٨١-٨٧.

(٤) ديوان ابن حمديس، ص ٢٥.

(٥) ديوان ابن حمديس، ص ٢٠٣.

وَجدْولٍ جَامِدٍ فِي الْكفِّ تَحْمِلُــهُ ... يَغُوصُ فِيهِ عَلَى درِّ النُّهَى النَّظَــرُ
يَكْسُو السُّطورَ ضِيَاءً عِنْدَ ظُلْمَتِهَا ... كَأَنَّ يُنْبُوعَ نُــورٍ مِنْــهُ يَنْفَجِــرُ
يَشِفُّ لِلْعَيْنِ عَنْ خَطِّ الْكِتَابِ كَمَا ... شَفَّ الهَواءُ وَلَكِنْ جِسمُهُ حَجَــرُ
يُبْدِي الحُروفَ بِجُرحٍ نَالَها عَــرَقٌ ... فِيهِ وقَرَّ عَلَيهــا جَامِــدًا نَــــهرُ
كَحَّلْتُ عَينِيَ إِذْ كَلَّتْ بِجَــوهَرِهِ ... كَمَا يُحَدّ بِكُحْلِ الجَوهَرِ البَــصَرُ
كَأَنَّه ذِهنُ ذِي حِذْقٍ يَفُــكُّ بِــهِ ... مِنَ الــمُعَمّى عَويصًا فَكّهُ عَــسِرُ
نِعْمَ الــمُعِينُ لِشَيخٍ كَلَّ نَــاظِرُهُ ... وَصَغَّرَ الْخَطَّ فِي أَلْحَاظِهِ الكِبَــرُ
يَرَى بِهِ صُوَرَ الأَسْطَارِ قَدْ عَظُمَتْ ... كَعُنْصُلِ الماءِ فِيهِ يَعظُــمُ الْــوَبَرُ

وحسْبنا منه وصفُ مجلس خمر معقود في إطار طبيعيّ رائق، ومن خلاله ينقل الشّاعر أحداثًا تجري نصب عينيه، من ذلك تتبّعُه بدقّة متناهية تحرّك الرّاقصات[1]، وما يندّ عن عناصر الطّبيعة، من تمايل الأغصان، وهديل الحمام، وصوت الرّعد، ونزول الأمطار، وقد صاغ ابن خفاجة[2] ذلك في لوحة رائعة على هذا النّحو: [الكامل]

وَعَشِيِّ أُنسٍ أَضــجَعَتني نَــشوَةٌ ... فيهِ تُمَهِّدُ مَــضْجَعي وَتُــدَمِّثُ[3]
خَلَعَت عَلَيَّ بِهِ الأَراكَــةُ ظِلَّهــا ... وَالغُصنُ يُصْغِي وَالحَمَامُ يُحَــدِّثُ
وَالشَّمْسُ تَجنَحُ لِلْغُروبِ مَريــضَةً ... وَالرَّعْدُ يَرقي وَالغَمَامَــةُ تَنفُــثُ

ومن الوصف عن طريق الفعل قول ابن اللبّانة[4] متفجّعًا على رؤية أحد أبناء المعتمد ينفخ النّار بدكّان صائغ: [البسيط]

للنّفْخِ فِي الصُّور هَولُ ما حَكَاهُ سِوَى ... هَوْلٍ رَأَيْنَاكَ فِيهِ تَــنْفَخُ الْفَحَمَــا

(١) وما يلاحظ أنّ هناك نوعًا من الرّقص التّمثيلي انتشر في ذلك الحين، تؤدّي فيه الرّاقصة حركات تمثيليّة، حيث تشير بأصــابعها للعضو المذكور في القصيدة «وما يحلّ به من تعذيب الهوى، فإن ذكرت دمعًا أشارت إلى العين، وإن وصفت وجدًا أشــارت إلى القلب، وهي مع ذلك تعبر عن تدلل المحبوب وتذلل المحب بما يليق بهما من الاشارات الحسنة والحركات المنبهــة»، ديــوان ابن حمديس، ص ١٣٣.

(٢) ديوان ابن خفاجة، ص ٦٢.

(٣) تليّن، المعجم الوسيط مادة (دَمِثَ).

(٤) ديوان ابن اللبّانة، ص ١٢١.

ومنه ما ينقله ابن خفاجة[١] من أعمال متتالية تجري بين جميلين كان يتعانقان، وقد رصد حركاتهما بكلّ دقّة: [المتقارب]

جَميـــلٌ يَميـــلُ إلى مِثلِـــهِ فَيَـــشفَعُ مَـــرآهُ في وَصـــلِهِ
رَمـــى نابِـــلٌ مِنـــهُما نـــابِلاً يُناغيـــهِ وَالنَّبـــلُ مِـــن نَبلِـــهِ
وَيَنظُـــرُ منـــهُ إلى جَنبِـــهِ كَما نَظَـــرَ الظَّبْـــيُ مِـــن ظِلِّـــهِ

وبناءً عليه، فإنّ الوصف عبر الفعل «يتمتّع بخصائص بلاغيّة وتركيبيّة، إنّه يُقصي ملفوظات الكينونة والصّفات التي تعتبر من أدوات الوصف المخصوصة، ويُحِلّ محلّها ملفوظات الفعل»[٢]، كما أنّ الشّاعر قد يُدخل صفات تساعد الأفعال على تأكيد الصّفة واستمراريّتها، فيكون هناك وصف عن طريق القول ووصف عن طريق الفعل، على أنّه حين يستخدم حواسّه الخمس فإنّ ذلك نمط آخر، وهو وصف عن طريق الرّؤية وهو يحتاج منّا إلى تدقيق.

٣- الوصف عن طريق الرّؤية:

كلّ وصف «قناته إحدى الحواسّ الخمس»[٣]، إنّما يندرج في هذا النّمط، واللاّفت للاهتمام أنّ حواسّ الشّعراء ما فتئت تتفحّص ما هو حولها من موصوفات، مصوّرة بمنتهى الدقّة تفاصيله، وقد يصف الرّائي موصوفًا ثابتًا أو متحرّكًا، والمهمّ أنّ هذا الضّرب من الوصف يؤمّنه واصفٌ مستخدمًا حاسّة من حواسّه؛ ولذلك يطلق عليه رائيًا، من ذلك تشبيه جمال الحبيبة بالشّمس، فهذا الوصف ثابت في حين يغدو الوصف متحرّكًا شأن الخيل وهي تعدو.

وحين يكون الواصف رائيًا فإنّ الخطاب الشّعريّ يتلوّن بالذاتيّة أكثر، وآية ذلك توسّل ابن زيدون في غزليّة بفعل (رأى)[٤]: [الوافر]

رَأَيتُ الشَّمسَ تَطلُعُ مِن نِقـــابٍ وَغُصنَ البانِ يَرفُـــلُ في وِشـــاحِ

(١) ديوان ابن خفاجة، ص ١٩٨.
(٢) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص ٨٠.
(٣) المرجع السّابق، ص٨٨.
(٤) ديوان ابن زيدون، ص ٤٩.

وابن سارّة[١] عند وصفه النّارنج: [الطّويل]

رأَيْتُ بِمَرْآهَا الــمُنَى كَيفَ تَلتَقِي وشَمْلَ رِيَاحِ الطِّيبِ وهِيَ تَفْــرَّقُ

ولا يختلف عنهما ابن حمديس[٢] عند حزنه على بنيّته، وإحساسه بالغربة غبّ وفاتها: [الطّويل]

أَراني غَريبًا قَــد بَكيــتُ غريبــةً كلانا مشوقٌ للمَواطنِ والأهــلِ

وأغلب هذه المحسوسات الملتقطة بالرّؤية قد تكون حقيقيّة ملموسة، وقد تعرض على الشّاعر حلمًا، من ذلك قول المعتمد[٣]: [الكامل]

إِنّي رأيتُكِ في الــمَنَامِ ضَــجِيعَتِي وَكَأَنَّ سَاعِدَك الــوَثيرَ وِسَــادِي

ففعل (رأى) في صيغة المخاطب المفرد العائد إلى الذّات الشّاعرة، أمّا فعل (ترى) فإنّه أكثر الأفعال ورودًا في شعر الأندلسيين عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين، فيكون الخطابُ مسندًا إلى موصوف راءٍ نفسه، وقد يكون لمخاطب معروف أو مجهول من قبيل المعتمد[٤]، فقد قارن بين حال بناته سابقًا وحالهن البائسة حين زرنه في السّجن، فبعد أن كنَّ أميرات يُخدَمْن أصبحن خادمات جائعات ذليلات، فخاطب نفسه قائلا: [البسيط]

فيما مَضى كُنتَ بِالأَعيادِ مَسْرُورَا فَسَاءَكَ الْعِيدُ فِي أَغْمَاتَ مَأسُــورَا
تَرى بَناتِكَ في الأَطمــارِ جائِعَــةً يَغزِلنَ لِلنَّاسِ ما يَملِكْنَ قَطْمِــيرَا
بَرَزْنَ نَحوَكَ لِلتَّــسْلِيمِ خَاشِــعَةً أَبصارُهُنَّ حَــسيراتٍ مَكَاسِــيَرا
يَطأنَ في الطين وَالأَقــدامُ حافِيَــةٌ كَأَنَّها لَم تَطأْ مِــسكًا وَكَــافُورَا
لا خَدَّ إِلا ويشْكو الجَدْبَ ظاهِرهُ وَلَيْسَ إِلاَّ مَعَ الأَنفاسِ مَمطُــورَا

وابن حمديس[٥] يمدح المعتمد متوسّلا بفعل (ترى)، غير أنّه لا يتوجّه به إلى نفسه بقدر ما يمحّضها للغير، وهم جماعة يهمّهم أمر ملكهم: [الطّويل]

---

(١) ديوان ابن سارّة، ص ١٥٢.

(٢) ديوان ابن حمديس، ص ٣٦٦.

(٣) ديوان المعتمد، ص ٩.

(٤) ديوان المعتمد، ص ١٠٠- ١٠١.

(٥) ديوان ابن حمديس، ص ٣٦٩.

تُحَمْلِقُ أَبْصَارُ الْوَرَى عِنْدَ ذِكْـرِهِ لِكَيْمَا تَرَى بَدْرَ الْعُلَى فِي مَنَازِلِـهْ

واستخدم ابن سارّة[١] في تغزّله فعل (أبصر): [الكامل]

وَمُهَفْهَفٍ أَبْصَرْتُ فِـي أَطْوَاقِـهِ قَمَرًا بِآفَاقِ الْمَحَاسِـنِ يُـشْرِقُ

وأردفه بفعل (نظر)[٢] أثناء تصويره البدر مُستهلاً بفعل الأمر (انظر)، ومشيرًا إلى إشراقه وانعكاسه على الغدير، كحجر مسنٍّ أخضر نقشت عليه خطوط ذهبيّة: [السّريع]

انْظُـرْ إِلَـى الْبَـدْرِ وَإِشْـرَاقِهِ عَلَـى غَـدِيرٍ مَوجُـهُ يُزْهِـرُ[٣]

كمِشْحذٍ[٤] مِنْ حَجَـرٍ أَخْـضَرٍ خُـطَّ عَلَيْـهِ ذَهَـبٌ أَحْمَـرُ

وبفعل (لمح) مدح المعتمد[٥]: [البسيط]

وَلاَ لَمَحْتُ ابْـنَ عَبَّـادٍ بِنَاحِيَـةٍ إلاَّ حَسِبْتُ عَمُودَ الصُّبْحِ يَنْصَدِعُ

وقد جمع ابن حمديس[٦] مصدريْن مترادفيْن هما البصر والنّظر عند وصفه قصرًا: [الكامل]

وَإِذَا نَظَرْتَ إِلَى غَرَائِـبِ سَـقْفِهِ أَبْصَرْتَ رَوْضًا فِي السَّمَاءِ نَـضِيرَا

كما وظّف ابن خفاجة[٧] في مدحه فعل (شهد): [الكامل]

شاهَدْتُ مِنْ هَيئَـاتِهِم وَهِبَـاتِهِم أَشْرَافَ أَطْـوَادٍ وَفَـيْضَ بِحَـارِ

وفعل (رعى) في تصوير وقْع الحبّ عليه[٨]: [الطّويل]

أُراعي نُجـومَ اللَّيـلِ حُبًّـا لِبَـدْرِهِ وَلَسْتُ كَمَا ظَنَّ الخَلِـيُّ مُنَجِّمـا

ولعلّ هذا دليل اقتدار الشّاعر الواصف على الرّؤية، وقد يكون الرّائي مفردًا أو جماعة، يُوكل إليه الشّاعر أفعال الرّؤية، من ذلك ما استخدمه ابن حمديس[١] حين صدّته فتاته، وأعرضت عنه جرّاء شيبه: [الرَّمل]

---

(١) ديوان ابن سارّة، ص ١٩٨.
(٢) ديوان ابن سارّة، ص ١٦٢.
(٣) تلألأ وأشرق. المعجم الوسيط مادة (زَهَرَ).
(٤) الـمِسن، المعجم الوسيط مادة (شَحَذَ).
(٥) ديوان ابن اللبّانة، ص ٩١.
(٦) ديوان ابن حمديس، ص ٥٤٨.
(٧) ديوان ابن خفاجة، ص ١٣٠.
(٨) ديوان ابن خفاجة، ص ٢٣٣.

أوَ هَـــذَا كلُّـــه مِـــنْ لِمّـــةٍ أبْصَرَتْ فِيهَا بَيَاضَ الـــشَّيْبِ لاَح

والمعتمد[٢] يستعطف أباه ويبرّر خروجه من مالقة: [البسيط]

يُمَيَّزُ البُغْضُ فِي الأَلْفَاظِ إِنْ نَطَقوا وَيُعرَفُ الحِقدُ في الأَلْحَاظِ إِن نَظَروا

وابن حمديس[٣] يصف في مدحيّة نصرًا، مركّزًا على موقف الأعداء من الحربيّة: [الوافر]

رَأَوْا حَربِيَّـــةً تَرمـــي بِـــنِفْطٍ لإخْمَادِ النُّفُـــوسِ لَـــهُ اسْـــتِعارُ

ومن الوصف المتحرّك تصوير ابن خفاجة[٤] جواده الأصيل الأشقر، الّذي بدا كأنّه يشقّ به عباب البحر بسرعته التي تشبه البرق: [الطّويل]

فَيا رُبَّ وَضّاحِ الـــمَحَاسِنِ أَشقَرٍ رَمَيْتُ بِهِ الهَيجَا وَقَد فَغَـــرَتْ فَمَـــا
جَرى الحُسنُ ماءً فَوقَهُ غَيْـــرَ أَنَّـــهُ إِذَا مَا جَرَى نـــارُ الغَـــضَا مُتَـــضَرِّما
عَدَا فَاستَنَارَ البَرْقُ لَوْنًا وَسُـــرعَةً وَغَبَّـــرَ في وَجْـــهِ النَّهَـــارِ فَغَيَّمَـــا
بِيَوْمٍ أَرَانِي البَـــرْقَ أَحْمَـــرَ قَانِيًـــا بِهِ وَاســـتَطارَ النَّقْـــعُ أَرْبَـــدَ أَقتَمَـــا

وقد تأتي الرّؤية منفردة وقد تمتزج بها الحواسّ الأخرى، على غرار ابن حمديس[٥]، فقد راوح في وصفه بين حاسّة البصر واللّمس، والذّوق والسّمع: [المتقارب]

ترى نَضْرَةَ الحُـــسْنِ في خَـــدّها تَمَيّـــعُ مـــاءً وتُـــذْكى ضِـــرَاما
تَـــرَنّحُ بالبـــدرِ غُـــصْنًا رطيبًـــا وترتجّ في السيرِ دِعْـــصًا ركامـــا
فأمـــسيتُ منـــها بمـــاءِ اللمـــى أُرَوّي أُوامًـــا وأشْـــفي ســـقاما
حَـــلاَ لِـــي وَأَسْـــكَرَنِي رِيقُهَـــا فَهَلْ خَامَرَ الْأَرْيُ مِنْـــهُ الْمُـــدَامَا
تَلاَقَـــتْ صَـــوَاعِدُ أَنْفَاسِـــهَا فَمَازَجَ مِنْهَـــا الـــسُّلُوُّ الْغَرَامَـــا

وزاد عليها حاسّة الشمّ في قوله[٦]: [السّريع]

(١) ديوان ابن حمديس، ص ٩٦.
(٢) ديوان المعتمد، ص ٣٨.
(٣) ديوان ابن حمديس، ص ٢٣٩.
(٤) ديوان ابن خفاجة، ص ٢٣٢.
(٥) ديوان ابن حمديس، ص ٤٥٢-٤٥٣.
(٦) ديوان ابن حمديس، ص ٤٥٩-٤٦٠.

يَا مَنْ رَأَى فِي غُـصُنٍ رَوْضَـة يُسْمَعُ مِنْهَـا لِلْأَقَـاحِي كَـلامْ
يخْـبرُ مـن فَـازَ بتقْبِيلِهَـا عَـنْ بَـرَدٍ تنْبَـعُ مِنْـهُ مُـدَامْ
أَذْكَى مِنَ الْمِنْـدَلِ فِـي نَـارِهِ مَا سَاكِتُ الدُّرِّ بِهِ مِـنْ بـشَامْ
كَـأنَّ فِي فيهَـا عَـبيرًا إِذَا تَفَجَّـرَ النُّـورُ وَغَـارَ الظَّـلاَمْ
جِـسْمُ لُجَـيْنٍ نَـاعِمٌ لَمْـسُهُ لِـصُفْرَةِ العِـسْجَدِ فِيـهِ اتِّهَـامْ

وجمع ابن خفاجة[1] بين النّظر والسّمع في قوله: [الكامل]

أَذْكى الدُّجَى عَنْ نَظرَةٍ نَارًا كَمَا هَزَّ الفَلاَ عَنْ زَأْرَةٍ أَقْطَارَا
فَصَمَمْتُ عَنْهُ وَقَدْ سَمِعْتُ حَمامَةً فَاغْرَوْرَقَتْ عَيْنِي لَهَا استِعْبارا

وأشرك الشّمّ والذّوق في تغزّله[2]: [الطّويل]

أَلَـم يُـسَقِّينِي سُـلافَةَ رِيقِـهِ وَطَـورًا يُحَـيِّينِي بِـآسِ عِـذارِ
فَنِلتُ مُرادَ النَّفسِ مِـن أُقحُوانَـةٍ شَمَمتُ عَلَيهـا نَفحَـةً لِعَـرارِ
وَوَجهٍ تَخالُ الخَالَ فِي صَحْنِ خَدِّهِ فُتَاتَةَ مِسْكٍ فَـوقَ جَـذْوَةِ نَـارِ

شأنه شأن ابن زيدون الّذي اقتصر على حاسّة الشمّ واللمس[3]: [البسيط]

يَا أَلَيَنَ النَّاسِ أَعْطَافًـا وَأَفتَـنَهُم لَحْظًا وَأَعْطَـرَ أَنْفَاسًـا وَأَرْدَانَـا

بينما اكتفى ابن اللبّانة[4] بالسّمع في مدحه: [الكامل]

ويقالُ إِنَّـكَ أَيْكَـةُ حَتَّـى إِذَا غَنَّيْت قِيلَ هُوَ الحَمَـامُ الْـأَوْرَقُ

والحاصل أنّ الوصف في الشّعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين قد نهض به واصفٌ راءٍ، توسّل فيه بالحواسّ الخمس، فأضفى ذلك على الخطاب الشّعريّ حيويّة ومتعة، ولئن كانت حاسّة البصر هي المهيمنة فإنّه لا يعدم بقيّة الحواسّ، ولا سيّما السّمع والشمّ، فلعل ذلك معزوٌّ أساسًا إلى ما للأندلس من مناظر طبيعيّة ساحرة، وما تتوفّر عليه من حدائق مزهرة، وما يُلاحظ أيضًا أنّ الموصوفات تنوّعت وتعدّدت، وقد أبدع في تصويرها الشّاعر

(١) ديوان ابن خفاجة، ص ١٣٩-١٤٠.
(٢) ديوان ابن خفاجة، ص ٩٩.
(٣) ديوان ابن زيدون، ص ٦٧.
(٤) ديوان ابن اللبّانة، ص ٩٨.

الأندلسيّ، وأدرجها في قصائده بأساليب متعدّدة، غير أنّ ذلك الوصف لا يخلو أحيانًا من عشوائيّة وخلط، إذ يتنقّل الشّاعر الواصف بين أجزاء الجسد الموصوف دون ترتيب يذكر، وقد لا نظفر إلاّ نادرًا بقصائد في المدوّنة المدروسة شذّت عن تلك القاعدة، اللّهمّ إلاّ غزليّة ابن حمديس[١] التي استهلّها بوصف العين، ثمّ الوجه فالفم فالقوام، وقد لا يكون هذا التّرتيب صادرًا عن وعي بقدر ما كان محض صدفة، وعلاوة على ذلك فإنّ أنماط الوصف قد تنوّعت، فراوحت بين وصف بالقول، ووصف بالفعل، ووصف بالرّؤية، غير أنّ نمط الرّؤية هو الغالب حيث يكون الشّاعر الواصف رائيًا، ممسكًا بزمام الرّصد، لا يفرّط فيه للشّخصيات إلاّ لمامًا.

ولعلّ ما يلفت الانتباه أيضًا كثرة الأفعال المستخدمة في نمط الرّؤية بالفعل، ولا سيّما في صيغة الماضي المستمرّ في المضارع، حيث ينقل بها في الدّاخل حركة المشاعر والاختلاجات، فضلا عمّا يلتقطه خارجيًّا، مازجًا تلكم الأفعال بنعوت وتشابيه قصد تأكيد الدّلالة، فالرّؤية سيّدة الشّعر، ولولاها لما أبدع الشّعراء في وصف الطّبيعة الخلاّبة، والجمال والجماد، وكلّ ما وقعت عليه أعينهم، وقد ساعدهم بقيّة الحواسّ في نقل أحاسيسهم تجاه الحبّ، والخمرة والطّبيعة، بمنتهى الصّدق، دون أن يخلو نقلهم ذاك أحيانًا من مبالغة، وأمّا الخيال فقد كان في الغزل حيث يصوّر لنا المحبوبة كاملة الأوصاف، وقد أوجز شعراء ملوك الطّوائف في الخمريات قياسًا إلى كثافتها في الشّعر المرابطي، وفصّلوا جميعًا في الحبّ والغزل، وفي الشّكوى من الزّمان، ومن الشّيب، وتميّزوا في وصف الممدوح كابن اللبّانة وفاءً، وابن سارّة تكسبًا، وابن خفاجة محبّة ووفاءً[٢]، وقد ساعد الشّعراءَ في الوصف استخدامُ الأساليب البلاغيّة في إيصال موصوفاتهم إلى الموصوف لهم بدقّة، فكانت متنوّعة قوامها التّشبيه والاستعارة، والكناية والمجاز، وغيرها، ولم يألُوا جهدًا في التّركيز على نظام وصفهم، فما أساليب وصفهم؟ وما بنيته؟ ولعلّ الفصل القادم بإمكانه أن يُسعف بإجابة عن ذلك.

---

(١) مطلعها: (ومُستَحسَنٍ في كلّ حالٍ دلالها كبيرٌ هواها وهيَ في صِغَرِ السنِّ)، ديوان ابن حمديس، ص ٤٩٣.

(٢) عُرف عنه أنّه لم يتّصل ببلاط ملك طوال حياته، ولم يتكسّب بشعره قط؛ لذلك، فهو لم يمدح إلاّ حبّا ووفاءً.

الفصل الثاني

نظام الوصف

ويتّضمّن المبّحثين التاليين:

المبحث الأوّل: أساليب الوصف.

المبحث الثّاني: بنية الوصف.

تتعدّد موصوفات شعراء الأندلس عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين، وتتنوّع معلنات حدود المقاطع الوصفيّة، وتنهض بالتّعبير عن الوصف أساليب منها ما هو لغويّ، ومنها ما هو بلاغيّ، وقد تساعد تلك الأدوات على تحديد إجابة عن بعض الاستفسارات من قبيل: ما مرتكزات الوصف؟ أي هل كان وصفا تفصيليًّا أو مجملا أو استقصائيًّا؟ وما بنية المقطع الوصفيّ؟ وما مدى اتّساقه وتماسكه؟ وعلى هذا كلّه مدار الفصل الثّاني.

المبحث الأوّل: أساليب الوصف

لا جدال في أنّ العمل الوصفيّ قوامُه قناةٌ منها يعْبُر الواصف إلى الموصوف. وإنّ هذه القناة ليست إلاّ أساليب الوصف. ولعلّ هذه الأساليب الوصفيّة أو بالأحرى لغة الوصف لا تثبت على حال ما دامت تراوح بين الواقع والخيال. فهي لذلك، صورة ذهنيّة بامتياز، تتّكئ على الرّموز و«تعرض الشّيء على أنّه غائب»[١]. لذلك كان التوسّل إلى التّعبير عنها بمختلف العناصر، بما في ذلك الحروف والألفاظ والتّراكيب والصّور البلاغيّة ووجوه الصّياغة الفنيّة[٢].

فقد تساعد تلكم الأساليب على إيضاح أنّ «الوصف إنّما يتمثّل أساسًا في الجري على ما ألف العرب قوله وانخرطوا في مسلكه، غير أنّ ذلك لا يقتضي بالضّرورة رفضَ الإبداع أو إقصاءَه من إنتاجهم، وإلاّ استحال الأمر إلى تكرار ما قيل»[٣]. ذلك أنّ الشّاعر الواصف قادر على ابتكار صورة بيانيّة، أو محاسن بديعيّة يقارب بها موصوفه وبشكل لم يسبق إليه مثيل. ويرد الوصف «مفردة، أو مركّبًا نحويًّا جزئيًّا موجزًا، وقد يمتدّ فيشكّل مقطعًا. وقد يقوم على مجرّد التّعداد فيتّخذ شكل القائمة أو الجرد»[٤]. وستُتبيّن أهمّ الصّور البيانيّة، والمحسّنات البديعيّة، والتّراكيب النّحويّة، التي ساعدت على إيصال الوصف إلى الموصوف له من خلال المفردة والتراكيب، وكذلك بيان مرتكزات الوصف.

١) الوصف من خلال المفردة والتراكيب الوصفية والصورة:

أ- الوصف من خلال المفردة:

كان اهتمام العرب باللّفظة المفردة منذ القديم، وقد عُيِّبوا نتيجة عنايتهم باللّفظ دون المعنى. ممّا دفع ابن جنّي إلى وضع باب في الردّ على من ادّعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالهم المعاني. إذ يقول: «إنّ العرب كما تعنى بألفاظها فتصلحها وتهذبها وتراعيها،

(١) جون بول سارتر، الخيالي، أوردت الشّاوش الشّاهد. انظر: بسمة الشّاوش، وصف الحيوان في الشّعر الجاهلي، مرجع سابق، ص٦٥٠-٦٥١.

(٢) المرجع السّابق، ص٣٨٧.

(٣) العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص ١١٨-١١٩.

(٤) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص١١٣.

وتلاحظ أحكامها، بالشّعر تارة، وبالخطب أخرى، وبالأسجاع التي تلتزمها وتتكلّف استمرارها، فإنّ المعاني أقوى عندها، وأكرم عليها، وأفخم قدرًا في نفوسها فأول ذلك عنايتها بألفاظها»[١]. فهو يرى أنّ اللّفظ ينبغي تهذيبه حتّى يُوصل المعنى المراد، وبعيدًا عن الخيالات، بل يكون كما أراده صاحبه. «فدور اللّفظ في لغة الوصف مهمّ من ناحيتين رئيستين على الأقلّ. أوّلهما أنّه يقلب الإدراك العادي للأشياء قصد تحقيق غاية الوصف. وثانيهما أنّه يحدّ من طفرات الخيال ليحافظ على واقعيّة الوصف من خلاف الصّورة التي قد لا تحترم حدود الوضوح دائمًا، وتنـــزع بالشّعر إلى الغموض في غالب الأحيان»[٢]، ولا مراء، فأشكال الألفاظ المفردة متعدّدة منها:

١) الشكل المعجمي:

تميّز معجم الشّعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين بالثّراء الواسع، ولا سيّما شعر الطّبيعة. فقد أُفردت مساحات واسعة من المؤَلَّفات لشعر الطّبيعة الأندلسي. ولعلّه من الصّعوبة بمكان تحديد جميع المعاجم من نبات ومدن، وطبيعة وطبّ، وأكل ونسب، ومكان وخمرة، وحيوان وغيرها. وسنُعرّج في هذه العجالة على بعضٍ منها وحسبُ:

• معجم الأنساب:

تفاخر العرب بعروبتهم وأنسابهم، وألّفوا كتبًا عديدة في ذلك. فمنهم من نسب إلى قبيلته أو إلى مدينته أو إلى صنعته. وقد علّل بعض الكتّاب اهتمامهم بعلم النّسب «وَفِي قَوْل الله تَعَالَى: ﴿شُعُوبًا وقَبَائِل لتعارَفُوا﴾[٣] دَلِيل وَاضح على تعلم الْأَنْسَاب...، وعَن أبي هريرة رضي الله عنه عَن النَّبِيّ صلّى الله عَلَيْهِ وَسلم قَالَ: ((تعلّمُوا من أنسابكم مَا تصلونَ بِهِ أَرْحَامكُم))»[٤]، وإن وصل العرب للعصبيّة القبليّة التي نهى عنها الإسلام. غير أنّ الشّعر الأندلسيّ لم يكن ليبلغ تلك المبالغ لو لم يكن فخرًا بالعروبة، وهجاءً لليهود والنّصارى. وتسرّبت الشعوبيّة للمولّدين والصّقالبة. «وقد أدى وجود المولّدين والصّقالبة إلى ظهور

(١) عثمان بن جني، الخصائص، عالم الكتب، بيروت، ٢٠٠٦م، ص ١٠٣.

(٢) الشّاوش، وصف الحيوان في الشّعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٣٩٠.

(٣) الحجرات: ١٣.

(٤) يوسف بن عبد الله القرطبي، الإنباه على قبائل الرواه، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العـــربي، بـــيروت، ١٩٨٥م، ص ١٢-١٣.

النّزعة الشّعوبية في الأندلس ويبدو أن ظهورها يرجع إلى وقت مبكر»[١]. ومع هذا، فهي لم تكن بذلك الظّهور أو الانتشار اللاّفت للنّظر. فقد «نشأ جيل جديد من المولّدين خفتت فيه نار العصبيّة المتأجّجة، لكنّها لم تترك الفخر الّذي ظلّ يحتل مكانةً بارزة في الشّعر»[٢]. من ذلك قول المعتمد[٣] المنتهي نسبه إلى قبيلة لَخْم من أسرة النّعمان بن المنذر ماء السّماء حاكم الحيرة في الجاهلية: [البسيط]

ماءُ الــسَّماءِ عَلــى أَبنائِــهِ دُرَرٌ يا لُجَّةَ البَحرِ دومي ذاتَ إِزبــادِ

وكذلك ابن اللبّانة[٤] مفتخرًا وهاجيًا ابن عمّار بقوله: [البسيط]

ضدّان نحن فــلا شــيءٌ يؤلفُنــا أنا ابن لبّانة، وهو ابــن خنّــاقِ

وحتّى نسب الحيوان قد حظي باهتمامهم، خاصّة في الخيول العربيّة الأصيلة. منها قول ابن خفاجة[٥]: [الكامل]

في مَنــزِلٍ مــا أَوطَأَتــهُ حــافِرًا عُربُ الجِيادِ وَلا الــمَطايا مَنسِما

• معجم النّبات:

خصّص الشّاعر الأندلسي للنّبات مساحة شاسعة في قصائده، من ذلك الورد والآس، والنّارنج والباذنجان، والغضا واللّيمون...، وغيرها، يقول ابن اللبّانة[٦] في الغضا[٧] في مطلع قصيدته: [الكامل]

حُنيتْ جوانحه على جَمر الغَــضا لما رأى برقًا أضاء بــذي الأضــا

إلى أن قال في البيت الثّاني عشر من القصيدة: [الكامل]

(١) فوزي عيسى، الهجاء في الأدب الأندلسي، مرجع سابق، ص ٨١.

(٢) يوسف عيد، دفاتر أندلسيّة في الشّعر والنّثر والنّقد والحضارة والأعلام، المؤسّسة الحديثــة للكتــاب، طــرابلس، ٢٠٠٦م، ص ٢٧٠.

(٣) ديوان المعتمد، ص ٩٥.

(٤) ديوان ابن اللبّانة، ص ٩٦.

(٥) ديوان ابن خفاجة، ص ٢٣٧.

(٦) ديوان ابن اللبّانة، ص ٨١-٨٢.

(٧) شجرٌ من الأثل خشبه من أصلب الخشب، وجمره يبقى زمانًا طويلا لا ينطفئ، و(أهل الغضا) أهل نجــد لكثرتــه هناك، المعجم الوسيط مادة (غَضَا).

وَقَدِ انطَفَتْ نَارُ الْقِرَى وَبَقِي عَلَى مِسْكِ الدُّجَى مَذْرُورُ كَافُورِ الْغَضَا

والغضا نبات جمره حارّ لا ينطفئ إلاّ بعد زمن طويل، ورائحته طيّبة، ويفسّره قول الشّاعر في انطفاء نار الضّيف وبقاء الغضا مشتعلا، وكان الوقت ليلا وأشار الشّاعر في أبياته إلى حنينه إلى العقيق[١] وساكنيه.

• معجم المكان:

أشار الشّاعر الأندلسي إلى أماكن كثيرة، كنجد ومكة والعراق، علاوة على الجبال والقصور، والحدائق وغيرها. وآية ذلك قول ابن خفاجة[٢] متشوّقًا لنجد: [الوافر]

وَأَنشَقُ لَوعَةً لِعَرارِ نَجدٍ صَبا نَجدٍ أُسائِلُها شَميمَا

ويحن ابن حمديس[٣] لبلاده ويذكرها: [الطّويل]

صقليَّةٌ كاد الزّمان بلادها وكانت على أهلِ الزّمان محارسا

وأشار ابن اللبّانة[٤] لبئر زمزم في قصيدة غزل: [البسيط]

عن بئرِ زمزمَ حدثني فبي ظمأ وأنّ في فيك منه الريَّ والخَصْرا

والشّاعر الأندلسي مولع بتحديد الأماكن والتضاريس. إذ قلّما ترد قصيدة دون إشارة إلى موضع ما. وقد يكون الغرض غزلا أو مدحًا أو هجاءً. وقد يُعلَن المحبوبُ أو الممدوح أو المهجّو أو غيره. فاقتضى ذلك وجود معجم أعلام.

• معجم الأعلام:

قد يورد الشّاعر اسم المعشوق أو الممدوح أو المرثيّ أو المهجوّ، وقد يورد أسماء القبائل أو الملوك السّابقين، أو ملوك عصره وأمرائه.

نستدلّ على ذلك بما قاله ابن حمديس[٥] في حبيبة هجرته جرّاء هرمه: [الكامل]

---

(١) الوادي الذي شقّه السَّيل قديمًا فأنهره، المعجم الوسيط مادة (العَقيق). وقال الحموي: «وفي بلاد العرب أربعة أعِقّة وهي أودية عادية شقتها السيول...، وقد أكثر الشعراء من ذكر العقيق وذكروه مطلقًا». ياقوت الحموي، معجم البلدان، مرجع سابق، ج٤، ص ١٣٨.

(٢) ديوان ابن خفاجة، ص ٢٣٩.

(٣) ديوان ابن حمديس، ص ٢٧٤.

(٤) ديوان ابن اللبّانة، ص ٦٥.

(٥) ديوان ابن حمديس، ص ١٤٤.

خانَتْ سعادُ وقد وَفَى لك لونُهـــا لو خانَ ما وَفّى مَلَكـــتَ سُـــعادا

وابن زيدون[١] حين خاطب ولاّدة بنت المستكفي معتبرًا إيّاها من عداد قوم موسى عليه السّلام، المعروفين بلؤمهم وخيانتهم: [الخفيف]

لَيسَ مِنكِ الهَوى وَلا أَنـــتِ مِنـــهُ اِهبِطي مِصرَ أَنتِ مِن قَومِ موسى

وابن خفاجة[٢] في مدحه الأمير أبا يحيى بن إبراهيم: [الكامل]

وَاسلَم أَبا يَحيى لَها مِـــن دَولَـــةٍ كَسَتِ اللَّيالي رَونَـــقَ الأَســـحارِ

وأمّا ابن اللبّانة[٣] فقد جزِع على أسر مولاه المعتمد، غير أنّه خفّف من هول المصيبة، بتذكّره حادثة خلع بني العباس: [البسيط]

إن يخلعوا فبنو العباس قد خُلعـــوا وقد خلتْ قبلَ حمصٍ[٤] أرضُ بغدادِ

وإنّ مما يسترعي الانتباه في الشّعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين أنّ معجمه متّسع ومتشعّب، بل مستعص حصره. وهو يتميّز بسهولة الألفاظ وسلاسة التراكيب. فجاءت قصائد الشّعراء منسابة سلسة، تعبّر عن معانيهم لا من الناحية البلاغيّة فحسب، بل حتّى في أشكالها النّحويّة ولفظها المفرد تحديدًا. نستدلّ على ذلك بما يلي:

٢) الشّكل النّحويّ:

أفاد الشّاعر من كلّ لفظة تساعد على بلوغ جمال اللّفظ ودقّة المعنى، سواء من حيث المحسّنات البديعيّة أو الصّور البيانيّة، كما نهل أيضًا من الأشكال النّحويّة ذات اللّفظة المفردة، كصيغ المبالغة، والنّعت، أو حتّى الألفاظ المفردة التي تفيد إثبات الصّفات واستمراريّتها، من أفعال وأسماء منسوبة وغيرها. وقد يأتي النّعت مفردًا أو متعدّدًا، من ذلك ما أورده ابن زيدون[٥] في وصفه ساقيًا على غرار هذا: [الطّويل]

---

(١) ديوان ابن زيدون، ص ٢٨٤.

(٢) ديوان ابن خفاجة، ص ١٣٤.

(٣) ديوان ابن اللبّانة، ص ٥٩.

(٤) الجنود الذين فتحوا إشبيلية هم من حمص سورية، فأسموها باسم مدينتهم، ذكر ذلك ابن بسّام عند حديثه عن إشبيلية: «نزل جندُ حمص من المشرق فَسُمّيَتْ حمص»، الشنتريني، الذخيرة، مرجع سابق، القسم الثاني، ص١٣.

(٥) ديوان ابن زيدون، ص ٧١.

وَأَحوَر ساجي[١] الطَّرفِ حَشوُ جُفونِـهِ سَقامٌ بَرى الأَجسامَ مِنـهُ سَـقامُ

ولصيغ المبالغة علاقةٌ وطيدة بالوصف ودلالاتٌ. وقد وردت بأنواعها في قصائد الشّعراء المدروسين. ومنها ما جاء على وزن فعول كقول المعتمد[٢]: [السّريع]

خِـلٌّ ظَلـومٌ كلّمـا زدتـهُ مَـوَدّةً زادَ تَجَنّيـهِ

فظلوم صيغة مبالغة وصفة أيضًا لذلك الخلّ، وكذلك الشّأن بالنّسبة إلى وزن فعيل. فقد صيّره ابن زيدون[٣] قافيته: [مجزوء الكامل]

بَلَـدٌ حَبيـبٌ أُفقُـهُ لِفَتًـى يَحُـلُّ بِـهِ كَـريم

فحبيب وكريم صيغتا مبالغة تدلاّن على الصّفة أيضًا. فالأولى منهما مُرصدة لبلنسية، والثّانية مُخصّصة للممدوح. وأمّا صيغة فعّال فذكرت على سبيل المبالغة. من ذلك قول ابن خفاجة[٤] وقد توجّه به إلى الأمير أبي بكر: [الطّويل]

أَوَجهُكَ بَسّامٌ وَطَرفِـيَ بـاكي وَعَدلُكَ مَوجودٌ وَمِثلِيَ شـاكي

فبسّام تدلّ على كثرة التبسّم. وفي البيت تقسيم، وفي شاكي نسبة، وفي بسّام وباكي تضادّ، وفي وجهك بسّام مجاز مرسل، علاقته الكلّيّة جليّة. فقد أطلق الكلّ وهو الوجه وأراد الجزء وهو الثّغر لأنّه مصدر الابتسام.

وكذلك الأمر بالنّسبة إلى الصّفة المشبّهة. فلها أوزان متعدّدة، وقد تأتي صفة أو ما يدلّ على الصّفة. ومنه قول ابن سارّة[٥] يمدح أحد القضاة: [الكامل]

يَجتَابُ أَرْدِيَةَ العَجَـاجِ وتَحتَـهُ أَشْلاءُ ذِمْرٍ[٦] أو صَفيحُ ضَـريحِ

فذِمْر على وزن (فِعْل) وهي صفة مشبّهة. ومنها أيضًا وزن أفعل، نستدلّ عليها بقول ابن اللبّانة[٧]: [الكامل]

---

(١) فاتر ساكن. المعجم الوسيط مادة (سَجَا).

(٢) ديوان المعتمد، ص ٢٧.

(٣) ديوان ابن زيدون، ص ١١٠.

(٤) ديوان ابن خفاجة، ص ١٩٦.

(٥) ديوان ابن سارّة، ص ٢٤١.

(٦) الشجاع. المعجم الوسيط مادة (ذَمَرَ).

(٧) ديوان ابن اللبّانة، ص٦٥.

وكأنَّ نَرْجِسَها أُصِيبَ بِـرَوْعَتِي فَعَلاهُ لَونٌ مِثـلُ لَـونِي أَصْـفَرُ

فاللّون الأصفر يحيل على لون جسده. فبعد أن وصف روضة سرعان ما استحضر من خلال لون النّرجس الّذي لمحه لون جسده المرتاع.

ومن أوزانها أيضا فُعال وفَعال. ونكتفي منها بما أورده ابن حمديس[١] في قوله: [الخفيف]

وإذا خافَ من شـجاعٍ جبَـانٌ غَالَهُ منـه جاهـدًا مـا يَغـولُ

وعلى الواصف أن يكون على قدر من المعرفة عالٍ، حتّى يتمكّن من اختيار اللّفظ الدّقيق ودلالته المناسبة، ولا سيّما من حيث استخدام الفعل والاسم، وكذلك في الإفراد والجمع. وآية ذلك مدح ابن زيدون[٢] ابن جهور: [الكامل]

واهًا لِأَيّـامٍ خَلَـت مـا عَهـدُها في حينَ ضَـيَّعَتِ العُهـودَ بِـضائِعِ

زَمَنٌ كَما راقَ السَّقيطُ مِنَ النَّـدى يَستَنُّ[٣] في صَـفَحاتِ وَردٍ يـانِعِ

فقد كانت أيّامه وعهوده معه كثيرة. إلاّ أنّه في البيت الثّاني جعل الزّمن في الصّدر، بينما وصل في العجز الصّفحات بالورد وصيّرها عائدة على الأيّام والعهود التي تضمّنها البيت السّابق. وقد استقى الصّورة من الطّبيعة بغية استرجاع الماضي الّذي قضّاه في رفقته. وإذا كان هذا حال الوصف في اللّفظة المفردة فكيف يكون في التّركيب؟

ب- الوصف من خلال التّراكيب الوصفيّة:

توسّل الشّاعر بكلّ مفردة تخوّل له تصوير الموصوف على هيئة تغري الموصوف له، ولاذ بالتّراكيب الوصفيّة التي «تميّزت بالثّراء والتنوّع، وفي بعض من الأحيان بشيء من التّعقيد»[٤].

والتراكيب الوصفيّة متشعّبة، ولها بالنّحو علاقة وطيدة. وهي أنواعٌ، منها ما هو تراكيب اسمية، ومنها ما هو تراكيب فعلية وظرفية، ومنها ما هو تقديم وتأخير، وجمل مثبتة

(١) ديوان ابن حمديس، ص ٤٠٠.

(٢) ديوان ابن زيدون، ص ١٣٩.

(٣) صبّه صبًّا سهلا، المعجم الوسيط مادة (سَنَّ).

(٤) الشّاوش، وصف الحيوان في الشّعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٤٦٥.

ومنفيّة. وإنّا سنُعرّج على بعض منها فحسب، مركّزين النّظر أكثر في التّراكيب البلاغيّة. ذلك أنّ الوصف حسب (فيليب هامون) شبكتان، إحداهما دلاليّة، والأخرى بلاغيّة، شديدتا التّنظيم، قوامُهما مجموعة من العناصر المتداخلة، يحكم نسجها الواصفُ[١]، وإنّ أساس هذه التّراكيب التّشبيه، والاستعارة، والكناية.

١- التّراكيب النّحوية:

للتّراكيب النّحوية دورها في المقاطع الوصفيّة. ذلك أنّ الجملة الظّرفية مثلاً تمنح الموصوفات من الصّفات ما يجعلها ثريّة بالعناصر. من ذلك ما خصّ به ابن حمديس جيش المعتمد[٢]: [المتقارب]

إذا بَرَقَتْ فيــه الأســنّةُ خلْتَهــا كواكبَ تجلو في السُّكاكِ[٣] غمائمــا

فقد أثنى على عسكره مركّزًا على أسنّة السّيوف وهي تبرق كأنّها كواكب تجلو في الهواء الغمائم.

كما تفيد الجمل الشرطيّة تخصيص الموصوف ومزيد تجليته. ومنه رثاء ابن خفاجة[٤] الوزير ابن ربيعة: [الطّويل]

وَمِثلِيَ يَبكي لِلمُــصابِ بِمِثلِــهِ فَإِن أَخلَقَ[٥] الصَّبرُ الجَميــلُ فَــأَخلِقِ[٦]

فقد أكّد شدّة بكائه على مرثيّه، لكنّ الجملة الشرطيّة التي استعان بها جعلته يثبت أنّ صبره قد نفد.

كما أنّ للتراكيب الفعليّة دورَها في إضفاء الحيويّة على الوصف. فابن اللبّانة[٧] في مطلع إحدى قصائده وقف على الطّلل فقال: [الكامل]

غَنَّتْهُ فِــي شَــجَرِ الأَرَاكِ بَلاَبِــلُ فَتَحَرَّكَتْ فِي اَلصَّدْرِ مِنْهُ بَلاَبِــلُ

(١) المرجع السّابق، ص ٤٦٧.
(٢) ديوان ابن حمديس، ص ٤٢٥.
(٣) الهواء بين السّماء والأرض. المعجم الوسيط مادة (سَكَّ).
(٤) ديوان ابن خفاجة، ص ١٩١.
(٥) بَلِي. المعجم الوسيط مادة (خَلَقَ).
(٦) أجدر وأولى. المعجم الوسيط مادة (خَلَقَ).
(٧) ديوان ابن اللبّانة، ص ١١٢.

ففعل (غنَّى) المسند إلى البلابل وهي على شجرة الأراك قد أسبغ على المنظر العامّ الحركة والنّشاط، بل صيّر ابن اللبّانة يحنَّ إلى عهد قديم تُحرِّك الذّكرى في نفسه بلابل أخرى. وإذا كانت كلمة بلابل الأولى تعني فصيلة الطّير المعروفة، فإنّ الثّانية تدلّ على قلب الشّاعر الخفّاق، أي أنّ صوت البلبل الشّجيّ ذكّره بأحبابه.

وما يُستصفَى من توظيف الجمل الفعليّة تضمّنُها صفات مبثوثة في الأفعال من قبيل (غنّت)، و(تحرّكت)، ممحّضة للامتداد والتّسلسل الزّمني.

وأمّا الجمل الاسميّة فهي قرينة الوصف. فقد شدّد النّحاة العرب على صلة الاسم بالوصف، معتبرين أنّه لا يكون إلاّ باسم مشتقّ من فعل[١]، وتدبّروا الصّفة وعدّوها عنصرًا يتبع الموصوف. فمثلما تكون في الخبر تكون في الحال[٢]. ويترتّب على ذلك أنّ الجمل الاسمية تهب الخطاب معنى الثّبات والاستمراريّة. وهي كثيرة الورود في الشّعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين، وحسبُنا قول ابن حمديس[٣]: [الطّويل]

لَها حُمرَةُ الياقوتِ في خَدِّ مُخْجَلٍ وَقَسوَته منها بِقَلبِ مُدَلّلِ

وقد تكون الجملة الاسمية قائمة «على صفة منفيّة بلفظة (غير)، فتلعب دور الصّفة المنفيّة»[٤]، كقول ابن زيدون[٥]: [البسيط]

قَبْلَ الثَّلاَثِينَ إِذْ عَهْدُ الصِّبا كَثَبٌ وَلِلشَّبِيبَةِ غُصنٌ غَيرُ مُهْتَصِرِ

فالواصف في هذا البيت يتحدّث عن سجنه، وهو في ريعان الشّباب لم يتجاوز الثّلاثين، وقد شبّه نفسه بغصن غير أنّه تدارك ذلك الغصن بكونه غير متهدّل ولا مكسور، وأورده نكرة ممحّضة للعموم. ولعلّ هذه الشّواهد القليلة التي وردت تقيم الدّليل على تأثير التّراكيب النّحوية في الوصف الشّعريّ. ولكن ما دور التراكيب البلاغيّة في الوصف؟

---

(١) فقد ذهب العلوي (ت٥٣٩هـ) في كتابه البيان في شرح اللّمع ص٥٧ (مخطوط) إلى أنّ: «الوصف لا يكون إلاّ باسم مشتقّ من فعل، نحو قائم، وقاعد، وراكب، وساجد...»، أورد الشّاهد ابن جنّي في هامش كتاب اللّمع في العربيّة، تحقيق حامد المؤمن، ط٢، مكتبة النّهضة العربيّة، بيروت، ١٩٨٥م، ص ١٣٩.

(٢) انظر تفصيله لدى: محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص١٦٤.

(٣) ديوان ابن حمديس، ص ٣٥٢.

(٤) الشّاوش، من فنيّات الوصف في معلقة امرئ القيس، حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد الأربعون، ١٩٩٦م، ص ٢٠٦.

(٥) ديوان ابن زيدون، ص ١٤٨.

٢- التّراكيب البلاغيّة:

استأثرت جلّ الأنواع البلاغيّة باهتمام الدّارسين. فقد استعان الشّعراء الأندلسيون في هذه الفترة بالصّورة وأشكالها المختلفة للدّلالة على تمكّنٍ في الوصف. ولعلّ التّشبيه أبرز الأنواع جذبًا للانتباه، وأكثرها إثارة للإعجاب[١]. فما تجلّياته في المدوّنة؟

أ) التّشبيه:

حظي التّشبيه بعناية من لدن العرب القدامى. إذ جودة التّشبيه أساس معيار المفاضلة بين الشّعراء. فالقاضي الجُرْجَاني يقول: «وكانت العرب إنّما تُفاضل بين الشّعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالةِ اللّفظ واستقامته، وتُسَلَّم السَّبْق فيه لِـمَنْ وَصف فأصَاب، وشبَّه فقارب، وَبَدَه فأغزر، ولِـمَن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته»[٢]. فالوصف والإصابة فيه دليلان على أسبقيّة الشّاعر. وقد اندرج التّشبيه عند بعض الأقدمين من قبيل قدامة، والعسكري، وابن طباطبا في أغراض الشّعر لِما فيه من أهمّيّة كبرى، وكذلك الأمر بالنّسبة إلى علاقة الوصف بالتّشبيه[٣]. فالتّشبيه مكيّف من مكيّفات الوصف[٤]. وقد يرد في أشكال عدّة رصدها النقّاد القدماء، وفصّلوا فيها القول. ومنها اللّون والحجم والصّوت. يقول ابن طباطبا في ذلك: «والتّشبيهاتُ على ضُروبٍ مُخْتَلَفَة، فَمِنْهَا: تَشْبِيهُ الشَّيءِ بالشَّيءِ صُورةً وهيئةً، وَمِنْهَا تَشْبِيهُهُ بِهِ مَعْنًى، ومنهَا تَشْبِيهُهُ بِهِ حَرَكَةً وبُطأً وسُرعَةً، ومنهَا تَشْبِيهُهُ بِهِ لونًا، ومنهَا تَشْبِيهُهُ بِهِ صَوتا، وَرُبّمَا امتزجَتْ هَذِهِ الْمعَانِي بعضُها ببعضٍ، فَإِذا اتَّفَقَ فِي الشَّيءِ الـمُشَبَّهِ بالشَّيءِ مَعْنيان أَو ثلاثةُ مَعَانٍ من هَذِهِ الأوْصَاف قَوِيَ التّشبيه، وتأكّدَ الصِّدْقُ فِيهِ، وحَسُنَ الشّعر بِهِ للشَّواهِدِ الكَثيرةِ المؤيِّدَةِ لَهُ»[٥].

---

(١) عصفور، الصّورة الفنيّة في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص ١٠٤.

(٢) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ٢٠٠٦م، ص ٣٨.

(٣) سبق ذكر ذلك في التّمهيد، ص١٤.

(٤) العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص ١٢٠.

(٥) ابن طباطبا، عيار الشّعر، مرجع سابق، ص ٢٥.

وقد تفنّن الشّعراء في وصفهم، وظهرت الصّور الجديدة المستحدثة في أشعارهم. من ذلك أنّ ابن حمديس[١] قد بكى في خمسة وعشرين بيتًا جاريته الجوهرة التي فَقد «بفقدها شبابه للمرّة الثّانية»[٢]، حسبنا قوله هذا فيها: [البسيط]

مَـــا خِلـــتُ قَلْـــبي وَتَبريحِـــي يُقَلِّبُـــهُ إلاَّ جناحَ قَطَاةٍ فِي اعْتِقَـــالِ شَـــرَكْ

فقد شبّه عذاب قلبه والألم يعتصره حزنًا بطائر يرفرف بجناحيه، وقد وقع في شرك صيّاد.

وابن اللبّانة[٣] حين رأى أحد أبناء المعتمد ينفخ النّار بدكّان صائغ جعلت عيناه تذرفان الدّماء بدل الدّموع بقوله: [البسيط]

أَذكَى القُلُوبَ أَسًى أَبكَى العُيُـــونَ دَمًـــا خطبٌ وجَدنَاكَ فِيهِ يـــشْبِهُ العَـــدَمَا

ففي الشّطر الأوّل تقسيم: (أذكى القلوب، أبكى العيون).

وأمّا النّوع الثّاني فهو الاستعارة التصريحيّة، فما علاقتها بالوصف؟ وما مظاهرها في شعر المدوّنة؟

ب) الاستعارة التّصريحيّة:

من الاستعارة التّصريحيّة قول المعتمد[٤] لأبيه: [الطّويل]

أَقِلْنِي تَجِد عَبْدًا شَكورًا وَصَـــارِمًا يَحُزُّ مِن الأَعْدَاءِ لَيْثًـــا وَأَخـــدَعَا

فقد شبّه المعتمد نفسه باللّيث، وحذف المشبّه وأبقى لازمة من لوازمه، وهي أخدعا فالخداع من صفات الإنسان.

وقول ابن خفاجة[٥] في مغنٍّ: [الكامل]

وَمُغَرِّدٍ هَـــزِجِ الغِنـــاءِ مُطَـــرِّبٍ يُلْقَى بِهِ لَيـــلُ التَّمَـــامِ فَيَقْـــصُرُ

فقد أزال المشبّه وهو المغنّي وجعله طائرًا مغرِّدًا، وأتى بلازمة من لوازمه وهي مطرّب.

---

(١) ديوان ابن حمديس، ص ٢١٢.

(٢) العوّادي، جدليّة الـــمُبدِع والـــمُبدَع: قراءة في الأجناس الشّعريّة ضمن ديوان ابن حمـــديس الـــصقلّي، مرجـــع سابق، ص٤٥٩.

(٣) ديوان ابن اللبّانة، ص ١٢٠.

(٤) ديوان المعتمد، ص ٤٠.

(٥) ديوان ابن خفاجة، ص ١٠٩.

ج) الاستعارة المَكنيَّة:

من الاستعارة المكنيَّة قول ابن زيدون[١]: [الوافر]

فَلَو أَسْطِيعُ طِرتُ إِلَيْــكِ شَــوْقًا وَكَيْفَ يَطِيرُ مَقــصُوصُ الجَنَــاحِ

فقد شبّه استحالة وصوله إلى حبيبته بافتقاده العنصر الــمُوصِل إليها، و«قد بيّن النّحاة أنّ درجة التّخصيص في اسم المفعول في الصّفة أقوى منه في الموصوف»[٢].

وابن سارّة[٣] يتحدّث عن عصاه التي يتكئ عليها بقوله: [البسيط]

كأنّها وهْيَ فِي كفِّي أهُشُّ بِهَــا عَلَى الثَّمَانِينَ عَامًا لاَ عَلَى غَنَمِــي

مقتبسًا من قوله تعالى في قصّة موسى: ﴿قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِي فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى﴾[٤]. فقد استخدم العصا لا ليهشّ بها على غنمه وإنّما على عمره الّذي نيّف على الثّمانين. وقد يستخدم الشّاعر لفظًا أو تركيبًا في غير معناه الحقيقي وإنْ جاز معناه الأصلي، وهي الكناية.

د) الكناية[٥]:

تعدّدت الكنايات في قصيدة البركة لابن حمديس[٦]: [الكامل]

وضراغمٌ[٧] سَكَنَتْ عرينَ رئاســةٍ تركتْ خريرَ المــاء فيــه زئــيرَا

ففي (ضراغم سكنت) قدّم الموصوف لتوكيد المعنى وتقويته وليهيّئ المتلقيَ لتصوير شدّة خرير الماء مُكنّيًا عن صوته بالزّئير. [الكامل]

---

(١) ديوان ابن زيدون، ص ٤٩.

(٢) الشّاوش، وصف الحيوان في الشّعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٤٣٢.

(٣) ديوان ابن سارّة، ص ١٨٥.

(٤) طه: ١٨.

(٥) هي «في اصطلاح أهل البلاغة: لفظ أُطلِق وأُريدَ به لازمُ معناه، مع جواز إرادةِ ذلك المعنى»، عبد العزيز عتيــق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥م، ص ٢٠٣. «والكناية أنواع، كناية صفة، والمقصود بها الــصفة المعنوية كالكرم والشجاعة لا النعت، وكناية الموصوف وهي التي يطلب بها الموصوف نفسه، وشرطها أن تكــون الكناية مختصة بالمكنيِّ عنه لا تتعدّاه، وكناية نسبة ويراد بها إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه، أو بعبارة أخرى يطلب بها تخصيص الصّفة للموصوف». انظر: عتيق، مرجع سابق، ص ٢١٢ وما بعدها.

(٦) ديوان ابن حمديس، ص ٥٤٧-٥٤٨.

(٧) هكذا ضبطت في الديوان بالضمّ، ولعلّ الرّاجح التّنوين بالكسر على اعتبار أنّ الواو واو رُبَّ.

فكأنّما غَشّى النّضَارُ جُسُومَهَا وأذابَ في أفْوَاهِهَا البلّوْرَا

كناية عن شدّة اصفرارها، وكأنّها أُلبست الذّهب، وفي الشّطر الثّاني أيضًا كناية عن نقاء الماء الّذي ينحدر من أفواه تلكم التّماثيل. [الكامل]

أُسْدٌ كأنَّ سُكونَها مُتحرِّكٌ فِي النَّفْسِ لَوْ وَجَدتْ هُنَاكَ مثيرا

فقد كنّى الشّاعر عن دقّة نحت هذه الأسود حتّى إنها لتبدو وكأنّها أسود حقيقيّة، فإن أُثيرت تحرّكت، وفي كلمة سكونها متحرّك طباق يجلّي المعنى. [الكامل]

وتذكّرَتْ فَتَكَاتِهَا فَكَأنَّمَا أَقْعَتْ عَلَى أَدْبَارِهَا لِتَثُورَا

رسم الشّاعر في هذا البيت صورة للأسود بارعة، فصيّرها بعد أن تثور تُقعي استعدادًا إلى الهجوم على فريستها، وقد اتّكأ في ذلك على الكناية المتوفّرة في الانتظار والاستعداد، مستخدمًا فعلين في صيغة الماضي، وهما (تذكّرت)، و(أقعت)، دالّين على الاستمراريّة وكأنهما سببان لنتيجة ثورانها، وبالتّالي غدت تلكم الأسود في حال تحفّز دائم. [الكامل]

وَتَخَالُهَا وَالشَّمْسُ تَجْلُو لَوْنَهَا نَارًا وَأَلْسُنَهَا اللَّوَاحِسَ نُورَا

بين نار ونور جناس ناقص، وفي البيت تشبيهان، في الأوّل شبّه الأسود بالنّار عند تعرّضها للشّمس، وفي الثّاني شبّه ألسنتها بالنّور.

وأما في البيت الموالي، فقد شبّه الماء بالإنسان المرتدي الدّرع. [الكامل]

وَكَأَنَّمَا نَسَجَ النَّسِيمُ لِمَائِهِ دِرْعًا فَقَدَّرَ سَرْدَهَا تَقْدِيرَا

وقد تضمّن البيت اقتباسًا من القرآن.

وأمّا في البيت الّذي يليه، فقد استهلّه بموصوف آخر موصول بواو ربّ المحذوفة. [الكامل]

وبديعةِ الثّمرَاتِ تعبُرُ نَحْوَهَا عَيْنَايَ بَحْرَ عَجَائبٍ مَسْجُورَا

مشيرًا إليه بالصّفة بديعة الثّمرات، وهي كناية عن شجرة متدلّية الأغصان تطلّ عليه، أو هي حذو بركة، وفي قوله مسجورًا اقتباس من القرآن. [الكامل]

شَجَرِيَّةٍ ذَهَبِيَّةٍ نَزَعَتْ إِلَى سِحْرٍ يَؤَثِّرُ فِي النُّهَى تَأْثِيرَا

ولعلّ ما يُستشفّ في قوله شجريّة ذهبية أنّه نسب الشّجرة وأوراقها إلى الذّهب، مركّزًا على سحرها، وكأنّه بذلك ينصّ على أنّها قد صُنعت من نور الشّمس. فقد صيّر بذلك الأسود وكأنّها النّار.

هـ) المجاز[١]**:**

يتداخل المجاز والاستعارة باعتبار أنّ الاستعارة في المجاز اللّغوي أدخلُ. وأمّا تعقّد طبقات العلاقة المجازيّة فمتأتٍّ من أنّ المشبّه يُوصَل بمشبّه به فيصبح في حدّ ذاته عنصرًا في علاقة مجازيّة مع عنصر آخر، بل يغدو هو ذاته طرفًا في علاقة مجازيّة مع طرف آخر. وبذلك يصير المشبّه الأصليّ موصولا بمشبّهات فرعيّة، تندرج في مستويات مختلفة[٢].

ففي قول ابن حمديس[٣] من البحر: [الطّويل]

وَأخْـضَرَ لَـوْلاَ آيَـةٌ مَـا رَكِبْتُـهُ وَلله تَصْرِيفُ الْقَـضَاءِ كَمَـا شَـاءَ

أَقُولُ حِذَارًا مِـنْ رُكُـوبِ عُبَابِـهِ أَيَا رَبِّ إنَّ الطّينَ قَدْ رَكِـبَ الْمَـاءَ

قَصَد (بلولا آية ما ركبته) قوله تعالى: ﴿وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾[٤]، فلولا هذه الآية ما ركب ابن حمديس هذا الأخضر، والأخضر كناية عن البحر، فهو لا يركب البحر وإنّما السفينة. وأمّا نوعه فهو مجاز مرسل علاقته المحليّة، فقد ذكر المحلّ وهو البحر، وأراد الحالَّ وهي السفينة. وفي كلمة الطّين مجاز مرسل أيضًا، علاقته اعتبار ما كان، أي أنّ أصل الإنسان من طين.

وابن اللبّانة[٥] ينسب في قصيدة مدح خصّ بها المعتمد، يقول فيها مصوّرًا وصله بحبيبته: [البسيط]

---

(١) المجاز كما حدّه الجرجاني: «كل كلمة أريد بها غيرُ ما وقعت له في وَضْع واضعها، لملاحظة بين الثّاني والأوّل، وهو كلّ كلمة جُزْتَ بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعًا، لملاحظةٍ بين ما تُجُوّز بها إليه، وبين أصلها الذي وُضعت له في وضع واضعها فهي مجاز». انظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص ٣٥١-٣٥٢.

(٢) الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص ١٨٥.

(٣) ديوان ابن حمديس، ص٥٣٤.

(٤) هود: ٤١.

(٥) ديوان ابن اللبّانة، ص ٦٨.

ضَمَمْتُهَا ضمَّ مُشْتَاقٍ إِلَــى كَبِــدِي حَتّى توَهَّمْتُ أنّ الــــْحَلْيَ ينكــسِرُ

فابن اللبّانة لم يضمّ محبوبته إلى كبده وإنّما إلى جسده، فنوع المجاز مرسل، وعلاقته الكلّيّة فقد ذكر الجزء (الكبد) وهو عضو ذو علاقة بالمشاعر، إذ العرب تقول منذ القديم: «فطر كبده... وهو فلذة كبده»، فأراد بالعبارة الكلّ أي الجسد الّذي ضمّها.

ومن المجاز المرسل ما تكون علاقته المجاورة، كقول ابن خفاجة[١]: [الطّويل]

فَمَا خَفْقُ أَيْكِي غَيْرَ رَجْفَةِ أَضْــلُعٍ وَلاَ نَوْحُ وُرْقِي غَيْرَ صَرْخَةِ نَادِبِ

وثمّة مجاز مرسل تكون علاقته سببيّة، يطلق فيه السّبب ويُراد به المسبّب، من ذلك ما نصّ عليه ابن سارّة[٢] عند شكواه من الخراج، وقد فرضه عليه الجهاز الحاكم، يقول في ذلك: [البسيط]

الخَرْجُ أخْرَجَ رأْسِي مِنْ شَيبتِه[٣] فَكُلّمَا افتَرَّ ثَغْرُ الشَّيْبِ فِيهِ بَكَــى

وبين الخرج وأخرج جناس ناقص، والمعتمد في مدحه أباه أثنى على ما أعطاه، وفي مقابل ذلك قاتل وصدح بــقوله: [مجزوء الكامل]

وَشَــــبَا لِـــــسَانِي فِـــــي المَحَـــــا فِـــــلِ بِـــــالتَّعَثُّرِ لاَ يُـــــشَابْ

إذ اللّسان مجاز مرسل، وهو أداة قول للقول نفسه، وفي شبا ويشاب جناس ناقص.

كما توفّر اهتمامٌ بدقّة الوصف والإصابة فيه، من ذلك قول ابن زيدون[٤]: [مجزوء الرَّمل]

لاَ يَكُــــــنْ عَهــــــدُكَ وَردًا إِنَّ عَهْــــــدِي لَــــــكَ آسُ[٥]

فغنيّ عن البيان، أنّ زمن تفتّح الورد وجيز جدًّا، فسرعان ما يذبل عكس الآس. لذلك، وصف عهد وفائه بالآس، وحذّر صاحبته من مغبّة أن يكون عهد وصالها وردًا. وأمّا الصّورة فللوصف بها تصريف سيأتي ذكره.

---

(١) ديوان ابن خفاجة، ص ٤٣.

(٢) ديوان ابن سارّة، ص ٢٦٨.

(٣) هكذا وردت في الديوان (شيبته) وفي الذخيرة، القسم الثاني، ص ٦٣٩، وردت (شبيته) ولعلها المناسبة في المعــنى والوزن.

(٤) ديوان ابن زيدون، ص ٨٣.

(٥) شجر دائم الخضرة أبيض الزهر أو ورديّه، عِطْريّ. المعجم الوسيط مادة (الآس).

ج- الوصف من خلال الصّورة:

يقصد بالصّورة بلاغيًّا كلّ حيلة لغويّة يُراد بها للألفاظ معنى بعيدٌ، أو تغييرٌ في التّرتيب العاديّ للكلمات في الجملة، أو في ترتيب حروف كلمةٍ مّا[١]، بل يُقصد بالصّورة البيانيّة أيضًا التّعبير عن المعنى المقصود بوسائل بلاغيّة، من تشبيه ومجاز، واستعارة وكناية. وهي بالتّالي، تدلّ على الكيفية التي بها يجسّد الشّاعر تجربته أيًّا كانت. وكأنّ المصطلح ممحّض في المقتضى الشّعري للرّيشة التي بها يرسم الشّاعر صورته الشّخصيّة، ناقلا بها تجربته الشّعوريّة[٢]. فبفضل الصّورة الشّعرية يُدرك الشّاعر (الواصف) مستوى تثبيت العلاقات بين الأشياء والفكر، وبين المحسوس والمجرّد، أي بين المادّة والخيال[٣]. وما من شكّ في أنّ التّشبيه كان سيّد الصّورة. فقد سبق جُلّ الصّيغ البلاغيّة، وكثيرًا ما اعتمده الشّعراء. وفي هذا الشّأن يقول ابن رشيق: «إنّ الوصف مناسب للتّشبيه، مشتمل عليه»[٤]. ولا يعني ذلك انتفاء بقيّة الأشكال البلاغيّة. وإذا كانت أنماط الصّورة متنوّعة بتنوّع الموصوفات، وأسلوب الواصف فإنّ الصّورة الجزئيّة تأتي في طليعة الأنواع، فما تعريفها؟

١- الصّورة الجزئيّة:

يكون تركيز الشّاعر في الصّورة الجزئيّة على ناحية من موصوفه، من قبيل مُقلة المحبوبة، أو وجنتيْها، أو عضو من أعضاء حيوان، أو لون من ألوان الزّهور، أو جبل أو حدّة نصْلٍ، أو سمة من سمات ممدوح. لذلك، كانت التّجربة الشّعرية صورة كبيرة ذات أجزاء. إنْ هي إلاّ صورة جزئيّة[٥]. وقد يُعرّف هذا الصّنف من الوصف أيضا بالوصف الثّابت[٦]. وقد أشار إليه الجُرْجَاني في معرض حديثه عن التّشبيه حين قال: «واعلم أنّه كما تُعْتَبرُ هيئة الحركة في التّشبيه، فكذلك تُعْتَبَر هيئةُ السّكون على الجملة وبحسب اختلافه، نحو هيْئة

---

(١) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص ٢٢٧.

(٢) قاسم، التّصوير الشّعري رؤية نقديّة لبلاغتنا العربيّة، مرجع سابق، ص ٧.

(٣) محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، مدينة السّادس من أكتوبر، ١٩٩٦م، ص ٤٠٠.

(٤) سبق ذكره في التّمهيد، انظر: ص١٧.

(٥) هلال، النّقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص ٤١٧.

(٦) يعود استخدام هذا المصطلح إلى ألبار أرازي (Albert Arazi).

المضطجع، وهيئة الجالس، ونحو ذلك»[١]. والشّاعر العربي عمومًا لا يطيل الوقوف على موصوف كما هو الشّأن بالنّسبة إلى الإنسان أو الحيوان، بقدر ما يتنقّل بين أعضائه، ثمّ سرعان ما يجنح إلى وصف آخر. ومن أجل ذلك يكاد الشّعر العربيّ يتنصّل من الوحدة العضويّة. إذ يكثر فيه التقديم والتأخير. ولا ضير في ذلك، حتّى إنّ ابن حمديس[٢] وصف مبسم المحبوبة وأسنانها على هذا النّحو: [الرّجز]

كَأَنّمـــا تَبْـــسُمُ إِنْ مَازَحْتَهَـــا ... عَنْ بَـــرَدٍ بَـــيْنَ بُـــرُوقٍ لُمّـــعِ
كَـــأُقْحُوانِ رَوْضَـــةٍ يَـــصْقُلُهُ ... مِدْوَسُ شَمْسٍ فِي النَّدَى الْمُمَيَّـــعِ
كَأَنَّ فِي فِيهَـــا سُـــلاَفَ قَهْـــوَةٍ ... صِرْفٍ بِمَاءِ ظَلْمهـــا مُشَعْـــشَعِ

فقد وقف الشّاعر على الأطلال، وتغزّل بمحبوبة حسناء فاتنة، مركّزًا على فمها، واستهلّ خطابه الوصفيّ بابتسامتها التي تشرق عن بَرد يتساقط بين البروق. وحتّى يزيد الأمر تأكيدًا شبّه ثغرها بالأقحوان الّذي يفترّ عن أسنان صُقلت صقلا، فأذابت الشّمس نداها ليكون سلاف قهوة، وهذا ما شفّ عنه البيت الثّالث. ولـــمّا كان البرد والبرق لا يفيان للمحبوبة بحقّها في الحسن، فقد عزّزهما الشّاعر العاشق الوصّاف بصورة جزئيّة أخرى مدارها على الأقحوان، وهو نبات بتلاتُه بيضاء ناصعة متناسقة، ورائحته عطرة؛ ممّا يجعل عناصر الوصف جميعها ممحّضة لأسنان حبيبته، وهي لا تني تبرق مصقولة.

وشأن ابن حمديس في تخريجه ذاك المنظر سالف الذكر شأنُ الملك الشّاعر المعتمد[٣]، وقد صوّر عينيْ غلام يسمّى سيف على هذا النّحو: [البسيط]

سُمِّيتَ سَـــيْفا وَفِي عَينَيْـــكَ سَـــيْفَانِ ... هَذَا لِقَتْلـــيَ مَـــسْلُولٌ وَهَـــذَانِ
أَمَا كَفَتْ قَتْلَـــةٌ بِالـــسَّيْفِ وَاحِـــدَةٌ ... حَتَّى أُتِيحَ مِنَ الأَجْفَـــانِ ثِنْتَـــانِ
أَسَـــرْتُهُ وَثَنَـــانِي غُـــنْجُ مُقْلَتِـــهِ ... أَسِـــيرَهُ فَكِلاَنَـــا آســـرٌ عَـــانِ
يَا سَيْفُ أَمسِكْ بِمَعْرُوفٍ أَسِيرَ هَوى ... لاَ يَبْتَغِي مِنكَ تَسْرِيحًا بِإِحْـــسَانِ

(١) الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص ١٨٥.
(٢) ديوان ابن حمديس، ص ٣٠١.
(٣) ديوان المعتمد، ص ٢٧.

ولعلّ المغزى من تركيز الواصف على الصّورة الجزئيّة، مستعينا بقرائن الإثبات والتأكيد هو أن تترسّخ في ذهن الموصوف له. على أنّ الصّورة لا تكون مستقرّة دائمًا وإنّما قد تنتابها الحركة.

٢- الصّورة المتحرّكة:

يحرّك الشّاعر صوره وأخيلته من جمودها إلى صورة حيّة، و«الحركة في العرف العامّ انتقال الجسم من مكان إلى آخر، أو انتقال أجزائه كما في حركة الرّحى»[١]. فقد استعاض عن الصّورة الثّابتة بمنظر حيّ لا تفتر حركته أبدًا، كقدوم حبيبة تمشي الهوينا، أو جواد يعدو، أو ملمح صيد وقنص، أو منظر غصن يتأرجح، أو نهر يسيل... وما إلى ذلك.

وابن اللبّانة[٢] أثناء مدحه ناصر الدّولة عرّج على تصوير مهرجان عسكريّ كان هو من بين حاضريه، وكنّى عن الجيش بعبارة (بني الحروب)، وهو على متن سفن تشقّ عُباب الموج، كأنّها خيل السّباق، أو نوق مدرّعة، بل أسود هائجة متحفّزة للافتراس: [الكامل]

بُشْرَى بِيَوْمِ المهْرجَانِ فَإِنَّهُ ... يَوْمٌ عَلَيْهِ مِنِ احْتِفَالِكَ رَوْنَقُ
وَعَلَى الْخَلِيجِ كَتِيبَةٌ جَرَّارَةٌ ... مِثْلِ الخَلِيجِ كِلاَهُمَا يَتَدفَّقُ
وَبنُو الْحُرُوبِ عَلَى الْجَوَارِيّ التي ... تَجْرِي كَمَا تَجرِي الْجِيَادُ السُّبَّقُ
خَاضتْ غَدِيرَ الْمَاءِ سَابحةً بِهِ ... فكأنما هي في سَرابٍ أينُقُ
مَلأَ الْكُمَاةُ ظُهورَهَا وَبُطُونَهَا ... فأتت كما يأتي السحاب المُغدق
عَجبًا لَهَا مَا خِلْت قَبْلَ عِيَانِهَا ... أنْ يَحْمِلَ الأُسْدَ الضَّوَارِي زَوْرَقُ
هَزَّتْ مَجَاذِيفًا إِلَيْكِ كَأَنَّهَا ... أَهْدَابُ عَيْنٍ لِلرَّقِيبُ تُحَدِّقُ

فالصّور البيانيّة المستخدمة فضلا عن المحسّنات البديعيّة المستدعاة كانت جميعها زينة تلكم اللّوحة الموصوفة.

ولم يقتصر الشّعر الأندلسي على الصّورتين الجزئيّة والمتحرّكة بل دعّمهما بصورة تشخيصيّة قد يصعب من خلالها تمييز شاعر واصف وهو بصدد رسم زهرة فوّاحة من غصن متمايل، بل لعلّه على الأرجح بصدد التّغزّل بحبيبة هي كقضيب على كثيب.

---

(١) المعجم الوسيط مادة (حَرَك).

(٢) ديوان ابن اللبّانة، ص ١٠١-١٠٢.

٣- الصّورة التّشخيصيّة:

يخلع الشّاعر الصّفات الإنسانيّة على أيّ ساكن غير ناطق، فيجعله يبتسم ويلغُو أيضًا. ومن أشهر ما قيل في ذلك قصيدة (الجبل) لابن خفاجة. فالظّاهر للموصوف له أنّ الشّاعر يعكس بالعين المجرّدة ما قد يتراءى له، بيد أنّه في الواقع بصدد تصوير ما بباطنه. أوليس التّشخيص يتعمّق ببناء اللّغة وضمائرها وأفعالها وصفاتها الواردة علينا ورودًا طبيعيًا؟ أفلا تصاغ ميولنا العاطفيّة وطرائق تفكيرنا في الأشياء من خلال شعورنا بالمجتمع؟[١]. وعليه، فإنّ الترسبّات النّفسيّة والقناعات والمواقف غالبًا ما تتجلّى في التّشخيص. فحين يصف ابن خفاجة[٢] السّيف فإنّه لا يلبث أن يجعله يضحك تارة ويبكي طورًا، وقد أضفى عليه من الصّفات البشريّة ما صيّره إنسانًا من لحم ودم: [الكامل]

وَمُرَقرَقِ الإفرِندِ يَمضي في العِـــدا أَبَدًا فَيَفتُـــكُ مـــا أَرادَ وَيَنـــسُكُ
فَكَأَنَّهُ وَالمـــاءُ يَـــضحَكُ فَوقَـــهُ جَذلانُ يَبكي لِلسُرورِ وَيَـــضحَكُ

وابن حمديس[٣] قد حوّل الخمرة إلى فتاة عذراء، وقد كانت قبل مزجها وردة عبقة، ثمّ استحالت لهبًا مضطرمًا: [الطّويل]

وَعَذْرَاءَ كَانَتْ وَرْدَةً قَبْلَ مَزْجِهَـــا وَمِنْ بَعْدِهِ عَنّتْ لِمُبْصِرِهَا شُـــعْلاَ

فالتّشخيص كثيرٌ ورودُه في الشّعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين. وهو لذلك دليل على أنّ الصّورة الشّعريّة لا تخلو من مشاعر الواصف النّفسيّة ما دام نجاح الشّاعر أو إخفاقه مشروطًا بتلكم المشاعر[٤]. أفلا تكون الصّورة عندئذ هي المعبّر الحقيقيّ عن نفسيّة الفنّان المبدع؟

وبناء عليه، فإنّ الوصف متين الصّلة بالبلاغة والنّحو. فلكلّ كلمة معنًى مخصوصٌ لدى الواصف. ولعلّنا بهذا تبيّنا علاقة الكلمة بالوصف، سواء أكانت ذات دلالة بلاغيّة أم نحويّة.

---

(١) خالد محمد الزّواوي، الصّورة الفنيّة عند النّابغة الذّبياني، الشّركة المصريّة العالميّة للنّـــشر، الجيـــزة، ١٩٩٢م، ص ١١٩.

(٢) ديوان ابن خفاجة، ص ١٩٦.

(٣) ديوان ابن حمديس، ص ٣٧٦.

(٤) عبد اللطيف يوسف عيسى، الصّورة الفنيّة في شعر ابن زيدون دراسة نقديّة، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمـــان، ٢٠١١م، ص ١٣٦.

وقد أثّرت الحياة المترفة في الشّعراء، فصيّرت صورهم أرقَّ، وألفاظهم أعذب، وقد كانت الطّبيعة في شعرهم حاضرة في المقام الأوّل، ينهلون منها في وصفهم. فإنْ مدحوا أغرقوا في خلع الصّفات الحميدة على الممدوح، وإنْ تغزّلوا ألبسوا تلك الفاتنة صفات الجمال كلّها، وقد يركّزون على جانب دون آخر، كسحر العينين، أو القوام الممشوق.

ولا جدال في أنّ القصيدة العربيّة عمادها بلا منازع الموسيقى الكلاميّة، التي هي أقوى السّبل الإيحائيّة[١]. ولـــمّا كان الصّوت في علاقة جدليّة مع اللّون والشّكل فإنّ في انصهارها جميعا يتولّد المعنى[٢]. وبالتّالي، فالوصف باعتباره شكلا ولونًا وفضاءً إنّما تؤثّثه محسّنات فنيّة ثاوية في اللّغة، بل في البلاغة تحديدًا.

لذلك، قد يصحّ القول بأنّ أساليب الوصف تظلّ مستعصية على الإظهار جرّاء إيغالها في الرّمز والخيال. فالبحث فيها ما يفتأ قاصرًا عن الإحاطة بكافّة جوانبها بل يبقي بابه مُشْرعا.

خلاصة ما سبق أنّ الموصوفات تتنوّع في الشّعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين بتنوّع المناسبة التي وصفت فيها. فإذا كانت مفاتن المرأة قد استقطبت الأنظار أكثر ممّا عداها فإنّ الطّبيعة بأنهارها ورياضها وأطيارها، والممدوح بمجالس لهوه وندمائه، ومواكب صيده وقنصه لا تعدم اهتمامًا. وقد لُوحظ أنّ الشّاعر قد يُسهب تارة في وصفه وقد يطنب، وقد يوجز طورًا وقد يقتضب. وبالتّالي، فإنّ الوصف في المدوّنة المدروسة لا يخلو من مراوحة بين التفصيل والإجمال. فهل أجمل شعراء الأندلس أم أطنبوا؟

٢) مرتكزات الوصف:

يقصر الواصف الموصوف على عنصر، أو عضو، أو سمة، فيكون الوصف عندئذ جزئيًّا مجملا، وقد يكون الوصف استقصائيًّا شاملا، وقد يكون جامعًا بين الدقّة والتّعميم.

والوصف مهما كان شكله اللّغوي مفردة، أو مركّبًا نحويًّا، أو مقطعًا فإنّه يخضع لبنية تتكوّن من عمليّات وصفيّة أساسية، وهي:

---

(١) محمّد صابر عبيد، القصيدة العربيّة: بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمـــشق، ٢٠٠١م، ص ٣٠-٣١.

(٢) محمد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر، ط٢، دار المعارف، ١٩٧٨م، القاهرة، ص ١٣٤.

أوّلا: عمليّة التّرسيخ أو التّعيين: وفيها تتمّ تسمية موضوع الوصف الكلّي (الموصوف)، وقد يُضمَر الموصوفُ ويُؤتى بصفات دالّة عليه.

ثانيا: عمليّة تحديد المظاهر: وتضمّ بدورها عمليّتين فرعيّتين، أولاهما: تقسيم الموصوف إلى عناصر، والثّانية تتعلّق بإبراز خصائصه.

ثالثا: عمليّات تعليق العناصر أو الصّفات، وتشتمل على:

أ) تنـــزيل الموصوف في الزّمان.

ب) تنـــزيله في المكان.

ج) المماثلة، وتنجز عبر التّشبيه أو الاستعارة.

رابعا: عمليّة إعادة الصّياغة: وتقتضي تسمية الموصوف أو عناصره غضون الوصف، أو في نهايته[١]، وتكون غالبا مرتهنة بعمليّة الترسيخ[٢].

وقد يتشعّب الوصف فيمتدّ إلى ما لا نهاية بفضل عمليّات وصفيّة تشفّ عن بنيته التشجيريّة.

وأبرز الموصوفات في الشّعر والنّثر الشخصيّة البشريّة[٣]، سواء أكانت واقعيّة أم خيالية. فمنها المعشوق والعاشق، والممدوح والمهجوّ، وغير ذلك. إذِ الوصف ضروريّ في تقديم خصائصها، وعناصرها الماديّة والمعنويّة.

وقد يكون وصف الشّخصيّة من الأعلى إلى الأسفل؛ لأنّ الله خلقها بدءًا من الرّأس وهو ما يمنح ترتيبا إجباريًا من الرّأس إلى الجذع، فالذّراعين، فالسّاقين، فالثّياب، فيستهلّ الواصف بترسيخ موضوعه الرّئيس، وهو وجه الممدوح، أو وجه المعشوق، أو وجه المرثيّ...، ثمّ يجنح إلى الوصف المتدرّج من الأعلى إلى الأسفل من قبيل الحاجب والعينيْن والأهداب، والأنف والوجنتيْن فالشّفتيْن...، وغيرها.

وقد يتمّ تقديم الشّخصيات عن طريق الوصف بشكل يخالف المنظور العمودي، كأنْ يكون منظورًا تصاعديًّا، أي من الأسفل إلى الأعلى، أو منظورًا معاكسًا اتّجاه وصّافي الغرب، كالمنظور الأفقي، أو اعتماد تنوّع الاتّجاهات، (كأن يصف اللّون والقامة

---

(١) انظر تفصيله لدى: الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص١٨٧- ١٨٨؛ ولـــدى: العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص١١٢-١٣١.

(٢) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص١٣٠.

(٣) المرجع السّابق، ص١١٠.

والصّوت، ثمّ يعود إلى وصف الجسد فالثّياب)، أو التدرّج من الشّامل إلى الجزئيّ. وقد يكون الوصف عبر الترّكيز في البداية على الثّياب، ثمّ ينتقل الواصف إلى الوجه، ثمّ سرعان ما يرجع إلى الثّياب. فهو يمزج في وصفه بين الثّياب والجسد. كما يمكن أن ينجز الوصف بالانتقال من الماديّ إلى المعنويّ، حيث يبدأ الواصف بشَعْر المعشوق، ووجهه وقوامه...، ثمّ ينتقل إلى الوصف المعنوي.

وقد راوح الشّعراء في وصفهم بين تلك الأساليب؛ ممّا دفع قدامة بن جعفر إلى إبداء إعجابه بشاعر كان قد وصف فرسًا من جميع جهاته. غير أنّ بعضهم أنحى باللاّئمة عليه قائلا: «إنّ هذا الشّاعر إنّما وصف فرسًا لا جسمًا مطلقًا، وللفرس أحوال يمتنع بها من أن ينتصب كلّ نصبة، ومع ذلك فإنّ هذا الشّاعر إنّما وصف الجهات التي يراها الإنسان من الفرس إذا كان على بسيط الأرض، وكان الرّجل قائمًا أو قاعدًا، إذ كانت هذه الحال هي التي يرى الإنسان عليها الخيل في أكثر الأمر، فأمّا مثل أن يكون الإنسان في عليّة فيرى من الفرس متنه فقط، أو أن يكون نائمًا فيرى بطنه فقط، فما أبعد ما يقع ذلك، ولم يقصده الشّاعر ولا له وجه في أن يقصده، إذ كان ليس فيما يعرف ويعهد من النّظر إلى الخيل إلاّ ما ذكره، وهو أن تستقبل، أو تستدبر، أو تستعرض من أحد الجانبين»[١]. وعلى هذا النّحو يجري وصف المرأة، فيرد إمّا وهي مقبلة، أو وهي مدبرة، على حدّ تعبير كعب بن زهير[٢]: [البسيط]

هَيْفَاءُ مُقْبِلَـةً عَجْـزَاءُ مُـدْبِرةً لاَ يُشْتَكَى قِصَرٌ مِنهَا وَلاَ طُـولُ

فكلّ ما تقع عليه عين الشّاعر الواصف يبلّغه إلى الموصوف له.

فمن ذلك أنّ الشّاعر ابن سارّة[٣] شبّه النّارنج بِكُرةِ ذهب، أو جذوة معدومة اللّهب، حين رأى صاحبه يلهُو بها: [البسيط]

يَا رُبَّ نَارَنْجَةٍ يَلْهُو النَّـدِيمُ بِهَـا كَأَنَّهَا كُرَةٌ مِنْ أَحْمَـرِ الـذَّهَبِ
أَوْ جُذْوَةٌ حَمَلَتْهَا كَفُّ قَابِـسِهَا لَكِنَّهَا جَذْوَةٌ مَعْدُومَـةُ اللَّهَـبِ

(١) قدامة، نقد الشّعر، مرجع سابق، ص ١٢١.

(٢) كعب بن زهير، الدّيوان، حقّقه وشرحه وقدّم له: علي فاعور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٩٧م، ص ١٢٦.

(٣) ديوان ابن سارّة، ص ١٥٤.

وفي أخرى بانت له ثمار النّارنج وقد بلّلتها قطرات الماء، فتضرّج خدّاها حمرة قانية كأنّها الدّم، وتخيّل الشّاعر تلكم الثّمرة خدودًا حقيقيّة تُقبَّل وهي تفوح مسكًا، كأنّها عروس تزفّ.

ونتيجة لذلك، حفلت قصيدته هذه بالألوان، والحُليّ، والرّوائح، فألبس الثّمرة جمال المرأة، وأضحت في نظره عروسًا ترفل في الدّملج، وهو يقول في ذلك[١]: [الطّويل]

أَجَمْرٌ عَلى الأَغْصَانِ أَبْدَى نَضَارَةً ... بِـــهِ أَمْ خُـــدُودٌ أَبْرَزَتْهـــا الهَـــوَادِجُ
وَقُضْبٌ تَثَنَّتْ أَمْ قُـــدُودٌ نَـــوَاعِم ... أُعَالِجُ مِنْ وَجْـــدٍ بِهَـــا مَـــا أُعَـــالِجُ
أَرَى شَجَرَ النَّارَنْجَ أَبْدَى لَنَا جنًى ... كَقَطْرِ دُمُـــوعٍ ضَـــرَّجَتْهَا اللَّـــوَاعِجُ
جَوامِدُ لوْ ذَابَتْ لكَانتْ مُدَامـــةً ... تَصُوغُ الْبَرَى فِيهَا الأَكُفُّ الـــمَوَازِجُ
كُرَاتُ عَقِيقٍ فِي غُصُون زَبَرْجَـــدٍ ... بِكَفِّ نَسِيمِ الـــرِّيحِ مِنْهَـــا صَـــوَالِجُ
نُقَبِّلُهَا طَـــوْرًا وَطَـــوْرًا نـــشُمُّهَا ... فَهـــنَّ خُـــدُودٌ بَيْنَنَـــا وَنَـــوَافِجُ
نهى صَبْوَتِي أَلا تَصِيخَ إِلَى النُّهَـــى ... عَرُوسٌ مِـــنَ الـــدُّنْيَا عَلَيْهَـــا دَمَـــالِجُ

وابن اللبّانة[٢] حين مدح ناصر الدّولة مبشّر بن سليمان صاحب ميورقة في نُتفة (أي في بيتين) استمدّ من الطّبيعة ما يناسب ممدوحه، فهو الصّبح، والرّبيع، والمطر، والجبل، والشّهاب، وهو النّار أيضًا. فإذا كان الصّبح يُراد به وصف جمال الممدوح الحسّيّ، فإنّ الرّبيع والمطر يحيلان على كرمه وجوده، بينما الجبل والشّهاب والنّار رموزٌ دالّة على القوّة والثّبات والشّجاعة، يقول في ذلك: [الرّمل]

هُـــوَ صُـــبْحٌ وَرَبِيـــعٌ وحَيَـــا ... يُجْتَلَى أَوْ يُجْتَبَـــى أَوْ يُجتَـــدَى
وَهْوَ طَـــوْدٌ وشِـــهَابٌ ولَظًـــى ... مَا رَسا أَوْ مَا سَـــرَى أَوْ مَاعَـــدَا

وفي أخرى[٣] لم يصف إلاّ جماله ومكانته في قلبه، إذ قابلته الشّمس من جهة مبشّر: [المجتثّ]

شَمْـــــــسَانِ قَابَلَتَـــــــانِي ... كِلْتَاهُمَـــــا مِـــــنْ مُـــــرَادِي

(١) ديوان ابن سارّة، ص ١٥١.
(٢) ديوان ابن اللبّانة، ص ٢٢.
(٣) ديوان ابن اللبّانة، ص ٦٢.

فَتِلْـــكَ شَـــمْسُ لِحَـــاظِي وَأَنْـــتَ شَـــمْسُ فُـــؤَادِي

وفي ثالثة[١] تجاوزت خمسة وعشرين بيتًا فصّل في مدحه بكلّ ما يوصف به الممدوح من قوّة وبسالة وشجاعة، وأنّه تجاوز في ذلك حتّى كسرى وساسان، ونوّه بأصله العربيّ وكرمه، وحاجة الأرض إليه كحاجة الإنسان للعين. فهو يطالبه بثورة كثورة السفّاح[٢]، فجنده قد ملأوا الأرض. وإثر مقدِّمة غزليّة قال: [الكامل]

مَلِـــكٌ إِذْ عَقَـــدَ الْغَفَـــائِرَ لِلْبَـــوَاغِي[٣] حَـــلَّ الْمُلُـــوكُ معاقـــدَ التِّيجَـــانِ
وإِذَا غَـــدَتْ رَايَاتُـــهُ مَنْـــشُورَةً فالْخَافِقَانِ لَهُـــنَّ فِـــي خَفَقَـــانِ
ضَبَطَ الْـــأُمُورَ ثِقَافُـــهُ فَأَعَادَهَـــا فِي شَدِّ أَسْـــنَانٍ عَلَـــى أَسْـــنَانِ

وفي القصيدتين كان يمدحه مركّزًا على منـــزلته العالية، في حين أنّ الثّالثة كانت عَقِب فتحٍ وانتصار، فتميّزت من سواها بالإطالة والتّفصيل.

وأمّا ابن حمديس[٤] فقد حدّد في خمريّة الإطاريْن الزّماني والمكاني. فإذا كان اللّيل مُنْطلَقَ تعاطي الخمرة، فإنّ شاربيها قد يسترسلون في معاقرتها حتّى الظّهيرة. وأمّا المكان فقد يكون إمّا على ضفاف نهر أو بين الخمائل والجداول. بينما النّدامى فتيان قد غلبهم السُّكر وساقيتهم بحسنها الفتّان تزيدهم سكرًا على سكر، وتظلّ تقدِّم لهم الكؤوس مترعةً. وأمّا المغنّية فصوتها الصدّاح يأخذ بمجامع القلوب، والرّاقصات يرقصن على نغمات أخّاذة. واللاّفت للنّظر أنّ الشّاعر الواصف قد توسّل في وصفه بموصوفات متنوّعة رصدها استنادًا على حاسّتي البصر والسّمع، دون أن يغفل على الوجدان النفسيّ، ومنها قوله في قيان وراقصة: [المتقارب]

وَقَدْ سَكِّنَتْ حَرَكَـــاتِ الْأَسَـــى قِيَـــانٌ تُحَـــرِّكُ أَوْتَارَهَـــا
فَهَـــذِي تُعَـــانِقُ لِـــي عُودهَـــا وَتِلْـــكَ تُقَبِّـــلُ مِزمَارَهَـــا
وَرَاقِـــصَةٍ لَقَطَـــتْ رِجْلُهَـــا حِـــسَابَ يَـــدٍ نَقَـــرَتْ طَارَهَـــا

(١) ديوان ابن اللبّانة، ص ١٤١.
(٢) أبو العباس عبد اللّه السفّاح (ت١٣٦هـ) وهو مؤسّس الدّولة العباسيّة.
(٣) سبقت الإشارة لوروده في الذخيرة (للوغى). ولعلّه الصواب للمعنى وإقامة الوزن. الشنتريني، الذخيرة، مرجع سابق، القسم الثّالث، ص ٥١٦.
(٤) ديوان ابن حمديس، ص ١٨٢.

وكذلك ابن خفاجة[١]، وصف فرسه فمزج بينه وبين صفات الإنسان من رجولة وطرب، ولعلّ هذا لا يخلو من جدّة، فقد أتى على الألوان علاوة على الحركة، فأبان ما يتوفّر عليه فرسه من خصال، كالسّرعة وجمال اللّون يقول: [السّريع]

وَأَشْقَرٍ تُضرَمُ مِنهُ الوَغى ... بِشُعلَةٍ مِن شُعَلِ الْبَاسِ
مِن جُلَّنارٍ نَاضِرٍ خَدُّهُ ... وَأُذُنُهُ مِن وَرَقِ الآسِ
تَطلُعُ لِلغُرَّةِ في وَجهِهِ ... حَبَابَةٌ تَضحَكُ في كَاسِ

وفي الغزل قد يركّز الشّاعر على مقلة معشوقته، أو بياض بشرتها، أو يتوقّف عند جمالها بشكل مجمل أو مفصّل، ويسهب في ملامحها ومشيتها، وحُليّها وشعور الحبّ الّذي يكنّه لها، وما يلاقي منها من صدود جرّاء شيبه وهرمه.

على أنّ من الصّعوبة بمكان الظّفر في الشّعر بمقطع وصفيّ تامّ يمكن من خلاله تحديد الموصوف استنادًا إلى العمليّات الوصفيّة الأساسيّة، وتوضيحه عن طريق شجرة وصف متفرّعة كما هو الحال في السّرد الرّوائي اللهمّ إلاّ إن اعتمدنا على مجموعة قصائد لا قصيدة واحدة. وحتّى إن وجدت فستكون مختصرة لا تتوفّر على عناصر دقيقة وخاصيات متنوّعة. فالوصف الاستقصائي يتناول أكبر عدد ممكن من تفاصيل الشّيء الموصوف، فيطول الوصف ويتشعّب، وتتعدّد فروع شجرته. على حين أنّ الوصف الانتقائي يكتفي فيه الواصف بتسمية الأشياء الموصوفة دون تجزئتها إلى مقوّماتها وسماتها، فيكون الوصف عامًّا غير مفصّل. ومن الوصف الانتقائي تحْضرنا قصيدةُ ابن حمديس[٢]، فيها يمدح القائد مهيب الصقلّيّ وقد استهلّها بمطلع غزليّ يقول فيه[٣]: [الرَّمل]

غَيَّرَتْهُ غِيَرُ الدّهرِ فَشَابْ ... وَرَمَتْهُ كُلّ خود باجتنابْ
فغَدَا عِنْدَ الْغَوَانِي سَاقِطًا ... كَسُقُوطِ الصّفْرِ مِنْ عَدِّ الْحِسَابْ
هامَ لاَ هِمْتَ مِنَ الْغِيدِ بِمَنْ ... حُبّها عَذْبٌ وإنْ كَان عَذَابْ
بِأَبِي مِنْ أَقْبَلَتْ فِي صُورَةٍ ... لَيْسَ للتَّائِب عَنْهَا مِنْ مَتَابْ

(١) ديوان ابن خفاجة، ص ١٤٩.

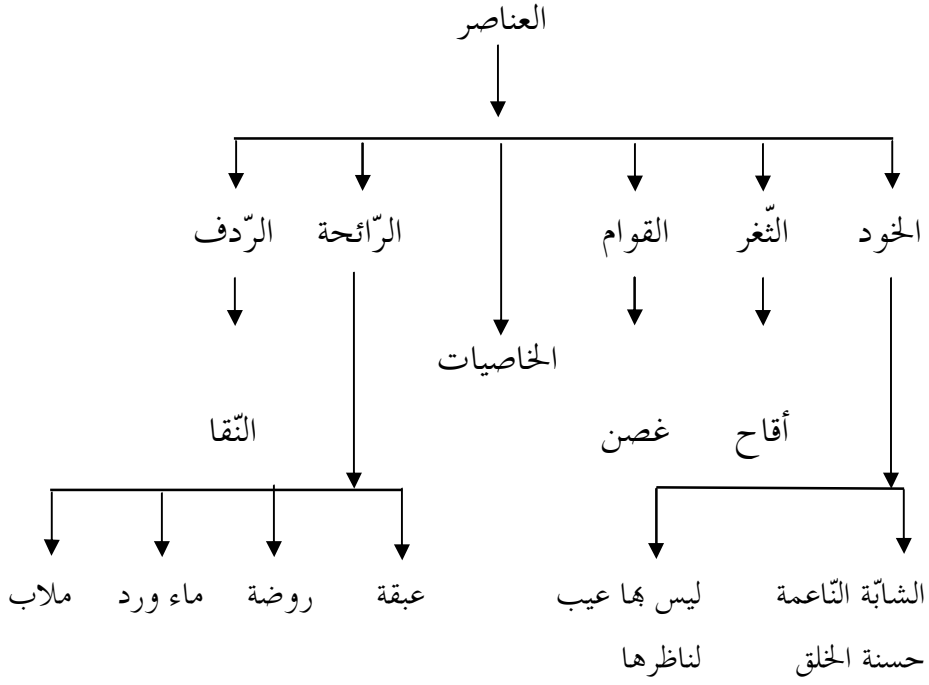
(٢) ديوان ابن حمديس، ص ٦٣-٦٤.

(٣) تمّ انتقاء الأبيات التي تخدم الموضوع. وأمّا حديثه عن شيبه فقد تجاوزته حرصًا على عدم الإطالة.

كُلُّ حُسْنٍ كَامِلٍ فِي خَلْقِهَا ... لَيْتَهَا تَنْجُو مِنَ الْعَيْنِ بِعَابْ
فَالْقَوامُ الغُصْنُ والرِّدْفُ النَّقَا ... والأقاحُ الثَّغْرُ والطَّلُّ الرُّضَابْ
ظَبْيَةٌ فِي الْعِقْدِ إمّا الْتَفَتَتْ ... وَمَهَاةٌ حِينَ تَرْنُو فِي النِّقَابْ
ضَاعَ قَلْبِي فالتَمِسْهُ عِنْدَهَا ... تُلْفِهِ فِي النَّحْرِ وُسْطَى بِسِخابْ[1]
رَوْضَةٌ تَعْبَقُ نَشْرًا مَا لَهَا ... غُمِسَتْ فِي مَاءِ وَرْدٍ وَمَلاَبْ[2]
عَنّفَتْ رُسْلِي وَرَدّتْ تُحَفِي ... وأتَتْ تَقْرَعُ سَمْعِي بِالعِتَابْ
وَمَحَتْ أسْطُرَ شَوْقٍ كُتِبَتْ ... بِدُمُوعٍ نِقْسُها قلبٌ مُذَابْ
ثمّ غَطَّتْ بِنِقَابٍ خَدّها ... مَنْ رَأَى الشَّمْسَ تَوارَتْ بالحِجَابْ
بِكَلاَمٍ يَسْتَبِي أَهْلَ النُّهَى ... ويُحُطّ العُصْمَ من شُمِّ الهِضَابْ
أَخطَأَ الشَّيْبُ ظِبَاءً والصِّبا ... لَوْ رَمَاهَا خَذَفَاتٍ[3] لأَصَابْ

ولو رمنا تشجير موضوع الوصف (الموصوف) لكان على هذه الهيئة:

الموضوع – العنوان: معشوقة ابن حمديس:

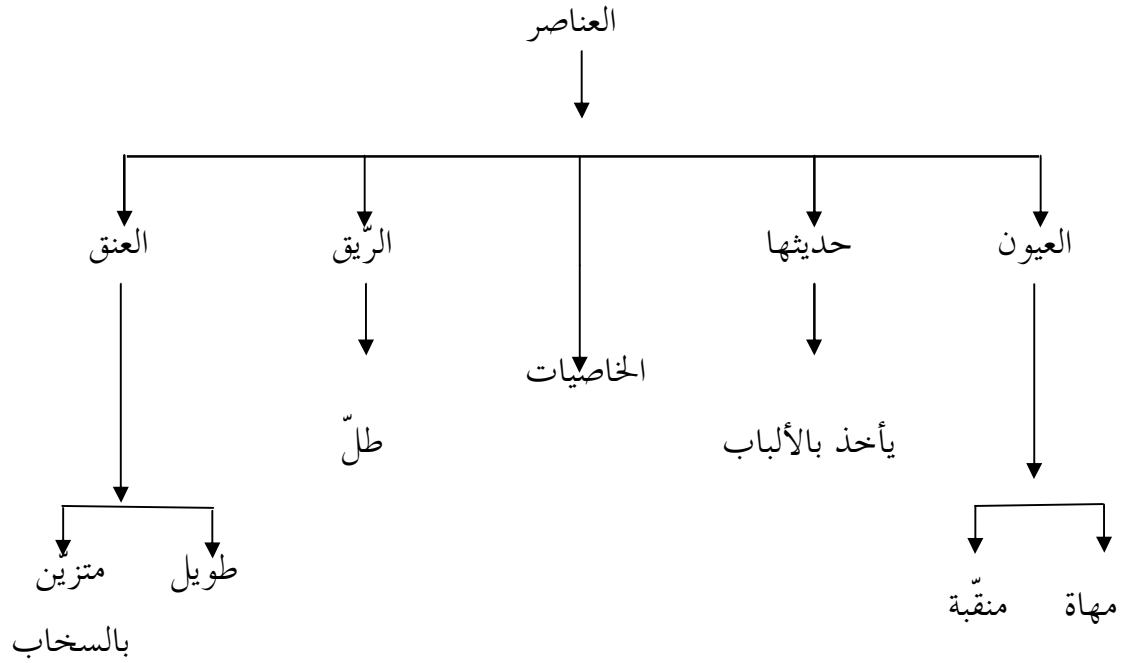


(١) القلادة تُتّخذ من قرنفل وسُكٍّ ومَحْلَب، ليس فيها من اللؤلؤ والجوهر شيء. المعجم الوسيط مادة (السِّخابُ).

(٢) ضرب من الطيب كالخلوق أو الزعفران. المعجم الوسيط مادة (لابَ).

(٣) يقال: خذف بالعصا وبالنّوى: جعل الحصاة أو النواة بين سبَّابتيه ورمى بها. المعجم الوسيط (خَذَفَ).

الموضوع. العنوان: تابع معشوقة ابن حمديس:



فبالإمكان القول إن ابن حمديس حين وصف معشوقته أشكل في وصفها. فابتدأ بجمالها، ثمّ ركّز على القوام، فالرّدف فالثّغر فالرّضاب، ثمّ أشار إلى أنّها بالنّقاب مهاة. فكيف تسنّى له رؤية تلك الحسناء؟ حيث عنّفت وعاتبت ثمّ تنقّبت حين رامت الرّحيل. أتكون محبوبة سابقة يعرفها؟ وإن كانت كذلك أفلا تكون متنقّبة فتوصف بأنّها مهاة في النّقاب، ثمّ يبادر إلى وصف جمالها؟ فهذه دلالة على أنّ القصائد العربيّة تكاد تخلو من الترتيب المنطقيّ. فالوصف الاستقصائيّ يكاد ينعدم في الشّعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين.

على الرغم من تعدّد الموصوفات فيه، ولئن فصّل الشّعراء في ميزاتها وحشدوا لها الخصائص والعناصر أو أجملوا مكتفين بصفات دالّة عليها فذاك ما ستشفّ عنه تقنيات الوصف في المبحث اللاّحق.

المبحث الثاني: بنية الوصف[١]

غنيّ عن البيان أنّ الشّعر العربي قد تميّز ببنائه المحكم. «فالملمح الطّاغي عليه في العهود الأوّلى نمطيّة بناء القصائد وحركتها العامّة، وجماعيّة القوانين المتحكّمة في إبداعها»[٢]. ذلك أنّ الشّعر نتاج خيال وجهد، وفق تصميم أو تقنية، ولم يكن يوما شعرًا عشوائيًّا. إذْ تحكمه القوافي والبحور بأوزانها وتفاعيلها، فضلا عن نمط الاستهلال، والتزام القواعد النّحويّة والبلاغيّة. ولم يتجاوز الشّعراء ذلك قديمًا. كما أنّ الوصف في الشّعر العربي يعتمد «على تقنيّات في غاية الفنّيّة، وعلى درجة عالية من الاختصاص، ترتبط بمفهوم النّظام في الوصف القائم على تخطيط الواصف لمقطعه الوصفي، وتصميمه لخطوطه العريضة»[٣]. وما من شكّ في أنّ الشّاعر العربي على وعي باختيار ألفاظه، ووضعها في موضعها الصّحيح، بل على قدر عالٍ من المعرفة بها وبدلالتها. فكلّ صفة أو نعت مع بقيّة الصّور البيانيّة والمحسّنات البديعيّة ينتج لفظًا أبدع الشّاعر في إنشائه.

وبالإمكان تقسيم التّقنيات إلى قسمين:

١) عمليّات وصفيّة أساسيّة، وعمليّات وصفيّة ثانويّة:

أ- العمليّات الوصفيّة الأساسيّة:

تفيد هذه العمليات بيان الموصوف وموقعه من العملية الوصفيّة. فالشّعر قائم على تخطيط مسبّق، وإن كان مختلفًا من حيث المضمون، ومن حيث التزام الشّاعر بموضوع واحد، أو بمواضيع عديدة تستوجب موصوفات مختلفة، وتقتضي من الشّاعر أن يشير إليها صراحة أو ضمنيًّا في مطلع قوله الشّعري. وأُولى العمليّات الوصفيّة التّرسيخُ. فما معناه؟ وما أهمّيته في إنتاج الوصف؟

---

(١) درس التّقنياتِ باحثان متميّزان وهما بسمة نهى الشّاوش، ومحمد نجيب العمامي. وقد أفدنا من مقاربتيْهما. غير أنّ الإشكال الذي واجهناه يكمن في اختلاف معالجة مسألة التّقنيات لدى الباحثين. ومن ثمّ حرصنا على الاستنارة بآرائهما فيما يخدم بحثنا هذا.

(٢) مبروك المنّاعي، في إنشائية الشّعر العربي: مقاربات وقراءات، دار محمد علي للنّشر، صفاقس، ٢٠٠٦م، ص٨.

(٣) الشّاوش، الوصف في الشّعر العربي، مرجع سابق، ص١٥٩.

١- التّرسيخ[١]:

أوّل عملية يبادر إليها الشّاعر في مطلع قصيدته، أو عند انتقاله إلى موصوف آخر هي تعيين موصوفه وترسيخه، سواء أكان إنسانًا أم حيوانًا أم جمادًا. وقد يكون الموصوف اسمًا مفردًا، أو اسمًا جمعًا، أو مركّبًا اسميًّا. وهذه العمليّة من شأنها توطيد الصّلة بين الموضوع ــ العنوان الّذي هو اسم من أسماء اللّغة، وبين ما هو ثقافيّ يشترك فيه الواصف والموصوف له[٢]. فحين يصوّر الشّاعر العربي محبوبته إنّما يجعل الموصوف له يستحضر سلفًا أفق انتظار متوفّر على خصائص المرأة المعشوقة والمتوقّع ذكرها. غير أنّ توقّعاته قد تخيب حين يصطدم بأفق انتظار الواصف الّذي خرق السّنن، وهزّ الطّباع. فابن زيدون[٣] أعلن عن اسم محبوبته (ليلى) وهي علم مفرد، من المستعصي على المتلقّي الشّرقيّ أن يظفر بفتاة ذات شعر أشقر وعينيْن زرقاويْن: [الطّويل]

أَمَحجوبَةٌ لَيلى وَلَم تُخضَبِ القَنا ... وَلا حَجَبت شَمسَ الضَّحاءِ القَساطِلُ[٤]
أَناةٌ عَلَيها مِن سَنا الْبَدرِ مِيسَمٌ ... وَفِيهَا مِنَ الغُصْنِ النَّضيرِ شَمَائِلُ
يَجولُ وِشَاحَاها عَلَى خَيزُرَانَةٍ ... وَتُشرِقُ تَحتَ البُردَتَيْنِ الخَلاخِلُ
وَلَيلَةَ وافَتْنا الكَثيبَ لِمَوعِدٍ ... كَما رِيعَ وَسْنَانُ العَشِيّاتِ خَاذِلُ
تَهادَى انْسِيَابُ الأَيْمِ يَعفو إِثارَها ... مِنَ الوَشْيِ مَرْقُومُ العِطَافَينِ ذَائِلُ
قَعِيدَكِ أَنَّى زُرْتِ ضَوؤُكِ سَاطِعٌ ... وَطِيبُكِ نَفّاحٌ وَحَلْيُكِ هَادِلُ
هَبِيكِ اغتَرَرْتِ الحَيَّ واشِيكِ هَاجِعٌ ... وَفَرْعُكِ غِرْبِيبٌ وَلَيْلُكِ لاَئِلُ[٥]
فَأَنّى اعتَسَفتِ الهَولَ خَطوُكِ مُدَمجٌ ... وَرِدفُكِ رَجراجٌ وَعِطفُكِ مَائِلُ
خَلِيلَيَّ مَا لِي كُلَّما رُمْتُ سَلوَةً ... تَعَرَّضَ شَوقٌ دُونَ ذَلِكَ حَائِلُ

(١) مصطلح التّرسيخ (L'affectation) اختلط على الشّاوش عند تعريبه. فقد أشارت إليه في حديثها عن التّرسيخ، وأشارت إلى المصطلح نفسه مرة أخرى بأنّه يوافق نسبيًّا تقنية الإرساء.

(٢) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص ١١٦.

(٣) ديوان ابن زيدون، ص ١٥٤.

(٤) الغبار في الموقعة، المعجم الوسيط مادة (القَسْطَل).

(٥) طويل شديد السواد. معجم الرائد مادة (اللائل).

فإثر التّصريح باسم الموصوفة يُنتظر من الشّاعر حشد الموصوفات لموصوفه. فليلى قد حُجبتْ عنه مـــمّا جعله يعود بذاكرته ليعدّد صفاتها. فهي متأنّية ذات جمال، ولها طباع حميدة، وقوام ممشوق (جسد ضامر، وردف ممتلئ). ومن أرديتها الوشاح، والخلاخل، والعطاف (ارتدته ليخفي أثرها)، ورائحتها طيِّبة. وكما هو معروف فإنّ الشّاعر العربيّ لا يطيل الوقوف كثيرًا على موصوفه، ولا يفصّل القول في خصائصه وعناصره، حتّى يمكّن الموصوف له من استحضار شجرة وصف مكتملة المستويات، مثلما هو الحال في السّرد الرّوائي الواقعي. فقلّما نصادف من الشّعراء الأندلسيين المدروسين من تجاوز في الوصف مستويَيْن. فبعد أن يعرض الشّاعر صفات محبوبته سرعان ما يخاطب خليليْه متسائلا في حيرة. أفكلّما همّ العاشق بالسلوّ استبدّ به الشّوق والتعلّق؟ ومن ذلك الموصوف ينتقل إلى موصوف آخر، وهكذا دواليك، نستدلّ على التّرسيخ بقول ابن حمديس[١] في نُتفة، وقد سلّط فيها الضّوء على شمعة: [المتقارب]

قَنَـــاةٌ مِـــنَ الـــشّمْعِ مَرْكـــوزَةٌ لَهَا حَرْبَةٌ طُبِعَـــتْ مِـــنْ لَهَـــبْ
تُحـــرِّقُ بِالنّـــارِ أَحْـــشَاءَهَا فَتَـــدْمَعُ مُقْلَتُهَـــا بِالـــذَّهَبْ

وإذا كان الموصوف (الشّمعة) اسمًا مفردًا فقد يكون مركّبًا اسميًّا، من قبيل موقد نار استهلّ به ابن خفاجة[٢] قصيدته: [الطّويل]

وَمَوقِدِ نارٍ طابَ حتّـــى كَأَنَّمـــا يَشِبُّ النَّدى فِيهِ لِسَارِي الـــدُّجَى
فَأَطْلَعَ مِنْ دَاجِي دُخَانٍ بَنَفْـــسَجًا جَنِيًّا وَمِنْ قَانِي شُـــوَاظٍ لَـــهُ وَرْدَا

وقد يؤجّل الشّاعر تسمية موصوفه فلا يعلن عنه إلاّ في نهاية المقطع الوصفيّ، وعندئذ نكون إزاء التّعيين، فما مميّزاته؟

٢- التّعيين:

التّعيين هو أن يختم المقطع الوصفيّ بالإفصاح عن الموضوع ــ العنوان، وهو بالتّالي عمليّة عكسيّة للتّرسيخ[٣]. إذ يحشد الشّعراء مجموعة من الموصوفات، مفضّلين عدم ترسيخ

(١) ديوان ابن حمديس، ص ٢٤.

(٢) ديوان ابن خفاجة، ص ٨٠.

(٣) انظر تفصيله لدى: العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص١١٨- ١٢٢.

موصوفهم. وما على المتلقّي إلاّ اكتشاف مقاصدهم استنادًا إلى المعجم المستخدم في الوصف وما يتوجّب تعيينه. وإنّ «هذه المرحلة هي الّتي ستسهم في تحديد ماهية الموصوف إنْ غابت التّسمية، وذلك إمّا بحشد عناصر المعجم الخاصّ به، التّي يتواضع عليها كلّ من الواصف والمتقبّل، وإمّا بتسمية جزئيّة لفروعه وأعضائه»[١]. ويكون بين الموصوف وصفاته عدد من الأبيات عائد للشّاعر حَسْبَ نظام قصيدته، فيتحوّل الوصف بذلك إلى لغز[٢] يُدعى الموصوف له إلى حلّه. وآية ذلك أنّ ابن زيدون[٣] قد استهلّ قصيدته بالشّكوى من حاله، ومن الظّلم الّذي تعرّض له، فكان يتمنّى أن يُصادف حاكمًا من طينة ممدوحه، يتحلّى بالعدل والإنصاف: [الطّويل]

هُمَامٌ عَرِيقٌ فِي الْكِـرامِ وَقَلَّمَـا ... تَرَى الفَرْعَ إِلّا مُستَمَدًّا مِنَ الأَصـلِ
نَهوضٌ بِأَعباءِ الـمُروءَةِ وَالتُّقَـى ... سَحُوبٌ لِأَذْيَالِ الـسِّيَادَةِ وَالفَـضْلِ
إِذا أَشكل الخَطبُ الـمُلِمُّ فَإِنَّهُ ... وَآراءَهُ كَالخَطِّ يُوضَحُ بِالشَّكل
وَذو تُدْرَإٍ[٤] لِلعَزمِ تَحـتَ أَناتِـهِ ... كُمونُ الرَّدَى فِي فَتْرَةِ الْأَعيُنِ النُّجْلِ
يَرِفُّ عَلَى التَّأْمِيلِ لَـأْلَاءُ بِـشْرِهِ ... كَما رَفَّ لَأْلَاءُ الحُسَامِ عَلَى الـصَّقْلِ

غير أنّ الشّاعر بعد تَعداد خصال ممدوحه في أبيات خمسة سرعان ما يتخلّص إلى الشّكوى من أبي الحزم، إذ يقول في ذلك:

أَبا الحَزمِ إِنّي فِي عِتابِـكَ مائِـلٌ ... عَلى جَانِبٍ تَأوِي إِلَيهِ العُلاَ سَهْلِ
حَمائِمُ شَكْوَى صَبَّحَتْكَ هَوَادِلاً[٥] ... تُنَادِيكَ مِنْ أَفْنَانِ آدَابِيَ الهُـدْلِ[٦]

وأمّا ابن حمديس[٧] فقد أورد في أبيات قائمة من الموصوفات على هذا النّحو: [الكامل]

غُـرٌّ محجَّلَـةٌ تكامَـلَ خلقهـا ... بمجانسٍ من حـسنها ومطـابقِ
وكأَنَّـهُ وكـأنَّ غُـرَّةَ وَجهِـهِ ... شفقٌ تألّقَ فيـه مطلَـعُ شـارِقِ

(١) الشّاوش، وصف الحيوان في الشّعر الجاهلي، مرجع سابق، ص٦٠٧.
(٢) هامون، في الوصفي، مرجع سابق، ص ٢٥٩.
(٣) ديوان ابن زيدون، ص١٦٠-١٦١.
(٤) الحفاظ والمنعة والقوة، يقال: فلان ذو تدُرإٍ. المعجم الوسيط مادة (درأ).
(٥) هَدَل الحمام أو الغلام هديلا: صوّت. المعجم الوسيط مادة (هَدَلَ).
(٦) المتدلّية. المعجم الوسيط مادة (هَدَلَ).
(٧) ديوان ابن حمديس، ص ٣٣٠-٣٣١.

وَكَأَنَّ صبحًا خصَّ فــاه بِقُبلَــةٍ فابيضّ موضعها لِعَــيْن الرامــقِ
مُتَــــصيِّدٍ برياضــــةٍ وطلاقــــةٍ في تيه معشوقٍ وطاعــة عاشــقِ
ومُزَعْفِرٍ لَوْنَ الْقَمــيصِ بِــشُقْرَةٍ كالرِّيحِ تَعْصِفُ فِي الْتِهَابِ الْبَارِقِ
وتَراهُ يُــدْبِرُ كَــالظَّلِيمِ بِرِدْفِــهِ عُجْبًا ويُقبِلُ كَانْتِصَابِ الْبَاشِــقِ

ثمّ ألهاها بالإعلان عن موصوفه على هذه الشّاكلة:

خَيْلٌ كَأَنَّ الرَّكْضَ مِنْ خَيْلاَئِهَــا فِي قَلْبِ كُــلِّ مُعَانِــدٍ وَمُنَــافِقِ

فالموضوع ــ العنوان هو الجواد، وقد وردت صفاته في القصيدة ابتداءً وقبل أن يتمّ الإعلان عنه، عبر سجلّ لفظيّ مُستخلص من معجم الخيل، حسبنا منه (لاحق ــ غُرّة ــ محجّلة ــ يدبر ــ عربها ــ جريًا ــ وثبته ــ حمرة ــ رياضة ــ صهيل ــ مزعفر ــ شقرة ــ كالرّيح ــ الكميت).

وإذْ يخصّ شعراء عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين موصوفاتهم بأبيات فإنّهم سرعان ما يتخلّصون إلى الإفصاح عن الموضوع ــ العنوان. ولعلّ ذلك من باب تشويق المتلقّي وشدّ انتباهه، والشّاعر الأندلسيّ قد يتخلّى عن تينك التقنيّتيْن فلا يرسّخ موصوفه ولا يعيّنه.

٣- الإضمار[١]:

وفيه يخفي الشّاعر موصوفه ملقيًا بالعهدة على عاتق المتلقّي في كشفه. وتتجلّى هذه التقنيّة انطلاقًا من حشد الواصف عناصر تشفّ عن الموصوف الرّئيس دون ترسيخ أو تعيين. ويمكن الاستدلال على ذلك بما جنح إليه ابن خفاجة[٢] في وصفه هذا: [الطّويل]

وَأَبْيَضَ عَضْبٍ[٣] حَالَفَ النَّصْرَ صَــاحِبًا يَكادُ وَلَم يُسْتَلَّ يَمضِي فَيَفْتِــكُ
يُبَــــشِّرُهُ بِالنَّــــصْرِ إِرْهَــــافُ نَــــصْلِهِ فَيَهتَزُّ في كَفِّ الكَمِيِّ[٤] وَيَضْحَكُ

(١) أدخلت هذه التقنيّة ضمن العمليّات الأساسيّة؛ لكثرة ورودها في الشّعر الأندلسي.
(٢) ديوان ابن خفاجة، ص ١٩٧.
(٣) قاطع. المعجم الوسيط مادة (عَضُبَ).
(٤) الشّجاع المقدام الجريء. المعجم الوسيط مادة (كَمَى).

فالموضوع ــ العنوان هو السّيف، والدّليل على ذلك كثافة المعجم الوصفيّ الخاصّ بالموصوف السّيف، الّذي تحلّيه عبارات (أبيض ــ عضب ــ يستلّ ــ إرهاف نصله). ومن ذلك أيضًا أبيات ابن حمديس[١]: [الرَّمل]

هاتِها صَفْرَاءَ مــا اختَــرتُ لَهــا أُفُقَ الشَّمْسِ علــى أُفْــقِ يَــدِي
خَــارِجٌ فِي رَاحَتِــي مُقْتَــنِصٌ كُــلَّ هَــمٍّ كَــامِنٍ فِي خَلَــدِي
جَرّدَ الــمَزْجُ عَلَيْهَــا صَــارِمًا فَاتَّقَتْــهُ بِــدُمُوعِ الزَّبَــدِ

إذ الموضوع ــ العنوان: الخمرة، وقد أسند الواصف صفات إلى الموصوف من قبيل: (صفراء ــ جلاء الهمّ ــ المزج ــ الزّبد) بمقتضاها يتمكّن الموصوف له من تفكيك الشّفرة وإدراك أنّه خمرة. ولعلّنا نصادف مثل ذلك في قوله أيضًا: [الرَّمل]

حَيْثُ أَبْلَى جِــسمَها لاَ رُوحَهــا مُــرُّ أَيّــامِ الزّمَــانِ الجُــدُدِ

فالواصف لا يقصد في البيت امرأة قد بلِي جسمُها، وإنّما الخمرة المعتّقة.

وما يُستخلص من ذلك أنّ عمليّة الإضمار تتطّلب تحديد الموصوف عن طريق الصّفة لا عن طريق الاسم. وقد كَثُر الإضمار حقيقة في الشّعر الأندلسي، حيث يُكنّى في الغزل عن المحبوبة بصفة، بينما في المدح غالبًا ما يُذكر اسم الممدوح صراحة. حسبنا غزلية ابن زيدون[٢] في ولاّدة والتي قال فيها: [البسيط]

لَسنا نُسَمّيكِ إجلالاً وَتَكرِمَةً وَقَدرُكِ الــمُعتَلِي عَن ذاكَ يُغْنِينَا
إِذَا انفَرَدْتِ وَمَا شُورِكْتِ فِي صِفَةٍ فَحَسْبُنا الوَصْفُ إيضَاحًا وَتَبْيِينَا

وقد يستخدم الواصف معجمًا وصفيًّا مخصوصًا، إلاّ أنّ الموصوف له قد يكتشف لاحقًا أنّ استنتاجه خاطئ، فما بدا له لأوّل وهلة أنّه يخصّ موصوفًا محدّدًا سرعان ما يكتشف أنّه خيّب انتظاراته. من ذلك معاينة الحبيبة والتغزّل بمفاتنها، وإذ به لا يصادف من ذلك سوى خيال خلّب، أو حُلم مجنّح، بل صورة تتدلّى على جدار صلد. وقد يلجأ الشّاعر الواصف إلى عناصر الطّبيعة، فينهل منها ما طاب له من صفات، مُسقطًا إيّاها على محبوبه، ونادرًا ما

(١) ديوان ابن حمديس، ص ١٣٩.

(٢) ديوان ابن زيدون، ص ١٢.

نظفر بهذا النّمط من الوصف في الشّعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين، خلافا للنّثر والسّرد الرّوائي الواقعي تحديدًا، فإنّه ضاربٌ أطْنابه فيه منتشرٌ.

يتضّح ممّا سلف أنّ التّرسيخ والتّعيين والإضمار عمليّات أساسيّة لا استغناء عنها في المقطع الوصفيّ. فإذا كان التّرسيخ إفصاحًا عن الموضوع ــ العنوان منذ البداية فإنّ التّعيين إشراك المتلقّي في اللّعبة الوصفيّة قصد حفزه على اكتشاف الموصوف في النّهاية. وأمّا الإضمار ففيه تشويق المتلقّي وحفزه على المشاركة في تعيينه. وأمّا حين يُعيّن الشّاعر الواصف موصوفه دون أن يصدع باسمه علانية، ويطْفقُ يخطّط له، منتقيًا الخاصيّات والعناصر الأساسية والفرعيّة، ويتوسّع فيها حدّ التّشظية فإنّ ذلك الإجراء يسمّى في أبجديّات الوصف عمليّة التوسّع، أو تحديد المظاهر. فما تجلّياتها في شعر عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين؟

٤- التوسّع (عملية تحديد المظاهر):

إنّ المقصود بالتوسّع الإسهابُ والتّفصيلُ، وهو يضمّ عمليّتيْن فرعيّتيْن:

أولاهما: إبراز خاصيات الموصوفات، أي «أشكالها، وألوانها، وأحجامها، وأبعادها، وغيرها»[١]. من ذلك أنّ ابن زيدون[٢] في إحدى غزليّاته قد عدّد مفاتن حبيبته، وجزّأها فأتى على عينيْها الكحيلتين وأهدابهما، وطِيب نشْرها وجمال جسدها، وحسن قوامها ونعومة بنانها، وبياض بشرتها ودماثة أخلاقها في قوله: [الطّويل]

وَرامِشَةٍ يُشْفِي العَليلَ نَسيمُها ... مُضَمَّخَةُ الأَنفاسِ طَيِّبَةُ النَّشْرِ
أَشارَ بِها نَحْوِي بَنانٌ مُنَعَّمٌ ... لِأَغْيَدَ مَكْحُولِ المَدَامِعِ بِالسِّحرِ
سَرَت نَضْرَةٌ مِن عَهْدِها في غُصُونِها ... وَعُلَّت بِمِسْكٍ مِنْ شَمائِلِهِ الزُّهرِ
إِذَا هُوَ أَهْدَى الْيَاسَمِينَ بِكَفِّهِ ... أَخَذْتُ النُّجُومَ الزُّهرَ مِنْ رَاحَةِ البَدْرِ
لَهُ خُلُقٌ عَذْبٌ وَخَلْقٌ مُحَسَّنٌ ... وَظَرْفٌ كَعَرْفِ الطِّيبِ أَو نَشْوَةِ الخَمْرِ
يُعَلِّلُ نَفْسِي مِنْ حَدِيثٍ تَلَذُّهُ ... كَمِثْلِ الْمُنى وَالوَصْلِ فِي عُقُبِ الهَجْرِ

(١) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص ١٢٣.

(٢) ديوان ابن زيدون، ص ٢٨.

وأمّا العمليّة الثّانية فهي التّجزئة، وتعني تفريع الموصوف إلى «عناصره المباشرة، وهذه إلى مكوّناتها المباشرة، وهكذا دواليك»[١]، ولـمّا كانت الخاصيّة لا يمكن أن تتفرّع إلى خاصّيات ثانويّة فإنّ الأصل في توسّع الوصف أن تتجزّأ العناصر أو تتشظّى[٢]، وقد يمدِّد الشّاعر كثيرًا في وصفه، وقد يقتصر على عناصر محدّدة، نستدلّ عليها بمقطع من قصيدة ابن حمديس[٣] يصف فيه جارية، فيقول: [السّريع]

أَذَابِـــلُ النّـــرْجَسِ في مُقلَتَيـــكْ ... أَمْ نَاضِرُ الوَردِ عَلـــى وَجنَتَيـــكْ
لاَ تُنْكِـــرِي أَنَّـــكِ حُورِيَّـــةٌ ... فَنَفْحَةُ الْـــجَنَّةِ نَمَّـــتْ عَلَيْـــكْ
وَعَقْرَبَا صُـــدْغَيْكِ مِـــنْ عَنْبَـــرٍ ... سُمُّهُمَـــا وَيْـــلاهُ مِـــنْ عَقرَبَيْـــكْ
وَرِدفُكِ الْمُـــرْتَجُّ فِـــي غُـــصْنِهِ ... مَيّـــاسٌ اهتَـــزَّ بِرُمَّانَتَيْـــكْ
وَيْحَ وِشَـــاحَيْكِ فَمَـــا أَصْـــبَحَا ... صِفْرَيْنِ إِلّا حَـــسَدَا دُمْلَجَيْـــكْ[٤]
أَفِـــي نِطاقَيْـــكِ تَثَنَّيْـــتِ أَمْ ... دَفَعْتِ خِـــصْرَيْكِ إِلى خَاتَمَيْـــكْ
بِاللَّهِ مَنْ صَـــيَّرَ مِـــنْ نَاظِرَيْـــكْ ... سَهْمَيْكِ أَمْ رُمحَيْكِ أَمْ صَـــارِمَيْكْ
فَحَيثما كُنْتِ خَـــشِيتُ الـــرَّدَى ... مِنْكِ أَكُلُّ الْقَتْـــلِ في نَاظِرَيْـــكْ
لَوْ شِئْتِ حَيِيتِ نَشَاوَى الهـــوى ... مِنْ لَـــوْنِ خَـــدَّيْكِ بِتُفَّاحَتَيْـــكْ
وَإِنْ تَغَنَّيْـــتِ لَنَـــا لَـــمْ نَـــزَلْ ... نَخْلَعُ أَفْواهًا عَلَـــى أَخْمَـــصَيْكْ
لا صَبرَ لِي عَنْكِ وَإِن كـــانَ لِـــي ... عَلى جِنَايَاتِـــكِ صَـــبْرٌ عَلَيْـــكْ

فإنْ جَزَّأْنَا الْمَوصُوفَ تَحَصَّلْنَا عَلَى مَا يَلِي:

الموضوع ــ العنوان: لم يترسّخ و لم يتعيّن، بل بدا مضمرًا ممحّضًا للاكتشاف تحيل عليه مخبرات. إنّها فتاة بارعة الحسن، وقد استخدم فيه الواصف التّجزئة، فعدّد محاسن الجارية، مركّزًا على أعضائها عضوًا عضوًا، ثمّ توقّف عند المقلتيْن، فالوجنتيْن، فالصّدغيْن، فالقوام (الغصن)، فالرِّدفين، والرمّانتيْن، والرّجليْن، والخصر، والصّوت العذب.

(١) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص ١٢٤.
(٢) المرجع السّابق، ص ١٢٤.
(٣) ديوان ابن حمديس، ص ٣٤٥.
(٤) سوار يحيط بالعضد. المعجم الوسيط مادة (دملج).

إذ تبدو العناصر وقد انقسمت إلى ثابتة ومتحرّكة. فالثّابتة إنّما تثبت بثبوت الجسد، ومنها العينان والوجنتان. وأمّا المتحرّكة بتحرّكه عند الرّقص على إيقاع الغناء فهي اهتزاز الرمّانتيْن، وارتجاج الرّدفيْن، وتثنّي القوام، وحدّة عينيها بهما تصيب النّاظرين بسهميْها ورمحيْها وصارميها.

عبقت القصيدة بروائح مثل: العطر والعنبر.

وبالألوان: الأصفر.

ومن عناصر الطّبيعة: النّرجس، والورد، والغصن، والرمّان، والتفّاح.

ومن الملبوسات: الوشاح، والنطاق، والدّملج، والخاتم.

ومن سجلّ الحرب: السّهم، والرّمح، والصّارم، والرّدى، والقتل.

ومن الصّفات المعنويّة: الحسد، والحزم، والصّبر.

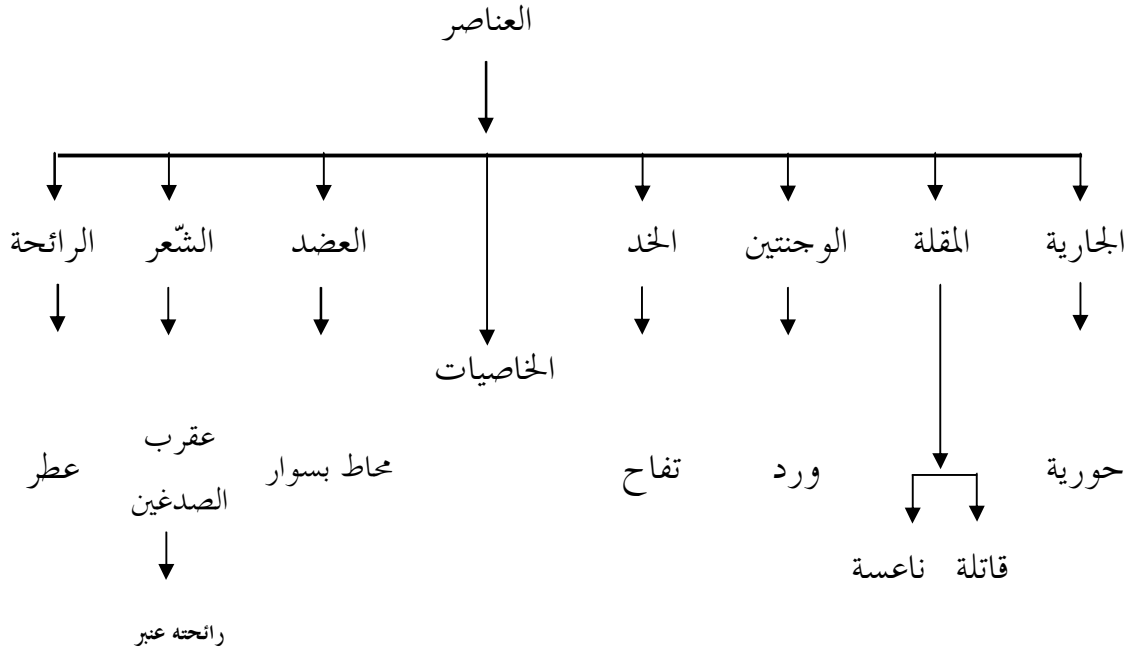
وأمّا المكان: فهو الجنّة.

والصّوت: غناء تلك الجميلة بصوتها السّاحر.

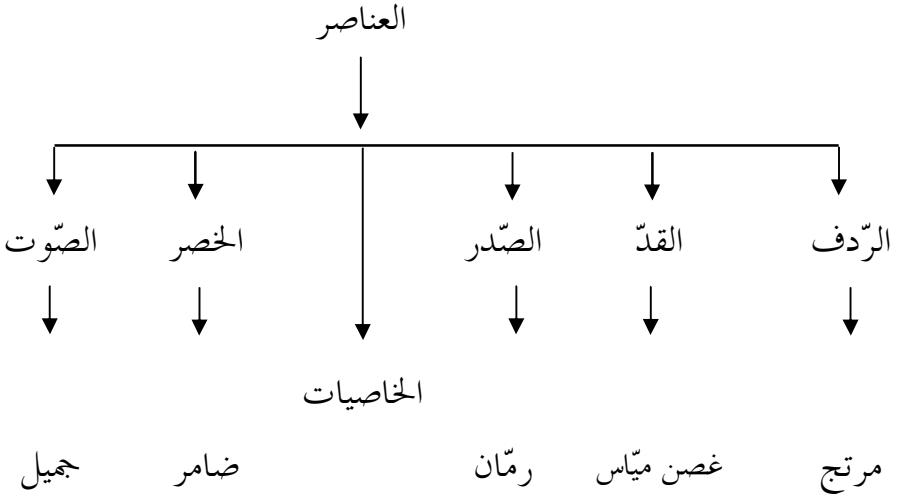
والمصير: خشية الفناء جراء عينيها القاتلتيْن.

وحسب شجرة الموصوفات تكون كما يلي:

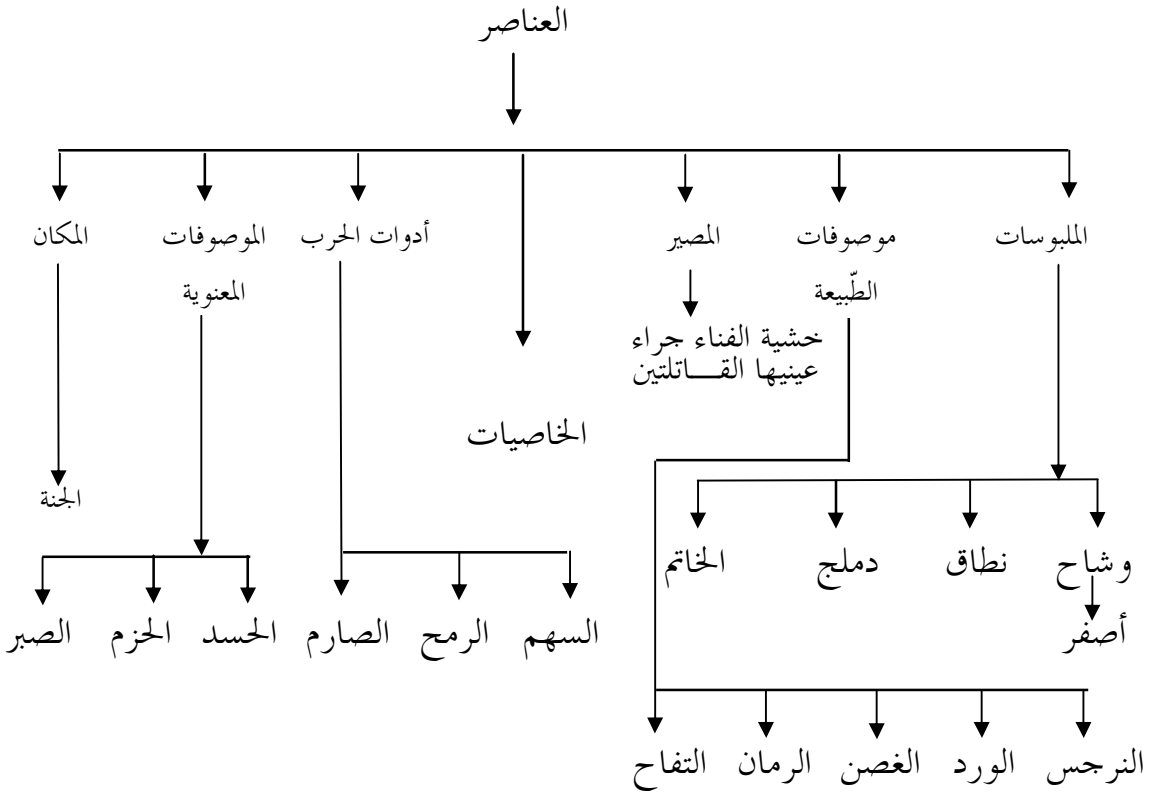
الموضوع – العنوان: جارية ابن حمديس:



الموضوع، العنوان: تابع جارية ابن حمديس:



الموضوع ــ العنوان: بقية الموصوفات المتعلّقة بالموصوف الرّئيس:



حتّى إنّكَ لتحسبُ أنّ جمهرة الرّجال قد غدت سكرى من فتنة جمالها. فهي إنْ غنّت خُلعت الأفواهُ اندهاشًا من حسنها، وإنْ رنَتْ إلى النّاظِرين أصابتهم مقلتاها بسهامها ورماحها، والشّاعر الواصف لا يني مفتونًا بحسنها، يحسبها حوريّة أقبلت عليه توًّا من الجنّة.

يتبيّن من هذا أنّ عمليّة تحديد المظاهر هي لُحمة الوصف وسَدَاه، سواء أَنحسر الوصف فلم يتعدَّ حدود المفردة أو المركّب، أو امتدّ ليشمل مقطعا بطمّ طميمه[١]. وما يلاحظ في المدوّنة أنّ بعض القصائد ولا سيّما مطالعها لا تتجاوز البيت أو البيتين. ويظلّ الشّاعر الواصف يقطع مداها ليدرك موصوفه الرّئيس. فابن خفاجة[٢] حين رام وصف ليلة قضّاها سهرانَ يراقب البرق فإنّه استهل قصيدته بقوله: [الطّويل]

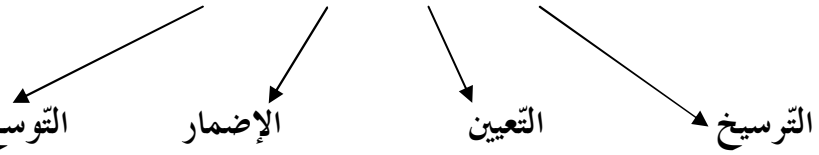
أَبى البَرقُ إلّا أَن يَحِنَّ فُؤادُ ... وَيَكْحَلَ أَجفانَ الــمُحِبِّ سُهادُ
فَبِتُّ وَلِي مِنْ قانِئِ الدَّمعِ قَهوَةٌ ... تُدارُ وَمِنْ إِحْدَى يَدَيَّ وِسَادُ
تَنوحُ لِيَ الوَرقاءُ وَهيَ خَلِيَّةٌ ... وَيَنهَلُّ دَمعُ الــمُزنِ وَهْوَ جَمادُ
وَقَد كانَ في خَدّيَّ لِلشُّهبِ مَلعَبٌ ... فَقَد صَارَ فِيهِ لِلْوِرادِ[٣] طِرَادُ
وَلَيْلٍ كَما مَدَّ الغُرابُ جَناحَهُ ... وَسَالَ عَلى وَجْهِ السِّجِلِّ مِدادُ

فقد التفت في المطلع إلى ذاته بوصفها موضوعًا ــ عنوانًا، فركّز على حالته النفسيّة باعتباره عاشقًا، ولــمّح ابتداءً إلى الموقع. فلعلّ المكان حجرة نوم ما دام قد توسّد يده. وأمّا الزّمان فهو ليلٌ مخيّم يستشفّ من البرق اللاّمع وفؤاد المحبّ السّهران. وقد خصّ ظلامه الدّامس بكونه قد أرخى عليه سُدوله، وصيّره غرابًا قد مدّ جناحيه الحالكين. وحتّى يفصّل القول في الموصوف ــ العاشق فإنّه حشد له عناصر مختلفة، من قبيل الدّموع التي كان يذرفها، وقد بدا لونها قانئًا كالقهوة (الخمرة) وإحدى يديه التي ظلّت تمسح تلكم الدّموع. بينما صارت اليد الأخرى له وسادة يتّكئ عليها من فرط حزنه، و لم يكتف الواصف بذلك، بل استدعى عنصرًا آخر هو الحمامة التي من خاصياتها أنّها رمز النّحيب والتحسّر، فأشركها في فاجعته، وجعلها وحيدة مثله تنوحُ، ثمّ سلّط الضّوء على عنصر آخر وهو خدّاه. فبعد أن كانا يتلألآن كأنّهما شُهُبٌ بيضاء لامعة أضحيا أحمرين كالورد الضّارب إلى الصّفرة. وما من شكّ في أنّ تعريج الشّاعر في مطلع قصيدته على صورة العاشق إنّما غايته تهيئة الموصوف له حتّى يتلقّى موضوعًا ــ عنوانًا آخر لا يقلّ شأنا عن الموصوف العاشق، أو بتعبير القدامى

(١) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص ١٢٤.
(٢) ديوان ابن خفاجة، ص ٧٨.
(٣) الزعفران. المعجم الوسيط مادة (وَرَد).

(صورة العاشق) وهو المعشوق، أو (صورة المعشوق). وبناءً عليه، يمكن تلخيص العمليّات الوصفيّة الأساسيّة فيما يلي:

العمليّات الوصفيّة الأساسيّة



التّرسيخ	التّعيين	الإضمار	التّوسع (تحديد المظاهر)
ويكون الموصوف معلنًا منذ البداية.	قائمة بالنعوت تدلّ على الموصف إلى أن يصرح الواصف باسمه علانية.	ويكون غير مصرّح باسمه، ويُهتدى إليه بصفات دالّة عليه.	لا يصرّح الواصف باسمه، ومن خلال الموصوفات المتعلّقة به يكتشف الموصوف له الموضوع، وقد يصل به الأمر إلى حدّ الاستطراد.

فهذه العمليّات الوصفيّة أساسيّة، ومن الطّبيعي أن يرد في الشّعر أحدها، وثَمّة عمليّات قد تحضر في الشّعر، وقد تغيب وهي العمليّات الوصفيّة الثّانويّة.

ب- العمليّات الوصفيّة الثّانويّة:

١- عمليّات التّعليق (التّأطير)[١]:

وهي عمليّات يجنح إليها الواصف اختياريًّا، فيقيم علاقة بين الموصوف وبين المكان والزّمان والشّخصيات والأشياء عبر أساليبَ بعضُها بلاغيّ[١]. وإنْ رمنا التّمثيل لتنزيل الموصوف في الزّمان استدللنا بقول ابن حمديس[٢] متشكّيًا: [المنسرح]

---

(١) من الصّعوبات التي تواجه دارس تقنيات الوصف الاهتداءُ إلى المصطلح المناسب لبحثه. وما يلاحظ أنّ الاختلاف بين الدّارسين العرب على أشدّه. حسبنا في هذا الصّدد أنّ محمد نجيب العمامي في تنزيل الموصوف زمانيّا ومكانيّا يقترح مصطلح عمليّات التعليق. انظر تفصيله في: الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص١٢٧؛ بينما يذهب محمّد الخبو إلى سنّ مصطلح عمليّات تعليق العناصر أو الصّفات بعضها ببعض. انظر: الخطاب القصصي، مرجع سابق، ص١٨٨؛ على حين تعتمد بسمة نهى الشّاوش مصطلح التأطير. انظر: وصف الحيوان في الشّعر الجاهلي، مرجع سابق، ص٦١٩.

يا لَيْلَ هَجرِ الحَبيبِ طُلْتَ علـــى صبٍّ من الشوق دائـــمِ البَـــرحِ
بِحُمْـــرَةٍ في الجُفُـــونِ تحـــسبها نَدَرْتُهَا في الفُـــؤادِ عَـــن جـــرحِ

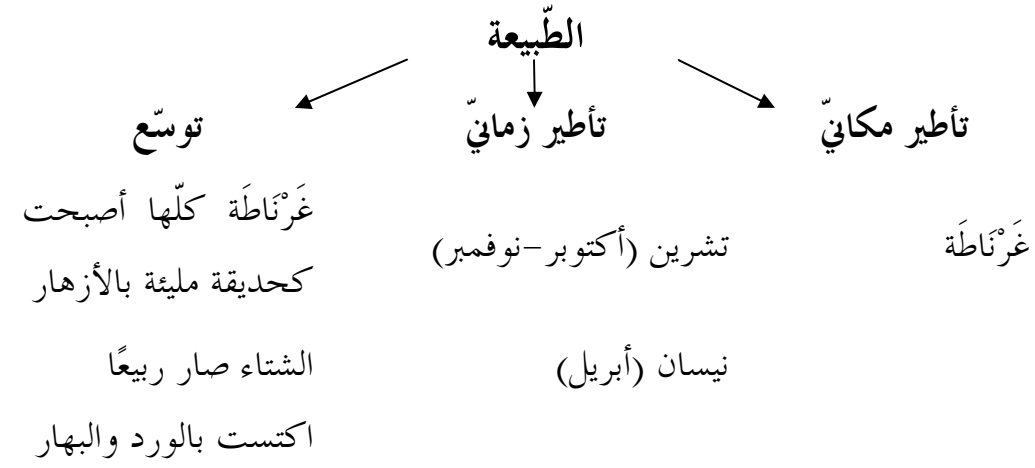
وفي قصيدة لابن خفاجة[٣] استهلّها بالوقوف على الأطلال ندب عهدًا سابقًا في موضع اسمه (الـــمُشَقَّر)، وقد نزّل ذاته فيه باعتبارها موصوفًا على هذه الشّاكلة: [الطّويل]

سَجَعتُ وَقَد غَنّى الحَمامُ فَرَجَّعـــا وَما كُنتُ لَولا أَن يُغَنّي لَأَســـجَعا
وَأَندُبَ عَهدًا بِالـــمُشَقَّرِ ســـالِفًا وَظِلَّ غَمامٍ لِلـــصِّبا قَـــد تَقَـــشَّعا

وقد يُدرج الموصوف في سياق يجتمع فيه الزّمان والمكان معًا، وقد خصّ «ميخائيل باختين» (Mikhaïl Bakhtine) هذه الزّيجة بين الإطارين بمصطلح الزمكانيّة[٤]، فابن سارّة[٥] ها هو يمدح الأمير المرابطيّ بعد عودته منتصرًا من معارك كان قد خاضها ضدّ أعدائه، وقد هبّ لاستقباله الكبير والصّغير، فازدانت الأرض بذاك الحدث، فأدرج الموضوع ــ العنوان وهو الأمير في المكان العامّ غَرْنَاطَة والمكان الخاصّ الحديقة، وفي الزّمان الّذي هو تشرين بفصله الشّتائي، وكأنّه تحوّل إلى نيسان بطقسه الصّحو الرّبيعيّ وأزهاره اليانعة المتفتّحة: [الكامل]

وَاسْتَقْبَلَتْ حَدَقُ الْوَرَى غَرْنَاطَـــةَ وَهْيَ الْحَدِيقَةُ فَوَّقَـــتْ أَزْهَارَهَـــا
وَكَأَنَّ تِـــشْرِينًا بِهَـــا نِيـــسَانُ إِذْ يَكْسُو رُبَاهَا وَرْدَهَـــا وَبَهَارَهَـــا

(١) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص١٢٧.
(٢) ديوان ابن حمديس، ص ٧٩.
(٣) ديوان ابن خفاجة، ص ١٦١.
(٤) الزّمكانية هي الكرونوتوب، وهو مصطلح يتمّ فيه الجمع بين عنصرين قصصيّين هما: الكرونو (الزّمـــان) والتّوبـــو (المكان). انظر تفصيله لدى: محمد القاضي و(آخرون)، معجم السّرديات، الرّابطة الدّوليّة للنّاشـــرين المـــستقلّين، تونس، ٢٠١٠م، ص ٣٥٥.
(٥) ديوان ابن سارّة، ص ٢١٢.



وقد اختلف بناء القصيدة في الشّعر الأندلسي عنه في الشّعر الجاهلي الّذي اعتمد على بناء موحّد. فكيف كان الشّاعر الأندلسيّ عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين يوازي بين موصوفاته؟

٢- الموازاة:

الموازاة تعني تعيين عدّة (مواضيع ــ عناوين) رئيسة في المقطع الوصفي الواحد[١] متعاقبة تعاقبًا مباشرًا أو غير مباشر، وقد يكون الموضوع ــ العنوان هو نفسه أو مختلفًا كلّ مرّة[٢]. منها ما يكون متّصلا بالموصوف الرّئيس، ومنها ما يتعلّق بموضوعات ــ عناوين قلبت بناء القصيدة السّائد الّذي كان يقيمها على أطلال ونسيب وراحلة، فولوج في الغرض الرّئيس، فصيّرها تنجز حسب التّصميم الوصفي الّذي خطّط له الشّاعر الواصف، ويوازي بين موضوعاتها ويحتوي كلّ موضوع على تقنية أو تزيد، وعلى خصائص دلاليّة وفنيّة[٣]. وقلّما توجد في الشّعر العربيّ القديم موازاةٌ بين عدد الأبيات والأغراض التي يشير إليها الشّاعر، فقد يكون مطلعها غزلا باثني عشر بيتًا ثمّ المدح بثلاثين بيتًا[٤].

(١) قول الشّاوش: «المقطع الوصفي الواحد» ينمّ عن أنّها ترى وجود مقطع وصفي في الشّعر، وهذا جانب من جوانب اختلاف الدارسين للوصف.

(٢)الشّاوش، وصف الحيوان في الشّعر الجاهلي، ص ٦٢٢.

(٣) للمزيد انظر كتابي الشّاوش، الوصف في الشّعر العربي، ص١٧٥- ١٧٦، وكتاب وصف الحيوان في الشّعر الجاهلي، ص ٦٢٢ وما بعدها.

(٤) قد يكون السّبب في ذلك عائدًا إلى أنّ الغرض الأساسيّ في القصيدة هو المدح، ويكون النّسيب مدخلا لا غير. على أنّ الموازاة في عدد الأبيات قد نظفر بها في مدحيّة لابن اللبّانة وغيره.

وقد فرّع ابن اللبّانة[١] قصيدته إلى ثلاثة موصوفات رئيسة، بدأها بصورته عاشقًا والّذي خصّص له أربعة عشر بيتًا: [السّريع]

١- عَاوَدَهُ الشَّوْقُ وَكَانَ استراح وَانْبَـــرَتِ الطَّيْـــرُ تُغَنِّـــي فَنـــاَحْ
ذَكّرَنِي عَهْـــدَ الـــصِّبَا سَـــاجِعٌ مَدَّ جَنَاحًا[٢] والْتَوَى فِـــي جَنَـــاحْ

وبعدها انتقل إلى لمدح بأربعة عشر بيتًا موازيًا لموصوفه الثّاني:

٢- وَقِبْلَتِي نَاصِرُ شَـــرْعِ العُـــلاَ فَوَجْهُهُ وجْهُ الهُدَى فِي الْبِطـــاَحْ
الدَّيْمَةُ الْوَطْفَـــاءُ يَـــوْمَ النَّـــدَى وَالْأَسَدُ الْبَاسِـــلُ يَـــوْمَ الْكِفـــاَحْ

ومن المدح تحوّل إلى وصف النّيروز بأربعة عشر بيتًا أيضًا:

٣- يَا كوْكبَ النَّيرُوزِ فِي بَهْجَـــةٍ أسْنَى مِنَ الْبَدْرِ الْمُـــنِيرِ اللِّيَـــاحْ
جَـــاءَتْ عَطَايَـــاكَ تَهَـــادَى بِـــهِ تَهَـــادِيَ الْغِيـــدِ غَـــدَاةَ اقْتِـــرَاحْ

فالموازاة في هذه القصيدة العاشق موصوفًا، والممدوح موصوفًا، والنّيروز موصوفًا. وقد تكثر الموصوفات أو تنقص حسب مناسبة القصيدة وموضوعها. وقد يعود الأمر أيضًا إلى الشّاعر نفسه.

وقد يوازي الشّاعر بين موصوفين. حسبنا ابن حمديس[٣]، فمثلما مدح المعتمد أثنى على جيشه، ثمّ سرعان ما عاد إلى المدح ثانية.

ففي قصيدته التي بلغت أربعين بيتًا استهلّها بثمانية أبيات مادحًا: [الكامل]

في كُنْهِ قَـــدْرِكَ للعقـــولِ تَحَيّـــرُ فَلِـــذاكَ عنـــه النَّيّـــرَاتُ تُقَـــصّرُ
والوَاصِفونَ عُـــلاكَ منّـــا قَرّبـــوا ما تَرجَموا لِلنَّاسِ عَنـــهُ وعَبَّـــروا

ثمّ عرّج على الحديث عن الجيوش التي رابطت معه في حصن لبيط بثمانية وعشرين بيتًا:

وفَوارِسٍ يَحْمَرُّ مِنْ ضربِ الطِّـــلا بِأَكُفِّهم وَرَقُ الحَديـــدِ الأَخـــضَرُ

(١) ديوان ابن اللبّانة، ص ٤٣-٤٨.

(٢) في الديوان (جناحنا) ولعل الصواب (جناحًا) وهو ما ذكره الشنتريني في الذخيرة، مرجع سابق، القسم الثالـــث، ص ٥٢٦.

(٣) ديوان ابن حمديس، ص ١٩٤-١٩٧.

لا غُشَّ جُــبْنٍ فــيهمُ فَكــأنَّهم سُبكوا بِنيرانِ الحُروبِ وسُجِّروا[١]

ثمّ سرعان ما عاد إلى المدح في الأبيات الخمسة الأخيرة:

جاهَدْتَّ فِي الرَّحمَنِ حَقَّ جِهَــادِهِ وجَرَى الــمُلوكُ كَمَا جَرَيْتَ فَقَصَّرُوا

فَيَبِيتُ نَاجُودٌ[٢] وَعُوْدٌ حَــوْلَهم ويَبِيتُ حَولَكَ شــزَّبٌ[٣] وَسَــنَوَّرُ[٤]

والموازاة تقنية تهتم بالموصوفات الرئيسة، وأمّا الموصوفات الجزئيّة الدّقيقة فلها تقنية أخرى.

٣- المجاورة:

إنّ التّقارب أو بالأحرى التّجاور ليس إلاّ تقنية دقيقة تُخصّص للموصوف الرّئيس، بإضافة موصوفات أخرى غالبًا ما تكون لها وشيجة بالموضوع ــ العنوان، ولا تشغل من المقطع الوصفي سوى حيّز ضامر، فقد لا يتعدّى بيتًا أو بيتين على الأكثر، أي أنّها لا تستقلّ بمقطع وصفيّ كامل، بقدر ما تكون تابعة للموصوف الرّئيس، من قبيل وصف صيّاد أو وصف قوس في مشهد صيد وقنص، أو وصف حيوانات أخرى مجاورة قد تمتُّ بصلة مباشرة أو غير مباشرة إلى الموضوع[٥]. فالشّاعر حين يتغزّل بجمال عيني المحبوبة ويشبّهها بالظّبي، ثمّ يصف الظّبي، وبعدئذ يعود إلى موصوفه الأوّل فهذه مجاورة. من ذلك مجاورة ابن خفاجة[٦] في وصف نديمه بمجلس خمر حين عرّج على ذكر السّاقي في بيتين: [الكامل]

يَسعى بِها قَمَــرٌ لَــهُ وَلِكَأسِــهِ وَجــهٌ أَغَــرُّ وَمَبــسِمٌ مَعــسولُ

شاكي السِّلاحِ لِقَــدِّهِ وَلِطَرفِــهِ رُمحٌ أَصَــمُّ وَصــارِمٌ مَــسلولُ

وبعد ذلك رجع إلى موصوفه الأوّل وهو النّديم في ذلك المجلس، فحين أشار إلى السّاقي لم يلمّح إلاّ إلى جماله فحسب.

---

(١) الحطب ونحوه مما يُوقَد به، المعجم الوسيط مادة (سَجَرَ).

(٢) الخمر. المعجم الوسيط مادة (نَجَد).

(٣) ضَمُرَ. المعجم الوسيط مادة (شَزَبَ). وهي استعارة للخيول الضامرة.

(٤) جملة السّلاح. المعجم الوسيط مادة (سَنَرَ).

(٥) الشّاوش، وصف الحيوان في الشّعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٦٢٩.

(٦) ديوان ابن خفاجة، ص ٢٠٧.

وابن حمديس[١] في قصيدة غزليّة يروي فيها حكايته مع محبوبته وقد وَصَف الطّبيعة التي كانت تشاركهما تلك اللّيلة قبل أن يكمل أحداثها: [الخفيف]

واكتَسَتْ زُرقَةُ الــسَّمَاءِ سَــحابًا مُسْمِعًا رعــدُهُ هَــدِيرَ الْفَنِيــقِ
وحمَى من وَشَــاتِنَا كُــلُّ وَبْــلٍ بِأَفَاعِي الــسُّيُولِ كُــلَّ طَرِيــقِ
وكَــأَنَّ الظَّــلاَمَ يَحْــرِقُ قَــارًا مِنْهُ فِي الْخَافِقَين نَفْــطُ الْبُــرُوقِ

وهكذا تكون المجاورة خروجًا أو استطرادًا بسيطًا، ثمّ عودة إلى الموصوف الرّئيس. وحين يستهلّ الشّاعر قصيدته بموضوع ما ثمّ يعيد تكراره في نهاية القصيدة فإنّ ذلك نوع آخر من التّقنيات.

٤- المعاودة[٢]:

كانت العرب قديمًا تقول: عود على بدء أي العودة إلى البداية، وأمّا في الشّعر فقد يستهلّ الشّاعر قصيدته بموصوفٍ ما ثمّ يكمل بقيّة موصوفاته أو غرض قصيدته، غير أنّه في نهايتها سرعان ما يعود إلى ذكر موصوفه الأوّل.

فابن اللبّانة[٣] في معرض مدحه آل عبّاد أطّر قصيدته بالرّبيع والغيث زمنيًّا: [الكامل]

ضَحِكَ الرَّبيعُ بِحيثُ تِلْكَ الأَرْبَعُ لــمَّا بَكَى للغَيثِ فِيــهِ مَــدْمَعُ
سَقَتِ الثُّرَيَّــا لِلثُّرَيَّــا مَنْــــزِلاً لِلشَّمسِ قَبلَ الشَّمسِ فِيهَا مَطْلَــعُ

وفي آخر القصيدة عاد ليؤكّد كرم ممدوحه، وأنّه كالغيث يجود على أرض ويبخل على أخرى:

أَنْتَ السَّحَابُ عَلَى مَكَانٍ ينْهَمِي بِالْمَكْرُمَاتِ وَعَنْ مَكَــانٍ يُقْلِــعُ

وشكا ابن زيدون[٤] من جور الزّمان، ورأى أنّه بقدر ما يجرح يعالج، فقد يصيبه هو أيضًا بيأس: [مجزوء الرّمل]

مَا عَلَى ظَنِّيَ بَــاسُ يَجرَحُ الدَّهرُ وَيَاسُو

(١) ديوان ابن حمديس، ص ٣٣٢.
(٢) هذه التّقنية استوحيتها ممّا قرأته في الشّعر الأندلسي.
(٣) ديوان ابن اللبّانة، ص ٨٧-٩٠.
(٤) ديوان ابن زيدون، ص ٨١-٨٣.

رُبَّما أَشــرَفَ بِالـــــمَرءِ عَلــى الآمــالِ يَــاسُ

وفي البيتيْن الأخيريْن رجع ليحثّ على اغتنام صفو اللّيالي، وليرجو الدّهر أن يَزين له فقد طالت أيّام بؤسه:

وَاغتَنِمْ صَفوَ اللَّيَــالِي إِنَّمَا الْعَيْشُ اخــتِلاَسُ
وَعَسَى أَنْ يَسْمَحَ الدَّهرُ فَقَــدْ طَــالَ الــشِّمَاسُ[١]

وبهذا، يكون للتّكرار دلالة نفسيّة ــ شعوريّة يقتضيها مناخ القصيدة العامّ.

وقد يصف الشّاعر موصوفًا رئيسًا فيكرّره من حيث لفظه لا معناه، فكيف يكون ذلك؟

٥- إعادة الصّياغة:

تعتمد هذه التّقنية على إعادة تسمية الموضوع ــ العنوان أو عناصره أثناء الوصف أو عند نهايته[٢]، أي أن يجري ذلك باستخدام عبارة لا تكرّره بحرفه وإنّما تعيد صياغته محافظةً في الآن نفسه على معناه[٣]، فكأنّ الواصف يجعل مخاطَبه يستحضر الموصوف بشكل يعفيه من السّقوط في المعاودة والتّكرار المملّ[٤].

وأمّا إذا كان التّكرار مفيدًا فإنّ الشّاعر ــ الواصف يتوسّل به عند تحديد صورة العاشق، مثلما يستعين به أيضًا عند البوح باسم معشوقه بغية استعطافه، حسبنا من ذلك ما خاطب به المعتمد[٥] جاريته سحر: [الطّويل]

عَفا اللهُ عَن سحْرٍ عَلى كــلّ حالَــةٍ وَلا حُوسِبَتْ عَمّا بِها أَنا واجِــدُ
أَسحْرٌ، ظَلَمتِ النَّفس وَاخترتِ فُرقَتي فَجَمَّعتِ أَحزاني وَهُــنَّ شَــوارِدُ

(١) الشّماس: هو الإباء. المعجم الوسيط مادة (شَمَسَ).

(٢) الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص ١٨٨.

(٣) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص ١٢٨-١٢٩.

(٤) على أنّ في التّكرار ما هو محمود، وقد نصح به الأوائل. حسبنا منه ما ذهب إليه ابن الأثير وهو ذاك: «الذي يأتي في الكلام توكيدًا له، وتسديدًا من أمره، وإشعارًا بعظم شأنه»، راجع: نجم الدّين أحمد بن إسماعيل ابــن الأثــير، جوهر الكنــز، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت)، ص ٢٥٧.

(٥) ديوان المعتمد، ص ٨.

والشّأن في ذلك شأن قصيدة ابن خفاجة[١] التي تربو على أربعين بيتًا، فقد استهلّها بمدح أبي إسحاق ابن أمير المسلمين على هذا النّحو: [الوافر]

بِمِثلِ عُلاكَ مِن مَلِــكٍ حَــسيبِ عَدَلتُ إِلى المَديحِ عَــنِ النَّــسيبِ

وفي البيت الأربعين خاطبه مرّة أخرى: [الوافر]

فَيا مَلِكَ الــــمُلوكِ وَلِي لِــسانٌ يُشيرُ بِــهِ البَنــانُ إِلى خَطيــبِ

فبعد ترسيخ الموضوع ــ العنوان وهو الممدوح ومخاطبته بالملك استطرد إلى وصف شجاعته وانتصاراته على النّصارى دون أن يسهو في النّهاية عن الالتفات إلى ذاته الشّاعرة منوّها بنبوغها.

ولا غرو في أنّ عمليّة إعادة الصّياغة تكون غالبًا مصحوبة بحضور عمليّة التّرسيخ. فحين يرسي الشّاعر موصوفه يكرّر صياغته مرة أخرى لأسباب قد تتعلّق بمقتضى حال قصيدته.

وما من شكّ في أنّ تقنيات الوصف قد تحضر كما أنّها قد تغيب، أَخْذًا بعين الاعتبار طبيعة الموصوف في حدّ ذاتها وعدد أبيات الشّعر؛ ذلك أنّ القصائد الطّوال مثلا قد تساعد التّقنيات على مزيد الظّهور. وقد تبيّنا ممّا سلف أن شعراء المدوّنة قد استخدموا من الصّور البيانيّة والمحسّنات البديعيّة ما قد ساعدهم على دقّة التّصوير، وتبقى براعة الشّاعر في الوصف منوطة بما يروم الشّاعر الواصف إبلاغَه إلى الموصوف له حَسب رؤيته هو.

٢) مدى اتّساق المقطع الوصفي وتماسكه:

لــمّا كان المقطع الوصفيّ في عرف أهل الاختصاص وحدةً نصيّة، بل بنيةً قوامُها شبكةُ علاقات متراتبة، وحجمٌ نصيّ يقبل التّجزئة إلى أقسام مترابطة فيما بينها، وكيانٌ شبه مستقلّ له نظامه الدّاخلي الخاصّ[٢] فإنّه من الجدير الإشارةُ ــ بادئ ذي بدء ــ إلى أنّه ليس من السّهل العثور في الشّعر العربيّ القديم على مقطع مستقلّ حسب مفهوم المنظّرين[٣] تكون

(١) ديوان ابن خفاجة، ص ٤٥-٤٨.

(٢) محمد القاضي (وآخرون)، معجم السّرديات، مرجع سابق، ص ٤١٣.

(٣) نخصّ بالذّكر منهم هامون وآدام. انظر مثلا: هامون، في الوصفي، مرجع سابق، ص ١٦٧. وقد أورد الخبو هــذا الشّاهد في هامش كتابه: الخطاب القصصي، مرجع سابق، ص ١٦٢.

له كتلة نصيّة مسترسلة لها بداية ونهاية وموضوع موحّد، فضلا عن ورود مرتكزات وصفه حسب المنظور العمودي أو الجانبي، أو عن قرب أو عن بعد، أو بتأطيره زمانيّا.

ولئن اشترط بعضهم[١] في بناء المقطع الوصفي «استحضار الموصوف له ذلك أنّ لهذا الاستحضار علامات نصّيّة تؤكّد الطّابع الحوارّي لكلّ ملفوظ»، فإنّ طبيعة الشّعر التي تختلف عن النّثر قد تقتضي منّا اعتبار القصيدة المستقلّة بغرض مخصوص، والغنيّة بالصّور البيانيّة والمحسّنات البديعيّة مقطعًا وصفيًّا ولا سيما إن تجاوز الوصف فيها المستوى الأوّل على الأقلّ، ذلك أنّ العمليات الوصفيّة «هي جوهر الممارسة الوصفيّة ولبّها»[٢]، وهي ليست «مجرّد عمليات شكليّة، أو تمارين لغويّة، وإنّما هي عامل فعّال من عوامل وحدة المقطع الوصفيّ وهيكلته، واتّساق مكوناته»[٣]. فهي الحلقة الأُسّ التي تربط بين أجزائه حتّى إنْ تشعّبت. فجذع شجرة الوصف هو تحديدُ الموصوف أوّلا، ثمّ تحديد الفروع الكبرى فالصّغرى وهكذا دواليك، ولا جدال في أنّ الجذع هو مدار الوصف أساسًا. وإذا كان اتّساق المقطع الوصفيّ من حيث ترتيبُ الموصوفات في النصّ الوصفيّ الرّوائي يقتضي أن ينهض الوصف بالنّسبة إلى المناظر الطبيعيّة على وصف يكون (من القريب أو من البعيد)، وبالنّسبة إلى العمران (من الخارج إلى الدّاخل، ومن الأعلى إلى الأسفل)، وبالنّسبة إلى الشّخصيات (من الجسديّ إلى المعنويّ)[٤]، فإنّ تلكم الأبعاد قلّما يلتزم بها الشّعراء القدامى في وصفهم. لذلك، افتقرت أشعارهم للمقطع الوصفيّ، وقلّ فيها تبعًا لذلك الاتّساق. غير أنّ الشّاعر في مدوّنتنا يسعى قصاراه إلى تدارك ذاك النّقص، بتعويله على الصّيغ النّحويّة والبلاغيّة بأشكالها المختلفة؛ ليجعل قوله الشّعريّ قد نجح في الإحاطة بالموصوف إلى حدٍّ. وإنّ ما يسترعي الانتباه في الشّعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين توفّرُه على مقطوعات كثيرة. ومع أنّها غالبًا ما تتّسم بافتقادها الوحدة العضوية فإنّ بعضها من قبيل ما هو في الغزل أو في المديح قد يكون استثناءً

(١) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص ١٧٢.

(٢) المرجع السّابق، ص ١٤٤.

(٣) المرجع السّابق، ص ١٤٥.

(٤) هامون، في الوصفي، مرجع سابق، ص ٢٧٤.

للقاعدة. حسبنا مدحيّة ابن حمديس[١] هذه، وقد استهلّها متغزّلا، وسينعم فيها المتلقّي النّظر لعلّه يعاين من خلالها مدى اتّساق الوصف فيها: [الطّويل]

لَهَا العَتْبُ هَـذَا دَأْبُهَـا وَلِـيَ العُتْبَـى ... سَلِمْتُ مِنَ التَّعْذِيبِ لَوْ لَمْ أَكُنْ صَبَّا
رَأَى عَـاذِلِي جِسْمِي حَـدِيثًا فَرَابَـهُ ... وَلَمْ يَدْرِ أَنِّي قد رَعَيْتُ بِـهِ الحُبَّا
وَكَيْفَ وَنَفْسِي تـؤثِرُ الْغُـصْنَ والنَّقَـا ... وتَهْوَى الشَّقِيقَ الْغَضَّ وَالعَنَمَ الرَّطْبَـا
وَذاتِ دَلالٍ أَعْجَـبَ الْحُـسْنَ خَلْقُهـا ... فَهَزَّ اخْتِيَالُ التِّيـهِ أَعْطَافَهـا عُجْبَـا
يكـادُ وليـدُ الـذرِّ يجـرحُ جسمَها ... إذا صافحتْ منـها أناملـه الإتَبَـا[٢]
فتاةٌ إذا أحـسنتُ في الحـبِّ أذنَبَـتْ ... فمن أين لولا الجورُ تُلْـزِمني الـذَّنْبَا
وإنِّي لَـصَعْبٌ والهَـوَى رَاضَـنِي لَهـا ... وغيرُ عَجيبٍ أنْ يَرُوضَ الهَوَى الصَّعْبَا
سَرِيعَةُ غَـدْرٍ سَـيْفُها فِـي جُفُونِهَـا ... وهَلْ لَكَ سِلْمٌ عِنْدَ مَنْ خُلِقَت حرْبَـا
ورَوْضَةِ حُسْنٍ غَـرّدَتْ فـوقَ نَحْرِهَـا ... عَصَافيرُ حَلْيٍ تَلْقِطُ الـدُّرَّ لا الْحَبَّـا
وأَلْحَقَهَـا بالـسِّرْبِ جِيـدٌ ومُقْلَـةٌ ... وإنْ لَمْ يُنَاسِبْ دُرُّ مَبْـسَمِهَا الـسِّرْبَا
لها من فُتـون الـسحرِ عـينٌ مريـضةٌ ... تحلّبُ من أجْفَانِهَا الـدَّمْع وَالْكَرْبَـا
شَرِبْتُ بِلَحْظِي سَـكْرَةً مِـنْ لَحَاظِهَـا ... فَلاَقَيْتُ مِنْهَا سَـوْرَةً تَـشْرَبُ اللّبّـا
وإنِي لَـصادٍ والـزّلالُ مـبرَّدٌ ... لديّ وإن أكثرت من صـفوِهِ شُـرْبَا
فمَنْ لِي بِـوَدْقٍ مُطْفِـئٍ حَـرَّ غُلَّـتي ... أَبَـاكرُ طَـلاًّ مِـن أقَاحِيِّـهِ عـذْبَا
وقالوا أما يسليكَ عـن شـغفِ الهـوَى ... ومن ذا من السُّلوانِ يَسْلُكُ بي شِـعْبا
وأنفاسُها أذْكَى إذا انـصرفَ الـدُّجَى ... وَريقتُهـا أشْـهَى ومقْلتُهَـا أَسْـبَى

استنادًا إلى هذه الأبيات يمكن تحديد مختلف تقنيات الوصف فيما يلي:

الإضمار	فتاة.
التوسّع	جميلة ذات عيون نجل، ونحر أبيض ومبسم....
الموازاة	نسيب- خمر- مدح.

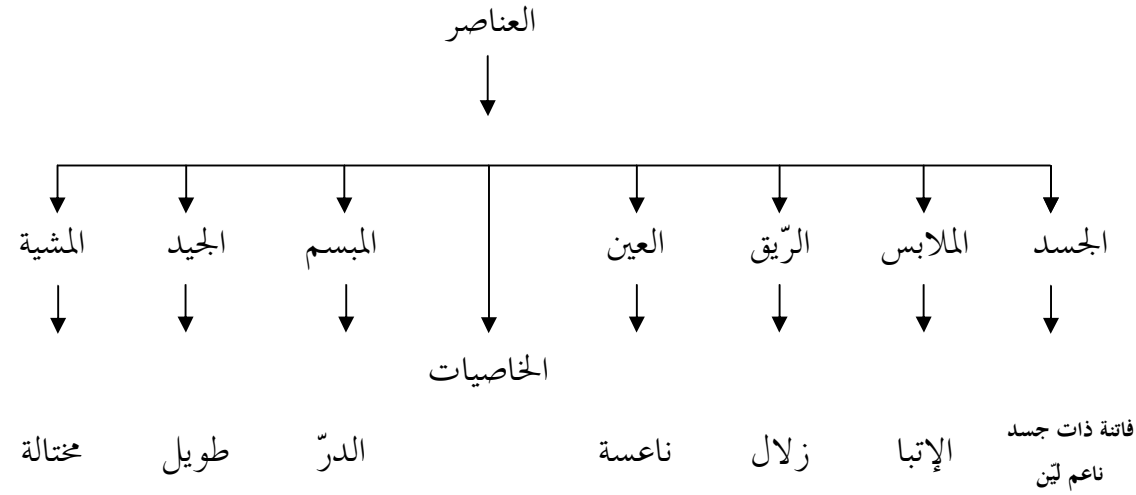
(١) ديوان ابن حمديس، ص ٥٠-٥١.

(٢) الثوب القصير إلى نصف الساق، والإتب القميص يُشَقّ فتلبسه المرأة من غير جيب ولا كُمَّين. المعجم الوسيط مادة (أتَّبَ).

عمليّات التّعليق	علّق الشّاعر بينه وبين عاذله، فهو السبب والمدخل للغزل.
إعادة الصّياغة	في جفونها وأجفانها، تركيز الشّاعر كان على عيون تلك الفتاة.
التّراكيب البلاغيّة	الصّور البيانيّة، والمحسّنات البديعيّة.
الوصف المعنويّ	في عيونها غدر- حرب- كرب- سُكر
الحواس	البصر، السّمع، الشمّ، الذّوق، اللّمس.
الوصف الحسّي	سيرد في شجرة الوصف.
المفردة النّحويّة	النّعوت وصيغ المبالغة.
التّراكيب النّحويّة	الجمل الاسميّة والفعليّة، وأفعال الشّرط....

وإذا رمنا التشجير فتكون كالتالي:

الموضوع-العنوان: معشوقة ابن حمديس:



فقد استهلّ ابن حمديس قصيدته بالعتاب ملمّحًا إلى عاذل باعتباره موصوفًا فرعيًّا، به يمهّد للموصوف الأساسيّ. ومن صفاته أنّه لم يكن قد التقى بالشّاعر ـــ الواصف منذ مدّة. لذلك بدا عليه الارتباك حين وقعت عيناه على جسده، ثمّ تخلّص إلى الموضوع ـــ العنوان وهو المعشوق، فعدّد عناصره وخصائصه كأنّه يبرّر بذلك عشقه. وقد يكون العاذل جمعًا لا مفردًا. فقد ذكر لفظ (قالوا) حين طلبوا منه أن يسلى عن حبّها، وهذا ما يطلق عليه التّماسك. فحين كانت ألفاظ الشّاعر سليمة، وتراكيب الجملة متينة «لا تكفي لتكون الجملة مقبولة من جهة الدّلالة فإنّ المقطع الوصفيّ لا يكون مقبولا من جهة المعنى إلاّ إذا

توفّر فيه شرط التّماسك، والتماسك مفهوم عسير الحدّ إن لم يكن مستحيلا»[١]، وشرطه «علاوة على سلامة التركّيب ما يمكن تسميته بالمقبوليّة أو قابلية التّصديق»[٢]. وآية ذلك ما برّر به ابن حمديس اعتلال جسمه. ولعلّ قصيدة المعتمد سالفة الذّكر والتي يشير فيها إلى بناته حين دخلن عليه وهو مقيم بالأسر مصداق ذلك أيضًا. فذاتية الشّعر تبعده عن التصنّع والكذب، وإن ظهر ذلك التصنّع في المدح وبعض الرثاء، بدافع التكسّب. فقد «ارتبط الشّعر العربي ــ المدحي بالخصوص ــ منذ الجاهليّة بالجوائز والعطايا»[٣]. فالعاشق ابن زيدون[٤] غلب على شعره الصّدق، وخاصّة فيما قاله في ولاّدة: [البسيط]

أمّا رِضاكَ فَعِلــقٌ مــا لَــهُ ثمــنُ ... لَو كانَ ســامَحَني في وَصــلِهِ الــزَّمَنُ
تَبكي فِراقَكَ عَينٌ أَنتَ ناظِرُهــا ... قَد لَجَّ في هَجرِها عَن هَجرِكَ الوَسَــنُ
إِنَّ الزّمان الّذي عَهدي بِهِ حَسَنٌ ... قَد حالَ مُذ غابَ عَنّي وَجهُكَ الحَسَنُ
أَنتَ الحَياةُ فَإِن يُقدَر فِراقُــكَ لي ... فَليُحفَرِ القَــبرُ أَو فَليُحــضَرِ الكَفَــنُ
وَاللهِ ما ساءَني أَنّي جُفيتُ ضَــنًى ... بَل ساءَني أَنَّ ســرّي بِالــضَّنى عَلَــنُ
لَو كانَ أَمرِيَ في كَتمِ الهَوى بِيَدي ... ما كانَ يَعلَــمُ مــا في قَلبِــيَ البَــدَنُ

بدا المقطع متماسكًا رغم أنّ الشّاعر لم يرسّخ موصوفه و لم يعيّنه، بل أضمره. وكان الخطاب كما هو واضح موجّهًا إلى ولاّدة. ويتوفّر البيت الأوّل على عمليّة تعليق تخصّ الزّمان الّذي فرّق الأحبة. فقد بيّن الشّاعر في كثير من الصّفات المعنويّة حاله بعد الفراق. فلطالما كان الشّاعر العربي ماهرًا في استخدام المعجم اللّغوي، منغرسًا في بيئته، ملمًّا بما يحيطه من الكائنات والأشياء.

على أنّه لا يفوتنا أن نشير إلى أنّ التّماسك مسألة قد تختلف فيها المواقف والأحكام. فما قد «يعدّه قارئ ما تماسكًا قد لا يشاطره فيه قارئ آخر، فليس لكلّ القرّاء القدرة نفسها على القيام بالعمليّات الاستدلاليّة المطلوبة للفهم. فهم يختلفون من حيث قدرتهم على

(١) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص ١٦٥.
(٢) المرجع السّابق، ص ١٦٦.
(٣) المنّاعي، في إنشائيّة الشّعر العربي مقاربات وقراءات، مرجع سابق، ص ٤٩.
(٤) ديوان ابن زيدون، ص ٧٧.

الاستدلال، وعلى توظيف معارفهم المشتركة والخاصّة، ومن حيث المهارة في إدراك معطيات السّياق»[١].

نخلص إلى القول: إنّ عمليتي الاتّساق والتّماسك ما تفتآن تذكّراننا بمفهومي الشّكل والمضمون. إذ لا يكفي أن يكون الشّكل جميلا مزخرفًا بقدر ما يحتاج إلى مضمون مفيد يتقبّله المتلقّي، بل بالأحرى الموصوف له، وقادر على إقناعه. فالشّاعر ــ الواصف حين يتوقّف عند موصوف فهل هو معنيّ بأن يصف ما يراه لمجرّد الوصف فحسب، أم أنّه ينوي تحقيق وظائف مخصوصة؟ وهذا ما سيُستصفى في الفصل القادم بإذن الله.

(١) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص ١٧١- ١٧٢.

الفصل الثالث

وظائف الوصف

ويتضمّن المباحث التّالية:

المبحث الأوّل: وظائف الوصف الخارجيّة.

المبحث الثّاني: وظائف الوصف الدّاخليّة.

الوصف ركيزة من ركائز الشّعر العربي، فهو «من أكثر الظّواهر عموميّة والتباسًا واتّساعَ حدود، وهو واقعة مزدوجة معقّدة. وبالتّالي، عسر على مؤرّخي الشّعر ونقّاده تحديدها»[١]. ومع ذلك، فإنّ الشّاعر «يُظهر من نفسه أشياء يُلهي بها القارئ المتسرّع ويخلبه، ولكنّه يبطن غيرَها ممّا هو عادةً أهمّ وأبعد غورًا لأنّ غائية الخطاب الشّعري إنّما هي التأثير لا التّصوير، ولأنّ شعريّته العالية تكمن في الدّلالة العامّة لأشكال المعاني(كذا!)»[٢]، فما الغاية التي يرمي إليها الشّعراء؟

سُميّت الغاية بالوظيفة التي يؤدّيها الوصف. وهذه الوظائف تترابط «فيما بينها وفق محور تطوّري، فلا تنفي إحداها الأخرى. فكلّ وظيفة تنجُم عن الوظيفة السّابقة لها نجومًا تمليه ضرورة منطقيّة وجماليّة»[٣]. وقد عُرف أنّ تلكم الوظائف «لا يمكن تعيينها بدقّة»[٤]. وبالتّالي، تباينت لدى جلّ الباحثين عربًا وغربيين، ولم يتّفقوا على قائمة مضبوطة العدد وموحّدة التّسمية[٥]. لذلك انتفى وجود وظائف قارّة يمكن الالتزام بها والسّير على نهجها، فكلّ ما يتوفّر لا يعدو أن يكون سوى اجتهادات أسهمت بها طائفة من النقّاد.

فوظيفة الوصف تختلف باختلاف النّصوص التي يعالجها. فالوصف في الشّعر مثلا يتميّز من الوصف في قصّة تاريخيّة أو علميّة ونحوها، كما أنّ نوع المتلقّي وقدرته على تأويل الوصف يختلفان باختلاف المعجم اللّغوي أو الثّقافي أو الأيديولوجي. ومثلما أنّ للمتلقّي دورًا في النصّ فإنّ للواصف دورًا أكبر. إذ ينبغي أن «تتجلّى كفاية الواصف المعجميّة وكذلك سعة رصيده اللّغوي وتنوّعه»[٦]. ولهذا، فعدم ثبات رؤية النصّ الواحدة يجعله يحتمل دلالات مختلفة، ويجعل دارسيه يختلفون فيها.

---

(١) المنّاعي، في إنشائيّة الشّعر العربي مقاربات وقراءات، مرجع سابق، ص ١٦٣.

(٢) المرجع السّابق، ص ١٦٣.

(٣) إشراف محمد القاضي، معجم السّرديات، مرجع سابق، ص ٤٧٤.

(٤) هامون، في الوصفي، مرجع سابق، ص ٢٤٠.

(٥) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص ١٨٤.

(٦) هامون، في الوصفي، مرجع سابق، ص ٣٦٩.

ومن وظائف الوصف التي أشار إليها العرب القدماء التّحلية (أي التّزيين والتّبيين)[١]، حتّى إنّ البعض يذهب إلى أنّ الصّفات إنّما هي تحلية الشّيء[٢]. ومن الوظائف التّنويعُ. فالجُرْجَاني يقول: «وإنّ شأن أسماء الأجناس كلّها إذا وصفت أن تتنوّع بالصّفة، فيصير الرّجل الّذي هو جنس واحد إذا وصفته فقلت: (رجل ظريف)، و(رجل طويل)، و(رجل قصير)، و(رجل شاعر)، و(رجل كاتب)، أنواعًا مختلفة يُعَدُّ كلّ نوع منها شيئًا على حدة»[٣].

وأمّا لدى الغرب (فجيرار جينت) تناثرت في كتابه الموسوم بـــ(خطاب الحكاية الجديد) الوظائف، فمنها ما هو للسّرد، ومنها ما هو للوصف، ومنها التفسيريّة، ومنها الأيديولوجيّة. وخصّ الرّاوي بوظائف عدّة[٤]. وأمّا (فيليب هامون) فأشار إلى عدد من الوظائف منها الوظيفة التبئيريّة، ووظيفة الإيهام بالعرفان[٥].

وأمّا لدى العرب المحدثين وفي النّثر تحديدًا فقد قسّم الصّادق قسومة الوظائف في كتابه طرائق تحليل القصّة[٦] إلى خارجيّة وداخليّة:

أ- الخارجيّة: وجعلها في وظائف ثلاث الأولى: رغبة الكاتب في إبراز زاده اللّغوي ومهارته، وتضلّعه في دقائق البلاغة، والثّانية: قوامها حرص الكاتب على إقحام أفكاره وآرائه، والثّالثة: وظيفة معرفيّة مدارها على تقديم معلومات أو وثائق.

ب- وأمّا الدّاخلية فقد قسّمها إلى ثلاث مجموعات، وأشار إلى اثنتين فحسب. المجموعة الأولى منهما تتضمّن وظائف الوصف المتّصلة بالمغامرة، من تمهيد للأحداث وما إلى ذلك، والثّانية تضمّ وظائف الوصف المتّصلة بالخطاب، من وظيفة إخبارية ووظيفة

---

(١) محمد بن يزيد الأزدي المبرّد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، ج١، عالم الكتب، بـــيروت، (د.ت)، ص١٥٥.

(٢) المرجع السّابق، ج١، ص ٢٦.

(٣) انظر تفصيله لدى عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص١٩٢.

(٤) للاستزادة: جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليـــل الأزدي، عمـــر حلّى، ط٢، الهيئة العامّة للمطابع الأميريّة،١٩٩٧م.

(٥) هامون، في الوصفي، مرجع سابق، ص ٢٤١.

(٦) قسومة، طرائق تحليل القصّة، مرجع سابق، ص ٢٠٥.

تطوير وتفسير، وتمثيل وتعبير، واستبطان إلى وظيفة إيهام بالواقعية، وتزيين وإنتاج للمعنى ورمز.

وأمّا العمامي في كتابه (الوصف في النصّ السّردي بين النّظرية والإجراء)[١] فقد أفرد للوظائف فصلين، وسَم الأوّل منهما بالوظائف الحكائيّة، وهي المتعلّقة بالحكاية من جهة أحداثها وزمانها والقائمين بها وتشمل:

- الوظيفة التّعليميّة أو الإخباريّة.
- الوظيفة التّمثيليّة أو التّصويريّة.
- الوظيفة السّردية.

وأمّا الفصل الثّاني فجعله للوظائف الدّلاليّة، وهي:

الوظيفة الإشاريّة، والوظيفة الرّمزيّة، والوظيفة التّعبيريّة، والوظيفة الأيديولوجيّة أو القيميّة، والوظيفة الجماليّة أو التّزيينيّة، والوظيفة الإبداعيّة.

وقد أشار العمامي إلى أنّ لبعض الوظائف الدلاليّة علاقة بالوظائف الحكائيّة، ولبعضها الآخر علاقة أوثق بالخطاب السّردي. وعلى أهميّة هذه الدّراسة فإنّ «تقسيم الفصول فيه شيء لا يخلو من تداخل. فالوظيفة السّرديّة مثلاً تتعلّق بالخطاب وبمضمون النصّ السّردي، كتعلّقها بالخطاب من جهة أحداثه وزمانه والقائمين به، وكذلك الوظيفة التصويريّة»[٢].

وأمّا في الشّعر، فإنّ العجيمي في كتابه: (الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم) قد أشار إلى أربع وظائف، وهي وظائف الوصف المتخلّل للسّرد وتشمل الوظيفة السرديّة، ووظيفة الاستباق، ووظيفة الوصف العامليّة والدراميّة وتسريد الوصف. ويذهب العجيمي أيضًا إلى أنّ من الوظائف سجلاّت حضور العون الواصف، و(مكيّفات) الموصوف، والمحاكاة، وآخرها وظائف الوصف التداوليّة. وتتكوّن من الوظيفة التعبيريّة، ووظيفة الوصف الحجاجيّة، والوظيفة التعليميّة. ومع غزارة الجانب النّظري فإنّ هذه المقاربة لا تخلو من مآخذ اصطلاحيّة، كالقول بـــ(تسريد الوصف)، فتسريد الوصف «مصطلح منقول عن النّقد الغربي للتّعبير عن الاتّجاه القصصي في القصيدة العربيّة الوصفيّة، كان يمكن تعويضه بمصطلح

(١) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، الصفحة ١٨٥ وما بعدها.

(٢) حنان إبراهيم العمايرة، الوصف في الرواية العربية روايات حنان الشّيخ نموذجًا، مرجع سابق، ص ٢١٦.

آخر أكثر مواءمة للشّعر كالقصّ الوصفي، أو شيء من هذا القبيل»[١]. والشّاوش أيضًا قد أشارت إلى الوظائف في كتابها (وصف الحيوان في الشّعر الجاهلي)، وجعلت بابًا للوظائف[٢]، وفصلين الأوّل منهما أفردته لمستوى الشّكل، ويتوفّر على الوظائف التّالية: الوظيفة الجماليّة، والوظيفة التصويريّة، والوظيفة البنيويّة، والوظيفة التنظيميّة، والوظيفة العلاميّة. وأمّا الفصل الثّاني فخصّصته لمستوى المضمون، ويضمّ الوظيفة التعبيريّة والوظيفة الإنشائيّة، والوظيفة الرمزيّة، والوظيفة الحجاجيّة، والوظيفة المعرفيّة. وأمّا في كتابها الثّاني: (الوصف في الشّعر العربي في القرن الثّاني للهجرة)[٣]، وعند دراستها الوصف في شعر أبي نواس فإنّها عرّجت على وظائف الوصف. ومن أظهرها في نظرها الوظيفة التعبيريّة، والوظيفة الجماليّة، والوظيفة الدّلاليّة، والوظيفة الحجاجيّة، والوظيفة التعليميّة. ولم تميّز بينها مثلما فعلت بين مستوى الشّكل ومستوى المضمون في مؤلّفها السّابق. وتتّفق (الشّاوش) مع (الصّادق قسومة) في التقسيم، إلاّ أنّها تختلف عنه في الاصطلاح. فإذا كان هو قد وسمها بوظائف الوصف الخارجيّة فإنّها هي أطلقت على الوظائف الخارجيّة وظائف مستوى الشّكل، بينما صيّرت الوظائف الدّاخليّة وظائف مستوى المضمون. وقد اتّفقت تلك الوظائف من جهة إظهار الواصف لبراعتيْه اللّغويّة والبلاغيّة، وإن اختلفت في المعنى. فإذا كان (قسومة) قد درسها في القصّة فإنّ الشّاوش تناولتها في الشّعر. والمهمّ أنّه سيُجنح في هذا البحث إلى تقسيمها فحسب[٤]، ولن يُنظر إليها نظرة النقّاد من جهة الشّكل والمعنى[٥]، أي ستتمّ مقاربتها من حيث الوصف الخارجي، أي من خلال الجانب البلاغي حتّى وإن داخل الوصفَ شيءٌ من المضمون، ثمّ من حيث الوصف الدّاخلي الّذي يحاول التوغّل في المعنى، وفي مقاصد الشّاعر.

---

(١) الشّاوش، الوصف في الشّعر العربي، مرجع سابق، ص ٥٨.

(٢) الشّاوش، وصف الحيوان في الشّعر الجاهلي، ص ٨١٧.

(٣) الشّاوش، الوصف في الشّعر العربي، ص ١٣٢-١٣٤.

(٤) سأعتمد مسمّى الوظائف الخارجية والدّاخلية كما في تقسيم قسومة دون أن أسير على نهجه في التقسيم. رائدي في ذلك الإنصات إلى ما يوفّره نصّ الشّعر الأندلسي عصريِ الطّوائف والمرابطين من وظائف.

(٥) تعتبر (قضية اللّفظ والمعنى) من القضايا الشّائكة في النّقد العربي. وقد أشار الجاحظ إليها بعبارته المشهورة التي مفادها: أنّ المعاني مطروحة في الطّريق.

المبحث الأوّل: وظائف الوصف الخارجيّة

وظائف الوصف الخارجيّة وتعني كلّ ما يخصّ شكل القصيدة الخارجي. وهي متّصلة برغبة الشّاعر في إظهار قدرته اللّغوية والبلاغيّة ومدى سيره على نهج بناء القصيدة، ومدى استيعابه فنّ التّصوير.

١- الوظيفة الجماليّة (التّزيينيّة):

أثبتت براعة الشّاعر في استخدام الصّور البيانيّة والمحسّنات البديعيّة وظيفة الشّعر الجماليّة، وقد أقرّ «رولان بارت» (R. Barthes) للوصف الوظيفة الجماليّة بصريح قوله:« لم تترك البلاغة الوصف دون معنى، فلقد منحته غاية معترفًا بها في الأدب، وهي غاية (الجميل) فهي إذن وظيفة جماليّة»[١]. ويتميّز «الوصف المؤدّي وظيفة جماليّة بغياب الوهم التّصويري أو التّمثيلي. فالواصف لا يُقرّب بين الشّيء الموصوف والمرجع الواقعي، وإنّما يباعد بينهما متعمّدًا»[٢]، وممّا سبق استعراضه من أبيات تبيَّنت الوظيفة الجماليّة، ولعلّ نونيّة ابن زيدون[٣] التي أرسلها إلى ولاّدة واصفًا حاله عاشقًا ومتحسِّرًا على ماضي الوصل تزيد الأمر توضيحًا: [البسيط]

أَضْحى التَّنَائي بَديلاً مِــنْ تَــدَانينَا ... وَنَابَ عَنْ طِيــبِ لُقْيَانــا تَجَافِينَــا
أَلاَّ وَقَدْ حَانَ صُبْحُ البَــيْنِ صَــبَّحَنَا ... حَيْنٌ فَقَــامَ بِنــا لِلْحَــيْنِ نَاعِينَــا
مَنْ مُبلِغُ الْــمُلْبِــسينا بِــانتزاحِهِمُ ... حُزنًا مَعَ الــدَّهْرِ لاَ يَبْلَــى وَيُبْلِينَــا
أَنَّ الزّمَانَ الّذي مَــازالَ يُــضْحِكُنا ... أُنْسًا بِقُــربِهِمُ قَــدْ عَــادَ يُبْكِينَــا

فقد ضمّن الشّاعر غزليّته من التّشبيه والطّباق، والجناس والمجاز العدد الكثير وشخّص الطّبيعة وحاورها، وصوّر حزنه وشوقه وتحسّره، وروّى خطابه بحرف النّون الموصول بألف الإطلاق الّذي يدلّ على تفجّعه وغمّه. فشكواه طالت وظهرت، واستخدم ألفاظًا ذات جرس موسيقي متقارب، «بناه على ضروب من البديع فاقت المألوف، ونزعت به إلى مجال

(١) انظر الشّاوش، وصف الحيوان، مرجع سابق، ص ٨١٨.
(٢)العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص٢٠٥.
(٣) ديوان ابن زيدون، ص ٩.

الصنّعة، حتّى لا نكاد نجد لفظًا إلاّ وهو في علاقة تجانس أو تطابق مع لفظ آخر في البيت الواحد»[١]، كقوله: [البسيط]

حالَت لِفَقدِكُمُ أَيّامُنـــا فَغَـــدَتْ سُودًا وَكانَت بِكُمْ بِيضًا لَيَالِينَـــا

ففي هذا البيت «تمتزج الأضواء الباهرة بالظّلال السّوداء القاتمة، فيختلط الأبيض بالأسود اختلاطهما برقعة الشّطرنج التي لعب ابن زيدون عليها دور حبّه الخاسر»[٢]. وأمّا ابن خفاجة[٣] ففي مقطوعة له يصف شجرة وكأنّها حسناء قد أسبغ عليها من المفاتن أفضلها، يقول: [الكامل]

يا رُبَّ مائِسَةِ الـــمَعاطِفِ تَزدَهي مِن كلّ غُصنٍ خـــافِقٍ بِوِشـــاحِ
مُهتَـــزَّةٍ يَـــرتَجُّ مِـــن أَعطافِهـــا ما شِئتَ مِن كَفَلٍ يَمـــوجُ رَداحِ
نَفَضَت ذَوائِبَها الرِّيـــاحُ عَـــشِيَّةً فَتَمَلَّكَتـــها هِـــزَّةُ الـــمُرتاحِ
حَطَّ الرَّبيعُ قِناعَها عَـــن مَفـــرِقٍ شَمطٍ كَما تَرتَدُّ كـــاسُ الـــراحِ
لَفّاءُ حاكَ لَهـــا الغَمَـــامُ مُـــلاءَةً لَبِسَت بِها حُسْنًا قَميصَ صَـــبَاحِ
نَضَحَ النَّـــدى نُوّارَهـــا فَكَأَنَّمـــا مَسَحَت مَعاطِفَها يَمينُ سَـــمَاحِ
وَلَوَى الخَليجُ هُناكَ صَفْحَةَ مُعرِضٍ لَثَمَتْ سَـــوالِفَهَا ثُغـــورُ أَقَـــاحِ

لطالما كانت الفتاة عند الشّعراء «أشبه بالغصن»[٤]، وأمّا عند ابن خفاجة فاستحالت شجرة ميّاسة استهل بها قصيدته التي أصبحت تصويرًا وصفيًّا حيًّا مزخرفًا، استخدم فيه الزّمان والمكان، وألبس الموصوف من الصفات الحسيّة والمعنويّة ما جعلها حبيبة عاشق. فهل هي شجرة أم فتاة؟ فقد صيّر الواصف العلاقة بينهما متبادلة. على أنّها تبدو علاقة غير متكافئة بين الطّرفين. ذلك أنّ تأثير المرأة أشدّ. فهي محور رئيس ينطلق منه ابن خفاجة في تشخيصه الطّبيعة. فهو دائم البحث عنها مجسِّدا حسنها الفتّان[٥]. وقد اهتمّ شعراء الأندلس

(١) جميلة بن ميلاد، الشعر بين الصياغة والمضمون: قصيدة (لئن قصّر اليأس) نموذجا، مجلّة دراسات أندلسيّة، المطبعة المغاربيّة للطّباعة والنّشر والإشهار، العدد السّابع عشر، جانفي، ١٩٩٧م، ص ٨٣.

(٢) جوميث، الشّعر الأندلسي بحث في تطوّره وخصائصه، مرجع سابق، ص ٣٧.

(٣) ديوان ابن خفاجة، ص ٦٩-٧٠.

(٤) محمد السعدي فرهود، الوصف في شعر المتنبّي، الجزء الأوّل، مطبعة الرّسالة، القاهرة، ١٩٧١م، ص ٣٧.

(٥) سلوى الحلو، نقد الصّورة الفنيّة في شعر ابن خفاجة من الوجهة النفسيّة، إشراف: عصام قصبجي، جامعة حلب،

بسبك قصائدهم وتزيينها حتّى في الرّثاء. فابن حمديس[١] حين تفجّع على جاريته التي غرقت أقام قصيدته على رويّ مقيّد. وكأنّ حياته غدت أيضا أسيرة بعد فقدها، ولا سيّما حين عجز عن إنقاذها، ودبّج مرثيّته بمختلف الصّور البلاغيّة والمحسّنات البديعيّة، واصفًا جمالها الحسيّ وشدّة حزنه على فقدها، معتمدًا على حاسّة البصر وعلى وجدانه، مفصحًا عن الموضوع ــ العنوان، وهو الجارية بعد أن حدّد جلّ عناصر الموصوف وخاصياته، وفي ذلك يقول[٢]: [البسيط]

أيَا رَشَاقةَ غُصْنِ الْبَانِ مَا هَصَرَكْ ... ويَا تألُّفَ نَظْمِ الشَّمْلِ مَنْ نَثَرَكْ
وَيَا شُؤُونِي وشَأْنِي كُلُّهُ حَزَنٌ ... فُضِّي يَوَاقِيتَ دَمْعِي واحْبِسي دُرَرَكْ
مَا خِلْتُ قَلْبِي وَتَبْرِيحِي يُقَلِّبُهُ ... إلاَّ جَنَاحَ قَطاةٍ فِي اعْتِقَالِ شَرَكْ
هَلاَّ وَرَوضَةُ ذَاكَ الْحُسْنِ نَاضِرَةٌ ... لا تلحظُ العينُ فيها ذابلاً زَهَرَكْ
أَمَاتكِ الْبَحْرُ ذُو التَّيَّارِ مِنْ حَسَدٍ ... لَمّا دَرَى الدُّرُّ مِنْهُ حَاسِدًا ثَغرَكْ
أُعَانِقُ الْقَبْرَ شوقًا وهْوَ مُشْتَمِلٌ ... عليكِ لو كنتُ فيه عالما خَبَرَكْ
وَدَدْتُ يَا نورَ عَيْنِي لَوْ وَقَى بَصَرِي ... جَنادِلاً وتُرابًا لاَصِقا بَشَرَكْ
أَقُولُ لِلْبَحْرِ إِذْ أَغْشَيْتُهُ نَظَرِي ... مَا كَدّرَ العيشَ إلا شُرْبُها كَدَرك
هلاَّ كفَفْتَ أُجَاجًا مِنْكَ عَنْ أُشَرٍ ... مِنْ ثَغْرِ لَمْيَاءَ لَوْلاَ ضَعْفُهَا أَسَرَكْ
هَلاَّ نظَرْتَ إلى تفْتِيرِ مُقْلَتِها ... إنِّي لَأَعْجَبُ مِنْهُ كيْفَ مَا سَحَرَكْ
يا وَجْهَ جَوْهَرةِ المَحْجُوبِ عَنْ بَصَرِي ... مَنْ ذَا يَقِيكَ كُسُوفًا قَدْ عَلاَ قَمَرَكْ

ومثلما يقدر الشّاعر على أن يُزيّن موصوفاته بأجمل المحسّنات البلاغيّة واللّغوية فإنّه بإمكانه أيضًا أن يقبّحها ويجعلها محلّ اشمئزاز ونفور.

٢٠٠٢م، رسالة دكتوراه، ص ١٨٦.

(١) ديوان ابن حمديس، ص ٢١٢ – ٢١٣.

(٢) أبيات مختارة من مطلع القصيدة.

٢- الوظيفة التّقبيحيّة:

الوظيفة التّقبيحيّة هي عكس الوظيفية التزيينيّة. فغايتها جعل الموصوف مستهجنًا وإيصاله إلى أدنى درجات السّوء، سواء أكان الواصف صادقًا أم كاذبًا. ويكون في الشّعر بالهجاء ومواطن التهكّم والسّخرية وإنْ خلت دواوين الشّعراء من ذلك الهجاء المقذع، عدا ابن سارّة[١] كما أشرنا إلى ذلك سابقًا. فقد قال في لحية طويلة كثيفة مرسّخًا إيّاها مباشرة: [البسيط]

وَلِحْيَةٍ لَسْتُ أَدْرِي كَيْفَ أَنْعَتُهَا ... فُضُولُ أَشْعَارِهَا أَوْدَتْ بِأَشْعَارِي
كَأَنَّهَا وَيَمِينِ الرِّيحِ تَنْشُرُهَا ... مَذَبَّةٌ[٢] رُفِعَتْ فِي عُودِ بَيْطَارِ

وابن خفاجة[٣] يصف رجلا أسودَ حسودًا معتمدًا على حاسّة البصر: [البسيط]

يا جامِعًا بِمَساويهِ وَطَلْعَتِهِ ... بَينَ السَّوَادَيْنِ مِنْ ظُلْمٍ وَمِنْ ظُلَمِ
أَمِثْلُهُ جَسَدًا فِي مِثْلِهِ حَسَدًا ... لَقَدْ تَأَلَّفَ بَيْنَ النَّارِ وَالْفَحَمِ

فبإمكان الشّاعر، وبفضل بلاغته اللّغويّة أن يرفع شخصًا فوق مستواه، أو أن يحطّ منه، سواء أكان يستحقّ ذلك أم لا، ويعود الأمر في ذلك أساسًا إلى الشّاعر ذاته، وإلى أسبابه الخاصّة.

يتّضح أنّ شعراء الأندلس في هجائهم لم يعمدوا إلى السبّ المباشر والقذع بقدر ما اتّجه كثير منهم إلى رسم صور كاريكاتوريّة ساخرة، تقوم على التّجسيم والتّضخيم وبراعة التّركيز على التّفاصيل والعيوب التي هي مثار السّخرية والإضحاك[٤]. فقِوامُ الوصف في الغالب الأعمّ التّصوير الّذي يناظر ريشة الفنّان المبدع.

٣- الوظيفية التّصويريّة:

يتميّز الشّاعر بقدرته على إيصال انفعالاته إلى الآخر. لذلك، كان التّصوير من أبرز الوسائل المستخدمة في النّظم الشّعري. فهو الّذي يمكّن الواصف من نقل المتلقّي من حالة

(١) ديوان ابن سارّة، ص ١٨٥.
(٢) ما يدفع به الذباب. المعجم الوسيط (ذبَّ). أداة لطرده.
(٣) ديوان ابن خفاجة، ص ٢٢٥.
(٤) فوزي عيسى، الهجاء في الأدب الأندلسي، مرجع سابق، ص ٢١٩.

العمق الوجداني إلى حالة الرّؤية[١]. فالواصف يسعى إلى الاعتناء «برسم الأشكال والألوان، والأحجام والأبعاد، والرّوائح والعناصر وغيرها، رسمًا ينـــزع إلى الدقّة والموضوعيّة»[٢]. ويتّبين ذلك من خلال قصائد الشّعراء التي تشفّ عن غاياتهم ونواياهم. فإنْ صوّروا محبوبة فإنّهم يريدون الإقناع بجمالها وفتنتها، وتبرير سبب تعلّقهم بها، ومعاناتهم من اللّيل الطّويل في غيابها، ولعلّهم يرومون أيضًا أن يبيّنوا قدرتهم على الوصف والتّأثير في الموصوف له. فهذا ابن خفاجة[٣] قد صوّر فاتنته على هذه الهيئة: [مجزوء الكامل]

وَمُهَفهَـــفٍ طَـــاوِي الْحَـــشَا ... خَنِـــثِ الـــمَعَاطِفِ وَالنَّظَـــرْ
مَـــلأَ العُيُـــونَ بِـــصُورَةٍ ... تُلِيَـــتْ مَحاسِـــنُها سُـــوَرْ
فَـــإِذا رَنَـــا وَإِذَا مَـــشَى ... وَإِذا شَـــدَا وَإِذَا سَـــفَرْ
فَـــضَحَ الْغَزالَـــةَ وَالْغَمَامَـــةَ وَالحَمامَـــةَ وَالْقَمَـــرْ

فقد جمعت تلكم الحسناء من المحاسن ما جعلها تتمرْأَى في بؤرة واصفها على هيئات متنوّعة مختلفة كلّها فتنة ورقّة. إنّها تارة غزالة، وطورًا غمامة، وحينًا حمامة، وأحيانًا قمرٌ.

وفي تصوير تقلّب حاله من حياة الرّفاهيّة والمُلْك إلى حال الأسر والهوان ها هو المعتمد[٤] يتذكّر قصوره وجاهه، فينفطر قلبه حسرة وألـــمًا، بل جعل الجماد إنسانًا يحنُو عليه ويشاركه لوعته: [البسيط]

بَكَى الـــمُبارَكُ فِي إِثرِ ابْنِ عَبّـــادِ ... بَكَى عَلى إثر غِـــزلانٍ وَآســـادِ
بَكَت ثُرَيّاهُ لاَ غُمَّـــتْ كَواكِبُهـــا ... بِمِثلِ نَوءِ الثرَيّا الـــرائحِ الْغَـــادِي
بَكَىَ الوَحِيدُ بَكَى الزَّاهِي وَقُبَّتُـــهُ ... وَالنَّهرُ وَالتَّاجُ كلّ ذُلُّـــهُ بَـــادِي
ماءُ الـــسَّماءِ عَلَـــى أَبْنَائِـــهِ دُرَرٌ ... يا لُجَّةَ البَحْرِ دُومِي ذَاتَ إِزْبَـــادِ

ففي أبيات ثلاثة فحسب قد كرّر فعل بكى مراتٍ خمسًا، وقد يكون قصد الواصف من ذلك تقريب صورة الموصوف من الموصوف له عبر عنصر البكاء، وقد استعان في ذلك

(١) الشّاوش، وصف الحيوان في الشّعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٨١٩.
(٢) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص ١٨٨.
(٣) ديوان ابن خفاجة، ص ١٠٤.
(٤) ديوان المعتمد، ص ٩٥.

بخاصيّات عدّة، صيّر فيها الفضاء بما يحويه من كائنات حيّة، وجمادات حزينة حزن الموصوف، فالملك باعتباره موضوعًا ــ عنوانًا غدا كئيبًا، أسيرًا، ذليلا، فألبس قصوره وتماثيله من غزلان إلى أسود، والثريّا والقبّة، والنّهر والتّاج الحزن، والعار والألم، بل صيّر السّماء تمطر وأمواج البحر تتلاطم وتزبد.

وقد يختلف التّصميم حسب رؤية الشّاعر وتركيزه على عنصر دون آخر، أو الاستغناء عن أحد تلك العناصر. فما الكيفيّة التي بها ينظّم الشّاعر موصوفاته؟

٤- الوظيفة التّنظيميّة:

تشمل الوظيفة التّنظيميّة سائر مستويات النّظم الشّعريّ والصّناعة الوصفيّة في كامل مقاطع القصيدة، ومختلف مراتبها، كما تؤسّس لمعظم الوظائف الوصفيّة الأخرى. ذلك أنّها تنهض بدور المنسّق والمصمّم في آن واحد. وهي وظيفة أساسيّة في المقطع الوصفيّ لا يمكن دونها أن يتسنّى للواصف تشكيل وصفه، أو للمتلقّي أن يدرك المقصود من النّظم الوصفيّ. ومن ذلك أنّه يختار أسلوبًا دون آخر، وصياغة دون أخرى، وصورة معيّنة دون سواها خدمة لمقصد الوصف. وهو بذلك قادر على تغيير وجهة هذا المقصد، أو تبديل شكل الإطار الفنّيّ الذي يحويه بمجرّد تغيير جزء من التّنظيم، وركن جزئيّ من التّرتيب[١]. ففيه يستخدم الشّاعر كلّ ما يقرّب الصّورة الوصفيّة من الموصوف له، كالتّشبيه، والاستعارات، والمجاز... وغيرها، ويحوّل الماديَّ إلى محسوس، والمحسوس إلى ماديٍّ، ويجمع بين المتناقضات، ويجعل من الحبّ والزّمان والكون وغيرها لا نهائيّة، أو متوقّفة تمامًا. وهكذا، ومن خلال الوظيفة التّنظيميّة يحقّق الشّاعر ــ الواصف مقاصده وغاياته. من ذلك قول ابن حمديس[٢]:

[الكامل]

صَدّتْ وبدْرُ الــتَّمِّ مَكــسُوفٌ بِــهِ ... فَحَسِبْتُ أَنَّ كُــسُوفَهُ مِــنْ صَــدِّهَا
وَالْبَدْرُ قَدْ ذَهَبَ الْخُــسُوفُ بِنُــورِهِ ... فِي لَيْلةٍ حَــسَرَتْ أَوَاخِــرَ مَــدِّهَا
فَكَأَنَّــهُ مِــرْآةُ قَــيْنٍ أُحْمِيَــتْ ... فَمَشَى احْمِرارُ النَّارِ فِــي مُــسْوَدِّهَا

(١) انظر: الشّاوش، وصف الحيوان، مرجع سابق، ص ٨٢٣-٨٢٤.

(٢) ديوان ابن حمديس، ص ١٤٣.

فإثر تصييرِ الشّاعر ظاهرة (الكسوف) وسيلة تعبير عن مشاعره إزاء صدّ معشوقه، ووصْف البدر حال خسوفه سرعان ما تخلّص من الظّاهرة الأولى إلى الثّانية بسلاسة وتدبّر.

وفي مدح القاضي أبي العلاء افتتح ابن سارّة[١] قصيدته بوصف راحلته، وهي النّاقة قائلا: [الكامل]

للرّزْقِ أسبابٌ ومِنْ أسْبَابِهِ	إعمَال نَاجِيَة وشدُّ حِزَامِ
حَرِقٌ كَأَنِّي فَوْقَ عِوَجِ ضُلُوعِهَا	أَلِفٌ أُقِيمَتْ فَوْقَ عَطْفِهِ لاَمِ
وَكَأَنَّ زَوْرَتَهَا[٢] رَبَابَةُ[٣] يَاسِرٍ[٤]	لُزَّتْ بِأَرْبَعَةٍ مِنَ الْأَزْلاَمِ[٥]
لَمْ يَبْقَ مِنْهَا نَصّها[٦] إِلاَّ سَفًا[٧]	كَالرِّيحِ تُمْسِكُهُ يَدِي بِزِمَامِ[٨]

فاستهلال الشّاعر قصيدته على النّهج القديم مستخدمًا الصّور القديمة، وقد ركّز بكامل الوعي على موضوع ــ عنوان فرعيّ، وهو موصوف النّاقة قصد تجلية عظمة الممدوح. ومن عناصر النّاقة السّرعةُ، ومن خاصيات السّرعة الضّمورُ والضّلوع المتينة، والخفّة التي تحاكي الرّيح، والعنق الّذي هو عنصر وخاصيّة في الآن نفسه دالّة على القوّة والتوازن، وقد مثّله بخيط تشدّ به السّهام، وهو بيد لاعب الميسر، وكأنّ ذاك العنق قد مسك أيضًا بقداح أربعة من الأزلام متلاصقة. ممّا يدلّ على شدّة انغراسه في جذعها، زد على أنّ النّاقة النّاعبة في عدْوها الّذي يسابق الرّيح لا تني توفّر الأمن والسّلامة لراكبها، ماسكة يده بزمام. وبعد استيفاء الموصوف الأوّل سرعان ما تخلّص الواصف إلى موضوع ــ عنوان فرعيّ ثانٍ وهو الشّاعر المادح الّذي هو على متن الرّاحلة، وقد غدا جسده محترقًا نتيجة احتكاكه بأضْلُعها

(١) ديوان ابن سارّة، ص٢٥٠.

(٢) ملتقى أطراف عظام الصدر حيث اجتمعت. المعجم الوسيط مادة (زور).

(٣) الخيط تُشدّ به السّهام. المعجم الوسيط مادة (ربَّ).

(٤) الضارب أو اللاعب بالقداح في الميسر. المعجم الوسيط مادة (يَسَرَ).

(٥) الزَّلم السهم الذي لا ريش فيه، وكان أهل الجاهلية يستقسمون بالأزلام. المعجم الوسيط مادة (زَلَمَ).

(٦) استحثَّها شديدًا. المعجم الوسيط مادة (نَصَّ).

(٧) سفا: أسرع. المعجم الوسيط مادة (سَفَا).

(٨) الخيط الذي يُشدُّ في البُرة أو في الخشاش ثم يشد إلى طرف المقود. المعجم الوسيط مادة (زَمَّ).

المنحنية، فشبّه نفسه على تلك الحال وهو يعاني من مشاقّ الرّحلة بأَلِفٍ أُقيمت على عطفه لام.

واستنادًا إلى ذلك، يتّضح أنّ الوظيفة التّنظيميّة في الوصف هي التي تجعل المتلقّي يرى بعين ثاقبة، ويشعر مع الواصف بل يدرك ما يروم إيصاله إليه عبر اللّغة الواصفة من موصوفات، قد تكون بينها علامات. وهذه العلامات قد تخلو منها بعض القصائد نتيجة قلّة وعي الشّاعر القديم، فيتحوّل مباشرة من موصوف إلى آخر دونه أهميّة.

٥- الوظيفة العلاميّة:

هي علامات يحرص الواصف على وضعها بغية الإشارة بها إلى موصوفه. وتشتمل على قرائن معلنة في مطلع القصيدة أو في ثناياها، وقد رسمها وضبط أبعادها وفق تصميم مسبّق يشفّ عن العناصر الدّلاليّة، والبنى الشكليّة في القصيدة[١]. فمن تلكم العلامات ما استخدمه شعراء الجاهليّة قصد تخفيف الهموم، وتزجية الأوقات في الرّحلة. وأمّا بالنسّبة إلى الشّعر الأندلسي فإنّ الطّبيعة قد أُشركت في شتّى الأغراض، واستُحضرت الذّاتُ الشّاعرة في سائر الأوقات، فغدا الصّباح مساءً في منظور ابن خفاجة[٢] عند رثائه محمّد ابن أخته الّذي مات في أغمات، يقول في ذلك: [الطّويل]

وَأَلْقَى بَيَاضَ الصُّبْحِ يَسْوَدُّ وَحْشَةً ... فَأَحْسَبُنِي أُمْسِي عَلَى حِينِ أُصْبِحُ
وَيُوحِشُنِي نَاعٍ مِنَ اللَّيْلِ نَاعِبٌ ... فَأَزجُرُ مِنْهُ بَارِحًا لَيْسَ يَبْرَحُ
وَأَستَقبِلُ الدُّنْيَا بِذِكْرَى مُحَمَّدٍ ... فَيَقْبَحُ فِي عَيْنَيَّ مَا كَانَ يُلْمَحُ

وإذا كان الحيوان ونزاله المُميت قد تحوّلا في العصر الجاهلي إلى علاميتْ حزن وتأمّل، فضلا عن كونهما مطلعًا للمرثيّة فإنّ الطّبيعة بالأندلس قد أصبحت هي الأخرى سمة غمٍّ وهمٍّ تشارك الشّعراء بكاءهم بدموع حرَّى، واستخدموا الزّمان والمكان والألوان، ووظّفوا كلّ ما يساعدهم في تبليغ مشاعرهم، وقد استعار ابن حمديس[٣] لريق محبوبته الرّاح ليدلّ به على عذوبته وشدّة تأثيره: [الرَّمل]

---

(١) الشّاوش، وصف الحيوان، مرجع سابق، ص٨٢٦.

(٢) ديوان ابن خفاجة، ص ٧٣.

(٣) ديوان ابن حمديس، ص ١٣٩.

ذَابَ لِـــي بِـــالرَّاحِ مِنْهَـــا بَـــرَدٌ هَلْ يَكُونُ الـــرَّاحُ ذَوْبَ البَـــرَدِ

وإثر ذلك مباشرة بادر إلى وصف الخمرة:

هاتِها صَفْرَاءَ مَـــا اخْتَـــرتُ لَهـــا أُفُقَ الشَّمْسِ عَلَـــى أُفْـــقِ يَـــدِي

ومن العلامات أيضًا ما يأتي تذكيرًا بما سبق وتأكيد ما حدث، سواء أكان الأمر يبعث على الحزن أم الفرح، ومنه وقوع النّظر على البوم أو الغربان والتطيّر منها لأنّها نذير شؤم. وحتّى هديل الحمام يمسي مشاركًا ابن خفاجة[1] أحزانه، يقول في ذلك: [الكامل]

فَصَمَمْتُ عَنْهُ وَقَدْ سَمِعْتُ حَمامَةً فَاغرَوْرَقَتْ عَيْنِي لَهـــا اسْـــتِعْبارَا

هَزَّتْ كَهَزِّي نَصْلَ سَيْفِي لَوْعَـــةً فَرَقَقْـــتُ حاشِـــيَةً وَرَقَّ غِـــرَارَا

وَمَلَأْتُ جَفْنِـــي عَبْـــرَةً وَلَرُبَّمـــا أَبْكَيتُـــهُ فَجَـــرَى دَمًـــا مَـــوَّارَا

فابن خفاجة حين انتهى إليه هديل الحمامة لم يستطع كبح جماح دموعه، حتّى إنّ الحمامة اهتزّت هي الأخرى حزنًا وألـــمًا، بل إنّ دموعها غدت دمًا منسكبًا، وما كلّ ذلك إلاّ نتيجة ما كان يشعر به من وَجْد وتعلّق بعيدًا عن تلكم الحسناء التي كان يتعشّقها.

وقد تعددت علامات الوصف المعنويّة واللّفظيّة أيضًا، من قبيل واو ربّ المحذوفة أو المعلنة، أو أدوات النّداء والنّعت، أو الأساليب البلاغيّة[2].

ونتيجة لذلك، يتّضح أنّ الشّعر الأندلسيّ قد حظي بوظائف خارجيّة شكليّة، وأدّى دوره فيها بكلّ إتقان ومهارة. وأمّا في شأن ما اقترحه من وظائف داخليّة فإنّ ذلك سيكون مدار المبحث اللاّحق.

(١) ديوان ابن خفاجة، ص ١٤٠.

(٢) سبقت الإشارة إليها في مواطن الموصوفات، ص ٧٦.

المبحث الثّاني: وظائف الوصف الدّاخليّة

وظيفة الوصف الدّاخليّة تتعلّق أساسًا بدلالة الوصف، وقد تحاول تلكم الوظيفة الغوص في مقاصد الشّاعر الوصفيّة عن طريق كلّ ما يساعد من أساليب في الوصول إلى المبتغى. ولعلّها من طليعة الأساليب البلاغيّة التي يرى ابن رشيق أنّها «إهداء المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللّفظ»[١]، فإدراك قلب المتلقّي هو الهدف الّذي يرمي الشّاعر إلى تحقيقه. فما وظائف الوصف الدّاخلية؟

من أبرز وظائف الوصف الدّاخليّة التي قصد إليها الشّعراء الواصفون غداة عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين ما يلي:

١- الوظيفة التّعبيريّة:

التّعبير قوامُه ملفوظ يشفّ عما يختلج في الباطن من أفكار وأحاسيس، وهو بلا أدنى شكّ خطابٌ ذاتيّ خالص. ولـــمّا كان الوصف تعبيرًا قائمًا أساسًا على اختيار الموصوف والمنظور والمعجم[٢] فإنّه ذاتيّ بامتياز. وإنّ هذا التّعبير عمّا هو مدّخر في النّفس الإنسانيّة يكون خاصّة من خلال وصف الطّبيعة والبيئة[٣].

وما من شكّ في أنّ الشّاعر الأندلسي قد عشق الطّبيعة وهام بها، وأشركها في أفراحه وأتراحه. فإنْ مدح التفت إلى ذاته وعبّر عما لاقاه في رحلته من مشاقّ حتّى يستدرّ عطف الممدوح فيبذل له العطاء. فكلّ ما يؤثّر في الوجدان يدخل تحت طائلة الوظيفة التعبيرية. وحسبنا ما يشعر به المعتمد[٤]، فعند فقده ولديه رثاهما رثاءً مؤلـــمًا على هذا النّحو، واصفًا حاله، ومجيبًا عمّن دعاه إلى الصّبر: [الطّويل]

يَقُولونَ صَبْرًا لاَ سَبِيلَ إِلى الـــصَّبْرِ سَأَبْكِي وَأَبْكِي ما تَطاوَلَ مِنْ عُمْرِي

إلى أن يقول:

مَدَى الدَّهْرِ فَلْيَبْكِ الْغَمَامُ مُـــصَابَهُ بِصِنْوَيْهِ يُعذَر في البُكَاءِ مَدَى الدَّهْرِ

---

(١) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج١، مرجع سابق، ص ١٦٠.

(٢) العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، مرجع سابق، ص٢٠٠.

(٣) قسومة، طرائق تحليل القصّة، مرجع سابق، ص ٢٠٨.

(٤) ديوان المعتمد، ص ١٠٥.

بِعَيْنِ سَحَابٍ وَاكِفٍ قَطْرَ دَمْعِهَـــا عَلَى كُلِّ قَبْرٍ حَلَّ فِيهِ أَخُو الْقَطْـــرِ

ثمّ يستأنف قوله:

يُعيدُ عَلى سَمعي الحَديدُ نَـــشيدَهُ ثَقيلاً فَتَبْكِي الْعَينُ بِالْجَسِّ وَالنَّقْرِ

إلى أن يلتفت إلى أفراد الأسرة، مصوّرًا تأثير الفاجعة فيهم:

مَعِي الأَخَواتُ الهالكاتُ عَلَيْكُمـــا وَأُمُّكُمَا الثَّكْلى الـــمُضَرّمَةُ الصَّدْرِ

فَتَبْكِي بِدَمْعٍ لَيْسَ لِلْقَطْـــرِ مِثْلُـــهُ وَتَزْجُرُها التَّقْوَى فَتُصْغِي إِلَى الزَّجْرِ

أَبَا خالِدٍ أَورَثْتَنِي الحُـــزنَ خَالِـــدًا أَبَا النَّصْرِ مُذْ وُدِّعْتَ وَدَّعَنِي نَصْرِي

وَقَبْلَكُما مَا أَوْدَعَ القَلْبُ حَـــسْرَةً تُجَدِّدُ طُولَ الدَّهْرِ ثَكْلَ أَبِي عَمْـــرِو

ففي قصيدة واحدة جمّع الشّاعر كميّة هائلة من الدّموع حزنًا على ولديه وعلى نفسه وهو في الأسر وقد قُيِّدت يداه بالحديد.

ومن الحنين إلى المكان يحْضُرُنا ما قاله ابن خفاجة[١]: [الرَّمل]

إِنَّ لِلجَنَّـــــةِ في الأَنـــــدَلُسِ مُجتَلـــى حُـــسنٍ وَرَيّـــا نَفَـــسِ

فَـــسَنَا صُـــبْحَتِها مِـــنْ شَـــنَبٍ وَدُجَـــى ظُلْمَتِهـــا مِـــنْ لَعَـــسِ

فَإِذَا مَـــا هَبَّـــتِ الـــرِّيحُ صَـــبًا صِحْتُ وا شَوْقِي إِلَى الأَنْـــدَلُسِ

فقد عبّر عن شديد تعلّقه بالأندلس مصرّحًا ومرسّخًا. فهي ذات الحسن المكشوف والنّفس الطيّب، وشخّصها بفتاة ذات ثغر مشرق، يفتّر عن أسنان بيضاء عند الصّبح، وأمّا مساءً فتتجلّى سمرة لماها وقد سبت الألباب.

وحين يجتمع الحبّ بالجمال والطّبيعة فإنّ ابن زيدون[٢] يعبّر عن ذلك بقوله: [البسيط]

يَا رَوضَةً طالَمـــا أَجنَـــتْ لَواحِظَنـــا وَردًا جَلاَهُ الـــصِّبا غَـــضًّا وَنَـــسْرِينَا

وَيَـــا حَيَـــاةً تَمَلَّيْنَـــا بِزَهرَتِهـــا مُنًـــى ضُـــروبًا وَلَـــذّاتٍ أَفانِينَـــا

وَيَا نَعِيمًا خَطَرنَـــا مِـــن غَـــضارَتِهِ فِي وَشيِ نُعْمَى سَحَبْنا ذَيلَـــهُ حِينَـــا

(١) ديوان ابن خفاجة، ص ١٥١.

(٢) ديوان ابن زيدون، ص ١١-١٢.

على أنّ تعبير الشّاعر ــ الواصف قد لا يخلو من رمز. فإلى أيّ حدّ نهض الوصف في الشّعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين بالوظيفة الرّمزيّة؟

٢- الوظيفة الرّمزيّة:

الرّمز هو الإيماء والإشارة والعلامة[١]. وقد اتّفق معظم النقّاد ــ سواء منهم الّذين اهتمّوا بدراسة الوصف الأدبي عمومًا والوصف الشّعري على وجه الخصوص ــ على إثبات الطّاقة الإيحائيّة التي يمتلكها الوصف كما فعل فيليب هامون وأثبتت «بياتريس ديديي» (Béatrice Didier) هذه الوظيفة الوصفيّة، واعتبرت أنّ عمليّة الوصف هي نوع من الهدوء الــتأمّلي، على الإنسان أن ينسى فيه مشاغله. ولكنّ العمليّة الرمزيّة قد تُفضي في الاتّجاه المعاكس إلى أنسنة العناصر الوصفيّة[٢]، فيكون الوصف غلافًا لداخل مختلف، من ذلك قصيدة ابن خفاجة[٣] في الجبل المعروفة التي قال في مطلعها: [الطّويل]

بَعَيشِكَ هَل تَدْرِي أَهُوجُ الجنائبِ تَخُبُّ بِرَحْلِي أَمْ ظُهُورُ النَّجائِــبِ

لطالما قيل: إنّ هذه القصيدة تمثّل امتزاج الشّاعر بالطّبيعة، غير أنّها في الحقيقة تمثّل خشية الشّاعر من الموت. إذْ إنّه لم يدرك من الجبل إلاّ شعوره بالسّأم ترقّبًا للموت، وخوفًا من سطوته. وتشكّل طبيعة هذه القصيدة ثنائيّة بين الفنّ الشّعري والتأمّل الفكري، وتبيّن أنّ ابن خفاجة كان يستجيب لحاسّة فنيّة وأخرى موضوعيّة. فلم يجد بدًّا من أن يخرج عن تلك الذّات الشّعريّة الملهمة إلى إعمال الخيال في الوعي الكوني وفي مسائل الحياة والموت والفناء. فعبارة (بِعَيْشِكَ) الواردة في البيت تحمل تأويليْن اثنين مفادهما إمّا في حياتك أو في مصيرك. ولعلّه أراد باستفهامه (هل تدري؟) أن يضعنا في الجانب الآخر وهو ما بعد الحياة أي الموت. وما عبارته أهوج الجنائب إلاّ إحساس مؤلم وفظيع برياح الزّمان الهوجاء التي ما تنفكّ تعبث بحياته وتقود مصيره إلى حيث لا يدري (تخبّ برحلي). غير أنّ ظهور النّجائب كناية عن

---

(١) المعجم الوسيط مادة (رَمَزَ).

(٢) انظر: الشّاوش، وصف الحيوان، مرجع سابق، ص ٨٣٥-٨٣٦.

(٣) ديوان ابن خفاجة، ص ٤٢.

إيمانه بالقدر. وهذا الإيمان المتأرجح بين خوفه من المجهول وإذعانه له يتواصل حتّى نهاية القصيدة[١]. وأمّا المعتمد[٢] في قصيدته التي يستعطف فيها أباه: [البسيط]

وَفارِسًا تَحذَر الأبطـــالُ صَـــوْلَتَهُ صُنْ عبدَكَ القِنَّ فَهْوَ الصَّارِمُ الذَّكرُ

وقوله:

لَمْ يَأْتِ عبدُكَ ذَنْبًا يَـــستَحِقُّ بِـــهِ عُتْبَى وَهَا هُوَ قد نَـــادَاكَ يَعتَـــذِرُ

ففي عبارة (عبدك) لا نستشفّ إجلالا ولا حبًّا للأب بقدر ما كان خوفًا وجزعًا منه جرّاء بطشه، وممّا يدلّ على ذلك قوله:

أَجَلْ وَلِي رَاحَةٌ أُخْرَى كَلِفْـــتُ بِهَـــا نَظْمَ الْكُلَى فِي الْقَنا وَالْهَامُ تَنتَثِـــرُ

فهذه الصّورة تتضمّن إشارة إلى «الحديقة المعتضديّة التي تطلع الرّؤوس منها حيث كان أبوه يتلذّذ بمنظرها المرعب الّذي يُعدّ من أكبر شناعاته الفظيعة، والشّاعر إذْ يعبّر عن راحته وتعلّقه بهذه الصّورة الدّمويّة، إنّما يكشف عن تماهيه وتبنّيه أفعال أبيه على سبيل التّطابق مع الصّورة الحازمة التي يريدها المعتضد لكلّ أبنائه ومنهم المعتمد»[٣]. فوالده قد قتل ابنه إسماعيل، وكان يخشى أن يغتاله. لذلك، كان يتذلّل إليه بألفاظ من قبيل العبد والظّروف والمصائب وغيرها. فهو شاعر فنّان، وشخصيّته عنوان الطّيبة والرقّة، فلا تتوافق وشخصيّة والده، مع ذكر الرّاحة في حديقة والده البشعة. وإنّ قصيدته هذه هي من أطول قصائد ديوانه، وفيها من الخضوع والاستسلام الكثير. وقد يبرّر إذعانه ذلك بخوفه من جبروت والده وطغيانه. وممّا يؤكّد ذلك خلوّ ديوانه من رثاء أبيه. فقد تفجّع على أبنائه وأبّنهم مثلما رثى نفسه وقصوره، وكلّ ما يكنّ له مودّة وتعلّقًا. وأمّا والده فلم يفز منه لا بندب ولا بإطراء. وحين يطالع المتلقّي قصيدة سيقف من خلالها على مخاوف الشّاعر وعقده النفسيّة، فتتراءى شخصيّة الشّاعر من خلال بعض ألفاظه، وهذا هو محور الوظيفة التّالية.

---

(١) لمزيد التّفصيل انظر: الحلو، نقد الصّورة الفنيّة في شعر ابن خفاجة من الوجهة النفسيّة، مرجع سابق، ص ٢٠٥.

(٢) ديوان المعتمد، ص ٣٨-٣٩.

(٣) محمد خيط، المعتمد بن عبّاد (دراسة نفسية)، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، إشراف عبد الله حمادي، ٢٠٠٤م، رسالة ماجستير، ص ١٠٨- ١٠٩.

٣- الوظيفة الحجاجيّة:

الحجّة هي الدّليل والبرهان، وتنبع في الأساس من ماهية العمل الوصفيّ وجوهر الخلق الفنيّ. وإذا كان الحجاج قائمًا على الإقناع والبرهنة فإنّ الوصف عمومًا يستجيب لهذيْن الشّرطين في مختلف المستويات التي تتناوله بها. ويُتبيّن بدءًا ومن حيث المستوى البلاغي أنّ الوصف قد عُدّ في عُرف البلاغيين صورة من صور الحجاج، بقدرته على تمثيل الموصوفات أمام العيان، والإقناع بواقعيتها وتمثّلها، ولا سيّما إذا ما كان الوصف قائمًا على الحركة أو بتعبير أرسطو (مسرحة القول). وتتجلّى الوظيفة الحجاجيّة في مستوى خطاب الوصف عمومًا، وفي مستوى التّصميم أو التّخطيط بوجه أخصّ في انتقاء النّعوت التي تستند إلى الموصوف، واختيار الأوصاف والقائمات التّعداديّة، وسلّم ترتيبها وكيفيّة نظمها وتوزيعها[١]، بل يذهب (العجيمي) إلى القول بأنّ الوظيفة الحجاجيّة يستهدف بها الشّاعر إثبات حضور ذاته. فهو حين يتناول محبوبته أو ناقته يرمي ضمنيًّا إلى الإعلاء من قيمته والافتخار بنفسه[٢]. على حين تخالفه الشّاوش حين ترى أنّ ما يرمي إلى تبليغه الواصف من خلال أوصافه يتجاوز بكثير مجرّد الرّغبة في الافتخار بالنّفس. فهو ينفّس عن كوابت ذاته ويفرغ شحنه النفسيّة من مخاوف تنتابه نتيجة الموت والمجهول وما إلى ذلك. وتندرج في الوظيفة الحجاجية البرهنةُ من قبيل إثبات الشّاعر شوقه وتعلّقه. فالمعتمد[٣] تلومه زوجته اعتماد على كونه لم يصارحها بحبّه إيّاها، فها هو يعلنه في قوله: [الكامل]

حُبُّ اعْتِمَادٍ فِي الجَوانِحِ سَـاكِنٌ ... لاَ القَلْبُ ضَاقَ بِهِ وَلا هُوَ رَاحِـلُ
يَا ظَبْيَةً سَـلَبَتْ فُـؤادَ مُحَمَّـدٍ ... أَوَ لَم يُرَوِّعْكِ الْهِزَبْـرُ الْبَاسِـلُ

ولكي يبرهن على مدى هيامه بها أعلن صراحة دلالات ذلك كالتّالي:

مَن شَكَّ أَنِّي هَائِمٌ بِـكِ مُغْـرَمٌ ... فَعَلَى هَواكِ لَـهُ عَلَّـيَّ دَلاَئِـلُ
لَوْنٌ كَـسَتْهُ صُـفْرَةٌ وَمَـدَامِعٌ ... هَطَلَت سَحَائِبُها وَجِسْمٌ نَاحِـلُ

---

(١) انظر: الشّاوش، وصف الحيوان، مرجع سابق، ص ٨٣٧-٨٣٨.

(٢) انظر: العجيمي، الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مرجع سابق، ص٤٤٢-٤٤٤.

(٣) ديوان المعتمد، ص ٢٣.

فجسده المصفرّ النّحيل، والدّموع التي تنسكب من مقلتيْه دون توقّف هي برهانه على أنّ حبّها لم يفارق قلبه.

وابن سارّة[١] يشكو من الدّنيا، ومن الدّينار البعيد عنه فيقول: [الوافر]

أَرَى الـــدِّينَارَ للـــدُّنْيَا نَـــسِيبًا ... يَحِيدُ عَنِ الْكِرَامِ كَمَـــا تَحِيـــدُ
هُمَا سِيَّانِ إِنْ صَـــحفْتُ حرفًـــا ... وجدْتُ الرَّاءَ تَـــنْقُصُ أَوْ تَزِيـــدُ

وحجّته في ذلك:

وَأَلْمَحُ مِنْ سَـــنَا الـــدِّينَارِ بَرْقًـــا ... غَمَامَتُـــهُ عَلَـــى غَيْـــرِي تَجُـــودُ
يَفُـــوزُ بِـــهِ الْخَلِـــيُّ فَيَحْتَوِيـــهِ ... وَيُحْرَمُ وَصْلَهُ الـــصَّبُّ الْعَمِيـــدُ
إِلَى كَـــمْ يَنْفُـــرُ الـــدِّينَارُ مِنِّـــي ... وَيطْلُبُ كَفَّ مَـــنْ عَنْـــهُ يَحِيـــدُ

وابن خفاجة[٢] كانت قصائده مسرحًا لانفعالاته ورغباته، خاصّة أنّه لم يكن ذلك الشّاعر الّذي يتكسّب بشعره، ففي قصيدته التي استهلّها بقوله: [الكامل]

أَمُقَـــامُ وَصـــلٍ أَم مَقَـــامُ فِـــراقِ ... فَالقُضبُ بَينَ تَـــصافُحٍ وَعِنـــاقِ
خَفّاقَةٌ ما بَـــينَ نَـــوحِ حَمامَـــةٍ ... هَتَفَت وَدَمـــعِ غَمامَـــةٍ مُهـــراقِ

أفصح من خلال الطّبيعة عمّا كان يؤرّقه في حياته، فلعلّ تساؤله (أَمُقام وصْل أمْ مُقام فراق؟) إنّما يشير به إلى ما يراوده من قلق وخوف. فهو دائم التوجّس من مفارقة الحياة. لذلك، كثيرًا ما يلتجئ إلى الطّبيعة علّه يعثر فيها على ما يتوق إليه من وصال (فالقضب بين تصافح وعناق). فهو ما ينفكّ ينظر إليها بعين النّفس التي ترى الأمور من خلال ثنائية التّناقض والاختلاف. فالأغصان خفّاقة تتجاذبها نوازع اليأس حينًا (خفّاقة ما بين نوح حمامة)، والأمل حينًا آخر (هتفت ودمع غمامة مهراق)[٣]. لذلك، ضجّت قصائد ابن خفاجة بالحركة، وهي انعكاس لما في نفسه من اضطراب. والشّاعر في قصيدته يتحدّث عن واقع مَعيش، أو مشاعر اجتاحته وهو على علم ودراية بكلّ ما حوله.

---

(١) ديوان ابن سارّة، ص ٢٦٨-٢٦٩.

(٢) ديوان ابن خفاجة، ص ١٨٣.

(٣) الحلو، نقد الصّورة الفنيّة في شعر ابن خفاجة من الوجهة النفسيّة، مرجع سابق، ص ١٩٤.

٤- الوظيفة المعرفيّة[١]:

لم يتطرّق الشّعراء إلى شيء إلاّ وهم على علم به غالبًا، مستعينين في تجليته بزاد معجمي عالٍ، سواء في النّبات والحيوان وفي سبلهم التي قطعوها. وإذا كانت الباحثة (بسمة نهى الشّاوش) تجد العذر لشعراء الجاهليّة في تكرارهم وصف النّاقة، أو الحُمر الوحشيّة، فإنّ ما عدّه النقّاد تَكرارًا إنّما يمثّل الجانب المعرفيّ والمعلومات المشتركة التي نهل منها الشّعراء الوصّافون عناصر وصفهم، والتي هي في الواقع لا تعدُو أن تكون سوى عناصر واقع يريد الواصف أن يوهم به جمهور الموصوف لهم. وأمّا طريقة صياغة هذه المعارف، وأسلوب نظمها، وكيفيّة توزيعها، وأوجه توظيفيها الفنيّ وتوظيفها الدّلالي فهذا ما يتفرّد به كلّ واصف جاهليّ عن آخر. وما كان شأن الشّعر الأندلسي بشأن ذلكم الشّعر الجاهلي الّذي فيه يصف الشّاعرُ طَرَفَةُ مثلا عرق النّاقة المتصبّب في قصائده، بل تنوّعت موضوعاته واختلفت، وإن تكرّرت فإنّما تتكرّر الصّورة في خطاب الشّاعر ذاته، وليس في خطابات غيره من الشّعراء. وتظلّ المعرفة حاضرة في الشّعر الأندلسي، منها معرفة أحوال الأمم السّابقة، وأهمّ أبطالها، والاستدلال بالأمثال، وتضمين أبيات شعراء العصور التي مضت، أو وصف ما غفل عنه الشّعراء الآخرون وما إلى ذلك. حسبنا ابن حمديس[٢]، فقد صوّر الذّباب تصويرًا واقعيًّا مفصّلاً القول في تأثير لسعتها الإبلَ خاصّة، وما تُحدثه من حكّة تدمي أجسادها وهذا دليل معرفة ومراقبة: [البسيط]

ومُودِعٍ فِي الـــمَطَايَا لَسْعَةً حمـــة ... فَيُزعِجُ الرُّوحَ تَعْذيبًا مِنَ الْجَـــسَدِ
يُغْشِي السَّوَامَ[٣] مَناقِيرًا فَتَحْـــسَبُها ... مَباضِعًا مُدْمِيَاتٍ كُـــلَّ مُفْتَـــصَدِ
يَحُكُّ مِنْ دَمِهَا الْقَانِي يـــدًا بِيَـــدٍ ... حَكَّ الظَّرِيفِ بِحنّاءٍ بَنَـــانَ يَـــدِ

(١) من الدّارسين من يذهب إلى أنّ هذه الوظيفة تتجسّم من خلال تقديم مادّة معرفيّة معيّنة عن المجتمع وغيره. انظـــر: الصّادق قسومة، طرائق تحليل القصّة، مرجع سابق، ص٢١٠.

(٢) ديوان ابن حمديس، ص ١٣٤.

(٣) كل إبل أو ماشية تُرسل للرَّعْي ولا تُعلف، المعجم الوسيط مادة (سامَ).

وحسبنا ابن زيدون[١] فقد كان شخصيّة سياسيّة وأدبيّة محنّكة، عارفة بأمور عدّة. فقد مدح المعتضد ورأى أن من يعتقد الرّئاسة في غيره فهو مثل من صدّق مدّعية النّبوّة في عهد أبي بكر الصّديق ﷺ سجاح، التي أسلمت لاحقًا: [الوافر]

وَمُعتَقِــدُ الرِّيَاسَــةِ فِــي سِــوَاهُ كَمُعتَقِــدِ النُّبُــوَّةِ فِي سَــجَاحِ

وفي إشارة لأيّام النّعمان بن المنذر ملك الحيرة، الّذي كان له يوم نعيم ويوم شؤم، قال[٢]: [الكامل]

وَأَتَى بِيَ النُّعْمَــانَ يَــومَ نَعِيمِــهِ نَجْــمٌ تَلَقَّــى سَــعْدَهُ الْمِــيلاَدُ

وفي الاستشهاد بالمثل القائل: (عندَ الصّباحِ يَحمَدُ القَومُ السُّرى)[٣] وهو يضرب لمن يحتمل المشقّة والتّعب آملا نيل ما يريد يقول[٤]: [الكامل]

هَيهاتَ قَد ضَمِنَ الصَّباحُ لِمَن سَرى أَن يَــستَتِبَّ لِــسَعْيِهِ الإِحْمَــادُ

وابن حمديس[٥] حين كبر وضعف مثّل بالنّسر في قوله: [مخلّع البسيط]

كَــأَنَّنِي إِذْ كَبِــرْتُ نَــسْرٌ يُطعِمُــهُ فَرْخُــهُ بِعُــشِّ

حيث سئل عن التّمثيل بالنّسر فقال: ذكر بعض العلماء بأسرار الحيوان أنّه ليس في الطّير ما يطعمه ولده إلاّ النّسر، وذلك إذا ضعف عن الطّيران للتكسّب[٦].

وتعدّدت الأسماء والأمثلة، ممّا يدلّ على علم وافر قد حظي به أولئك الشّعراء، وبعض الشّعراء كان يحاول أن يعلّم غيره بشعره.

---

(١) ديوان ابن زيدون، ص ١٩٢.

(٢) ديوان ابن زيدون، ص ٢٢١.

(٣) مثل يُضرب لما يُنال بالمشَّقة ويُوصل إليه بالتعب. أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، جمهرة الأمثال، ضبطه وكتب هوامشه ونسّقه: أحمد عبد السلام، خرّج أحاديثه: أبو هاجر محمد سعيد زغلول، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨، ص ٣٨.

(٤) ديوان ابن زيدون، ص ٢٢٥.

(٥) ديوان ابن حمديس، ص ٢٨٧.

(٦) المرجع السّابق، ص ٢٨٧.

٥- الوظيفة التّعليميّة[١]:

يتّضح أنّ الوظيفة التّعليميّة هي التي يعلّم فيها الواصف شيئًا، أو يشير بها إلى ما ورد في علوم الدّين والنّحو غالبًا، أي أن تكون رسالته تعليميّة بحتة، فيها حثّ على التّعليم والتعلّم، من ذلك قول ابن خفاجة[٢] وهو الحريص على تنبيه أفهام الأطفال: [السّريع]

سَدِّد مَرامِيَ الطِّفْلِ في شَأْنِه ... بِلَفْظَةٍ تَشْدُدْ بِهَا أَزْرَهْ
وَاكتَفِ باللَّمْحَةِ مِن فَهْمِهِ ... إنَّ المَبادي أَبَدًا نَزرَهْ
أما تَرَى النِّيرَانَ مِن شُعْلَةٍ ... وَالدَّوْحَةَ اللَّفَّاءَ مِن بَزرَهْ

وابن حمديس[٣] ينصح بوزن الكلام البديع، والتحدّث بما يَزين، وفي القصيدة نصح والنصح تعليم: [الخفيف]

زِنْ بديعَ الكلام وَزنًا مُحَرَّرْ ... مثل ما يُوزَنُ النضارُ المُشَجَّرْ
وتكلّمْ بما يَزينُكَ في الحَفل وَتَقْنَى بهِ عَلاءً ومَفخَرْ
إنَّ حُسْنَ الثناءِ بعدك يَبْقَى ... لك بالذكرِ منه عيشٌ مُكَرَّرْ
روحُ معناك جسمُهُ منكَ لفظٌ ... وعلى كلّ صورة يَتَصَوّرْ
فإذا ما مَقَالُ غَيْرِكَ أضْحَى ... عَرَضًا فَلْيَكُنْ مَقالُكَ جَوْهَرْ

---

(١) أشار العجيمي إلى هذه الوظيفة وركّز على صلتها بالمعرفة، وذهب إلى أنّه لا يجوز إدراجها في وظائف الوصف في ذلك العصر، في حين أنّ العمامي عدَّ الوظيفتيْن الإخبارية والتعليميّة وظيفة واحدة، وأمّا الشّاوش في كتابها وصف الحيوان فقد ميّزت بين الوظيفتيْن التعليميّة والمعرفيّة، ورأت أنّ هذه الوظيفة لم تظهر إلاّ في العلوم الفقهيّة واللّغويّة التي اتّخذت من الشّعر مطيّة لتبليغ معارفها وتحفيظها للنّاس في الأعصر الإسلامية ولا سيما المتأخّرة منها بالذّات، على أنّها في كتابها (الوصف في الشّعر العربي) بدا لها أنّ شعر أبي نواس كان ذا منزع توثيقي لملامح العصر، فهو يحدّثنا في إطار عصره عن المجوس واليهود، وعاد وثمود، والأنبياء والرّسل، وقبائل العرب... وقد يكون رأيها هذا متناقضًا ورأيها السّابق. فقد تكون هذه معارف لا تعاليم.

(٢) ديوان ابن خفاجة، ص ١٤٦.

(٣) ديوان ابن حمديس، ص ٢٠٤.

فقد شدّد ابن حمديس على الألفاظ الحسنة مهما كان مقالُ غيره، كيف لا وهو الشّاعر الّذي أعرض عن الهجاء تعفّفًا، ولعلّ ذلك مندرج في إطار الوظيفة التّالية.

٦- الوظيفة الأيديولوجيّة:

الوظيفة الأيديولوجيّة هي مجموع القيم والأخلاق والأهداف، ومفهومها حمّال معنييْن، أحدهما وصفيّ، والآخر نقديّ، فهو إمّا أنّه ينقل حقيقة، وعلى الواصف عندئذ أن يحوّل الموصوف بوفاء وأمانة، أو أن يكون رصده لا يعكس الواقع على وجهه الصّحيح، وعلى الواصف وقتئذ الحكم بالحقّ أو الباطل.

وما من شكّ في أنّ الظّاهرة النّقديّة هي التي تميّز مفهومها من المفاهيم الأخرى مثل الفكر والعقيدة، والدّين والفلسفة[١]، فالشّاعر حين يعبّر عن الدّين وأحكامه ومعتقداته التي يؤمن بها هو ومن يخاطبه قد يقلّل من قيمة الآخر لكونه ذا عِرْق مختلف أو ديانة غير ديانته، كفعل جرير بالأخطل. وأمّا في الأندلس فإنّ الأمر مفارقٌ. ذلك أنّ الآخر الأعجميّ لا ينظر إليه إلاّ من خلال ملمح الحروب الدّائرة رحاها ضدّ النّصارى. لذلك، تفنّن الشّعراء الأندلسيون في هذه الفترة تحديدًا في نعته بالكافر والعلج. وأمّا الرِّثاء فإنّ مداره غالبًا على أنّ الدّنيا دار غرور، بينما يتّسم الزّهد بهجر ملذّات الحياة الفانية، من فسق وخمر وقمار، وقد يكون ذلك بالأخصّ بعد الهرم. فللشّيخوخة علاقة ذاتيّة بالواصف، وللوصف صلة وطيدة بالبيئة والمجتمع. من ذلك قول ابن حمديس[٢] الّذي كان له صديق على جانب وافر من الأخلاق الفاضلة: [الخفيف]

لِي صَـــدِيقٌ مَحْـــضُ النّـــصِيحَةِ كَـــالْمِرْآةِ إِذْ لاَ تُرِيـــكَ مِنْهَـــا اخْـــتِلاَلاَ
فَتُريـــكَ الْـــيَمِينَ مِنْـــكَ يَمِينًـــا بِالْمُحَـــاذَاةِ وَالـــشِّمَالَ شِـــمَالاَ

ولابن اللبّانة[٣] رؤية خاصّة إلى الهمّ، إذ يذهب إلى أنّه ناشئ مع العمر، ولا ينقضي إلاّ بانقضائه، يقول في ذلك: [البسيط]

إِنَّ الْهُمُومَ مَعَ الْأَعْمَـــارِ نَاشِـــئَةٌ لاَ يَنْقَضِي الْهَمُّ حتّى يَنْقَضِي الْعُمْرُ

(١) انظر: عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، ط٥، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣م، ص ٩-١٢.
(٢) ديوان ابن حمديس، ص ٣٥٠.
(٣) ديوان ابن اللبّانة، ص ٧٠.

وقد تحسّر ابن خفاجة[١] على ذاته التي أرسل لها العنان، وعلى شبابه الرّاحل وعلى دنياه هذه، وتمنّى لو لم يولد تمامًا، واستخدم ألفاظًا قرآنيّة تُظهر عجزه أمام الموت والحساب: [الطّويل]

وَمَا الغَــيُّ إِلّــا أَن يُعَبِّــدنا الهَــوى ... وَلَم نَدْرِ جَهْلاً أَنَّنــا مَعْــشَرٌ أَسْــرَى
وَقَدْ لاَحَ صُبحُ الشَّيْبِ وَانسَلَخَ الصِّبَا ... فَيا صُبْحُ ما أَجْلَى وَيَا لَيْلُ مَا أَسْــرى
فَيا لَيْتَ أَنِّي مَــا خُلِقــتُ لِمَطْعَــمٍ ... وَلَم أَدْرِ ما اليُسْرى هُناكَ وَما العُسْرى
وَلَسْتُ أَرَانِــي وَالــــمَغَبَّةُ خِــسَّةٌ ... يَفِي غَسْلِيَ اليُمْنَى لِغَــسْلِيَ بِاليُــسْرى

كما أنّ للوظيفة علاقة بتجلية أيديولوجيّة الشّعراء، بل إنّها توضّح حال المجتمع برمّته. فالأيديولوجيّة هي كشف فكر الشّاعر، وأمّا ما يكشف الواقع والأحداث التي حصلت في العصر فتلك وظيفة أخرى.

٧- وظيفة كشف الواقع:

تتجلّى وظيفة كشف الواقع عن طريق وصف حقائق كثيرة. إذ يستطيع المتلقّي تجلية حياة الشّاعر ــ الواصف، وما فيها من عمران ومآكل ومشارب، وهدايا وملابس وأمراض، وإماء وجوارٍ، ومن ولادات ووفيات، وأمراء ذلك الزّمان، وأصحاب المناصب، فضلا عن مستوى معيشتهم والمعارك والحروب التي خاضوها، والهزائم التي منُوا بها، والانتصارات التي أحرزوها. على أنّ الواصف تتكشّف نفسيّته من خلال وصفه. فقد يُناط تصويرُه بمقتضى مصلحة، أو بدافع شعور صادق، أو نتيجة تكسّب، أو جرّاء وفاء خالص. فالشّعر بهذا المعطى مرآةُ المجتمع، ولولا الوصف ما تحقّق ذلك مطلقًا. فهذا ابن زيدون[٢] في قصيدة له وقد كان طريح الفراش وقد عاده الملك المعتمد بنفسه، فقال في مطلعها مثنيًا على زائره: [الرَّمل]

لَــسْتُ بِالجاحِــدِ آلاءَ العِلَــلْ ... كَم لَها مِن أَلَــمٍ يُــدني الأَمَــلْ
أَجتَلي مِن أَجلِهــا بَــدرَ العُــلا ... مُشرِقًا في مَنــزِلي حــينَ كَمَــلْ
حُلَّــةٌ أَلــبَسَ عَــيني فَخرَهــا ... فَاغتَدَت تَرفُلُ في أَبهــى الحُلَــلْ

(١) ديوان ابن خفاجة، ص ١٢٣.

(٢) ديوان ابن زيدون، ص ١٩٤.

رَفَّ بِشرُ الأُفــقِ في عَــيني لَهــا لا لِأَنَّ الشَّمْسَ حَلَّت في الحَمَــلْ
ما أُبــالي مِــن زَمَــانِي بَعْــدَها إِذْ أَصَحَّ النَّفْسَ إِنْ جِسْمِي أَعَــلْ

استهل ابن زيدون قصيدته نافيًا عنه صفة الجحود والنّكران، ومثبتًا وفاء مَلِكه وفخره به وهو سعيد بقدومه، وحتّى إن ظلّ مريضا فنفسه أضحت صحيحة معافاة، فنفيه عن نفسه صفة الجحود هذه وظيفة أيديولوجيّة بلا شكّ. وأمّا كشف الواقع فإنّه جانب من جوانب شخصية الملك يتحدّد في كون المعتمد على انشغاله بأمور الملك فإنّه بقي وفيًّا لأصحابه، يزورهم عند الشّدائد.

وقد صوّر ابن اللبّانة[١] مشهد خروج المعتمد أسيرًا على متن سفينة من الأندلس إلى المغرب في قصيدته التي مطلعها: [البسيط]

تَبْكِي السَّمَاءُ بِمزْنٍ رَائِحٍ غــادي عَلى الْبَهَالِيلِ مِــنْ أَبْنَــاء عَبَّــادِ
عَلَى الْجِبَالِ الَّتِي هُدَّتْ قَوَاعِــدُهَا وكَانَتِ الْأَرْضُ مِنْهُمْ ذَاتَ أَوْتَــادِ
وَالرَّابِيَاتُ عَلَيْهَا الْيَانِعَــاتُ ذَوَتْ أَنْوَارُهَا فَغَدَتْ فِي خَفْضِ أَوْهَــادِ

فالسّماء باكية على سيّد بني عبّاد الّذي كان جبلاً ووتدًا للأرض، والثّمار كلّها ذوت حتّى إنّ الرّوابي انخفضت حزنًا عليه.

فمن خلال وصف الشّعراء تعرّفنا إلى مقدار عشق ابن زيدون ولاّدة، ومدى حسرة المعتمد على ملكه وتواضعه ووفاء ابن اللبّانة، فضلا عن عشق ابن حمديس جاريته التي غرقت، وخشية ابن خفاجة من الموت، وتعلّق ابن سارّة بالنّار وتفضيله إيّاها، وأشياء اجتماعية كثيرة.

بهذا كلّه يتّضح أنّ الوصف في الشّعر ليس استعراضًا لاقتدار الشّاعر ــ الواصف بقدر ما هنالك وظائف يتقصّدها. وقد تتوافر القصيدة على وظائف عديدة تتوافق فيما بينها. فلا وصف دون وظيفة وغاية، إذ اللّفظ ومعناه «يمثّلان معادلةً العلاقةُ بين طرفيْها جدليةٌ كلّ منهما يأخذ من الثّاني بقدر ما يعطيه، ولا يستطيع أيٌّ منهما أن يعيش بمفرده. وهي علاقة على مستوى من المتانة والقوّة لا تبلغها إلاّ علاقة الرّوح بالجسد، والجسد بالرّوح»[٢]. فلا

(١) ديوان ابن اللبّانة، ص ٥٦.

(٢) محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشّعري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٤م، ص ١٣١.

ريب أنْ تتداخل الوظائف فيما بينها، ما دام الوصف قادرًا على جعل القصيدة تتوشّح بالدّلالة والحركة، والجمال والحياة.

الخاتمة

تبيّن لنا من التّمهيد أنّ الوصف فنّ عرفه العرب قديمًا، وخبروا علاقته بالبلاغة. فقد كان مدار شعرهم عليه، سواء في الغزل أو في المدح أو في الهجاء أو الرّثاء. بل وصل بهم الأمر حدًّا وطّدوا فيه صلاته بالشّاعرية، وعدّوه غرضًا يستتبع بقيّة الأغراض. غير أنّه لم يبلغ المنـــزلة التي هو بها جدير إلاّ مع الجُرْجَاني. فقد طوّره هو وحازم القرطاجنّي، وصيّراه جهازًا يكاد يقارب الكمال. بيد أنّه سرعان ما انتكس وتعرّض للإهمال، فانطفأ تألّقه وخفت نجمه، وظلّ على تلك الحال إلى أن بزغ من جديد. ولكن هذه المرّة في سماء الغرب لا العرب، فبدا متعثّرًا ثمّ تجلّى في العصر الحديث، وتبلور بصورة خاصّة على يد الفرنسي (فيليب هامون). ونتيجة لذلك اتّجهت همّة العرب المحدثين إلى مواكبة التّنظير الغربيّ. فلئن نسج رهطٌ منهم على المنوال الغربيّ في تطبيقاته متأثّرا بالدّراسات الأوروبيّة أيّما تأثّر، جانحًا إلى ترجمة المصطلحات والمفاهيم ترجمة تكاد تكون حرفية دون مراعاة خصوصيّة اللّغة العربيّة، فإنّ فريقًا منهم تمكّن ـــ في ظلّ غيابِ منهجٍ عربيٍّ قارٍّ في الوصف ـــ من أن يسهم في تكوين نظام للوصف يسعى أن يكون دقيقًا.

وقد انطلق اهتمام المحدثين من العرب بتقنيات الوصف في النّثر والسّرد القصصي تحديدًا ثمّ تلاه في الشّعر. على أنّ الدّراسين قد واجهوا صعوبات جمّة في تطبيقه جرّاء اختلاف طبيعة الأعمال الأدبيّة لدى العرب عمّا هو في الغرب. فتَشَعُّب الوصف وامتدادُه ولا سيّما في الشّعر دفعا جلّ الدّارسين إلى البحث عن وسائل وتقنيات تساعد المتلقّي على استصفاء الموصوفات، وإدراك الآليات التي بها توسّل الشاعر الوصّاف العربي عن وعي أو لا وعي.

وقد أظهرت هذه الدّراسة أنّ بين الوصف والتّقنية وشائج، ذلك أنّ حجر الأساس في الوصف إنْ هو إلاّ تصوير يُفضي بالواصف إلى التّقنية ومنها إلى النّظام[1]. وقد احتلّ الوصف في القصيدة العربية حيّزًا مهمًّا، حتّى كاد أن يتحوّل كلّ بيت فيها إلى وصف. وهذا الأمر ـــ بلا أدنى شكّ ـــ قد أكسب الوصف نجاعة، وصيّر النّاقد العربيّ المعاصر على غرار الشّاعر في رحلة استكشاف لمختلف التّقنيات التي قد يكون الواصف توسّل بها في وصفه. فقد تخلّى أو كاد عن الأساليب البلاغيّة والقوالب الجاهزة التي بها تحلّل الأوصاف في

(١) على حدّ عبارة بسمة نهى الشّاوش، سبق ذكرها ص ٣٦.

الشّعر، مستبدلا إيّاها بتنظير حديث قوامُه تقنيات تنظيميّة حريصة على مواكبة ما يطرأ من إبداع وصفي، وتدبّره تدبّرًا. ومن النتائج التي توصّلنا إليها:

- أنّ موضوعات الوصف منذ الجاهليّة قليلة وإن لم تخل من تنوّع(١)، وقد ظلّتْ كذلك في عصر الأندلس رغم ازدياد عددها نسبيًّا في الشّعر المرابطي مقارنة بشعر ملوك الطّوائف.
- وقد كان مدار مواطن الموصوفات عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين في الغالب الأعمّ على الغزل والمدح والرّثاءِ، والخمريّات والطّبيعة، والشّكوى من الشّيب، وغيرها.
- وورد الوصف فيها أصنافًا. منها ما هو نقليّ، ومنها ما هو وجدانيّ أو معنويّ أو بعض منها أو كلّها. وقد أبدع في تصويرها الشّاعر الأندلسيّ وأدرجها في قصائده بأساليبَ متعدّدةٍ.
- وأمّا الموصوفات في المدوّنة المدروسة فقد تماثلت إلى حدّ ما من جهة جنسها، في حين أنّ مواطنها تباينت وتعدّدت.
- وقد تنوّعت أنماط الوصف فراوحت بين وصف بالقول، ووصف بالفعل، ووصف بالرّؤية، غير أنّ نمطَ الرّؤيةِ هو الغالبُ؛ حيث يكون الشّاعر الواصف رائيًا ممسكًا بزمام الرّصد لا يفرّط فيه للشخصياتِ إلاّ لمامًا.
- على أنّ حاسّة البصر هي الحاسّة التي يستخدمها الشّاعر الأندلسي في وصفه أكثر من غيرها. ولئن كانت حاسّة البصرِ هي الـــمُهيمنةَ فيه فإنّه لا يعدم بقيّة الحواسّ ولا سيّما السّمع والشمّ. كما أنّ الأدوات المستخدمة قد ساعدت في تحديد نمط الوصف الذي نهض به واصف راءٍ توسّل فيه بالحواسّ الخمس، فأضفى ذلك على الخطابِ الشّعريِّ حيويّةً ومتعةً. فلعلّ ذلك معزوٌّ أساسًا إلى ما للأندلسِ من مناظرَ طبيعيّةٍ ساحرةٍ وما تتوفّر عليه من حَدائقَ مُزهرةٍ.
- وقد اتّضحت العلاقة القائمة بين الوصف والصّور البيانيّة، والمحسِّنات البديعيّة، والتّراكيب النّحويّة بشكل جليّ.

---

(١) تُعزى المقولة إلى محمّد النّاصر العجيمي، سبق ذكرها ص ٧٥.

- وأمّا بنية الوصف فقوامُها عمليّات وصفيّة أساسيّة تتألّف من (التّرسيخ، والتّعيين، والإضمار، والتوسّع)، وعمليّات وصفيّة ثانويّة تتكوّن من (عمليّات التّعليق، والموازاة، والمجاورة، والمعاودة، وإعادة الصّياغة).
- وقد خلصنا إلى أنّ تقنية الإضمار كان لها النّصيب الأوفر في الحضور. إذ يحشد الشّاعر (الواصف) من الموصوفات قدرًا لا يستهان به، معوّلا على نباهة الموصوف له، وحذقه في استكشاف الموصوف المضمّن في الخطاب.
- وتأكّد لنا أنّه من الصّعوبة بمكان الظّفر في الشّعر بمقطعٍ وصفيٍّ تامٍّ يُمكنُ من خلاله تحديدُ الموصوفِ استنادًا إلى العمليّاتِ الوصفيّةِ الأساسيّةِ، وتوضيحُه عن طريقِ شجرةِ وصفٍ متفرّعةٍ كما هو الحال في السّرد الرّوائي، اللهمَّ إلاَّ إنِ اعتمدْنا على مجموعةِ قصائدَ لا على قصيدةٍ واحدةٍ. وحتّى إن وجدتْ فستكونُ مختصرةً لا تتوفّرُ على عناصرَ دقيقةٍ وخاصياتٍ متنوّعةٍ.
- وقد لاحظنا أيضا أنّ وظائف الوصف في المدوّنة تختلف باختلاف النّصوص التي تعالجها.
- وقد كان من المستعصي إيجاد فوارق بين الوصف في شعر ملوك الطّوائف والوصف في شعر المرابطين من حيث التّقنيات والوظائف، ولعلّنا بذلك نرجّح أنّ ذيْنك الشّعريْن لا يعدوان أن يكونا سوى شعر أندلسيّ واحد يبدأ بالطّوائف وينتهي بالمرابطين.
- وإذا كان ابن حمديس قد تميّز من شعراء العصريْن بكثرة موصوفاته وبوقوفه على وصف المعشوقة من حيث الحسّ فإنّ ابن زيدون قد طغى على شعره الجانب المعنويّ.
- واستخلصنا أنّ سمة الشّعر الأندلسي في عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين هي الدقّة في الوصف، والابتكار في الصّور، والثّراء في الأخيلة، بل إنّ أكبر مَعين نَهَل منه سائرُ الشّعراء الوصّافين إنّما هو الطّبيعة والحضارة، والانتماء إلى الوطن.

- وتبيّنّا أنّ الشّعر الأندلسي قائم على الوصف أساسًا. فحين يصوّر الشّاعر فاتنة مثلا فإنّه يستحضر مواصفات عديدة قد تعرض لذهن الموصوف له انطلاقًا من مقاييس تخصّه، وهذا ما يحمّل الواصف في وصفه مسؤولية التّواصل الهادف.
- وقد استنتجنا أخيرا أنّ الوصف في الشّعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين قلّما يتعدّى الدّرجة الأولى، علاوة على أنّ أوصاف بعض الشّعراء بقدر ما تعكس صفات الأشياء المرصودة تعكس حالات الواصف نفسها.

وختاما نودّ أن نشير إلى إنّ هذه الدّراسة لا تدّعي مطلقًا أنّها أتت على تقنيات الوصف في الشّعر الأندلسي عصريْ ملوك الطّوائف والمرابطين بقدر ما هي مجرّد محاولة تسعى إلى أن تحثّ الدّارسين على إيلاء الوصف الشّعري من العناية ما هو جدير بها.

هذا والحمد لله ربّ العالمين على ما وفّق ويسّر لنا من إنجاز هذا البحث، والفضل كلّه أوّلا وآخرا لصاحب الفضل ﷻ.

الفهارس العامة

وتشمل الفهارس التالية:

١) **فهرس المصادر والمراجع.**

٢) **فهرس الموضوعات.**

فهرس المصادر والمراجع

المصادر:

- القرآن الكريم.
- ابن اللبّانة (محمّد بن عيسى الداني): الدّيوان (مجموع شعره)، جمع وتحقيق: محمّد مجيد السّعيد، ط٢، دار الرّاية للنّشر والتّوزيع، عمّان، ٢٠٠٨م.
- ابن حمديس (عبد الجبار بن أبي بكر الصقلي): الدّيوان، صحّحه وقدّم له: إحسان عبّاس، ط٢، دار صادر، بيروت، ٢٠١٢م.
- ابن خفاجة (إبراهيم بن خفاجة الهواري): الدّيوان، ط٢، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٩م.
- ابن زيدون (أحمد بن عبد الله المخزومي): الدّيوان، شرح وتحقيق: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، (د. ت).
- ابن سارّة (عبد الله بن محمد البكري الشنتريني): حياته وشعره، حسن أحمد النّوش، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٢٠١٠م.
- ابن عبّاد (المعتمد على الله محمد بن عبَّاد): ملك إِشْبِيْلِيَة، الدّيوان، جمعه وحقّقه: أحمد أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، إشراف: طه حسين باشا، المطبعة الأميريّة، القاهرة، ١٩٥١م.

المراجع:

- ابن الأثير (نصر الله ضياء الدّين): المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الفجالة، القاهرة، (د. ت).

- ابن الأثير، (نجم الدّين أحمد بن إسماعيل): جوهر الكنـــز، تحقيق: محمد زغلول سلاّم، منشأة المعارف، الإسكندريّة، (د. ت).

- ابن الملوح (قيس مجنون ليلى)، الديوان، رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق: يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩م.

- ابن جعفر (أبو الفرج قدامة): نقد الشّعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، الجزيرة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦م.

- ابن جني (عثمان بن جني الموصلي)، الخصائص، عالم الكتب، بيروت، ٢٠٠٦م.

- ابن جنّي (عثمان بن جني الموصلي): اللّمع في العربيّة، تحقيق: حامد المؤمن، ط٢، مكتبة النّهضة العربيّة، بيروت، ١٩٨٥م.

- ابن حمّودة (رفيق): الوصفيّة مفهومها ونظامها في النّظريات اللّسانية، دار محمّد علي للنّشر، صفاقس، ٢٠٠٤م.

- ابن خاقان (الفتح بن خاقان بن أحمد): قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، حقّقه وعلّق عليه: حسين يوسف خريوش، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٠م.

- ابن دحية (عمر بن حسن): المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق: إبراهيم الأبياري، وحامد عبد المجيد، وأحمد أحمد بدوي، ومراجعة: طه حسين، دار العلم للجميع، بيروت، (د. ت).

- ابن زهير (كعب): الدّيوان، حقّقه وشرحه وقدّم له: علي فاعور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٩٧م.

- ابن طباطبا (محمد بن أحمد): عيار الشّعر، شرح وتحقيق: عبّاس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ٢٠٠٥م.

- أبو موسى (محمّد محمّد): تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، ط٢، مكتبة وهبة، القاهرة، ٢٠٠٨م.

- أحمد (محمّد فتوح): الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨م.

- الإدريسي (يوسف)، التخييل والشّعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات ضفاف، بيروت، ٢٠١٢م.

- الأزدي (علي بن ظافر): بدائع البدائه، ضبطه وصححه: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٧م.

- التلمساني (أحمد بن المقّري)، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب، تحقيق: إحسان عباس، ط٥، بيروت، دار صادر، ٢٠٠٨م.

- الجاحظ (عمرو بن بحر)، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٢، ج٣، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٩٦٥م.

- الجاحظ (عمرو بن بحر): البيان والتّبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٣هـ.

- جبران مسعود (جبران): معجم الرائد، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٢م.

- الجُرْجَاني (أبو بكر عبد القاهر): أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، ١٩٩١م.

- الجُرْجَاني (أبو بكر عبد القاهر): دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق: عليه محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤م.

- الجُرْجَاني (القاضي علي بن عبد العزيز): الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق وشرح: محمّد أبو الفضل إبراهيم، علي محمّد البجاوي، المكتبة العصريّة، صيدا- بيروت، ٢٠٠٦م.

- الجرجاني (علي بن محمد): معجم التعريفات، تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، (د.ت).

- الحاوي (إيليّا): فنّ الوصف وتطوّره في الشّعر العربي، ط٢، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ١٩٨٧م.

- الخبو (محمّد): الخطاب القصصي في الرّواية العربيّة المعاصرة، دار صامد للنّشر والتّوزيع، صفاقس، ٢٠٠٣م.

- خضر (حازم عبد الله): وصف الحيوان في الشّعر الأندلسي عصر الطّوائف والمرابطين، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، ١٩٨٧م.

- الرّازي (أحمد بن فارس): الصّاحبي في فقه اللّغة العربيّة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، منشورات محمّد علي بيضون، بيروت، ١٩٩٧م.

- الرّبيعي (أحمد حاجم): القيم الجماليّة في شعر المرأة الأندلسيّة، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ٢٠١٥م.

- الرّوبي (ألْفت كمال): نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ٢٠٠٧م.

- الزواوي (خالد محمد): الصّورة الفنيّة عند النّابغة الذّبياني، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، الجيزة، ١٩٩٢م.

- السّبهاني (محمد): المكان في الشّعر الأندلسي (من الفتح حتى سقوط الخلافة ٩٢هـ-٤٢٢هـ)، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ٢٠١٣م.

- السّعيد (محمد مجيد): الشّعر في عهد المرابطين والموحّدين بالأندلس، ط٢، الدّار العربيّة للموسوعات، بيروت، ١٩٨٥م.

- الشّاوش (بسمة نهى): الوصف في الشّعر العربي في القرن الثّاني للهجرة، مسكيلياني للنّشر والتّوزيع، تونس، ٢٠١٠م.

- الشّاوش (بسمة نهى): وصف الحيوان في الشّعر الجاهلي، جامعة تونس، كليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، تونس، ٢٠٠٩م.

- الشّكعة (مصطفى): الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ط١١، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٥م.

- الشّنتريني (علي بن بسّام): الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عبّاس، القسم الأول، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ٢٠٠٠م.

- صالح (بشرى موسى): الصّورة الشّعريّة في النّقد العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م.

- الصّباغ (محمد): فنّ الوصف في مدرسة عبيد الشّعر، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٣م.

- صدّيقي (عبد اللطيف): الزّمان أبعاده وبنيته، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ١٩٩٥م.

- ضيف (شوقي): تاريخ الأدب العربي عصر الدّول والإمارات (الأندلس)، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٧م.

- طه (جمانة): المرأة العربيّة في منظور الدّين والواقع: دراسة مقارنة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م.

- عبّاس (إحسان): تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطّوائف والمرابطين)، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمان، ١٩٩٧م.

- عبد العظيم (محمد)، في ماهية النصّ الشّعري، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ١٩٩٤م.

- عبيد (علي): الصّعلكة في العصر الأموي: الشّعر أنموذجا (مقاربة سوسيولوجيّة)، دار الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١٥م.

- عبيد (محمّد صابر): القصيدة العربيّة: بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

- عتيق (عبد العزيز): علم البيان، دار النّهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥م.

- العجيمي (محمد الناصر): الخطاب الوصفيّ في الأدب العربيّ القديم: الشّعر الجاهليّ أنموذجًا، مركز النّشر الجامعي ومنشورات سعيدان (سوسة تونس)، تونس، ٢٠٠٣م.

- العروي (عبد الله): مفهوم الإيديولوجيا، ط٥، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣م.

- العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله): جمهرة الأمثال، ضبطه وكتب هوامشه ونسّقه: أحمد عبد السلام، خرّج أحاديثه: أبو هاجر محمد سعيد زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨م.

- العسكري (أبو هلال): كتاب الصّناعتين، تحقيق: علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ٢٠٠٦م.

- عصفور (جابر): الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري، القاهرة، ٢٠٠٣م.

- العمامي (محمد نجيب)، الوصف في النّص السّردي بين النّظرية والإجراء، دار محمد علي للنّشر، تونس، ٢٠١٠م.

- العمايرة (حنان إبراهيم): الوصف في الرّواية العربيّة روايات حنان الشّيخ أنموذجا، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ٢٠١١م.

- عمر (أحمد مختار): اللّغة واللّون، ط٢، عالم الكتب للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.

- العوّادي (الحبيب): جدليّة الـمُبدِع والـمُبدَع: قراءة في الأجناس الشّعريّة، ضمن ديوان ابن حمديس الصقلّي: كليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة بتونس، تونس، ٢٠٠٧م.

- عيد (يوسف): دفاتر أندلسيّة في الشّعر والنّثر والنّقد والحضارة والأعلام، المؤسّسة الحديثة للكتاب، طرابلس، ٢٠٠٦م.

- عيسى (عبد اللّطيف يوسف): الصّورة الفنيّة في شعر ابن زيدون: دراسة نقديّة، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ٢٠١١م.

- عيسى (فوزي): الهجاء في الأدب الأندلسي، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، ٢٠٠٧م.

- الغنيم (إبراهيم): الصّورة الفنيّة في الشّعر العربي: مثال ونقد، الشّركة العربيّة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ١٤١٦هـ.

- فرهود (محمد السّعدي): الوصف في شعر المتنبّي، مطبعة الرّسالة، القاهرة، ١٩٧١م.

- فرّوخ (عمر): تاريخ الأدب العربي الجزء الخامس الأدب العربي في المغرب والأندلس (عصر المرابطين والموحدين)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٢م.

- قاسم (عدنان حسين): التّصوير الشّعري رؤية نقديّة لبلاغتنا العربيّة، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٩٨٨م.

- القرطاجني (حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦م.

- القرطبي (يوسف بن عبد الله): الإنباه على قبائل الرّواه، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٥م.

- القسنطيني (نجوى الرّياحي): الوصف في الرّواية العربية الحديثة، كليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة بتونس، تونس، ٢٠٠٧م.

- القسنطيني (نجوى الرّياحي): في نظريّة الوصف الرّوائي، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٨م.

- قسومة (الصّادق): طرائق تحليل القصّة، دار الجنوب للنّشر، تونس، ٢٠٠٠م.

- قناوي (عبد العظيم علي): الوصف في الشّعر العربي، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٤٩م.

- القيرواني (ابن رشيق): العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلميّة، بيروت، ٢٠٠١م.

- لجنة من أدباء الأقطار العربية: فنون الأدب العربي، الفن الغنائي (الوصف)، ط٣، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م.

- المبرّد (محمد بن يزيد الثمالي الأزدي): المقتضب، تحقيق: محمّد عبد الخالق عضيمة، ج١، عالم الكتب، بيروت، (د. ت).

- المنّاعي (مبروك): في إنشائيّة الشّعر العربي مقاربات وقراءات، دار محمّد علي للنّشر، صفاقس، ٢٠٠٦م.

- المناوي (عبد الرؤوف): التوقيف على مهمات التعريف، تحقيق: عبد الحميد صالح حمدان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٠م.

- هلال (محمّد غنيمي): النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، مدينة السّادس من أكتوبر، ١٩٩٦م.

- هيكل (أحمد): الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ط١١، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ٢٠١٠م.

المراجع المترجمة:

- أرسطو طاليس: في الشّعر، نقل أبي بشر متّى بن يونس القنّائي من السّرياني إلى العربي، حقّقه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية: شكري محمد عيّاد، دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر، القاهرة، ١٩٦٧م.

- باشلار (غاستون): جماليّات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط٢، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ١٩٨٤م.

- بيريس (هنري): الشّعر الأندلسي في عصر الطّوائف: ملامحه العامّة وموضوعاته الرئيسيّة وقيمته التوثيقيّة، ترجمة: الطّاهر أحمد مكّي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨م.

- جنيت (جيرار): خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلّى، ط٢، الهيئة العامّة للمطابع الأميريّة، الجيزة، ١٩٩٧م.

- جوميث (إميليو): الشّعر الأندلسي بحث في تطوّره وخصائصه، ترجمه عن الأسبانيّة: حسين مؤنس، ط٤، دار الرّشاد، القاهرة، ٢٠٠٨م.

- راي (وليام)، المعنى الأدبي: من الظاهراتيّة إلى التفكيكيّة، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للتّرجمة والنّشر، بغداد، ١٩٨٧م.

- هامون (فيليب): في الوصفي، تعريب: سعاد التريكي، المجمع التّونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)، تونس، ٢٠٠٣م.

المعاجم:

- ابن منظور (محمّد بن مكرم بن علي أبو الفضل: لسان العرب، ط٣، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، ١٩٩٣م.
- الحموي (ياقوت): معجم البلدان، ط٢، دار صادر، بيروت، ١٩٩٥م.
- الرازي (محمد): مختار الصّحاح، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٩م.
- فليه (فاروق عبده)، الزكي (أحمد عبد الفتاح)، معجم مصطلحات التربية لفظًا واصطلاحًا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د.ت).
- القاضي (محمّد): معجم السّرديات، ط١، الرّابطة الدّوليّة للنّاشرين المستقلّين، تونس ٢٠١٠م.
- مجمع اللّغة العربيّة: المعجم الوسيط، ط٥، مكتبة الشّروق الدوليّة، مصر، ٢٠١١م.
- وهبه (مجدي)، المهندس (كامل): معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م.

الرّسائل الجامعيّة:

- الجلاصي (زهرة): الوصف: فنّياته ودلالاته في الرّواية التّونسيّة اعتمادا على بعض النّماذج، كلية الآداب بمنّوبة (تونس)، ١٩٩٥م، رسالة ماجستير، (مرقون).
- الحلو (سلوى): نقد الصّورة الفنيّة في شعر ابن خفاجة من الوجهة النفسيّة، إشراف: عصام قصبجي، جامعة حلب، ٢٠٠٢م، رسالة دكتوراه، (مرقون).
- خيط (محمّد): المعتمد بن عباد دراسة نفسية، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، إشراف: عبد الله حمادي، ٢٠٠٤م، رسالة ماجستير، (مرقون).

- العقيلي (فوزية عبد الله محمَّد): الاتجاه البدوي في الشّعر الأندلسي، إشراف: محمَّد محمَّد أبو موسى، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربيّة، ٢٠١٠م، رسالة دكتوراه، (مرقون).

- العقيلي (فوزية عبد الله محمَّد): الرّؤية الذاتيّة في شعر المرأة الأندلسيّة، إشراف: طه عمران وادي، كلية اللّغة العربيّة، جامعة أم القرى، ٢٠٠٠م، رسالة ماجستير، (مرقون).

- العميري (أمل بنت محسن سالم رشيد): المكان في الشّعر الأندلسي عصر ملوك الطّوائف، إشراف: مصطفى حسين عناية، كلية اللّغة العربيّة، جامعة أمّ القرى، ٢٠٠٦م، رسالة ماجستير، (مرقون).

المجلاّت:

- ابن ميلاد (جميلة): الشعر بين الصياغة والمضمون: قصيدة (لئن قصّر اليأس) نموذجا، مجلّة دراسات أندلسيّة، مطبعة المغاربية للطّباعة والنّشر والإشهار، العدد السّابع عشر، جانفي، ١٩٩٧م.

- الشّاوش (بسمة نهى): من فنيّات الوصف في معلقة امرئ القيس، حوليّات الجامعة التونسيّة، العدد الأربعون، تونس، ١٩٩٦م.

- مرسي (محمّد سعيد حسين): الحوار في الشّعر العربي القديم شعر امرئ القيس أنموذجا، مجلّة جامعة تكريت للعلوم الإنسانيّة، المجلد ١٤، العدد ٣، ٢٠٠٧م.

فهرس الموضوعات

إجازة الرسالة..... ٣
الشكر والتقدير ٤
الملخص..... ٥
المقدمة ٧
التمهيد: ١٢
أ- الوصف في المعاجم..... ١٣
ب- الوصف في النقد العربي القديم. ١٤
ج- الوصف في النقد الغربي. ٢١
د- الوصف في النّقد العربي الحديث ٢٤
هـ- الشّعر الأندلسي:..... ٣١
١- الإطار الزّماني ٣٢
٢- الإطار المكاني ٣٣
و- تقنيات الوصف ٣٦
الفصل الأول: الموصوفات ومواطنها:..... ٣٨
المبحث الأوّل: الموصوفات:..... ٤٠
أ) الإنسان:..... ٤٠
١- العاشق موصوفا..... ٤١
٢- المعشوق موصوفا ٤٥
٣- وصف الممدوح..... ٤٩
٤- المهجوّ موصوفا..... ٥١
٥- وصف المرثيّ..... ٥٣
ب) وصف الحيوان والطير ونحوه: ٥٦
١- الرّاحلة (الخيل والناقة)..... ٥٦
٢- السّباع..... ٦١
٣- الطّير ٦٥
ج) الجماد:..... ٦٦
١- الطّبيعة..... ٦٨

٢- مجالس الخمر ٧٠
٣- وصف الزّمان والمكان: ٧٣
أ- الزّمان ٧٣
ب- المكان..... ٧٤
المبحث الثّاني: مواطن الموصوفات ٧٧
المبحث الثّالث: أنماط الوصف:..... ٨٩
١- الوصف عن طريق القول ٩٠
٢- الوصف عن طريق الفعل ٩٣
٣- الوصف عن طريق الرّؤية ٩٥
الفصل الثاني: نظام الوصف: ١٠١
المبحث الأوّل: أساليب الوصف: ١٠٣
١) الوصف من خلال المفردة والتراكيب الوصفية والصورة: ١٠٣
أ- الوصف من خلال المفردة.....١٠٣
١) الشكل المعجمي:.....١٠٤
• معجم الأنساب.....١٠٤
• معجم النّبات.....١٠٥
• معجم المكان ١٠٦
• معجم الأعلام ١٠٦
٢) الشّكل النّحويّ ١٠٧
ب- الوصف من خلال التّراكيب الوصفيّة: ١٠٩
١- التّراكيب النّحوية ١١٠
٢- التّراكيب البلاغيّة: ١١٢
أ) التّشبيه.....١١٢
ب) الاستعارة التّصريحيّة ١١٣
ج) الاستعارة المُكنّية ١١٤
د) الكناية ١١٤
هـ) المجاز.....١١٦
ج- الوصف من خلال الصّورة: ١١٨

١- الصّورة الجزئيّة ١١٨
٢- الصّورة المتحرّكة ١٢٠
٣- الصّورة التّشخيصيّة ١٢١
٢) مرتكزات الوصف.....١٢٢
المبحث الثاني: بنية الوصف: ١٣٠
١) عمليّات وصفيّة أساسيّة، وعمليّات وصفيّة ثانويّة: ١٣٠
أ- العمليّات الوصفيّة الأساسيّة: ١٣٠
١- التّرسيخ.....١٣١
٢- التّعيين ١٣٢
٣- الإضمار ١٣٤
٤- التوسّع (عملية تحديد المظاهر).....١٣٦
ب- العمليّات الوصفيّة الثّانويّة: ١٤١
١- عمليّات التّعليق (التّأطير) ١٤١
٢- الموازاة.....١٤٣
٣- المجاورة ١٤٥
٤- المعاودة ١٤٦
٥- إعادة الصّياغة ١٤٧
٢) مدى اتّساق المقطع الوصفي وتماسكه.....١٤٨
الفصل الثالث: وظائف الوصف: ١٥٤
المبحث الأوّل: وظائف الوصف الخارجيّة: ١٥٩
١- الوظيفة الجماليّة (التّزيينيّة) ١٥٩
٢- الوظيفة التّقبيحيّة.....١٦٢
٣- الوظيفية التّصويريّة ١٦٢
٤- الوظيفة التّنظيميّة.....١٦٤
٥- الوظيفة العلاميّة.....١٦٦
المبحث الثّاني: وظائف الوصف الدّاخليّة: ١٦٨
١- الوظيفة التّعبيريّة ١٦٨
٢- الوظيفة الرّمزيّة ١٧٠

٣- الوظيفة الحجاجيّة.....١٧٢
٤- الوظيفة المعرفيّة.....١٧٤
٥- الوظيفة التّعليميّة.....١٧٦
٦- الوظيفة الأيديولوجيّة.....١٧٧
٧- وظيفة كشف الواقع.....١٧٨
الخاتمة.....١٨١
الفهارس العامة:.....١٨٥
فهرس المصادر والمراجع:.....١٨٦
المصادر.....١٨٦
المراجع.....١٨٦
المراجع المترجمة.....١٩٤
المعاجم.....١٩٥
الرّسائل الجامعيّة.....١٩٥
المجلاّت.....١٩٦
فهرس الموضوعات.....١٩٧
Thesis Abstract.....٢٠١

Thesis Abstract

Subject: description techniques in the Andalusian poetry in the Kings of Sects and Al-Moravids Eras.

Stage: Master.

Researcher: Maha Mohammed Abdullah Al-Towiresh.

Supervisor: Dr. Ali bin Al-Habib Obid.

Professor of literature and narratives / Qassim University, Department of Arabic language.

Description is art of the leading arts in Arabic literature, and in spite of this importance still neglected and did not get the same attention as the Prose and novelist in narrative.

So, we chose the description techniques in the Andalusian poetry subject of our research, and nominate a blog includes six poets of the Andalusian poetry, three of the era of Kings of Sects, Ibn Zaidoun, Almoatamed bin Abbad, and Iben Allabanah.

Three of the Al-Moravids Eras, Ibn Hamdis AlSiqily, Ibn Sarah and Ibn Khafajah, the time period we studied known as most era where the Andalusian poets where flourished, also has many of descriptive poets and did not received the attention it requires.

As a result, we look at the concept of the description in the language dictionaries, and authored the ancient Arabs, we are studies how the west and Arab criticism with descriptions, and having studied the most important descriptive and patterns the human being is the most descriptive, and the poets get there descriptive from nature.

While the poets focused on a single descriptive in each poem, also he can have more.

We found the patterns Description are three methods adopted by the poet by saying, by deed and through the vision, we concluded that the Andalusian poet is mainly based in description on the sense of sight in particular.

We found the focus of poets to describe the graphic images and grammatical structures, the poet describes what he sees as the other one depicts what they feel or what he remembers, even if he described the characteristics of the observed objects reflecting himself, and it rarely goes beyond the first level, or rather first class.

We finished the research with a conclusion stated in the results obtained, sources and references.

Kingdom of Saudi Arabia
Ministry of Education
Qassim University
College of Arabic Language & Social Studies
Department of Arabic Language & Literature

Descriptive Techniques in Andalusian Poetry in the Kings of Sects and Al-Moravids Eras

By :Maha Mohammed Abdullah Al-Towiresh.

302802396

Supervisor

Dr. Ali bin Al-Habib Obid.

Professor of literature and narratives / Qassim University, Department of Arabic language.

2016 -2017 /1437 -1438