جامعة مؤتة
كلية الدراسات العليا

تأثير مذهب الشعراء الأوائل في الخطاب الشعري الأندلسي في القرن الخامس الهجري

إعداد الطالب
معين خليف القرالة

إشراف
الأستاذ الدكتور فايز عبد النبي القيسي

المشرف المشارك
الأستاذ الدكتور علي المحاسنة

رســـالة ماجستير مقدمة إلى كلية الدراسات العليا
استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
في اللغـــة العربيـــة/ قســـم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2015

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية لا تُعبر
بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY
College of Graduate Studies

جامعة مؤتة
كلية الدراسات العليا

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب معين خليف القرالة الموسومة بـ:

تأثير مذهب الشعراء الاوائل على الخطاب الشعري الاندلسي في القرن الخامس الهجري

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في **اللغة العربية**.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. علي ارشيد المحاسنة		٢٠١٥/٠٥/٠٤	مشرفاً ورئيسا
أ.د. زايد خالد المقابلة		٢٠١٥/٠٥/٠٤	عضواً
د.ماهر احمد المبيضين		٢٠١٥/٠٥/٠٤	عضواً
د. احمد صالح الزعبي		٢٠١٥/٠٥/٠٤	عضواً

عميد الدراسات العليا
د. علي الضمور

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الأردن
الرمز البريدي :٦١٧١٠
تلفون :٠٣/٢٣٧٢٣٨٠-٩٩
فرعي 5328-5330
فاكس ٠٣/٢ 375694
البريد الإلكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إلى والدتي، رفيقة دربي في أول خطى على طريق العلم.
إلى والدي، الذي لا يزال لسانه يلهج في حثِّي على العلم.
إلى أول معلَّمةٍ أجلس أمامها، وعلَّمتني كيف تقبضُ الأصابعُ القَلَمْ
"**توفة محمد القرالة**".
إلى مُعلمي الذي حببَّني باللغة العربيّة منذ الصِّغر
"**السيِّد مُحسن القرالة**"
أهدي هذا العمل

معين خليف القرالة

الشكر والتقدير

أتقدَّم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان لأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور فـــايز القيسي لإشرافه على إنجاز هذه الدراسة ومتابعتها وتقويمها؛ حيث كان نعمَ الموَّجه لي بجميع مراحل هذه الدراسة، كما أتقدم من الأستاذ الدكتور على المحاسنة بالشكر؛ لتفضله بقبول الإشراف على المناقشة، كما أتقدَّم أيضاً من الأساتذة أعـــضاء لجنـــة المناقشة وهم: الأستاذ الدكتور زايد المقابلة، والدكتور ماهر المبيـــضين والـــدكتور أحمد الزعبي؛ لتفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة، وتُحمِّل أعباء قراءتها وتصويب ما اعوجَّ فيها.

معين خليف القرالة

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
فهرس المحتويات	ج
الملخص باللغة العربية	هـ
الملخص باللغة الإنجليزية	و
المقدمة	1
الفصل الأول: انتقال مذهب الشعراء الأوائل إلى الأندلُس ومظاهر عناية الأندلسيين به	5
1.1 مفهوم مذهب العرب الأوائل في الشعر	5
2.1 العوامل التي مهدت للشعراء الأندلسيين سبل القول على طريقة مذهب العرب الأوائل في الشعر	9
3.1 اتخاذ معايير عمود الشعر العربي القديم أساساً للحكم على شعر الأندلسيين	22
الفصل الثاني: تأثير مذهب الشعراء الأوائل في مضامين الشعر الأندلسي	26
1.2 الغزل	28
2.2 توظيف أعلام الشعر المشرقي	34
3.2 الغزل الحسِّي	42
4.2 المدح	49
5.2 الهجاء	60
6.2 رَّثاء الأفراد	66
الفصل الثالث: تأثير شعر العرب الأوائل في بناء الخطاب الشعري الأندلسي	71
1.3 التقاليد العامة للقصيدة	72

2.3 التضمين 88
3.3 المعارضات الشعرية 97
4.3 الصورة الشعرية 131
الخاتمة 149
المصادر والمراجع 151

الملخّص

تأثير مذهب الشعراء الأوائل في الخطاب الشعري الأندلسي في القرن الخامس الهجري

معين خليف القراله

جامعة مؤتة، 2015

تناولت هذه الدراسة تأثير مذهب الشعراء الأوائل في الخطاب الشعري الأندلسي في القرن الخامس الهجري؛ إذ تأثّر شعراء الأندلس في القرن الخامس الهجري بمذهب الشعراء الأوائل –شعراء العصر الجاهلي والإسلامي والأموي- وكان له تأثيرٌ واضحٌ في أشعارهم، إذ أقبلوا عليه وحافظوا على تقاليده، وصاغوا أشعارهم ونظموا قصائدهم محافظين على تراكيبه وألفاظه ومعانيه.

وتهدف الدراسة إلى تتبع انتقال شعر الأوائل إلى جزيرة الأندلس وأبرز الذين ساهموا في نقله، وسُبل نقله المتعددة، ومظاهر عناية الاندلسين به، ومقدرتهم على محاكاته في مضامينه المختلفة، والمحافظة على تقاليده الفنية.

وتتكون هذه الدراسة من مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، وقد بيّنتُ في المقدمة سبب اختياري لموضوع الدراسة، ومنهجي الذي سلكته في البحث فيه، وتناولت الدراسة في الفصل الأول انتقال شعر الأوائل للأندلس والوسائل التي انتقلت بها، وأبرز المنقولات التي ذكرتها المصادر، ومظاهر عناية الأندلسيين بهذا الشعر.

أما الفصل الثاني، فقد تناولت فيه تأثير شعر الأوائل في مضامين الخطاب الشعري الأندلسي بأغراضه المتعددة، ومعانيه المختلفة، وقدرة شعراء الأندلس على محاكاة تلك المعاني ومضاهاتها، وتوليد المعاني الجديدة منها، والتفوق عليها في بعض المواضيع.

وأما الفصل الثالث، فقد تناولت فيه تأثير شعراء الأوائل في الخطاب الشعري الأندلسي من الناحية الفنية والأسلوبية، وعناية شعراء الأندلس بتلك السمات من خلال ظواهر متعددة، كالتضمين والمعارضة والصور الشعرية، وأخيراً، تضمنّت الخاتمة أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

Abstract

The impact of the style of the early poets on the Andalusian poetic discourse in the fifth century AH

Moain Khleif Al-Qaraleh

Mu'tah University 2015

This study addressed the impact of the style of the early poets on the Andalusian poetic discourse in the fifth century AH, as the poets of Al-Andalus in the fifth century AH were affected by the style of the early poets- the poets of pre-Islamic; Islamic as well as the Umayyad periods as it has a clear impact on their poems. They employed it, maintained its traditions. They composed also their poems based on its structures, pronunciations and meanings.

This study aims at tracing the transition of the early poets to Al-Andalus, identifying those who contributed to it transition, the ways of transiting it as well as the manifestations of the Andalusian maintenance of it and their ability to mimic it within its different implications as well as maintaining its artistic traditions.

This study consists of an introduction, three chapters and a conclusion. In the introduction I illustrated the reason for choosing the study topic and the method that I used in my research. The first chapter addressed the transition of the early poets to Al-Andalus and the methods by which it was transmitted as well as the most important documented transmitted writings and the manifestations of the Andalusian maintenance and care about it.

The second chapter addressed the Impact of the early poets on the implications of the Andalusian poetic discourse with its different purposes and its different meanings as well as the ability of Al-Andalus poets to mimic and compete the meanings, innovate new meanings and beating these meanings in certain topics.

The third chapter addressed the impact of the early poets on the Andalusian poetic discourse regarding the technical aspect as well as the Andalusian care about the characteristics though multiple phenomena such as implication, opposition and the poetic images. Finally, the conclusion included the most important results of the study.

المقدمة

تطوّر الأدب في الأندلس وازدهر، ولا سيَّما الشعر، وقد كان غزيراً وافراً، غطّى جميع جوانب الحياة في المجتمع الأندلسي، فكانت له قيمته العالية حتى ضاهى الشعر في المشرق وقيمته في نفس العربي الأندلسي، إلا أن الشعر الأندلسي قد ظلّ في إطار الشعر المشرقي في تقاليده العامة في المضامين والسمات الفنية.

تأثّر شعراء الأندلس في الشعر المشرقي، وجعلوه النموذج الذي ينظمون على منواله، ويحافظون على تقاليده، ويرجعون إليه في جميع جوانبه المضمونية والفنية وخاصة شعر الأوائل الذي ترك صدىً بارزاً له ملامحه المضيئة في شعر الأندلسيين.

أخذ الأندلسيون الشعر المشرقي، وخاصة شعر الأوائل عن طريق وسائل عديدة ساهمت في انتقاله إلى الأندلس، واهتموا به شرحاً وتحليلاً وحفظاً، واهتمّ به الأمراء والخلفاء في مكتبات قصورهم، وعلّموه تلامذتهم منذ الصّبا، وأخذته الشعراء، ونظمت على منواله، فجعلته النموذج الذي يجب المحافظة عليه ومحاكاته، والصياغة على غراره، وتقليده والرجوع إليه.

وقد انتقل شعر أوائل المشارقة للأندلس من خلال الرحلات المتبادلة بين المشرق والأندلس، إذ انتقل عديدٌ من الأدباء والرواة من المشرق للأندلس، ناقلين معهم الدواوين الشعرية، والكتب المنتخبة، والشروح وكتب الشواهد النحوية، مثل أبي علي القالي الذي رحل للأندلس ونقل معه كماً هائلاً من دواوين شعر الأوائل من المشارقة، زيادة على انتقال الأندلسيين للمشرق، ليعودوا بالأدب الوافر الذي أخذوه عن المشارقة الأمر الذي ساهم في تداول هذا الشعر بين أبناء المجتمع الأندلسي على اختلاف مستوياتهم.

كما كان لمذهب الشعراء الأوائل من المشارقة أثرٌ واضحٌ في الشعر الأندلسي في القرن الخامس الهجري بوجه الخصوص؛ لأن شعراء هذا القرن كانوا يمثلون مرحلة الازدهار والنضوج للقصيدة العربية في الأندلس.

وقد حافظ شعراء هذا القرن على تقاليد القصيدة العربية، ونسجوا قصائدهم على غرارها، وتأثروا بتلك التقاليد العامة في معظم المضامين كالوقوف على الطلل

وسؤاله، وظاهرة الرفيق في المقدمة الطللية، ووصف الرحلة، وفي الغزل ووصف المرأة، والمدح والهجاء والرثاء، وشعر الملاحم والحروب.

اتكأ شعراء القرن الخامس الهجري في الأندلس على تلك المضامين المشرقية لتوليد معانيهم، وقد استطاعوا إظهار براعتهم الشعرية في محاكاة تلك المعاني، بل التفوّق عليها في بعض المعاني، وتحويرها، وتوليد معانٍ جديدة منها.

أما الناحية الفنية، فقد أظهر الأندلسيون مقدرتهم على بناء قصائدهم وفق التقاليد الفنية للقصيدة العربية التي ابتكرها الأوائل مثل افتتاحية القصيدة، وحسن التخلص للموضوع العام، وحسن الختام، ومعارضة أشعار الأوائل، وتضمين أشعارهم في قصائدهم، وبناء صورهم الشعرية وفق بناء الصورة المشرقية في ألفاظها وتراكيبها.

كان لهذا التأثر الواضح للشعر الأندلسي بمذهب الشعراء الأوائل الدور البارز في اختياري لهذا الدراسة وكشف أستارها، وتسليط دراسة متخصصة تكشف عن مدى ذلك التماس والتواصل بين الأندلسيين في القرن الخامس وأترابهم الأوائل من المشارقة، وبعد البحث المطوّل في ثنايا المصادر، لم يصل الباحث لدراسة مستقلة تناولت هذا التأثر بوجه مستقل، إلا أنه توجد بعض الدراسات التي تناولت بعض جوانب هذا التأثر مثل دراسة "إبراهيم الياسين" استيحاء التراث في الشعر الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ودراسة "عمر الكفاوين" تأثير شعر امرئ القيس في الخطاب الشعري الأندلسي، ودراسة "إحسان عباس" تاريخ الأدب الأندلسي –عصر سيادة قرطبة-، وقد كان هذا السبب في اختياري هذا الموضوع الذي يستحق الدراسة والبحث لكشف مدى تأثر الشعر الأندلسي بالشعر المشرقي، ويسعى الباحث في هذه الدراسة إلى تحقيق الأهداف الآتية: توضيح ما هو مذهب الأوائل من الشعراء فنيّاً وتاريخياً، وتتبع انتقال شعر الأوائل للأندلس بشتى وسائله، وعناية الأندلسيين بهذا الشعر، وكيف تدارسوه وتناقلوه، ومدى عناية الشعراء به في مجالس شعرهم، وتأثرهم في مضامينه المختلفة والإفادة من معانيه والتأثر بها، وتوليد المعاني الجديدة منها، وتحويرها، ومحافظة الشعراء الأندلسيين على السمات الفنية للقصيدة العربية التي ابتكرها الأوائل، والكشف عن مظاهر هذا الاهتمام من خلال

المعارضات الشعرية، وتضمين الأشعار المشرقية والتأثر في الصورة الشعرية بكل عناصرها الفنية، استناداً لآراء النقاد في ذلك، وتسليط النقد الحديث على النصوص الشعرية العربية القديمة، للخروج بأحكام جديدة تثري ما ذهب إليه النقد القديم، وللرد على من اتهموا شعراء الأندلس بالتقليد المحض، وعدم القدرة على التجديد.

وقد جاءت هذه الدراسة في مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة، تناولتُ في المقدمة أهمية هذه الدراسة للكشف عن مدى تأثر الشعر الأندلسي في القرن الخامس الهجري بمذهب الشعراء الأوائل، وأسباب اختيار هذا الموضوع للدراسة والبحث والمنهج العلمي الذي سلكه الباحث في هذه الدراسة.

وجاء الفصل الأول، ليتناول الحديث عن انتقال شعر الأوائل لبلاد الأندلس وسبل انتقاله إليها، وأبرز المنقولات من الدواوين الشعرية، والكتب الأدبية، والشروح، ومظاهر عناية الأندلسيين بهذا الشعر.

وتناول الفصل الثاني، مدى تأثر الأندلسيين في مضامين الخطاب الشعري المشرقي عند أوائل الشعراء وإظهار نقاط التماس التي شاع فيها التأثر أكثر من غيرها، ومقدرة الأندلسيين على مضاهاة الشعراء الأوائل، ومحاكاة معانيهم وتحويرها، وتوليد المعاني الجديدة منها.

أما الفصل الثالث، فقد تناول التأثر في الناحية الفنية، ومحافظة شعراء القرن الخامس على التقاليد الفنية للقصيدة العربية، واهتمامهم بالشعر القديم، ومعارضته، وتضمينه في قصائدهم، وبناء صورهم الشعرية على غرار الصور الشعرية التي شاعت عند الأوائل.

وأما الخاتمة، فقد تضمّنت أبرز الموضوعات التي عالجتها الدراسة، وأبرز النتائج التي توصل إليها الباحث في هذه الدراسة.

وقد اعتمدت في معالجة هذا الموضوع على المنهج التحليلي وعلى النص الشعري، لجعله المنطلق الأول في بناء الأحكام وإبداء وجهات النظر حول الموضوعات العامة في الدراسة؛ إذ لا يمكن للباحث في هذه القضية الابتعاد عن النص الشعري.

وفي هذا الجهد الذي آمل أن يكون قد أَسهَمَ في إثراء الأدب العربي الأندلسي وخدمته، لا بُدّ من الاعتراف بأنه قد لا يخلو من النقص والزلّات؛ لأن موضوع هذه الدراسة شائك وغزير، ولذا فإنني أرجو من أساتذتي الكرام أن يصفحوا عمّا فيه من قصور أو زلل، ولهم من الله تعالى الأجر والتوفيق، ومنّي الإجلال والشكر والإكبار، وأسأل الله التوفيق في القول والعمل، والحمد لله رب العالمين.

الفصل الأول
انتقال مذهب الشعراء الأوائل إلى الأندلُس
ومظاهر عناية الأندلسيين به

1.1 مفهوم مذهب العرب الأوائل في الشعر

يشير مصطلح مذهب العرب الأوائل إلى طريقة العرب الأوائل من شعراء العصر الجاهلي والإسلامي والأموي في نظم الشعر لا ما أحدثه الشعراء المولدون والمتأخرون، أو هي الأصول الفنية للشعر العربي التي يجب على الشاعر أن يأخذ بها، فيحكم له أو عليه بمقتضاها. ويُعرَّف كذلك بأنه مجموعة الخصائص الفنية المتوفرة في قصائد فحول الشعراء، التي ينبغي أن تتوفر في الشعر ليكون جيدًا[1].

ويُعرَّف بأنه: التقاليد الشعرية المتوارثة أو السنن المتبعة عند شعراء العربية، فمن سار على هذه السنن، وراعى تلك التقاليد، قيل عنه: إنّه التزم عمود الشعر، واتبع طريقة العرب، ومن حاد عن تلك التقاليد، وعدل عن تلك السنن قيل عنه: إنّه قد خرج على عمود الشعر، وخالف طريقة العرب[2].

ويلاحظ في المعنى المُعجمي أنه لم يُذكر ارتباط كلمة العمود بالشعر كما هو الأمر في المعنى الاصطلاحي، إلا أن هذا لا ينفي أن يكون المعنى الاصطلاحي مستوحىً من المعنى اللغوي، فكما أن خشبة بيت الشَعر هي الأساس الذي يقوم عليه

([1]) انظر: مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ج2، 133، ص 133؛ صبح، علي علي، عمود الشعر العربي في موازنة الآمدي، إصدارات رابطة الأدب الحديث، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1986، ص 45؛ خليف، يوسف، في الشعر العباسي، مكتبة غريب، القاهرة، د. ت.، ص 107-108؛

([2]) انظر: الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تحقيق: قاسم مومني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط، 1989، ص11؛ خليف، في الشعر العباسي، مكتبة غريب، القاهرة، د. ت.، ص 107-108؛ صبح، عمود الشعر العربي في موازنة الآمدي، ص 45.

ذلك البيت، فإن أصول الشعر العربي وعناصره التي يُشير إليها المعنى الاصطلاحي تُعدُّ أيضًا بمثابة الدعامة والركيزة الأساسية التي لا يقوم نظم الشعر الجيد الصحيح إلا عليها[1].

وتشير دلالة مذهب العرب الأوائل في الشعر، إلى ارتباطه بعمود الشعر[2] ارتباطاً وثيقاً، وهو يشير إلى طريقة العرب القدماء من شعراء الجاهلية وصدر الإسلام في نظم الشعر؛ وقد نشأ هذا المصطلح نتيجة للحركة النقدية التي دارت حول مذهب الشاعر أبي تمام (ت231هـ)، فقد أخذ الرواة في بداية عصر التدوين، يجمعون أشعار العرب القديمة وأخبارهم ويضمنونها مؤلفاتهم، ولا يلقون بالاً للشعر المحدث وإن كان جيدًا[3]. وقد غذَّى هذا الاتجاه جماعة من النقاد واللغويين الأوائل، من أمثال أبي عمرو بن العلاء، والأصمعي، وابن الأعرابي. أما في العصر العباسي الأول فقد ظهرت حركة شعرية جديدة تزعمها بشار بن برد وأبو نواس ومسلم بن الوليد، تدعو إلى مواكبة الشعر لمتطلبات العصر، وعدم إغفال المستجدات التي طرأت على الحياة العربية نتيجة لدخول كثير من الأمم المختلفة في الإسلام[4].

وقد عمد هؤلاء الشعراء إلى التجديد في بناء القصيدة وأسلوبها، وذلك بتضمينها كثيرًا من العناصر التي عُرفت بعد ذلك باسم البديع. وعندما جاء أبو تمام (ت231هـ) اهتم كثيرًا بالبديع وحرص على ألا يخلي شعره منه حتى آل به الأمر إلى أن أصبح زعيمًا للحركة الشعرية الجديدة. وكان يعاصر أبا تمام شاعر مشهور هو أبو عبادة البحتري (ت284هـ)، ولكنه كان يسير على نهج القدماء ويترسم خطاهم[5].

([1]) انظر: مصاروة، ثامر، عمود الشعر العربي بين النشأة والتأسيس، دار ناشري للنشر الإلكتروني، مكتبة الكويت الوطنية، 2006، ص1.

([2]) الآمدي، الموازنة، ص11.

([3])الآمدي، الموازنة، ص10.

([4]) انظر: الآمدي، الموازنة، ص 19 – 20.

([5]) الآمدي، الموازنة، ص11.

ويذهب النقاد إلى أن البحتري كان أول من استخدم مصطلح عمود الشعر، عندما سُئل عن نفسه وعن أبي تمام فقال: " كان أغوص على المعاني مني، وأنا أَقْوَمُ بعمود الشعر منه"[1]. وعندما وضع الآمدي (ت 370هـ) كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري[2] استخدم هذا المصطلح في مقدمة كتابه عندما قال: " البحتري أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف"[3]. وقد أورد الآمدي في الفصل الذي عقده للحديث عن فضل البحتري صفات الشعر الذي يشتمل على عناصر عمود الشعر، حيث يقول: " وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضْع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذ كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري"[4].

وقد تناول موضوع عمود الشعر القاضي الجرجاني (ت392هـ) في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه[5] في أثناء حديثه عن العناصر التي تستخدمها العرب في المفاضلة بين الشعراء، وهذه العناصر هي الأسس التي يتكون منها عمود الشعر. يقول القاضي الجرجاني: " وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشَبَّه فقارب، وبَدَه فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس، والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض"[6].

([1]) الآمدي، الموازنة، ص15.

([2]) الآمدي، الموازنة، ص11، ص 20.

([3]) الآمدي، الموازنة، ص11.

([4]) الآمدي، الموازنة، ص 380.

([5]) الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبدالعزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار القلم، بيروت، د. ط، 1980، ص 34.

([6]) الجرجاني، الوساطة، ص 33 – 34.

وقد أخذ هذا المصطلح صورته النهائية على يد أبي علي المرزوقي (ت421هـ) في المقدمة النقدية التي استهل بها شرحه لحماسة أبي تمام[1]، وعالج فيها عددًا من القضايا النقدية المهمة، كان من أهمها عمود الشعر، وهو أمر يعد أول محاولة جادة لتحديد عمود الشعر، وبيان عناصرهِ، ومقياس كل عنصر من هذه العناصر، وقد استفاد في صياغتهِ لنظرية عمود الشعر من آراء النقاد الذين سبقوه من أمثال: ابن قتيبة، وابن طباطبا، وقدامه،.والآمدي والجرجاني.

ويكشف حديثه عن عمود الشعر أو مذهب الأوائل أنه كان قد تأثر بآراء القاضي الجرجاني، حيث يقول: " فالواجب أن يُتَبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديمُ نظام القريض من الحديث"[2]. ويعدَّد المرزوقي سبعة عناصر أو أبواب تشكل - في رأيه- عمود الشعر، وهي:" إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه والمستعار له، ومشاكله اللفظ للمعنى، وشده اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار "[3]؛ أي أن لكل منها معياراً عاماً تقاس به نسبة التزام الشعراء بالخصائص التي يجب أن تتوفر لكلٍّ من تلك العناصر التي تتمثل في اللفظ، والمعنى، والتركيب[4].

وتعود هذه العناصر السبعة إلى ثلاثة محاور أساسية، هي: اللفظ، والأسلوب، والخيال، أما اللفظ فيطلب منه المرزوقي الشرف، والرفعة، والصحة والصواب، أما

([1])المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمَّد بن الحسن، (ت:421هـ/591م)، (1991م).شرح ديوان الحماسة، مقدمة الشارح، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، ق20/1، ص 8.

([2])المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 8.

([3])المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 9.

([4])المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 9.

الأسلوب فيطلب منه المتانة، والانسجام، والألفاظ المتميزة، والقافية المواتية للمعنى، أما الخيال فيطلب منه قرب التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له.

إن قول المرزوقي يؤكد أن مذهب الأوائل يقوم على مجموعة من التقاليد الفنية من المعاني والأفكار والأخيلة والأوزان والقوافي والألفاظ والأساليب والصور التي التزمها الشعراء من الجاهليين والإسلاميين؛ حتى أصبحت سنّة متّبعة، وعُرفاً متوارثاً اقتفاها الشعراء[1].

2.1 العوامل التي مهدت للشعراء الأندلسيين سبل القول على طريقة مذهب العرب الأوائل في الشعر

لقد وجد مذهب الأوائل طريقه إلى الأندلس في مرحلة مبكرة من الوجود العربي الإسلامي هناك، فقد أشار ابن حزم إلى ذلك في معرض حديثه عن فضل الأندلس في الشعر بين سائر المظاهر الأدبية والثقافية الأخرى، إذ يقول: "ونحن إذا ذكرنا أبا الأجرب جعونة بن الصمة الكلابي[2] في الشعر لم نُباه به إلا جريراً

---

(1) لمزيد من التفصيل انظر: صبح، علي علي، عمود الشعر العربي في موازنة الآمدي، كتاب يصدر عن رابطة الحديث بالقاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1986، ص 45.

(2) هو أبو الأجرب جَعْوَنَة بن الصمة، كان مدّاحاً للصميل وزير يوسف بن عبدالرحمن الفهري، ولم يلحق دولة بني أمية، وهو من قدماء شعراء الأندلس ومما وقع من شعره:

ولقد أراني من حبيبي بمنزل عالٍ ورأسي ذو غدائر أفرُعُ

والعيش أَغْيَدٌ ساقطٌ أفنانه والماء أطيبه لنا والمرتع

الحميدي، أبو عبدالله محمد ابن أبي نصر، ت: (488هـ/ 1095م)، جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، ق1/ 293، حققه وقدّم له ووضع فهارسه: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1983؛ الضبّي: أحمد بن يحيى بن أحمد بن عميرة، ت: (599هـ)، بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، ص(261) إدارة إحياء التراث، دار الكاتب العربي، د ط، 1967.

والفرزدق لكونه في عصرهما، ولو أنصف لاستشهد بشعره فهو جار على مـذهب الأوائل لا على طريقة المحدثين"[1].

وجعونة هذا الذي ذكره كان من العرب الطارئين علـى الأنـدلس، مـداحا للصميل وزير يوسف بن عبد الرحمن الفهري في عهد الولاة، وكان فارساً شـجاعاً يسمونه عنترة الأندلس، ولم يبق من شعره إلا أبيات يسيرة لا تدل على هذا الـذي قاله ابن حزم[2].

لقد حاول ابن حزم أن يجعل الشعر الأندلسي موروثا أندلسيا قديماً، بدأ مـع الفتح العربي الإسلامي لشبه الجزيرة الأيبيرية؛ ذلك أنه كان يدرك قيمـة التـراث العربي الإسلامي للأندلسيين ودوره في نشأة الشعر الأندلسي، وفي النمـاذج التـي احتذاها، والمجالات التي كان يتناولها[3].

على أنه يجب أن نشير هنا إلى أن ابن حزم نفسه قد أشار إلـى أن الـشعر المحدث قد وجد طريقه إلى الأندلس أيضاً، فاحتذى الأندلسيون طريقة المحدثين منذ أن كان الشعر المشرقي يشهد تجديد بشار وأبي نواس، ويقف على مفترق الطريـق بين مذهبي أبي تمام والبحتري[4]، ويشير ابن حزم إلى ذلك بقوله: " لو لم يكن لنـا من فحول الشعراء إلا أحمد بن محمد بن دراج القسطلي لما تأخر عن شأو بشار بن برد و حبيب والمتنبي فكيف ولنا معه جعفر بن عثمان الحاجب و أحمد بـن عبـد الملك بن مروان و أغلب بن شعيب و محمد بن شخيص و احمد بن فـرج و عبـد الملك بن سعيد المرادي وكل هؤلاء فحل يهاب جانبه وحصان ممسوح الغـرة "[5]. ولا غرو في ذلك؛ إذ إن الأندلسيين كانوا يلتفتون في كل شيء إلى المـشرق، فقـد

---

(1)المقري التلمساني، أحمد بن محمد بن أحمد المقري. (1988م). نفح الطيب مـن غـصن الأندلس الرطيب، ج177/3، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت.

(2) عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة، بيروت، ط7، ص 44 -45.

(3) انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص 47 – 48.

(4) انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص 47.

(5) المقري، نفح الطيب، ج3، 178.

اتخذوا من شعر المشارقة المحدثين مثالاً يقلدونه، ونوراً يهتدون به، أي أنهم جعلوا المحدث إلى جانب شعر العرب الأوائل- موروثاً لهم ينسجون على منواله، ويستوحون ما فيه، إلى مرحلة متقدمة من التاريخ الأدبي الأندلسي[1].

لقد كانت هناك عدة عوامل مهدت للشعراء الأندلسيين تقليد مذهب العرب الأوائل في نظم الشعر كان منها[2]:

أولاً: و المؤدبون الذين كانوا قائمين بأمر هذا الشعر القديم وتقريبه إلى دارسي الأدب. فقد كانت هناك طبقة من المؤدبين الأندلسيين الذين منهم مَنْ ارتحل أكثرهم إلى المشرق، واغترف مما فيه من علم وأدب، وعاد يدرس في جامع قرطبة، وقرطبة يومئذ "دار القوم"[3]، فإلى هؤلاء وإلى طبقة المؤدبين المشارقة المهاجرين إلى الأندلس وغيرهم من طلاب الحاجات، والى تشجيع ولاة الأمر في الأندلس، يعزى في إدخال ضروب الثقافة المشرقية بلاد الأندلس، من حديث وفقه ولغة وشعر وسير[4].

ومن أشهر المؤدبين الأندلسيين الذين رحلوا إلى المشرق، جودي بن عثمان (ت 198هـ) الذي كان أول من أدخل كتاب الكسائي (ت 189 هـ/ 805 م) المعروف بمعاني القرآن إلى الأندلس، وتصدر الحلقات العلمية بقرطبة، وأظهر براعته في التعليم والتلقين، فنال بذلك حظوة لدى أمراء بني أمية فقربوه إليهم وندبوه لتأديب أولادهم[5].

---

(1) انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص 47.

(2) لمزيد من التفصيل انظر: الداية، محمد رضوان، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1981، ص 71؛ الجيلالي، سلطاني، " الثقافة المشرقية وأثرها في ترسيخ مذهب العرب في الشعر الأندلسي "، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 53-55.

(3) انظر:عباس، عصر سيادة قرطبة، ص 48 ؛ الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص 71.

(4) انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص 49.

(5) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص 256.

ومنهم أبو عبد الملك عثمان بن المثنى القرطبي (ت 273هـ) الذي رحل إلى المشرق فلقي جماعة من رواة الغريب وأصحاب النحو والمعاني، وأخذ عن محمد بن زياد الأعرابي وغيره، واجتمع إلى أبي تمام فأخذ عنه ديوانه وأدخله الأندلس[1]. ومنهم أيضاً أبو عبد الله بن زيد الخشني القرطبي (ت 286هـ) الذي طاف بلاد المشرق طلباً للعلم، فدخل مصر وبغداد، وأخذ كثيراً من كتب اللغة عن الأصمعي روايةً، ولقي الرياشي والزيادي، ورجع إلى بلاده حاملاً معه كتباً كثيرة في الحديث واللغة والشعر الجاهلي، درسها لأهل زمانه، فشهد له بفصاحة اللسان والقدرة على فهم اللغة وأشعار العرب[2]. ومنهم أبو محمد السرقسطي (ت 302هـ) الذي كان في مقدمة العلماء الذين أدخلوا للأندلس علماً كثيراً، وأول من عرَّف أهل الأندلس بكتاب العين للفراهيدي[3]. ومنهم أبو محمد قاسم بن عطاء البياتي القرطبي (ت 346هـ) الذي رحل إلى المشرق ونزل ببغداد، فسمع من ثعلب وابن قتيبة والمبرد، وانصرف إلى الأندلس بعلم غزير، جعل طلبة العلم والأدب يشدون الرحلة إليه[4].

وكان من أوائل الكتب اللغوية التي هاجرت بصحبتهم كتب الأصمعي والكسائي والفراء والرياشي وأبي حاتم وابن الأعرابي وكتابا الفرش والمثال في العروض للخليل بن احمد وكتاب يعقوب بن السكيت في إصلاح المنطق ومؤلفات ابن قتيبة وأبي عبيد القاسم بن سلام، كما كان جودي النحوي وابن قاسم أول من ادخلا كتاب العين للخليل، أما في الشعر فان محمد بن عبد الله الغازي جلب الأشعار المشروحات كلها، وهاجر عباس بن ناصح لما سمع بنجوم أبي نواس، وروى شعره[5].

---

(1) انظر: السيوطي، بغية الوعاة، ص 324.

(2) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين: 284 ــ 285؛ السيوطي، بغية الوعاة، ص 376.

(3) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين: 284 ــ 285؛ السيوطي، بغية الوعاة، ص 376.

(4) انظر: السيوطي، بغية الوعاة، ص 275.

(5) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين: ص 263، 285.

ويعد أبو علي القالي (ت 356هـ) من أشهر العلماء المشارقة الذين وفدوا إلى الأندلس، حيث استقدمه عبد الرحمن الناصر (ت 300 ـ 350هـ) لتأديب ابنه وولي عهده الحكم المستنصر[1]. وكان القالي قد تثقف ثقافة واسعة في المشرق، وأخذ كثيراً عن شيوخه وخاصة ابن دريد والأخفش، في وقت كان المشارقة قد قطعوا شوطاً بعيداً في جمع اللغة والشعر، كما صنع الأصمعي في أصمعياته والمفضل الضبي في مفضلياته، فحوى أبو علي ذلك كله وأدخله الأندلس، فسكن قرطبة وبها نشر علمه، فلجأ إليه الناس فسمعوا منه وتأثروا به، وألف كتباً كثيرة، أملاها عن ظهر قلبه في مواضع كثيرة، منها كتابه المعروف بـ "النوادر" وكتاب "الأمالي" وكتاب "المقصور والممدود" وكتاب "فعلت وأفعلت" و"كتاب" البارع في اللغة و"كتاب" تفسير السبع الطوال"[2].

وقد أدخل القالي معه إلى الأندلس عدداً كبيراً من الكتب والدواوين الشعرية، التي ذكر أسماءها ابن خير الإشبيلي في فهرسته، وهي " شعر ذي الرمة، وشعر عمرو بن قميئة، وشعر جميل، وشعر أبي النجم العجلي، وشعر معن بن أوس المزني، وشعر الحطيئة، وشعر النابغة الذبياني، وشعر علقمة بن عبدة التميمي، وشعر الشماخ بن ضرار، ونقائض جرير والفرزدق، وشعر الأعشى ميمون بن قيس، وشعر عروة بن الورد، وشعر المثقب العبدي وشعر مالك بن الريب المازني، وشعر النابغة الجعدي، وشعر كثير عزة، وشعر ابن حجر التميمي، وشعر القطامي، وشعر الأخطل، وجزء من شعر عمرو بن شاس، وشعر عدي بن زيد العبادي، وشعر عبدة بن الطبيب، وشعر تميم بن أبي بن مقبل وشعر الأفوه الأودي، وشعر

---

(1) انظر: أمين، أحمد. (1969م). ظُهر الإسلام، ج3، الطبعة الخامسة، د م، بيروت. ظهر الإسلام، م2، ص 22.

(2) انظر: القفطي: الوزير جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف، ن(624هـ) . (1986م)، إنباه الرواة على أنباه النّحاة، ج2/(118-119)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى، (1/ 205- 206)؛ السيوطي، بغية الوعاة، ص198؛ المقرّي، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، 4/ 84 – 85؛ الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص54.

زهير بن أبي سلمى، وشعر عبيد بن الأبرص، وشعر المرقش الأكبر والأصغر، وشعر سلامة بن جندل، وشعر قيس بن الخطيم، وشعر الطرماح بن الحكيم الطائي، وشعر امرئ القيس، وشعر دريد بن الصمة، وشعر أبي جلدة، وخمسة أجزاء من شعر رؤبة، وأربعة عشر جزءاً من شعر الهذليين، وشعر عمر بن أبي ربيعة المخزومي، وشعر أبي النواس، وشعر جرير، وشعر طرفة بن العبد، وشعر طفيل الغنوي، وجزء من شعر أبي تمام بن أوس"[1].

وحمل أبو علي القالي معه أيضاً عدداً من كتب الأخبار، مثل " أخبار نفطويه وتقع في ثمانية وعشرين جزءاً، وخمسة أجزاء من أخبار ابن الأنباري، وسبعة أجزاء عن ابن أبي الأزهر، وثمانية وخمسين جزءاً من أخبار ابن دريد، وجزأين من أخبار وإنشادات عن الأخفش والمدخل للمبرد، والمهذب للدينوري، وكتاب الأحباس لأبي نصر، وجزءاً فيه عدة من أيام العرب ومعاني الشعر للباهلي وكتاب البهي للفراء.. والضيفان لثعلب، والعروض لابن درستويه"[2].

وهي كتب كان لها أثر كبير في تعضيد المدرسة الشعرية القائمة على اتباع مذهب العرب[3]، فبهذه الدواوين الشعرية التي يغلب عليها الطابع العام لمذهب العرب، وبهذه الكتب اللغوية التي أدخلها وأملى بعضها في حلقات المتأدبين والمتعلمين، يعد القالي " أول من أسس علوم اللغة وآدابها في الأندلس، وعليه تخرجت الطبقة الأولى من اللغويين وأكابر الأدباء في هذه البلاد" [4].

ودخل الأندلس في مطلع القرن الخامس الهجري ثابت بن محمد الجرجاني الذي نزل بالأندلس في سنة (406هـ/ 1015م) وكان فيلسوفاً فلكياً، ماهراً في اللغة

---

(1) انظر: فهرست ابن خير، الأشبيلي 395 ــ 397، الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص 54 ــ 55؛ مصطفى عليان عبدالرحيم، تيارات النقد العربي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص 20 – 21، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1984م، ص 20 ــ 21.

(2) انظر: ابن خير، الأشبيلي فهرست، ص 398 – 399.

(3) انظر: الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص54.

(4) حسن، ابراهيم حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، دار الأندلس، م3، ص476.

والأدب وحفظ الشعر الجاهلي والإسلامي. وقد أملى ثابت شـرحاً لكتـاب الجمـل للزجاجي، كما شرح الحماسة لأبي تمام حبيب بن أوس الطائي، وقد أسهم بدور مهم في ازدهار الدراسات اللغوية والأدبية بما قدمه من شروح لغوية لكتابين مهمين[1].

ثانياً: تدريس الشعر العربي المشرقي القديم من الجاهلية إلى نهاية العصر الأموي. فقد اشتغل عدد من المؤدبين والعلماء الأندلسيين والوافدين المشارقة بتدريس دواوين الشعراء القدماء والمجاميع الأدبية والمصادر التراثية التي يغلب عليها الطابع العـام لمذهب العرب، الشعر القديم في مجالسهم، وقد أورد أبو بكر الزبيدي (ت379هـ) أسماء جماعة من العلماء الذين اشتغلوا بتدريس الشعر القديم وإقرائه فـي حلقـات الدرس المنتشرة في مساجد قرطبة وغيرها من المدن الأندلسية، ومن هذه الحلقـات كان يتخرج العلماء والشعراء. فمنهم أبو عبد الله الغابي الذي " كان من أحفظ الناس لأخبار أهل الأندلس وإشعار شعرائهم... وكان يُقرأ عليه شعر حبيب "[2]. ومحمـد بن عبد الله المعروف بابن الأصفر الذي كان ذا " بصر بمعاني شعر حبيب وغيـره من إشعار المحدثين"[3]، وأبو العباس الطبيخي (ت 352) الذي كانت له طريقة فـي الإقراء والتدريس تتميز ببسط معاني الشعر وتقريبها، فقد " كان بـصيراً بمعـاني الشعر حسن التلقين لم يتبلد فهمه عنها، وكان يقربها ويضرب الأمثال،حتى عُـرف بذلك"[4]، ويدل هذا الأمر على مهارة في طريقة التدريس، وتمكن من مادة الـشعر العربي القديم.

وكان من أشهر الحلقات العلمية التي كان يقرأ فيها الـشعر العربـي القـديم والمحدث ويدرس كما مرَّ هي حلقة أبي علي القالي، فقد أقرأ ما جلبه من الـدواوين

(1) انظر: ابن بسام الشنتريني، الذخيرة، ق4، ج7، ص 90.

(2) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص 290.

(3) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص 304.

(4) انظر: انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص 304.

في حلقته الكبيرة في المسجد الجامع في قرطبة، وعنه اخذ كثير من طلبة العلم الأندلسيين الذين أشاعوا بين الأندلسيين الشعر القديم الذي كانوا قد تلقوه[1].

وأدخل صاعد بن الحسن البغدادي (ت 417 هـ) إلى الأندلس طريقة جديدة في تدريس الشعر الجاهلي تتلخص في أن يقرأ الطالب القصيدة ثم يسأله أستاذه عن معاني الألفاظ فيقوم بالشرح معتمداً على قائمة من المعاني يكون قد استخرجها من المعاجم العربية[2].

وقد تكونت في مجالس أولئك المؤدبين نواة حركة نقدية ساذجة، فهم الذين كانوا يشرحون الشعر العربي المشرقي القديم من الجاهلية إلى نهاية العصر الأموي لطلبتهم ويتكلمون في معانيه ويقربونها ويضربون الأمثال فيها، ويتتبعون ما فيها من المآخذ اللغوية والنحوية، وهم بذلك مكنوا للنماذج الشعرية المشرقية القديمة في البيئة الأندلسية[3].

إن ما كان يجري في هذه المجالس والحلقات العلمية يشير إلى أن حفظ الأشعار العربية القديمة، وعلم معانيها ومعرفة ما فيها من خبر ولغة وأغراض بلاغية وميزات فنية شكل جزءاً مهماً مما كان يقرر على طلبة العلم، الذين كانوا يأخذون أنفسهم بما بحفظ ودراية ما يدرسون[4]. وقد كان لذلك أثر كبير في صقل المواهب الشعرية لدى الأندلسيين، وتنمية ملكة النظم لديهم، وبالتالي في تعضيد المدرسة الشعرية القائمة على اتباع مذهب العرب الأوائل[5].

---

(1) انظر: محمود، نافع. (1990). اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، الطبعة الأولى، ص 9 – 31.

(2) انظر: بالنثيا، آنخل جنثالث. (1955). تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة: حسين مؤنس، من مختارات الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، ص 66.

(3) انظر: عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص 51.

(4) انظر: الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص 71.

(5) لقد تنبه بعض من النقاد العرب القدامى إلى أهمية رواية الشعر القديم ودراسته في تنمية ملكة النظم لدى الشاعر، حول ذلك انظر: ابن طباطبا العلوي، محمد بن احمد بن طباطبا العلوي (ت 322 هـ)، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول، منشأة المعارف الإسكندرية، ط

لقد وفرت دراسة الشعر العربي القديم فرصة علمية غنية للأندلسيين في جانبين، يتعلق الأول منهما بصقل موهبة شعرائهم المطبوعين واستعدادهم لصناعة النظم، من خلال اتجاههم إلى التراث الشعري العربي القديم، والعناية به على مستوى الحفظ والرواية والدارسة. أما الثاني فيتعلق بتوظيفهم لغة هذا الشعر وصوره ومضامينه في التعبير عن تجاربهم الشعرية[1].

ومما لا شك فيه أن هذه الكتب التي أدخلت إلى الأندلس، خاصة كتب الشعر قد أسهمت في تثقيف النشء الأندلسي، الذي كان يتطلع إلى معرفة ما وصل إليه المشارقة في مذهبهم الشعري، ويبدو للدارس أن هذه الكتب اللغوية والدواوين الشعرية كانت تؤلف إرهاصات أولية، مهدت لرسوخ المدرسة القالية التي كانت لها ــ فيما بعد ــ آثار بعيدة في الدوائر العلمية والأدبية الأندلسية.

ثالثاً: نشاط حركة تجارة الكتب بين المشرق والأندلس

لقد أسهم بعض التجار المشارقة الراحلين إلى الأندلس في تنشيط حركة تجارة الكتب بين المشرق والأندلس؛ إذ كانوا قد لاحظوا إقبال الأندلسيين عامة، وولاة الأمر منهم خاصة على شراء الكتب العربية المشرقية، على اختلاف مجالاتها العلمية، ومنها أمات المصادر الأدبية ودواوين الشعراء القدماء والمحدثين والمجاميع الأدبية وغيرها، فجلب هؤلاء التجار معهم إلى بلاد الأندلس كثيراً من مصنفات أهل المشرق[2]؛ ذلك أن هذا النوع من التجارة كان يدر عليهم أرباحاً مجزية. وقد عمل

3، د.ت، ص 41، 48؛ ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن علي الأزدي (ت 346 هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د.ط، 1955، ج1، ص 134.

(1) انظر: النصراوي، كريم عبد الواحد، مهيئات ملكة الشاعر الأندلسي في القرن الرابع الهجري، مجلة جامعة أهل البيت، العراق، م 1، 2005، ص 136-144.

(2) انظر: ضيف، شوقي، المدارس النحوية، دار المعارف، القاهرة،، 1968م، ص 290؛ السامرائي، خليل إبراهيم ، وآخرون، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، ص 328، دار الكتاب الجديد، بيروت، د. ط، 2000؛ عبدالبديع، لطفي؛ وآخرون، الإسلام في المغرب والأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، د. ط، 2012، ص73- 75؛ أدهم، علي،

ذلك على توسيع انتشار الثقافة المشرقية بين الأندلسيين على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية[1].

وكان المشرق الإسلامي قد شهد خلال القرون الثالث والرابع والخامس للهجرة تطوراً وازدهاراً حضارياً وعلمياً كبيراً شمل عدداً كبيراً من المجالات الثقافية والأدبية. وأزهرت حركة الترجمة عند العرب المسلمين بعد أن أسس الخليفة العباسي المأمون (198-218 هـ/ 813-833 م) بيت الحكمة. وأهتم الخلفاء العباسيون بترجمة المصنفات العلمية لمشاهير العلماء اليونان من أمثال أبقراط وجالينوس وأفلاطون وأرسطوطاليس، وكانوا يبعثون العلماء إلى أوروبا لشراء الكتب وجلبها إلى بغداد الأمر الذي ساعد على نشر الثقافة والعلوم اليونانية بين المسلمين والحفاظ عليها كما ساعد كذلك على تنشيط حركة التبادل الثقافي بين أهل الأندلس وأهل المشرق الإسلامي.

ومن العوامل التي أدت إلى ازدهار تجارة الكتب ورواجها بين المشرق وبلاد الأندلس اهتمام الخلفاء والأمراء والميسورين من أهل الأندلس بإنشاء المكتبات العامة والخاصة في القصور والمنازل. ويعد الخليفة عبد الرحمن الناصر من أشهر الخلفاء الأمويين الذين اهتموا بجمع الكتب وشغفوا بها وبعثوا إلى الأمصار في طلبها. وفي عصره قدم إلى الأندلس أبو علي القالي كما سبق في سنة 330هـ/941م، وجلب معه عدداً كبيراً من المصنفات القديمة. وفي عصره دخلت الكتب الطبية من المشرق، وجميع العلوم[2].

كما تشير المصادر إلى اهتمام الخليفة الحكم المستنصر وعنايته بجمع الكتب وحبه للعلم والعلماء. فقد وفق الحكم في تأسيس مكتبة كبيرة جداً، فقد كان

عبدالرحمن الداخل، ص175، تقديم: عباس محمود العقاد، دار الهلال، القاهرة، (د. ط)، 1964، ص 175؛ عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص 62.

(1) عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص 62.

(2)الفَيّومي، محمد إبراهيم، تاريخ الفلسفة الإسلامية في المغرب والأندلس، ص 127ـ راضي، علي محمد، الأندلس والناصر، 175، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د. ط)، 1967، ص 67.

يبعث في طلب الكتب عدداً كبيراً من الوراقين والتجار إلى شتى الأقطار مثل بغداد والبصرة ومصر وغيرها من ديار المشرق، ليبتاعوا له كل ما تصل أيديهم إليه من الكتب القديمة والحديثة في العلوم المختلفة، وكان الحكم حريصاً على تزويد مكتبته بمختلف المصنفات العلمية والأدبية من مختلف أنحاء العالم الإسلامي، ومن ذلك أنه بعث ألف دينار عيناً ذهباً لأبي الفرج الأصفهاني يلتمس منه نسخة من كتاب الأغاني[1]. وقد أصبحت مكتبة الحكم المستنصر مركز إشعاع ثقافي في الأندلس[2]؛ وبلغ ما فيها أربعمائة ألف مجلد، وكان فهرسها في أربعة وأربعين مجلداً[3].

ومن الأمراء الأندلسيين في القرن الخامس الذين اهتموا بجمع الكتب في الأندلس وشجعوا على جلبها من كل مكان المظفر أبو بكر محمد بن عبد الله بن مسلمة المعروف بابن الأفطس (توفي سنة 460ه/1068م) صاحب بَطَلْيوس. وينقل المقري عن ابن الأبار أن المظفر كان محباً لأهل العلم، جماعة للكتب، ذا خزانة عظيمة(4). ومن المكتبات الخاصة في هذا العصر "مكتبة أبي جعفر بن عباس، الذي جمع من الدواوين العلمية ما لم يَّكن عند ملك، ومجاهد العامري، الذي جمع من دفاتر العلوم خزائن جمة، وكان لأبي محمد الأروشي همةً عالية في أقتناء الكتب

---

(1) انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص 66.

(2) انظر: ابن الأبّار، أبو عبدالله محمد بن عبدالله بن أبي بكر القضاعي، ت(658هـ). (1984). الحلّة السيراء في تراجم الشعراء من أعيان الأندلس والمغرب من المائة الأولى للهجرة إلى المائة السابعة، وضع حواشيه وعلّق عليه: حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، ط2، ج1، ص 202؛ الأندلسي، صاعد أبو القاسم بن أحمد، طبقات الأمم، ص 102، تحقيق: حياة علوان، دار الطليعة، بيروت، (د. ط)، 1985، ص 102؛ المقري: نفح الطيب، ج1، ص 385-386؛ عباس، عصر سيادة قرطبة، ص 66 - 67.

(3)الحجي، عبدالرحمن، التاريخ الأندلسي، ص 317، دار القلم، بيروت، (د. ط)، 1976، ص 317؛ هاشم، زكريا، فضل الحضارة الإسلامية والعربية على العالم، ص272، دار نهضة مصر، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص 272ــ صلاح الدين خودابخش: حضارة الإسلام، ص 149، عباس، عصر سيادة قرطبة، ص 66.

(4)المراكشي، عبدالواحد بن علي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص 128، تحقيق: محمد سعيد العريان، دار الكتاب، الدار البيضاء، (د. ط)، 1963، ص 128.

وجمعها، وجمع من ذلك شيئاً عظيماً، وقد ساهمت هذه المكتبات في ازدهار الحركة الفكرية، وخلق وعي علمي شامل في الأندلس" (1)

رابعاً: وضع الأندلسيين شروحاً للشعر العربي القديم والمجاميع الأدبية المشرقية القديمة

لقد عمد عدد من اللغويين والأدباء الأندلسيين الذين عرفوا بـ" بالضبط في النقل والدقة في الجمع والتثبّت في الرواية"[2]، إلى شرح عدد كبير من الشروحات اللغوية والأدبية لأمات المصادر الشعرية المشرقية ودواوين الشعراء المشارقة الذين كانوا من أتباع مذهب الأوائل[3]، وكان من أبرزهم عبد الله بن سليمان بن المنذر بن سالم القرطبي المعروف بـ دَرْوَدْ (ت 325هـ) الذي شرح كتاب الكسائي[4]، وأحمد بن أبان بن السيد اللغوي الأندلسي (ت 382هـ)، الذي كان قد أخذ عن أبي علي القالي وغيره من علماء الأندلس، وشرح كتاب الأخفش[5].

وأبو الحسن علي بن إسماعيل (ت 458هـ) الذي شرح كتاب الحماسة لأبي تمام[6].

ويوسف بن سليمان بن عيسى الأعلم الشنتمري (ت 476هـ) الذي شرحَ أبيات الجمل للزجاجي شرحاً مفرداً[7]، وشرح ستة دواوين لأشهر شعراء الجاهلية،

---

(1)القيسي، فايز، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص 63 – 64، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1989.

(2)الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص 71.

(3) انظر: الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص 71.

(4) انظر: بغية الوعاة، ص 283.

(5) انظر: الصفدي، صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي (تـ 764هـ(، الوافي بالوفيات، نشر هملوت ريتز، باعتناء د. إحسان عباس، قسبادن: دار النشر فرانرشتايز، 1969م، ج 6، ص 198.

(6) انظر: السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن (ت911هـ/1505م)، (1964). **بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، مطبعة عيسى الحلبي وشركاه، القاهرة، ص 327؛ الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص 73.

(7) انظر: القفطي، إنباه الرواة، ص 4 /59 ــ 60.

وفحولهم، وهم: امرؤ القيس، والنابغة الذبياني، وعلقمة بن عبده التميمي الفحل، وزهير بن أبي سلمى، وطرفة بن العبد البكري، وعنترة بن شداد العبسي[1].

وأبو عبيد الله عبد الله بن عبد العزيز بن أبي مصعب البكري (ت 487هـ) الذي له شروح على كتب منها، كتاب النوادر للقالي وأمثال أبي عبيد[2]، والوزير أبو بكر عاصم بن أيوب البطليوسي (ت494هـ) الذي شرح الأشعار الستة الجاهلية[3]، وأبو محمد عبد الله بن السيد البطليوسي (ت 521هـ) صاحب شروح عديدة أهمها شرحه على كتاب أدب الكاتب لابن قتيبة[4]، وأبو الحسن علي الأنصاري المعروف بابن الباذش (ت 528هـ) وله شرح على كتاب الإيضاح لأبي علي الفارسي[5].

ولقد أسهمت هذه الكتب المشروحة على اختلافها في توضيح المسائل اللغوية والشعرية وتقريبها إلى أذهان الأندلسيين، كما أسهمت في إثراء مواهب الشعراء الأندلسيين؛ ذلك أن الأديب أو الشاعر لا يكفيه فهم الشعر أو حفظه في إبداعه الفني إلا إذا كان على دراية ومعرفة بقضايا اللغة والنحو.

لقد كانت هذه الكتب المشروحة من العوامل التي مهدت للشعراء الأندلسيين سبل القول على طريقة مذهب العرب في الشعر[6]، وساعدت في الوقت نفسه على وجوده واستمراره في الأندلس.

---

(1) انظر: القفطي، إنباه الرواة، ص 4 /59 ــ 60؛ ابن خير، الفهرست، ص 358.

(2) انظر: السيوطي، بغية الوعاة، ص 285.

(3) انظر: البطليوسي، الوزير أبو بكر عاصم بن أيوب (ت494هـ)، الأشعار الستة الجاهلية، تحقيق ناصيف سليمان عواد ولطفي التومي، منشورات المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت- 1429هـ/2008م .

(4) انظر: القفطي، إنباه الرواة، ص 2/ 141؛ السيوطي، بغية الوعاة، ص 288.

(5) انظر: السيوطي، بغية الوعاة، ص 138.

(6) انظر: الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص 71.

3.1 اتخاذ معايير عمود الشعر العربي القديم أساساً للحكم على شعر الأندلسيين

ومن مظاهر اهتمام الأندلسيين بمذهب العرب الأوائل اتخاذهم معايير الشعر العربي القديم أساساً للحكم على أشعار شعرائهم، التي كانت تقال في مجالس الشعر المعقودة في قصور الأمراء، ومن ذلك أن القاضي محمد بن عباد أظهر تعجبه بما أورده بعض شعرائه من ألفاظهم ومعانيهم، ونقد على ابن عبد العزيز قوله في تشبيه الأقحوان في قوله[1]:

فالنرجس الغض تبر ... في صفرة منه محضه

والأقحوان بياضٌ ... كأنه سمط فضه

فقال القاضي بن عباد يعرض بابن عبدالعزيز ويعاتبه في عدم المقاربة بين المشبه والمشبه به في قوله المذكور:

أبلغ شقيقي عني ... مقالةً لتمضه

بأن وصف الأقاحي ... الذي وصفت لم ارضه

هلا وصفت الأقاحي ... بأكؤسٍ من فضه

ونقد أبو سالم العراقي وكان حاضراً في مجلس من مجالس المعتمد بن عباد، غياب تناسق اللفظ مع المعنى وأدائه له، في بيت لابن عمار، يقول فيه[2]:

سجاياك إن عافيت أندى وأسمح وعذرك إن عاقبت أجلى وأوضح

وختمها بقوله:

وبين ضلوعي من هواه تميمة ... ستنفع لو أن الحمام يجلح

فجعل من بالحضرة من أعداء ابن عمار ينتقدون الشعر ويطلبون له عيب ويقولون: أي معنى أراد؟ ما قال شيئا ولا كاد: فقال لهم المعتمد: مهما سلبه الله من المروءة والوفاء، فلم يسلبه الشعر، إنما قلب بيت الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ... ألفيت كل تميمة لا تنفع

---

(1)ابن بسام، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني. (2000م). الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق2/ج3، 161-162، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى.

(2) ابن بسام، الذخيرة، ق 2/ج3، ص 319-321.

فسكت القوم إلا أبا سالم العراقي فانه جعل يتمضغ بقوله في القصيدة:

ولم لا وقد أسلفت وداً وخدمة يكران في ليل الخطايا فيصبح

ويقول: ما معناه، وهلا بدل هذا اللفظ بسواه، فتعبث به المعتمد متحديا أن يغير العبارة، بقوله: أبا سالم أزله .....

وعمد بعض الأمراء الأندلسيين إلى اتخاذ المفاضلة بين شعرائهم وشعراء المشرق القدماء أسلوباً للحكم على جودة أشعارهم، ومن ذلك ما أنشده عبدالجليل بن وهبون من قصيدة يمدح بها الرشيد بن المعتمد بن عباد[1]:

قل للرشيدِ وقد هَبَّتْ عوارفُهُ أسرفْتَ يا ديمةَ المعْروف فاقتصِدِ

أشكو إليكَ الندى من حيث أشكُرُهُ لو فاضَ فيضاً على البَحْرَين لم يزدِ

وقد تطاول ابن عبدالجليل مدلاً بقوله غير محتسب لأحد فيه حسناً. فقيل له: فأين أنت من قول أبي عبادة ويقصد البحتري:

تَنَصّبَ البَرْقُ مُخْتَالاً، فقُلْتُ له: لوْ جُدتَ جُودَ بني يَزْدَادَ لم تَزِدِ

قال: فبدا عبوسه، وتضاءل حتى كدت أدوسه، وقال: كسرتني والله، لو خطر هذا على بالي ما قلت ذلك.

وتكشف هذه الأمثلة وغيرها عما كان يحظى به الشعر العربي القديم من تقدير وإكبار لدى الأندلسيين الذين اتخذوا معايير الجودة فيه أساساً للحكم على جودة شعر الأندلسيين.

لقد كان من نتائج ذلك أن اتكأ بعض شعراء الأندلس في مذهبهم الشعري- كما أشار ابن حزم في حديثه عن الشاعر جعونة بن الصمة الكلابي [2]- على ما رووه من نماذج شعرية لشعراء جاهليين وإسلاميين وأمويين وما درسوه وجمعوه من جزازات لهم؛ ذلك أنهم وجدوا فيها الأنموذج الشعري الذي يحتذى، والمنارة الأدبية التي بها يهتدى، فغلب على كثير من قصائدهم طابع مذهب الشعراء العرب القدامى، من أمثال امرئ القيس، وطرفة بن العبد وعنترة العبسي، وذي الرمة

---

(1)ابن بسام ، الذخيرة، ق 2/ج3، ص 375-376.

(2) انظر: المقرَّي، نفح الطيب، ج3/ 177؛ عباس، رسائل ابن حزم الأندلسي، ج2/ 187، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1987.

وغيرهم ممن كان لهم الفضل في توجيه شعراء الأندلس. كما يستطيع الباحث أن يقف على تلاقي نماذج من الشعر الأندلسي مع نماذج من الشعر العربي القديم، من حيث الصفات العامة والموضوعات الشعرية المتعارف عليها من مدح ورثاء وغزل وهجاء، ويؤكد هذا ما ذهب إليه ابن بسام في كتاب الذخيرة حين قال: " إن أهل هذا الأفق ــ الأندلس ــ أبوا إلا متابعة أهل المشرق يرجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوع الحديث إلى قتادة حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أوطن بأقصى الشام والعراق ذباب، لجثوا على هذا صنما، وتلوا ذلك كتاباً محكماً[1].

ولكن يجب ألا يفهم من قول ابن بسام السابق أن عمل الشعراء الأندلسيين كان محض محاكاة جامدة، وأن احتذاءهم الشعراء المشارقة وتأثرهم بهم وتقليدهم إياهم يعني انعدام الشخصية الأدبيّة الأندلسيّة، بل كان ذلك إعجاباً بالاتجاه الشعري المشرقي القديم أولاً، ورغبة في أثبات مقدرتهم وتفوقهم الفني ثانياً.

إن عمل الشعراء الأندلسيين لم يكن محض محاكاة جامدة لما كان يصلهم من نماذج شعرية مشرقية، فهم كانوا قد عادوا إليها واتصلوا بها، وتمثلوها وأفادوا منها، مدفوعين في ذلك بشعور الانتماء إلى الأصل والرغبة في استمرار الارتباط به. وجاءت محافظتهم على التقاليد الفنية للشعر العربي القديم صورة من صور هذا الانتماء؛ ذلك أن ظاهرة تقليد الشعراء الأندلسيين لها مرتبط بالشكل والموضوع دون المضمون؛ أي مرتبط بمنهج القصيدة ولغتها وموسيقاها وأخلاقياتها، لا بمعانيها وصورها التي كانت في معظم الأحيان وليدة الطبيعة الأندلسية، فلم تكن حياة الشعراء الأندلسيين في وسطهم الاجتماعي، بسيطة قريبة من حياة البداوة، وإنما كانت حياتهم حياة أندلسية متحضرة، فأصابهم مع تقدم الزمن وتطور الحضارة ما أصاب شعراء بغداد في عصر بني العباس، فأصبحوا يصطنعون الجديد في الرثاء والغزل والمجون والخمر ووصف الطبيعة[2]

---

(1) انظر: ابن بسام، الذخيرة، ق1 م1 ص 12- 20.

(2) هيكل، الأدب الأندلسي، ص 15؛ سلطاني، " الثقافة المشرقية وأثرها في ترسيخ مذهب العرب في الشعر الأندلسي "، ص 57-58.

لقد كان ذلك الأمر تعبيراً عن أكبار الأندلسيين للإنتاج الشعري المشرقي من جهة، وتأكيداً لوحدة المنابع الفكرية والثقافية من جهة ثانية، وأن الأَدَبيْن المشرقي والأندلسي مكتوبان بلغة واحدة هي اللغة العربية،فضلاً عن أن الصلة الثقافية والعلمية الوثيقة بين المشرق والأندلس كانت قوية متينة مستمرة طوال العصور التاريخية[1].

(1) لمزيد من التفصيل انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص 43 – 62.

الفصل الثاني

تأثير مذهب الشعراء الأوائل في مضامين الشعر الأندلسي

لقد كان الشعراء الأندلسيون يولّون وجوههم دائماً نحو المشرق، يقلِّدون شعراءَه في مذاهبهم ومناهجهم، ولعلَّهُ من أجل ذلك شاعت عندهم فكرة معارضة قصائد المشارقة [1] في شكلها ومعانيها. فالأندلس تستعير من المشرق موضوعات شعرها ومعانيه وأساليبه، وكل ما يتصل به.

وإلى ذلك يشير ابن بسام بقوله:

"إلا أنّ أهل هذا الأفق، أبَوْا إلّا مُتابعة أهل الشرق، يرجعون إلى أخْبارهم المعتادة رجوع الحديث إلى قتادة[2]، حتى لو نعق بتلك الآفاق غُراب، أو طَنَّ بأقصى الشام والعراق ذُباب، لجَثَوْا على هذا صَنماً، وتَلَوْا ذلك كتاباً مُحْكَماً، وأخبارهم الباهرة، وأشعارهم السائرة، مَرْمَى القضية ومُناخ الرذّية"[3].

---

(1) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشِّعر العربي، الطبعة العاشرة "طبعة منقحة"، دار المعارف، كورنيش النيل- القاهرة، 1990، ص (434-435).

(2) هو قتادة بن دعامة بن عُكابة السّدوسي، كان من حفاظ زمانه، وقد كان من علماء الناس بالقرآن والفقه، وكان قدوة المفسّرين والمحدِّثين؛ وقيل هو أبو الخطاب السدوسي البصري الضرير الأكمه، روى الحديث عن مجموعة من العلماء الثقات ورووْا عنه، وهو حجة بالإجماع، وُلد سنة (60هـ)، وتوفي سنة(118هـ)، وكان رأساً في العربية والغريب وأيام العرب وأنسابها؛ انظر الذهبي، الإمام شمس الدِّين أحمد بن عثمان الذهبي، ت (748هـ/ 1374م)، سِيَر أعلام النبلاء، تحقيق: شعيب الأرنؤوطي (ج5/169-181) الطبعة الخامسة، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2000م، وفي طبقات علماء الحديث قال قتادة: "ما قلت لمحدِّث قطُّ: أَعِد علَيَ، وما سمعتْ أُذناي شيئاً قطُّ إلا وعاهُ قلبي"، الدمشقي الصالحي، الإمام أبو عبدالله محمَّد بن أحمد بن عبد الهادي (ت(744هـ/ 1370م) طبقات علماء الحديث، تحقيق: أكرم البوشي وإبراهيم الزّيبق، (ج1/ 195-198) الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1996.

(3) ابن بسَّام: الذخيرة، (ق1 ج1/ 19-20).

على أنه يجب الإشارة إلى أن الإبداع الأدبي في الأندلس قد تجلَّى في ابتكار الأوزان الجديدة التي تتعلق بالموشح من حيث الإيقاع والوزن، أما من حيث المعاني، فقد تفوَّق الشعراء الأندلسيون في جانبين هما: شعر الطبيعة، ورثاء المدن[1].

وتجدر الإشارة إلى أن الشعراء الأندلسيّين الذين اقتصروا في شعرهم التقليدي على أوزان المشرق وموضوعات الشِّعر المشرقية، فاستندوا إلى المعاني والأَخْيلة المشرقية إلى حدٍّ يصعب معه التمييز بين المشرقي والأندلسيّ إذ: "لو أغمضنا أعْيُنَنا وجهلنا قائل القصيدة: أهو شرقيٌّ أم أندلسيٌّ، لم نكد نحكم حكماً صحيحاً جازماً على الشاعر أغربيٌّ هو أم شرقيّ، ولذلك كثيراً ما تنسب بعض الأبيات إلى أندلسي، ويَنْسبها بعضهم إلى مشرقي لعدم التمييز الواضح حتى عند الخبراء"[2].

لقد كانت محافظة الشعراء الأندلسيين على تقاليد الشِّعر العربي ومقوماته الفنية تمثل مرحلةً طويلةً من مراحل الشِّعر الأندلسيّ، وذلك من أجل المحافظة على التقاليد الفنية للقصيدة العربية، وليس لمُجرَّد التقليد[3].

وليس غريباً أن يشيع مثل ذلك التفكير المحافظ بين أبناء الأندلس الشِّعراء، شأنهم بذلك شأن أقرانهم من الأندلسيّين الذين حافظوا على تقاليدهم المشرقية في شتى مناحي الحياة، وبما أنه لا يمكن عزل الأندلس عن الثقافة العربية الإسلامية في شتى المجالات الثقافية والاجتماعية والدينية، لذلك لا يمكن عزل الأدب الأندلسيّ عن أصله وجذوره العربية، فهو فرعٌ على أصل، لذلك كانت تعابير الأندلسيّين عن مشاعرهم مشابهة لتلك التعابير المشرقية القديمة، فعندما تثور نفس الأندلسيّ في الفخر والحماسة تجدها كحماسة المشرقيين وفخرهم، وكذلك الغزل والمدح والهجاء والرثاء، ويقوم هذا التأثر على القواعد الثابتة التي تفصل بين التقليد من جهة، والمحاكاة والتأثر والتناص من جهة أخرى، بكل موضوعات الشِّعر الأندلسيّ.

---

(1) انظر: ضيف، الفن ومذاهبه، ص383.

(2) أمين، أحمد، ظُهر الإسلام، الطبعة الخامسة، د م، بيروت، 1969م، ج3/ 104-105.

(3) الدقاق، ملامح الشِّعر الأندلسيّ، (65-67).

1.2 الغزل:

يعدُّ موضوع الغزل من الموضوعات الشعريّة التي تأثرً بها الشعراء الأندلسيون بمذهب الأوائل من الشعراء المشارقة، فقد عمد الشعراء الأندلسيون إلى التأثر بالنصوص الشعرية التي نظمها شعراء العصر الجاهلي والإسلامي والأموي في الغزل، إذ ليس –على حدِّ قول ابن بسام-: "الفضلُ على زمنٍ بمقصور؛ وعزيزٌ عليَّ الفضل أن يُنكر، تقدَّم به الزمان أو تأخّر، ولحى اللهُ قولهم: الفضل للمتقدم، فكم دُفِنَ إحسان، وأُخْمِل فُلان، ولو اقتصر المتأخرون على كتب المتقدمين، لضاع علمٌ كثير، وذهب أدبٌ غزير"[1].

لقد استطاع الشِّعر الأندلسيّ التعبير عَمَّا يدور في خلد الأندلسيّين من مشاعر وعواطف تحاكي معاناتهم مع مَنْ يحبّون، والشاعر الأندلسيّ كغيره من الشِّعراء السالفين يُعبِّر عن عواطفه تجاه محبوبه ويصوّر لنا حالته النفسية، وفق سعادته وعدمها. ولقد جاء شعر الغزل الأندلسيّ في القرن الخامس الهجري يمثّل اتّجاهين مختلفين عن بعضهما هما: الاتجاه المحافظ ويظهر هذا الاتجاه في الغزل العذري العفيف المحافظ على التقاليد والأعراف الاجتماعية، والاتجاه الآخر هو الغزل الحسي الماجن الذي يركّز على وصف الجسد والتمتع به في ليالي السمر ومجالس الخمر، ومهما اختلفت ميول الأندلسيّين وتباعدت، تبقى معاني أوائل المشارقة مؤثرة في غزلهم وظاهرة في اشعارهم، وهذا الأمر لا يقصر الفضل على المتقّدمين، ولكن المعاني مطروحة أمام الجميع ومنها ينهلون، وستعنى الدراسة في ايضاح مدى تأثّر الأندلسيّين في غزلهم بمعاني الأوائل من الشِّعراء المشارقة، وكيف استطاع الأندلسيّون محاكاة تلك المعاني، ففي قول ابن شهيد التالي:[2]

ولمَّا تَملّأ مِنْ سُكْرِهِ ... ونَامَ ونَامَتْ عُيونُ العَسَسْ
دَنَوْتُ إليهِ على بُعْدِهِ ... دُنُوّ رَفيقٍ دَرَى ما التَمَسْ
أَدُبُّ إليهِ دَبيبَ الكَرى ... وأَسْمو إليهِ سُمُوَّ النَّفَسْ
وَبِتُّ بهِ لَيْلَتي ناعِماً ... إلى أنْ تَبَسَّم ثَغْرُ الغَلَسْ

(1) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق1 ج23/1).

(2) ابن شهيد الأندلسيّ، الديوان، (ص120).

أُقَبِّـــلُ مِنـــه بيـــاض الطُّـــلا وأَرْشِـــفُ مِنْـــهُ ســـوادَ اللّعَـــسْ

ما يكشف لنا مدى ذلك التأثير، فقد عمد ابن شهيد في رسالة التوابع والزوابع إلى نظم هذه الأبيات، لإظهار قدرته على محاكاة الـشِّعراء المتقـدمين، والإتيـان بالمعاني العقيمة، إذ عارض امرأ القيس في بيته المشهور[1]:

سَمَوْتُ إليْهـا بَعْـدَما نَـامَ أَهْلُهـا سَمُوَّ حَبَابِ الماءِ حالاً على حالِ

إن المعنى الذي يفيده بيت امرئ القيس هو الدّنوّ والاقتراب من الحبيب بخفة ولطف دون أن يشعر بذلك أحد، وقد استطاع ابن شهيد الوصول لذلك المعنى مـن خلال أبياته السابقة، دون أن ينقص المعنى المراد، وقد حاول عمر بن أبي ربيعـة الوصول إليه لكنه قصّر عنه وافتضح أمره ولم يستطع إخفاء أمره إذ قال[2]:

ونَفَّضْتُ عنّي النّوْمَ أَقْبَلْتُ مِشْيَةَ الـ حُبابِ ورُكْني خِيفَةَ القـوْم أَزْوَرُ

وقد كشف ابن شهيد عن براعته في صياغة معنى امرئ القيس ولكـن فـي غيـر العروض الذي نظمه عليه امرؤ القيس، وإلى ذلك يشير بقوله:"إذا اعتمدت معنىً قد سَبَقَكَ إليه غيرك فَأَحْسِن تركيبَهُ، وأرقّ حاشيتَهُ فاضربْ عنهُ جُمَلةً، وإنْ لم يكنْ بدٌّ ففي غير العروض التي تقدم إليك ذلك المحسن"[3].

ويُعدُّ قولُ امرئ القيس السابق هو من المعاني العُقم، وقـد أعـرض عنهـا الشِّعراء لعلمهم أنّ من تعرّض إليها مفتضح كما حصل لابن أبي ربيعة، وقد فـسّر حازم القرطاجي هذا النوع من المعاني وهي المعاني العقيمة التي لا ارتسام لها في الخاطر وإنما يُهتدى إليها اهتداءً، بقوله: "وهي كلّ ما نَدَرَ من المعاني فلم يوجد لـه نظير، وهذه هي الرتبة العليا في الشِّعر من جهة استنباط المعاني، من بلغها فقد بلغ

(1) أمرؤ القيس، الديوان، حققه وبوّبه وشرحه: حنّا الفـاخوري، دار الجيـل، بيـروت، ط1، 1989.

(2) ابن بسَّام، الذخيرة، ق1، ج23/1.

(3) ابن شهيد الأندلسيّ، رسالة التوابع والزوابع، ص(135)؛ ابن بسَّام، الـذخيرة، (ق1 ج1/ 223).

الغاية القصوى من ذلك؛ لأنّ ذلك يدلُّ على نفاذ خاطرهِ وتوقّد فكره حيث استنبط معنى غريباً، واستخرج من مكامن الشِّعر سرّاً لطيفاً"[1].

وقال ابن شهيد أيضاً[2]:

ولما فشا بالدّمْع من سرّ وجْدنا ... إلى كاشحينا ما القلوبُ كَواتمُ

أَمَرْنا بإمساكِ الدّمُوع جُفونَنَا ... ليشْجي بما يطوي عَذولٌ ولائمُ

فَظلّت دموعُ العينِ حيْرى كأنَّها ... خِلالَ مآقينا لآلٍ تَوائمُ

أبى دَمْعُنا يجري مخافَة شامت ... فنظّمَهُ بيْنَ المحاجِرِ ناظِمُ

ورَاقَ الهوى منَّا عيونٌ كريمةٌ ... تبسّمْنَ حتى ما تَروقُ المباسِمُ

وهي من باب تشبيه الدموع باللآلئ، والسعي إلى إخفاء الدموع خشية لوم الواشين والعاذلين، وقد تأثر الشاعر بهذا المعنى المتداول، ولكنّه برع في "التطويل"[3]، لإيصال المعنى، وقد تأثّر بقول قيس بن الملّوح في إخفاء الدموع

---

(1) القرطاجني، أبو الحسن حازم، (ت684هـ-1285م)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمَّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981م، (ص194-195)؛ وقد قسم المعاني ثلاثة أقسام من حيث تكون قديمة متداولة، أو جديدة مخترعة، وهي ما يوجد مرتسماً في كل فكر ومتصوّراً في كل خاطر، وما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض، وما لا ارتسام له في خاطر وإنما يتهدّى إليه بعض الأفكار في وقت ما، فيكون من استنباطه، والقسم الثالث هو العقيم، وقد سُمّي هذا النوع من المعاني ب"المخترع" وهو ما لم يُسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشِّعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه، كقول امرئ القيس: سموت إليها.....، فإنه أول من طرق هذا المعنى وابتكره، وسلّم إليه الشِّعراء، فلم ينازعه أحد إياه؛ طبانة، معجم البلاغة العربية، (ص197).

(2) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق1 ج249/1).

(3) التطويل: وهو نقيض الإيجاز، وهو من الإطناب إذا كانت الزيادة لفائدة. طبانة، معجم البلاغة العربية، (ص391)؛ وهو التعبير عن المعنى بألفاظ كثيرة، وقيل: "فإن مثال الإيجاز والإطناب، والتطويل مثال مقصد يُسلك إليه ثلاثة طُرق، فالإيجاز هو أقرب الطرق الثلاثة إليه، والإطناب والتطويل هما الطريقان المتساويان إليه في البعد، إلا أن =طريق الإطناب تشتمل على متنزه من المنازه لا يوجد في طريق طويل"؛ أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، (ج272/2).

بقوله[1]:

نَظَرْتُ كأنِّي مــن وراء زُجَاجــةٍ إلى الدَّار مِنْ ماءِ الصبابةِ أَنْظُــرُ
فَعَيْنايَ طوراً تَغْرقانِ مــن البُكــا فأَعْشَى، وطَوْراً تُحسران فَأُبْصِرُ

ويكثر هذا المعنى في قصائد الغزل العذري الذي يصوّر اللوعة والمكابدة في الهوى، وقد تطرّق إليه الأندلسيّون في كثيرٍ من قصائدهم التي تحــدّثوا فيهــا عــن الحرمان والأسى نتيجة الحب وما يتعلّق به، وقد طرقه أبو بكر ابن بقي إذ قال[2]:

لَمْ أَنْــسَ إذ وَدّعْتُــهُ وقــد الْتقَــتْ مِنِّــي هنالــك بالبُكــا عَيْنــانِ
يَرْنــو بنرْجَــسَةٍ إلــيَّ ورُبَّمــا قــرَعَ الأقــاحَ بيَاســمين بَنــانِ

لم يلتزم الغزل الأندلسيّ بالمعاني الغزليّة المحافظة أو بالحب وإنمــا طــرق جميع معاني الغزل، فنجد قصائد محافظة على تقاليد الحب وأعراضهِ العفيفة التــي يصوّر الشاعر من خلالها معاناته ومكبوتاته؛ وهذا النــوع. "يعتمــد إلــى وصــف العواطف المتأجِّجة التي تورق صاحبها وتُقلِقُهُ، بحيث لا يسمح له بالتفكير بأي لــذَّة مادية، وإنّما اللذة الوحيدة التي تملك عليه شعوره وتستأثر بعواطفه هي لذة الألم بأنه يحبّ"[3].

(1) الأبيات ليست في ديوان قيس بن الملوّح وقد وردت في الذخيرة منسوبة إليه؛ الحــصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي (ت453هــ) زهر الآداب وثمر الآداب، تحقيق: قاســم محمَّــد وهب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، د ط، 1996، (ق341/3).

(2) ابن بسَّام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، (ق2 ج465/3)؛ وابن بقي هو يحيــى بــن محمَّد بن عبدالرحمن، الشاعر الوشاح من سرقسطة، وأدّب بإشبيلية، وتوفي بوادي آش سنة (540هــ)، وسمّي بالوشّاح لأن له أكثر من ثلاثة آلاف موشحة وقصائد ومقطعات، تمَّ جمع أشعاره في مجلة المورد وهي منقولة عن الــذخيرة؛ انظــر ابــن بــسَّام، الــذخيرة، (ق2 ج459/3).

(3) التميمي، شاكر هادي، البُنى الثابتة والمتغيرة لشعر الغزل في صــدر الإســلام والعــصر الأموي، دار الصادق الثقافية، دم/ ط1، 2012، (ص: 74).

لقد التزم الشعراء الأندلسيّون بهذا النهج في وصف عواطفهم في لحظة الفراق والبعد، ووصف ما ينتج عن ذلك من ألم ولوعة كما في قول المعتمد[1]:

داريَ الغرامَ وَرامَ أَن يَتَكَتَّما وَأَبى لِسانُ دُموعِهِ فَتَكَلَّما
رَحَلوا وَأَخفى وَجدَهُ فَأَذاعَهُ ماءُ الشُجون مُصرّحا وَمجمجما
وَسايَرَتُهُم وَاللَيلُ غُفلٌ ثَوبُهُ حَتّى تَراءى لِلنَواظِرِ مَعلما
فَوَقفتُ ثَمَّ محيّراً وَتَسلّبت مِني يَدُ الاصباحِ تِلكَ الأُنجُما

ومعنى البيت الأخير كمعنى بيت مجنون ليلى الذي يقول فيه[2]:

فَأَصْبَحْتُ من لَيْلى الغداةَ كناظرٍ من الصُّبحِ في أعقاب نَجْمٍ مُغَرِّبِ

فالمُعْتَمِد يصف حالته وقد أخفى عواطفه وافتُضِحَ أمره بسبب الدموع التي وضعها في استعارة لطيفة؛ حيث جعل لها لساناً تتكلم به عمّا ألم به، ثمّ يصف لحظة الرحيل في الليل الذي لم يطل، وفي معنى بيت المجنون نجد المعنى ذاته، حيث يواصل الليل بالنهار في مكابدة ما حلَّ به، وقد رأى ابن شرف أنّ هذا الشاعر اقتصر عما سواه وتفرّغ لعشقه بقوله: "... وأما القيسان وطبقتهما: فطبقة عَشَقَةٍ تَوَقَة، استحوذت الصبابة على أفكارهم، واستفرغت دواعي الحب معاني أشعارهم، فكُلّهم مشغولٌ بهواه، لا يتعدّاه إلى سواه"[3].

وقد مثّل ابن زيدون، هذه الطبقة من العشاق الأندلسيّين الذين التزموا في أشعارهم بالتعبير عن عشقهم، ولعلّ ابن زيدون في عشقه قد التزم بأعراف الحب العفيف الصادق؛ لدواع سياسية تتعلق بموقع محبوبته الاجتماعي، والطبقة التي تنتمي إليها، ففي قصيدته، التي لا تكاد تخلو منها دراسة، تناولت الغزل الأندلسيّ جانبٌ واضح من التأثر بالمشارقة الأوائل في غزلهم، والمحافظة على المعاني

---

(1) ديوان المعتمد بن عبّاد، جمع وتحقيق: حامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، مراجعة طه حسين، (ص: 26) دار الكتب المصرية، ط2، 1979؛ والأبيات قالها المعتمد بعد أن لأرسل حظاياه من قرطبة إلى أشبيلية، وكان قد خرج ليودعهن.

(2) قيس بن الملَّوح، الديوان، رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق يُسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990، (ص 81).

(3) علي، رسائل البلغاء (ص:248).

العفيفة من خلال وصف شوقه لمحبوبته لبعده عنها، وسَعْيُهُ للمحافظةِ علـــى ذلـــك العشق بقوله[1]:

إنّـــي ذكرْتُـــكِ، بـــالزّهراء، مـــشتاقا والأفقُ طلقٌ ومرْأى الأرض قد راقا
وَللنّـــسيمِ اعْـــتِلالٌ، فـــي أصـــائِلِه، كأنـــهُ رَقّ لـــي، فاعْتَـــلّ إشْـــفَاقَا
والرّوضُ، عن مائِه الفـضّيّ، مبتـسمٌ كما شقَقتَ، عـنِ اللَّبّـاتِ، أطواقَـا
لا ســـكّنَ اللهُ قلبـــاً عـــقّ ذكـــرَكُمُ فلم يطرْ، بجنـــاحِ الـــشّوقِ، خفّاقَـا
لوْ شاء حَملي نَسيمَ الصّبحِ حينَ سرَى وافاكُمُ بفتـــى ً أضـــناهُ مـــا لاقَـــى
يا علقيَ الأخطرَ، الأسنى ، الحبيبَ إلى نَفسي، إذا ما اقتنَى الأحبابُ أعلاقَـا
فـــالآنَ، أحمـــدَ مـــا كنّـــا لعهـــدِكُمُ، ســـلوْتُمُ، وبقينَـــا نحـــنُ عـــشّاقَا!

واستطاع الشاعر أن يُشرك عناصر الطبيعة في معاناته، ويُدخلها في جـــوِّه العام من خلال تشخيصَهُ عناصرها وتحميلها مشاعره، وقد استطاع ابـــن زيـــدون بقوله: "وللنسيم اعتلالٌ في أصائله.... البيت" محاكاة الفرزدق، الذي فتق هذا المعنى واخترعه بقوله:[2]

وَركْبٍ كأنَّ الرِّيح تَطْلُـــبُ عِنْـــدَهُمْ لَها ترَةٌ مِنْ جَـــذْبها بالعَـــصائِبِ
سَرَوا يَخْبطون اللَّيْل وهـــيَ تلفهّـــم إلى شُعَبِ الأكوار ذات الحقائـــبِ

لقد أخذ ابن زيدون هذا المعنى، فنقله من المدح إلى الغزل، ومما قاله ابـــن زيدون أيضاً على طريقة الشّعراء المحافظين في غزلهم:[3]

أمّا رضـــاك فَـــشيءٌ مالَـــهُ ثَمَـــنٌ لو كان سامَحَني في مُلْكِـــهِ الـــزَّمَنُ
تبكي فراقَك عينٌ أنـــت ناظرُهـــا قد لجَّ في هجرها عند هجرك الوَسَنُ
إنَّ الزمانَ الذي عَهْدي بهِ حَـــسَنٌ قدْ حالَ مُذْ غابَ عَنِّي وجْهُكَ الحَسَنُ

---

(1) ابن زيدون، الديوان ، عن دار صادر، بيروت، د ط، د ت، (ص: 46).

(2) الفرزدق، الديوان، (ص: 77).

(3) الحاوي، إيليا، شرح ديوان الفرزدق، همّام بن غالب بن صعصعة بن ناجيـــة بـــن عُقـــال (ج53/1)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1983، وهي من أبيات قالها في مدح سليمان بين عبد الملك بن مروان، ويُريد أنّ هؤلاء القوم تلفّهم الريح من كـــل جانـــب وتـــضرب عمائمهم وهم على ظهور النوق وكأنهم مطالبين بالثأر من قبل الرِّيح.

والله ما سَاءَني أَني خَفَيْت ضَـــنىً بَلْ سَاءَني أنَّ سِرِّي في الهوى العَلَنُ
لو كانَ أمري كتمي الهَوى بيـــدي ما كان يَعَلمُ ما فـــي قلبـــي البَـــدَنُ

وبَدَتْ عند الأندلسيّين ظاهرة تؤكد تأثرهم بمعاني غزل الأوائل من المشارقة وتتمثل في استحضار الشخصيات التي اشتهرت بالحب والغزل من الأوائل وتوظيف أسمائهم في قصائد الغزل، وغيره من الموضوعات الشعرية، ومردّ ذلك إلى أنّ هذه الأسماء تحملُ دلالات رمزيّة إلى المعاني القديمة، ولم تأتِ لمجرّد الذكر في فضاء القصيدة، وإنَّما لها وظيفتها التي تحمل المتلقِّي إلى إدراك ما يدور في النص، كمـــا يؤدِّي هذا التوظيف المعجمي وظيفةً بلاغيةً مجازية من خلال استخدام الـــدّال مـــن الألفاظ على مدلولات لها خصوصيتها في النصوص التراثية الأدبية، وشهرتها عبر التاريخ الأدبي؛ الأمر الذي يقودنا إلى القول بأنَّ هنالك انسجامًاً كليًّاً للنص الجديد مع النصوص السالفة التي تشترك معه في الجنس الأدبي.

2.2 توظيف أعلام الشعر المشرقي

تجلّى التراث القديم في القصيدة الأندلسيّة في عصر ازدهارها وتألُّقها (عصر الطوائف) من خلال توظيف الأسماء الدّالة على ذلك التراث في شـــتّى متعلّقاتـــه، فظهرت الأسماء التي اشتهرت في الحب والغزل: كجميل وبثينة، والمجنون، وامرئ القيس، وأسماء أبطال الثأر والحماسة والبطولة ككُليب والمهلهل، والـــسموأل فـــي الوفاء، إضافة إلى أسماء الخيل المشهورة عند العرب وأسماء الأماكن لما تدل على أهلها من مدلولات لها أثرها في التراث العربي فـــي جميـــع مـــضامين الخطـــاب الشِّعري، أمّا في الغزل ومتعلّقاته فيجد الدّارس أن قصيدة الغزل المحافظة العذريـــة هي الأكثر توظيفاً لذلك الموروث الثقافي، على العكس تماماً من القصيدة الغزليـــة الحسيّة القائمة على اللذة الجسدية، والتي اكتفت بالوصف المادي وأهملت الجانـــب الروحاني.

ففي قصيدة المَصَيِصي في مدح المعتمد التي مطلعها[1]:

(1) ابن بسام، الذخيرة، ق2، ج3، 336.

غنَّى الحَمامُ ولَــوْ رآنــيَ رائحــاً وأعارني نَحْوَ الحَبيــبِ جَناحــا
ونَعــمْ كِلانــا فاقــدٌ محبوبَــهُ قَلِــقٌ، ولكنّــي كتمْــتُ وبَاحــا

يقول:

يا أَهْلَ قُرْطبَةَ اغْرفوا مِــنْ بَحْــرهِ فَلَطاها خَضْخَضْتُمُ الضَّحْــضَاحا
هلْ لي إلى الشِّعراء مِنْ ذَنْبٍ سُوى سَــبْقي إلــى عَلْيائِــكَ المــدَّاحا
لا تَــأْمَنَنْ مكــرَ العــدوِّ لبُعْــدهِ إنّ امْرأ القيْسِ اشْتَكى الطمّاحــا

لقد أراد الشاعر من خلال توظيف اسم "الطمّاح" في البيت الأخير في قصيدة مدحيّة إحالة المتلقي إلى ما ترمز إليه تلك الشخصية من الوشاية بالــشاعر امــرئ القيس، ففي البيت دعوةٌ للحذر من الأعداء حتى وإن كانوا بعيــدين، موظفــاً تلــك القصة الموغلة في القدم في التاريخ الأدبي، فكان جزاء امرئ القيس ما كان، لغزلهِ المفُحش وقد ذكر ذلك بقوله[1]:

لَقَدْ طَمحَ الطَّماحُ مِنْ بُعْد أَرْضــهِ ليِلْبُسني مــن دائــهِ مــا تلبَّــسَا
ولو أنّها نفــسي تمــوتُ جميعــةً ولكنّهــا نفــسٌ تَــساقَطُ أَنْفُــسا

ومعنى بيت امرئ القيس الأخير وهو أنّه بهلاكه يهلك ويموت أناس كثيرون، وورد في بيت آخر؛ إذْ أوجز بعجز بيته التالي[2]:

أفَاطمُ مَهْلاً بعــضَ هــذا التَــدلُّلِ وإنْ كُنْتِ أَزْمَعتِ قَتْلِيَ فــأجْملي

إنَّ مثل هذا التوظيف للأسماء في الشِّعر الأندلسيّ لم يأتِ اعتباطياً؛ "لأنهــا تحمل تداعياتٍ معقّدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير كثيراً أو قلــيلاً إلى أبطالٍ وأماكن تنتمي إلى ثقافاتٍ متباعدةٍ في الزمان وفي المكان"[3].

---

(1) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق2، ج3/ 336).

(2) رجل من بني أسد كان امرؤ القيس قتل أخاه، فوشى به عند قيصر الروم وقال أنّه أعرابيٌّ عاهرٌ يشببُ بابنتك في شعره، ويُشهرها عند العرب، فبعث إليه قيصر بحلّة منسوجة بالذهب مسمومة، أسقطت جلدة، لذلك سمّي بذي القروح، والخبر في (الذخيرة: ق2، ج337/3)

(3) مفتاح، تحليل الخطاب الشِّعري، (ص: 65).

وتجلّت تلك التداعيات في قصيدة لأبي بكر الداني ظهرت فيها ظاهرةٌ تعدُّ من أبرز ظواهر الغزل العذري وهي ظاهرة "الطّيف"[1].

يقول الشاعر[2]:

في الطَّيْفِ لَوْ سَمَحَ الكَرى تَعْليـــل يَكْفي المُحِبَّ من الوفَـــاءِ قَليـــلُ
وينوبُ عَنْ شَخْصِ الحَبيبِ خيالُـــهُ إنْ لَـــمْ يكنْـــهُ فإنَّـــهُ تَمثيـــلُ

ثم ينتقل الشاعر إلى الحديث عن نفسه مفتخراً ببطولاته في مجموعة أبيـــات إلى أن يعود إلى الطّيف بقوله[3]:

وأتتْكَ مِـــنْ بَغـــدادَ بِكْـــرٌ مالَهـــا غَيْري وإنْ كَثُرَ الرِّجـــالُ كَفيـــلُ
غُـــذِيَتْ بمـــاءِ الرَّافـــديْنِ ورُبَّمـــا قَدْ بَلَّ عَطْفَيْهـــا بِمِـــصْرَ النِّيـــلُ
جُمِعَتْ وشِعْري في بِساطِكَ مِثْلمـــا جُمِعَتْ بُثَيْنَة في الهوى وجَميـــلُ
إنْ لَـــمْ يَفُتْهـــا أوْ تَفُتْـــهُ بِـــهِ فَـــلا تَفْـــصيلَ بَيْنَهُمـــا ولا تَفْـــضيلُ
أنا ذاكَ لَـــوْ أنّـــي أكـــونُ لِكِنْـــدَةٍ ما فاتَني فيهـــا الفَتـــى الـــضّليلُ
لا عَيْبَ لِي إلا النُّحـــولُ رضـــيتُهُ إنَّ المهنَّـــد قَـــاطعٌ ونَحيـــلُ

إنَّ ظاهرة الطّيف في الغزل العذري ذات معنى ودلالة أصلية، تكمـــن فـــي رغبة الشاعر في التمرّد على الواقع من خلال الخيال[4].

---

(1) الطّيف: طَيْف الخيال: مجيئه في النوم، وطافَ الخيال يطيفُ طَيْفاً ومطافاً، ألمَّ في النـــوم، قال كعب بن زهير:

أنّى ألَمَّ بِكَ الخيالُ يَطيفُ ومطافُهُ لكَ ذِكْرةٌ وشُغُوفُ

والطّيف: المسّ من الشَيْطان وهو اللّمَم، وفي حديث المبعث، فقال بعض القـــوم: أصـــاب هـــذا الغلامُ لَمَمٌ أو طَيْفٌ من الجنّ أي عرضَ له عارضٌ منهم، وأصل الطيـــف الجنـــون، ثـــم استعمل في الغضب ومس الشيطان، ومنه طيف الخيال الذي يراه النائم، ابن منظور، أبـــو الفضل جمال الدِّين محمَّد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، (ت:711هـــ/1311م) لسان العرب، مادة: طَيَفَ، (د. ت)، دار صادر، بيروت.

(2) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق3، ج5/519-520).

(3) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق3، ج5/519-520).

(4) اليوسف، يوسف، الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع، (ص38-49)، دار الحقـــائق، (د.م)، ط2، 1982.

وقد فُسّرت هذه الظاهرة: " بإنَّ الطّيف، وهو الوعي المردوع، ينطوي على رفض العقل بجهاز الرّدع الخارجي، ومن هنا كان الطيف إفرازاً خيالياً للقبول بالقيم، ولكنه في الوقت نفسه موقف استنكافي من لا عقلانية المسؤول والكبح، وينتج عن هذا ما فحواه أن ذلك الشكل الفني "الطّيف" يشير بإصبعه نحو الغائب المنشود، لاسيّما وأنّه ينطوي على التعارض المشروع بين القائم وبين ما ينبغي أن يقوم، إنهُ إذن: إدانة للنقص الذي يعْتور الواقع، وانعكاس لما قُضِم من الواقع عن سابق عندٍ وإصرار"[1].

والشاعر في مطلع القصيدة يهرب من الواقع المؤلم؛ ليُعلّل النفسَ بطيف المحبوبة. وإن كانت الزيارة قصيرة الزمن، قليلة الوفاء، وذلك في البيت الأوّل:

في الطَّيْفِ لَوْ سَمَحَ الكَرى تَعْليل يَكْفي المُحِبَّ من الوفَاءِ قَليلُ

إنَّ قصيدة الطّيف تحمل طابعاً فنيّاً خاصاً، هو قدرة الشاعر على قلب الصورة الحقيقية للواقع الحزين المؤلم وإظهاره بصورة اللَّطافة والرقّة باستخدام الألفاظ الرقيقة التي تليق بموقف الغزل، وقد ذهب حازم القرطاجني إلى ما يجب اعتماده من الألفاظ في كل غرض من أغراض الشِّعر إلى أن: "النسيب والغزل يحتاج إلى أن يكون مُستعذبَ الألفاظ، حَسَنَ السّبك، حُلوَ المَعاني، لَطيفَ المنازع، سهلاً غَيْرَ مُتَوَعِّر، وينبغي أن يكون مقدارُ التَغزّلِ قبل المدح قصداً لا قصيراً مُخِلّاً ولا طويلاً مُملّاً"[2].

أمّا قول الشاعر:

وأتتْكَ مِنْ بَغدادَ بِكْرٌ مالَها غَيْري وإنْ كَثُرَ الرِّجالُ كَفيلُ

إلى آخر الأبيات، فقد اشتمل على ثلاثة عناصر هي: "المرأة والمكان والزمان" وهي العناصر المكوّنة لقصيدة الحنين، وقد جعل الشاعر "المرأة" هي المثير الذي استدعى ذكر المكان والزمان، فالمرأة إذن: هي العامل المؤثّر في نفس الشاعر حتّى جعلته يتمسّك بماضيه، وتناول باحثٌ آخر قضيّة الطّيف تحت باب

(1) اليوسف، الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع (ص40-41).

(2) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (ص:351).

"الحنين" عند العرب، و"النوستالجا" عند الغربيّين وخلص إلى أن "الطّيف معادلٌ نفسي يريد الشاعر من خلاله تعويض المفقود وصيانة التماسك الداخلي للذات"[1].

لقد استطاع الشاعر تأكيد الحنين للماضي، والتمرُّد على الواقع المؤلم من خلال استدعاء الشخصيّات والأسماء التي اشتهرت بالحب العذري المحافظ "جميل وبثينة"، أمّا استدعاء "امرئ القيس" الشاعر المشهور بغزله الحسّي، فقد كان له دلالة أخرى هي ما آلَ إليه حال الملك الضلّيل نتيجة غزله وعشقه، مقارناً بها حاله ونحوله نتيجة الحبّ.

ولم تقتصر ظاهرة الطيف عند شعراء القرن الخامس الهجري في الأندلس على المرأة وقصيدة الغزل، وإنّما ظهرت في قصيدة المدح حيث يَظهرُ طيف الممدوح، الأمر الذي يؤكّد أنَّ: "للطّيف أبعاداً اجتماعية، تحمل رسالة الهمّ الاجتماعي"[2].

لقد افتتح بعض شعراء الأندلس مدائحهم بوصف الطيف، تقليداً للتقاليد التي أرساها أصحاب مذهب العرب الأوائل، واتخذوه تمهيداً للغرض الرئيسي لقصائدهم[3]، ومن هؤلاء ابن شرف القيرواني في قصيدته التي مدحَ فيها المظفَّر بن الأفطس[4]، الذي كان يحكم غرب الأندلس، وقد ظهر –طيف المظفّر- وقد زاره في آخر الليل وهو في طُليطلة فقال[5]:

زارَ وقدْ شمَّرَ فَضْلَ الإزار جُنْحُ ظَلامٍ جانحٍ للفِرار
ورَوْضَة الأَنْجم قد صَوَّحَتْ والفَجْرُ قَدْ فَجَّر نَهْرَ النَّهار

(1) انظر: بلوحي، محمَّد، الشِّعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث (دراسة في نقد النقد)، (ص: 60-66)، من منشورات إتحاد الكُتّاب العرب، د م، د ط، 2000م.

(2) بلوحي، الشِّعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، (ص:65).

(3) انظر: بهنام، مقدمة القصيدة الأندلسية، ص16.

(4) المظفر، هو محمَّد بن عبدالله بن محمَّد بن مسلمة من بني الأفطس، وأبوه عبدالله جدُّ بني الأفطس، استطاع المظفّر أن يملك بلاد غرب الأندلس: بطليوس وشنترين والأشبونة بعد وفاة أبيه سنة (437هـ)، وبقي حتى سنة (456هـ)، كان أديباً عالماً وأقام مُلْكاً ضاهى فيه ابن عباد وابن ذي النون. ابن بسَّام، الذخيرة، (ق2، ج478/4).

(5) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق2، ج480/4).

قُلْــتُ لَــهُ: أهــلاً بِطَيْــفٍ دَنــا مِنْ نازحِ الــدّار بعيــدَ المــزار
كيفَ خطوْتَ الــشرَّ ثــم الــشّرى وابني هــلالٍ والقنــا والــشّفار
أصَــــهْوَة الغبــــراء أمْ داحــــساً ركبْت حتّى خُضْتَ ذاكَ الغِمار[1]
وجئْــــتَ بالخطّــــار أم أعــــوجٍ جنيبــــةً معتــــدّةً للخطــــار[2]
وهَــلْ تَقَلَّــدْتَ لِــدفْعِ الــرّدى حمائلَ الصَّمْصَامِ أَمْ ذي الفَقَــار
وأنــتَ زيــدُ الخيــلِ أَمْ عــامرٌ ومالكُ ابن الرَّيْب أمْ ذو الخمار[3]
فقــــالَ لا هــــذا وَلا ذا وَلا بَلْ كُنْتُ عَنْهمُ قمراً فــي سِــرار

---

(1) الغبراء: هي إحدى خيل العرب، وهي خالة داحسٍ وأخته لأبيه ذي العقال، وهي فرس حَمَل بن بدر، وقيل لقيس بن زهير، وقيل لحذيفة بن بدر. الغندجاني، أبو محمَّد الأعرابي الملقَّب بالأسود، (ت430هـ/1039م)، أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها، حقَّقه وقدَّم له: محمَّد علي سلطاني، (ص 183)، مكتبة الغندجاني، دمشق، ط2، 1981م؛ داحس: فرس لبني عبس، هو ابن ذي العقال، أُمُّ جلوى الكبرى، وكان لبني ثعلبة بن يربوع فأغار عليهم قيس بن زهير فأخذه، وقال بشير بن أُبَيّ العَبْسيّ:

إنَّ الرِّباطَ النُّكْدَ من آلِ داحِــسٍ أَبَيْنَ فما يُفْلِحْنَ يَوْمَ رِهَــانِ
جَلَبْنَ بإذنِ اللهِ مَقْتَلَ مالــــكٍ وطرَّحْنَ قَيساً من وَرَاءِ عُمَــانِ

الغندجاني، أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها، ص97-98.

(2) الخطَّار: هي فرس بِشْر بن عمرو. الغندجاني، أسماء خيل العرب وأنسابها وذكــر فرســانها، ص87؛ أعوج: هو أعوج الأكبر واحد اثنين من الخيل التي سُمِّيت بهذا الاسم، وقــد اشــتركا بكثيرٍ من الأخبار، وأعوج الأكبر هو لغنيّ بن أَعْصُر. قال بِشْر بن أبي خازم يفتخــر ببنــات أعوج:

وبكُلِّ أَجْرَدَ سابحٍ ذي مَيْعَــةٍ مُتَماحلٍ في آلِ أَعْوَجَ يَنْتَمــــي

وليس للعرب فحلٌ أشهرَ ولا أكثر نسباً من أعوج. الغندجاني، أسماء خيل العرب وأنسابها وذكــر فرسانها، ص35-36.

(3) هو عامر بن مالك أبو براء مُلاعب الأسنّة أو عامر بن الطّفيل. محمَّد أحمد جاد المولى بك وآخرون، أيام العرب في الجاهليــة، منــشورت المكتبــة العــصرية، بيــروت، 1942م، ص110-330، 345. ذو الخمار: لقب عوف بين الربع ذي الرمحين، ولقب لفرس مالــك بن الريِّب. الغندجاني، أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها، ص47.

لقد اختلفت صورة الطّيف في هذه القصيدة تبعاً للغرض العام الذي أَرادَهُ الشاعر؛ إذ إنّ موضوع القصيدة المدح، وبالتالي غابت صورة الحنين التي تبدو قريبة لقصيدة الطّيف الغزليّة، فالشاعر وظّف ظاهرة الطّيف ليُبرز كوامن نفسه تجاه الممدوح، ويُظهر صفاته العامة كما يراها، ولا سيَّما أنّ الشاعر كان في "طُلَيْطلة" والممدوح كانَ في غرب الأندلس، ولكنّ طيفه زار الشاعر وقطع الشر والشرى مجتازاً تلك الأهوال والمخاطر رغم بعد الشُّقة والديار بقوله:

قُلْتُ لَهُ: أهلاً بِطَيْفٍ دَنا مِنْ نازحِ الدّار بعيدَ المزار
كيفَ خطوْتَ الشرَّ ثم الشّرى وابني هلالٍ والقنا والشّفار

وقد استدعى الشاعر الشخصيات العربية التاريخية التي كان لها أثرها الواضح في التاريخ العربي الجاهلي في الفروسية والبطولة، وكنّى من خلالها عن صفات الممدوح، فذكر الخيل المشهورة عند العرب وأسماء أدوات الحرب المشهورة آنذاك، وأسماء فرسان العرب من أمثال: "زيد الخيل" و"عامر بن مالك" ومالك بن الرّيب" و"ذي الخمار"، وأسماء الأسلحة مثل: "القنا والشفار" و"الخطّار وأعوج" و"حمائل الصمصام" و"ذي الفقار"، وأسماء الخيل مثل: "داحس والغبراء".

ورغم أن هذه القصيدة قائمة على ظاهرة الطّيف فإنها تُدرجُ تحت قصائد المدح وما ينطبق عليها من التقاليد الفنية، فقد اشترط حازم القرطاجني في طريقة المدح "ألا يُمدحُ رجل إلا بالأوصاف التي تليق به؛ ويجب أن تكون ألفاظ المديح ومعانيه جزلةً مذهوباً بها مذهب الفخامة في المواضع التي يصلح بها ذلك، وأن يكون نظمه متيناً، وأن يكون فيه مع ذلك عذوبة"[1].

لقد تأثَّر الغزل الأندلسيّ جليَّاً بغزل المشارقة وأسلوبهم؛ فقصائد ومقطوعات الغزل العذري تحدثت عن الحب بين المعشوقين؛ وتحدثت عن الحرمان واللوعة نتيجة البعد والحرمان، فالشَّاعر الأندلسيّ يُظهر نفسه تارةً حزيناً ملوعاً تائهاً نتيجة حرمانه من محبوبته، ويكشف عمَّا يختلج نفسه إزاء ذلك الحرمان، وقد ظهرتْ

(1) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (ص:351).

أيضاً صورة الشَّاعر الأندلسيّ الملوَّع الذي لا صَبْرَ له ولا حيلةِ في العشق عند يحيى بن هُذيْل القرطبي في قوله[1]:

لمَّا وَضَعْتُ على قَلْبي يَدي بيَدي وَصِحْتُ في اللَّيْلَةِ الظَّلْمَاءَ واكَبِدي
ضَجَّتْ كَواكبُ ليْلي في مَطَالِعها وذَابتِ الصخرةُ الصَّمَّاء من جَلَدي
ولَيْسَ ليْ جَلَدٌ في الحُبِّ يَنْصرني فكَيفَ أَبقىْ بلا صَبرٍ ولا جَلَدِ

كما ظهرت هذه الصورة في قول أبي الوليد محمَّد بن يحيى بن حزم معاتباً[2]:

أَتَجْزَعُ مِنْ دَمْعي وأَنْتَ أَسَلْتَهُ ومِن نار أَحْشَائي ومِنْكَ لَهيبُها
وتَزْعُمُ أَنَّ النَّفسَ غَيرَكَ عُلَّقتْ وأَنْتَ ولا مَنٌّ عَلَيْكَ حَبيبُها
إذا طَلَعَتْ شَمْسٌ عَلَيَّ بَسلوةٍ أَثار الهَوى بَيْنَ الضُّلوعِ غُروبُها

فالشَّاعر في المقطوعة الثانية يصوِّر حالَهُ جرَّاء الحبِّ والوفاء لمحبوبته والبقاء على عشقه. كما يتَّضح في البيت الأخير تأثره بمعنى مجنون ليلى الشهير بقوله[3]:

نَهَاري نَهَارُ النَّاسِ حتَّى إذا بَدا ليَ الليْلُ هزَّتني إليْكِ المضَاجعُ

ولعلَّ ما يميِّز هذا النَّوع من الغَزل في الأندلس هو غَلَبةُ الطابع الحزين عليه، إذ تجد الدِّراسة أنَّ النغمة الحزينة غَلبتْ على معظم قصائد الحب المحافظ العفيف التي اتجه معظمهما ليصوِّر أيام الحبِّ التي انقضتْ والتَّحسُّر والتفجُّع عليها، والحنين إلى الماضي بكل لحظاته السعيدة بجانب الحبيب. وهذا الطابع الحزين هو أبرز

---

(1) ابن بسَّام، الذخيرة، (3/ 347).

(2) ابن بسَّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، (ج2 ق3/ 447)، العبَّاسي، عبد الرحيم بن أحمد، (ت 963هـ)، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، حقّقه وعلّق عليه ووضع فهارسهُ، محمَّد محي الدِّين عبد الحميد، (ج1/ 273)، دار عالم الكتب، بيروت، د.ط، 1947.

(3) البْيت من قصيدته المشهورة التي قالها حينما زُفَّتْ حبيبته ليلى لزوجها الثقفي ومطلعها: طَرِبتَ وهاجْتكَ الدِّيارُ البلاقِعُ ___ وعادَك شوْقٌ بَعْدَ عامْين راجعُ. ديوان قيس الملوّح، شرح وتحقيق: رحاب عكاوي، دار الفكر، بيروت، ط1، 1994، (ص 136).

خصائص الغزل العذري العفيف في المشرق عند الأوائل؛ فتجدُ الدِّراسة أنَّ المعاني والصور والأفكار الغزلية الأندلسيّة هي ذاتها عند الأوائل من المشارقة الأمر الـذي يؤكدّ بأن هذا الشعر الأندلسيّ صدر عن شعورٍ يختلج نفوس أصحابه وعبَّروا مـن خلاله عمَّا بداخلهم بصورة طبيعيَّة دون محاولة للتقليد والصبِّ على قوالـب مَـنْ سبقوهم.

3.2 **الغزل الحسِّي**

ظهر المجون والتفحّش بالقول عند شعراء القرن الخامس من الأندلسيّين مثل: النحلي، وابن الأبّار، وأبي بكر الدّاني، والمُنَيْشي الإشبيلي وغيرهم، ويمثِّـل هـذا النوع من الشِّعر الحسِّي انعكاساً لثقافة المجتمع الأندلسيّ آنذاك كان لرغـد العـيش والترف وشيوع الجواري والغلمان والسّمر ومجاراة كؤوس الخمر، الأمر الذي قاد كثيراً من الشِّعراء إلى التصريح في الفحش إلى أبعد ما يمكن أن يُتصوّر، متـأثرين بمن اشتهروا أيضاً بالفحش من أوائل المشارقة كامرئ القيس الذي يقول[1]:

تقولُ وَقَـدْ جَرَّدتُهـا مِـنْ ثِيابهـا كَمَا رُعْتَ مكحولَ المدامِعِ أَتْلَعـا
وعَيْشِكَ لو شـيءٌ أَتَانـا رسُـولُهُ سِواكَ ولكنْ لَمْ نَجِدْ لَـكَ مَـدْفَعا

وفي الأندلس بجميع عصورها بشكل عام، كان ذلك ظاهراً بـصورة لافتـة لقارئ الشِّعر الأندلسيّ، واتّصف هذا النوع من الغزل بالوفرة والغزارة مقارنةً مـع الغزل العذري كما يقول أحد مؤرخي الأدب الأندلسيّ: "فأمّا ما يتّصل به من نسيب –أي الشِّعر الأندلسيّ- فإنّنا نظفر فيه بأبياتٍ تتحدّث عن (الحـب العـذري) وهـو ضربٌ من الهوى اشتهرت به طائفة من القبائل البدويّة ومنها (بنو عـذرة)، إلـى جانب ذلك قصائد أخرى يعرض الشِّعراء فيها مشاهد مفصلة من الحـبّ الحـسّي، يصفون فيها ما يقع بينهم وبين المحبوب وصفاً مطوّلاً متئداً"[2].

ولعلَّ امرأ القيس وعمر بن أبي ربيعة من المشارقة هما من أبرز الـشعراء المشارقة الذين كان لهم الأثر الواضح في هذا النوع من الغزل في الشِّعر الأندلسيّ

(1) امرؤ القيس، ديوان ، ص 248 – 242.
(2) بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسيّ، (ص:43).

في عصر الطوائف وتجلّى أثر امرئ القيس في قصيدة "المُنَيْشي الإشبيلي"[1]، التي أولع بها بأوصاف الجسد التالية[2]:

وَعَجْزاءَ حَــوْراءَ وفْــقَ الهَــوَى تَحَيَّــرْتُ فيهــا وفــي أَمْرِهــا
غلاميّــةٌ لَــيْسَ فــي جِــسْمها مَكانٌ دقيــقٌ سِــوى خَــصْرها
إذا أَدْبَــــرتْ أَو إذا أَقْبَلَــــت فَفــي فرِّهــا المَــوتُ أو كَرِّهــا
ولمَّــــا خَلَوْنــــا ورَقَّ الكــــلامُ دَفَعْــتُ بِكَفّــي فــي صَــدْرِها
ومَــنْ لا أُســمّيه مثْــلُ القنــاةِ فَأَلْقَــت ذرَاعــاً علــى عُــشْرها
فَمَا زِلْتُ أَجْمَــعُ ضَــرْباً وَطَعْنــاً علــى زَيْــدها وعلــى عَمْرهــا
وصــارَفْتُها العــيْنَ هــذا بــذاكَ وقَدْ شدَّتْ الــسَّوْقَ مــن أزْرِهــا
فأَعْطيتها المْحَــض مــن فِــضَّتي وأَعْطَتْني المَحْض مــن تِبرِهــا

تتَّضح الحسيّة في الأبيات بصورة جليّة وفي قول الشاعر:

ولمَّــــا خَلَوْنــــا ورَقَّ الكــــلامُ دَفَعْــتُ بِكَفّــي فــي صَــدْرِها

وفي ذلك تأثّر واضح ببيت امرئ القيس[3]:

وَصِرْنا إلى الحُسْنى وَرَقَّ كلامُنــا ورُضْتُ فَذَلَّتْ صَــعبةٌ أيَّ إِذلالِ

---

(1) المُنَيْشي الاشبيلي: هو أبو القاسم بن أبي طالب الخضرمي المُنَيْــشي المعــروف بعــصى الأعمى، لُقّب بذلك لأنه كان يقود الأعمى التُطيلي، وهو شاعر بليغ، ابن خاقان، ابن عبدالله القيسي الإشبيلي، الوزير الكاتب أو نصر الفتح بن محمَّد بــن عبــدالله بــن خاقــان، (ت: 529هــ/1135م)، مطمع الأنفس ومسرح التأنّس في مُلَــح أهــل الأنــدلس، (ص:353)، تحقيق محمَّد علي الشوابكة، دار عمار، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1983،1؛ المقرّي، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب،(ج53/7)؛ الضبّي، بغية المُلتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، (ص:534).

(2) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق2، ج115/3)؛ المُغرب 290/1.

(3) امرؤ القيس، الديوان، البيت من قصيدته التي مطلعها:

ألا عِمْ صباحاً أَيُّها الطَّلَلُ البَالي وهَلْ يَعمَنْ مَنْ كَانَ في العُصُر الخَالي

وقوله: وصرنا إلى الحسنى، يعني إلى ما نحب من الأمور، رضت: ذلّلتُ الصعب منها، فذلّت: لانت واستسلمت، ديوان امرئ القيس، (ص:620).

فالشاعر الأندلسيّ حصل على مبتغاه بعد الخلوة ورقّة الكلام، وامرؤ القيس استطاع الوصول إلى المبتغى بعد الحسنى والكلام الليّن الرقيق.

أمّا قول المُنَيْشي:

غلاميّةٌ لَيْسَ في جِسْمها مَكانٌ رقيقٌ سِوى خَصْرها

هو من المعاني التي ردّدتها الشّعراء، ولكنّ امرأ القيس هو من ابتكره وسبق إليه بقوله[1]:

متى ما ترقّ العَيْنُ فيه تَسَهَّل

وقلّصه بقوله[2]:

لَهُ أَيطَلا ظَبْيٍ وَسَاقا نَعَامَةٍ وَإِرْخاءُ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَتْفُلِ

ويلتقي قول المُنَيشي السابق في وصف دقّة الخصر وضمور البطن مع قول عمر بن أبي ربيعة [3]:

أَبتِ الرَّوادِفُ والثُّدِيُّ لِقُمْصِها مسَّ البطون، وأنْ تمسّ ظهورا

---

(1) امرؤ القيس، الديوان، عجز بيت امرئ القيس وصدره:

ورُحْنَا يَكادُ الطّرْفُ يَقْصُرُ دونَهُ مَتَى ما تَرقُّ العَيْنُ فيهِ تسفّل

وهو من المعلقة، ويريد أن العيون تعجز عن ضبط حسنه واستقصاء محاسن خَلْقِهِ ومتى ما ترقّت العين في أعالي خَلقِهِ نظرت إلى قوائمه وهو يتحدّث عن فرسه ويؤكّد ذلك البيت الذي يلي هذا البيت بقوله:

فبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ ولِجَامُهُ وبَاتَ بَعَيْني قائماً غَيْرَ مُرْسَلِ

امرؤ القيس، ديوان، (ص: 51).

(2) البيت يتحدّث عن صفات الفرس وقد أراد الشاعر أن هذا الفرس يشبه في ضُمْرِ بطنه الظبيَ، وساقاه كساقيّ النعامة في الانتصاب، وعدْوُهُ بإرخاء الذئب، وتقريبه كتقريب ولد الثعلب، فجمع أربعة تشبيهات في البيت، والمعنى الذي سبق إليه هو دقّة الخصر وضمور البطن، امرؤ القيس، الديوان، (ص:48).

(3) ابن أبي ربيعة، عمر، الديوان، (د.ت) ،دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1984م، (ص:208)؛ القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي، (ت: 356هـ)، الأمالي، مراجعة لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، دار الجيل، بيروت، ط2، 1987، (ج23/1).

وإذا الرياحُ معَ العشيّ تناوحتْ، نَبَّهْنَ حَاسِدَةً ، وَهِجْنَ غَيورا

وبَيْتا عمر في الثدي والأرداف عند النساء وجعل المرأة ضامرة البطن شحيحة الخصر بقوله: "لقُمصها" وأخذ المعنى وحسَّنهُ الشاعر الأندلسيّ المعروف بالنَحْلي بقوله[1]:

إنَّ العزيز عليَّ خصرك إنَّهُ بالرِّدف حُمِّلَ مِنْكِ ما لا يُحْمَلُ

ويرى حازم القرطاجني أنّ: "مَنْ أبرزّ المعنى النادر في عبارة أشرف من الأولى فقد قاسم الأوّل الفضل؛ إذ الفضل في اختراع المعنى للمُتقدّم، والفضل في تحسين العبارة للمتأخِّر، والقول الثاني الذي حَسُنت فيه العبارة بلا شكَّ أفضل من الأول؛ لأنّ المعنى لا يؤثّر فيه التقدّم ولا التأخّر شيئاً، وإنّما ترجع فضيلة التقدّم إلى القائل لا إلى المقول فيه" [2].

أمَّا ما وَجدته الدِّراسة من غزلٍ فاحش صريح عند شعراء القرن الخامس الهجري في الأندلس بكثرةٍ ووفرةٍ، تقود الباحث إلى التأكيد على ما ذهب إليه كثيرٌ من دارسي ونقاد الشعر الأندلسيّ بأنَّ الغزل الحسي قد شاع وانتشر في البيئة الأندلسيّة في القرن الخامس، ولطبيعة الحياة التي عاشها الشعراء في القصور لدى الملوك، وشيوع الجواري والمغنيات، ومجالس الخمر والغلمان، والطبيعة الجغرافية الخْصبَة الخضراء ومالها من أثرٍ في نفوس الشعراء، إلى غير ذلك من المؤثرات التي وجَّهتْ قرائح الشعراء نحو ذلك النوع من الغزل[3].

لقد مال شعراء هذا الاتجاه إلى التعبير عن مفاتن المرأة، والجسد وذكر عوراتها، والمبالغة في وصف اللقاء مع المحبوبة دون حَياءٍ أو ردع.

---

(1) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق2، ج118/3).

(2) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (ص:195-196)

(3) انظر مثلاً: آنخل جنثالث بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسيّ؛ وترجمة محمود علي، مكيٍّ: ثلاث دراسات عند الشعر الأندلسيّ؛ جودت الركابي: الطبيعة في الشعر الأندلسيّ؛ محمَّد صبحي أبو حسين: صورة المرأة في الأدب الأندلسيّ في عصر الطوائف والمرابطين.

ومن ذلك قول المنشِي الإشبيلي يصف محبوبته وطولها ومطاوعة جسدها لمبتغاه[1]:

وخشفيَّةِ الأَلْحاظِ والجِيْدِ والحَشا ولكنْ لها فَضْلُ القبولِ على الحشْفِ
تثنَّى على مثلِ العِنانِ إذا التوى وقدْ عقَدُوها للفسوقِ على النِّصْفِ
وليْسَ كما قالَ الجهول تَقسَّمتْ فَبعْضٌ إلى غُصْنٍ وبعضٌ إلى حِقْفِ
سَعتْ في سبيلِ الفتْكِ والفَتْكُ بينَنَا إشارةُ لحظٍ تنسجُ النُكْرَ بالعُرفِ

وفيها يقول:

وما شئتَ من عَضِّ الحِلي ورَوضَّه وما شئت من صكِّ الخلاخلِ والشَّنفِ

تتَّضِحُ حسَّية الأبيات السابقة رغم ما فيها من ألفاظ تراثيّة قديمة استطاع الشَّاعر من خلالها تصوير محبوبته ونقلها إلى فكر القارئ كأنه يراها، كما يظهر التأثر في البيت الأخير الذي يحصل فيه على ما يشاء من متعةٍ بجسد المحبوب مع ذكر الحليِّ والزينة التي تتَّخذها المرأة. ويُعلِّق ابن بسام على قول الشاعر قائلاً: "وما شئتَ من صكّ الخلاخلِ بالشنف" فإنه صَكَّ بهِ وَجْهَ بعضِ أهلِ عصرنا حيث يقول: "وجمعت بيْنَ القرط والخلخال"[2].

وكانت قصائد الغزل الحسي في المشرق، قد شاعت فيها ظاهرة الحوار بين الشاعر ومحبوبتَّه أو المرأة بشكل عام، ومن ذلك ما جاء في قول امريء القيس[3]:

تَقولُ وَقدْ جَرّدْتُها من ثِيَابها كَما رُعْتَ مَكْحُولَ المَدامِع أَتْلَعَا
وَعيْشِكَ لوْ شيءٌ أتانا رسَولُهُ سِواكَ ولكنْ لمْ نجدِ لَكَ مَدْفَعا

يصف الشَّاعر لحظة المجون والحوار الذي دار مع المرأة ذات الرضيع المكحول المدامع، وكيف أنها لا تستطيع ردَّهُ عن مبتغاه الذي صرَّح به في صدر البيت الأول، وقد تكرَّر هذا المعنى عند عمر بن أبي ربيعة خاصة إنكار المحبوبة

(1) ابن بسَّام، الذخيرة، (ح2 ق3/ 118- 119).
(2) ابن بسَّام، الذخيرة، (ج2 ق3/ 119).
(3) امرؤ القيس، الديوان، (ص241- 242).

الأمر الذي يحصل وعدم اعتيادها على مثله، ولكن عمر كان أكثر صراحةً، وظهوراً بقوله[1]:

ونَاهِدةِ الثَّدْيَيْنِ قُلْتُ لها اتّكي ... على الأَرْضِ في دَيْمُومَةٍ لَمْ تَوَسَّدِ
فَقالَتْ على اسمِ اللهِ أمْرُكَ طائِعٌ ... وإنْ كُنْتُ عُوِّدْتُ ما لَمْ أَعوَّدِ

وقد تأثَّر الأندلسيّون بهذهِ السمة الفنيّة الحواريَّة، فَشاعتْ في أشعارهم ظاهرة الحوار التي تفرضها طبيعة الموقف. وقد وجد الباحث أكثر من قصيدة أو ومقطوعة ذات طابع غزلي حسي منها مقطوعة ابن الأبَّار التي يتحدَّث فيها عن مجونهِ مع محبوبه والرَّقيب وكيف دار الحديث بينهما. يقول ابن الأبَّار[2]:

زَارَني خِيْفَةً الرَّقيْبِ مُريباً ... يَتَشكَّى القَضيبُ مِنْهُ الكَثيبا
رَشَأٌ راشَ لي سِهَامَ المنايا ... من جُفُونٍ يُصْمِي بهِنَّ القُلُوبا
قالَ لي: ما ترى الرقيب مُطِلَّاً ... قُلْتُ ذَرْهُ أَتَى الجَنَاب الرَّحيبا
عاطِهِ أكْؤسَ المُدام دِراكاً ... وأَدِرْها عَليْه كوْباً فكوبا
واسقنيها بخمْرِ عينْيكَ صِرْفاً ... واجعلِ الكأسَ مِنكَ ثغراً شَنَيباَ
ثُمَّ لمَّا أَنْ نَامَ مَنْ تتقِّيْهِ ... وتلقَّى الكَرى سَميعاً مُجيباً
قَالَ لا بُدَّ أَنْ تَدُبَّ إليْهِ ... قُلْتُ أَبغي رَشَاً وآخُذُ ذيبا
قَالَ فابْدَأ بِنا وَثَنِّ عَليْهِ ... قُلْتُ كَلاَّ لقدْ دَفَعْتَ قريبَا
فَوَثَبْنَا عَلَى الغَزَالِ رُكُوباً ... ودَبَبْنَا إلى الرَّقيْبِ دَبِيبَا
فَهَلْ أَبْصَرْتَ أو سَمِعْتَ بِصَبٍّ ... (.....) مَحْبُوبَهُ و (.....) الرَّقيبا[3]

(1) ابن ابي ربيعة، عمر الديوان، شرحَهُ وقَدَّم لهُ: علي مهنَّا، (ص: 112)، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1986؛

(2) المقَّري، نفح الطيب، 3/ 47؛ ابن بسام، الذخيرة، ق2/ ج3/ (119- 120).

(3) الفراغ في عجز البيت الأخير يُشير إلى فاحشة امْتَنَعْتُ عن ذكرها وهي موجودة في الأصل لمن أراد قراءتها.

لقد استطاع الشَّاعر أن يرسم مشهداً لاهياً قائماً على المجون والخمر والحوار القائم بينه وبين محبوبته دون مراعاة للحياء، وقدْ تجاوز غيرهُ بأن أضاف شيئاً جديداً، يتعلَّق بالغزل بالغلمان والتمتُّع بهم.

ويبدو أن الشعراء الأندلسيين لم يعودوا يستشعرون من جمال المرأة إلَّا الحسِّي الملموس أي الصّورة البدنيّة، فاندفعوا في الإعجاب بها اندفاعاً عنيفاً لا يُردُّ، ولم يجدوا ما يسوِّغونَ به هذا الاستمرار في الكلام في هذه الأوصاف الجميلة إلَّا بتمعنها وإرسالها في أساليبَ موفقةٍ متنوعةٍ مزيَّنةٍ بالزهور، مرصَّعةٍ بالدُّرر واليواقيت، وأضفوا على الجسد الجميل ثوباً نسجوه من كلِّ ما عثروا عليه في الرِّياض"[1]. ومن هؤلاء الشعراء أبو بكر يحيى بن بقَّي الذي يقول[2]:

لمْ أَنْسَ إذْ ودَّعْتُهُ وقدْ التَقتْ ... منِّي هُنالِكَ بالْبُكا عَيْنانِ

يَرْنُو بنَرْجَسةٍ إليَّ وَرُبَّما ... قَرَعَ الأَقاحَ بيَاسَمينِ بنانِ

وغالباً ما كان الشعراء الأندلسيون يشبهون العيون بالنرجس والدموع باللؤلؤ والأقاح كما فعل ابن بقي، ومن ذلك أيضاً ما كان نظمٍ للشاعر أبي مروان الجزيري[3] "مقطوعات على ألسنةِ أسماء كرائمهِ بزهور رياحنه"[4] كقوله على لسان نرجس العامريّة[5]:

حيَّتْكَ يا خَمرَ العُلا والمَجْلِسِ ... أزْكَى تحيَّتها عُيُون النَّرْجِسِ

زَهْراً تُريْكَ بِحُسْنها وبَلَوْنِها ... زُهْرَ النِّجُومِ الجاريَّاتِ الكُنَّسِ

يَمْلِكْنَ أَفْئِدةَ النَّدَامى كُلَّما ... دارَتْ بمَجْلِسِهِمْ مَدارَ الأَكْؤسِ

مُلْكَ الهِمامِ العَامِرِيِّ محمَّد ... لِلْمُكْرَماتِ وللْنُّهى وَالأَنْفُسِ

---

(1) آنخل جنثالث بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسيّ، ص44.

(2) الابيات في الذخيرة ولا توجد إشارة لمصدرها، ج2، ق3/ 465.

(3) الحميدي، جذوة المقتبس، (ص261)؛ المقَّري، نفح الطيب، 14/ 350؛ الضبَّي، بغية الملتمس؛ 1058، مطمح الأنفس 13.

(4) ابن بسَّام، الذخيرة، ق4، ج37/7.

(5) العامرية، نفح الطيب، 411/1.

وهكذا تكون المرأة قد شكَّلت جانباً مهماً في حياة الشَّاعر الأندلسيّ، وغطَّتْ مساحةً ليست قليلةً من الشعر الأندلسيّ، فكانت الملهمة والمؤثرة في الوجدان الأمر الذي جعل الشعراء يصفون جميع متعلقاتها الروحية والنفسية وما يطرأ على النفس نتيجة حبِّها من جهة، واللذة الحسّية والجسديّة نتيجة جمالها وفتنتها في ذلك العصر. وقد جاء ذلك الشعر متأثراً بالمعاني العربيّة القديمة عند الشعراء، فأخذها الأندلسيّون وتداولوها وحوَّرَوها وجدَّدوا فيها، بأسلوبهم الرقيق العذب مبرزين خصوصيتهم الشِّعريَّة.

4.2 **المدح**:

لقد تأثّرت قصيدة المدح الأندلسيّة في القرن الخامس الهجري بمعاني شعراء مذهب الأوائل المشارقة، في وقت طغى فيه شعْر المديح؛ لأسباب متعددة، منها تنافس الملوك في المشاركة بالنهضة الأدبيّة والشعريّة، وقد اشتهرت ثلاثةُ بلاطات من بين ملوك الطوائف بالمساهمة في هذه النهضة، وهي: بلاط بني عبّاد بإشبيليّة، وبلاط بني الأفْطَس بَبِطَلْيَوْس، وبلاط بني صُمادح بالمريَّة، وقد أصبحت المدائح تجارةً رابْحةً في هذا العصر[1].

ويظهر للباحث بصورة عامة أنَّ قصيدة المدح، قد غطَّتْ جميع جوانب شخصية الممدوحين، حيث يتغنى أصحابها ببطولات ممدوحيهم، وأمجادهم في الحروب، وكرمهم وسخائهم، وأصالة أنسابهم، وقد كرَّروا ذلك كثيراً، متأثرين بعناصر المديح التي شاعت في قصائد أصحاب مذهب العرب الأوائل، وكان من هؤلاء الشعراء، أبو علي إدريس اليماني[2] الذي مدّح باديس بن حَبُّوس حيث

---

(1) انظر: القيسي، فايز عبد النبي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص6، دار البشير، عمان، ط1، 1989.

(2) هو أبو علي إدريس بن اليماني العبدريِّ اليابسيّ من الجزائر الشرقية على سَمْت مدينة دانية الأندلسيّة وأصله من قسطلة الغرب نشأ بدانية وقرأ فيها، تردَّد على ملوك الطوائف، وكان إذا قال بأحدهم قصيدةً لا يطلع عليها أحداً حتى يأخذ بها مائة دينار وتوفي سنة (470ه)، انظر: ابن بسَّام الشنتريني، الذخيرة، (ق3 ج5/ 251)، المقَّري، نفح الطيِّب، (ج4/ 75).

يقول[1]:

القائـــدُ الجُـــرْدَ العتـــاقَ كَأَنَّهـــا لُجَجٌ زَواخِرُ أَوْ عَـــوارضُ لُمَّـــعُ
مُتوَقِّدٌ فـــي الحادثـــاتِ إذا دَجَـــتْ فَكَأَنَّـــهُ فيْهـــا شِـــهَابٌ يَـــسْطَعُ
عَلَمٌ هو القَمَـــرُ المُبـــاهي طالعـــاً صَهْنَاجَةً وَهُـــمُ النُّجُـــومُ الطُّلَّـــعُ
مُتَـــسرْبلينَ لِكُـــلِّ حَـــرْبٍ مُـــرَّةٍ بَأْساً يُقَـــرِّعُ كُـــلَّ مَـــن لا يُقْـــرَعُ
فَلَوْ أَنَّهُمْ رَفَضوا الأَسِـــنَّةَ والقنـــا قَامَـــتْ قُلُـــوبُهُمُ بهـــا والأَذْرُعُ

وتبدو صورة الممدوح من خلال الأبيات بأنهُ بطلٌ مقاتـــل يواجـــه حادثـــات الدهر، وقد غطَّت الأبيات جانب الفروسية في شخص الممدوح مـــستخدماً الألفـــاظ الجزلة والأسلوب الرصين على طريقة الأوائل، كما أنَّ البيتَ الأخير من المقطوعة السابقة بيَّن التأثر بقول الشَّاعر القديم[2]:

قَـــــوْمٌ إذَا اشْـــــتَجَرَ القَنَـــــا جَعَلُـــوْا الـــدُّرُوْعَ لَهـــا مَـــسَالِكْ
اللَّابـــــــــسينَ قُلُـــــــــوبَهُمْ فَـــوْقَ الـــدُّرُوْعِ لِـــدفْعِ ذَلِـــكْ

وفي الأبيات معنى الإقبال على الحروب والقتال بكل الجوارح حتـــى أنهـــا قامت مقام الدروع، وفيها إشارة إلى أنهم يقدِّمون المدافعة بالرأي والـــسياسة، قبـــل المدافعة بالسلاح والقوة، لما كان الحزم والتدبير وصحة النظر في الأمـــور، إنمـــا يكون بالعقل والقلب، ولكنَّها عند ابن عبدون في البيت التالي[3]:

وقَدْ زرُّوا الدُّرُوعَ علـــى قُلُـــوبٍ لَوْ انْتُضِيتْ لَقُـــطَّ بهـــا الرِّقَـــابُ

لقد أخذ ابن عبدون المعنى وصوَّره فالقلوب عند المتقدم حلت محل الـــدروع لرفع الطعن والضرب، وقد جعل قومه لابسين القلوب مقام الدروع كناية عن الإقبال والإقدام. أما ابن عبدون فقد زاد في المعنى بأنْ جعل القلوب أداة ضـــربٍ وطعـــن

---

(1) هو باديس بن حبُّوس صاحب غرناطة، حول ترجمته انظر: المقَّري، نفح الطيب، ج50/1، 196، 429، 435، 439.

(2) القرطبي، أبو عمر يوسف بن عبدالله، ت 463هـــ، بُهْجَةُ المَجالس وأُنْس المُجالِس وشَـــحذ الذَّاهن والهاجس، تحقيق: محمَّد مرسي الخولي، (ق1 ج2/ 476)، دار الكتـــب العلميـــة، بيروت، ط2، 1981. ولم يرد اسم الشاعر في المصدر.

(3) ابن بسَّام، الذخيرة، (ت3 ج5/ 266)، القرطبي، بهجة المجالس (103).

للرقاب، وهذا المعنى من المعاني الشهيرة لتي تداولها الشعراء ولا سيَّما الفرسان منهم كقول قيس بن الخطيم[1]:

إذا قَصُرَتْ أَسْيَافُنا كانَ وَصْلُها خُطَانا إلى أَعْدائِنا فَنُضَارِبُ

أما ابن خفَاجة فقد تفنَّن في المدح إلى حَدٍّ جعل ابن بسَّام يقول فيه:

"وإنْ مَدَحَ فلا الأعشى للمحلّق، ولا حسَّانُ لأَهْلِ جُلَّق، وإنْ تصرَّف في فنون الأوصاف، فهو فيها كفارس خصاف"[2] فقد أخذ معنى امرئ القيس الشهير[3]:

بكَى صَاحِبي لَمَّا رَأَى الدَّرْبَ دُوْنَهُ وَأَيقنَ أَنَّا لاحقَانِ بِقَيصَرا

فَقُلْتُ لَهُ: لَا تَبْكِ عَيْنُكَ إنَّما نُحاولُ مُلْكَا أوْ نَمُوتُ فَنُعْذَرا

حين مدح قاضي القضاة أَبا أميَّة بن عصام[4] بقوله[5]:

وأَخْضَرَ عَجَّاجٍ تُدَرِّجُهُ الصَّبَا فَتُتْهِمُ فيهِ العَيْنُ طَوْرَاً وتُنْجِدُ

كأَنَّ فُؤَاداً بَيْنَ جَنبيهِ راجِفاً يَقُومُ بِهِ نَأْيُ الدِّيارِ ويَقعُدُ

سَأَركَبُ مِنهُ ظَهْرَ أَدْهَمَ رَيِّضٍ مَرُوعٍ بَسَوْطِ الرِّيحِ يَجرْي فيُزْبِدُ

---

(1) ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق: ناصر الدين الأسد ، دار صادر، بيروت، ط2، 1967، ص88.

(2) ابن بسَّام، الذخيرة، ق3 ج5/ 401). خصاف: فرس مالك بن عمرو بن النذر بن الحارث بن مارية، ذات القرطين المعلقين بالكعبة. ابن هُذَيْل الأندلسيّ، علي بن عبد الرحمن، حلية الفرسان وشعار الشجعان، من إصدارات مركز زايد للتراث والتاريخ، ط1، 2001م، (ص218).

(3) وصاحبه هو عمرو بن قميئة حين بكى لما جاوز بلاد العرب وشارف على بلاد الرّوم وكان من امرئ القيس الهاء صديقه عن البكاء بأنَّ مرادهم الملك ولا شيء يثنيه عنه سوى الموت والبيتان من قصيدته التي مطلعها: سَما لَكَ شَوْقٌ بَعْدَما كانَ أَقصَرا، امرؤ القيس، الديوان، (ص339).

(4) هو أبو أميّة إبراهيم بنى عصام قاضي قضاة شرق الأندلس من أهل مرسية أقام في ولاية القضاء (35 سنة)، توفي سنة (516ه)، ابن خاقان، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، (ق3/ 629).

(5) ابن خفاجة، الديوان، تحقيق سيدَّ غازي، ص194، منشأة معارف الإسكندرية، الإسكندرية، ط2، 1979.

وأَمْضي فَإمَّا بَيْتُ نَفْسٍ كريمةٍ يُهَدُّ وَإمَّا بَيْتُ عِزٍّ يُشَيَّدُ

والتأثر بادٍ في البيت الأخير الذي يصل إليه الشَّاعر بعد إيراده لمعاني الفروسيّة والقتال وعُذره في ذلك إدراك غايته من العزِّ والكرم.

وقد أجاد الشعراء الأندلسيّون في نظم المدح لمناسبته لواقع الحال في عصر الطوائف، وهذا ما يؤكدِّ بأنَّ الشعرَ تعبيرٌ عن مختلجات الذات ويرتبط بها ارتباطاً يشدُّها نحو التعبير عن طبيعة الموقف وقد ذهب حازم القرطاجنيّ إلى أن بعض الشعراء يجيد التعبير في موقف أفضل من الآخر تبعاً لاختلافه عنه بقوله: "نجد أهلَ زمانٍ يعنون بوصف القيان والخمر وما ناسب ذلك ويجيدون فيه، وأهل زمانٍ آخر يعنون بوصف الحروب والغارات وما ناسب ذلك ويُجيدون فيه، وأهل زمانٍ آخر يعنون بوصف نيران القرى وإطعام الضيف وما ناسب ذلك ويُجيدون فيه"[1].

ولعلَّ قصيدة ابن درَّاج القسطَلِّي في مدح علي بن حمودّ خير مثال على إجادة الأندلسيّين وصف الحروب والقتال، وقد عُرفت هذه القصيدة بقوة سَبْكها وجزالة ألفاظها ومتانتها، ونَظْمِها على طريقة الأوائل الأمر الذي جعل ابن بسَّام يقول فيها: "وهي من الهاشميَّات الغُرِّ، بناها من المِسكِ والدُّرِّ، لا مِنَ الجِصّ والأجرِّ، لو قَرَعَتْ سَمْعَ دِعبلِ بن عليّ الخِزاعيّ، والكُمَيْت بن زَيْدٍ الأَسْديَّ، لأَمْسكا عن القول، وبرئا إليها من القوّةِ والحَوْل؛ بل لورآها السَيَّدُ الحْميَريُّ، وكثيِّرٌ الخزاعيُّ لأقاماها بيِّنةً على الدّعوى"[2].

يقول ابن درّاج[3]:

لعلّكِ يا شَمْسُ عِنْدَ الأصيل شَجِيتِ لَشْجو الغريب الذَّليلِ

فَكوني شفيعي إلى ابن الشَّفيعِ وكوني رسولي إلى ابنِ الرَّسولِ

---

(1) القرطاجنيَّ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (ص375).

(2) ابن بسَّام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، (ق1 ج1/ 79).

(3) ابن درَّاج القسطلي، الديوان، (ت 421ه/ 958م)، حقَّقه وقدَّم له محمود علي مكيِّ، من منشورات ومؤسسة جائزة عبد العزيز سعود للإبداع الشعري، د م، ط2، 2004، (ص160-166).

تتضحُ في الأبيات المعاني المشرقية التي شاعت في قصائد المدح، والشَّاعر الأندلسيّ استطاع في هذه القصيدة المحافظة على معاني القصيدة العربية، جامعاً فيها صفات الممدوح من الكرم والسخاء إلى الإقدام والشجاعة، ومقارعة الأعداء، فالممدوح كريم النسب لاتصاله بآل البيت وعزه من عزهم وقد ظهر ذلك في الأبيات من مطلع القصيدة لغاية قوله:

تجزَّأ من جنَّتي مَأربٍ بِخَمْطٍ وأَثْلٍ وَسِدْرٍ قَليل

ثم ينتقل الشَّاعر للحديث عن البطولات في المعارك والذود عن الديار بقوله:

شَريدُ السُّيُوفِ وفَلُّ الحُتوفِ يُكيْدُ بَأَفلاذِ قَلْبٍ مُهَولِ

وتصف الأبيات ما حل في البلاد من أهوال ومصائب نتيجة الحروب، وما حالت إليه النساء، وكيف تبدَّلتْ أحوالهن من السرَّاء إلى الضرَّاء من قوله:

ومن دُوْنِنا آنساتُ الدِّيار نِهَابَ الحِشىْ مُوشحاتِ الطُّلُولِ

مَغاني السُّرورِ لَبَسْنَ الحِداد على لابساتِ ثِيابَ الُّهول

إلى قوله:

وَمِنْ أُنْسِها بَيْنَ ظِئْرٍ وَتِرْبٍ سُرَى لَيْلِها بَيْنَ ذِئْبٍ وغُول

وقد تأثر الفقيه القاضي أبو الوليد الباجي[1] بمعلقة طرفة بن العَبْد بشكل لافت عندما مَدَحَ قاضي بغداد ناصح الدين تاج الإسلام السمناني[2]، وقد أخذ معاني المعلّقة ونقلها إلى معنى المدح الذي يريده مع تصديره للأبيات بأبيات تحدَّث فيها عن بعد الدِّيار والحنين إليها دون التطرُّق إلى معاني الغزل والحنين للمرأة والنسيب كما فعل صاحب المعلقة، يقول الفقيه[3]:

---

(1) ابو الوليد سليمان بن خلف بن سعد بن أيوب التَّجيبي، أحد أقطاب المذهب المالكي، توفي بالمرّية سنة (414هـ)، ابن بسَّام، الذخيرة، (ق2 ج76/3).

(2) هو أبو جعفر محمَّد بن أحمد السَّمناني، من العراق، كان فقيهاً متكلِّماً على المذهب الأشعري، توفي سنة (444ه)، انظر: اللباب والمنتظم 156/8.

(3) ابن بسَّام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، (ق2 ج3/ 79)؛ وورد بيتان منها في نفح الطيب بخلاف ترتيب الأبيات في الذخيرة وهما البيت الرابع ويليه البيت الأخير من المقطوعة الأولى بهذا الترتيب:

يا بُعْدَ صَبْرِكَ أَتهمُوا أَمْ أَنْجدوا هَيْهَاتِ منْكَ تصبُّرٌ وتَجلُّدُ
يَأبَى سُلُّوَّك بارِقٌ مُتَأَلِّقٌ وَشميمُ عَرْفٍ عَرارةٍ ومُفِّردِ
في كُلِّ أُفْقٍ لي عَلاقَةُ خَوْلَةٍ تَهْدي الهوَى وبُكلِّ أرضٍ ثَهْمَدِ
مَا طَالَ عَهدْي بالديَارِ وَإنَّما أَنْسى مَعاهِدَها أَسىً وتَبَلُّدِ
وَلَقَدْ مَرَرْتُ على المَعَاهِدِ بَعْدَما لِبسَ البَدَاوة رَسْمُها المُتَأَبِّدِ
فَاسْتَنْجَدت ماءُ الدُّموعِ ببَيْنهمْ فتتابَعَتْ حتى توارى المُنْجدِ
طَفِقَتْ تُسَابِقُني إلى أَمَدِ الصِّبا تِلْكَ الرُّبَى ومَنالُ شَأوي يَبْعُدِ
لَوْ كُنْتُ أَنبأتُ الدِّيارَ صَبابَتي نحْلَ الصَّفا بِفَنائها والجَلْمَدِ

ويظهر الحنين إلى الديار في الأبيات السابقة مع تحوير معاني المعلَّقة ولا سيَّما البيْت الثالث الذي أخذَ معناه من مطلع المعلقة الشهير[1]:

لخوْلَةَ أَطلالٌ ببرقةِ ثَهْمَدِ تلُوحُ كَباقي الوَشْم في ظَاهر اليَدِ

ومعنى بيت طرفة هو تعلُّقه بديار محبوبته التي عَفتْ وأصبحت كالوشم في اليد إلّا أن الشَّاعر أخذ المعنى وجعل حنينه لأكثر من مكان وأكثر من حبيب، ويتأسّى عليها وعلى معاهدها وما كان منه إلّا أن فاضتْ دموعه حسرة عليها، وقد استخدم الشَّاعر الألفاظ العربية القديمة التي شاعت في المعلقة، وطوَّعها لتناسب المعنى المراد مثل: تصبُّرٌ وتجلّد، أرضُ ثهمد، وأسى وتبلُّد، المعاهد ثم يشرع في الحديث عن أَيام الشباب والحنين إليها رغم إقراره بأنه لم يصبُ بها، وإنهُ تحلَّم قبل سن الحلم بقوله:

لِلَّهِ أَيَّامُ الشَّبَابِ وَحُسْنِها وغُصُونُهُنَّ المائساتُ المُيَّدُ
أَيَّامَ أَنْفَضُ للمِراح ذُؤابتي بَيْنَ اللداتِ ودِرْعُ بُردى مُجْسِدُ
أَتقنّصُ الظَّبياتِ في سُبُلِ الصِّبا فَيُصِيدُهُنَّ لِيَ العَذارُ الأَسْوَدُ

مَا طَالَ عَهدْي بالديَارِ وَإنَّما أَنْسى مَعاهِدَها أَسىً وتَبَلُّدِ
لَوْ كُنْتُ أَنبأتُ الدِّيارَ صَبابَتي نحْلَ الصَّفا بِفَنائها والجَلْمَدِ

المقرَّي، نفح الطيب من غصن الأندلسيّ الرطيب، (2/ 76).

(1) طرفة بن العبد، الديوان، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق: درَّية الخطيب ولطفي الصَّقال، من مطبوعات مجمع اللغة العربيَّة، دمشق، 1975، (ص 6).

حتى عَلاني الـشَّيْبُ قَبْـلَ تحلُّـمٍ وأَبرَّ ما سَـبقَ المَـشيبَ المولِـدُ
وَسَقَتْنيَ الـدُّنْيا زُعَـاقَ حُمارِهـا وَسَعى إليَّ من الخُطوب مُعَرْبِـدُ
ما هَالَني صَعْبُ المَرام ولا الـذي تَـسْتَبْعِدُ الأَيَّـامُ عِنـديَ يَبْعُـدُ
اسْـتقْرِبُ الهـدفَ البَعيـدَ بِهمَّـةٍ أَدْنـى منَازِلَهـا الـسُّها والفَرْقَـدُ

وبعد هذا الاستهلال يتخلَّص الشاعر إلى المدح بأسلوب رقيق وينتقل لتعـداد مآثر ممدوحه وصفاته في إطار من جزالة الألفاظ ورصانة الأسلوب إذ يقول:

حَيْثُ التقتْ ظُبةُ الَّسماحَةِ والعُـلا ورَسَـتْ قواعِـدُهُ وَحُـلَّ القِـوَدُ
فَجَنَابُـهُ لا يُـسْتَباحُ وَجَـارُهُ لا يُسْتَـضامُ ونَبْعُـهُ لا يُعْـصَدُ
حَـرَمُ المكَـارِمِ لا يَنَـالُ فِنـاءَهُ ذامٌ ولا للفَـضْلِ عَنْـهُ مَبْعَـدُ
عالي مَحَلِّ النَّارِ في كَلَـبِ الـشِّتَا إذْ بالحـضيضِ لغيـرْهِ مُـسْتَوْقَدُ
هذا الـشِّهابُ المُسْتـضَاءُ بنُـورِهِ عَلَمُ الهُدى هـذا الإمَـامُ الاَوحـدُ
هذا الذي قَمَـعَ الـضَّلاّلةَ بَعْـدَما كانَتْ شـياطينُ الـضَّلالِ تَمـرَّدُ

لقد حافظ الشعراء الأندلسيّوَّن على تقاليد القصيدة العربية المدحيـة القديمـة "ومضوا في المعاني القديمة في المدائح على نهج من تقدَّمهم من الشعراء، فأسرفوا وبالغوا"[1]. وقد أبدى هذا النهج ابن عمَّار في مدحه المعتمد بن عبَّاد حينما وجَّهـهُ أبوه لحرب شلب وهي قصيدةٌ مُطَّولة يقول فيها [2]:

لَهُ هِزَّةٌ فـي الجُـودِ مُعْتَـضِديَّةٌ تَهِزُ إلى التَّشتيتِ شَـمْلَ الـدَّراهمِ
إذا نَشَرَتْ لَخـمٌ بـذكراهُ فَخْرَهـا طَوَتْ طَيءٌ مِنْ خجلةٍ ذِكْرَ حـاتمِ
أَبَـى أَنْ يَـراهُ اللهُ غَيْـرَ مُقَلَّـدٍ حِمالةَ سَـيْفٍ أو حِمالـةَ غـارِمِ
ومِثْلُ عَبَّـادٍ ومَـنْ مِثـلُ قَوْمِـهِ لُيوثَ حُروبٍ أو بُـدورَ مواسِـمِ
أَلكِني بالتَّسليمِ مـنهُم إلـى فتـى تَهادَى بهِ جُرْدُ العِتـاقِ الـصَّلادِمِ
إذَا رَكِبُـوا فـانْظُرْهُ أوّلَ طـاعنٍ وإنْ نَزَلُوا فَارْصُدْهُ آخِـرَ طَـاعِمِ
أَعزُّ مَكِيْنٌ فـي القُلـوبِ مُحَبَّـبٌ إليْها عَظيمٌ في نُفـوسِ الاَعـاظِمِ

---

(1) انظر: بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسيّ، (ص46).

(2) مطلعها: عليَّ وإلَّا ما يناجُ الحمائمِ وَفيَّ وإلَّا ما بُكاءُ الغَمائمُ ، والقصيدة في الـذخيرة لابن بسَّام، (ق2 ج3/ 281- 284)، المقرَّي، نفح الطَّيب، (ج1/ 19).

تَبوَّأَ مِــنْ لَخْــمٍ ونَاهيــكَ مَقْعَــداً مَكانَ رسولِ اللهِ مــن آلِ هَاشِــمِ

تقفُ الأبيات عند جُملةِ صفات أسقطها الشَّاعر على الممدوح، فهو جوادٌ كريمٌ ينتمي إلى نسبٍ رفيع من قبيلة لخمْ، وقد تحدث في عجز البيت الثاني عــن قبيلــة طيء التي ينتمي إليها (حاتم طيء)، وأن القبيلة تتوارى وتخجل إذا ذُكرتْ لَخْم وما ذلك إلَّا اعتزازٌ منْهُ بأصولهِ المشرقيةِ العربيّة. كما أنَّ الممدوح فارسُ حَربٍ مغوار يقود الخيل العتاق الصلادم إلى ساحات الوغى فيكون أوَّلَ مقاتلٍ فيها وقد أخذ هــذا المعنى في البيت التالي:

إذَا رَكِبُــوا فَــانْظُرْهُ أَوَّلَ طَــاعِنٍ وَإنْ نَزَلُوا فارْصُدْهُ آخِــرَ طَــاعِمِ

من معنى بيت عنترة بن شداد من معلَّقَتهِ الشهيرة وهذا المعنى من المعاني النــادرة وهو أول من اخترعه بقوله[1]:

يُخبرُكِ مَنْ شَــهِدَ الوقِيْعَــةَ أَنَّنــي أَغْشَى الوَغَى وأَعِفُ عندَ المَغْــنَمِ

وقد صوَّر الشَّاعر هذا المعنى ونَقَلَهُ من الفخر إلى المدح بأسلوب خفيٍّ بارع وزاد فيه بأنَّ الممدوح مقدام في ساحة الوغى في أول القوم، وكريمٌ في السلم. وقــد أخذ المعنى المعتمد نفسهُ في قصيدة له بقوله[2]:

مــا سِــرْتُ قَــطُّ إلــى القتــا لِ وكَــان مِــنْ أَمَلــي الرُّجــوعُ

شِــيَمُ الأولــى أنــا مِــنْهُمُ والأصْــلُ تتبْعُــهُ الفُــروعُ

ويشترك هذا المعنى مع قول لقيس بن الخَطيم في أحد أبياته بقوله[3]:

وَإنِّي في الحَرْبِ الضَّروسِ مُوَكَّلٌ بتَقْــديم نَفْــسٍ لا أُريــدُ بَقَاءَهــا

يظهر التناص بين الأبيات بشكل لافت، وكيف استطاع المعتمــد أن يُــضَمِّنَ أبياته هذا المعنى الذي يكشف أنه من شيم الأوائل ومعتقداتهم ومعانيهم.

لقد تَفَنَّنَ الأندلسيّون بمعاني الأوائل في قصائدهم، وكشفوا عن قدرتهم علــى تطوير المعاني والزيادة فيها وتحويرها، ويرى الباحث أنَّ هذا الإتقان في التصرُّف

---

(1) عنترة، الديوان شرح ديوان عنترة بن شداد، ص123، د ق، دار الكتــب العلميــة، د ط، 1995.

(2) المعتمد، الديوان، 88/ ؛ ابن بسام، الذخيرة، (ق2 ج3/ 44).

(3) قيس بن الخطيم، الديوان، ص49.

بمعاني مَنْ سبقوهم من المشارقة، يُعدُّ أحد أوجهِ الرَّد على مَن اتَّهم الشعر الأندلسيّ بالخضوع والتقليد لشعر الأوائل، مثلما تأثَّر ابن عمَّار بمعنى أبي ذؤيْب الهذلي الشهير بقوله[1]:

وإذَا المنيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا ... أَلفَيْتَ كُلَّ تَميمةٍ لا تنفعُ

لقد أخذ ابن عمَّار هذا المعنى، وقلبه[2]، في قصيدة قالها يمدح المعتمد مطلعها[3]:

سَجَاياكَ إنْ عافَيْتَ أَنْدَى وأَسمَحَ ... وعُذْرُكَ إنْ عاقَبْتَ أَجلى وَأَوْضَحُ

يقول ابن عمار هذه القصيدة مستسمحاً المعتمِد وكان بعض جُلاسه يحاولون أن يوقعوا البغضاء في قلب المعتمد:

سَيَأْتيكَ في أَمْري حَديثٌ وَقَدْ أَتى ... بِرَأْيِ بَني عَبْد العزيْز مُوَشَّحُ
تَخَيَّلْتُهُمْ لا دُرَّ لِلّهِ دُرَّهُمْ ... أَشاروا تجاهي بالشَّماتِ وصَرَّحوا
وَقَالُوا سَيُجْزيه فُلَانٌ بِذَنْبِهِ ... فَقُلْتُ: وقد يَعفو فُلانٌ ويَصْفَحُ
أَلا إنَّ بَطْشَاً للمُؤيَّد يَرْتَمي ... ولكِنَّ حُلْماً للمؤيَّدِ يَرْجَحُ
ومَاذا عَسى الوَاشُونَ أن يتَزَيَّدوا ... سِوَىْ أَنَّ ذَنْبي ثابتٌ مُتَصَحِّحُ

---

(1) البَيتْ من قصيدته الشهيرة التي قالها في رثاء أولاده الخمسة الذين ماتوا بالطاعون، ومطلعها:

أَمِنَ المنون وريْبُها تتوجّعُ ... والدَّهرُ لَيْسَ بِمُتْعِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

انظر: أبو ذؤيب الهُذَلي، ديوان، شرَحَهُ وقدَّم له ووضع فهارسه، سوهام المِصْريّ، مراجعة: ياسين الأيوبي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998، (ص147).

(2) قلب المعنى هو عكس المعنى، كقول أبي الشَّيْص:

أَجِدُ المَلامةَ في هَواكَ لذيذةً ... حُبَّاً بذِكْرِكَ فَلْيَلُمْني اللُّوَّمُ

أخذهُ المتنبي وعكس ما قاله عكساً لائقاً:

أَ أُحِبّهُ وأُحبُّ فيهِ ملامَةً ... إنَّ الملامةَ فيهِ من أَعدائِهِ

ونقلاً عن العلوي في "الطِّراز": "وما هذا حالهُ فهو بالغٌ في المجد كُلَّ مَبلغ، ومن لطافتهِ ورشاقتهِ يكادُ يُخرجه عن حدِّ السرقة". انظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوُّرها، (ج3/ 89-90).

(3) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق2 ج3/ 317- 318).

نَعَمْ لـــيَ ذَنْـــبٌ غَيْـــر أنَّ لَحُلمِـــهِ صَفَاةً يَزِلُّ الذّنْبَ عَنْهـــا فَيَـــسْفَحُ
سَلامٌ عَلَيْهِ كيف دارَ بـــهِ الهَـــوىْ إلـــيَّ فَيَـــدْنُو أَوْ عَلَـــيَّ فَيَنْـــزَحُ
ويَهْنيـــهِ إنْ مِـــتُّ الـــسُّلُوُّ فـــإنَّني أَمُوْتُ ولَي شَـــوقٌ إليْـــهِ مُبَـــرِّحُ
وبَيْنَ ضُلُوعي مِنْ هَـــواهُ تميْمَـــةٌ ســـتنفعُ لِـــوْ أَنَّ الحِمـــامَ يُجَلِّـــحُ

وهذا البيت الأخير الذي يتضمَّن المعنى المراد الذي قَلَبهُ الـشَّاعر وطَوَّعـهُ وفق هواه ليُناسب معنى الأَبيات.

لقد أراد ابن عمار أن يرفع من صفات ممدوحِهِ وأخذ من هذه الـصِّفات مـا يتعلّق بجانب السماحة والعفو والصّفح الذي يُريده من ممدوحهِ، أما معنى بيت أبـي ذُؤيب الهذليّ فهو التسليم للقدر والإيمان به، دون محاولة دَفعِهِ بالتمـائم وغيرهـا، ولكنَّ ابن عمَّار قلب المعنى بأن جعل هواه لممدوحه هو التميمة التي ستنفعُهُ عنـد اقتراب الحِمام.

وقول الحُصَري يمدح المعتمد[1]:

شأَى ابنَ الأربعـين ومـا أنـــ ـــتهَتْ عَـشْراً بـــه الحِجَـــجُ
عُـــروقَ النّـــاس كُلِّهـــمُ إلـــى عِـــرْقِ الثَّـــرى تَـــشِجُ

هو من قول امريء القيس[2]:

إلى عِرق الثَّرى وَشُجَّتْ عُروقـي وهـذا المـوتُ يَـسْلُبُني شَـبَابي

والمعنى في الموت وكيف يسلب الناس لذَّات عيْشهم، ولعلَّ المقصود بعـرق الثرى هو أصل الخلق من التراب وإليه يعودون، ويؤكد ذلك قول الحصري فيما يلي البيتين السابقين بقوله:

بنـــو الـــدُّنيا كَـــأنَّهمُ لقِلَّـــةِ هَمِّهِـــمْ هَمَـــجُ
وَهَـــلْ هـــيَ غيـــرُ دار أذىً إذا دَخلـــوا بهـــا خَرجُـــوا
تأَمـــلْ كَيْـــفَ تـــأكُلُهمْ وَهُـــمْ وَلَـــدٌ لهـــا نَـــتَجُ

(1) ابن بسام، الذخيرة، (ق4 ج3/ 189). وقيل عرق الثرى هو إبراهيم عليه السلام.
(2) امرؤ القيس، ديوان، (388)

وبما أنَّ المعاني مطروحةٌ أمامَ الجميع، فإنه يبقى الفصلّ بين مَن يتناولوها من الشعراء ويصوِّرونها بأساليبهم، رغم تقدّم من سبق إلى تلك المعاني أو من تأخر به الزمن كمعنى النابغة الذي سبق الشعراء إليه[1]:

فإنَّكَ كاللَّيْل الـذي هـو مُـدْركي وإنْ خِلْتُ أَنَّ المُنْتأى عَنْكَ واسـع

خَطَاطيفُ حُجْنٌ في حبالٍ متَينـةٍ تمـدُّ بهـا أَيْـدٍ إليْـكَ نـوازع

وهذا المعنى قد تداولته جماعةٌ من الجاهليين والمخضرمين والمحدثين والمولدين"[2].

لقد استطاع الشَّاعر الأندلسيّ أبو العرب الصِّقلِّي[3]، أن يطرق ذلك المعنـى دون لفظهِ مستخدماً أسلوبه الخاص وشخصيَّته الشِّعرية حين مدح المعتمد بقوله[4]:

كـأَنَّ بـلادَ الله كَفُّـكَ إنْ يَـسِرْ بها هاربٌ تجمعُ عَليـهِ الأنـاملا

فأَينَ يَفرُّ المَـرْءُ عَنْـكَ بِجُرْمِـهِ إذا كانَ يَطْوي في يديْك المراحلا

ومهما يكن من أمر فإنَّ المعاني الأندلسيّة التي طرقها الشعراء في غـرض المدح هي ذاتها التي طرقها الشعراء الأوائل من المشارقة، حيث انصَّبتْ معظمهـا حول شخص الممدوح واستعراض صفاته في السخاء والكرم والشجاعة والإقدام في المعارك وذكر جميع مستلزمات الحرب، ولاسيَّما المشهورة عند العرب، ناهيك عن التطرق إلى الجذور العربيّة القديمة للممدوحين، وتمثِّل قصيدة الأعمى التُطيلي فـي مدح ذي الوزارتين الفضل أبي جعفر بن أَبَيّ هذه المعاني إذْ يقول[5]:

هُنالِكَ حَدِّثْ عَـنْ أُبَـيٍّ وَأحمـدٍ وعَبْدِ المليكِ الـشُّمِّ فـي الرُّتَـبِ الـشُّمِّ

---

(1) النابغة الذبياني، الديوان، ص168.

(2) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق4 ج7/ 212).

(3) مصعب بن محمَّد بن أبي الفرات بن زرارة القرشيّ العبدريّ، ولد بصقلية (سنة 423ه)، وعاش بأشبيلية بجوار المعتمد، كان مشوراً بالأدب والشعر، والتحق بميورقة حتـى تـوفي فيها، أخذ عنه الأندلسيّون أدب الكاتب لابن قتيبة، توفي فيما بعد عـام (507ه) بميورقـة، ودفن بجوار قبر ابن اللبانة. انظر: ابن بسَّام، الذخيرة، (ق4 ج7/ 209).

(4) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق4 ج7/ 212).

(5) الأعمى التطْيلي، أبي جعفر أحمد بن عبد الله، الديوان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروتـ د. ط، 1989، ص177 – 178.

تسمَّيْتَ بالفَضْلِ الذي أَنْــتَ أَهلُــهُ ومعنـــاهُ، والمـــذْمومُ أَجْـــدَرُ بالـــذمِّ
وأُلْبِسْتَ من مَثنى الــوَزارة حُلَّــةً تقـــومُ لهـــا تِلْـــكَ المـــآثرُ بـــالرقْمِ
وتُنْميْكَ من سَعدِ العــشيرةِ أُســرةٌ هَلْ الفَخْرُ إلَّــا مــا نَمتــهُ ومــا تَنْمــي
بَهاليــلُ أَبطــالٌ جَحَــاجحُ ســادَةٌ كأُسْدِ الشَّرى في الحرْب كالمُزْنِ في السِّلْمِ
إذا ركِبوا الجُرْدَ الجياد إلى الوَغى رأَيْتَ الأُسُودَ الضارياتِ علــى العُــصْمِ
سَيَأتيكَ شعري ذاهباً كُلَّ مّــذْهَبٍ على شَيهَمٍ مــن خطَّــةٍ أو علــى شَــهْمِ
جــزاءً بنُعْمــاكَ الجزيلــةِ إننَّــي تكرَّمْــتُ عــن شَــيْنِ الــصَّنيعةِ بــالكَتْمِ
فكَمْ لَكَ عندي مِنْ يدٍ ملأَت يَــدي ومِنْ نِعمــةٍ أَوْلــى بــشعريَ مــن نُعَــمِ
هَنيئاً لَكَ العيدُ الذي أَنْــتَ عيــدُهُ وعيدٌ لمــا حَــاكوا مــن النَّثْــرِ والــنَّظمِ

5.2 **الهجاء**:

اشتدَّ التنافس بين الشعراء الأندلسيين في القرن الخامس الهجري، فاشتدَّ معهُ فَنُّ الهجاء، وقد نظم الأندلسيون الأهاجي العميقة في الغالب، وقد أشار إلى ذلك ابن بَسَّام في كتابه الذخيرة، غير أنه عاهد نفسه أن لا يعرضَ من هذا الفــنِّ إلاَّ القليــل جداً.

وقد تخصص عددٌ من الشعراء بنظمه، حتى أنهم لا يكادون يطرقــون بابــاً سواه، وكان في مقدمتهم الشاعر السُّمَيْسر، وأبو تمَّام غالب الملقَّب بالحَجَّام، شــاعر قلعةِ ربَاح غربي طُلَيْطِلَة، وابن صارة الأندلس، وغيرهم

لقد التفت شعراء الهجاء الأندلسيون إلى شعر الهجاء المشرقي، وعمدوا إلــى تضمين قصائدهم بعض الأبيات الشعرية التي قالهــا شــعراء الهجــاء المــشارقة، واستعاروا بعض المعاني الذائعة الصِّيت.

وعمد الشاعر الأُبِّيض إلى توظيف معنى أبيات جرير في هجــاء الأخطــل، فقال في هجاء شخصٍ يُدعى ابن حمدين[1]:

يُريدُ ابْنُ حَمْدينَ أَنْ يُعتَفــى وَجَدْواهُ أَنْأى مــن الكَوْكَــبِ

(1) المغربي، ابن سعيد، المغُرب في حُلى المَغرب، تحقيق: شــوقي ضــيف، دار المعــارف، القاهرة، ط3، 1955، (ج2/ 128).

إذا ذُكِرَ الجُودُ حَــكَّ اسْــتَهُ لِيُثْبِــتَ دَعْــواهُ فــي تَغْلِــبِ

وهو يشير إلى قول جرير في الأخطل التغلبي:

والتغلبيُّ إذا تَنَحْنَحَ للقِــرى حَكَّ اسْــتَهُ وتمثّــلَ الأَمْثــالا

ويُضِّمن الأعمى المخزومي بيتاً مشهوراً لأبي الأسود الدُّؤليّ بقوله[1]:

لِابْنِ القَصيرِ مع ابنهِ وصَغيرِهِ حُجَجٌ بها سوقُ الفَسُوقِ تَقَومُ

أَلفاهُ يَوْماً تحْتَ أَسَــوْدَ حَالــكٍ فَبَــدا يُعاتبُــهُ لِــذَا ويَلُــومُ

فأجَابَــهُ مُتعَجِّبــاً وَجَوابُــهُ بَيْتٌ على مرِّ الزِّمــانِ قــديمُ

لا تَنْهَ عَنْ خُلُقٍ وتــأتيَ مِثْلَــهُ عارٌ عَلَيْكَ إذا فَعلْتَ عَظــيمُ

"ونظمَ الأندلسيُّون الأَهاجي العنيفةَ في الغالب"[2]. وقد قسَّم ابن بسام الهجــاء في الأندلس إلى نوعيْن قد شاعا آنذاك هما: هجْوُ الأشراف، وهَجْوَ العامة وقد فصَّل ذلك بقوله: "والهجاءُ يَنْقسمُ قسمين: قسمٌ يُسَمُّونَهُ هجْوَ الأشراف، وهو ما لَمْ يبلــغْ أنْ يكونَ سُباباً مُقْذعاً ولا هُجْراً مُسْتَبشعَاً، وهو طَأطأ قديماً من الأوائل، وثَــلَّ عَــرْشَ القبائل، إنما هو توبيخٌ وتعْيير، وتقديمٌ وتأخير"[3] وقد تأثر الأندلسيون بهذا النوع من الهجاء، كقصَّة الزِّبرقان بن بدر مع الحطيئة وبيته الشهير[4]:

دَعِ المَكَارِمَ لا تَرْحَلْ لبُغْيَتَهــا واقْعُدْ فإنَّكَ أَنْتَ الطَّاعِمُ الكَاسي

---

(1) المُرسي، أبو بحر صفوان بن إدريس، زاد المسافر وغُرَّة مُحيَّا الأدب السافر، تحقيــق: عبد القادر محداد، ص118، دار الرائد العربي، بيروت، د. ط، 1980.

(2) بالنيثا، تاريخ الفكر الأندلسي، ص46.

(3) ابن بسام، الذخيرة، (ق1 ج2/ 420).

(4) البيت من قصيدة قالها يهجو الزّبرقان بن بدر وقد شكاه الزبرقان إلى الخليفــة عمــر بــن الخطّاب رضي الله عنه، والقصة مشهورة في كتب الأدب ومطلع القصيدة:

والله يا مَعْشَرٌ لَامُوا أمْرَءاً جُنُباً فــي آلِ لَــأْي شــمّاسٍ بأَكْيــاسِ

الحُطَيْئة، الديوان، من رواية ابن حبيب عن ابن الأعرابي وأبي عمرو الشَّيْباني، شرح أبي سعيد السُكَّري، دار صادر، بيروت، ط2، 1998، ص105-107.

لقد أخذ هذا المعنى المُعْتمِدْ حينما خاطب ابنه "الرَّاضي"[1] بقصيدته التالية ذلك حين تقاعس عن قيادة الجيش لمحاربة العدو، ورأى أَنَّ المطالعة والقراءة أفضل من القتال، الأمر الذي جعل المُعْتمِد يطعنُ به ويَهْزأُ منه بقوله[2]:

المُلْكُ في طَيِّ الدَّفاتر ... فَتَخلَّ عَنْ قَوْدِ العَسَاكِرْ
طُفْ بالسَّرير مُسَلَّماً ... وارْجِعْ لِتوْديع المَنَابِرْ
وَازْحَفْ إلى جَيْش المَعَا ... رفِ تَقْهَرْ الحَبْرَ المُقَامِرْ
أَو لَسْتَ رُسُطَا ليسَ إنْ ... ذُكِرَ الفلاسفةُ الأَكَابِرْ
وَكذاكَ إنْ ذُكِرَ الخَلْيلُ ... فَأَنْتَ نَحَوِيٌّ وَشَاعِر
هذي المُدامُ، فكُنْ لَهَا ... وَلِكُلِّ مَنْ حَابَاك شَاكِرْ
واقْعُدْ فإنَّكَ طَاعِمٌ ... كَاسٍ، وقُلْ: هَلْ مِن مُفَاخِرْ؟

لقد أراد الشاعر أَنْ يُظهر المكارم التي يريدُها من خلال الدعوة إلى السَّيْر للحرب والقيام لها، وترْك الجلوس إلى الكتب والدواوين، ولعلَّ التناص الذي عمد إليه في البَيْت الأخير مع بيْت الحُطيئة يمثِّل إرادة الشاعر، وذؤابة القول؛ إذ إنَّ صدْرَ بيْتِ الحُطيئة "دَع المكارمَ لا ترحل لبُغيتها" يدخل في علاقة مع المعاني التي أرادَها الشاعر في الأبيات، حيث استخدم الشاعر أسلوبَ التَّهكُّم والاستهْزاء من ابنه من خلال دعوته له للفخر بعلمه دون السَّير للقتَال، وقد أدخلَ الشاعر النصَّ في علاقة مع بَيْت الحُطيئة الذي اختزل به كثيراً من المعاني اللاذعة وهذا ما اشتهر به، الأمر الذي قاد النقَّاد للإقرار له بشعريّة الهجاء كقول ابن شرف القيرواني: "وأَمَّا جَرْوَلٌ فخبيثٌ هجاؤهُ، شريفٌ ثناؤه، صَحيحٌ بناؤه، رفع شعرُه من الثَّرى، وحَطَّ من الثُريَّا، وأَعاد بلطافةِ فكرِهِ، ومتانةِ شعرِهِ، قبيحَ الألقاب فَخراً يَبْقى على

(1) هو يزيد بن محمد الرَّاضي، وهو شقيق عبَّاد والفتح وعبيدالله المعتد، أبناء المُعْتَمِد، كان عالماً بالشرعيّات، ذاكراً للعرب وأنسابها، توفي سنة 484ه، ابن الأبَّار، الحلّة السِّيراء، 75/2، ابن خاقان، قلائد لعقيا ن، ج1/ 117.

(2) ابن خاقان، قلائد العقيان، (117/1)، ابن الأبَّار، الحلَّةُ السِّيراء، (75/2)، ديوان المُعتمد اعتماداً على القلائد، ص 46-47.

الأَحقاب، ويُتَوارثُ في الأَعْقاب"[1]. وقد شاعت في الأندلس الأبيات المشرقية التي كانت لها شهرتها على مرَّ العصور الأدبية في الهجاء، وتداولها الأندلسيون، واستشهدوا بها في مناظراتهم وأخذوا معانيها ونسجوا على منوالها كقول الأَعشى[2]:

تَبيتُونَ في المَشْتى ملاءً بُطُونُكم وجاراتُكُمْ غَرْثى يَبتنَ خمائِصا

فهو هجاء العامة الذي يحدث في المجلس، ويبرز فيه الشعراء مساوئ بعضهم، ويتعرَّضون لغيرْهم بشيْن الكلام، وقدْ تأثَّر هجاء شعراء القرن الخامس في الأندلس بشقيِّهِ بهجاء أوائل المشارقة، كقول ابن شُهَيْد الأندلسي يَهجْو أبا جَعْفر بن عبَّاس[3]:

أَبُو جَعْفَر رَجُلٌ كَاتبٌ مَلَيحُ شَبَا الخَطِّ حُلْوُ الكتابَهْ
تَمَلّأَ شحْماً ولَحْماً وما يَليقُ تملُّوهُ بالكتابَهْ
وذو عَرَقٍ لَيْسَ ماءَ الحَياءِ ولكنّهُ رَشْحُ فَضْلِ الجَنَابَهْ
جَرَى المَاءُ في سُفْلِهِ جَرْيَ لينٍ فَأَحْدَثَ في العُلْوِ مِنْهُ صَلَابَهْ

وقد أخذ ابن شُهَيْد معنى بيْتهُ الأخير من قول النابغة[4]:

كَالأَقْحُوَانِ غَداةَ غَبَّ سَمَائِهِ جَفَّتْ أَعَاليهُ وأَسْفَلُهُ نَدي

---

(1) علي، رسائل البلغاء، "رسالة ابن شرف القيرواني"، ص248.

(2) البيت من قصيدة في هجاء علقمة بن عُلاثَة ومَطْلَعُها:

لَعَمْري لَئِن أَمْسَى من الحيِّ شاخِصاً لَقَدْ نَالَ خَيْصاً مِنْ عُفَيْرةَ خائِصَا

الأعشى الكبير (مَيْمون بن قَيْس)، الديوان، شرح وتقديم مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط ، 1987، ص99.

(3) ابن بسام، الذخيرة، (ق1 ج1/ 238).

(4) البْيت ليس في ديوان النَّابغة، طبعة دار الكتب العلميَّة وأظنُّهُ من المعلّقة التي مطلعها:

يا دَارَ ميَّةَ بالعلياء فَالسَّنَدِ أَقْوَتْ وَطَالَ عَلَيْها سالِفُ الأَمَدِ

لأَنَّه يشترك معها بالعروض والقافية، وهو منسوب للنابغة، انظر: ابن بسَّام، الذخيرة، (ق1 ج1/ 238).

وقد أشار ابن بسَّام إلى أن ما كان من تضمين الشعراء الأندلسيين معانيَ أشعار الأوائل في الهجاء، في أشعارهم وذكر ما جرى في مجلسٍ حضرهُ، قال "الفكيك"[1] في المجلس يهجو البديع:

رأَيْتُ البديعَ على أَرْبَعٍ ... وقَد عاينْتهُ عُيُونُ البَشرْ
يَقُولُ وقَدْ شَرِعَتْ خَلْفَهُ ... كُماةُ الفُحولِ رِماحَ الكَمَرْ
"فَلا وأَبيكِ ابنةَ العامريّ ... لا يدَّعي القَوْمُ أَنِّي أَفِر"[2]

وقد أَخذَ عليْهِ ابنُ بسَّام ذلك القول وأنَّ ذلك المعنى مطروقٌ [3]، إذ يقول مضمناً أبياتاً لامريء القيس[4]:

حَديثُ أَبي الفَضْلِ شَيءٌ نُكُرْ ... إذا ما تذكَّرْتُهُ أَقْشَعِرْ
مَررَتُ بِهِ وعليْهِ الغُلامُ ... ومِنْ خَلْفِهِ ذَنَبٌ مسْتطِرْ
"فلا وأَبيكِ ابْنَةَ العامِريّ"[5] ... ما هابَ منِّي ولَمْ يَزْدجِرْ
فقالَ وقَدْ قامَ عَنْهُ الغُلامُ ... وماذا عَلَيْكَ بِأَنْ تَنتَظِرْ
فَقالَ أَرى رَجُلاً واقفاً ... فَقالَ هُبِلْتَ أَلا تنتصِرْ
"فَلَوْ أَنَّ قَيْساً وأَشْياعَها ... وَكِندةَ حَوْلي جميعاً صُبُرْ
لَما رُمْتَ أَنْ تنقَضي حَاجَتي ... "ولا يَدَّعي القَوْم أَنِّي أَفِرْ"

---

(1) هو الأديب أبو الحسن البغدادي ممَّن طرأَ على الأندلس من المشرق، كان حُلْوَ الحوار، مليح التندير، يُلهي ويُضْحِك ولا يَضْحك هو إلا إذا ندر وكان قصيراً دميماً. انظر: ابن بسام، الذخيرة، ق4 ج7/ 255).

(2) البيْت لامريء القيس، انظر: امرؤ القيس، الديوان، تحقيق حنَّا الفاخوري، ص230.

(3) لم يُوردْ ابن بسَّام اسم الشاعر، وإنما اكتفى بتسمية "كاتب بكر".

(4) الأبيات في الذخيرة ولا توجد إشارة لوجودها بمصدرٍ آخر. ابن بسام، الذخيرة، (ج4 ق7/ 257). وقصيدة امريء القيس قالها بَعْد أن قَتلَ ثعْلبَة بن مالك لأنه نافسه في الملك، وخرج إليه بجيش وتقاتلا حتى أسرَهُ امرؤ القيس "وَقَتَلُهُ صَبْراً" أي أسره وشدَّ رجلاه ويداه كي يُضْرُبَ عُنقَه أو يُحتَبسَ حتى يموت. ومطلع القصيدة:

أَحَارِ بنَ عَمْرٍو كَأَنّي خمِرْ ... ويَعْدُو عَلَىْ المَرْءِ مَا يَأْتَمِرْ
فَلا وَأَبيكِ ابْنةَ العَامِرِيّ ... لا يدَّعي القَوْمُ أَنِّي أَفِرْ

(5) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: حنَّا الفاخوري، ص229- 239.

فولَّيْتُ عَنْهُ عَلى خَجْلَةٍ "فَثَوْباً نَسيتُ وَثَوْباً أَجُرّْ"
وَراكبُهُ فَوْقَهُ مِثْلَما أَكَبَّ على ساعديْهِ النَّمِرْ"

لقد أَشركَ الشاعر نصَّهُ مع نصِّ امرئ القيس، واستطاع أن ينقل المعنى من الفخر إلى الهجاء؛ إذ إنَّ موضوع قصيدة امرئ القيس الفخر، حينما قتلَ ثعلَبة بن مالك، حيث خرج امرؤ القيس ليستفزَّ جيش ثعلبة نحو مكامن جيشهِ فحينما لحقوه ظنَّ بعضهم أنه فرَّ من وجه الجيش ففي قول الشاعر:

فَلَا وأَبيكِ ابْنَةَ العَامِريّ لا يَّدعي القَوْمْ أَنِّي أَفِرْ

أَخذَ معناه الشاعر الأندلسي وضمَّن صدر البيْت بقوله:

"فَلا وَأَبيكِ ابْنَةَ العَامرِيّ" ما هَابَ مِنِّي ولَمْ يَزْدَجِرْ

لقد أراد الشَّاعر أن يُظهر ما عليه الهَجْو من الدَّناءَة لعدم ارتداعه، وبقوله: ما هابَ منِّي ولم يَزْدجر ليس لقوَّتهِ وعزيمته كما هو حال امرئ القيس، فالشاعر نقل المعنى بصورةٍ جميلة، وخِفَّةٍ أَظهرت ما للأندلسيِّين من براعةٍ في التفنُّن في المعاني. ويرى ابن بسام أنَّ هذا القسم من الهجاء قد شاع بين أبناء الأندلس في مجالسهم ومحاوراتهم وقد جاء على شكل مقطوعات صَان كتابه من احتوائه له، ويرى أيضاً أنَّ الأندلسيِّين في فترة ملوك الطَّوائف تأثروا بهجاء المشارقة في فترة جرير وطبقته في المشرق بقوله: "والقسمُ الثاني هو السُّباب الذي أَحْدثَهُ جَريرٌ وطبقته، وكان يقول: إذا هجوْتم فأَضْحِكوا. وهذا النَّوع منْهُ لَم يهدم قَطُّ بيْتاً، ولا عُيِّرتْ به قبيلة، وهو الذي صُنَّا هذا المجموع عنه، وأَعْفَيْناهُ أنْ يكونَ فيهِ شيءٌ منهُ"[1].

واشتهر الشاعر المعروف "بالمرادي"[2] بهذا النوع من الهجاء، وتعرَّض للكثير ممَّن تجرَّأ عليه من الشعراء وغيرهم بالهجاء، ومن ذلك قوله يَهْجُو أَحَدَ

(1) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق1 ج2/ 421).

(2) المراديُّ: هو أبو بكر ابن الحسن المرادي القروي، فقيهٌ شاعرٌ، تقلَّب في أنحاء الأندلس، على جميع دول ملوك الطوائف. انظر: ابن بسام، الذخيرة، (ق4 ج7/ 253).

الشُعراء حينما بَلَغَهُ أنَّهُ هجاه بقوله[1]:

تعرَّضَــني كَلْــبٌ بِهَجْــوٍ مُخــذّلٍ كقّيءِ السُّكارى أو هُراءِ المُبَرْسَــمِ
فَأَنْفَذْتُ من وقتــي إليــهِ ســحَائباً من الصَّقْعِ يَجْــدُو وَفْــدَها المُقَــدَّمِ
فَحامَتْ عَلَيهِ مِثْلَ الجَرادِ تــساقَطَتْ من الجَــوِّ أَنْــوارُ رَوْضٍ مُعَمَّــمِ
وغَنَّى دَوِيُّ النَّحْلِ في صَحْنِ رأسِهِ "أَلَا عِمْ صَبَاحاً أَيُّها الرَّبْعُ واَسْلِمِ"[2]

لقد أَخذ الشاعر في البيت الأخير معنى زهير بن أبي سلمى، وضــمَّن بيتــهُ عجز بيت زهير، وقد نقل معناه من المقدمة الطَّلليَّة؛ إذ تحدَّث زهيــر عــن ديــار محبوبته وأطال في وصفها إلى أن قال هذا البَيْت، وقد جعل المُــرَادي رأْسَ ابــنَ المقدَّم بمثابة الرَّبع الذي وّصَفهُ زهير، وأخذ معنى عجز البْيت وَوظَّفَهُ ليَخدم معنــاه العام.

6.2 رَّثاء الأفراد:

لقد اتخذَ رثاء الأفراد في الشعر العربي القديم ثلاثة ألوان، هــي: النــدب أو النواح لموت ذوي الرحم، والتأبين بذكر فضائل الميت تبياناً لخسارة المجتمع فيــه، والعزاء بتصوير الموت الذي هو سنةٌ من سنن الكون لا مفرَّ منه. وقد وُجدت هــذه الألوان الثلاثة طريقها إلى الشعر الأندلسي، ومن أشهر نصوص الرثاء التي ظهــر فيها تأثر الشعراء الأندلسيين، بمذهب الأوائل، لاميّة أبي عامر الأصــيلي[3] التــي

---

(1) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق4 ج7/ 245)، الأبيات تتحدَّث عن الرسول الذي أتى على المرادي بالهجاء واسمه ابن المقدَّم، فقام الشاعر بصفْعِهِ على رأسه، ثمَّ أنشد تلك الأبيات.

(2) هو عجز بيت زهير بن أبي سلمى من معلَّقتهِ وصَدْرُهُ:

فَلمَّا عَرفْتُ الدَّار قُلْتُ لِرَبْعها أَلَا عِمْ صَبَاحاً أَيُّها الرَّبْعُ وَاسْلِم

زهير بن أبي سُلمى، الديوان، شرح ودراسة: علي ابراهيم أبو زيــد ، دار الكتــاب الجــامعي، العين، ط1، 1993، ص19.

(3) هو الوزير الفقيه أبو عبدالله محمد بن ابراهيم قُتِل في الأَشبونة، وكان مجلسهُ فيها وكانــت تجتمع إليه الشعراء. انظر: ابن بسَّام، الذخيرة، (ق3 ج6/ 653).

يرثي بها أبا عبد الله محمد بن إبراهيم الذي كان وزيراً، وقد قُتلَ في مدينة أشبونة، وفيها يقول: [1]:

عَلَى مَصْرَعِ الفَهْرِيَّ ركني ومَوْئِلي بكَيْتُ وأَبْكي طُولَ دَهْري وحَقَّ لي
أُؤبِّنُ مَنْ مَاتَ النَّدى يَوْمَ مَوْتِهِ وَقَلَّصَ ظَلُّ الجُودِ عن كُلِّ مُرْمِلِ
تَوَلَّى ابنُ إبراهيم فَالغَرْبُ بَعْدَهُ لِكُلِّ غَرِيبِ الدَّارِ حَلْقَةُ جُلْجُلِ
فَأَصْبَحتِ الآمَالُ بعد محمَّدٍ تُنادي أَلَا بُعْداً لِكُلِّ مُؤْمِّلِ
وفي مَنْ يُحاكُ المَدْحُ جَزْلاً كأَنَّما أَتَى عَنْ لَبيدٍ قُوَّةً ومُهْلِهِلِ
أَلَا أَيُّها النُّوامُ هبُّوا لتسْمعوا جَدالَ قتيلٍ بالرَّزايا مُجَدَّلِ
أَمَا إنَّهُ والحَقُّ أَبْلَجُ واضِحٌ لَقَد جئْتُمُ بالعَارِ يا آلَ أَخْطَلِ
غَدَرْتُمْ فكَانَ الغَدْرُ منكُمْ سَجِيَّةً فَتَى العِلْمِ والمَجْدِ التَّلَيدِ المُؤَثَّلِ
لِئامٌ رُعَاعٌ جَاهِلُونَ تَحاسَدُوا عَلى قَتْلِ صِنْديدٍ أَغَرَّ مُحجَّلِ
سَقى اللهُ قَبْراً ضَمَّ جِسْمَ مُحمَّدٍ سَحائِبَ تَثْرى بالحَيا المُتَنَزِّلِ
وجَازَاهُ عَنْ إحْسَانِهِ وَأَثَابَهُ جَزاءَ المُنيبِ القانِتِ المتَبَتِّلِ
سَأَنْدُبُهُ عُمْري وإنْ قَالَ قَائِلٌ "رُوَيْدَكَ لا تَهْلِكْ أَسَىً وتَجمَّلِ"[2]
وَأُتبِعُهُ ذِكْراً بِشِعْرٍ كَأَنَّهُ نَسيمُ الصَّبا جَاءَتْ بَرِيَّا القَرَنْفُلِ"[3]

لقد جاءت الأبيات تأبيناً للمقتول، وبيَّنت ما لَهُ من أثرٍ في نفوس الجميع، وكشفت عن مكانته لعلمه وفَضْله، وتأثرَ الشاعر بأسلوب الأوائل من حيثُ الدعاء للقبور بالسقيا، والاستمطار بالشعر، واختار الشاعر قافية قصيدته على قافية معلَّقة امريء القيس، وقد ضمَّن عَجُزَيْ البيتين الأخيرين عجزي بيتي امرئ القيس، ولعلّهُ بقوله:

سَأَنْدبُهُ عُمْري وإنْ قالَ قائلٌ "رُوَيْدكَ لا تَهْلِكْ أَسَىً وتجمَّلِ"

---

(1) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق3 ج6/ 653).

(2) عجز بيت امرئ القيس وهو من المعلقة وصدره: وقوفاً بها صَحْبي عَلَيَّ مَطِيَّهُمُ، امرؤ القيس، الديوان، ص27.

(3) عجز بيت امرئ القيس وصدره: إذا قامتَا تضوَّعَ المِسْكُ مِنهُمَا، وهو يتحدَّث عن أم الحُوَيْرث وأمِّ الرِّباب، امرؤ القيس، الديوان، ص28.

يرفع من مكانه القتيل بنفسهِ ويتمثل مكانه ديار محبوبة امريء القيس، وضعائنها في نفسه لذلك استدعى النصَّ وضمنَّه بَيْتهُ.

وَقَدْ جاءَت مفردات تلك القصيدة ومعانيها مناسبةً لموضوع الرِّثاء ومُحققَّةً لشروطها عند أهل النقد؛ الذي يجب "أنْ يكونَ بألفاظٍ مَألُوفَةٍ سَهْلَةٍ في وَزنٍ مُناسبٍ مَلْذُوذٍ، وأنْ يُسْتَفتَحَ فيه بالدلالة على المقْصِدْ، ولا يُصَّدر بنسيبٍ لأنَّهُ متناقضٌ كغرض الرِّثاء"[1]. ولعلَّ قصيدة المُعتمِدْ في رثاء ابنيهِ "الفَتْح ويَزيد" خيرُ مثالٍ على ذلك وفيها يقول المُعتمِدْ:

يقولُونَ صَبْراً لَا سَبيلَ إلى الــصَّبْرِ ... سَأَبْكي وأَبكْي ما تطَــاولَ عُمْــري
هَوَى الكَوْكَبانِ الفَــتْحُ ثُــمَّ شَــقيقُهُ ... يَزيدُ فَهَلْ عِنْدَ الكوكــبِ مــن خَبَــرِ
تَرى زُهْرهَا في مَــأْتمٍ كُــلَّ لَيْلَــةٍ ... تخمَّشَ لَهفاً وَسْطَهُ صَــفْحةَ البَــدْرِ
يَنُحْنَ على نجمــيْنِ أُثْكِلَــتْ ذَا وذَا ... وأَصْبُرُ ما للقَلْبِ في الصَّبْرِ من عُذْرِ
أَفَتْحُ فَتَحْــتَ لــيَ بــابَ رَحْمَــةٍ ... كما بيَزيدَ اللهُ قَــدْ زادَ فــي أَجْــري
فَلَوْ عُدْتُّما لاخْتَرَتُما العَوْدَ في الثَّرى ... إذا أَنْتُما أَبْــصَرْتُمانيَ فــي الأَسْــرِ

تكشف هذه الأبيات عن تأجُّجِ مشاعر الشاعر في هذا النصَّ، فهــي أبيــات تحملُ مشاعرَ الأُبَّوة التي فيها تفجَّعَ الشاعر لفقد ولديهِ إلى حدٍّ جعَلَهُ يبكيهمــا كمــا تبكي النساء، وقدْ تأثرَّ في البيت الأخير بقوله[2]:

فَلَوْ عُدْتُّما لاخْتَرَتُما العَوْدَ في الثَّرى

بقول الخنساء تبكي صخراً أخاها[3]:

---

(1) القرطاجنِّي، منهاج البلغاء، ص351.

(2)المعتمد، الديوان ص105، وولداهُ هما: الملقَّب بالمأمون قُتلَ فــي قرطبــة ســنة (484ه)، ويزيد الملقَّب بالرّاضي قُتلَ بعد مقتل أخيه بأيَّام.

(3) من قصيدتها التي مطلعها:

يؤرِّقُني التَّذكُر حِــينَ أُمــسِي ... فَيَرْدَعُني مَع الأَحــزانِ نُكْــسي

الخنساء، تماضر بنت عَمرو بن الشريد السَّلميّة، الديوان، شَرحَهُ: ثعلب أبو العبَّاس أحمد بن يحيى بن سَيَار الشيباني النَّحوْين تحقيق: أنور أبو سويلم ، دار عمَّار، عمان، ط1، 1988، ص326.

فلــولا كثْــرَةُ البــاكينَ حَــوْلي علــى أخــوانهمْ لقَتلْــتُ نَفْــسي

فالخنساء تجد بكثرة من يبكون أخوتهم، وتجد في الثكالى عــزاءً لهــا فــي مصيبتها، أما الشاعر فيجدُ عزاءَهُ في أسْرِه، وببكاء بناته وزوجته على ابنيها بقوله:

مَع الأَخَواتِ الهالِكــاتِ عَليْكُمــا وأُمُّكِمَا الثَّكْلَى المــضرَّمةِ الــصَّدْرِ
فَتبْكي بدَمْعٍ ليْس للقَطْــرِ مِثْلُــهُ وتَزْجُرُهَا التَّقْوى فَتُصْغي إلى الزَّجْرِ

وذهب ابن بسَّام إلى أنَّ النِّساء في الرِّثاء تبدع أكثر من الــشعراء الرجــال "وألفاظُ النِّساء، أَشْجى في باب الرِّثاء من كثيرٍ من الشعراء، لما رُكِّبَ في طباعِهنَّ من الخَوَر والهَلَعْ، وأَلفاظُ التأبين مبنيَّةٌ على التفجُّع"[1].

وقَدْ تفجَّع الأَعمى التُّطْيلي بقصيدةٍ رَثى فيها أَحدَ شبابِ اشبيليَّة اغتيلَ لــيْلاً، كان معروفاً بالكرم والجود، وهو من أعيان اشبيليّة وكان صديقاً للشاعر. وجــاءَتْ القصيدة مطوَّلةً استدعى فيها الشاعر بعض الشخصيَّات المشرقية، وما لدلالتها على التلازم والوفاء، والأخوَّة وذكر بعْضَ أيَّام العرب وحروبها، ونكبات الزمان لأَهْلِــهِ ومَطْلَعُها: [2]

خُذَا حَدِّ ثاني عَــنْ فُــلٍ وفُــلانِ لعَلِّي أَرَى باقٍ عَلَــى الحَــدَثانِ
وعَنْ دُوَلٍ جُسْنَ الدِّيارَ وأَهْلَهــا فَنَيْنَ، وصَرْف الدَّهر ليْس بفــانِ

يقول الأَعْمى متأثِّراً بعمر بن أبي ربيعة:

وَجُــنَّ سُــهَيْلٌ بالثُّريــا جُنونَــهُ ولَكِــنْ سَــلاهُ كَيْــفَ يَلْتَقيــانِ؟

وسُهَيْل والثريَّا نجمان في السَّماء، وَقَد أخذ المعنى من قول عمر بن أَبي ربيعة: [3]

أُيَّهــا المُــنْكِحُ الثُّرَيَّــا سُــهَيْلاً عَمْــرَكَ اللهُ كيــف يلتقيــانِ
هــي شــاميَّةٌ إذا مــا اســتَهلَّت وسُهَيْلٌ إذا مــا اسْــتَهَلَّ يَمــاني

---

(1) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق2 ج3/ 368).

(2) ابن خاقان، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، (ج4/ 853- 859)، ديوان الأعمى التّطيلــي، أحمد بن عبدالله بن أبي هريرة، ص224، تحقيق: إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1989.

(3) عمر بن أبي ربيعة، الديوان، ص438؛ الثُريَّا صاحبة عُمر، سُــهَيل: رجــلٌ مــن الــيمن تزوَّجها، والثريَّا في الاصل نجمٌ يَطلع من جهة الشام، وسُهَيلٌ كوكب يطلع من جهة اليمن.

ويقول الشاعر مستدعياً شخصيات مشرقيَّة مشهورة ليُظهرَ حَجْمَ مُصابهِ بموت صديقه:

وَأَعْلَنَ صَرْفُ الدَّهْرِ لابْنَيْ نُوَيْرةٍ ... بيَوْمٍ تَنَاءٍ غَالَ كُلَّ تَدان[1]

وكَانا كَنَدْمانَيْ جُذامَةَ حقْبَةً ... مِن الدّهْرِ لَوْ لَمْ تنْصَرِم لَأَوانِ

فَهانَ دَمٌ بَيْنَ الدَّكادكِ واللَّوى ... وما كَانَ في أَمْثَالِهَا بمُهَانِ

فَضَاعتْ دُموعٌ بَاتَ يَبْعَثُها الأَسَى ... يُهيِّجُهُ قَبْرٌ بكُلِّ مَكَانِ

ومَالَ على عَبْسٍ وذُبْيَانَ مَيْلَةً ... فَأَوْدَى بمَجْنَيٍّ عَلَيْهِ وجَانِ[2]

فَعُوجا على جَفْرِ الهَبَاءَةِ عَوْجَةً ... لِضَيْعَةِ أَعْلاقٍ هُنَاكَ ثَمانِ

دِمَاءٌ جَرَتْ مِنْها التِّلاعُ بِمِلْتُها ... وَلا دَخْلَ إِلَّا أَنْ جَرى فَرسَانِ

وأَيَّامُ حَرْبٍ لا يُنَادَى وَلِيدُهَا ... أَهابَ بها في الحيِّ يَوْمَ رهَانِ

يتحسَّر الشاعر في الأبيات السابقة على صديقه وكيف فرق بينهما الزمن، ويمكن القول إن الشعراء الأندلسيين، حافظوا على معاني الشعراء الأوائل من المشارقة في أغراض الشعر المتعددة، في الغزل بنوعيه: العذري والحسِّي، والمدح، والرِّثاء، والهجاء، وظهر أثر معاني الشعراء المشارقة الأوائل بشكلٍ واضح في معاني معظم شعراء القرن الخامس الهجري في الأندلس. وقد عَمِدَ هؤلاء الشعراء إلى إعادة صياغة تلك المعاني على نحوٍ جديد ينسجم مع تجاربهم الحياتية وبيئتهم الخاصة.

---

(1) ابن نُويْرَة: مالك وأخوه مُتمَّمْ، وكان متمِّم يرثي مالكاً طول عمره والبَيْت الثالث يتعلق بما قبلَهُ، وهو من قول متمِّم في رثاء مالك:

وكُنَّا كَنَدْمانيْ جُذَيْمةَ حُقبةً ... من الدَّهر حتى قيلَ: لَنْ يتصدَّعا

فَلمَّا تَفَرَّقنا كَأَنِّي ومَالِكاً ... لطُولِ اشتياقٍ لمْ نَبِتْ ليْلَةً معاً

وجُذيمة هو جُذَيْمة بن الأبرش ملك الحيرة، انظر: ابن خاقان، قلائد العقيان، (ج4/ 853-859).

(2) البَيْت والأبيات الثلاثة التي تليه يتحدَّث عن أيَّام داحس والغَبْراء التي دارت بين عبس وذبيان، وجفر الهباءَة هو أحد تلك الأيام. ابن خاقان، قلائد العقيان ، (ج4/ 853- 859).

الفصل الثالث

تأثير شعر العرب الأوائل في بناء الخطاب الشعري الأندلسي

سيتناول هذا الفصل من الدراسة تأثير مذهب الشعراء الأوائل من المشارقة في بناء القصيدة الأندلسية، ومدى تمثل الأندلسيين لهذا المخزون والتراث الشعري، والنسج على منواله إلى حدٍّ يكشف عن مدى قوة بناء القصيدة العربيّة ومحافظتها على بنيتها الثابتة على مرِّ العصور الأدبية، وستتناول الدراسة في هذا الفصل، محافظة الأندلسيين في بناء قصائدهم على تقاليد المقدمات الطللية، وبراعتهم في التخلص لموضوع القصيدة، وستتناول الدراسة في هذا الفصل قدرة الأندلسيين في إدخال نصوص المشارقة في نصوصهم بصورة واضحة تحت ما يسمى بالتضمين وبصورة تحتاج إلى مدارسة وتحليل كنوع من أنواع التناص الخفي، وقدرتهم على بناء قصائدهم على نهج القصيدة العربيّة، كما سيتم دراسة معارضات الأندلسيين لقصائد شعراء المشرق وكيف التزموا بمعاني ومباني تلك القصائد، وعدم التزامهم التام في تلك المعارضات، الأمر الذي سيكشف عن براعة ومقدرة تحتاج إلى تحليل للنصوص الشعرية وفق نظرة جديدة.

وسيتناول هذا الفصل أيضاً مدى تأثر الأندلسيين الشعراء في اختيار صورهم الشعرية من تلك الصور التي شاعت وتكررت عند أولئك المشارقة، ولعل أبرز الصور التي بدا فيها التأثر جلياً، وجد الباحث صورة الناقة، والخيل، وصورة المرأة، وصورة المعركة، وصورة المطر، ودلالاته الرمزيّة، قد أخذت مجالاً واسعاً في شعر الأندلسيين وقد تكرَّرت عند الشَّاعر الواحد، وعند شعراء العصر بشكل عام في القرن الخامس الهجري، وعليه فإن الدراسة ستعنى هنا بدراسة بناء القصيدة وتركيبها الفني ومدى براعة الأندلسيين في المحافظة عليه؛ لأن بناء القصيدة والتراكيب الحسنة، ومقدرة الشَّاعر على جعل معانيه في تراكيب وصور حسنة، يجعل القصيدة أكثر قبولاً عند الجمهور.

وبناء القصيدة، وبنيتها هو كل ما تحويه القصيدة من ألفاظ وتراكيب وصور قائمة على التشابيه والاستعارات، والوزن والقافية، وباجتماعها يتكون البناء العام للقصيدة، وقد أشارت المصادر القديمة إلى ذلك، كقول صاحب عيار الشعر: "فإذا

أراد الشَّاعر بناء قصيدةٍ، مخَّضَ المعنى الذي يُريدُ بناءَ الشعر عليهِ في فكرهِ نثراً، وأعدَّ له ما يُلْبسهُ إياهُ من الألفاظ التي تطابقهُ، والقوافي التي توافقهُ، والوزن الـذي سَلِسَ له القول عليه"[1]. وقد أكدَّت بعض الدراسات الحديثة التي تناولت بنية القصيدة العربيّة أن "اللفظ والمعنى، والعلاقة الحيوية بين الألفاظ والتراكيب والصور ضـمن بنية القصيدة الموسيقية، وضمن اللوحات المتعددة التي ترتبط لفظياً ومعنوياً، رافـدٌ تصبُ في مجرى عام هو "القصيدة"[2]. وانطلاقاً من هذا الجانب يمكن دراسة بنيـة القصيدة الأندلسية من خلال تأثرها ببناء القصيدة العربية القديمة من خلال دراسـة الألفاظ والتراكيب والصور التي شاعت عند الأوائل والتـي وردت عنـد شـعراء الأندلس بصورة تؤكدّ تفاعل الأندلسين مع التراث الشعري واستلهامه، والنسج على منواله إلى حدٍّ جعلهم يضمِّنون أشعار وتراكيب الأوائل في أشعارهم، حتى أصـبح ذلك ظاهرة فنية شائعة عندهم، كإحدى الأساليب والظَّواهر الفنية لديهم. وقد سـميَّ الأسلوب الجيِّد البناء "بالنَّسق" عند النقاد وهو "أنْ يأتي المتكلِّم بالكلمات مـن النثـر والأبيات من الشعر متتاليات متلاحمات تلاحماً سليماً مُستَحسناً مُـستَهْجناً، وتكـون جُملُها ومفرداتها متَّسِعَةً مُتواليةً، إذا أُفْرِدَ منها البَيت قام بنفـسهِ، واسـتَقلَّ معنـاه بلفظهِ"[3] فالمقصود هنا من اتساق البناء هو الاستواء والاجتماع لحـدٍّ يحـسن فيـه النَّسْق، ويُحسن التركيب، ويتضح التفسير.

1.3 التقاليد العامة للقصيدة:

تتمثّل هذه التقاليد بالوقوف على الأطلال وتذكُّر أهلهـا واسـتيقاف الرفيـق والبكاء عليها، ثمّ الانتقال للنسيب، ثمَّ التخلص إلى موضوع القصيدة العام، وقد بيّن

---

[1] ابن طباطبا العلوي، محمَّد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعـيم زرزور ، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1982، ص11.

[2] أحمد شاكر غضيب، أثر الإسلام في بناء القصيدة العربيّـة ، دار الـضياء، عُمـان، ط1، 1989، ص17.

[3] إنعام فوَّال عكّاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992، ص25- 26.

النقّاد العرب ذلك وقسّموا القصيدة إلى مقطوعات وشرائح تكشف عن أغراض الشِّعراء في قصائدهم، فالمرزوقي في شرح حماستهِ يقول: "والشِّعراء إنّما أغراضُهم التي يسدِّدون نَحْوَها، وغاياتُهم التي ينزعون إليها، وصف الديار والآثار، والحنين إلى المعاهد والأوطان، والتشبيبُ بالنساء، والتلطيف في الاجتراء، والتفنن في المديح والهجاء، والمبالغةُ في التّشبيه والأوصاف، فإذا كان كذلك لم يتدانوا في المضمار، ولا تقاربوا في الأقدار"[1].

لقد واصلَ شعراء الأندلس في القرن الخامس الهجري إرساء دعائم المحافظة على تلك التقاليد العامة، ومحاكاة الأوائل في مضامينهم، فابن شهيد الأندلسيّ، في رسالة التوابع والزوابع[2]، يكشف عن قدرته في حُسن التَخلُّص[3]، ومقدرته على

---

(1) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمَّد بن الحسن، (ت:421هـ/591م)،شرح ديوان الحماسة، مقدمة الشارح، ق20/1، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991م.

(2) رسالة التوابع والزوابع: هي رسالة أدبية لابن شُهيد الأندلسيّ، وهي رحلة متخيلةٌ إلى وادي عبقر لقي فيها توابع الشِّعراء والكُتَّاب القديمين والمحدثين لينال منهم الإجازة في الشِّعر والنثر، وقد اختار من الشِّعراء الأوائل: امرأ القيس، وطرفة بن العبد، وقيس بن الخطيم، وعارضهم في بعض قصائدهم، وكان هدفه منها المباهاة بأدبه والدفاع عنه والردّ على نقّادِهِ من أدباء عصره، وخصومه ومنافسيه من الأدباء والوزراء، وَرَدت هذه الرسالة في كتاب الذخيرة لابن بسَّام في (ق1 ج195/1) وقد تناولها العديد من الدارسين بالتصحيح والتحقيق والشرح والتبويب، منهم بطرس البستاني حيث صحّحها وحقّق ما فيها، وشرحها وبوّبها وصدّرها بدراسة تاريخية أدبيّة لحياة ابن شهيد وأدبه، وقد نشرت في بيروت عن دار صادر في طبعتها الثانية سنة 2010م.

(3) حسن التخلص: هو الانفكاك من الشيء، وخلص الشيء: إذا كان قد نشب ثم نجا؛ أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، ج110/2، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، د ط، 1986م، وهو الخروج والتخلص والاستطراد والخروج من النسيب إلى المدح وغيره، قال أبو هلال العسكري: كانت العرب في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الدّيار والبكاء عليها، والوجد بفراق ساكنيها، ثمّ إذا أرادت الخروج قالت: فَدَعْ ذا وَسَلّ الهمّ عَنك بكذا، وقال ابن رشيق: وأما (الخروج) فهو عندهم شبيه بالاستطراد وليس به، لأن الخروج إنّما هو أن تخرج من نسيب إلى غيره بلطف تخيّل، ومنهم من يسمّيه التوصُّل؛ بدوي

الانتقال إلى المعنى الأساسي، والموضوع الرئيس بسلاسةٍ وخفّةٍ تحتاج إلى التمعُّن والتدقيق لكشفها مع المحافظة على التقاليد العامة والمعاني المشرقية عند الأوائل وعمودية الشِّعر العربي، وتُعد خير مثال على محافظة شعر هذه الحقبة من الأندلسيّين على تقاليد القصيدة ومحاكاة مذهب الأوائل من الشِّعراء.

يقول ابن شهيد: [1]

منازلُهمْ تَبْكي إليكَ عَفَاءَها ... أَسْقَتْها الثُّريَّا بالعرُيّ نَحَاءَهَا
أَلَثَّتْ عَلَيْها المُعْصِراتُ بِقطرِها ... وَجَرَّتْ بها هُوْجُ الرِّياح ملاءَها
حَبَسْتُ بها عَدْواً زمام مطيَّتي ... فَخَلَّت بها عَيْني عليَّ وكاءها
رأَتْ شَدَنَ الآرام في زَمنِ الهَوى ... ولَمْ تَرَ ليلى فهي تَسْفحُ ماءَهَا
خليليِّ عَوجا بَارَكَ اللهُ فيكما ... بدارتها الأولى نُحَيٍّ فناءَها
فَلَمْ أَرَ أسراباً كأسرابها الدُّمى ... ولا ذئْبَ مثلي قد رعى ثَمَّ شاءها
ولا كضَلالٍ كَانَ أهدى لِصبَوتي ... ليالِيَ يهديني الغرامُ خباءَها
وَمَا هَاجَ هذا الشوْقَ إلَّا حمائمٌ ... بَكَيْتُ لَها لَمّا سَمِعْتُ بُكاءَها
عَجبتُ لِنفسي كَيْفَ مُلِّكَهَا الهَوى ... وكيفَ استَفَزَّ الغانياتُ إباءَها؟

طبانة، معجم البلاغة العربيّة، ص(193-197)، دار المنارة، جدة- دار الرفاعي، الرياض، ط3، مزيدة ومنقّحة، 1988؛ وهو أن يستطرد الشاعر المتمكّن من معنى إلى آخر يتعلّق بممدوحه، بتخلُّصٍ سهلٍ يختلسه اختلاساً رشيقاً دقيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني، لشدّة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما، حتى وكأنهما أُفرغا في قالب واحد، وقد يتخلص من نسيب أو غزل أو فخر أو وصف روض أو وصف طَلَل أو رَبْعِ خال، أو معنى من المعاني يؤدي إلى مدح أو هجو أو وصف حرب، وأحسنُهُ التخلُّص من غزلٍ إلى مدح، والفرق بين التخلص والاستطراد أن الاستطراد يُشترطُ فيه الرجوع إلى الكلام الأول، أو قطع الكلام، فيكون المُستطرد به آخر كلامه، والأمران معدومان في التخلّص: فإنهُ لا يُرجع إلى الأول، ولا يقطع الكلام، بل يستمرُّ الشاعر به إلى ما يتخلّصُ إليه؛ ابن حجة الحموي: تقيّ الدِّين أبو بكر علي، (ت837هـ/ 1432م)، خزانةُ الأدب وغايةُ الأرَب، شرح عصام شعيتو (ج329/1)، منشورات دار الهلال، بيروت، ط2، 1991.

(1) ابن شهيد، الديوان، ص82.

ولكنَّ جــرذانَ الثّغــورِ رَمَيْنَنــي فَأَكْرَمتُ نَفْــسي أن تُريــقَ دماءَهــا
إليْكَ أبــا مــروانَ أَلْقَيْــتُ رابيــاً بحاجةِ نفــسٍ مــا حَرَبْــتُ خزاءَهــا
هَزَزْتُكَ في نصري ضُحىً فكَأَنَّني هَزَزتُ وقَدْ جئــتُ الجبــالَ حراءَهــا
نقضْتُ عُرَى عَزْمِ الزَّمانِ وإنْ عَتَا بعزمــةِ نفــسٍ لا أُريــدُ بقاءَهــا

لقد حاول ابن شهيد في هذه المقدمة أن يجمعَ عدداً مــن مقوِّمــات المقدمــة الجاهلية، فقد وقف واستوقف، وبكى واستبكى، ووصف المنازل الدارسة، وما بقــي من آثارها، وحيواناتها، بعد أن دمَّرتها عوامل الطبيعة. وتمثل هذه المقدمــة لوحــةً رسمها الشاعر مؤلفةً من مشهد واحد، فلم يصف الرحلة ولا الصحراء، بــل رســم لوحته بإيجاز شديد دون تفصيل في جزئيات الوصف، وهذه السمة تتصف بها أغلب المقدمات الأندلسيّة.

وتخلّص ابن شهيد من التقاليد العامة المتمثلة بالوقوف على الأطــلال التــي عفت وغيّرها الزمن بفعل الأمطار والرّياح، وكيف أطال النظر إليها بالوقوف مــع الرفاق وفقدان محبوبته التي اختار اسمها –ليلى- على نهج الأوائل، ثم ينتقل الشاعر للحديث عن نفسه مقارناً تبدّل حاله من حالٍ إلى حال، وقد ظهر ضمير الأنــا فــي القصيدة بشكل لافت، الأمر الذي يدلُّ على تفجُّع الشاعر على حاله التي آل إليها.

وتناول النقد الحديث مثل هذا النوع من التأثّر فــي الــشِّعر بــين شــعراء العصور المتباعدة بشيء من الدقة وجعله أسمى أنواع التأثّر؛ إذ أوضــح النقــاد أن وجود علاقة مشتركة بين نصّيْن، وأن هذه العلاقة توسم بعلاقة الحضور المــشترك للنصوص؛ أي هي الحضور الفعلي لنص في نصوص أخرى، وقد أطلــق بعــض النقاد الغرب على إمكانية وجود نص في علاقة متّسعة في نصوص أخرى ســبقتهُ "تخييلاً" أي أن النص الجديد هو نص تخييلي[1].

(1) البقاعي، محمَّد خير، دراسات في النص والتناصيّة، مقالات مترجمة لنقاد غربيين، مقــال "ليجرار جينيت": الأدب علــى الأدب ، مركــز الإنمــاء الحــضاري، د م، ط1، 1998، ص130.

ومن مظاهر التأثر الواضحة لدى الأندلسيّين ما فعله ابن الحدّاد[1]، الشاعر المعروف بالكناية عن اسم محبوبته باسم مستعار على طريقة الأوائل "وكان يُسمِّيها نُويرة كما فعل الشِّعراء الظُّرفاء قديماً في الكنايةِ عمَّن أحبوه، وتغيير اسم من عَلِقوه"[2].

يقول ابن الحدّاد: [3]،

ورَأَتْ جُفوني من نُوَيْرَةَ كاسمِها ناراً تُضِلُّ وكلُّ نارٍ تُرْشِدُ
والماءُ أنتِ وما يصحُّ لقابضٍ والنَّارُ أنتِ وفي الحَشا تَتَوقَّدُ

ونويرة هذه اسمها الحقيقي "جميلة" وهي نصرانيّة عشقها حتى ذهبت بعقله وقد حكَّمها في أمره وهواه وقد ظهر جليّاً في معظم قصائده فيها[4].

وتبقى المضامين التقليدية العامة مُسيطرة على نفس الشاعر الأندلسيّ رغم اختلاف المناسبة العامة للقصيدة، وأيضاً اختلاف مضمونها، فنجد الرفيق حاضراً في الوقوف على الطّلل وتفقد الديار العافية المتغيرة نتيجة الزمن والنكبات التي حلّت بأرض الشاعر ابن لبون[5]، في قصيدته التي يصف فيها ما حلّ به من الأسى والويل، يقول:

---

(1) ابن الحدّاد الأندلسيّ الشاعر، هو محمَّد بن أحمد بن عثمان أبو عبدالله القيسي الأندلسيّ ولقبهُ مازن، وله ديوان كبير ومؤلّفٌ في العروض اختص بالمعتصم ابن صمادح، توفي: (401هـ/995م)؛ الصفدي: صلاح الدِّين خليل بن أيبك، ج86/2، باعتناء س. ديسدرينغ، دار النشر، فرانز شتاينر بفيسبادن، ط2، 1974م. وفي فوات الوفيات: توفي سنة (400هـ)، انظر: محمَّد شاكر الكبتي (764هـ) فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق إحسان عباس، ج283/3، دار صادر، بيروت، د ط، 1974م.

(2) ابن بسَّام ، الذخيرة، ق1، ج529/2.

(3) ابن الحداد الأندلسيّ، الديوان ، جمعهُ وحقّقهُ يوسف علي طويل، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1990، ص190.

(4) ابن بسام، الذخيرة، ق1، ج2/ 529-530.

(5) ابن لبون: هو أبو عيسى لُبّون بن لُبّون- بضمِّ اللام وفتحها- والضمُّ هو الأرجح؛ لأنها معربة ومعناها ذئب الجزيرة، كان معدوداً من الأجواد، وبتجويد القريض، كان قاضياً ووزيراً في بلنسية أيام أبي بكر بن عبد العزيز، قيل أنه توفي بسرقسطة؛ ابن الأبّار، أبو=

خليليّ عوجا بي على مَسْقَطِ الحمى ... لعلَّ رسومَ الدار لم تتغيَّرا
فَأَسْأَلُ عَن ليْلٍ تولّى بأُنْسِنا ... وَأَنْدُبُ أياماً خَلَتْ ثمّ أَعْصُرا
ليالِيَ إذْ كانَ الزّمان مسالماً ... وإذْ كَانَ غُصْنُ العيش ميَّاس أخضرا

إلى أن يقول[1]:

فما شِئْتَ من لهوٍ وما شئتَ من دَدٍ ... ومن مبسمٍ يُجنيكَ عَذْباً مؤشّرا
وما شئت من عودٍ يُغنِّيكَ مُفْصِحاً ... "سَمالكِ شوقٌ بَعدما كان أَقصرا"[2]
ولكنَّها الدُّنيا تُخادِعُ أَهْلَها ... تغرُّ بصَفْوٍ وهي تطوي تكدُّرا
لقد أَوْرَدَتْني بعدَ ذلك كلّهِ ... مواردَ ما أَلفيتُ عَنْهنَّ مصدرا
فَكَمْ كابَدَتْ نفسي لها من مُلِمَّةٍ ... وكَمْ باتَ طرفي من أَساها مُسَهَّرا
خليلَيَّ ما بالي على صِدْقِ نيَّتي ... أرى من زماني ونيَّةَ وتعذُّرا
ووالله ما أَدْري لأيِّ جريمةٍ ... تجنَّى ولا عَنْ أيّ ذَنْبٍ تغيَّرا
ولم أكُ في كَسْبِ المكارمِ عاجزاً ... ولا كُنْتُ في نَيْلٍ أُنيلَ مُقَصِّرا
لَئِنْ ساءَ تمزيقُ الزّمان لدولتي ... لَقَدْ رَدَّ جهلاً كثيراً وبصَّرا

يتَّضح من خلال الأبيات أنَّ الشاعر أراد أن يشرك المتلقي معاناته التي بها يحسّ من خلال افتتاحية القصيدة بالمقدِّمة الطلليّة التي عرج من خلالها على حالته الأولى قبل تبدُّل الأحوال وإيضاح الحالة النفسية الهانئة التي كان يمرُّ بها، فإذ بالحال قد تغيّر، والحِمَى تبدَّلت حالها بسبب تغير الأيام، وانقلاب رغدِ العَيْش إلى ويلاتٍ ونَكَبَاتْ.

=عبدالله محمَّد بن عبدالله بن أبي بكر القضامي، الحُلّة السّيراء، تحقيق حسين مؤنس، (ج167/2).

(1) ابن بسام، الذخيرة، (ق3، ج5/ 107).

(2) وهذا التضمين هو صدر بيت امرئ القيس في قصيدته التي مطلعها:

سَمالك شوقٌ بعدما كان أقصرا ... وحلّت سُلَيمى بَطنَ قوٍّ فَعَرْعَرا

وسيتم الحديث عن القصيدة في الفصل الثالث من الدراسة عند الحديث عن المعارضات الشِّعرية لقصائد الأوائل من الشِّعراء من قبل شعراء الأندلس.

ومن خلال الدراسات التي تناولت المقدِّمة الطللية للقصيدة عند الأوائل، وخاصة عند الجاهليين، نجد أنَّها تعبيرٌ جمعيٌّ يُمَكِّنُ من خلال فهم الطبيعة الاجتماعية للمجتمع الذي قيلت فيه وكأنها أصبحت تتجاوز الحالة الفردية للشاعر نفسه، وهذا ما نجده عند الشِّعراء الذين اتبعوا هذه السنّة الفنيّة من الشِّعراء، سنّة الوقوف على الطلل،: "ولعلَّ اللحظةُ الطلليّة هي واحدة من الشذرات المضيئة التي يمكن أن نصل عبرها إلى إحباطات ومكبوتات المجتمع الجاهلي، وإلى تطلعاته وأشكال انسلابه معاً؛ أي هي وسيلة من وسائل إغناء فهمنا لمجتمع معين"[1].

ويجعل الشاعر الوزير أبو الفضل محمَّد البغدادي الدّارمي[2]، المقدمة الطلليّة تعبيراً عن حس المجتمع بأكمله، قصيدةٍ قالها في مدح مُعز الدولة، صاحب حلب، فيقول فيها [3]:

وَقَفْتُ على رسم الدِّيار مُسائلاً ... وهل يَشْتفي مِنْ لَوْعةِ الحبِّ سُؤالُ
فأَلْوى رُسومَ الصَّبر رسمٌ من اللوى ... وطَلَّ دموعي بالسَّبيبةِ أطلالُ
يُحيّي بها صَوْبَ الحَياءِ مَعالماً ... خَلَعْنَ عَلَيْهِنَّ المحاسنَ أنوالُ
فما روَّضت أهل المهاد مَلاحِفٌ ... وَزَهْرُ رُباها الحليُ والنُّور خَلْخَالُ
وورقاء تستملي حنيني بنَوْحِها ... كِلانا على عَهْدِ الأحبّةِ هَدَّالُ

ثم ينتقل بعد هذه المقدمة إلى الحديث عن حلب وكرم صاحبها وسخائه بقوله:

---

(1) اليوسف، يوسف، مقالات في الشِّعر الجاهلي، ص118، دار الحقائق، بيروت ط2، 1980م.

(2) الدّارمي: هو أبو الفضل محمَّد بن عبد الواحد البغدادي الدّارمي، عاش في القيروان وانتقل منها إلى الأندلس وسكن مدينة "دانية" بشرق الأندلس ثم ارتحل إلى بلنسية عند المأمون ابن ذي النون فأكرم مثواه، وتوفي أبو الفضل سنة (455هـ)؛ الدبّاغ: أبو زيد عبد الرحمن بن محمَّد الأنصاري، ت(696هـ)، معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان (ج196/3)، تحقيق عبد المجيد خيالي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2005م، وفي الجذوة هو محمَّد بن عبدالواحد بن عبد العزيز بن الحارث ابن سليمان ابن الأسود ابن سفيان، توفي سنة (454هـ)؛ الحميدي، أبو عبدالله محمَّد بن أبي نصر (ت488هـ/1095م) (ق124/1)، تحقيق: إبراهيم الأنباري، (دار الكتاب المصري، القاهرة)، (دار الكتاب اللبناني، بيروت)، ط2، 1983م.

(3) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق4 ج80/7-81).

سَقَى حلباً والحيَّ مـــن آلِ عـــامرٍ هزيمٌ توالى من نشاصِكَ[1] مِهْطالُ
فَكمْ أَثْمَرتْ فيه القنا مـــن مُنـــاقفٍ وكَمْ أَتْعبت فيه الـــصَّوارمَ أبطـــالُ
إذا خَطبُوا العَلْيـــاءَ يـــوم كريهـــةٍ فَأَسْـــيافُهُمْ فيهـــا مُهـــورٌ وأجعـــالُ
بِيُمْنِ مُعزِّ الدولـــة انْكَـــشَفَتْ لنـــا مِنَ الدَّهر أحوالٌ مَـــرَتْهُنَّ أحـــوالُ
تَجَافى مُحيّا الحـــالِ حتـــى كأنّمـــا يُقابُلـــهُ منـــهُ وُشـــاةٌ وعُـــذَّالُ

وقد شكَّلت مقدمة القصيدة في الشعر الأندلسي جزءاً مهماً في بناء القـصيدة، على النحو الذي شُكِّلت فيه في الشعر المشرقي. وعمد الشعراء الأندلسيون إلى تقليد الشعراء العرب الأوائل في بناء مقدِّمات قصائدهم، من حيث الأسلوب والمضمون، فركَّزوا على وصف الطلل، والغزل والرحلة، ووصف الشيب، والبكاء على الشباب، ووصف الليل. غير أنهم أضافوا إلى ذلك مما أَمْلَتْهُ عليهم ظروف بيئـتهم، ومـن الشعراء الأندلسيين الذين حرصوا على افتتاح قصائدهم المدحيّة، بمقدمات طَلَليَّـة[2] ابن درَّاج القسطلي، فقد كان حريصاً على الوقوف مع الذات والعودة إلى أيام الصِّبا، واستحضار الذكريات الجميلة، والأسف على أيَّام الشباب، والبكاء على ربع الأحبَّـة الذي عفا عليه الزمن، وغيرَّ معالم رسومه، يقول[3]:

أَضَاءَ لهَا فَجْـرُ النُّهـــى فَنَهاهَـــا عن الدَّنَفِ المُضْنَى بَحرِّ هَواهـــا
وضَلَّلَهَا صُبْحٌ جَلاَ لَيْلَـــهُ الـــدُّجَى وَقَدْ كانَ يهْـدِيها إلـــيَّ دُجَاهـــا
فَيَا للشبابِ الغضِّ أَنْهَـــجَ بُـــرْدَهُ وَيَا لرياضِ اللهْوِ صَفَّ سَـــفَاها
وعَيْنُ الصِّبا عارَ المشيبُ سوادَها فَعَـــنْ أيِّ بَعـــدَ تلـــك أراهـــا
سَلاَمٌ على شَرْخِ الشبابِ مُـــرَدَّدٌ وآهَا لَوصـــلِ الغانيـــات وآهـــا
وَيَا لديار اللهو أَقْـــوَتْ رسُـــومُها ومَحَّتْ مغانيها وَصَـــمَّ صـــداها

(1) نشاصك: السحاب.

(2) بهنام، هدى شوكت، مقدمة القصيدة العربية في الأنـــدلس، ص20، دار الـــشؤون الثقافيـــة العامة، بغداد، 2000م.

(3) ابن درَّاج القسطلّي، الديوان، تحقيق: محمود علـــي مكـــي، ص10، منـــشورات المكتـــب الإسلامي، دمشق، ط1، 1961.

فَيَا حبّذا تلــك الرســومُ وحَبَّــذا نــوافحُ تُهْــديها إلــيَّ صَــباها

لقد توقَّف ابن درَّاج عند المقدمة الطللية في حديثه عــن الــديار الدراســة، متذكراً نسيمها العليل والديار الآهلة بسكانها، ومما يلفت الإنتباه أن ابن درَّاج سعى إلى التجديد في عناصر المقدمة الطلليّة، فقد تحدَّث عن شاربي الخمر في رحاب تلك الديار، وكرمهم في سبيل الحصول على خمرٍ لذيذة.

كما نجد أنَّ ابن درَّاج يقف على الأطلال، في مطلع قصيدة مَدَح فيها المنذر بن يحيى التجيبي، ويستهلُّها بالحنين إلى أيَّام صباه، وملاعب لَهْوِه، يقول[1]:

نُجومُ الصِّبَا أَيْنَ تَلْكَ النُّجومُ نَسيمُ الصَّبَا أَيْنَ ذاك النَّــسيمُ
أَمَا في التخُّيل مِنْها ضَــياءٌ أَما في التَّشَوُّقِ منهــا شَــميمُ
فَيلْحَقَها من ضلوعي زفيــرٌ ويُدْركُها من ضلوعي سجُومُ
لقَدْ شَطَ رَوْضٌ إليــهِ أَحــنُّ وَغَارتْ ميــاهٌ إليهــا أَهــيمُ
أوانسُ يُصْبحُ عنها الــصَّبَاحُ نواعمُ يَــنعَمُ منهــا النَّعــيمُ

لم يخرج الشاعر من دائرة المقدمة الطَّللية التقليدية، ويظهر عنصر التغــزَّل بالمحبوبة وذكر الفتيات التي تقطن تلك الدِّيار، كأحد عناصر تلك المقدمــة؛ ومــن هؤلاء الشعراء الذين وقفوا على الديار، وظهرت عندهم عناصر المقدمــة الطلليّــة المشرقية، أبو الحسن بن حصن الإشبيلي، الذي وقف على أطلال أحبته، ليسأل عنهم الدِّيار المقفرة، فيذرف الدموع، ويدعو لتلك الديار بالسقيا، ويذكر الأمكنة التي كان يقضي فيها أيام لهْوِه، يقول[2]:

جَفَا الأَبْرَدَيْنِ المَاءَ والظِّلَّ وارفاً وهَجَّــرَ يَجْتَــابُ الــبلادَ تَنائفــا
ثَنَى ذكْرُهُ المثنَّى مَخَايلَ دَمْعــةٍ هَــواتنَ تَمرْيهــا الحمَــام هواتفــا
سَقَى عَهْدَها بالخيفِ غادٍ ورَائحٌ وَأَيْمنَــا بــالجَزْعِ مْنِــهُ الــسَّوالفَا
فَكَمْ ليْلَةٍ نازَعْتُ كفَّ المنى بهــا جَنَى الوَصْلِ حُلْوَ الطَّعْمِ والعيش غَاضِــفَا
مَعَاهِدُ أَسْتَسْقي لها أَنْجعَ الحَيــا وَفاءً واستــصحي الــدُّموع الــذَّوارفَا

(1) ابن درَّاج، الديوان، ص11.

(2) ابن بسام، الذخيرة، ج1 ق1، 174.

لقد جَمع ابن حصن في مقدمته عدداً من عناصر المقدمة الطَّللية ومقوِّماتهـا، فجمع بين ذكر الديار، والدعاء لها بالسقيا، ثم وصف حالته النفسية بعـد الهجـر، ويتحدَّث عن ليالي الوصل التي قضاها مع محبوبته.

لقد عمد بعض الشعراء الجاهليين إلى افتتاح قـصائدهم بمقـدمات غزليـة، تحدَّثوا فيها عن صد المحبوبته وهجرها وبُعْدها، وما يخلِّفه البعد من تعلّق وشـوق، ودموع يذرفها الشاعر حسرة وألماً، وتذكرُّ أيامـه الماضـية الـسعيدة، وذكرياتـه الجميلة، حين كان يلتقي بمحبوبته، ويبوح لها بحبِّه، ثم يصف محاسنها الجسدية أكثر من المحاسن المعنوية[1].

وقد تأثر شعراء الأندلس بهذه المقدمات، وتصدَّرت قصائد المدح عند بعض الشعراء، ومن هؤلاء الشعراء يوسف بن هارون الرَّمادي الذي يفتتح قصديته بمقدمة غزلية، يصف فيها حاله، وعدم الصبر على فراق محبوبته، يقول[2]:

قالوا اصْطبرْ وهو شَيءٌ لستُ أَعْرفـهُ ... مَن لَيْسَ يَعْرفُ صَبْراً كَيْفَ يصْطبرُ

أُوصي الحَليَّ بأَنْ يُغْضي الملاحِظَ ... غُرَّ الوُجوهِ ففي إهْمَالهـا غَـرَرُ

وفَاتنُ الحُسْنِ قتَّالُ الهوى نَظَـرتْ ... عيني إليهِ فكانَ الموتُ والنَظَـرُ

ظَلَمْتني ثُمَّ إنِّـي جئْـتُ مُعْتـذراً ... يكفيك أَنِّـي مَظلـومٌ ومعتـذرُ

يصوِّر الشاعر بعض محاسن المحبوبة في ظل تصوير مشاعره، وما يعانيـه مـن الحب، وهذا الغزل العفيف شبيهٌ بالمناجاة الصادقة التي تنقله إلى ممدوحهِ.

من خلال النماذج الشِّعرية السابقة، نجد أنَّ الأندلسيّين في عصر الطوائف قد حافظوا على الأسلوب القديم لنموذج القصيدة العربية في الأسلوب واللغة والصور، وذلك من خلال ما احتوته مضامين مقدمات قصائدهم من ألفاظ قديمة؛ إذ اسـتخدم ابن شهيد في مقدمته: "عفاءها، العُريِّ، منازلهم تبكي، أَلثَّـت عليهـا المعـصرات بقطرها، مطيّتي، شدن الآرام، خليليّ"، كما ظهر عنده تقليد الأوائل فـي اسـتخدام الأسماء العربية في القصيدة حيث ورد الاسم المشهور "ليلى" محاكاة لامرئ القيس،

---

(1) انظر: عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية فـي العـصر الجـاهلي ، دار المعـارف، القاهرة، د. ط، 1974، ص128.

(2) الحميدي، حذوة المقتبس، ص371.

ونجد عند ابن لبّون: "خليليّ عوجا بي، رسوم الدار، أياماً خَلَت، أعْصُرا، وتضمين صدر بيت امرئ القيس حيث جعله عجزاً لبيته"، واستخدام الدّارمي ألفاظاً مشابهة مثل: "رسم الدِّيار، اللوى، أطلال".

إنّ المقدمات الطللية في القصيدة الأندلسيّة لم تختلف عن المقدمات الجاهلية من حيث المحافظة على عناصرها، إذ احتوت المقدمات السابقة على وصف الأطلال والوقوف عليها وسؤالها استيقاف الرفيق، والبكاء عليها، ومناجاتها، كما شاعت ظاهرة الدعاء لها بالسقيا والاستمطار كما فعل الشِّعراء الجاهليون، وقد بيّن ابن شرف القيرواني أنّ من شعراء الجاهلية من اشتهر في وصف الديار والبكاء عليها إذ يقول: "وأمّا الأَسْوَد بن يَعفُر[1]: فأشْعرُ النّاسِ إذا نَدَبَ دَوْلةً زالت، أو بكى حالةً حالتْ، أو وَصَفَ رَبْعاً زال بَعْدَ عمران، أو داراً درست بعد سُكّان، فإذا سَلَكَ غَيْرَ هذهِ السّبيل، فهو من حَشْوِ هذا القبيل، كعمرو وزَيْد، وسَعْدٍ وسُعيد"[2].

---

(1) الأسْوَد بن يَعْفُر ويُقال بضم الياء ابن عبد الأسود ابن جَنْدل ابن نَهْشل ابن دارم ابن مالك ابن حنظلة بن مالك بن زيد قناة بن تميم، شاعر جاهلي متقدم فصيح، جعله ابن سلّام في الطبقة الثامنة مع خِراش بن زهير، والمُخَبِّل السعدي، والنَّمَيْر بن تولب العُكلي، وهو من العُشيّ، ويُقال من العُشوّ بالواو.

وله في بكاء الدار:

جَرَتْ الرِّياح على مَحلِّ دِيَارهمْ فَكَأَنّما كانوا على ميعَاد

ولَقدْ غَنوا فيها بأَنْعَم عيشةٍ في ظلِّ ملكٍ ثابتِ الأوتادِ

فإذا النعيمُ وكلُّ ما يُلْهَى بهِ يوماً يصيرُ إلى بِلىً ونفادِ

الأصفهاني، أبو الفرج (ت 356هـ/576م)، الأغاني، ج15/13، تحقيق وإشراف مجموعة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت، د ط، 1983، والأبيات السابقة من قصيدة مطلعها من (الكامل):

نامَ الخليُّ وما أَحسَّ رُقَادي والهمُّ مُحْتَضرٌ لديَّ وسادي

الأسود بن يعفر، الديوان، جمعهُ: نوري حمودي القيسي ، وزارة الثقافة والإعلام، مديرية الثقافة العامة، سلسلة كتب التراث، دم، دط، دت، ص25.

(2) علي، رسائل البلغاء ، وفيها رسائل الانتقاد لابن شرف القيرواني، وهذا النص مأخوذ من رسالة في الشِّعراء وتصرّفهم، دار الكتب العربية الكبرى، مصر، ط2، ص1913م، ص246.

وأقرّ ابن بسام بالسَّبْقِ لامرئ القيس في الوقوف على الأطـــلال ووصـــفها، واستهلال القصيدة بها، بقوله: "وأوّل مَنْ بكى بالرّبع ووقـــف واســـتوقف، الملـــك الضليل، حيث يقول: قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل"[1].

لقد شكّل هذا الأسلوب ظاهرة فنية واضحة عند شعراء القرن الخامس فـــي الأندلس مثّلت الاتجاه المحافظ من خلال استهلال القصيدة بهـــذه المقدّمـــة وحُـــسن التخلّص إلى الموضوع الرئيسي بلُغة جزلة بعيدة عن الغريب والتقعير، والمحافظة على عناصر عمودية الشِّعر العربي، الأمر الذي يدلُّ على أن شعراء هذه المرحلـــة يُمثّلون المرحلة الخصبة في العطاء الشِّعري الأندلسيّ.

إنَّ اهتمام الشعراء الأندلسيين في مقدماتهم بالوقوف على الأطلال والـــسلام عليها والبكاء والألم والحيرة والدعاء للدِّيار بالسُّقيا، واستخدام مفردات تـــدل علـــى مواضع في الجزيرة العربية، وأسماء حبيبات كَثُر ورودها في المقـــدّمات الـــشرقية التقليدية تدلُّ على اتباع الشاعر الأندلسيّ المقدمات الجاهليـــة باعتبارهـــا النمـــوذج الواجب افتتاح القصيدة بمثله منذُ أقدم نص وصل إلينا يتضمّن هذه الظاهرة وإلـــى نهاية عهد العرب في الأندلس، لكننا نجد الإكثار من مثل هذه المقدمات في القـــرن الرابع والخامس والسادس الهجري[2].

ومن القضايا المهمة التي تتصل بالمقدمات الطَّلية والمحافظة عليها الجانـــب العاطفي الذي ينبع من ذات الشاعر، فغالباً ما يكون الحديث عن الغزل والنسيب من أهم ما يشدّ المتلقي في مقدمة القصيدة، وقد نهج الأندلسيّون هذا النهج وحافظوا عليه وتأثروا بالمشارقة في هذا الجانب، وتجتمع تلك العناصر في قـــصيدة ابـــن مقانـــا الأشبوني، في مدح منذر بن يحيى، صاحب سرقسطة؛ إذا ابتدأها بالمقدمة الطلليـــة والوقوف على الأطلال الدارسة، وكيف تغيرت ودرست وأصبحت مراحاً لأســـراب المها، ثم ينتقل إلى الغزل بسرب من العذارى وقد تساوت هذه النقلة مـــع مـــساحة الوقفة الطللية من حيث المساحة التي أخذتها من النص وبعد الغـــزل ينتقـــل إلـــى

---

(1) ابن بسَّام، الذخيرة، ق2 ج4/ص409.

(2) انظر: بهنام، هدى شوكت، مقدمة القصيدة العربية في الشِّعر الأندلسيّ دراسة موضـــوعية فنية، ص20، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، ط1، 2000م.

الحديث عن نفسه ويفتخر بها ثم ينتقل أخيراً إلى موضوع القصيدة العام وهو المدح وذكر صفات ممدوحهِ بأسلوب سلس رشيق، دون أن يُشعر القارئ أو المتلقي بالانتقال من المعنى الأول إلى الثاني، وقد رأى الباحث أن يورد النص بأكمله مُجزّءاً حسب التقسيم الوارد، يقول الشاعر[1]:

لِمنْ طَلَلٌ دَارسٌ باللَوَى ... كحاشيةِ البُرْدِ أو كَالرِّدا
رمَادٌ ونُؤْيٌ كَكُحْلِ العَروس ... ورسمٌ كجسمٍ بَراهُ الهَوى
غدا مَوْسِما لوفودِ البَلَى ... وراحَ مراحاً لِسِرْب المَها
عَجبْتُ لطيفِ خيالٍ سَرى ... من السِّدْر أنَّى إليَّ اهْتَدى
وكيفَ تجاوَزَ جَوْزَ الحجاز ... وجَوْزَ الخميسِ وسِدْرَ المنى
ولم يَثْنِه حرُّ نارِ الضلوعِ ... وبَحْرُ الدُّموعِ وريحُ النّوى
فَذَكَّر أيامنا بالعقيق ... ولَيْلَتَنَا بهضابِ الحمى
وقَولي وَصَيْفي بالمَنْصَفَيْن ... وقد نقشَ الصُّبح ثوبَ الدّجى

اقتصرت هذه المقدِّمة على الوقوف بالطلل ووصفه، وقد غابت عنها بعض عناصر المقدمة الطللية التقليدية عند العرب الأوائل مثل: استيقاف الرفيق، ووصف الرحلة، والدعاء للديار بالسقيا الذي يُعد أحد التقاليد المهمة التي شكلت هاجساً عند الشِّعراء، فهي موروث ثقافيّ يصدر عن ثقافة الأمة وتراثها الأدبي فأصبحت بعيدة عن تصوير حال الشاعر الفرد، وابن مقانا في مقدمته السالفة استطاع المحافظة على ذلك التراث بطريقة جديدة واستطاع من خلالها الجمع بين المحافظة والتجديد ببراعة فنية واضحة؛ إذ اختار أوصافاً جديدة لأطلاله من خلال التشبيه والوصف، فوصف الرماد والنؤى بالكحل لشدة السواد ورسم الديار بالجسم النحيل الذي أنهكه الهوى، فاختار الصورة السلبية للهوى، ووفّق توفيقاً ظاهراً في جعل كحل العروس الذي هو من أدوات الزينة في الفرح يخرج إلى دلالة سلبيّة للدلالة على المشبّه، فأخذ من الكحل صفة السواد ووضعها في الجو العام للمقدّمة الطللية ذات الصور السلبية، ثم ينتقل الشاعر من الطلل إلى النسيب والغزل لكن ليس في محبوبة واحدة يقصدها

(1) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق2 ج594/4).

بذاتها، إنما بسرب من النساء، نساء عصره، الأمر الذي يؤكد أن النصَّ تعبيرٌ عن إحساس الجمع لا حال الفرد، فيقول:

أسِرْبُ العَذَارى بِسَقْطِ اللّوى مَشَى الحَيْزَ لِي أم نجومُ السَّما
بَرَزْنَ لنا عاطراتِ الجيوبِ يُنازِعْنَ في الحُسْنِ شمْسَ الضُّحى
خِماصَ البطونِ مراضَ الجفون أَقَمْنَ الشُّعورَ مقامَ الرِّدا
لِدانَ القدودِ حِسانَ الخدود صِغارَ النُّهود طِوالَ الطُّلى
عِذابَ الثّغور لِطافَ الخُصور خِفافَ الصُّدور ثِقالَ الخُطى
مَشَيْنَ الهُوَيْنا ووادي الخُزامى يَودُّ من البِشْر أنْ لو مَشى
فما زِلْنَ يَرْفُلْنَ حتى إذا عَقَدْنَ لواءَ الهوى باللّوى

وتذكِّرُنا عذارى ابن مقانا الأشبوني بعذارى امرئ القيس في قوله[1]:

أَلاَ ربَّ يومٍ لك مُنهَنَّ صالحٌ ولا سيَّما يومٌ بَدارةِ جُلْجُلِ
ويومَ عَقَرْتُ للعذارى مطيَّتي فَيَا عَجَباً من كورها المتحمِّلِ

فقد استعار ابن مقانا الأشبوني من قول امرئ القيس معاني وصوراً كان قد نقشها عند الصَّباح في ذلك الغدير وقد نطعن ثيابهن، وهن ضامرات البطون، رشيقات الأبدان، مريضات الجفون، وقد دخلن الغدير ليمرحن ساعة، ويستمتعن بهذا الماء العذب، وقد فاجأهن امرؤ القيس بالوقوف على رؤوسهن وهن في وسط الماء إنَّ هذه النظرة الحسية لجسد المرأة ما هي إلا خروج من الشاعر وهروب من الحال الأول الذي صوّره في مقدمته الطللية، وهي ملجأ نفسي يريد من خلاله الانتقال بالمتلقي نحو غرض القصيدة الأساسي وسيتضح فيما بعد أن الشاعر أراد من خلال هذه النقلات إيصال المتلقي وتوجيه انتباهه نحو المدح من خلال التدرّج من المقدمة الطللية إلى النسيب ثم الفخر بنفسه وصولاً إلى المدح فيقول مفتخراً ومادحاً:

وقَدْ أَغْتَدي في سبيلِ العُلا بذي مَيْعةٍ من نِتَاجِ الصّبا
يَهيمُ بذي هِمَّةٍ نازحٍ براهُ السُّرى مثلَ بَرْي الظُّبا
كأنّ فُؤَادي بوادي الغَضَا وقلبُ الدّليلِ جَناحُ القَطا

(1) امرؤ القيس، ديوان، ص16.

كـــأن عقائـــلَ بَـــرْق الـــدُّجى خِـــلالَ الحبـــيِّ بريـــقُ الظُّبـــا
وَيَهْـــدَأُ طـــوراً كَغَمْـــزِ العُيـــون فَيَلْتـــاعُ مـــن لَـــوْعي مـــا هَـــدا
إذا قلقـــلَ الرَّعـــدُ مِـــن خوفِـــهِ تَقَلْقَـــلَ قلبـــي لـــهُ والحـــشى

استطاع الشاعر أن يتخلص من الاستهلال إلى غايته المرادة على طريقة أوائل العرب من الشُّعراء مع المحافظة على النسق اللغوي الواضح المتوازن؛ فألفاظه سليمة بعيدة عن الغرابة، قريبة للنفس، وقد ظهرت الأنا في المقطوعة السابقة كأن الشاعر من خلال ذلك يُريدُ أن يُعيد المتلقي للمقارنة بين حالهِ في الاستهلال وحاله المتبدِّلة بعد التخلُّص إلى أن يصل للمديح الصريح لممدوحهِ بقوله[1]:

إذا ســـارَ يَحْيَـــى إلـــى غَـــارةٍ فَوَيْـــلٌ لأَعْدَائـــهِ أَيْنَمـــا
بجيـــشينِ: جَـــيْشٍ يهـــدُّ الرُّبـــا وجـــيشٍ يُظَلِّلُـــهُ فـــي الهـــوا
مطاعِمُها مـــن شِـــغافِ القلـــوبِ ومَـــشْرَبُها مـــن نجيـــعِ الـــدِّما
إليـــكَ ابـــن منـــذرٍ المُنتقـــى قرعتُ يَدَ الخطبِ قَـــرْعَ العَـــصَا
فقـــالَ مُناديـــكَ لـــي مَرْحبـــاً وقَالَـــتْ أياديـــكَ لـــي حَبَّـــذا
دَعَـــوْتَ فأَسْـــمَعْتَ بالمُرْهفـــات صُـــمَّ الأعـــادي وصُـــمَّ الـــصّقا
وشِـــمْتَ ســـيوفَكَ فـــي جُلِّـــقٍ فَشَامَتْ خراســـانُ منهـــا الحَيَـــا

فالشاعر ابن مقانا الأشبوني، يذهب إلى القول إن الرعد إذا قلقل من فوقه، كأنَّ السحائب في سيرها، تقلقل قلبي جنود المظّفر يوم الوغى، ويقدِّم لنا الشاعر حركة صوريّة بين قَلْقَلة الرعد في ثم شبَّهها بكتائب يحيى بن المنذر الملقب بالمظفَّر، فيَ خطاها وهي مُقدِمةٌ على النَّصر، واثقةً منهُ؛ فأعلامها مرفوعةٌ وثابتة بأيدي أبطالها.

لقد استطاع الشاعر في النص السابق أن يحافظ على البُنية الفنية للمضمون من خلال الاستهلال بالمقدمة الطللية والنسيب ثم التخلُّص إلى المدح ثمَّ الانتهاء إلى الموضوع العام وهو ما يعرف بـ: "حُسنُ الختام"، " أي أن يجعل المتكلّم آخر كلامه

(1) ابن بسَّام، الذخيرة (ق2 ج596/3).

عذب اللفظ، حَسَنَ السَّبك صحيحَ المعنى، مُشْعِراً بالتمام حتى تتحقق براعة المقطع بحسن الختام؛ إذ هو آخر ما يبقى منه في الأسماع وربما حُفِظَ من بين سائر الكلام لقرب العهد به"[1].

لقد استطاع ابن مقانا الأشبوني أن يدُخلَ قصيدته في علاقةٍ تفاعلية ليس مع نصٍّ واحد بعينه، وإنما مع موروثٍ أدبي وتقاليد عامةٍ مشتركة وتراكمية في العصر الجاهلي والإسلامي والأموي، فتداخل نصُّهُ بلغتهِ ومعانيه، مع النصوص الشعريّة للشعراء الأوائل وهو ما عرف "بالاتساعية النصيّة"[2] التي تكشف عن الوعي بالنصوص الشعريّة السابقة، واستيعابها، وإعادة توظيفها توظيفاً جديداً، يأخذ بمعطيات تجربة الشاعر الجديدة، وهذا الاستيعاب والتوظيف للنصوص السابقة، وتطويعها لتجربة الشاعر الجديدة هو إحدى درجات التناص الذي ينبغي الكشف عنه[3].

وقد جاءت هذه الصفات المستحسنة من اتساق البناء في اشعار الأندلسيين التي تأثرت ببناء القصيدة المشرقية، ولا سيما تلك التي احتوت الصور والتراكيب القديمة التي شاعت عند الشعراء الأوائل كتقليد من تقاليد العصر، أَضِفْ إلى ذلك أن الأشعار الأندلسية التي تضمَّنت أبياتاً شعرية للشعراء الأوائل وأشطار الأبيات، ظهرت فيها البراعة في الأسلوب بشكل جليّ أضافت، وقدَّمَتْ ما هو جديد للمعنى القديم، وهو ما درسه النقد الحديث تحت باب التناص، وعلاقة الشَّاعر بتراثه القديم، "إذ إنَّ كُلَّ عملٍ فنيٍّ جديد، يتم إبداعه يؤثر بصورةٍ متزامنة على كافة الأعمال الفنية السابقة له"[4].

---

(1) النصير، ياسين، الاستهلال -فن البدايات في النص الأدبي- (ص67)، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، د ط، 1993.

(2) البقاعي، دراسات في النص والتناصية، دراسة مترجمة حول التناصية ، الأدب على الأدب، (ص،135).

(3) البقاعي، دراسات في النص والتناصية، دراسة مترجمة حول التناصية ، (ص103).

[4]عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص115، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.

2.3 **التضمين**:

هو في اللغة: ضَمَّنَ الشَّيءَ، أي أَوْدَعَهُ إيَّاه، كما تودع الوعاءَ المتاع، والميْت القَبْرَ، ويُقال ضمَّن الشيءَ أي تضمَّنهُ ومنه قولهم مضمونُ الكتاب كذا وكذا[1].

وهو في الشعر عند أهل النقد: "استعارتك الأنصاف من الأبيات والأبيات من شعر غيرك، وإدخالك إياها في أثناء أبيات قصيدتك"[2]، وقد اشترط فيه القصديّة والعمد عند ابن رشيق القيرواني: "قصدُك إلى البَيْت من الشعر أو القسم، فتأتي به في آخر شعرك، أو في وسطه كالمتمثِّل"[3]، وهو التشطير[4]: إذا كان في أنصاف الأبيات.

تناولت الدراسات الحديثة التضمين تحت باب التناص، وأخرجته من مدلوله القديم ليصبح دلالة على التحاور بين النصوص، واستدعاءً للتراث له وظيفته ودلالته المتعددة حسب قدرة الشَّاعر على التوظيف للنصوص القديمة من خلال التوظيف النصي الصريح. وينبغي على من يدرس التضمين أن يكشف المعنى الذي يضيفه إلى النص من خلال الحضور النصيّ للتراث ومدى اندماجه وتطابقه مع النص الجديد ومن ذلك استدعاء لابن شَرَف القيرواني لنصٍّ جرير في توديع أحبته بقصيدته التي تناول فيها رثاء القيروان ورحيل أهلها، بقوله[5]:

---

(1) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة ضمن.

(2) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، (ت 395ه/ 461م)، كتاب الصناعتين، تحقيق: مفيد قميمة ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984، ص47.

(3) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، (ت 390/ 956م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمَّد قرْقزان، ج2/ 702)، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1988.

(4) مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية، ج2/ 262.

(5) ابن بسَّام، الذَّخيرة، (ق4 ج7/ 162)؛ ديوان ابن شَرَف القيرواني، أبو عبدالله محمَّد بن شرف، (ت 390ه/ 460م)، تحقيق: حسن ذكري حسن، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، د. ط، 1977، ص86- 87.

يـــا قَيْـــروَانُ وَدِدْتُ أَنَّـــي طَـــائرٌ ... فـــأراكِ رؤيَـــةَ بَاحـــثٍ مُتَأَمِّـــلِ
آهـــاً وَأَيَّـــةُ آهـــةٍ تَـــشْفي جـــوى ... قَلْبٍ بنيرانِ الـــصَّبابةِ مُـــصْطَلي
أَبْدتْ مفـــاتيحُ الخطـــوبِ عجائبـــاً ... كانتْ كوامنَ تحتَ غيـــبٍ مُقْفَـــلِ
يا بَيرَرَوطَةَ والـــشَّوارعُ حَوْلَهـــا ... مَعْمُـــورةٌ أَبَـــداً تغُـــصُّ وتَمْتلـــي
يا أَربُعي في القُطبِ منْها كيفَ لي ... بمَعادِ يَوْمٍ فيكَ لي ومِنْ أَينَ لـــي؟
يا لَوْ شَهدْتِ إذا رأيتُكِ في الكرى ... كَيف ارتجاعُ صباي بعـــد تكهُّـــلِ
وإذا تجـــدَّدَ لـــي أَخٌ ومنـــادمٌ ... جـــدَّدْتُ ذِكْـــرَ إخـــاء خـــلٍّ أَوَّلِ
"لَوْ كُنتُ أَعْلَمُ أنَّ آخـــرَ عهـــدهِم ... يوم الرحيلِ فعلتُ ما لـــمْ أَفْعَـــلِ"

يتحدث الشَّاعر في النص السابق عن بلده القيروان وما حلَّ بها من ويـــلات ونكبات أدَّت لرحيل أهلها ونزوحهم عنها، وقد أخذ الشَّاعر معانيـــه وصـــوره مـــن معاني قصيدة جرير التي وصف بها ما حلَّ به عنـــد رحيـــل المحبوبـــة وأهلهـــا، والمعارضة واضحة عند ابن شرف، وستدرس لاحقاً، إلّا أنه استطاع تضمين البيت الأخير ونقل معناه ليلائم مراده، ولا بدَّ أولاً من ذكر بعض أبيات قصيدة جرير التي مطلعها[1]:

لِمـــنِ الـــدِّيار كأَنَّهـــا لـــم تُحْلَـــلِ ... بيْنَ الكنِاس وبين طَلَـــحِ الأَعْـــزَلِ

يقول فيها واصفاً لحظة الوداع والرَّحيل:

إنِّي ذَكَرْتُـــكِ والمطَـــيُّ خواضِـــعٌ ... وكـــأَنَّهُنَّ قَطَـــا فَـــلاةٍ مَجْهَـــلِ
يَـــسْقينَ بـــالأُدْمى فِـــراخَ تنوفـــةٍ ... زُغْباً حَواجِبُهُنَّ حُمْـــرَ الحَوْصَـــلِ
يـــا أُمَّ ناجيَـــةَ الـــسَّلامُ عَلَـــيكمُ ... قَبْلَ الرَّواح وقَبْـــلَ لَـــوْمِ العُـــذَّلِ
وإذا غَـــدَوْتِ فباكَرَتْـــكِ تحيَّـــةٌ ... سَبَقتْ سروحَ الشاحجاتِ الحُجَّـــلِ
لَو كُنْتُ أَعْلَـــمُ أنَّ آخـــرَ عَهْـــدِكُم ... يَوْمُ الرَّحيلِ فعَلْتُ مـــا لـــم أَفْعَـــلِ
أو كُنْتُ أَرهب وَشْكَ بيْنٍ عاجـــلٍ ... لقنعْتُ أو لسألتُ مـــا لَـــمْ يُـــسْأَلِ

---

[1] جرير، الديوان، شرحهُ وقدَّم له: مهدي محمَّد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 1959، ص334- 338.

يخرجُ نصُّ ابن شرف عن كونه مجرَّد معارضة، وتقليد فيضفي تجديداً ودلالة جديدة، لكونه لم يلتزم بالمضمون العام لنص جرير، وكما أنَّه أخرج النص من التجربة الذاتية أو المعاني الخاصة إلى المعاني العامّة، فابن شرف في نصّه يتحدث عن قضية عامّة أَودتْ بأَهل القيروان قاطبةً، ويبقى نص جرير حَول قضية الشخصية ورحيل المحبوبة، ويلتقي ابن شرف مع جرير بوصف لحضة الوداع، وقد ضمّن بيت جرير وقد غيَّر الضمير من المخاطب إلى الغائب بقوله:

"لَو كُنتُ اَعلَمُ أنَّ آخرَ عَهْدَهم" ابن شرف

"لو كنتُ أَعلمُ أنَّ آخرَ عهَدكمُ" جرير

يتحدث ابن شرف عن أهل القيروان الذين رحلوا واَصبحوا غائبين عنها لذلك استخدم ضمير الغائب، إلّا أنَّ جريراً استخدم ضمير المخاطب لقرب محبوبتهِ مجازاً من قبله، أو لأنه يخاطبها في لحظة الوداع ذاتها بالتالي هي قريبة قرباً معنوياً ومكانياً. وهذا التوظيف الذي استخدمه ابن شرف له دلالته في ترسيخ المعنى، وتوثيق الدلالة وتأكيد الموقف، وقد ذهب رجاء عيد إلى أنَّ التضمين له وظائفه التي يؤديها في النص، فقد يكون "من مهامِّه توثيق دلالة، أو تأكيد موقف، أو ترسيخ معنى، أو لمؤازرة النص إمّا بتضمين صريح وإما بتلميح وتلويح"[1]، ومن التضمينات التي جاءت تؤكد الموقف قول أبي محمَّد المصري في مجلس كان يجمعه مع الأمير المعتمد وكان المعتمد يشرب الخمر بكأس كبيرةٍ مضمِّناً صدر بيت أميَّة ابن أبي الصَّلت بقوله: [2]

"إشرَبْ هنيئاً عَلَيْكَ التَّاجُ مُرْتَفِقاً" بشاذَ مِهْرٍ وَدَعْ غُمْدانَ للِيَمَنِ

فَأَنْتَ أَوْلَى بتاجِ المُلْكِ تَلْبَسُهُ مِنْ هَوْذَةَ بن عليٍّ وابنِ ذي يَزَنِ

إنَّ سياق الأبيات السابقة المدح في مجالس الخمر واللَّهو عند الأمراء الأندلسيين وقد نقلنا الشَّاعر من هذا الجو إلى سياق آخر قديم، تناوله الشَّاعر

---

[1] عيد، رجاء، القول الشعري منظورات معاصرة ، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط، د.ت، ص232.

[2] ابن خاقان، قلائد العقيان، 59/1.

الجاهلي أميَّة بن ابي الصلّت بين يديّ ابن ذي يزن الذي حرَّر اليمن من جيوش الحبشة وجلس في قصر غُمدان[1] بقوله: [2]

اشرَبْ هنيئاً عَلَيْكَ التَّاجُ مرْتَفِقاً ... في رَأْس غُمْدَانَ داراً مِنْكَ مِحْلالا

قصرٌ بناهُ أَبوكَ القتيلُ ذو شَرَحٍ ... فَهلْ يُرى أَحَدٌ نالَ الذي نالا

تِلْكَ المكارم لاقعبانَ من لبنٍ ... شِيبا بِماء فعادا بَعْدَ أبوالا

يلتقي النصَّان في غرض المدح، واستطاعَ الشَّاعر الأندلسي أن يحاكي نصَّ أميّة بن ابي الصلّت من خلال إحالة القارئ إلى النص القديم وتضمينه صدر بيت أميَّة وجَعْلِه صدر بيته، ليعود بالملتقي إلى القصة القديمة من بداية النَّص، فهو يخاطب المعتمد ويجعله الأولى بتاج المُلك ليهَنْأ به في قصر "شاذ مهر" بدلاً من قصر غمدان الذي حرَّره ابن ذي يزن.

وقد تمثَّل الأندلسيون معاني هذه القصيدة ووظَّفوها في قصائدهم ومعانيهم لتأكيد معانيهم بتضمين بعض أبياتها وأشطار الأبيات منها لأن التضمين "من طرائق إتمام المعنى وتحسين العبارة"[3].

---

[1] هو قصر سيف بن ذي يزن في اليمن استعاده من الرّوم بعد قتال طويل، ووفدت قريش عليه تُهنِّئهُ بالنصر وفيهم عبد المطلب بن هاشم. وقد قال فيه أميَّة بن أبي الصلت قصيدته التي مطلعها:

ليَطْلُبُ الوِتْرَ أمثالُ ابن ذي يَزَنٍ ... في البَحْر خَيَّمَ للأَعْداء أَحْوَالَا

ابن كثير الدمشقي، عماد الدين أبو الفداء، إسماعيل بن عمر بن كثير، (ت774ه)، البداية والنهاية، تحقيق وتصحيح: مجموعة من الناشرين تحت إشراف الناشر، مكتبة المعارف، بيروت، ط2، 1990، (ج187/2).

[2] من قصيدته في مدح ابن ذي يزن التي مطلعها:

لا يَطْلُبُ الثّأْرَ إلَّا كابن ذي يزنٍ ... في البَحْر خَيَّمَ للأَعْداء أَحْوَالَا

وغُمْدان: قبّة سيف بن ذي يزن، وقيل هو قصر معروف باليمن؛ مرتفقاً: متَّكئاً؛ أميّة بن أبي الصلّت، الديوان، تحقيق بهجة عبد الغفور الحديثي ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط2، د.ت، ص349.

[3] القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص39.

ومن ذلك إنشاء أبي مروان الطُّبني في مجلس إملاءٍ له بعد رجوعه من المشرق لقرطبة قوله[1]:

إنِّي إذا حَضَرتْني أَلْفُ مَحْبَرةٍ تَقُولُ أَنْشَدَني طَوْراً وأَخْبَرَني
يا حبَّذا أَلْسُنُ الأقْلامِ نَاطِقَةً "هذي المكارِمُ لا قُعْبانَ مِنْ لَبَنِ"[2]

إنَّ اختلاف دلالة "النصَّ المضَمَّن وفقاً لدلالة السياق العام للنص الجديد أي "النص المضمِّن" تأكيدٌ على قدرة الشَّاعر على استدعاء النصوص من سياقها وإدخالها سياقاً جديداً يكون فيه التضمين نقطة التلاحم بين النصين، والأبيات السابقة تمثل هذا التلاحم من خلال التضمين، فابن الطبني يفخر بعلمهِ وقدرته على الإملاءِ من مخزونه المعرفي والعلمي فخراً، جعل من علمه يفوق كل المكارم مُضمِّناً بيْتَهُ الثاني صدر بيت أميَّة بن أبي الصَّلت، وجاعلاً إيّاهُ عجزاً لبيتهِ. أمَّا المصريّ، فقد ضمَّن في أبياته السابقة ما يخدم سياقهُ العام في مدح الخليفة في مجلسهِ، وعلى ذلك يكون للنصُّ الجاهلي "قصيدة بن أبي الصلت"[3] ثلاثة سياقات مختلفة في مناسبات ومعانٍ مُختلفةٍ وذلك لقدرة الشَّاعريْن الأندلسيَيْن على إدخاله فضاءَ النص الشعري لنصَّيْهما، وقد اشْترطَ التلاحم بين النص المضمَّن وسياقه الجديد في النقد الحديث، حيث "يجبُ أن يكون التناص التضميني مُتشيِّئاً في النَّسقَ الأدائي، وأنّ يتضَام مع مصاحبات أدائية متداخلة وليس كُتلة لغوية فاصلة بين سابقٍ ولاحق، ولا يكون مجرد لصقٍ ونشوءات تسترخي على سطح النَّص"[4] فهذا الشرط يمثل أسمى صفات التضمين لتأكيد دلالته، إنَّ ما ذهب إليه رجاء عيد في القول الشعري" أنَّ من مهام التضمين مؤازرة النصّ، يؤكده الشَّاعر الأندلسي أبو عامر الأصيلي في قصيدة رثاء

---

[1] أبو مروان الطُّبني هو محدِّث رَحَلَ إلى المشرق لينقل الحديث ثمَّ عاد إلى الأندلس، توفي في جزيرة ميورقة سنة 440ه؛ انظر الحُميْدي، جذوة المقتبس، ج1، ص102.

[2] ابن بسَّام، الذَّخيرة، ق1، ج1، ص419.

[3] صدر بيت أميّة بن أبي الصَّلت الذي عجزه: "شيباً بماءٍ فَعادا بَعْدَ أَبْوالا" ديوان أميّة بن أبي الصلت، ص 350.

[4] عيد، القول الشعري منظورات معاصرة، ص232.

قالها برثاء الوزير أبي عبدالله الفهري، وقد ضمّن فيها أعجاز معلقة امرئ القيس كقوله[1]:

سَأَنْدُبُهُ عُمري وإنْ قالَ قائلٌ "رُوَيْدَكَ لا تهْلِكْ أَسىً وتجمَّلِ"
وأُتْبِعُهُ ذِكْراً بشِعْرٍ كَأَنَّهُ "نَسيمُ الصَّبَا جَاءَتْ بَريَّا القَرَنْفُلِ"

بنى الشَّاعر قصيدته على طريقة الأوائل، واستطاع أن يظهر براعته في بناء القصيدة فنياً من خلال محاورته معلقة امرئ القيس، وقدرته على تضمين جزءٍ منها ليجعلها تدخل في بناء قصيدته، موظفاً ما اختاره منها ليُدعِّم بها نصَّهُ ويخرجه على أكمل وجه كصورة من صور التفاعل مع النصوص السابقة، واستطاع الشَّاعر أن ينقل دلالة النص القديم إلى دلالة جديدة طوَّع من خلالها المعنى لإرادته، وأخرج بيتي امرئ القيس من دلالتهما العامة إلى دلالته الخاصة وهما: [2]

وقوفاً بها صَحْبي عليَّ مَطِيَّهُم يقولون لا تَهلِكْ أَسىً وتجمَّلِ
إذا قامتا تَضوَّعَ المسْكُ منهما نسيمُ الصَّبا جَاءَتْ بريَّا القَرَنْفُلِ

لقد ضمَّن الشَّاعر عجز البيت الأول الذي يُفيد شدة البكاء على ديار المحبوبة لدرجة الهلاك بسياقه الأصلي، وأدخله نصه بدلالة جديدة تحمل مواصلة البكاء الشديد والندب، في موقف الحزن على المتوفى، أما البيت الثاني فيخرج عن ذكر النساء وطيبهن الذي يشبه طيب القرنفل الذي تحمله الصَّبا إلى طيب الصِّفات والمكارم والذِّكر.

لم يتوقف شعراء الأندلس في بناء معانيهم عند تقليد معاني الشعراء الأوائل، ومحاكاتهم، وإنما تجاوزوا ذلك إلى إعادة صياغة معاني التراث الشعري القديم، صياغة جديدة تتناسب مع تجاربهم الشعرية وروح عصرهم، فاستطاعوا بذلك أن

---

[1] ابن بسَّام، الذَّخيرة، ق3، ج6، ص 645، وتم تحليل القصيدة في الفصل الثاني من الدراسة تحت باب تأثر الأندلسين بمعاني الرِّثاء عند أوائل المشارقة.

[2] امرؤ القيس، الديوان، بشرح ابي سعيد السُّكري، تحقيق: أنور أبو سويلم ومحمَّد الشوابكة، ج1، ص172- 176، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين، ط1، 2000. واعتمدت الدراسة سابقاً على الديوان بتحقيق حنَّا الفاخوري إلَّا أنَّه حالت الظروف دون الوصول إليه فيما بعد.

ينقلوا ذلك التراث العربي، وأن يخرجوه من قوالبه ونصوصه الأصليّة ليضعوه في قوالب جديدة، فرضتها طبيعة الموقف.

لقد تناول شعراء الأندلس التراث الشعري وتمكنوا من توظيف معانيه في نصوصهم برؤية جديدة وجعلوا له أفقاً جديداً تماشياً مع ظروفهم الجديدة، وتعدَّدت التضمينات الشعرية لذلك التراث في شتى المناسبات الشعرية من قبل الشعراء؛ لإغناء نتاجهم الشعري بهذا الأسلوب الذي يجعل النص أكثر تأثيراً بالملتقي؛ لأنه يجد نفسه أمام نصيَّن فيتطلب ذلك العودة للنص القديم ودراسة دلالته والكشف عن علاقته بالنص الجديد.

لقد لجأ شعراء الأندلس لتضمين الشعر القديم في بناء قصائدهم كوسيلة أكثر تاثيراً في المتلقِّي رغم قدرتهم على الاستغناء عن تلك التضمينات، وطرح معانيهم وبناء قصائدهم وفق أسلوبهم ونظرتهم الخاصة، ولكن "إذا كانت هناك طرق متعددة لقول الشيء نفسه، يجب أن تكون هنالك واحدة أكثر استعمالاً أو أكثر أُلفةً"[1]، وقد تمثَّل الأندلسيون بناء القصيدة العربية عند الأوائل، ونسجوا على منوالهم لإظهار التقاليد العامة في قصائدهم ومقطوعاتهم، ومن ذلك وصف الطلّل والوقوف عليه وبكاء الديار، وقد نقلوا ذلك التقليد في سياقات جديدة، وضمَّنَ أبُو حفص ابن شهيد[2] بَيْتي امرئ القيس في وصف ديار محبوبته بقوله التالي يصف منزلاً لبدوي مرَّ به[3]:

لَهُ مَنْزِلٌ رَحْبٌ عَريضٌ مُرَزَّب بِأَعْوادِ بَلُّوطٍ وَطَوْجٍ مُفَتَّلِ
"تَرى بَعرَ الآرامِ في عَرَصَاتِهِ وَقِيعَانِهِ كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ"

---

[1] فخر الدين، جودت، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ص207، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، 1984.

[2] هو أبو حفص عمر بن الشهيد ينسب إلى تجيب وله شعر كثير وكان مقدَّماً عند امراء تجيب، ابن بسَّام، الذَّخيرة، ق1، ج2، ص511.

[3] ابن بسَّام، الذَّخيرة، ق1، ج2، ص516.

يصف الشَّاعر هذا المنزل البدوي الرَّحب المحاط بسياج من أشجار شـــائكة وقد استعار قول امرئ القيس في وصفه لديار محبوبته عند الوقوف على أطلالهـــا، ووصف بَعْر الآرام في تلك الديار وإظهار صورته وتشبيهه بحبِّ الفُلفُل في قوله[1]:

قِفَا نَبْكِ منْ ذِكْرَى حَبيبٍ وَمَنْـــزلِ بسقْط اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَـــلِ
فَتُوضِحُ فَالمِقراةِ لمْ يَعْفُ رسْـــمُها لمَّا نسجَتْها من جَنـــوبٍ وشَـــمأَلِ
تَرى بَعْرَ الآرامِ فـــي عَرَصَـــاتِها وَقِيعَانهـــا كأَنَّـــهُ حَـــبُّ فُلْفُـــلِ

لقد استطاع أبو حفص نقل معنى بيت امرئ القيس، ولفظه بوصـــف ذلـــك المنزل البدويّ وعمدَ إلى تحوير الضمير من المؤنث إلى المذكر بقوله "عَرَصَـــاتِه، قيعانه" لتأكيد التصرف بهذا البيت وفق سياقه الجديد يقود هذا التصرف إلى دراســـة التناص ونقطة التماس بين السياقين؛ لأن السياق الجديد هو امتصاص وتحويل لسياق امريء القيس في مقدِّمته الطَّللية، وجاءت مهمة التضمين هنا تأكيداً للمعنـــى الـــذي يريده أبو حفص في نقل صورة الدار كما يراها وطرحها أمام المتلقي بـــشيء مـــن التصوير التجريدي. وتأثَّر أيضاً ابن عبدون بالمقدمة الطلليَّة عند امريء القيس في وصف دارٍ له أنزلهُ إياها "المتوكّل" وقد بنى أبياته مضمِّناً إياها أشطاراً من أبيـــات امرئ القيس بقوله"[2]:

أَيَا سَامِيَاً مِنْ جَانبْيهِ علـــى العُـــلا "سُمُوَّ حَباب الماءِ حَالاً على حَـــالِ"
لعَبْـــدكَ دَارٌ حَـــلَّ فيهـــا كَأَنَّهـــا دَيارٌ لِسَلْمى عَافِياتٌ بـــذي الخـــالِ"
يَقُولُ لَها لمَّا رأى مـــن دُثُورِهـــا "أَلا عِمْ صَباحاً أَيُّها الطَّلَلُ البـــالي"
فَقَالَتْ وَلَـــمْ تعْبَـــأْ بَـــردِّ جَوابِـــهِ وَهَلْ يَعِمَنْ مَن كَانَ بالعُصُر الخالي"
فَمُرْ صَاحِبَ الأَنْزالِ فيها بفَاضِـــلِ "فإنَّ الفَتى يَهْـــذي ولـــيس بفعَّـــالِ"

إنَّ مثل هذا التضمين الذي يشكّلُ أحد أنواع التناص الظـــاهر يحيلنـــا إلـــى ضرورة الكشف عن العلاقة بين النصين فالتناص "هو ذلك المكان الذي ينبغـــي أن

---

[1] امرؤ القيس، الديوان، شرح السُكّري، ص171.

[2] ديوان ابن عبدون، عبد المجيد بن عبدون اليابري الأندلسي، تحقيق: سليم التنَّير ، دار الكتاب العربي، دمشق، ط1، 1988، ص171.

تُحسب فيه الأنا مع الآخر"[1] لقد عَمِدَ ابن عبدون إلى بناء كل بيت من أبياته السابقة على شطر بيت من أبيات امرئ القيس في قوله[2]:

أَلا عِمْ صَباحاً أيُّها الطَّلَلُ البـــالي وَهَلْ يعَمِن مَنْ كان في العُصُرِ الخالي
دِيَارٌ لسَلْمى عافياتٌ بـــذي الخَـــالِ أَلَـــحَّ عَلَيْهـــا كُـــلُّ أَسْـــحَمَ هَطَّـــالِ
سَمَوْتُ إليْها بَعْـــدَما نَـــامَ أَهْلُهـــا سُمُوَّ حَبابِ المَاء حَـــالاً علـــى حَـــالِ
وَقَدْ عَلِمتْ سَلمى وإنْ كان بَعْلَهـــا بـــأنَّ الفَتَـــى يَهْـــذي ولَـــيس بفعَّـــالِ

لقد تحدث امرؤ القيس عن ديار سلمى وحيَّا أطلالها البالية مع وصف لحظة سقوط المطر على تلك الدِّيار في البيتين الأولين، وهو تقليد معروف لدى الـــشعراء الأوائل، أما البيتان الأخيران فتحدَّث فيهما عن محبوبته وكيف قضى غَرَضَهُ ومراده منها وقد سما إليها ليصل إلى غايته وفي البيت الأخير يـــسخر مـــن زوج "ســـلمى" ويُظهر بعض صفاته. وعند مقارنة النصين وفق رؤية جديدة تكشف عن مدى ثقافته وقدرته على الإبداع من خلال استلهام التراث والبناء على قواعده مع توظيفه توظيفاً يخدم النص الجديد، إنَّ مقارنة النصيَّن السابقين، تكشف عن قدرة ابن عبدون علـــى قراءة معاني معلقة امريء القيس وألفاظها، ونقلها إلى سياق جديد، يخدم غرض ابن عبدون، وروايته الخاصة وتجربته الذاتية.

فابن عبدون في البيت الأول ينقل المعنى من الفخر إلى المدح، فامرؤ القيس يسمو بخفةٍ إلى محبوبته لغرض معروف، أما الممدوح عند ابن عبدون فهو يـــسمو إلى المجد والعلا بصورة أَشبه لصورة امرئ القيس في سموّه فكأن ابن عبدون أخذ صورة السُّموِّ من بيت امرئ القيس وضَّمنها بيته، وبعد استدراج الممـــدوح بهـــذه الصفات ينتقل للحديث عن صورة منزله البالي المتهدم الذي يشبه الـــدِّيار العافيـــة واختار له صورة أطلال محبوبة امرئ القيس؛ ليضخِّم من حجم المأساة التي يعانيها بذلك المنزل، أما البيت الأخير عند ابن عبدون ففيه يتجلى التجديد والفـــارق بـــين النصيّن وهو قوله:

فَمُر صاحبَ الاَنْزالِ فيها بفاصـــلٍ "فإنَّ الفتى يَهْذي ولَـــيْسَ بفعَّـــالِ"

---

[1] ليون سُمفيل، التناصيّة، ص103.

[2] امرؤ القيس، الديوان، شرح السُّكَّري، الصفحات على التوالي: ص299، 306، 332، 335.

هذه دعوى من ابن عبدون، وطلب بتغيير هذا المنزل بمنزلٍ جديد وتمثِّل هذه الدعوى بأن الشَّاعر يقيم بهذا المنزل على مضض وإنه يسعى للخروج منه على العكس تماماً من صورة الدِّيار عند امريء القيس الذي يقف على اطلال الدِّيار ويقيم، ويُطيل الوقوف ليتذكّر المحبوبة، فهذه التضمينات التي ذهب فيها أصحابها لنقل المعنى من سياقه الأصلي إلى معنى آخر وسياق آخر تأثّراً ببناء القصيدة المشرقية والنسج على غرارها تجاوز الأندلسيون حدود تضمين الأبيات المفردة وأشطار الأبيات ليظهروا براعتهم في معارضة الأوائل في قصائدهم، وبنائها على غرار بناء القصيدة العربية تجاوزاً منهم للتقليد والمحاكاة وإظهاراً لبراعتهم الشعرية، فتعانقت فيه نصوصهم مع التراث الشعري، وقد استوحى الأندلسيون ذلك التراث من خلال معارضته بشكلٍ لافت يدعو إلى التوقف عنده وتحليله وفق قواعد النقد الحديث، وتحليله بشكل يليق بالمستوى الرفيع الذي بُنيتْ عليه تلك القصائد.

3.3 المعارضات الشعرية:

لقد عمد الشعراء الأندلسيون في القرن الخامس الهجري إلى معارضة بعض قصائد الشعراء من أصحاب مذهب الأوائل ، المعارضات معارضة أبي حفص الهوْزَني[1] للشاعر الجاهلي "تابَّطَ شرّاً"، ومعارضة الوزير أبي محمَّد بن سفيان[2] لمعلقة عَمرو بن كلثوم، ومعارضة ابن وهبون

---

[1] هو أبو حفص عمر بن الحسن بن عبد الرحمن الهَوْزني، عاش بعد رحلاته إلى المشرق في مرسية، وكان يحفز المسلمين على قتال الروم سنة (456ه)، قتله المعتضد بن عبّاد بيده سنة (460ه)، ابن بسَّام الذَّخيرة، ق2، ج3، ص66-68.

[2] أبو محمَّد بن سفيان وزير الأمير بن قاسم صاحب حصن البونت، أقام في دولة آل ذي النون وتبوَّأ فيها مناصب عدة، صاحب نظم ونثر ولم تورد المصادر التي ترجمت له تاريخ وفاته ومكانها، انظر: ابن بسَّام، الذَّخيرة، ق3، ج6، ص683؛ ابن خاقان، قلائد العقيان، 391/1، المقَّري، نفح الطيب، 134/4، 158.

المرسي[1] لمعلقة النابغة الذبياني ومعارضة ابن رشيق القيرواني لقصيدة جرير التي تمَّ التحدث عنها سابقاً.

إن المعارضات الشعرية تمثِّل أهم الخصائص الأسلوبيّة التي أثَّرت في الشعر الأندلسي في القرن الخامس الهجري؛ إذ إن القصيدة المعارِضة تقوم في تركيبها وخصائصها على تراكيب وخصائص القصيدة العربية، وتقاليدها الشائعة عند شعرائها الأوائل فالقصيدة تقوم على التراكيب، والألفاظ، والتشبيهات القائمة على الاستعارات بأنواعها والصور والأوزان، وحافظ الأندلسيون على تراثهم الأدبي من خلال التواصل معه وتمثّله في قصائدهم ومعارضته، دون التقيد في حدوده والالتزام التام في أغراضه، ولعلَّ هذا الأمر هو الذي يقودنا إلى تحليل القصائد المعارضة بشيء من الدقة للكشف عن براعة الأندلسيين في المعارضات في معارضاتهم، وابتكارهم الصور الجديدة.

وتمثّل المعارضات الأندلسية لقصائد أوائل المشارقة تواصل الشَّاعر الأندلسي مع مخزونه الفكري، وتوطّد علاقته بتراثه الأدبي من خلال تمثله ومحاولة التجديد والزيادة عليه، وإظهار قدرة الشَّاعر المعارض على إبداع النصوص على نسج الأوائل. بعيداً عن التقليد ولكن لإظهار القدرة على التصوير وحسن الصياغة والتجديد.

والمعارضة: هي المقابلة، عارض الشيء بالشيء معارضةً: قابَلَهُ، فالمعارضة هي المقابَلَة، والمحاذاة، والمماثلة[2].

وفي الاصطلاح: هي المقابلة بين الكلامين المتساويين في اللفظ، وهي أن يعارض أحدهم صاحبه في خطبةٍ أو شعرٍ فيُجاريه في لفظه ويُباريه في معناه[3]، وهي أن يقول الشَّاعر قصيدة في موضوع ما، من أي بحر وقافية، فيأتي شاعر آخر فيقول قصيدة على بحر القصيدة الأولى وقافيتها وموضوعها دون الالتزام التام به،

---

[1] أبو محمَّد عبد الجليل بن وهبون المرسي، الضّبي، بغية الملتمس، ت 1101؛ المقَّري، قلائد العقيان، (ق1/ 242)؛ الأصبهاني، خريدة القصر، (95/2).

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة "عَرَضَ".

[3] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج2، ص271- 272.

أو بالالتزام بموضوعها ودرجتها الفنية ومحاولة الزيادة عليها، من خلال الإتيان بمعانٍ وصور وألفاظ تضاهي القصيدة المعارضة ببنائها الفنّي[1].

وتكمن جمالية المعارضة وفنيتها الأدبية في اختيار الألفاظ لا في المعاني ذلك أن المعارضة لا تعتبر بالمعاني، العبرة باللفظ في الفصاحة والبلاغة بأنواعها، فلو كان المعارض يأخذ معنى ما، يعارض فيه ويكسوه ألفاظاً من عنده ويستعين ببعض ألفاظهِ لكان هذا احتذاءً وسرقة، ولم يكن معارضة، ولكان يظهر للناس سقوط المعارض وخذلانه وافتضاحه"[2]، فالمعارضة تخضع لشروط أدبية نقدية تناولها النقاد أضفت عليها تلك الشروط جانباً من الخصوصية الأدبية، جعلتها تمثل أحد أنواع الإبداع الشعري، وتقوم المعارضة على الإتساق مع النص المعارَض، والإعجاب به، وتجاوز الموضوع أو الغرض الي قيلت فيه ودون القصد والرغبة في إفحام المعارض والإنقاص من قيمته ومكانته الفنية[3]، فالمعارضة هي محافظة على الأدب القديم في شكله ومضمونه وتركيبه، وتجديدٌ عليه. أمّا النقد الحديث، فقد تناول المعارضة على أنها أحد أنواع التناص الذي تتداخل فيه النصوص وتتعانق مع شيءٍ من التجديد والمخالفة فالمعارضة "ليست استنباطاً واحتذاءً، وإنما هي نتاج نصوص سابقة تختلف فيها الكلمات والصور إلى حدٍّ يجعل التخالف يتجاوز التماثل، والتفاوت يتعدى التوافق"[4].

وقد برزت المعارضات الأندلسية للتراث الشعري المشرقي في ثلاثة أشكال: معارضات التزم فها أصحابها البناء الفني للقصيدة المعارضة التزاماً حرفياً مع اختلافات بيّنة في المعاني والصور اقتضتها طبيعة التجربة الشعرية لديهم، ومعارضات لم يلتزم أصحابها البناء الفني للقصيدة المعارضة، فغيروا في شرائحها

---

[1] انظر: الشايب، أحمد، تاريخ النقائص في الشعر العربي ، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1998، ص7 وما بعدها.

[2] مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص272، نقلاً عن الرسالة العسجديّة.

[3] انظر: التَّطاوي، عبدالله، المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 1988، ص97.

[4] عيد، القول الشعري، ص228.

بما يتلاءم مع تجاربهم الخاصة ومواقفهم الذاتية، ومعارضات اتخذ فيها أصحابها إحدى شرائح القصيدة المعارضة بؤرة مركزية بنوا على أساسها تلك المعارضات"[1].

فمعارضة ابن شرف لجرير التي تمت الإشارة إليها[2] ونقل المعنى وتحويره من الغزل ووصف رحلة المحبوبة إلى وصف القيروان ومحنة أهلها، تمثِّل أسمى درجات التناص، لأنَّ التناص يكون في النصوص الأخرى، إمّا في الشكل وإما في المضمون، أمَّا في المعارضة، فإنَّه "يكون في مستوى الشكل التعبيري وفي مستوى المضمون أي في الجانبين معاً"[3].

إن النص المعارِض يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنص المعارَض، وهذا الارتباط يتعدى حدود التركيب والوزن والقافية والغرض، ومهمة القارئ هي الكشف عن الدّافع الذي جعل النص الجديد يتمثل القديم ويستدعيه؛ إذ إنّ كلّ نص يحتوي في داخله نصوصاً أخرى وهذا ما جعل "ريفارتير"[4] يقول: "بأنَّ النصَّ يخبئ داخله نصّاً آخر"[5]. ويجمع كثير من الباحثين على أن المعارضة النقدية الحديثة هي أسمى أنواع التناص الذي ترتبط فيه النصوص مع بعضها، ويتم من خلالها الاتصال مع الموروث الشعري بصورة تخرج فيها النصوص من التقليد إلى الإبداع، وقد مثّل هذا الاتصال شعراء الأندلس في القرن الخامس الهجري من خلال معارضتهم التي أبرزت براعتهم ومقدرتهم على الإبداع الفني.

---

[1] الياسين، إبراهيم منصور محمَّد، استحياء التراث في الشعر الأندلسي "عصر الطوائف والمرابطين"، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2006، ص113- 114.

[2] سيتم الحديث عن هذه المعارضه في الصفحات الآتية من هذا الفصل.

[3] عيد، القول الشعري، ص229.

[4] ميشيل ريفارتير هو من أبرز الباحثين في الدراسات الأسلوبية الحديثة، في العقد الخامس من القرن الماضي ومن دراساته الأسلوبية "إنتاج النص"، "ودراسات في الأسلوبية".

[5] ليون سُمفيل، التناصّية، ص109.

ومن هذه المعارضات معارضة أبي محمَّد بن سفيان معلقة عمرو بن كلثوم في جانب الفخر ويقول فيها مخاطباً أبا عيسى بن لبُّون[1]:

أَبا عيْسَى أَتذْكُرُ حينَ كُنَّا ... عَلى هَامِ الكواكبِ نَازِلِينا؟
ندوسُ بخيْلِنَا زُهْرَ الثُّرَيَّا ... ونُورِدُها المجرَّةَ إنْ صَدِينَا
ونَنْزِلُ جَبْهَةَ الأَسَدِ اعتسافاً ... إذا ما البَدْرُ مرَّ بها كمينا
ونَطْرقُ هَوْدَجَ العَذْراءِ وَهْناً ... فَنَدْخُلُهُ عَلَيهْا آمنينا
إذا عنَّتْ لَنا الجَوْزا مَدَدْنا ... لِحَلٍّ نِطاقَها عَنْها يمينا
وإنْ عَرَضَتْ لَنا كَفُّ الثُّرَيَّا ... سَلَبْنَاهَا الخَلاخِلَ والبُرِيْنَا
إذا ما غَارَ من دَدِنَا سُهَيْلٌ ... "على الشِّعْرى فخِلْتَ بهِ جُنونَا"
تجاوَزْنَا العَبُورَ إلى الغُمَيصْا ... ولم تَرْهَبْ شُجَاعَهُمُ المُبينَا[2]

يلتقي بناء المقطوعة الشعرية السابقة مع معلقة عمرو بن كلثوم في جوانب أسلوبية متعددة، ولعلَّ قدرة ابن سفيان على نقل معاني المعلقة وتجربة الشَّاعر الجاهلي إلى معانيه الخاصة وتجربته الذاتية من الموضوع العام الذي قامت عليه المعلقة وهو الفخر، رغم قصر هذه المقطوعة فقد استطاع الشَّاعر أن يختزلها ويُدخل معانيها في ثنايا مقطوعته، فالمعلقة ليست شريحةً واحدة وإنما تنقسم لمجموعة شرائح في الفخر وذكر أمجاد قبيلة تغلب، ووصف الخيل والمعركة ووصف نساء تغلب ومحافظتهن على كرامة بعولتهن إذا ما رحلوا للقتال، واستطاع ابن سفيان اختزال هذه الشرائح والمقطوعات بمعانيه التي اختار لها أقلّ الأبيات لتدلّ عليها. ومن أبرز معاني المعلَّقة التي بدت فيها المعارضة ظاهرة في معانيها قول عمرو بن كلثوم[3]:

---

[1] ابن خاقان، قلائد العقيان، ج1، ص391.

[2] الشِّعرى والغموض والغُميْصاء: من منازل القمر، وهي في الذراع أحد الكوكبين، وأختها الشعرى العبور، وسُمِّيَتْ الغميصاء بهذا الاسم لِصغرها وقلَّة حنوئها من غَمَض العين. انظر: ابن خاقان، قلائد العقيان/ 392/1.

[3] عمر بن كلثوم، الديوان، جمع وتحقيق: إميل يعقوب، دار الكتاب، بيروت، ط1، 1991، ص93-98.

تَـذَكَّرتُ الـصِّبا واشـتقْتُ لمَّـا ... رأَيْـتُ حُمولَهـا أُصُـلاً حُـدِينا
فأَعْرَضـتِ اليَمامـةُ واشْـمَخرَّتْ ... كَأَسـيافٍ بأَيْـدي مُـصْلِتينا
وأَيَّـامٍ لنـا غُـرٍّ طِـوالٍ ... عَـصَيْنا المَلْـكَ فيهـا أَنْ نَـدينا
تَركْنَـا الخَيْـلَ عاكفـةً عَلَيْـهِ ... مُقَلَّـدةً أَعنَتَهـا صُـفونا
مَتـى نعقِـدُ قَرينَتَنـا بحبْـلٍ ... نَجُـذُّ الحَبْـلَ أو نقْـصِ القرينـا
ونُوجَـدُ نَحْـنُ أَمْـنَعَهُمْ ذِمـاراً ... وَأَوْفـاهُم إذا عَقَـدوا يَمينـا
وَتَحمِلُنـا غَـداةَ الـرَّوْع جُـرْدٌ ... عُـرِفْنَ لَنـا نَقائِـذَ واَفْتُلِينَـا
ورَدْنَ دوارِعـاً وخـرجْنَ شُـعْثاً ... كَأُمْثَـالِ الرَّصـائعِ قَـدْ بلَينـا
وَرِثْنَـاهُنَّ عـنْ آبـاءِ صِـدْقٍ ... ونُورِثُهـا إذا مُتْنَـا بَنينـا
عَلَـى آثارِنـا بـيضٌ حِـسَانٌ ... نُحـاذِرُ أَنْ تقَـسَّمَ أو تَهُونَـا
ظَعائنُ مِن بني جُـشَمِ بـن بكْـرٍ ... خَلَطْـنَ بَميْـسمٍ حَـسَباً وَدِينَـا
أَخَـذْنَ علَـى بُعـولَتِهنَّ عَهْـداً ... إذا لاقَـوْا كتائِـبَ مُغلِمينـا
يَقُـتْنَ جيادَنَـا ويُقُلْـنَ لَـسْتُم ... بُعُولَتَنـا إذا لَـمْ تَمْنَعُونَـا

تؤكد هذه المعارضة وجود القواسم المشتركة بين الشعراء على اختلاف العصور والبيئات، وتكشف لنا مدى الاختلاف في المؤثرات النفسية بين الشعراء، وكيف استطاع كلٌّ من عمرو بن كلثوم صاحب "النص المعارَض"، وابن سفيان أن يصوِّرا معانيهما.

وتقوم مقطوعة ابن سفيان على تذكّر الايام الخوالي، ودعوة رفيقه إلى تذكرها، وما فيها من أمجاد فرديّة قاما بها متمثلاً أمجاد تَغْلِب في الجاهلية، وكثرت في مقطوعته أسماء النجوم والكواكب التي ربما كان يقصد من ذكرها، فهي على الترتيب (هام الكواكب، زهر الثريا، المجرَّة، الأسد، البَدْر، العذراء، الجوزاء، الثريا، سُهَيْل، الشّعرى، الغميصا). واستطاع الشَّاعر أن يكشف عن براعته في توظيف تلك الأسماء بشكل يخدم معانيه في الفخر، وأن يخرجها من دلالاتها الأصلية إلى دلالات جديدة تخدم المعنى.

ففي البيت الأول يدعو صاحبه لتذكر الأمجاد التي خاضاها معاً مصوراً إياها تضاهي نجوم السماء وتتجاوزها لشدة الفخر بها حتى أصبح كأنه خاضها بين تلك النجوم إذ يقول[1]:

أَبَا عيسى أَتَذْكُرُ حينَ كُنَّا عَلَى هَام الكواكب نازلينا

إنَّ توظيف الأسماء في النصوص الشعرية يحمل تداعيات دلالية ومرجعية لتحليل النصوص؛ إذا تعدُّ الأسماء بأنواعها المتعددة مداخلَ لقراءة النص تحملُ دلالاتٍ باطنية يحددها السِّياق[2]، وقد أخذ ابن سفيان من أسماء النجوم دلالاتها التي تخدم معناه في كلِّ بيت من أبيات المقطوعة، فيجعل المجرَّة نبعاً يوردها الخيل الصوادي لأنَّ المجرة هي نقطة تجمع الأفلاك والكواكب بقوله[3]:

ندوسُ بخيْلنا زُهْرَ الثُّريَّا ونُورِدُهَا المجرَّةَ إنْ صَدينا

ويتداخل هذا المعنى مع معنى عمرو بن كلثوم في تصوير خيل بني تغلب في المعركة وكيف تخدم فرسانها؛ لأنها من الخيل الكرام بقوله[4]:

وَتحملُنا غَداةَ الرَّوعِ جُرْدٌ عُرِفْنَ لَنا نقائِذَ واَفْتُلِينا

وَرَدْنَ دوارعاً وخَرجْنَ شُعْثاً كأَمْثالِ الرِّصَائعِ قَدْ بَلِينا[5]

ووضع ابن سفيان أسماء النجوم مواضعها في السياقات التي اختارها لها، فالأسد في البيت الثالث يدلُّ على القوة والنديِّة، بقوله[6]:

وننْزِلُ جَبْهةَ الأَسَدِ اعْتسافاً إذا مَا البَدْرُ مرَّ بها كَمينا

---

[1] ابن خاقان، قلائد العقيان، ج1، ص391.

[2] انظر، محمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص65- 68.

[3] ابن خاقان، قلائد العقيان، ج1، ص392.

[4] عمرو بن كلثوم، الديوان، ص98.

[5] الجُرد: القصار الشعر والخيل الكريمة؛ النقائذ: جميع نقيذة هي المختارة من الخيل؛ افتيلنا: من الفتلاء وهو فطام الخيل عن الرضاعة؛ الدوارع: مقلعة الدروع والحديد؛ الشُّعث: المغبَّرة الرأس المنتفة الشعر؛ الرصائع: جمع رصيعة وهي أطراف الضلوع من ظهر الفرس.

[6] ابن خاقان، قلائد العقيان، ج1، ص392.

ونطرقُ هَـوْدَج العـذراء وَهنـاً سَـــندْخُلُهُ عليهـــا آمنينـــا
إذا عنَّـتْ لنـا الجـوزا مَـدَدْنا لِحـلٍّ نطاقهـا عَنهـا يمينـا
إذا ما غـارَ مـن دَدِنـا سُـهَيلٌ على الشَّعْرى فخِلتَ بـهِ جنُونَـا

لقد جَعل الشَّاعر الأسَدَ بمثابة العدوّ الذي استطاع أن يتمكن هو وصاحبه منه رغم الكمائن التي نصبها وكمن بها البدر وهذه صورة جميلة استطاع أن يصور بها معانيه من خلال الاستعارات المكنية، وجعل العذراء بمثابة الفتاة البكر التي ترقد في هودجها يدخلانه عليها، ومثلها الجوزاء والثريّا، وصوّر سُهيّل بصورة البعل الـذي يغار على زوجته منهما في البيت الذي يقول فيه[1]:

إذا ما غـارَ مـن دَدِنـا سُـهَيْلٌ على الشَّعْرى فَخِلْتَ بـه جُنونـا

ويدخل هذا البيت في تناص ظاهر مع بيت عمرو بن كلثوم الذي يقول فيه[2]:

وكَـأْسٍ قَـدْ شَـربْتُ ببَعْلَبَـكَّ وَأُخرى فـي دمَـشْقَ وقاصِـرينا
إذا صَـمَدتْ حُمَّياهـا أَريبـاً من الفتيـانِ خِلْـتَ بـهِ جُنونـا

لقد نقل ابن سفيان معنى عمرو بن كلثوم من الحديث عن الخمر وبلوغها من شاربها إلى حد يجعله كالمجنون إلى معنى الغيرة على المحبوبة إلى حدِّ الجنـون، وهذا التناص يكشف عن مدى براعة الشَّاعر في تشرب النص المعارض والتصرُّف في معانيه وتطويعها لتجربته ومعانيه الخاصة، فالشريحة العامة لكلا النصين هـي الفخر، ولكن الاختلاف والتجديد الذي أضفاه ابن سفيان على نصِّه يتمثل في عناصر المفاخرة والأمجاد التي يفخر بها خلافاً لمعاني الشَّاعر الجاهلي.

أما بناء ابن سفيان لمقطوعته، فقد جاء متأثراً ببناء المعلقة ومشاكلاً لها فـي عديدٍ من الجوانب الأسلوبية، والتقتْ مع المعلقة في المستوى الإيقاعي والصرفي من خلال اختيار قافية النون المتبوعة بالألف، لما تحدثه من تأثير في الإيقاع والمعنـى لأنها "تضمن علاقة دلالية، وتعمل بوصفها عنصراً مكمِّلاً للمعنى أكثر من كونهـا

---

[1] ابن خاقان، قلائد العقيان، (392/1).

[2] عمرو بن كلثوم، الديوان، ص65، قاصدين بلد حلب والرّقة مـن أراضـي الـروم آنـذاك؛ صَمَدَتْ: ضَربت؛ حميَّاها: سورة الخمر وهي بلوغ الخمر من شاربها، الأريـب ذو العقـل والبَصَر.

جزءاً منفصلاً عنه"[1]، وقد جاءت قوافي مقطوعة ابن سفيان مؤديةً وظيفتها لإكمال معنى البَيْت الذي وُضِعت فيه، فضلاً عن وظيفتها الإيقاعية التي تؤديها في موسيقى النص، وقد اختار ابن سفيان قوافيه موزعة بين اسم الفاعل: "نازلينا، آمنينا، مُبينـــا" والأسماء: "البُرِيَنا" والمصادر: "جنونا، كمينا" وجاءت قافية البَيْت الثاني فعلاً ماضياً "صدينا" وجميع هذه القوافي جاءت مناسبة لموقعها في البيت ومتممة للمعنى، فـــي البيت الأول يستهل الحديث بنداء القريب لصديقه ليدعوه تذكُّرَ الأيام الخوالي وهـــم على هام الكواكب، وقد جعل القافية في موضع خبر "كان" ليتم المعنى بها ويستقيم.

ومن الظواهر البارزة المشتركة بين النـــصين اســـتخدام الفعـــل المـــضارع المتصل به ضمير "نا" الدال على الجمع، فهو في المعلقة يدل على قبيلة تغلب فكان من الطبيعي أن يتكرر، أما في نص ابن سفيان فقد تكرر الفعل المضارع في الأبيات التي تحتوي صورة الحركة والفعل لإظهار السطوة والقوة مثـــل: "تـــدوس بخيلنـــا، نوردها المجرَّة، نَنْزل جبهة الأسد، نطرق هودج العذراء، ندخلُه آمنينا".

إذن، تمثل هذه المعارضة صورة الإبداع الشعري والابتكار عند الأندلـــسيين والقدرة على الانحراف عن المضامين الأصلية للنص المعارَض إلى مضامين جديدة تفرضها تجربة الشَّاعر المعارِض وسياقه الخاص.

وعارضَ أبو حفص الهوزني بقصيدة يحضُّ فيها على الجهاد ويستنفر أهـــل بلاده فيها، قصيدة "تَأَبَّط شرًّا" التي قالها عند الثأر لخاله من قبيلة هُذيْل[2]، وتمثل هذه المعارضة أسمى درجات التناص بين القصيدتين، وكأنَّها إعادة قراءة لنص "تـــأبطَّ شراً" بدلالات جديدة، يقول أبو حفص[3]:

---

[1] نجا، أشرف محمود، قصيدة المديح في الأندلس: قضاياها الموضوعية والفنية فـــي عـــصر الطوائف، ص256، دار المعرفة، الإسكندرية، ط2، 1998.

[2]قبيلة هُذيْل: بضم الهاء وفتح الذال وسكون الياء، وهي نسبةٌ إلى هُذَيْل وهي قبيلةٌ يقـــال لهـــا هُذَيْل بن مدركة بن الياس بن مضر بن نزار بن معدّ بن عدنان، تفرّقت في البلاد.
انظر: السمعاني، عبد الكريم بن محمد بن منصور، الأنساب، (ج5/ 631)، تحقيـــق: عبـــد الله عمر البارودي، دار الجنان، بيروت، ط21، 1988.

[3] ابن بسَّام، الذَّخيرة، ق2، ج3، ص72- 73.

بَيِّـــتِ الـــشرَّ فـــلا يَـــسْتزِلُّ ... طَـــرَقَ النُّـــوامَ سِـــمْعٌ أَزَلُّ
فَتِبُـــوا واخْـــشَوْشِنوا واحْزَئِلُّـــوا ... كُلُّ ما رزْءٍ ســوى الـدِّين قُـلُّ
صَـــرَّحَ الـــشرُّ فَـــلا يُـــستَقَلُّ ... إنْ نَهَلْـــتُمْ جَـــاءَكُم بَعْـــدُ عَـــلُّ
بِدْءُ صَعْقِ الأَرْضِ نَـشْءٌ وطَـلُّ ... وَريـــاحٌ ثُـــمَّ غَـــيْمٌ أَبَـــلُّ
قَـدْ رَجَـتْ عَـادٌ سَـحاباً يُهِـلُّ ... فـــإذا ريـــحٌ دَبُـــورٌ مِحَـــلُّ
نقِّبُـــوا فالـــدَّاءُ رُزْءٌ يَحُـــلُّ ... واغْمِـــدُوا سَـــيْفاً عَلَـــيكُم يُـــسَلُّ
يَـدُنا العُلْيَـا وَهُـمْ وَيْـكَ شُـلُّ ... فَلِـــمَ اســـترعى الأَعـــزَّ الأَذَلُّ؟
عَجَـــب الايـــامَ لَيْـــثٌ صُـــمِلُّ ... ذَعَرَتْـــهُ نَعْجَـــةٌ إذ تَـــصِلُّ
"خَبَـــرٌ مـــا جَاءَنـــا مُـــصْمَئِلُّ ... جَـــلَّ حتـــى دقَّ فيـــهِ الأَجَـــلُّ"

تلتقي هذه القصيدة مع قصيدة "تأبَّط شرًّا" في معانيها العامة وبنائهـا الفنـي، حيث جاءت القصيدة وحدة واحدة غابت عنها الشرائح التقليدية في الشعر الجـاهلي مثل المقدمة الطلليّة والنسيب والتخلص للموضوع العام. يقول تأبط شراً[1]:

إنَّ بالـــشِّعْبِ الـــذي دُونَ سَـــلْعٍ ... لقَتـــيلاً دَمُـــهُ مـــا يُطَـــلُّ
خلَّـــفَ العِـــبءَ عَلَـــيَّ وَوَلّـــى ... أَنـــا بالعِـــبءِ لَـــهُ مُـــستقِلُّ
ووَراءَ الثـــأْرِ منِّـــي ابـــنُ أُخـــتٍ ... مِـــصَعٌّ عقدتُـــهُ مـــا تُحَـــلُّ
مُطْرِقٌ يَرْشَحُ موتاً كمـا أَطْـرقَ ... أفعـــى ينْفُـــثُ الـــسُّمَّ صِـــلُّ
خَبَـــرٌ مـــا نَابَنـــا مُـــصْمئِلُّ ... جَـــلَّ حتَّـــى دقَّ فيـــهِ الأَجَـــلُّ
بزَّنـــي الـــدَّهْرُ وكَـــانَ غـــشوماً ... بـــأبيٍّ جـــارُهُ مـــا يُـــذلُّ

يتحدث الشَّاعر في الأبيات السابقة عن خبر مقتل خاله في منطقة "سَلْع" وأن هذا القتيل كريم لا يُتركُ دمه دون ثأر، وأنه هو من سيسعى للثأر من أعدائـه، ثـم ينتقل في المقطوعة الثانية للحديث عن مناقب القتيل وصفاته، بقوله:

شامِسٌ فـــي القُـــرِّ حتَّـــى إذا مـــا ... ذَكَـــتْ الـــشِّعْرى فَبَـــردٌ وظِـــلُّ
يابسُ الجَنبين مـــن غَيـــر بُـــؤْسٍ ... ونَـــديُّ الكفـــيَّنِ شَـــهْمٌ مُـــدِلُّ

---

[1] تأبط شراً، ثابت بن جابر بن سفيان، الديوان، تحقيق: علي ذو الفقـار شـاكر، دار الغـرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1984، ص247- 250.

ظَــاعنٌ بــالحَزْمِ حتّــى إذا مــا حَلَّ، حَــلَّ الحَــزْمُ حَيْــثُ يَحِــلُّ
غَيْثُ مُزْنٍ غَمِــرٌ حَيــثُ يُجــدي إذا يَـــــسْطو فَلَيْـــــثٌ أَبَـــــلُّ
مُسبِلٌ فــي الحَــيِّ أَحْــوَى رِفَــلٌّ وإذا يغـــــزو فـــــسِمْعٌ أَزَلُّ
ولَـــهُ طَعْمَـــانِ: أَرْيٌ وشَـــرْيٌ وكِلا الطَّعْمَــين قَــدْ ذاق كُــلُّ[1]
يَرْكَبُ الهَوْلَ وحيداً ولا يَــصْحَبُهُ إلَّـــــا اليمـــــانيُّ الأَفَـــــلُّ

في هذه الأبيات يتحدث الشَّاعر عن مناقب القتيل وصفاته في قومه وجميعها تصبُّ في صفات الفروسية، فهو يتحمل الحرّ والبرد، معروق، كريم شهم صــاحب حزم وهو في الكرم كالمزن، وفي السلم محبوبٌ كطعــم العــسل، وفــي الحــرب كالحنظل، وتشكل شرائح القصيدة وحدة واحدة تصبُّ في موضوعها العــام، ولعــلَّ طبيعة الموقف الإنفعالية هي التي أضفتْ على القصيدة هذا الطابع الجدّي، فلا يمكن أن يتحدّث عن النسيب والمرأة في موقف الثأر والقتل، لذلك جاءت ألفاظ القــصيدة ومعانيها مناسبة للموقف، وذهب حازم القرطاجني إلى "أنَّ الشعر يختلف بــاختلاف أنماطهِ وطرقهِ"[2].

وقد قسم حازم الشعر إلى أغراض جدٍّ وهزل، وجعــل الألفــاظ والــصور والمعاني التي في أغراض الجد أميلُ إلى المتانة والرصــانة كوصــف الحــروب والغارات[3]، وتستمر وحدة قصيدة تابَّط شرًّاً، وتمدُّ عبر جميع شرائحها لتأكيد جَلــل الموقف ومدى أَثره في نفس الشَّاعر، فهو بعد الحديث عن خبر مقتل خاله يتحــدث عن صفات ذلك القتيل بشكل مطول ليمهد لما سيقوم به من طلب الثــأر، وليــضع المتلقي أمام مسوغات تسوغّ له ما سيقوم به وفي المقطوعة التالية يبين حال قوم بني هذيل قبل الإغارة عليهم طلباً للثأر، وما حصل لهم بعدها إذ يقول[4]:

وفُتُــوٍّ هَجَّــروا ثُــمَّ أَسْــرُوا لَــيْلَهُمْ حتَّــى إذا انْجــابَ حَلُّــوا
كلُّ مَــاضٍ قَــدْ تَــردَّى بمــاضٍ كَــسَنا البَــرْقِ إذا مــا يُــسَلُّ

---

[1] الأَرْي: العَسَل؛ الشَّرْي: الحنظل.

[2] القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص374.

[3] انظر: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 374- 375.

[4] تأبط شرًّاً، الديوان، ص249- 250.

فاحْتَسوا أَنْفاسَ نَومٍ فلمَّا ثَمِلُوا رُعْتَهُمُ فاشْمَعلُّوا
فادَّرَكْنَا الثَّأْرَ مِنْهُمُ ولمَّا يَنْجُ مِلْحَيَّيْنِ إلَّا الأَقَلُّ
فلَئن فلَّتْ هُذَيْلٌ شَباهُ لمَا كَانَ هُذَيْلاً يُفلُّ
وبما أَبْرِكَها في مناخٍ جَعْجَعٍ ينقِّبُ فيهِ الأظلُّ
وبما صبَّحها في ذُراها مِنْهُ بعدَ القَتْلِ نَهْبٌ وشَلُّ
صَلِيَتْ منِّي هُذَيْلٌ زنجرَّقٍ لا يَمِلُّ الشرَّ حتى يملُّوا
تَضْحَكُ الضَّبُعُ لقَتْلى هُذَيْلٍ وتَرى الذئبُ لها يُستَهلُّ
وسباعُ الطَّيْرِ تَهْفو بِطاناً تَتخطَّاهُم فما تستَقِلُّ

تصف الأبيات السابقة ما حَلَّ ببني هُذَيْل بعد هناتهم بقتل خال الشَّاعر وشربهم الخمر والسمر في مجالسهم، ولكن سرعان ما تحوَّل حالهم إلى قتلى وجرحى تأكلهم الضباع والطيور الجارحة لما خلفه فيهم الشَّاعر بعد طلب الثأر ثم بعد ذلك تأتي خاتمة القصيدة، يصف فيها الشَّاعر عودته إلى حاله التي كان عليها قبل القتال والثأر، ويصف عودته للخمر التي حرَّمها على نفسه قبل أن يُدرك ثأر خاله من هُذَيْل بقوله[1]:

حَلَّتِ الخَمرُ وكَانَتْ حَرَاماً وَبِلأْيٍ ما أَلَمَّتْ تحلُّ
فاسْقنيها يا سُوادَ بْنَ عَمْرو إنَّ جِسْمي بَعْدَ خالي لَخَلُّ
رائحٌ بالمجدِ غادٍ عَلَيْهِ من ثيابِ الحمْدِ ثوبٌ رفَلُّ
أَفْتَحُ الرَّاحَةَ بالجُودِ جوداً عَاش في جَدْوَى يَدْيِهِ المُقِلُّ

إذن، تكونت القصيدة من مجموعة شرائح تحدثت عن خبر مقتل خال الشَّاعر ثم الحديث عن صفاته، ثم جاءت شريحة طلب الثأر والظَّفر به من الأعداء ووصف حالهم، وأخيراً اختتام القصيدة بالفخر والحديث عن الذات. فالقصيدة بناها الشَّاعر بشكلٍ مترابط يقود كل مقطع فيها لما بعده وصولاً إلى النهاية، وهي الوحدة العضوية على حدِّ قول أحد دارسي النقد الحديث بقوله: "ونقصدُ بالوحدة العضوية في القصيدة وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم

[1] تأبط شرًّا، الديوان، ص250.

ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تقدَّم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحيّة لكلٍّ جزءٍ وصفة فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر"[1]، وفي قصيدة أبي حفص حضرت الوحدة العضوية إذ تحدثت القصيدة عن خبر الشرّ الذي لحق بالأندلس وهوَّل من حجمه وكانت دعوته للثأر تختلف عن الثأر عند "تأبَّط شرًّا"، حيث كان ثأره للدين والأمة بشكل عام.

أما من الناحية الفنية فقد بنى أبو حفص قصيدته، متأثراً بالبناء الفني للقصيدة الجاهلية، فقد اشتركت القصيدتان بالبحر المديد والوزن والقافية، وقد جعل حازم القرطاجني عروض الشعر من متعلقات الغرض والمضمون فهنالك أغراض تناسبها الأعاريض الطويلة، وأخرى تناسبها القصيرة، وأخرى تناسبها المتوسطة وجعل أغراض الشجو والاكتئاب تتناسب مع عَروض المديد بقوله: "أما المقاصد التي يقصد فيها إظهار الشجو والاكتئاب، فقد تليق بها الأعاريض التي فيها حنان ورقَّة، وقلما يخلو الكلام الرقيق من ضعف مع ذلك...؛ لأن الشاجية بما يناسبُها من لفظٍ ونمط تأليف ووزن. وكانت الأعاريض التي بهذه الصفة غير منافية لهذا الغرض، وذلك نحو المديد والرّمل"[2] هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن قصيدة أبي حفص التزمتْ ببنائها الطريقة التي بنى فيها الشَّاعر الجاهلي قصيدته، لإشراك النصين بطبيعة الحدث والغرض الشعري الذي فرض الأسلوب على الشَّاعر، إذ لا يقلُّ هولاً خبرُ تمكن الأعداء من الأندلس عن خبر مقتل خال الشَّاعر "تأبط شراً" الذي طلب الثأر له، فجاءت صور أبي حفص وألفاظه ومعانيه بعيدة عن الرقة والرشاقة، مناسبة لغرض القصيدة فتكررت لديه الألفاظ الدالة على القوة والقتال والثأر مثل: "الشرَّ، سمعٌ أزلّ، اخشوشنوا، غيمٌ أبلّ، صعق الأرض، ريحٌ دبور، سيفٌ يُسلُّ، ليثٌ صمل".

رغم قصر القصيدة الأندلسية إذا ما قورنت بقصيدة "تأبط شراً" فإنها تمثل إبداع الشَّاعر الأندلسي ومقدرته على تكثيف الأحداث واختيار الصور المناسبة

---

[1] هلال، محمَّد غنيمي، النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة، القاهرة، ط1، 1982، ص394.

[2] القرطاجني، منهاج البلغاء، ص205.

للدلالة على الأحداث الكثيرة، وهذا من مميزات الشعر التي عدَّها النقاد "فالجودة لا يمكن ربطها بطول القصيدة أو قصرها"[1].

لقد تناول أبو حفص شريحة الثأر ومعانيه العامة التي شاعت عند الشَّاعر الجاهلي وبنى على أساسها قصيدته، فلم يلتزم بأسلوب النص المعارض في تقسيم الثأر لشرائح تستدعي بعضها من البداية إلى النهاية.

لقد أشارت الدراسة سابقاً تحت باب التضمين لمعارضة ابن شرف القيرواني حينما ودّع أهل القيروان ووصف رحيلهم عنها لما حلَّ بها من ويلات الحروب ونكباتها، لقصيدة جرير التي أعدَّها للشعراء يردُّ عليهم ويهجوهم، فتأثر ابن شرف بجزئية من قصيدة جرير وهي أول عشرة أبيات التي يتحدث فيها عن رحيل المحبوبة ووصف لحظة الوداع والرحيل، أمّا بقية شرائح قصيدة جرير، فقد ذمّ الفرزدق وأعمامه في ثمانية عشر بيتاً منها قوله[2]:

أَعْدَدْتُ للشُّعَراءِ سُمَّاً ناقِعَاً ... فسَقَيْتُ آخِرَهُم بكَأْسِ الأَوَّلِ
لما وَضعْتُ على الفرزدق مَيْسَمي ... وضَغَا البَعيثُ جَدعتُ أنْفَ الأَخْطَلِ
قُتِلَ الزُّبَيرُ وأنْتَ عاقِدُ حُبوَةٍ ... تبَّاً لحَبوْتِكَ التي لم تُحلَلِ
لا تذكرُوا حُلَلَ الملوكِ فإنَّكُم ... بَعْدَ الزُّبَيْرِ كَحائِضٍ لَمْ تُغسَلِ

وتأتي بعد هذه الأبيات شريحة الفخر بأهل الشَّاعر ونسبه بقوله[3]:

إنِّي إلى جَبلَيْ تميمٍ مَعْقِلي ... ومَحَلُّ بَيْتي في اليَفاع الأَطْوَلِ
أَحلامُنا تزنُ الجبَالَ رزَانَةً ... ويَفُوقُ جَاهِلُنا فِعَالَ الجُهَّلِ
وإذا غَضبْتُ رَمى وَرائي بالحَصى ... أَبناءُ جَندلتي كخَيرِ الجَنْدَلِ
عَمروٌ وسَعْدٌ يا فرزْدَقُ فيهُمُ ... زُهْرُ النُّجومِ وباخِذاتُ الأجْبُلِ

إنَّ قدرة الشَّاعر الأندلسي في محاكاة هذا النص تكمن في اختيار الشريحة المناسبة التي تبنى عليها قصيدته؛ إذ جاءت المقدمة الغزلية ووصف الرحلة عند

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر ، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص232.

[2] مهدي محمَّد ناصر الدين، شرح ديوان جرير، ص335- 336.

[3] مهدي محمَّد ناصر الدين، شرح ديوان جرير، ص336- 337.

جرير في مقدمّة قصيدته يشدُّ المتلقي للنص ثم تخلّص إلى الغرض العام، وقد اكتفى ابن شرف بهذه المقدمة وجعلها بؤرة مركزية بنى عليها قصيدته، متأثراً بما فيها من معانٍ وصور وألفاظ تحمل دلالات الحزن، ومن جهة أخرى تكمن براعة ابن شرف في تحوير المعنى من الخاص إلى العام ونقل التجربة لتجربتــه الذاتيــة وتوســيع دلالات النص المعارض. فابن شرف عاد بالمتلقي لأيام الهناء والسعادة في القيروان بقوله[1]:

يا بيرَ رَوطةَ والــشوارعُ حَوْلَهــا مَعْمُــورةٌ أَبَــداً تَغُــصُّ وتَمْتلــي
يا أَرْبُعي في القُطْبِ منْها كيف لي بمعادِ يَومٍ فيكَ لي ومن أيــنَ لــي
يا لَو شَهدْتِ إذا رأيتكِ في الكرَى كيفَ ارتجاعُ صباي يَعْــدَ تَكهُّــلِ
لا كَثْرةُ الأحزانِ تُنــسي حَــسْرَةً هَيْهــات تَــذْهَبُ علَّــةٌ بتَعلُّــلِ

لقد وقف الشَّاعر على أطلال بلده بعد رحيل أهلها، وتذكرَّ الأيــام الخــوالي مدركاً أنها لن تعود ولن يفيده التعلل بذكرها ورؤيتها، وقد استمدَّ هذه الصور مــن صور جرير في مقدمة قصيدته ليصوِّر مدى الأثر الذي تركته الأحداث التي حلّــت بنفسه، فالوقوف على الطلل وتذكر أهلها "هي التجسيد الرمزي الأعمق دلالة لفاعلية الزمن ولعملية التغيير"[2]؛ ولأنَّ المقدِّمة التي اختارها جرير هي الأكثر تأثيراً، وهي الأكثر مناسبة لتجربة ابن شرف، اختارها من دون شرائح القصيدة الأخرى، وقــد ذهب عددٌ من الدارسين إلى أن "الشَّاعر حين يعاين الطلل يصاب بالــصدمة التــي أحدثها الزمن وسطوته على الإنسان وهذا ما يسوِّغ للقلق الذي يخيم على المقدمة"[3] وعلى ما سبق تجدُ الدراسة أن الأندلسيين استطاعوا بما جــادت بــه قــرائحهم أن يضاهوا الشعراء الأوائل ويجاوروهم في بنائهم لقصائدهم وتراكيبها وصُورها، رغم التباعد الزمني بين العصرين، ورغم طبيعة البيئة المؤثرة في نفوسهم واختلافها عن

---

[1] ابن شرف، الديوان، ص87.

[2] أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة ، الهيئة المصرية العامة للكتــاب، القــاهرة، ط1، 1986، ص321.

[3] مراشدة، علي، بنية القصيدة الجاهلية ، "جدارا للكتاب العلمي- عمان، عالم الكتب الحــديث، إربد، ط1، 2006، ص182.

البيئة الجاهلية، وهذا إن دلَّ على شيء، فإنما يدلّ على علاقة الشَّاعر وارتباطه بتراثه الشعري وقدرته على النظم على غرار قصائد الأوائل تحديّاً وطريقاً لإثبات الذات.

وقد حظِيتْ المعارضة باهتمامٍ كبير في مجالس أمراء الطوائف، ومن ذلك ما يذكره الفتح بن خاقان من أنَّهُ غُنِّيَ في مجلس "المعتصم بن صمادح"[1] أمير المريَّةِ ببيتين للنابغة الجعدي، يقول فيهما[2]:

ولمَّا نَزَلْنَا بِجِسْرِ النِّتَاجِ ... وَلَمْ نعرفِ الحَيَّ إلَّا التماسا
أَضَاءَتْ لَنا النَّارُ وَجْهَاً أَغَرْ ... مُلْتَبِساً بِالفُؤادِ التباسَا

فاستطاب المعتصم قول النابغة واستحسنه، وعدَّهَ أبْدع ما للنابغة وأحسنه، فأمر ابن الحداد الوادي آشيً بمعارضته، فقال ابن الحدّاد معارضاً على البديهة[3]:

إذَا مَا الْتَمَسْتَ الغِنى بِابْنِ مَعْنٍ ... ظَمَرْتَ وأَحْمَدَتَ مِنْهُ التمَاسا
وَمَن يَرْجُ شَمْسَ العُلا مِنْ تَجيبٍ ... فَلَيْسَ يَرى مِنْ رَجَاءٍ شِماسَا

---

[1] هو المعتصم بالله أبو يحيى محمَّد بن معيم بن محمَّد بن صُمادح، صاحب المريّة كان رحب الفناء، جزل العَطاء، حليماً عن الدماء، وقد لزم مجموعة من الشعراء منهم ابن الحداد، توفي سنة (484ه)، ابن خاقان، قلائد العقيان، ج1/ 146؛ ابن بسَّام، الذَّخيرة، ق1، ج2، ص729.

[2] من قصيدته التي مطلعها:

لَبِسْتُ أُنَاسَاً فأفنيتهم ... وأَفنَيْتُ بَعْدَ أُنَاسٍ أُنَاسَا

والبيتين فيهما اختلاف بين الديوان والقلائد، وهما في الديوان:

فلَمَّا دَنَوْنَا لِجَرْسِ النُّبُوح ... ولا نُبْصِرُ الحَيَّ إلَّا التماسَا
أَضَاءَتْ لَنَا النَّارُ وَجْهَاً أَغرَّ ... مُلْتَبِساً بالفؤاد التباسَا
يُضيءُ كَضَوءِ سِراجِ السَّلِيط ... لَمْ يَحْلِ الله فيه نُحاسَا

النابغة الجعدي، قيس بن عبدالله بن عدس بن ربيعة بن جعدة، الديوان، جمع وتحقيق: واضح الصَّمد، دار صادر، بيروت، ط1، 1998، ص99-100.

[3] هو أبو عبدالله محمَّد بن أحمد بن عثمان بن الحداد القيسي الوادي آشي الأندلسي توفي سنة (480ه)، كان من فحول الشعراء وكبار الكتاب. ابن خاقان، قلائد العقيان، ج1، ص151؛ ابن بسَّام، الذَّخيرة، ق1، ج2، ص691.

ويكشف قول ابن الحداد عن أنه التزم الوزن والقافية وحرف الـرُّوي عنـد النابغة الجعديّ، وأخذَ المعنى ونقلَه ليخدمَ ما يريد؛ إذ إن معنى النابغة الذي ذهـب إليه هو اقترابه من منازل الرَّبع، دون أن يتأكد منها وهو منها على مـسافة نبـاح الكلاب، ولكن الذي جعله يعرف تلك الدِّيار اقتراب صورة المحبوب لقلبه لدرجة أنه أضاء المكان فعرفه، وقد استطاع ابن الحدّاد أخذ الصورة والبناء عليها ونقلها إلـى المدح، فالممدوح هو غاية العطاء والغنى لمن يطلبه، ولكن إذا لم يكن منـه، فهـو يُلْتَمَسُ من غيره التماساً دلالة على القلة، إنَّ هذا التأثر الخفي وإن كانت الألفاظ في القافية متشابهة ومتقاربة، يُعدُّ من التناصات الخفية التي يستطيع الشَّاعر المتأخِّر فيها الزيادة والتطوير في معنى الأول أو السابق، وتدل هـذه المعارضـة علـى قـدرة الشعراء الأندلسيين في المعارضة والإجادة والتجديد.

وعَارَض ابن شُهَيْد الأندلسي ثلاث قصائد للشُّعراء الأوائل، متحـدِّياً أدبـاء عصره وأعلامهم، ولإظهار براعته ومقدرته الشِّعرية في مجاراة الشُّعراء الفحـول في شعرهم[1]، وللرَّدِ على مناكفيه من أبناء عصره من الأدباء والشُّعراء؛ إذْ عارض امرأ القيس بقصيدته التي مطلعها[2]:

سَمَا لَكَ شَوقٌ بَعْدَما كَانَ أَقْـصرَا وَحلَّتْ سُلَيْمَى بَطْنَ قَـوٍّ فَعَرْعَـرا

عارضها ابن شُهَيْد بقصيدته[3]:

شَجَتْتُهُ مَغَانٍ مـن سُـلَيْمَى وأَدْؤُرُ .....

وأخْرَى اعْتَلَقَنَا دُونَهُـنَّ وَدُونَهـا قُـصُورٌ وُجَّـابٌ ووَالٍ وَمَعْـشَرُ

وعارض ابن شُهَيْد قيْسَ بنَ الخطيم في قصيدته التي يقول فيها[4]:

تَذَكَّرَ لَيْلَـى حُـسْنَها وصَـفَاءَها وَبَانَتْ فَأَمْسَى مـا يَنَـالُ لِقَاءَهـا

---

[1] ابن شُهَيْد الأندلسي، رسالة التَّوابع والزَّوابع، صحَّحها وحقَّق ما فيهـا وشـرحها: بطـرس البستاني، دار صادر، بيروت، ط3، 2010م، ص92-93.

[2] امرؤ القيس، الديوان، ص330-445.

[3] ابن شُهَيْد الأندلسي، الديوان، جمعهُ وحقَّقه: محمود علي مكِّي، دار الكتاب العربي للطباعـة والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص107-108.

[4] قيس بن الخطيم، الديوان، ص41-52.

عارضها ابن شُهَيْد بقصيدةٍ يمدحُ فيها بني مروان بقوله[1]:

ومِثْلُكِ قد أَصْـبَيْتُ لَيْـستْ بكنَّـةٍ ولا جارةٍ أَفْـضَتْ إلـيَّ حَيَاءَهـا
مَنَـازِلَهم تَبْكِـي إِلَيْـكَ عِفَاءَهَـا سَقَتْها الثُّرَيَّـا يـالفَريِّ نِحاءَهَـا

وعارض ابن شُهيد قصيدة طرْفة بن العبد التي مطلعها[2]:

لِهِنْـدٍ بِحـزَّانِ الـشُّرَيْف طُلُـولُ تَلُـوحُ وأَدْنَـى عَهْـدَهُنَّ مُحِيـلُ

قال ابن شُهَيْد في معارضتها[3]:

أَمِنْ رَسْـم دارٍ بـالعَقِيقِ مُحِيـل

وتكشف الموزانة بين القصيدتين عن أنهما اتفقتا في الوزن والقافية، واختلفتا في حركة الرَويَ، والموضوع.

فقد جاءت قصيدة طرفة بن العبد في هجاء ابن عمِّه عَمرو بن بـشْر الـذي وشى به إلى عمرو بن هند، وبدأها بالبكاء على الأطلال ثم انتقـل إلـى الغـرض الرئيسي في القصيدة، ثمَّ اختتمها بالحكم، فيقول[4]:

ولَمَّا هَبَطْنَـا الغَيْـثَ تُـذْعَرُ وحـشُهُ عَلَى كُلِّ خـوَّار العِنَـان أَسِـيلِ
وثَارَتْ بِنَا بنَاتُ الأَعْوجيَّاتِ بالضُّحَى أبابيلَ من أعْطَافِ غَيْـر وَبِيـلِ
مُـسَوَّمَةً نعتـدُّها مـن خَيَارِهَـا لَطَرْدِ قَنيصٍ أو لطَـرد رَعِيـلِ
إذا ما تَغَنَّى الـصَّحْبُ فَـوْقَ مُتونِهَـا ضُحِينَا، أَجابت تَحْـتَهُم بِـصَهِيلِ
نَـدُوسُ بِهـا أَبْكَـارَ نُـورٍ كَأَنَّـهُ رِدَاءُ عَـروسٍ أُوذِنَـتْ بَحَلِيـلِ
رَمَيْنَا بِها عُرْضَ الصُّوار فَأَقْـصَعَتْ أَغَـنَّ قَتَلْنَـاهُ بِغَيْـرِ قَتِيـلِ

أما قصيدة ابن شُهيد، فقد جاءت في وصف رحلة صَيْد سار بها مع عـصبة من صحبه، وقد انتقل ابن شهيد لبكاء الأطلال على الرغم من أنه قد بدأها بالحديث عنها ثم يصف الخيل الكرام التي كان يركبها مع رفاقه، وقد جاءت الصفات التـي أضفاها على خيله مناسبة للغرض العام والجو الذي وضعها فيه؛ إذْ أضفى عليهـا

---

[1] ابن شُهَيْد، ديوان، ص82-84.

[2] طرفة بن العبد، الديوان، ص50.

[3] ابن شُهَيْد، الديوان، ص108.

[4] ابن شُهَيْد الأندلسي، الديوان، ص108.

صفات القوة والسُّرعة والمطاوعة للفارس، في جو طلب الصيد ومطاردة الطرائد، فخيلهم خوَّارة العنان ومطاوعة لفرسانها، فيها صفات كرام الخيل، كأسالة الخد، وثاروا بها جماعات في الطُّرق، وقد جعل تلك الخيل مسوَّمة، وهي صفة الخيل التي تُعَدُّ للغزو، ولكنَّه استخدمها لطرد القَنص في أيَّام الربيع والمراعي الخصبة، فهي تدوس العشب ونوَّاره وتطحنه أثناء جَرْيها، ثمَّ ينقلنا الشاعر إلى جوٍّ آخر هو الظّفر بالطرائد وشوائها، ويصف مجلس أصحابه المفعَم بالشّواء والخمر، إذْ يقول[1]:

رَمَيْنَا بِها عُرْضَ الصُّوَار فَأَقْصَعَتْ ... أَغَنَّ قَتَلْنَاهُ بِغَيْرِ قَتِيلِ
وَبَادَرَ أَصْحَابي النُّزولَ فَأَقْصَعَتْ ... كَراديسُ من غَضِّ الشِّواءِ نَشِيلِ
نُمسِّحُ بالحُوذَانِ مِنْهُ أَكُفَّنَا ... إِذَا ما اقْتَنَصْنَا فِيهُ غَيْرَ قَلِيلِ
فَقُلْنَا لساقِيها: أَدِرْهَا سُلافَةً ... شَمُولاً ومِنْ عَيْنَكَ صِرْفَ شَمُولِ
فَقَامَ بِكَأْسَيْهِ مُطِيعاً لأَمْرِنَا ... يَمِيلُ بِهِ الأولادُ كُلَّ مُمِيلِ
وشَعْشَعَ راحَيْه، فَما زَالَ مائِلاً ... بِرَأْسِ كَرِيمٍ مِنْهُمُ وتَلِيلِ
إلى أنْ ثَنَاهُم راكِدينَ لما احتَسوا ... شَلِيعِينَ من بَطشٍ وفَضْلِ عُقُولِ
نُشَاوى على الزَّهْراءِ، صَرْعَى كَأَنَّهُمْ ... أَسَاطِينُ قَصْرٍ أو جُذُوعُ نَخِيلِ

ينتقل ابن شُهَيْد وصف الخيل إلى وصف مجلس الخمر والشِّواء من لحمِ الصَّيد، فيصف الشِّواء والانتهاء منه، ويصف الخمرة وساقيها.

استطاع ابن شُهَيْد في هذه القصيدة الخروج من قيود النصِّ المعارَض وعدم الالتزام بغرضه العام؛ إذْ فاقت قصيدة طرفة بن العبد التي بناها على الهجاء، والتزم بالبناء الفنيّ للقصيدة الجاهلية من حيثُ الابتداء بالمقدِّمة الطلليّة، ثمَّ التخلُّص للهجاء بقوله[2]:

---

[1] ابن شُهَيْد الأندلسي، الديوان، ص108.

[2] طرفة بن العبد، عمر بن سفيان بن سعد بن مالك، الديوان، (ت60 ق.هـ/564م)، شرح الأعلم الشُّنتمري، تحقيق: دريّة الخطيب، ولطفي الصقَّال، مطبوعات مجمع اللُّغة العربية بدمشق، دمشق، (د.ط)، 1975م، ص81-85.

لِهِنْـدٍ بِحِـزَّانِ الـشُّرَيْف طُلُـولُ تَلُـوحُ وَأَدْنَـى عَهْـدُهُنَّ مُحِيـلُ
وبِالـسَّفْحِ آيَـاتٌ كَـأَنَّ رُسُـومَها يَمَـانٍ وَشَـتْهُ رَيْـدَةٌ وَسُـحُولُ[1]
أَرَبَّتْ بِها نَآجَةٌ تَرْدَهِـي الحَـصَى وَأَسْحَمُ وَكَّـافُ العَـشِيِّ هَطُـولُ
فَغَيَّرْنَ آياتِ الـدِّيَار مـع البِلَـى وَلَيْسَ عَلَى رَيْبِ الزَّمَـانِ كَفِيـلُ
بِما قَدْ أَرَى الحيَّ الجَميع بِغِبْطَـةٍ إِذِ الحَيُ حَـيٌّ والحُلُـولُ حُلُـولُ

يصف طرفة في المقدِّمة الطَّلليّة السَّابقة تحوُّل الدِّيار وبلاها بفعـل الزَّمـان والرِّياح القويّة والأمطار الغزيرة، حتى أصبحت كالثَّوب اليمانيّ المزخرف.

ثمَّ ينتقل من الوصف الوجيز للدِّيار إلى هجاء ابن عمه الذي وَشَى به عنـد عمرو بن هند بقوله[2]:

أَلَا أَبْلِغَـا عَبْـدَ الـضَّلَالِ رِسَـالَةً وَقَدْ يَبْلُغُ الأَنْبَاءَ عَنْـكَ رَسُـولُ[3]
دَبَبْتَ بِسرِّي بَعْـدَما قـد عَلِمْتَـهُ وَأَنْـتَ بِأَسْـرَارِ الكِـرَامِ نِـسُولُ
وكَيْفَ تَضِلُّ القَصْدَ والحَقُّ واضِحٌ وللْحَقِّ بَـيْنَ الـصَّالِحِينَ سَـبِيلُ
وفَرَّقَ عن بَيْتَيْكَ سَعْدَ بـنَ مالِـكٍ وَعَوْفاً وَعَمْرَاً ما تَشِي وَتَقُـولُ[4]
فَأَنْتَ على الأَدْنَى شَـمالٌ عَرَيَّـةٌ شَـآمِيَّةٌ تَـزْوِي الوُجُـوهَ بَلِيـلُ
وَأَنْتَ على الأَقْصَى صَبَاً غَيْر قَرَّةٍ تَـذاءَبَ مِنْهـا مُـرزِعٌ وَمُـسِيلُ
فَأَصْـبَحْتَ فقْعَـاً نَابِتـاً بِقَـرارةٍ تَـصوَّحُ عَنْـهُ والـذَّلِيلُ ذَلِيـلُ
وَأَعْلَمُ عِلْمَـاً لَـيْسَ بـالظَّنِّ إِنَّـهُ إِذَا ذَلَّ مَوْلَى المَـرْءِ فَهُـوَ ذَلِيـلُ
وإِنَّ لِسَانَ المَرْءِ مَا لَمْ تَكُـنْ لَـهُ حَـصَاةٌ عَلَـى عَوْراتِـهِ لَـدَلِيلُ
وإِنَّ امْرَءَاً لَمْ يَعْفُ يَوْمَـاً فُكَاهَـةً لِمَنْ لَمْ يُرِدْ سُـوْءَاً بِهـا لَجَهُـولُ

تناول طرفة في هذه الأبيات هجاء عمرو بن بشر الذي وشى به عند الملك؛ إذْ تطرَّق لنَسَبِهِ الكريم الذي لم ينتمِ إليه، ولم تكن أخلاقه كأخلاقهم، وأنَّ ليس فيـه

---

[1] ريدةٌ وسحول: قريتان من قرى اليمن: تنسب إليها ثياب الوشي واشتهرت بها.

[2] طرفة بن العبد، الديوان، ص82-85.

[3] عبد الضَّلال: عمرو بن بشر.

[4] عوف بن مالك، وسعد بن مالك؛ وهما من قيس بن ثغلبة، ومنهم الشَّاعر والمهجو فهما أبناء عمومة. انظر: طرفة بن العبد، الديوان، هامش ص84.

شيء من الخير للقريب والبعيد؛ فهو كالريِّح التي تشوي الوجوه على القريب، وكالصَّبا الباردة على البعيد، وهو ذليل لا قيمة له كفقع الأرض؛ لأنَّ مولاه في الأصل ذليل.

حاكى ابن شُهَيْد الأندلسيّ هذا النَّصَّ، واستطاع إظهار مقدرته على البناء الفنيِّ لقصيدته، ومضاهاة الشَّاعر الجاهلي، ويرى الباحث أنَّ عدم التزام ابن شُهَيْد بمعارضته هذه للغرض العام الذي قام عليه نصُّ طرفة ما يميّز تلك المعارضة ويخرجها من قيود التقليد إلى مجال الإبداع الأدبيّ، وهذا ما يدعونا لتحليل نقاط الاختلاف بين النصَّين والتركيز عليها أكثر من نقاط الالتقاء والتشابه.

نَظَم ابن شُهَيْد قصيدته هذه في رحلته المتخيَّلة لوادي الشُّعراء الذي التقى فيه بشياطين الشُّعراء ليُجيزوه[1]، وما هذا إلاَّ معادلٌ فنيٌّ أراده لإظهار تفوُّقه على أدباء عصره، فهو يبني قصائده فيها على بحور قصائد الشُّعراء الذين اختارهم وعلى قوافيها معارضاً إيَّاها بمعانيها وألفاظها، ولم يلتزم بمضامين وأغراض بعضها كي لا يتَّهم بالتقليد.

ويظهر من ناحية البناء، أنَّ ابن شُهَيْد اختار قصيدة طرفة التي بُنِيَتْ على جانبٍ الجدِّ والفخامة في اللَّفظ والمعنى والصورة والعروض، فكلا النصَّين على البحر الطويل لمناسبته للغرض العام كما يرى حازم القرطاجنِّيّ: "وللأعاريض اعتبارٌ من جهة ما تليق به من الأغراض واعتبارٌ من جهة ما تليق به من أنماط النَّظم: فمنها أعاريضُ فخمةٌ رصينة تصلح لقاصد الجدّ كالفخر ونحوه، والهجاء نحو عروض الطويل والبسيط"[2]. وتنوَّعت القافية في نصِّ ابن شُهَيْد بين وزنيّ "فعيل" و "فَعُول"، مثل: (أَسيل، وبيل، حليل...)، و (شمُول، عَقول)، وهذا التنوُّع ظهر في نصِّ طرفة بشكلٍ أكثر؛ فوردت القوافي على وزن "فعيل" ثماني مرَّات، مثل: (كفيل، بليل، ذليل)، وعلى وزن "فَعُول" سبع مرَّات، مثل: "نَسُول، جَهُول، سَمُول،

---

[1] ابن شُهَيْد، رسالة التوابع والزوابع، ص70.

[2] القرطاجنِّي، منهاج البلغاء، ص205.

هَطُول...)، ويبدو للباحث أنَّ ابن شُهَيْد بدأ قصيدته بالمقدِّمة الطلليّة من خلال صدر البيت الذي سقط عجزه وما نجده في المصادر، وهو الذي يقول فيه[1]:

"أمِنْ رَسْمِ دارٍ بـــالعَقِيقَ مُحِيـــلِ" .....

أمَّا من ناحية الألفاظ والمعاني والصُّور، فقـــد اســـتطاع ابـــن شُـــهَيْد فـــي معارضته، أن يأتي بالألفاظ القديمة والمعاني الشَّائعة لـــدى الأوائـــل خاصـــةً فـــي مقطوعة وصف الخيل والصَّيد، مثل: (بنات الأعوجيَّات، مسوَّمة، طـــرد قنـــيص، تُذعَرُ وحشهُ)، وقد اختار لخيله صفات الكرم والنَّسب، وقـــد اختـــار لهـــا صـــوراً وتشبيهات تليق بموقف السُّرعة والقوَّة انتقى هذه التشبيهات من مخزونه الأدبيّ الذي يكشف عن مدى تمثله لأدب الشُّعراء الأوائل، فالخيل ثـــارت تحتـــه ورفاقـــه فـــي جماعاتٍ وفرقٍ في المراعي الواسعة تطرد الصَّيْدَ وهي بصهيلها كأنَّها تجيب مَـــن عليها وتطاوعهم، وتدوس بحوافرها أبكار النوَّر والنبات في المراعي التي لم يصل إليها أحد؛ فهي أبكار متفَتِّحة جميلة كرداء العروس.

إنَّ هذه المعارضة تكشف عن قدرة ابن شُهَيْد على الابتكـــار والمـــزج بـــين التُّراث ولغة عصره من جهة، وعن موقف الشَّاعر الأندلسي مـــن تراثـــه الأدبـــي والمحافظة عليه. فقد وصف الصَّيْد على طريقة امرئ القيس، فهو يـــذعر الـــوحش بجواده، ثمَّ يصف كيف أكل الشِّواء وانتهى منه مع رفاقه ليمـــسِّح كفَّيـــه بالعُـــشْبِ بقوله[2]:

نُمَـــسِّحُ بـــالحوذان مِنْـــهُ أَكُفَّنَـــا إِذَا نحنُ اقْتَنَصْنَا مِنْهُ غَيـــرُ قَلِيـــلِ

وقد تأثَّر في هذا المعنى بمعنى امرئ القيس، إذ مسَّح كفَّيه بأعراف الخيـــول بعد الانتهاء من أكل الشِّواء بقوله:

نَمُـــشُ بـــأَعْرَافِ الخُيُـــولِ أَكُفَّنَـــا إذا نَحْنُ قُمْنَا عن شِواءٍ مُهـــضَّبِ

ويبدو التأثُّر للقارئ بشكلٍ واضحٍ لدى ابن شُهَيْد حتى في اللُّغـــة واســـتخدام الضمائر بين الشَّاعريْن.

---

[1] ابن شُهَيْد، الديوان، ص107.

[2] ابن شُهَيْد، الديوان، ص108.

وابن شُهَيْد من الشُّعراء الأندلسيِّين الذين اشتهروا بالأسلوب المحـــافظ علـــى عمود الشِّعر العربيّ؛ "فقد غلب الأسلوب القديم على استهلالاته، وسار على طريق الأوائل في الوقوف والبكاء وذكر الدِّمن والآرام، واستمدَّ من كلام المتقدِّمين ألفاظـــه ومعانيه؛ فحفلت أشعارهُ بالرَّواسم المجمَّدة والجمل الجاهزة، فكان فيها مشترك الفكر والخيال والتعبير"[1].

وعارض ابن شُهَيْد امرأ القيس في قصيدته التي وصف فيها حاله بعد ضياع مُلكه وتخلِّي أصحابه عنه، ورحلته لطلب المساعدة لملـــك بيزنطـــة، وهـــي التـــي مطلعها:

سَمَا لَكَ شَوقٌ بَعْدَما كانَ أَقْـصَرَا وَحَلَّتْ سُلَيْمَى بَطْنَ قَـوٍّ فَعَرْعَـرَا

لقد جاءت هذه القصيدة في ستِّين بيتاً قسَّمها الشَّاعر لشرائح ومقطوعاتٍ؛ إذْ استهلَّها بالمقدِّمة الغزليّة ووصف رحلة الظعائن وشبَّهها بأشجار النَّخيل فأطال فيهـــا الوصف، يقول[2]:

كِنَانيَّةٌ بَانَتْ وفي الـــصَّدْرِ وُدُّهَـــا مُجاوِرَةً غَـــسَّانَ والحَـــيَّ يَعْمُـــرا
بِعَيْنِي ظُعْنُ الحـــيِّ لمَّـــا تَحمَّلُـــوا لَدى جَانِبِ الأَفْلَاجِ مِنْ جَنْبِ تيْمَرا
فشبَّهْتُهمْ فـــي الآلِ لمَّـــا تَكَمَّـــشُوا حَـــدائِقَ دَوْمٍ أو ســـفيناً مُقَيَّـــرا
أو المُكْرعاتِ من نخيل ابن يَـــامِنٍ دُوَين الصَّفَا الَّلائي يَلِينَ المُـــشُقَّرا
ســـوامِقَ جَبَّـــارٍ أثيـــثٍ فُروعُـــهُ وَعَالِينَ قِنْوَاناً من البُـــسْرِ أَحْمَـــرا

ثم ينتقل بعد وصف الظعائن إلى وصف الرِّحلة التـــي تخلَّـــى فيهـــا عنـــه أصدقاؤه، فيصف مشقّة السَّفر على ناقةٍ قويّة تحمَّلت ذلك العناء، مع ذكـــر غزيـــر لأسماء الأماكن بقوله[3]:

---

[1] ابن شُهَيْد، رسالة التوابع والزوابع، ص40.

[2] امرؤ القيس، الديوان، ص331-332.

[3] امرؤ القيس، الديوان، ص336.

فَدَعْ ذَا وَسَلِّ الهَمَّ عَنْـكَ بجِـسْرَةٍ ذَمُـولٍ إذا صَـامَ النَّهـارُ وهَجَّـرا[1]
تُقَطِّـعُ غِيظانـاً كَـأَنَّ مُتُونَهـا إذا أظْهَرتْ تُكْـسَى مُلَـاءً مُنَـشَّرا[2]
بَعيـدةٌ بَـيْنَ المَنْكَبَـيْنِ كَأَنَّهـا تَرَى عِنْدَ مَجْرَى الضَّفْرِ هِرَّاً مُشَجَّرَا[3]
كأنَّ صَلَيلَ المَرْوِ حـينَ تُطِيـرُهُ صَـلَيلُ زُيُـوفٍ يُنْقَـدْنَ بِعَبْقَـرا[4]

ينتهي الشاعر من وصف الناقة السريعة القوية التي بِعَدْوِها تطير قطع الشَّرر في الأرض كأنَّها دراهم معدنيّة فيها غش صُنِعت في وادي عبقر في اليمن.

ولعلَّ شهرة وادي عبقر بكثرة الجنِّ ونسبة الأشياء الغريبة الصُّنع إليـه مـا جعل ابن شُهَيْد يختاره في رسالة التوابع والزوابع، فهو يذهب في رحلة متخيّلة على ظهر جواد برفقة تابعه زهير بن نُمير لذلك الوادي، وهذا ما يقود الباحث إلـى أنَّ اختياره لهذا الواد جاء لإظهار قصائده على أنَّها عجيبةً وغريبةً لا يمكن لأي مـن الشعراء الإتيان بمثلها ونسبها لذلك الوادي (وادي عبقر) الذي ينسب إليه كلُّ شـيءٍ غريب الصُّنع.

أمَّا الشريحة التالية في قصيدة امرئ القيس، فهي شـريحة الفخـر، وهـي الشريحة التي عارضها ابن شُهَيْد في قصيدته، وجاءت هذه الشريحة في أحَدَ عَـشَرَ بيتاً وصف فيها خيله أيضاً، يقول فيها[5]:

عَلَيْها فَتىً لَمْ تَحْمِلِ الأَرْضُ مِثْلَـهُ أَبَـرَّ بِمِيثَـاقٍ وَأَوْفَـى وَأَصْـبَرا
هُوَ المُنْزِلُ الأُلَّافِ من جَوِّ نَـاعِطٍ بَني أسدٍ حَزْناً من الأرْضِ أوْعَرا
لَوْ شَاءَ كان الغَزْوُ من أَرْضِ حِمْيَرٍ ولكنَّهُ عَمْداً إلـى الـرُّومِ أنْفَـرا
بَكَى صَاحِبِيْ لَمَّا رَأَى الدَّرْبَ دُونَهُ وَأَيْقَـنَ أنَّـا لاحِقَـيْنِ بقَيْـصَرا
فَقُلْتُ لَـهُ لا تَبْـكِ عَيْنُـكَ إنَّمَـا نُحاوِلُ مُلْكـاً أو نَمُـوتُ فَنُعْـذرَا

---

(1) الجسرة: الناقة النشيطة؛ الذَّمول: السريعة.

(2) الغيطان: مفردها غائط: الواسع والسهل من الأرض؛ المُلاء: ثوب أبيض.

(3) الضَّفر: حبلٌ تشدُّ به الإبل؛ مُشجَّرا: المربوط بها.

(4) المَروْ: حجر يوري النَّار من أصلب الحجارة؛ الزيوف: الدَّراهم المعدنيّة فيها غش؛ عبقـر: موضع باليمن يُقال أنه كثير الجن؛ وقد نسبوا إليه كلَّ شيءٍ تعجبَّوا من صُنعهِ وحذقهِ.

(5) امرؤ القيس، الديوان، ص338-340.

وإنِّي زَعِـيمٌ إنْ رَجَعْـتُ مُملَّكَـاً بسَيْرٍ تَرى مِنْهُ الفُرانِـقَ أزْوَرَا[1]
على لَاحِـبٍ لا يُهْتَـدَى بِمَنَـارِهِ إذا سَافَهُ العَوْدُ النَّباطيُّ جَرْجَـرَا[2]
على كُلِّ مَقصوصِ الذُّنَابَى مُعَاوِدٍ بَرِيدَ السُّرَى باللَّيْلِ من خَيْلِ بَرْبَرا
أقَبَّ كَسِرْحَانِ الغَـضَى مُتَمطِّـرٍ تَرَى المَاء من أعْطَافِهِ قَدْ تَحَـدَّرَا

يفخر امرؤ القيس في الشريحة السابقة بنفسه ويذكر صفاته وما سيؤول إليه حاله بعد الظَّفر بالمُلْك، ثمَّ يصف فرسه المعتاد على السير في اللَّيل والنَّهار، وهو من خيل قوم بربر الذين كانت تشتهر خيلهم بالجياد، وفرسه دقيقة الخصر كذئب الغضى ذي الخشب الصَّلب، وهو من أخبث الذئاب وهي سريعة سبَّاقة.

أمَّا باقي أبيات القصيدة، فتحدَّث فيها الشَّاعر عن النساء وإنكارهنَّ له، وتخلِّي أصحابه عنه بعد غزوة "قرمل" المَلِك اليمنيّ الذي نال من قوم الشاعر، ويذكر أسماء حبيباته من النِّساء، مثل ابنة عفزر، وأم هاشم، والبسباسة، وأم عمرو، ويحزن لتخلِّي أصحابه عنه، ثمَّ يختم القصيدة بمدح القوم الذين ناصروه وقاتلوا معه من حي قيس بن شمَّر وعمرو بن درماء.

إنَّ اختيار ابن شهيد لهذا النَّص الشِّعري وتمثُّلَهُ إيَّاه، ومعارضته له يمثِّل قدرة الشاعر الأندلسي على مضاهاة الشِّعر القديم في البناء الفنيّ الذي بنيت عليه القصائد القديمة، وفي معارضة ابن شهيد لقصيدة امرئ القيس يقول[3]:

شَجَتْهُ مَغَانٍ مـن سُـلَيْمَى وأَدْؤُرُ .....
وَأُخْرَى اعْتَلَقْنَا دُونَهُـنَّ وَدُونَهـا قُصُورٌ وحُجَّـابٌ وَوَالٍ ومَعْـشَرُ
يُزَيِّنُهَـا مَـاءُ النَّعِـيمِ وصَـفَّها من العَيْشِ فَيْنَانُ الأَرَاكةِ أَخْـضَرُ
إذا رَامَها ذُو حَاجةٍ صَـدَّ وَجْهَـهُ ظُبَا البَاتِراتِ والوَشِـيجِ المُكَـسَّرُ
وَمِنْ قُبَّةٍ لا يُدْرِكُ الطَرْفُ رَأْسَـها تَزِلُّ بِهـا رِيـحُ الـصَّبَا فتحـدَّرُ

---

[1] الفُرانِق: هو الذي يدل صاحب البريد على الطريق؛ أزورا: أعوج الصَّدر منحرف.

[2] اللَّاحب: الطريق الذي قشر عنه وجه التُّراب لكثرة سير حوافز الخيل عليه؛ سـاف: اشـتمَّ؛ العَوْد: المُسنّ من الإبل، النباطي: الضَّخم الصَّبور؛ جرجرا: ردَّدَ صوته في حنجرته.

[3] ابن شهيد، الديوان، ص107.

يفتتح ابن شهيد قصيدته بذكر الدِّيار وتذكُّرها والوقوف عليها، يشجى لمنازل وأدؤر سُلَيْمى وغيرها من القصور والفينان والحدائق، وقد استهلَّ نصَّه على طريقة الأوائل الذين بكوا الدِّيار ووقفوا عليها، إلَّا النَّص المعارض يكشف لنا عن تجربة فنَّية ودِلالات جديدة ذات ملامح حضارية أندلسية، فابن شهيد لم يَذكر الآرام والأثافي والنؤى في ذكره للدِّيار، وإنَّما طوَّر هذه الوقفة وأخضعها لتجربته الخاصّة، فذكر القصور العالية والمنازل والحدائق الخضراء والمياه الجارية.

يؤكِّد هذا الأمر أن ابن شُهَيْد قد تأثَّر بالمقدمات التقليدية الجاهلية، وأضاف إليها بعض مظاهر التجديد والتطوير، فلم يقف عند حدود التقليد الفنيِّ.

إنَّ هذا الاستهلال في نص ابن شهيد يؤكِّد لنا أهميّة قدرة النَّص المعارِض على تشرُّب الفكرة القديمة التي تضمنها النص السابق وإعادة صياغتها في أسلوبٍ جديدٍ ولغةٍ وألفاظٍ ودِلالات جديدة، " وبهذا فإنَّ كل معارضة هي نصٌّ متداخلٍ مع نصٍّ سابق له"[1].

ثمَّ ينتقل ابن شهيد من الاستهلال بذكر الدِّيار إلى شريحةِ الفخر، وهذه الشريحة هي أكثر عناصر قصيدة ابن شهيد التقاءً مع النص المعارَض؛ لأنَّ هذه المعارضة اشتملت على اختلافات ومفارقات بين النَّصَّين، وهذا ما يؤكِّد خصوصيّة كلٍّ منهما ويقودنا للبحث عن سمات التفرُّد والخصوصيّة لكل نص، وهذا الأمر أيضاً يؤكِّد قدرة النصّ المعارض على إثبات ذاته وقوَّته أمام النصّ المعارَض، فهو ليس قطعة مُستنسخة عنه، وإنَّما نصٌّ هو موازٍ له خصوصيّته وتفرُّده. يقول ابن شهيد[2]:

إذا زَاحمَتْ منْها المَخَارِمُ صَوَّبَتْ ... هُوَيًّا عَلى بُعْدِ المَدَى وَهي تَجْأَرُ
تَكَلَّفْتُها واللَيْلُ قَدْ جَاشَ بَحْرُهُ ... وَقَدْ جَعَلَتْ أَمْوَاجُهُ تَتَكَسَّرُ
وَمِنْ تَحْتِ حِضْنِيَ أَبْيَضُ ذُو سَفَاسِقٍ ... وَفِي الكَفِّ من عَسَالَةِ الخَطِّ أَسْمَرُ
هُمَا صَاحِبَايَ من لَدُنْ كُنْتُ يَافِعَاً ... مُعيلانِ من جُدِّ الفَتَى حِينَ يَعْثُرُ
فَذَا جَدْوَلٌ في الغِمْدِ تُسْقَى بِهِ المُنَى ... وَذَا غُصَنٌ في الكَفِّ يُجْنَى فَيُثْمِرُ

---

[1] حول ذلك، انظر: الغذَّامي، الخطيئة والتكفير، ص321.

[2] ابن شهيد، الديوان، ص108.

استطاع الشاعر أن يختزل معاني الفخر بنفسه والذَّود بسلاحه عن تلك القصور والمنازل من الأعداء، فهو يجعل نفسه في مقدِّمة من يحمي تلك الدِّيار إذا حوَّم حَولها العدو، وجاشت بها المنايا التي جعلها كالبحر المتلاطمة أمواجه؛ ليرفع من شدّة الهول المحيط بها، وقد أراد الشاعر هذه الدِّلالة ليُظهر قدرته وقوَّته وشجاعته في مواجهةِ الشَّدائد بسيفه القاطع الحادّ وبرمحه العسَّال اللَّذين يصاحبانه منذ صغره، ومن خلالهما يدرك المُنى والمجد ويحافظ على كرامته وقوَّته.

وقد جاءت شريحة الفخر في نص امرئ القيس في ثلاثة عشر بيتاً، في حين جاءت في نصّ ابن شهيد المعارَض في خمسة أبيات، فقد جَاءتْ نسبة شريحة الفخر في النصَّينِ متساوية قياساً لطول النص في كلٍّ منهما، فالنصُّ المعارَض "نص امرئ القيس" فقد جاء طويلاً بقرابة السِّتين بيتاً غطَّت شريحة الفخر منه ثلاثة عشر بيتاً، في حين جاء النصّ المعارِض سبعة عشر بيتاً غطَّت شريحة الفخر منه خمسة أبيات.

يقول امرؤ القيس مفتخراً[1]:

عَلَيْها فَتَىً لَمْ تَحْمِلِ الأَرْضُ مِثْلَهُ ... أَبَرَّ بمِيثَاقٍ وأَوْفَى وأَصْبَرَا
هُو المُنْزِلُ الأُلَّافِ من جَوِّ نَاعِطٍ ... بَنِي أَسَدٍ حَزْناً من الأَرْضِ أَوْعَرَا
وإِنِّي زَعِيمٌ إنْ رَجَعْتُ مُمَلَّكاً ... بَسيْرٍ تَرَى مِنْهُ الفُرانِقُ أَزْوَرَا
علَى لاحِبٍ لا يُهْتَدَى بِمَنَارِهِ ... إذا سَافَهُ العَوْدُ النَّبَاطيُّ جَرْجَرَا
عَلَى كُلِّ مَقْصُوصِ الذَّنَابي مُعَاوِدٍ ... بَرِيدِ السُّرَى باللَّيْلِ من خيلِ بَرْبَرَا
أَقَبَّ كَسرحَانِ الغَضى مُتَمَطِّرٍّ ... تُرى المَاءَ من أَعْطَافِه قَدْ تَحَدَّرَا
إذا زُعْتَهُ مِنْ جَانِبَيْهِ كِلَيْهِمَا ... مَشَى الهَيْدَبى في دَفِّهِ ثُمَّ فَرْفَرا
لَقَدْ أَنْكَرْتَنِي بَعْلَبَكٌّ وأَهْلُهَا ... وَلَابْنُ جُرِيجٍ في قُرَى حِمْصَ أَنْكَرَا
نَشِيمُ بُرُوقَ المُزْنِ أَيْنَ مُصَابَهُ ... وَلَا شَيءَ يُشفي منْكَ يا ابْنَةَ عَفْزَرا
من القَاصِراتِ الطَّرْفِ لَوْ دَبَّ مُحْوِلٌ ... من الذَّرِّ فَوْقَ الإِتْبِ منْهَا لأَثَّرا
لَهُ الوَيْلُ إنْ أَمْسَى وَلَا أُمَّ هَاشِمٍ ... قَرِيْبٌ وَلَا البَسْبَاسَةُ ابْنَةُ يَشْكُرَا

[1] امرؤ القيس، الديوان، ص339-341.

افتخر امرؤ القيس في الشريحة السابقة بنفسه وقدرته على مجابهةِ الأعــداء وذكر صفاته الكريمة، وتطرَّق لوصف خيله السَّريعة العَدْو، وقد شبَّهها بذئابِ الغَضَا لسرعتها حتَّى يتصبَّب العرق منها كالماء المتحدِّر، ثمَّ تخلَّص من فخرٍ إلــى غَــزل وذكر أسماء عشيقاته، وهذا عنصرٌ يلتقي فيه النصَّان المعــارِضُ والمعــارَض؛ إذْ تخلَّصَ كلا الشَّاعرين من فخرٍ إلى غزل، ويمثِّل هذا البناء الفنيّ قدرة ابن شهيد في إدخال نصَّه بعلاقة تناصيّة بالأسلوب مع نص امرئ القيس، فيظهر ذلك من خــلال تخلُّص ابن شهيد من الفخر إلى الغزل بقوله[1]:

فَذَا جَدْوَلٌ في الغِمْدِ تُسْقَى به المُنَى ... وَذَا غُصُنٌ في الكَفِّ يُجْنَى فَيُثْمِــرُ
إلى بَيْتِ لَيْلَى وَهْوَ فَرِدٌ بِذي الغَضَا ... يُضِيْءُ لِعَيْنَ المُــسْتَهَامِ ويُزْهِــرُ
فَبُتْنَا عَلى ضَــمٍّ لِفَــرْطِ اشْــتِيَاقِنَا ... تَكَــادُ لَــهُ أكْبَادُنَــا تَتَفَطَّــرُ
وَدَوَّيَّــةٌ مــن نِتْنَــةٍ مُدْلَهِمَّــةٍ ... دَرِيسِ الصَّوَى مَعْرُوفُهــا مُتَنَكِّــرُ
إذا جَابَهَا الخِرِّيتُ فــي طَرقاتِهــا ... يَظَلُّ بِهَا أَعْمَى وَإِنْ كَانَ يُبْــصِرُ

لقد اختتم ابن شهيد نصّه بالمدح متَّبِعاً أُسلوب البناء الفنيّ الذي اتَّبعه امــرؤ القيس في ختم قصيدته، إذْ انتهى بمدح القوم الذين ناصروه في القتال من حي قيس ابن شمَّر وعمرو بن درماء، يقول[2]:

تَبَصَّرْ خَلِيلي هَلْ تَرَى ضَوْءَ بَارِقٍ ... يُضِيءُ الدُّجَى باللَّيْلِ عَنْ سَرْوِ حِمْيَرا
أَجَارَ قُسَيْساً، فالطُّهَــاءُ فَمِــسْطَحاً ... وَجَوَّاً فَرَوْضَى نَخْلَ قَيْسَ بنِ شَــمَّرا[3]
وَعَمْرُو بنُ دَرْمَاءَ الهُمَامُ إذا غَــدَا ... بِذِي شَطَبٍ عَضْبٍ كَمِشْيَةِ قَــسْوَرا[4]
وَكُنْتُ إذا ما خِفْتُ يَوْمَــاً ظُلَامَــةً ... فَــإِنَّ لَهَــا شِــعْبَاً بِبُطْلَــةَ زَيْمَــرا
نِيَافاً تَــزِلُّ الطَّيْــرَ عــن قَذَفَاتِــهِ ... يَظِلُّ الضَّبَابُ فَوْقَــهُ قَــدْ تَعَــصَّرا

---

[1] ابن شهيد، الديوان، ص108.

[2] امرؤ القيس، الديوان، ص344.

[3] هو قيس بن عبد جذيمة الطائي. انظر شرح القصيدة في الديوان، ص344.

[4] عمر بن عَدِيّ ونسب إلى أُمِّهِ درماء. شرح الديوان، ص344.

أمَّا ابن شهيد، فقد ختم نصَّه بمدحِ الخليفة يحيى بن حمود[1]؛ لعلاقته الحميمة به واتِّصاله به بقوله[2]:

تَرَى ثابِتَاتِ الحُكْمِ عِنْدَ اْعتسافِها تَــزِلُّ عَلَــى أدْفَافِهــا فَتهــوَّرُ
وإنْ سَلَكَتْ أضْوَاجِها عَيِيَتْ بهــا عَوَارِبُ مــن قُطْرِيَّــاتٍ تَزَجَّــرُ
وَسِرْنَا نجوزُ النَّهْجَ حتَّى بَــدَا لَنَــا بِغُرَّةِ يَحْيَى سَاطِعُ اللَّــوْنِ أَزْهَــرُ

أمَّا من ناحية البناء الأسلوبي للنصّ المعارِض، فقــد اســتطاع ابــن شــهيد مضاهاة امرئ القيس في البناء العام للقصيدة؛ إذْ افتتحها بذكر الــدِّيار، ثــمَّ انتقــل للفخر، وتخلَّص منه للغزل، وختم بالمدح، وهو البناء الفني الذي اختــاره، إلَّــا أنَّ الاختلاف جاء بين النصَّين في التجربة الشخصيّة والقدرة على التعبير عنها.

استطاع ابن شهيد أن يستخدم الألفاظ الجزلة البعيدة عن الوحشيّة والتقعّــر، وجاءت اللُّغة تتناسب مع طبيعة الغرض العام للقصيدة وجعلها في تراكيبٍ وصــورٍ قريبة. ويلتقي النصَّان في البحر والعروض؛ حيث جاء النصَّان على البحر الطويل، وإن اختلفا في القافية، حيث جاءت قافية امرئ القيس راءً مطلقةً أمَّا قافية نصّ ابن شهيد فجاءت مقيَّدة.

إنَّ مثل هذه الاختلافات والتوافقات بين نصَّيْ امرئء القيس وابن شهيد، تؤكِّد انفتاح النصّ المعارِض على التراث الشعري القديم، وهذا الانفتاح يجعل نصّ ابــن شهيد الجديد "يتولَّد من بنيات النص السابق في جدليّة تتــراوح بــين هــدمٍ وبنــاءٍ وتعارُضٍ وتداخل، وتوافق وتخالف"[3].

لقد استطاع ابن شهيد التوفيق في اختيار ألفاظه لتناسب الأســلوب القــديم، فوردت عديدٌ من الألفاظ القديمة في النصّ مثل: (شجتهُ مغانٍ، عسَّالة الخطّ أسمر)، ويذكر اسم محبوبته واختاره "ليلى"؛ ليُظهر قدرته على محاكاة امرئ القــيس الــذي

---

[1] المعتلي بالله أبو زكريا يحيى بن علي بن حمود (385-427 هــ) تاسع خلفــاء الأنــدلس، وثالث حكَّام بني حمود بالأندلس، ومؤسِّس طائفة مالقة إحدى ممالك الطَّوائف التي تكوَّنــت في أثناء فتنة الأندلس.

[2] ابن شُهَيْد، الديوان، ص108.

[3] انظر: عيد، القول الشعري، ص270.

اقترن اسمه باسم "ليلى"، على أنَّه لم يرد في نص امرئ القيس في جملة أسماء النِّساء اللَّاتي ذكرهنَّ، مثل: "البسباسة، وأسماء، وابنة عَفْزَرا، وأم هاشم".

لقد استطاع النص المعارِض أن يصوّر عاطفة الشاعر ويكشف عن صدقها، وهذا ما أضفى على المعارضة صفة الإبداع والخصوصيّة والبعد عن التقليد، وقدرة الشاعر على إسقاط مشاعره على النصّ وبثّها فيه، وقد أبدع ابن شهيد في توصيل تجربته للمتلقِّي بأسلوبٍ يضاهى فيه امرأ القيس، ويكسر فيه حدود الزَّمان بين النصَّين المعارِض والمعارَض، ففي نص ابن شهيد "يتوقف الدَّارس أمام وحدات الأصالة، ومعالمُها موزَّعة بين التُّراث والابتكار مع مراعاة اختلاف الوحدات المكانيّة والزَّمانيّة، وإمكانيّة تغاير حالة الشَّاعر النفسيّة عبر النصّ الواحد"[1].

ومن معارضات ابن شهيد للشعراء الأوائل، معارضته قصيدة قيس بن الخطيم التي قالها حين ثأر لأبيه وجدّه، وكان قد عُيِّر بعدم الثأر لهما من رجلٍ من عبد القيس، وحمته من القوم قبيلة بني عامر[2]، وذكرهم في قصيدته، وجاءت القصيدة في ثمانية عشر بيتاً افتتحها بثلاثة أبيات في النسيب، ثمَّ تحدَّث عن الثأر وقتله ابنَ عبد القيس في ستة أبيات، وينتقل للحديث عن الفخر بنفسه وقبيلته في تسعة أبيات، والتي يقول في مطلعها[3]:

تَذَكَّرَ لَيْلَى حُسْنَها وَصَفاءَهَا ... وَبَانَتْ فَأَمْسَى ما يُنالُ لِقاءَها

وَمِثْلُكِ قَدْ أَصْبَيْتُ لَيْسَتْ بكنَّةٍ ... ولَاَ جَارَةٍ أَفْضَتْ إِلَيَّ حَيَاءَها

إذا ما اصْطَبَحْتُ خَطَّ مِئْزَرِي ... واتَّبَعْتُ دَلْوِي في السَّخَاءِ رِشَاءَها

يتذكَّر الشاعر أيَّام السَّعادة والصَّفو مع محبوبته التي أسماها ليلى، وكيف حالت الحال بها إلى البيْنِ والبُعدِ حتى أصبح اللِّقاء عسيراً، ويتذكَّر النِّسوة اللَّاتي أصباهن وأمالهنَّ إليه حتى أصبح يمشي الخيلاء مفتخراً، وبعد هذه المقدِّمة ينتقل للحديث عن الثَّار والفخر به بقوله[4]:

---

[1] انظر: التَّطاوي، المعارضات الشعرية بين التقليد والإبداع، ص105.

[2] الأصبهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج3، ص207.

[3] قيس بن الخطيم، الديوان، ص41-42.

[4] قيس بن الخطيم، الديوان، ص43-48.

ثَأَرْتُ عَـدِيَّاً والخَطِـيمَ فَلَـمْ أَدَعْ ... ولَايَـة أشْـيَاءِ جُعِلْـتُ إِزَاءَهـا
ضَرَبْتُ بِذي الزِّرَّيْنِ رِبْقةَ مَالـكٍ ... فَأُبْتُ بِنَفْسٍ قَدْ أَصَـبْتُ شِـفَاءَها
وسَامَحَني فيها ابنُ عمرِو بنِ عامرٍ ... خِـداشٌ فَـأَدَّى نَغْمَـةً وأَفَاءَهـا
طَعَنْتُ ابنَ عَبْدِ القَيْس طَعْنَةَ ثَـائِرٍ ... لَها نَفَذٌ لَوْلَـا الـشُّعاعُ أَضَـاءَها
مَلَكْتُ بِها كَفِّـي فَـانْهَرْتُ فَتْقَهـا ... يَرَى قائماً من خَلْفِها ما وَرَاءَهـا
يَهُـونُ عَلَـيَّ أنْ تُـرِدُّ جِرَاحَـهُ ... عُيونَ الأَواسي إذْ حَمِدْتُ بِلاءَهَـا

لقد غطَّت هذه الشريحة من النصِّ الحديث عن الثأر من قاتل أبي الـشاعر، وبخبر بأنّه أهلٌ للأمور التي تُوكل إليه، ويصف الطعنة وبالغ في وصفها، فهي نافذة من جسمه حتى أنّه يُرى المطعون من خلالها لولا كثرة الدَّم المتصبب منها، ويخبر الشاعر عن حماية قوم ابن عامر له، ومنعه من قوم القتيل. أما الـشريحة الأخيـرة من النص، فهي الشريحة التي بَدَتْ فيها المعارَضة في نص بن شُهَيْد وهي شريحة الفخر، وقد سيطرت عليها الأنا والحديث عن الذات وذكر المناقب والصِّفات، يقول فيها[1]:

وكُنْتُ امْرَءَاً لا أسْمَعُ الـدَّهْرَ سُـبَّةً ... أُسَبُّ بِها إِلَّـا كَـشَفْتُ غِطَاءَهـا
وإِنِّي في الحَرْبِ الضَّرُوسِ مُوَكَّـلٌ ... بإِقْدَامِ نَفْـسٍ مـا أُرِيـدُ بَقَاءَهـا
وكانَتْ شَجَا في الحَلْقِ مَا لَمْ أبوْ بها ... فَأُبْتُ بِنَفْسٍ قَدْ أَصَـبْتُ دَوَاءَهـا
وَقَدْ جَرَّبَتْ مِنِّي لَـدَى كُـلِّ مَـأْقِطٍ ... دُحَيٌّ إذا ما الحَرْبُ أَلْقَتْ رِدَاءَهـا
وإِنَّا إذا ما مُمْتَرُوْ الحَـرْب بَلَّحُـوا ... نُقِـيمُ بأَسْـبَادِ العَـرِينِ لِوَاءَهـا
وَنُلْقِحُهـا مُـسْبورةً ضَـرْزَنِيَّةً ... بِأَسْـيَافِنَا حَتَّـى نُـذِلَّ إِباءَهـا
وإِنَّـا مَنَعْنَـا فـي بُعَـاثٍ نِـسَاءَنا ... ومَا مَنَعَتْ مِ المُخْزِيَـاتِ نِـسَاءَها

لقد تناول ابن الخطيم في هذه الشريحة الفخر بنفسه وبقبيلتـه، وقـد اختـار الألفاظ الجزلة المعبِّرة عن معانيه وصاغها في تراكيبَ وصورٍ نادرةٍ استطاع مـن خلالها التعبير عمَّا يجولُ بنفسه من خواطر بعد الثأر من قاتل أبيه، وقد اختار القافية المناسبة لمعانيه وهي الهجاء.

---

[1] قيس بن الخطيم، الديوان، ص49-51.

وتمثَّل ابن شهيد هذا النصَ ببنائه الفنيِّ والدِّلالي، واستطاع أن يبنـــي نـــصَّه على غراره ليس من باب التقليد، وإنَّما من باب إثبات القدرة على محاكاة الأوائـــل من الشُّعراء، فنظم قصيدته التي مطلعها[1]:

مَنَـــازِلَهُم تَبْكِـــي إِلَيْـــكَ عِفاءَهـــا سَقَتْها الثُّرَيَّـــا بـــالعَرِيِّ نحاءَهـــا

بنى ابن شهيد قصيدته على طريقة العرب الأوائل فـــي اســـتهلال القـــصيدة بالمقدمة الغزليّة التي أخذت مساحة من النص فاقت المساحة التي أخذتها في نـــص ابن الخطيم؛ إذْ جاءت عند ابن شهيد في تسعة أبيات، منها قوله[2]:

رَأَتْ شَدَنَ الأَرام في زَمنِ الهَـــوَى ولَمِ تَرَى يَعْلَى فَهِي تَسْفَحُ مَاءَهـــا
خَلِيليَّ عوِّجـــا بَـــارَكَ اللهُ فِيكُمَـــا بدارتها الأولـــى نحيِّـــي فِنَاءَهـــا
ولا تمنَعَـــانِي أنْ أجُـــودَ بـــأدْمُعٍ حَوَاها الجَوَى لمَّا نظَرتُ جواءَهـــا
مَيادينُ أفْـــراسِ الـــصِّبا ومَراتِـــعٌ رَتَعْتُ بِها حتَّـــى أَلِفْـــتُ ظِباءَهـــا

ويبدو للباحث أنَّ طول المقدِّمة في النصِّ المعارِض وأخْذِها مـــساحة تـــصل ضعفي المساحة التي غطَّتها في النص المعارَض، هي محاولة لإثبات ذات الشاعر والقدرة الفنية في التفوُّق على الأوائل، وأنَّ النص المعارِض "نص ابن شهيد" جـــاء بشيءٍ من الرَويَّة استطاع فيها تقسيم النص لشرائح ومقاطع مترابطة يسلّم بعـــضها إلى بعض دون إشعار المتلقِّي؛ وتَخلَّصَ الشاعر من مقطعٍ إلى آخر بسلاسة وخفّة، يشير إلى ذلك حازم القرطاجنّيّ، إذْ يقول: "فحقيقٌ عليـــه (أي الـــشاعر) إذا قـــصد الروَّية أن يحضر مقصده في خياله وذهنه، والمعاني التي هي عمدةٌ له بالنسبة إلـــى غرضه ومقصده ويتخيّلها تتبعاً بالفكر في عباراتٍ بُددْ، ثم يضع الـــوزن والـــروِّي بحسْبها لتكون قوافيه متمكِّنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها"[3].

وبَدَا التنَّاص الإيقاعي بين النصَّين واضـــحاً؛ إذْ تـــأثَّر بـــالنصُّ المعـــارِض بالمستوى الإيقاعي والموسيقي للنصّ المعارَض في العروض والقافية والروّي، كما

---

[1] ابن شهيد، الديوان، ص82.

[2] ابن شهيد، الديوان، ص82.

[3] القرطاجني، منهاج البلغاء، ص204.

اشتركا ببعض القوافي مع قدرة ابن شهيد في اختيار السياق المختلف للقافية، ووضْعها فيه ممَّا أدى لخروجها عن دلالتها الأصلية لدلالة جديدة. يقول ابن شهيد[1]:

أنَا البَحْرُ لا يستوهِنُ الخَطْبُ طَاقَتي وتَأْبَى الحِسَانُ أنْ أُطيقَ لِقَاءَهَا
تَيمَّمَ قَصْدِي النَّائِباتُ فردَّهَا فَتى لَمْ يُسَجَّعُ حِينَ حَانَ رِيَاءَهَا
إذَا طَرَقَتْهُ الحَادِثَاتُ أَعَارَهَا شَبَا فِكَرات قَدْ أَطَالَ مِضَاءَها
جَزَاهُمْ بِمَا حازُوا من الجَهْلِ حُلْمُهُ كَرِيمٌ إذا رَاءَ المَكَارِم جَاءَهَا
ولَوْ أنَّنِي أنْحَتْ عَلَيَّ مَكَارِمٌ تَرَضَّيتُ بالعِرْض الكَرِيمِ حَزَاءَها

تظهر العلاقة الشكليّة بين النصّين بشكلٍ لافتٍ للقارئ، حيث استطاع ابن شهيد إدخال نصّهِ في جوِّ النصِّ المعارَض من حيث البناء الشكلي والإيقاعي، واختيار البحر الطويل الذي بُنِيَ عليه النصَّ المعارَض، والقوافي المناسبة للسياق والمعنى في البيت الواحد لتكمِّل المعنى، وفي النص كشريحة واحدة لتضفي عليه جمالية الإيقاع الموسيقي؛ فاشتركت القوافي بين النصَّين، وهو ما يُعرف بين الدارسين بـ "تناص القوافي"[2]؛ لأنَّ إشارات القوافي وتداخلها بين النصين المعارِض والمعارَض تُعدُّ من أقوى الإشارات على التناص والعلاقة بين النصَّين، غير أنه يجب الإشارة إلى أن دلالة تلك القوافي حسب السياق الخاص لكلِّ نص؛ إذْ جاءت قافية مطلع قصيدة قيس بن الخطيم في سياق الحديث عن رحيل المحبوبة ونؤيها حتى أصبحت بعيدة لا يمكن لقاؤها بقوله[3]:

تَذَكَّرَ لَيْلَى حُسْنَها وَصَفَاءَها وَبَانَتْ فَأَمْسَى مَا يَنَالُ لِقاءَهَا

لقد استخدم ابن شهيد القافية ذاتها (لقَاءَها)، ولكنه استطاع أن يُخْرجها إلى دلالة جديدة وفق سياقه الخاص الذي اختاره لها بقوله[4]:

أنَا البَحْرُ لا يَستوهِنُ الخَطْبُ طَاقَتي وَتَأْبَى الحِسَانُ أنْ أُطيقَ لِقَاءَهَا

---

[1] ابن شهيد، الديوان، ص83.

[2] الياسين، استيحاء التراث في الشعر الأندلسي، ص133.

[3] قيس بن الخطيم، الديوان، ص41.

[4] ابن شهيد، الديوان، ص83.

اختلفت دلالة القافية بين البيتين، فأصبحتْ في بيت ابن شهيد تدلُّ على عدم تقبُّلِه من قبل الحسان لقوته وصلابته وعدم ملاطفته لهنَّ؛ فهو رجل الشَّدائد التي أثَّرت في شخصه حتى أصبح لا يُقبل من النساء.

ومن الأمثلة على إدخال ابن شهيد قافيةً من قوافيه في تناصٍ مع قوافي قيس ابن الخطيم وإخراجها عن دلالتها إلى دلالة أخرى، أخضعها لسياقه وهي "إباءَها"، التي وردت عند قيس بن الخطيم للدلالة على المنعة والإباء في قوله[1]:

وإنَّا إذا ما مُمْتَرُوْ الحَرْب بَلَّحُوا نُقِيمُ بأسْبَادِ العَرِينِ لِوَاءَهَا
وَنُلْقِحُهَا مُسْبورةً ضَرْزَنيَّةً بِأَسْيَافِنَا حَتَّى نُذِلَّ إباءَهَا

يتحدَّث ابن الخطيم عن قومه وأنَّهم أهلٌ للحرب وجعلها بمثابة النَّاقة المبسورة التي يُلقحها الفحل رغم تمنِّعها وعدم رغبتها، فهُمْ يلقحون الحرب بأسيافهم رغم إباءَها وتمنُّعها ذلك.

فجاءت دلالة القافية مناسبة للمعنى العام للبيت، وللدلالة على المنعة والإباء، وقد استخدم ابن شهيد هذه القافية "إباءَها" للدلالة على المنعة والإباء، ولكن في سياقٍ خاصٍ ومعنىً مُختلف بقوله[2]:

عَجِبْتُ لِنَفْسِي كَيْفَ مُلِّكُها الهَوَى وَكَيْفَ استفزَّ الغَانِيَاتُ إِبَائهَا

فالشاعر أبيٌّ على النِّساء يمنع نفسهُ عن مجالستهنَّ لانشغاله عنهنَّ بالقتال وبالأمور والخطوب الكبيرة، إلاَّ أنَّه يُعجبَ لتبدُّل حاله وكسر إباء نفسه، وتبدُّلها لمجالسة النِّساء.

إذن، اسطتاع ابن شهيد محاكاة النص القديم واستخدام قوافيه وإخراجها من دلالاتها السياقيّة إلى دلالات جديدة وفق سياقه الذي وضعها فيه.

وظهر ضمير الأنا في النصِّ المعارِض بشكلٍ لافتٍ بدا فيه التأثُّر بين النصَّين؛ فابن شهيد استطاع توظيف الضمير في شريحة الفخر والحديث عن الذات لإبراز قدرته على مضاهاة قيس بن الخطيم الذي بنى نصَّهُ على الفخر بأخذ الثأر؛ فأكثر من استخدام ضمير "الأنا" في حديثه عن نفسه وعن قومه.

---

[1] قيس بن الخطيم، الديوان، ص50-51.

[2] ابن شهيد، الديوان، ص84.

لقد استطاع ابن شهيد في معارضته لنص قيس بن الخطيم محاكاة الشاعر الجاهلي في نصّهِ من حيث الشكل والمضمون وتقسيم نصَّه لمقطوعات وفق التقاليد العربية للقصيدة القديمة، الذي يقوم بدور كبير في لفت انتباه المتلقي؛ فالاستهلال "يستحوذ على القصيدة وينشر سلطته عليها، ويكون دالاً من دوال الإيقاع النفسي فيها"[1]، وحُسن التخلُّص للغرض العام للقصيدة وصولاً لختام القصيدة ونهايتها، كما استطاع ابن شهيد في معارضته محاكاة الألفاظ والمعاني والصور والتراكيب القديمة وإبراز مقدرته على مضاهاتها من خلال توظيفها في سياقه الخاص ووفق تجربته الشخصية؛ فجاءت هذه المعارضة تشكل الالتزام التام بين النصين المعارِض والمعارَض في البناء الفني وبالمعاني العامة.

لقد كشفت المعارضات الأندلسية للشعراء الأوائل، عن أن الشاعر الأندلسي يمتلك القدرة على فَهْم التقاليد الفنيَّة للقصيدة العربيّةِ، واستيعابها، والتجديد، في معانيها، وأَبْنيتها، ومقومّاتها، لما أملته عليه ظروف بيئته الحضارية الأندلسيّة.

وقد أسهمت المعارضات إلى حدٍّ كبير في توضيح صلة الشاعر الأندلسي بتراثه الأدبيّ، ونقله في صورة جديدة، مزج فيها الشعراء بين الفرع والأصل، وأضافوا إليه، ولم يتوقَّفوا عند حدود التقليد والصبّ على قوالب الأوائل دون إضافة وتجديد.

4.3 الصورة الشعرية

لم يتوقَّف تأثُّر الشعراء الأندلسيين بمعاني الشعراء الأوائل ومذاهبهم الفنية، بل تجاوز ذلك إلى التأثر بصورهم الشعرية التي تمثِّل إحدى الركائز الفنية التي تقوم عليها القصيدة العربيّة القديمة، وعرَّف البلاغيون الصورة بأنها: "الصورة الأدبية التي يُعْتَمدُ في إخراجها على صياغات علم البيان كالتشبيه، والمجاز، والاستعارة، والكناية، وسواها من الوسائط البيانية المأثورة التي يستطاع فيها أداء المعنى الواحد

---

[1] بنِّيس، محمَّد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001م، ص133.

بأساليب عدة وطرائق بحسب مقتضى الحال وذوق الكاتب في الاختيار والإخراج"[1]، وقد حافظ شعراء الأندلس على علوم البيان في إخراج صورهم وتطويعها لتناسب مقتضى الحال لديهم.

والصورة الشعرية تمثل إحدى الركائز الفنية التي تقوم عليها القصيدة العربية، وقد استطاع الأندلسيون في القرن الخامس الهجري أن ينسجوا صورهم الشعرية ويبرعوا فيها وفق التقاليد الشعرية التي شاعت عند الشعراء المشارقة، فقد أظهروا براعتهم في صورهم وتشبيهاتهم واستعاراتهم؛ لإدراكهم بأنَّ تلك الصور التقليدية تمثِّل عُرفاً أدبياً ينبغي المحافظة عليه.

إن تكرار الصور الشعرية لدى شعراء العصور المختلفة يمثِّل بنيةً صورية حضارية "فالشاعر لا يُشبّه امرأة بالغزال مثلاً؛ لوجود شبه حقيقي أو متوهم بينهما؛ بل لأن اعرافاً مترسخة في ثقافته تقوده إلى هذا التشبيه"[2]. وستعنى هذه الدراسة لكشف مدى التلاقي بين الأندلسيين والمشارقة في صورهم وتشبيهاتهم واستعاراتهم؛ ولأن دراسة الصورة قضية ممتدة الأطناب لغزارة النتاج الشعري لدى شعراء ذلك العصر ستكتفي الدراسة باختيار نماذج لصُور بدا فيها التاثر بالتراث التصويري جلياً.

وتُعد الصورة إحدى المقومات الفنية للقصيدة، وتختلف عن بقية المكونات في أنها تشكَّل لدى الشاعر من خلال تجربته الكلية في الحياة ومن مخزونه الفكري التراثي، فالقصيدة وإن كانت تقوم على تجربة الشاعر الذاتية الخاصة "فإنَّ صورها تُستقى من حقل أكثر سعة من التجربة والمخزون الكلي لحياة الشاعر"[3]. وينطبق هذا الرأي إلى حدٍّ كبير على تأثر الأندلسيين بالصور الشعرية التراثية التي شاعت عند الأوائل، واستطاعوا توظيفها، وإعادة تشكيلها وإخضاعها لسياقهم الخاص.

---

[1] عكاوي، إنعام فوَّال، المعجم المفصَّل في علوم البلاغة ، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992، ص591.

[2] عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص119.

[3] لويس، سيسيل دي، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون ، مؤسسة الفليح للطباعة والنشر، الكويت، د.ط، د.ث، ص85.

لقد جاءت الصور الشعرية الأندلسية مستمدَّةً من محيط الشاعر من الطبيعة الأندلسية التي حاكاها وأخضعها لخياله وتجربته الخاصة، وتوحّد معها، وبثَّ فيها مشاعره، وأحاسيسه، فنجدها قويَّة وحزينة وفرحة حسب مقتضى الحال الذي أراده لها الشاعر، لقد كانت الطبيعة الأندلسية بكلِّ مكوناتها حاضرة في صور الأندلسيين في شتى المواقف والظروف، فهذا ابن شُهَيْد يرسم صورة المعركة والقتلى فيها، يقول[1]:

وَتَدْري سِباعُ الطَّيْر أَنَّ كُمَاتَهُ ... إذا لَقِيَتْ صِيْدَ الكُمَاةِ سِبَاعُ
لَهُنَّ لُعَابٌ في الهَواءِ وهِزَّةٌ ... إذا جَدَّ بَيْنَ الدَّارعينَ قِراعُ
تَطيرُ جِيَاعَاً فَوقَهُ وَتَرُدُّها ... ظُبَاهُ إلى الأَوْكَارِ وَهيَ شِبَاعُ
وَأَلْحَمَ من أَفْرَاخِها فَهيَ طَوْعُهُ ... لَدَى كُلّ حَرْبٍ والمُلُوكُ تُطَاعُ
تُماصِحُ جَرْحَاهَا فَيُجْهِزُ نَقْرُهَا ... عَلَيْهِمْ وَلِلطَّيْرِ العِتَاقِ مِصَاعُ

لقد صوَّر الشاعر القَتْلى من أعداء الممدوح في أَرض المعركة وكيف غَدَتْ طعاماً للطير التي تُجهز على الجرحى بنقرها إيَّاهم، وقد ورد هذا المعنى عند النابغة في قوله[2]:

إذا ما غَزَوْا بالجيش حَلَّقَ فَوْقَهُمْ ... عَصائبُ طَيْرٍ تَهْتَدي بعَصَائبِ
تراهنَّ خَلْفَ القَومِ خُزْراً عُيُونُها ... جُلُوسَ الشُّيُوخِ في ثيابِ المَرانبِ
لَهُنَّ عَلَيْهِمْ عَادَةٌ قَدْ عَرَفْنَها ... إذا عَرَضَ الخَطِّيُّ فَوْقَ الكواثبِ

لقد أراد الشاعر من خلال هذه الصورة وصف قوة الجيش وأن الطيّر تسير فوقه وتتبعُهُ؛ لأنه سيخلِّف لها جُثث القتلى لتأكل منها، وتمثل صورة ابن شهيد للمعركة براعة الأندلسيين في محاكاة التراث الأدبي، وخاصة من الناحية الفنية. وتقوم معظم الصور الأندلسية على الاستعارات القريبة ذات الدلالة البعيدة التي

---

[1] ابن شُهَيْد، الديوان، ص123.

[2] النابغة، الديوان، ص57، وهي من قصيدته التي مطلعها:
كِليني لِهَمٍّ يا أُمَيْمَةَ نَاصبِ ... وَلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بَطْيءِ الكواكبِ

تحتاج للتحليل والكشف عنها؛ والاستعارة "صورة نستطيع بواسطتها نقل الدلالة الخاصة للكلمة إلى دلالة أخرى لا تناسبها إلّا بفضل تشبيه موجود في الذهن"[1].

ويجب أن تقدَّم المعاني بصور: "قريبة التشبيه لائقة الإستعارة، صادقة الأوصاف، لائحة الأوضاح"[2].

وتكمن السمة الفنية للصورة الشعرية "بالخرق الدلالي" في التركيب اللغوي، وقد ظهر هذا الخرق في صور عديدة عند الأندلسيين، فنجدهم يشبهون الخيل بالبرق للسرعة وبالسحاب المثقل بالمطر للعطاء، وبالغراب لإصباحه الأعداء، وبالليل من جهة اللون، ومن ذلك قول ابن خفاجة[3]:

وأَبْلَقَ خَوَّار العِنَان مُطَهَّمٍ ... طَويلِ الشَّوى والشَّأْوِ أَقْودَ أَتْلَعَا
جَرَى وَجَرى البرْقُ اليَمانيُّ عَشيَّةً ... فَابْطَأَ عَنْهُ البَرْقُ عَجْزاً وأَسْرَعا
كَأَنَّ سَحَاباً أبْيَضاً تَحْتَ لِبْدِه ... يُضَاحِكُ عن بَرْقٍ سَرَى فَتَطَوَّعَا
كَسَاهُ غَدَاةَ الرَّوْع بالنَّقْعِ شَمْلَةً ... يَشَذُ بحَقْوَتِهِ وبالسَّيْفِ بُرْقُعَا
وحَسْبَ الأَعَادي منهُ أَنْ يَزْجَروا بِهِ ... مُغيراً غُرَاباً صَبَّحَ الحَيَّ أَبْقَعَا
كَأَنَّ عَلَى عَطْفَيْهِ مِن خَلْعِ السُّرَى ... قميصَ ظَلَامٍ بالصَّباحِ مُرقَّعَا
رَكَضتُ بِهِ بَحْراً تَدَفَّقَ مائجاً ... وَأَقْبَلْتُ أُمَّ الرَّأْلِ نَكْبَاءَ زَعْزَعَا
كَأَنَّ لَهُ من عَامِلِ الرُّمْحِ هَادِياً ... مَنيعاً وَمِنْ ذَلْقِ الأَسِنَّةِ مِسْمَعا
فَسكَّنتُ عَنْهُ بالتَّغني على السُّرَى ... أُمَسِّحُ من أَعْطَافِهِ فتَسَمَّعَا

يصور ابن خفَّاجة حصانه بأنَّه صَبورٌ على قطع المسافات البعيدة، وسريع بعدَوِهِ كأنه البرق، وهو من نسل كريم ومجهّز للغزو والمعركة ومزَّينٌ بأدوات القتال والمعركة، وذو قوام حَسَن ومعتدل، واستطاع الشاعر أن يخرج الصور التي اختارها لحصانه بأسلوب حافظ فيه على الصور التي شاعت عند الأوائل في

---

[1] حلا صليبا، الاستعارة والمجاز المرسل، مراجعة: هنري زغيب ، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط1، 1988، ص110.

[2] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مقدمة الشارح، ص7.

[3] ابن خفاجة الأندلسي، أبو إسحاق إبراهيم ، الديوان، دار صادر، بيروت، د. ط، 1988، ص162.

تصويرهم للخيل التي كانت ذات مكانة رفيعة عند العربي وخاصة في مواقف القتال والصيد، وبرع الشاعر في اختيار التشبيهات والاستعارات المناسبة لصوره واستطاع أن يوظفها وفق سياقه الذي وضعها فيه.

فعند قوله يصف لون حصانه الأَبْلَق:

كأَنَّ على عَطْفَيْهِ من خِلع السُّرى قميصَ ظَلامٍ بالصَّباح مُرَقَّعا

تكمن جمالية الصورة في اختيار التشبيه، وتوظيف دلالة المشبه له لخدمة الصورة العامة التي يريدها الشاعر؛ فدلالة الظلام والسواد الذي يخالطه نور الصَّباح تلفت ذهن وانتباه المتلقي للدلالة الحقيقية لهذا التعبير، وقد استطاع الشاعر إسقاط تلك الدلالة على معناه الخاص لتخرج بدلالة جديدة تدلُّ على لون حصانه الأسود الذي يخالط سواده البياض وهذا التوظيف الدلالي خَدَمَ الصورة بقدر عال، ويقوم التفسير الدلالي للصورة الشعرية على "السمات الدلالية المشتركة والمتباعدة بين الألفاظ في التركيب الواحد"[1]. ولا يتوقف تحليل الصورة الشعرية عند الجانب الدلالي، وإنما يتجاوز ذلك إلى الجانب التركيبي وقدرة الشاعر على صياغة التركيب المناسب للمعنى، ووضع اللفظ موضعه الذي يعزز المعنى ويخدم التصوير كقول ابن خفاجة:

كأَنَ سَحاباً أَسْحَماً تَحْتَ لِبْدِهِ يُضَاحِكُ كمنْ بَرْقٍ سَرَى فَتَضوَّعا

لقد أراد الشاعر وصف تعرق حصانه من شدة الجري وتحمل المسافات الطويلة، واختار لذلك المعنى صورة نادرة ومعبرة قامت على التشبيه والاستعارة، فالسَّحاب الأسود هو المثقل بالمطر، استعارها للدلالة على كثرة التعرق ودلَّ على ذلك من خلال الكناية عن صفة السرعة والجري بصورة البرق، واستطاع الشاعر أن يضع تلك الصور في تركيب لغوي يخدم المعنى من خلال شد المتلقي نحو خبر أنَّ "يُضاحِك" وفي اختيار هذا الفعل دلالة على قوة هذا الحصان وأن التعرق دليل على القوة والسرعة، لا على التعب والهلاك، فالصورة الشعرية إذن، تقوم على تحليل المستوى الدلالي والتركيبي معاً.

---

[1] محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، المركز الثقلفي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص22.

إنَّ تاثر الأندلسيين بالصورة الشعرية التي شاعت عند الاوائل في أشعارهم يمثل ما ذهب إليه أنصار "التداولية"[1] في أن الصورة الشعرية هي صورة متداولة بين الشعراء وتختلف وفقاً للسياق العام الذي توضع فيه التشبيهات والاستعارات، كقول الوزير أبي عامر بن أرقم[2] يصف الخيل ويصورها بتصوير يلائم سياق المدح ويسلِّط الصورة على جانب المطاوعة للفارس وليونة الخيل في كرِّها وفي فرِّها بقوله[3]:

فَتَى الخَيلِ يَقْتَادُهَا ذُبَّلاً ... خِفافاً تُبَاري القَنَا الذَّابلا
تَرَى كُلَّ أَجْرَدَ سَامي التّلِيـ ... ـلِ تَحْسَبُهُ غُصْنَاً مائِلا
وَجَرْدَاءَ إنْ أَوْجَسَتْ ... تُذَكِّرُكَ الظَّبْيَةَ الخاذِلَا
إذا شَنَّهُنَّ بِأَرْضِ العِدى ... يُصَيَّرُ عَالِيَهَا سَافِلا

لقد وصف الشاعر الخيل في المعركة باللين من حيث مُطاوعتها للفارس فالحصان كالغصن الرطب، والفرس كالظبيَة الرؤوم على صغيرهاوهذه الصفة في الخيل تُعدُّ عند العرب من أجود الصفات.

وتكمن براعة الشاعر في مقدرته على إخراج الدلالة الحقيقية والمجازية للمصطلح لدلالة جديدة خدمها السياق الذي وضعها فيه، فهو أراد إبراز صفة المطاوعة واللين لخيله، فوظفَّ دلالات الغصن المائل من جهة اللين، والظبية ذات الصغار من جهة العطف والملازمة لصغارها، والرمح المعتدل من جهة الخفَّة

---

(1) هي مذهب يقوم على ربط الاستعارة داخل الصورة بالسياق المتداول، وتكشف عن مدى تفاعل الاستعارة الواحدة في السياقات المتعددة، ولم تحظ بالدراسات الكافية، وهنالك دراسات تناولت التداولية كإحدى مناهج تحليل الصورة الشعرية مثل: دراسة لجون سورل في كتابه "التداوليّة"، ودراسة د. كلير تحت عنوان "تداولية الاستعارة"، انظر: محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص27-30.

(2) هو الوزير الكاتب أبو عامر بن أرقم، أبوه الكاتب أبو الاَصْبَغ عبد العزيز بن الأرقم وزير المعتصم بن صمادح، وأبو عامر برع في صناعتي النظم والنثر في المريَّة. ابن خاقان، قلائد العقيان، ج2، ص367.

(3) ابن خاقان، قلائد العقيان، ج2، ص374.

والقوّة، وتكمن جمالية هذا التوظيف في إعطاء الكلمة القديمة المستخدمة دلالات جديدة من خلال الحقل العام الذي توضع فيه، هذا الأمر يؤدي إلى "فهم الصورة من خلال السياق وعلاقتهامع الكلمات الأخرى، لأهمية السياق في تحديد المعنى وتوجيهه[1]، وهذا ما يطلق عليه النظرية السياقيّة في تحليل الاستعارة كجزء من مكونات الصورة الفنية.

إنَّ المتامّل في الأشعار الأندلسية في القرن الخامس يجد أنَّ صورة الخيل شاعت عند معظم الشعراء، وأظهروا فيها براعتهم في التصوير، مع المحافظة على الصور التي شاعت عند أوائل شعراء العرب الأوائل، كما حافظوا على أسلوب الأوائل في الأوصاف، والابتعاد بها عن التعقيد، واستخدام الألفاظ السهلة البعيدة عن الغرابة خاصةً فيما يتعلق بجانب الغزل والنسيب، وجاءت استعارتها بعيدةً في المواقع التي يقتضيها السياق. وقد جعل نقاد العرب ذلك من مقومات عمود الشعر الذي به تكتمل الصورة التي تقوم على اللفظ والمعنى فاشترطوا في اللفظ الجزالة والاستقامة، وفي المعنى الصحة والشَّرَف، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له[2].

تجد الدراسة من خلال النماذج الشعرية التي برزت فيها صورة الخيل، أنَّ الشعراء الأندلسيين استطاعوا تغطية جميع جوانب الحياة الاجتماعية لديهم بالسلم وبالحرب، وأظهروا مدى تعلقهم بالخيل من خلال صياغة قصائدهم بالاعتماد على خيالهم وذوقهم الاصيل، معتمدين في صورهم الفنية على المعاني التي شاعت عند أوائل المشارقة دون إلغاء الشخصية الأندلسية في ألفاظهم وأفكارهم؛ حيث جاءت معانيهم وصورهم بالإضافة لتأثرها بالمعاني والصور المشرقية ذات صلة عميقة بالحياة الأندلسية، وكاشفة عن سماتها وخصائصها الفنية، وهذا ما يؤكد نضوج صورة الخيل واستقرارها في نفس العربي الأندلسي بدءاً من العصور الجاهليّة "ولا شك في أن هناك تقليداً عند شعراء عصر الطوائف والمرابطين للمشارقة، منذ

---

[1] أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية ، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997، ص103.

[2] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص9.

الجاهلية حتى أيامهم في بعض الصور الفنية للخيل، وأن هناك محاكاة لهم في بعض التشابيه والاستعارات"[1].

كما تجد الدراسة أن الشاعر الأندلسي في عصر الطوائف بالتحديد أبدع في تصوير الخيل وأَلْبسَها صفات الخيل الكرام التي اشتهرت عند العرب، كما جاءت صورة الخيل معتمدة على التنوّع حسب مقتضى الحال العام للقصيدة الأندلسية، فصورة الخيل في السلم والمدح، تختلف عنها في الحرب والجهاد، وهذا التنوّع أدّى إلى إبراز صورة الخيل بشكل أكثر شمولية لأوصافها المعنويّة والشكلية.

وارتبط بهذا الجانب من الصورة التي أبرز فيها الأندلسيون براعتهم في السير على خُطا الأوائل من حيث القدرة على نقل تفاصيل الحياة البدويّة العربيّة وجانب وصف الرحلة والترحال من مكان لآخر على ظهور النوق، فكان من البديهي أن تشيع صورة الناقة في الشعر الأندلسي عند شعراء القرن الخامس.

كانت الظروف السياسية التي حلّت في البلاد الأندلسية في القرن الخامس الهجري، حيث الفتن والحروب والنكبات الأثر الأكبر في ترحال أهل البلاد من مكان لآخر ومن ذلك الشعراء، وقد شاعت في تلك الفترة النماذج والنصوص الشعرية التي برع فيها الشعراء في تصوير الناقة ضمن النماذج الشعرية الوصفية المستقلة، وضمن النصوص التي تتضمن أغراض المدح والغزل.

استطاع الباحث إحصاء معظم النماذج الشعرية التي احتوت صورة الناقة عند معظم شعراء عصر الطوائف، فوجد أن الشاعر الأندلسي استطاع رسم صورة الناقة وفق الغرض والمعنى الذي يُريده ضمن النَّص، فهي كريمة من كرم الممدوح في غرض المدح، وهي ناقة قوية شديدة تتحمل المشاق في رحلة السفر، وهي هزيلة ضعيفة لهزل وضعف الشاعر، وما هذا إلا إسقاطٌ وانعكاس لنفسية الشاعر على صورة الناقة.

لقد أظهرت النماذج الشعرية التي تضمنت صورة الإبل علاقة الشاعر الأندلسي بها وأنها تختلف عن صورة الخيل، فغالباً ما تكون الإبل بمثابة الرفيق في السَّفر الطويل الذي يبث إليه هموم نفسه ومختلجاتها.

---

[1] منصور، حمدي، الطبيعة في الشعر الأندلسي ، دار الجوهرة، عمان، ط1، 2003، ص263.

لقد ارتبطت صورة الناقة عند الشعراء الأوائل ولا سيَّما الجاهليين منهم بالرحلة وهي نوعان، أولاهما: رحلة قوم المحبوبة عن منازلهم، ورحلة الشاعر على ناقته[1]، وفي كلتا الرحلتين يسلط الشاعر التصوير على الناقة التي تحمل الهوادج والظعن، ويصف تلك الرحلة بأدق تفاصيلها في رحلة قوم المحبوبة ونأيها عنه، أما في صورة انتقال الشاعر من مكانه وارتحاله عنه، فإنه يصوِّر ما آلت إليه حاله بين الحاضر والماضي، ويجعل من ناقته معادلاً نفسياً يبث فيه عواطفه الحزينة، ويطيل في وصفها، ويُظهر قوَّتها وأصالتها وقدرتها على تحمُّل مشاق السَّفر، ويرى علي البطل: "أنه من الطبيعي ونحن نتحدث عن الرحلة أن نقف وقفةً عند الناقة؛ لأنها ملتصقة بنفس العربيّ، وبحياته في هذه الصحراء التي يجد فيها الشاعر نفسه ومظاهر الطبيعة وجهاً لوجه، يصوِّرُ منها ما يرى تصوير متابعٍ دقيق الملاحظة"[2].

لقد جاءت صورة الناقة عند الأوائل موضوعية واقعية معتمدة على طبيعة الحياة الصحراوية وعلاقة الشعراء بإبلهم، فَوضفُوها وتعمَّقوا في وصف أدقِّ تفاصيلها[3]، أما صورة الناقة عند الأندلسيين فقد تنوعت حسب السياق الذي وردت فيه، فتارة يجدها الباحث صورة موضوعيّة تصوِّر رحلة حقيقيَّة قام بها الشاعر، وأخرى تخييليَّة فرضتها التقاليد الشعرية، خاصة في أغراض المدح، ففي قصيدة لابن خفاجة يمدح فيها يوسف بن تاشفين، حافظ فيها على تقاليد الرحلة في القصيدة، فهرب يندب الزمن والحال القديم ويصف حاله أثناء رحلته على ظهر الناقة، ثم يصف الخيل ويتخلص للمدح كقوله[4]:

---

[1] أبو سويلم، أنور عليان، الإبل في الشعر الجاهلي، دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث ، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1983، ج1، ص57.

[2] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها ، دار الاندلس، بيروت، ط1، 1983، ص229.

[3] الزواوي، خالد محمد، الصورة الفنيَّة عند النابغة الذبياني ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصر، ط1، 1992، ص61.

[4] ابن خفاجة، الديوان، ص56

زَمَانٌ تَقَضَّى غَيْـرَ ذِكْـرِ مَعَاهـدٍ ... يَسُومُ حَـصَاةَ القَلْـبِ أَنْ يتَـصَدَّعا
تَحَوَّلْتُ عَنْـهُ لَـا اختيـاراً ورُبَّمـا ... رَجَعتُ عَلى طُولِ التَّلَـدُّدِ أَضْـدَعَا
وَمَنْ لي بَرَدِّ الرِّيحِ من جَانبِ الحِمَى ... وَرِيَّا الخُزَامَى من أَجَـارِعِ لَعْلَعَـا
وَقَدْ فـاتَ ذَاكَ العَهْـدُ إِلَّـا تَـذَكُّراً ... لَوْ أَنِّي على ظَهْرِ المطِـيِّ تَوَجُّعَـا
وَكُنْتُ جَلِيدَ القَلْبِ والـشَّمْلُ جـامعٌ ... فما انفضَّ حتى كانَ فَارْفَضَّ أَدْمُعَـا
وَبَلَّـنْ نِجَـادي عَبْـرةٌ مُـسْتَهِلَّةٌ ... أَكَفْكِـفُ مِنْهـا بالبَنَـانِ تَـصَنّعَا

لقد استطاع ابن خفاجة أن يضع المتلقي أمام حالته النفسية بالإعتماد على التخييل والقدرة على رسم صورة حالته، وهو على ظهر المطيِّ أثناء رحلته الخاصة، وهو يتحسَّر على ما فات من العهد السابق ومن أيَّام الهناء، وقد توقف في توظيف صورة الناقة في الرحلة التي تعدُّ الناقة إحدى المقوِّمات الاصلية في تصويرها.

أما ابن شرف القيرواني، فقد حَثَّ مطيَّهُ في البيد، وزجَرَها نحو الممدوح في قصيدة مدح فيها بني مروان، استهلَّها بالحديث عن المطايا بقوله[1]:

ما الرُّسُمُ مِنْ حَاجَةِ المَهرِيَّة الرُّسُم ... وَلا مَرَامُ المَطَايا عِنْـدَ ذي إِرَمِ[2]
رُدِّي شَبَا الخَطِّ يهدين الرِّكابَ فَما ... بالبِيْدِ للرّكْبِ من هَادٍ ولَـا عَلَـمِ
حُثِّي المَطِيَّ وَشُدِّي في دَوَائِرِهَـا ... هَـذَا أَوانُ الـشَدِّ مـن زِيَـمِ[3]
رِيْعَتْ لِنَبْأَةِ سَامي الطَّرْفِ فالتفتتْ ... صُعْرَ الخُدودِ إلى سَـوَّاقة حُطُـم
ثَبْتٍ عَلى صَهَواتِ النّاجيَات وَقَـدْ ... أَبْقَتْ سُروجَ المَطَايا جَوْلَةُ اللُّجُـم

لقد اعتمد الشاعر على عنصر الخيال كأحد المقومات الفنية الشائعة عند الأندلسيين في رسم صوَرهم، وقد تمثل موقف الحجَّاج في خطبته؛ لمطابقة الموقفين

---

[1] ابن خاقان، قلائد العقيان، ج4، ص797.

[2] المهريّة: إبل مهريّة والجمع مَهَاري: نسبة إلى مهرة بن حيدان أبو قبيلة، وهم حـيٌّ عظـيم، انظر: أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، ج2، ص307.

[3] الزيمة: القطعة من الإبل أَقلُّها البعيران وأكثرها الخمسة عشر ونحوهـا. وتزيَّمـتْ الإبـل: تفرَّقتْ فصارت زِيَماً. بعيراً أَزْيَم لا يرغو، أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، ج2، ص147.

في الشدّة، فهو يحث مطيَّه نحو الممدوح ويحث أبله إلى حيٍّ مهرة لتصل به لبني مروان الذين مدحهم في قصيدته، وقد وردت صورة الإبل والمطايا على أنها العنصر الأساسي في الحديث في موقف الرحلة والسفر عند الشاعر الأندلسي ابن عمَّار، وتختلف هذه الصورة في أنها جاءت بديهيّة، ما يؤكدّ إنَّها إحدى مقوِّمات تصوير الرحلة عند الشعراء، يصف ابن شرف غلاماً من بني جهور رافقه في سفره، ويبادله الحديث عن ظهر دابته في قوله[1]:

مِن النَّفَرِ البِيْضِ جَرُّوا الزَّمَانَ ... رِقاقَ الحَواشي كِرامَ السَّجَايا
وَلَاغَرْوَ أَنْ تَغْرُبَ الشَّارقاتُ ... وتبْقى من ظُهور المطايا
ولا وَصْلَ إلَّا جُمان الحَديثِ ... نُساقِطُهُ من ظُهور المطايا

كشفت النماذج الشعرية عن براعة الأندلسي في تصوير الطبيعة بكل مكوناتها الجامدة والمتحركة، وصورة الحيوان كالخيل والإبل تصويراً دقيقاً، ولعلَّ قول ابن بسام: "وذهبَ كلامُهم بين رقَّة الهواء، وجزالة الصخرة الصمَّاء"[2]. يؤكِّد السِّمات الفنيَّة التي اتسم فيها الشعر الأندلسي في تلك الحقبة.

تجد الدراسة أن سمة الوضوح والسهولة والابتعاد عن الغريب من الألفاظ الوحشية والمعاني العميقة البعيدة، يمكن عدُّها أبرز السمات الفنية للصورة الشعرية الأندلسية، كما قامت الصورة على التشبيه والمزج بين الصفات بين عناصر الطبيعة، لإظهار الصورة على أجمل وجه، ومن التشبيهات التي برزت فيها صورة الإبل المحملة بالهوادج والظعن كأنها زهر النَّارنج كقول ابن سارة الشنتريني يصف الزهر بقوله[3]:

أَجَمْرٌ عَلى الأَغْصَانِ أَبْدَى نَضارةً ... بهِ أَمْ خُدودٌ أَبْرَزَتْها الهَوادجُ؟!
وَقُضَبٌ تثَّنتْ أمْ قَدودٌ نواعِمُ ... أُعَالجُ من وَجْدي بها ما أُعَالِجُ

لقد أبدع الشاعر في عكس التشبيه؛ إذ جعل النساء على ظهور النوق في هوادجهن، هن المشبه به من حيثُ احمرار الخدودِ ونعومة القدود، وجَعلَ الزهر

---

[1] ابن بسام، الذخيرة، ق4، ج7، ص34، المقَّري، نفح الطيب، ج3، ص325-326.

[2] ابن بسام، الذخيرة، ق1، ج1، ص21.

[3] ابن خاقان، قلائد العقيان، ج4، ص829، المقَّري، نفح الطيب، ج3، ص414.

الأحمر في رؤوس قضبانه المشبّهُ، على غير عادة الشعراء في التشبيه وهي من السمات الإبداعية في رسم صورة حيويّة، تشدُّ انتباه القارئ وتجعله أمام صورة حسيّة متحركة، وبعد هذه النماذج نستطيع القول بأن شعر هذه الحقبة في البيئة الاندلسية، جمع بين قوة التعبير ودقة الأسلوب المؤثر في المتلقي، اكتسب الشعراء تلك السمات الفنية من خلال تأثرهم ومحاكاتهم لمنهج الشعراء الأوائل، ومحافظتهم على التقاليد الشعرية المشرقية والتطوّر فيها والزيادة عليها، في صورهم التي تعدُّ إحدى المكوِّنات الفنيَّة لبناء القصيدة ولا يمكن عزلها عنه، "إذ إنَّ الصورة تبقى ضمن تكوين شامل هو القصيدة، كالحجر في البناء، أو النغمة في اللحن"[1].

وكان الشاعر الأندلسي في عصر الطوائف في النصوص التي وصف فيها الحيوان خاصة الخيل والإبل يعتمد على مخزونه الثقافي والأدبي الذي اكتسبه من ثقافة المجتمع المتأثر بالشرق زيادة على "الثروة اللغوية والأدبية الواسعة، والمقدرة على التعبير واستنباط المعاني بالخيال الواسع من غير تكلّف أو تصنُّع أو مجافاة للذوق الرقيق والطبع الأصيل"[2].

ومن الصور الشعرية التي تأثر في بنائها الأندلسيون بمنهج القصيدة العربية، صورة المرأة والتغزّل بها في النصوص المستقلة في غرضهاالمخصَّص للغزل، وفي القصائد المطوَّلة التي تبنى على تقاليد القصيدة العربيّة، حيث الابتداء بالنسيب والتخلُّص للموضوع العام للقصيدة.

لقد تناول الشعراء الأوائل صورة المرأة بكل تفاصيلها الجسديَّة والنفسية، فهي نفسياً المعادل الذي يهرب إليه العربي من تعب وعناء الحياة القاسية، وجسدياً اختاروا لها أجمل الصفات التي اكتسبوها من حياتهم فعادةً يشبهون المرأة بالغزال ويسقطون عليها صفاته الحسنة، فهي جميلة رشيقة أسيلةُ مجرى الدمع، مهفهفةٌ، بيضاء، وكانت صورة المرأة لديهم تقوم على اختيار المعاني الرقيقة، والألفاظ

---

[1] عبدالله، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1984، ص19.

[2] خضر، حازم عبدالله، وصف الحيوان في الشعر الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.، 1987، ص318.

الجزلة المناسبة لغرض الغزل، وأظهر الشعراء الاوائل المرأة في غزلهم العفيف على أنها بعيدة المنال وغالباً ما ترتبط صورتها بالرحيل الذي ينعكس سلباً على نفس الشاعر.

ومن الصور التي تأثر بها شعراء الأندلس في تصويرهم للمرأة على نهج أوائل الشعراء ما جاء في قول الأخطل[1]:

أَسيْلَةُ مَجْرَى الدَّمْعِ أَمَّا وشاحُها فَيَجْري وأَمَّا القُلْبُ مِنْها فلا يَجْري

يظهر الشاعر الصفات الجسدية للمرأة من خلال إبراز السمات المستحسنة فيها كدقة الخصر، وقد كنَّى عنها بقوله "أما وشاحها فيجري"، وهي ضخمة الساقين لعدم جريان القُلْب أي الخلخال.

وتظهر المرأة في شعر الأوائل على أنها متزينة، تختلف عن بقية النسوة، وهي ضامرة البطن غير مفاضة، وكثرت هذه الصورة في أشعارهم "ومَدْحهم بضمور الكُشُح، وجولان الوُشُح، وصُموت القُلْبِ والخلخال وامتناع الخدام من الحجال كثير"[2] وقد استخدم الشعراء تلك المعاني للكناية عن امتلاء جسد المحبوبة كقول النابغة[3]:

عَلَى أن حجلَيْها وإنْ قُلْتُ اَوسَعا صَمُوتان من ملءٍ وقِلَّةِ مَنْطِقِ

وقَوْل خَالد بن يزيد[4]:

تجول خلاخيل النساءِ ولا أَرى لِرَمْلَةَ خلخالاً تِجولُ ولا قُلْبا

وقَوْل امرئ القيس[5]:

لطيفةُ طيِّ الكَشْح غيْرِ مُفاضةٍ إذا انْفَلَتَتْ مُرتجّةً غيرَ مِتْفالِ

---

[1] الاخطل، غيَّاث بن غوث التغلبي، الديوان، صنعة السُّكَّري، تحقيق: فخر الدين قباوة ، دار الفكر، دمشق، ط1، 1971م، ص135.

[2] ابن بسام، الذخيرة، ق2، ج256/3.

[3] النابغة، الديوان، تحقيق وشرح: محمد الطاهر ابن عاشور ، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، د. ط، 1976، ص181.

[4] ابن خِلِّكان، وفيَّات الأعيان، ج2، ص224.

[5] امرؤ القيس، الديوان، ص60.

لقد صاغَ الأندلسيون صورهم، ورسموها على نهج صور الأوائل في تصوير المرأة على أجمل صورة وأبهى منظر، رغم اختلاف الطبيعة بينهم، وهو دليلٌ على تمسك الشاعر الاندلسي بتراثه، ومقدرته على مجاراة الشعراء القدماء، وقد تنوَّعت صورة المرأة عند الأندلسيين، فهي –أي الصورة- تختلف من شاعر إلى آخر حسب مقدرة الشاعر الذهنية وسياقه الخاص وتجربته الذاتية.

ومن المعاني الشائعة لدى الأوائل التي تأثر بها الأندلسيون في تصوير المرأة قول ابن اللبانة الدَّاني[1]:

مُهَفْهَفِ الكشْح قريبِ الخُطَا بعيدِ مهوْى القُرْطِ طَوْعِ العناق

وأكثر الأندلسيون من تشبيه المرأة بالغزال على غرار الأوائل كقول ابن أبي القاسم ابن العطَّار[2]:

بأَبي غَزَالٌ ساحِرُ الأَحْداق مِثْلُ الغَزَالةِ في سَنَا الإشراقِ
نَثْرُ العقيقِ ونظْمُ دُرٍّ رائقٍ في مَرشفيْهِ وَثَغْرِهِ البَرَّاقِ
عُقَدٌ من السِّحْرِ الحَلالِ بلَفْظِهِ وبهَا كُلُّ معاقِدِ الميثاقِ

يصف الشاعر محبوبته ويخلع عليها صفات الجمال المكتسبة من الطبيعة المحيطة، فهي تسحر الأحداق كالظبية المشرقة، ثم يصف جمالها الشكلي والروحي فكلامها كنثر العقيق ونظم الدُّر والسحر الحلال، وتوفي بميثاقها بالإضافة لجمالها الشكلي، فأسنانها كالدرِّ المنظوم وثغرها برَّاق، وهذه الصفات وغيرها من الصفات التي شاعت بوفرة عند شعراء الأندلس أظهرت للقارئ تجلِّي تأثر الأندلسيين بالمشارقة، ولم يقف الأندلسيون عند هذا الحد من التصوير، بل تجاوزوا ذلك إلى تصوير أدقّ التفاصيل التي تنتج عن الحب كالفراق، والوشاية، والعذل والسفر، والظغن، ومعظم الأعراف الشعرية التي ظهرت عند أوائل المشارقة.

وارتبطت صورة الليل بصورة المرأة، وأظهر الأندلسيون براعتهم ومقدرتهم في تصوير الليل كعنصر من عناصر الطبيعة التي يبثُّ فيها الشاعر مشاعره، فنجد صورة الليل تختلف من شاعر لآخر، حسب الحالة النفسية للشاعر، فتارة نجد شاعراً

---

[1] ابن بسام، الذخيرة، ق3، ج2، ص448.

[2] ابن خاقان، قلائد العقيان، ص4، 885.

يتمنَّي ليلهُ أن بطول، وآخر يريده قصيراً وآخر يصفه في مجلس السمر أو أثناء سفره، على أنَّ التأثر في اختيار الألفاظ والمعاني، وإبداع التشبيهات والاستعارات، جاء بما جاءت به قرائحهم، وبما اكتسبوه من مخزونهم الثقافي والأدبي من الصور والمعاني التي شاعت عند المشارقة؛ إذ عدُّوها مصدر إلهام يستمدون صورهم منها.

ومن الصور المشهورة لليل الطويل المحمَّل بالهموم الثقيلة على نفس الشاعر قول امرئ القيس[1]:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَلوان الهُموم ليَبْتلي
فَقُلْتُ لَهُ لمَّا تَمطَّى بُصلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجازاً وَنَاء بكَلْكَلِ
أَلا أَيُّها اللَّيْلُ الطويلُ أَلَا انْجَلي بِصُبْحٍ وما الإصْباحُ مِنْكَ بأُمْثلِ
فَيالكَ مِنْ ليلٍ كَأَنَّ نجومَهُ بَأَمْراسِ كِتَّانٍ إلى صُمِّ جَنْدَلِ[2]

لقد اختار امرؤ القيس صورة معبرة لطول الليل الذي استحضر همومه فيه، إذ شبهه بأمواج البحر القويّة لتهويل حالته النفسيَّة، واستعار لليلهِ صلباً وأعجازاً ليظهرَ طولَ ذلك الليل وثقله، وأَن آخره أصبح بعيداً عن أوّله، وفي هذه الليلة الطويلة المثقلة بالهموم على نفس الشاعر يخاطب الليل ويدعوه للانجلاء والانتهاء بالإصباح، ولكنه طال وكأنَّ نجومه شُدَّتْ بأحبال من الكتان بصخور صلبة، وهذه الصورة تؤكد طول ليل الشاعر المفعم بالهموم.

وتأتي هذه الصورة عند الشاعر بشر بن أبي خازم بقوله[3]:

كَأَخْنَس ناشطٍ باتَتْ عليْهِ بِحَرْبَةِ لَيْلَةٍ فيها جِهَامُ
فَبَاتَ يَقُولُ: أَصْبِحْ لَيْلُ، حَتَّى تَجلَّى عن صَريمتهِ الظَّلامُ

يصور الشاعر الثور الوحشي الذي بات ليلته المطيرة المحفوفة بالمخاطر والبرد والظلام، فبات ليلته يخاطب الليل ويطلبه الانصرام والانجلاء وابتعاد الظلام.

---

[1] امرؤ القيس، الديوان، 42-43.

[2] الأمراس: جمع مَرس وهو الحبل؛ صُمّ وأصَمّ، الصَّلْب، امرؤ القيس، الديوان، ص43.

[3] بشْر بن أبي خازم، الديوان، تقديم وشرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994، ص126- 127.

ولازمت صورة الليل في قصة الثور الوحشي عند معظم الجاهليين، الجانب النفسي المتأزِّم الذي يدعوه لانتظار الأمل عند الصباح[1]، ولعلَّ هذا ما ذهب إليه امرؤ القيس في انتظار الصباح الذي يجلو هموم ليله الطويل "وهذا التصوير يتضمن معنىً رمزياً للضوء والظلام"[2]، عند الجاهلي فهي صور عميقة تتجاوز الوصف الخارجي للأشياء.

تأثر الشعراء الأندلسيون بالتصوير الفنيّ لليل عند المشارقة، وجاءت صورة الليل عندهم تمثل انعكاساً لتفسية الشاعر، ومجالاً لتفريغ المشاعر التي تجيش بها نفسه، وتنوعت صورة الليل عند الشعراء الأندلسيين، فتارةً يكون طويلاً مثقلاً بالهموم على نفس الشاعر يتمنى انجلاءه، كقول الشاعر أبي المخشى عاصم بن زيد[3]:

وَهَمٌّ ضَافَني في جَوْف لَيْلٍ كلا مَوْجَيْهما عندي كَبيرُ
فَبِتْنَا والقُلوبُ مُعَلَّقاتٌ وأَجْنحةُ الرياحِ بنا تطيرُ

قامت الصورة على استعارة الموج ونقل دلالتها إلى عنصرين اجتمعا على نفسيّة الشاعر هما اللّيل والهمّ، فالليّل عند الشاعر ثقيل يعصف به كالموج الكبير المتلاطم لهولِ حجم الهم الذي ضافَهُ في تلك الليلة، على خلاف تلك الصورة يتمنى ابن زيدون على ليلهِ أن يطول؛ لأنه يتذكر العهد الجميل مع محبوبته، وينعم به وهو يتذكر محبوبته لا يريد أن ينتهي بقوله[4]:

يا لَيْلُ طُلْ لا أَشْتَهي إلَّا كَعَهْدِ قِصَرَكْ
لَوْ بَاتَ عنديَ قَمري مَا بِتُّ أَرعى قَمَرَكْ

---

[1] الجاسم، أحمد موسى، شعر بني أسد في الجاهلية ، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1995، ص344.

[2] ياكوبي ريناته، دراسات في شعريّة القصيدة العربيّة الجاهلية، ترجمة: موسى ربابعة ، مؤسسة حمادة للنشر، غربد، ط1، 2005، ص125.

[3] ابن بسام، الذخيرة، ق1، ج2، ص779.

[4] ابن زيدون، الديوان، ص 208.

وتعدَّدت ملامح هذه الصورة عند ابن زيدون وتكرَّرْت في قوله[1]:

ولَيْـــلٍ أَدَمْنَـــا فيـــهِ شُـــرْبَ مُدَامـــةٍ إلى أَنْ بَدَا للصُّبْح في اللّيلِ تَـــأْثيرُ
وجَاءتْ نُجومُ الصُّبح تضربُ في الدُّجى فَوَلَّتْ نُجوم اللَيْلِ، والليلُ مَقهُـــورُ
فَحُزْنَـــا مـــن اللـــذَّاتِ أَطْيَـــبَ طيبهـــا وَلَمْ يَعرُنا هَمٌّ، ولا عَـــاقَ تكْـــديرُ
خَلَا أَنَّـــهُ لَـــوْ طَـــالَ دامـــتْ مـــسرَّتي ولكِنَّ ليالي الوَصلْ فيهنَّ تقـــصيرُ

لقد صوَّر الشاعر ليلهُ القصير الذي تلذَّذ به حتى انقضى دون أن يشعر بـــه بالجيش المهزوم أمام جيش الصبح، إذ استعار الفعل "تضرب" من دلالـــة ضـــرب الجبش في المعركة للصبح، والفعل "وَلّتْ" من دلالة الهزيمة التي أسقطها على الليل.

لقد أبدَع الأندلسيون في تصوير الليل واختراع صور جديدة له برعوا بهـــا، وجاءت بها ثقافتهم الأدبية الواسعة، وقد ظهرت لديهم صورٌ جديدة، تكـــشف عـــن التخييل الأندلسي كقول غالب بن رَباح الحجَّام[2]:

انْظُر إلى زُهْر النجوم وَقَدْ بَـــدَتْ في البحر تعْجبُ ذاتِها من ذاتِهـــا
فكَأَنَّها سِـــرْبُ الحِـــسان تَطَلَّعـــتْ لِتَرى من المرآة حُـــسْنَ صِـــفاتِها

يصوِّر الشاعر عناصر الليل ومكوناته الجماليَّة النجوم والأنواء، وانعكاســـها في البحر كأنها سَربٌ من النساء الحسان اللاتي ينظرن إلى حُسنْهنَّ في المرآة تبدو هذه الصورة بسيطة وألفاظها سهلة قريبة، غَيْرَ أن الشاعر أبدع في قلب التـــشبيه، فالشائع أن تشبه النساء بالنجوم لوقوع وجه الشبه وهو الجمال والنور، فيها أكثر منه في وجوه النساء.

وأبدع ابن عبدون في تصوير الليل واختيار التشبيه الفريد لـــه حـــين مـــدح المتوكِّل ابن الأفطس في قوله[3]:

كَأَنَّما اللَيْلُ زار الاَرْضَ ذا شَـــغَفٍ فأكْبَرتْ وَصْلَ أَحْوى اللَّوْن ذا عَورِ
كَأَنَّهـــا عَبْلَـــةٌ واللَيْـــلُ عَنْتَـــرةٌ في جَمعْ أَشْتاتهِ لو كَـــانَ ذا بَـــصرِ

---

[1] ابن زيدون، الديوان، ص210.

[2] ابن بسَّام، الذخيرة، ق3، ج6، ص623.

[3] ابن عبدون، ديوان، ص157- 158.

لقد خَلعَ الشاعر على الليل صفة الأنْسَنة، وجَعلهُ ذا مــشاعر جياشـــة تجـــاه الأرض وقد اختار الشاعر الجاهلي عنترة دون غيره لشدة سواد لونهِ دون غيره من الشعراء، وهو يشترك مع الليل في السواد، ومن ناحيةً أخرى ليظهر شغف الأرض واشتياقها لزيارة الليل رغم أنه يغمرها بسواده، كعبلة وهي تشتاق لرؤية عنترة رغم سواد لونه.

لقد تنوَّعت الصور الشعريّة التي تأثَّر فيها الأندلسيون بالشعراء الأوائل مـــن المشارقة في بناء قصائدهم، وتعدَّدَتْ، ولكن اكتفت الدراسة باختيار بعض الـــصور المتنوعة التي تكشف عن محاكاة الشعراء الأندلسيين للشعر المشرقي، والاستفادة منه بوعيٍ ثقافيٍّ أدبيّ ناضج، وليس مجرَّد تقليدٍ وصَبٍّ على قوالب السابقين.

ولا يعيب الشعراء تأثرهم في بناء صورهم بسابقيهم الأوائـــل مـــن شـــعراء المشرق؛ بل يُعد ذلك جزءاً من تفاعل الشاعر مـــع الماضـــي والمحافظـــة عليـــه، ومحاكاته في معانيه، ومضامينه، وبنائه الفنيِّ.

الخاتمة

لقد تأثّر شعراء القرن الخامس الهجري في الأندلس بمذهب الشعراء الأوائل تأثراً واضحاً في نصوصهم الشعرية، وقد أثبتت الدراسة أنّ شعراء القرن الخامس الهجري في الأندلس قد استطاعوا أن يحاكوا الشعراء الأوائل، وينسجوا قصائدهم على غرار مذهبهم، وأنّ القصيدة العربية في الأندلس قد حافظت على التقاليد العامة للقصيدة من خلال الكشف عن مدى التأثير الواضح لمذهب الأوائل في الخطاب الشعري الأندلسي.

وتناولت الدراسة انتقال ودخول شعر الأوائل للأندلس، وكيفية دخوله من خلال الرحلات، وحركة الوافدين والرواة الذين حملوا معهم الدواوين الشعرية والكتب، وذكر أبرز المنقولات التي ساهم أبو علي القالي في نقل غالبيتها، ووضعها بين أيدي الأندلسيين الذين اهتموا بها، وكانت عنايتهم بها واضحة، من خلال الشروح، والدراسة، والرواية في مجالس الشعر والأدب والعلم، كما تناولت الدراسة مظاهر عناية الأندلسيين بشعر الأوائل المنقول إليهم، من خلال التشجيع والحثّ من الحكّام على التبادل الثقافي مع المشرق، وإثراء المكتبات الأندلسية بالكتب والدواوين المشرقية، وإجزاء الأعطيات للشُرّاح والمؤدبين، وحركة الغناء في الأندلس التي ساهمت في تنقل الأشعار وتناولها.

استطاعت الدراسة الكشف عن مدى التأثر الواضح الذي ظهر في شعر الأندلسيين في تلك الحقبة بمذهب الشعراء الأوائل من خلال تحليل النصوص الشعرية على مستوى البناء أو المضمون.

وكشفت الدراسة هذا التأثير في المضامين الشعرية المختلفة والمتعددة، الأمر الذي دلّ على احتذاء الأندلسيين بالشعراء المشارقة، إذ جعلوه محطّ اهتمامهم، واقتدوا به، وقلّدوه، وصاغوا قصائدهم وفق تقاليده العامة، في مضامينه المختلفة: كالغزل وكل متعلقاته، والمدح والرثاء والهجاء وشعر الحروب، وغيرها.

وأظهرت الدراسة اعتماد الأندلسيين في بنائهم الفنيّ لقصائدهم على البناء الفني لمذهب الأوائل، إذ تأثروا به وبنوا قصائدهم وفق بناء القصيدة العربية في أسلوبها وألفاظها وتراكيبها وصورها، فقد جاءت ألفاظ قصائدهم قريبة من مفردات

معجم الشعر القديم، وجاءت صورهم قريبة في الصورة القديمة التي شاعت عند الأوائل عامة، وتصوير الخيل والإبل والليل والمرأة، واستخدام التراكيب المناسبة لهاخاصة.

وقد بيّنت الدراسة عناية الأندلسيين بشعر الأوائل من خلال توظيفه في أشعارهم من خلال التضمين للأبيات الشعرية، وأنصاف الأبيات؛ ليخدم هذا التوظيف أفكار الشعراء، ويؤّيد معانيهم ويعزّزها، كما عارض الشعراء قصائد متعددة للشعراء الأوائل وجاءت هذه المعارضة لإثبات قدرة الشاعر الأندلسي والقدرة على المحاكاة والإبداع، من خلال عدم الالتزام بموضوع القصيدة المعَارضَة، في معظم المعارضات، الأمر الذي يدلُّ على ثقافة الشاعر الأندلسي، وقدرته على إظهار براعته في محاكاة النصوص القديمة، وإخراجها من مدلولاتها القديمة إلى مدلولات جديدة، تخدم رؤيته وفكرته وتعبر عن تجربته الحضارية على الأرض الأَندلسيَّةَ التي يريدها أن تصل المتلقي.

واستطاعت الدراسة إبراز قضية التأثر والتأثير في الشعر الأندلسي على أنها تمثل مرحلة التطور والتجديد في القصيدة العربية في الأندلس، وتكشف عن قدرة الشعراء الأندلسيين وبراعتهم في توظيف التراث الأدبي توظيفاً يخدم معانيهم وأفكارهم وإبداعاتهم في المحافظة على ذلك التراث، والصياغة على غراره والمحافظة عليه.

المصادر والمراجع

ابن الأبّار، أبو عبدالله محمد بن عبدالله بن أبي بكر القضاعي، ت(658هـ). (1984). **الحلّة السيراء في تراجم الشعراء من أعيان الأندلس والمغرب من المائة الأولى للهجرة إلى المائة السابعة**، وضع حواشيه وعلّق عليه: حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، ط2.

إحسان عباس. (1980). **تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة**، دار الثقافة، بيروت، ط7.

إحسان عبّاس. (1987م).**رسائل ابن حزم الأندلسي**، ج187/2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية.

أحمد الشايب. (1998). **تاريخ النقائص في الشعر العربي**، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط3.

أحمد أمين. (1969م). **ظُهر الإسلام**، ج3/ 104-105، الطبعة الخامسة، د م، بيروت.

أحمد شاكر غضيب. (1989). **أثر الإسلام في بناء القصيدة العربيّة**، ص17، دار الضياء، عُمان، ط1.

أحمد مطلوب. (1986م).**معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها**، ج110/2، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، د ط.

الاخطل، غيَّاث بن غوث التغلبي، 1971م، **ديوان، صنعة السُّكَّري**، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط1.

أرسطو طاليس. (1973). **فن الشعر**، ص232، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.

الأسود بن يعفر، **الديوان**، جمعهُ: نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، مديرية الثقافة العامة، سلسلة كتب التراث، دم، دط، دت.

الأصبهاني، عماد الدين أبو عبدالله محمد. (ت 597 هـ)، خريدة القصر وجريدة العصر. المجمع العلمي العراقي،بغداد ، (د. ط)، 1964.

الأصفهاني، أبو الفرج (ت 356هـ/576م). (1983). **الأغاني**، ج15/13، تحقيق وإشراف مجموعة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت، د ط.

الأعشى الكبير (مَيْمون بن قَيْس)، 1987، **الديوان**، شرح وتقديم مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلميّة، بيروت.

الأعلم الشنتمري، يوسف بن سليمان بن عيسى الأندلسي (ت 476 ه)ـ **أشعار الشعراء الجاهليين الستة**، دار الفكر، بيروت، ط1، 1982.

الأعلم الشنتمري، يوسف بن سليمان بن عيسى الأندلسي (ت 476 ه). (1994).أبو الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى، ت: (476)هـ: **تحصيل عين الذهب من معدن جوهر الأدب في علم مجازات العرب**، حققه وعلّق عليه زهير عبد المحسن سلطان مؤسسة الرسالة، بيروت، ط الثانية.

الأعمى التطْيلي، (1989). **الديوان**، أبي جعفر أحمد بن عبد الله، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.

الأعمى التّطيلي، (1989). **الديوان**، أحمد بن عبدالله بن أبي هريرة، تحقيق: إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، د.ط.

الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، (1989). **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، تحقيق: قاسم مومني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط.

امرؤ القيس، **الديوان**، بشرح ابي سعيد السُّكري، تحقيق: أنور أبو سويلم ومحمَّد الشوابكة، ج1، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين، ط1، 2000.

امرؤ القيس، **الديوان**، حققه وبوّبه وشرحه: حنّا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1989.

أميّة بن أبي الصّلت، **الديوان**، تحقيق بهجه عبد الغفور الحديثي، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط2، د.ت.

بالنثيا، آنخل جنثالث. (1955). **تاريخ الفكر الأندلسي**، ترجمة: حسين مؤنس، من مختارات الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى.

ابن بسام، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني. (2000م). **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، ق1/ج614/2، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى.

بشْر بن أبي حازم، **الديوان**، تقديم وشرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994.

ابن بشكوال، أبو القاسم خلف بن عبدالملك، ت(494-578)هـ. (1966). **كتاب الصلة** (ق1، ج5/ (292-293). الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطابع سجل العرب، القاهرة، دون طبعة.

البطل، علي، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها**، دار الاندلس، بيروت، ط1، 1983.

البطليوسي، الوزير أبو بكر عاصم بن أيوب (ت494هـ)، (1429هـ/2008م). **الأشعار الستة الجاهلية**، تحقيق ناصيف سليمان عواد ولطفي التومي، منشورات المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت-.

البقاعي، محمَّد خير. (1998).**دراسات في النص والتناصيّة، مقالات مترجمة لنقاد غربيين، مقال "ليجرار جينيت": الأدب على الأدب**، مركز الإنماء الحضاري، د م، ط1.

البكري، (1984). **سمط اللآلئ**، الجزء الأول، نسخه وصححه ونقّحه وحقق ما فيه: عبدالعزيز الميمني، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1984.

بلوحي، محمَّد. (2000م). **الشِّعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث (دراسة في نقد النقد)**، من منشورات إتحاد الكُتّاب العرب، د م، د ط.

بنِّيس، محمَّد. (2001م).**الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها**، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2.

بهنام، هدى شوكت. (2000م). **مقدمة القصيدة العربية في الشِّعر الأندلسيّ دراسة موضوعية فنية**، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، ط1.

بهنام، هدى شوكت،(2000م). **مقدمة القصيدة العربية في الأندلس**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

تأبط شراً، **الديوان**، ثابت بن جابر بن سفيان، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1984.

التَّطاوي، عبدالله. (1988). **المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط.

التميمي، شاكر هادي. (2012). **البُنى الثابتة والمتغيرة لشعر الغزل في صدر الإسلام والعصر الأموي**، دار الصادق الثقافية، دم/ ط1.

الجاسم، أحمد موسى، **شعر بني أسد في الجاهلية**، ص344، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1995.

الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبدالعزيز، (1980). **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار القلم، بيروت، د. ط.

جرجي زيدان. (1992).**تاريخ آداب اللغة العربية، يشتمل على تاريخ آداب اللغة العربية في عصر الجاهلية وصدر الإسلام**، والعصر الأموي، ج1/ (82-85)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، دون طبعة.

جرير، **الديوان**، شرحَهُ وقدَّم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1986.

الجُمحي، محمد بن سلام، ت: (231)هـ. (د. ت). **طبقات الشعراء، مع مقدمة تحليلية للكاتب ودراسة نقدية منذ الجاهلية إلى عصر ابن سلام**، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

جودت فخر الدين. (1984). **شكل القصيدة العربية في النقد العربي**، ص207، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1.

الجيلالي، سلطاني، " (د. ت). الثقافة المشرقية وأثرها في ترسيخ مذهب العرب في الشعر الأندلسي "، **مجلة التراث العربي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

الحاوي، إيليا. (1983). **شرح ديوان الفرزدق**، همّام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عُقال (ج53/1)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1.

ابن حجة الحموي: تقيّ الدِّين أبو بكر علي، (ت837هـ/ 1432م). (1991). **خزانةُ الأَدب وغايةُ الأرب**، شرح عصام شعيتو (ج329/1)، منشورات دار الهلال، بيروت، ط2.

الحجي،عبدالرحمن (1976). **التاريخ الأندلسي**، دار القلم، بيروت، (د. ط).

ابن الحداد الأندلسيّ، 1990، **الديوان**، جمعهُ وحقّقهُ يوسف علي طويل، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1.

حسن، ابراهيم حسن،(د. ت). **تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي**، دار الأندلس.

أبو حسين، محمَّد صبحي. (2003). **صورة المرأة في الأدب الأندلسيّ في عصر الطوائف والمرابطين**. عالم الكتب الحديث، إربد، (ط1).

الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي (ت453هـ) . (1996). **زهر الآداب وثمر الآداب** (ق341/3)، تحقيق: قاسم محمَّد وهب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، د ط.

الحُطَيْئة، 1998. **ديوان، شرح أبي سعيد السُكَّري**، دار صادر، بيروت، ط2.

الحميدي، أبو عبدالله محمد بن أبي نصر، ت: (488هـ/ 1095م). (1983). **جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، القسم الأول**، حققه وقدّم له ووضع فهارسه: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية.

ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن عبيدالله القيسي الاشبيلي، (ت: 529هـ/1135م)، (1983). **مطمح الأنفس ومسرح التأنّس في مُلَح أهل الأندلس**، تحقيق محمَّد علي الشوابكة، دار عمار، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1.

ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن عبيدالله القيسي الاشبيلي، ت(529هـ)، (2010). **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان** ج605/3، تحقيق: حسين يوسف خريوش، عالم الكتب الحديث والنشر والتوزيع، اربد، الطبعة الأولى.

خضر، حازم عبدالله، 1987**وصف الحيوان في الشعر الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

ابن خفاجة، (1979). **الديوان**، تحقيق سيدّ غازي، منشأة معارف الإسكندرية، الإسكندرية.

ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد بن خلدون، ت (808)هـ. (1992). **المقدمة، الجزء الثالث**، تحقيق المستشرق: كاترمير، عن طبعة باريس سنة 1858، مكتبة لبنان، بيروت.

ابن خلّكان، ابو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلّكان، ت(608-681)هـ. (1969م). "**وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، ج2/(218-219)، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د ط.

خليف يوسف. (د. ت). **دراسات في الشعر الجاهلي**، مكتبة غريب، شارع كامل صدقي، القاهرة.

خليف، يوسف ، (د. ت). **في الشعر العباسي**، مكتبة غريب، القاهرة.

خليل إبراهيم السامرائي، وآخرون،(2000). **تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس**، دار الكتاب الجديد، بيروت، د. ط.

الخنساء، السَّلميّة تماضر بنت عَمرو بن الشريد. **الديوان**، تحقيق: اسماعيل اليوسف، دار الكتاب العربي، دمشق، (د. ط)، 1980.

ابن خير الاشبيلي، أبو بكر محمد بن خير بن عمر بن خليفة الأموي المتوفي سنة (575هـ). (1998). **الفهرسة**، حقّقه ووضع حواشيه: محمد فؤاد منصور، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى.

الدبّاغ: أبو زيد عبد الرحمن بن محمَّد الأنصاري، ت(696هـ). (2005م). **معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان** (ج196/3)، تحقيق عبد المجيد خيالي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1.

ابن دحية، أبو الخطاب عمر بن الحسن، المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتب المصرية، القاهرة، (د. ط)، 1997.

ابن درّاج القسطلي، (ت 421ه/ 958م)، **الديوان**، حقّقه وقدّم له محمود علي مكيٍّ، من منشورات ومؤسسة جائزة عبد العزيز سعود للإبداع الشعري، (ص160-166)، د م، ط2، 2004.

الدمشقي الصالحي، الإمام أبو عبدالله محمّد بن أحمد بن عبد الهادي (ت(744هـ/ 1370م) . (1996). **طبقات علماء الحديث**، تحقيق: أكرم البوشي وإبراهيم الزّيبق، (ج1/ 195-198) الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، بيروت.

أبو ديب، كمال. (1986). **الرؤى المقنعة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1.

ديوان قيس بن الخطيم،(1967). **الديوان**، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت.

أبي ذؤيب الهُذَلي،(1998). **الديوان**، شرَحَهُ وقدَّم له ووضع فهارسه، سوهام المِصْريّ، مراجعة: ياسين الأيوبي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1.

أبي ذؤيب الهُذَلي، (1998) **الديوان**، شرَحَهُ وقدَّم له ووضع فهارسه، سوهام المِصْريّ، مراجعة: ياسين الأيوبي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1.

الذهبي، الإمام شمس الدِّين أحمد بن عثمان الذهبي، ت (748هـ/ 1374م). (2000م). **سِيَر أعلام النبلاء**، تحقيق: شعيب الأرنؤوطي (ج5/169-181) الطبعة الخامسة، مؤسسة الرسالة، بيروت.

راضي،علي محمد. (1967). **الأندلس والناصر**، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د. ط).

رجاء عيد. (د.ت). **القول الشعري منظورات معاصرة**، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط.

رحمن غركان. (2004). **مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق**، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.

ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن علي الأزدي (ت 346 هـــ)، (1955). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محي الـــدين عبـــد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د.ط.

الركابي، جودت، (1970) **الطبيعة في الشعر الأندلسيّ**. (د. ن)، دمشق، (د. ط).

روبيرامتر، ماريا خيسوس. (1999). **الأدب الأندلسي**، من كتب المشروع القومي للترجمة، ترجمة وتقديم: أشرف علي دعدور، المجلس الأعلى للثقافة.

ريتا عوض. (1992). **بنية القصيدة الجاهلية، الـــصورة الـــشعرية لـــدى امـــرئ القيس**، دار الآداب، بيروت، ط1.

ريناته، ياكوبي، (2005). **دراسات في شعريّة القصيدة العربيّة الجاهلية**، ترجمـــة: موسى ربابعة، مؤسسة حمادة للنشر، غربد، ط1.

الزبيدي: أبو بكر محمد بن الحسن الزبيدي الأندلسي، ت:(379هـــ). (د. ت). **طبقات النحويين واللغويين**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، القاهرة، دار المعارف.

زهير بن أبي سُلمى، **الديوان**، شرح ودراسة: علي ابراهيم أبو زيـــد، دار الكتـــاب الجامعي، العين، ط1، 1993.

الزواوي، خالد محمد، **الصورة الفنيَّة عند النابغة الـــذبياني**، الـــشركة المـــصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصر، ط1، 1992.

ابن زيدون، أبو الوليد أحمد بن عبدالله، **الديوان**، دون محقق، دار صادر، بيروت، د ط، د ت.

السمعاني، عبد الكريم بن محمد بن منصور، (1988). **الأنساب**، تحقيق: عبـــد الله عمر البارودي، دار الجنان، بيروت.

أبو سويلم، أنور عليان، 1983**الإبل في الشعر الجاهلي، دراسة فـــي ضـــوء علـــم الميثولوجيا والنقد الحديث**، ج1، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1.

شرح ديوان المُهلْهِل، عَدِي بن ربيعة، شرح وتحقيق: محمَّد علي أسعد، دار الفكـــر العربي، بيروت، ط1، 2000.

ابن شَرَف القيرواني، أبو عبدالله محمَّد بن شـــرف، (ت 390ه/ 460م)، **الـــديوان**، تحقيق: حسن ذكري حسن، مكتبة الكليـــات الأزهريـــة، القـــاهرة، د. ط، 1977.

ابن شُهَيْد الأندلسي. (2010م). **رسالة التَّوابع والزَّوابع**، صحَّحها وحقَّق مـــا فيهـــا وشرحها: بطرس البستاني،دار صادر، بيروت، ط3.

ابن شُهَيْد الأندلسي، **الديوان**، جمعهُ وحقَّقه: محمود علي مكِّي، دار الكتاب العربـــي للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

شوقي ضيف. (1990). **الفن ومذاهبه ف يالشِّعر العربي**، الطبعة العاشرة "طبعـــة منقحة"، دار المعارف، كورنيش النيل- القاهرة.

شوقي ضيف: (1990). **الفن ومذاهبه في الشِّعر العربي**، الطبعة العاشرة "طبعـــة منقحة"، دار المعارف، كورنيش النيل- القاهرة.

شوقي ضيف،(1968م). **المدارس النحوية**، دار المعارف، القاهرة.

صاعد أبو القاسم بن أحمد،(1985). **طبقات الأمم**، تحقيـــق: حيـــاة علـــوان، دار الطليعة، بيروت، (د. ط).

صبح، علي علي. (1986). **عمود الشعر العربي في موازنة الآمدي**، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة.

الصفدي: صلاح الدِّين خليل بن أيبـــك. (1974م). **الـــوافي بالوفيـــات**. ج86/2، باعتناء س. ديسدرينغ، دار النشر، فرانز شتاينر بفيسبادن، ط2.

صليبا،حلا، (1988). **الاستعارة والمجاز المرســـل**، مراجعـــة: هنـــري زغيـــب، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط1.

الضبّي: أحمد بن يحيى بن أحمد بن عميرة، ت: (599هـــ). (1967). **بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس**، إدارة إحياء التراث، دار الكاتب العربي، د ط.

الضبَّي، أبو جعفر أحمد بن يحيى. (ت 599هـــ)، (1989). بغية الملـــتمس فـــي تاريخ رجال أهل الأندلس. دار الكتاب المصري، القاهرة، (د. ط).

ابن طباطبا العلوي، محمَّد بن أحمد. (1982). **عيار الشعر**، تحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1.

طبانة، بدوي. (1988). **معجم البلاغة العربيّة**، ص(193-197)، دار المنارة، جدة- دار الرفاعي، الرياض، ط3، مزيدة ومنقّحة.

طرفة بن العبد، عمر بن سفيان بن سعد بن مالك، (ت60 ق.هـ/564م)، **الديوان**، شرح الأعلم الشُّنتمري، تحقيق: دريّة الخطيب، ولطفي الصقَّال، مطبوعات مجمع اللُّغة العربية بدمشق، دمشق، (د.ط)، 1975م.

عبّاس، إحسان. (1986). **تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري**، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الخاصة.

العبَّاسي، عبد الرحيم بن أحمد، (ت 963هـ). (1947). **معاهد التنصيص على شواهد التلخيص**، حقّقه وعلّق عليه ووضع فهارسهُ، محمَّد محي الدِّين عبد الحميد، (ج1/ 273)، دار عالم الكتب، بيروت، د.ط.

عبدالبديع، لطفي وآخرون،(2012). **الإسلام في المغرب والأندلس**، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، د. ط.

عبدالله، محمد حسن، **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1984.

ابن عبدون، عبد المجيد بن عبدون اليابري الأندلسي، **الديوان**، تحقيق: سليم التنَّير، ص171، دار الكتاب العربي، دمشق، ط1، 1988.

أبو العدوس، يوسف،(1997). **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، (ت 395ه/ 461م)، (1984). **كتاب الصناعتين**، تحقيق: مفيد تميمة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2.

عكّاوي، إنعام فوَّال. (1992). **المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني**، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.

عكاوي، إنعام فوَّال، **المعجم المفصَّل في علوم البلاغة**، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992.

علي أدهم، (1964). **عبدالرحمن الداخل**، تقديم: عباس محمود العقاد، دار الهـــلال، القاهرة، (د. ط).

عمر بن ابي ربيعة، **الديوان**، شرحَهُ وقَدَّم لهُ: علي مهنَّـــا، دار الكتـــب العلميّـــة، بيروت، ط1، 1986.

عنترة، **الديوان**، د ق، دار الكتب العلمية، د ط، 1995.

الغندجاني، الأسود أبو محمَّد الأعرابي، (ت430هـــــ). (1981م). **أســـماء خيـــل العرب وأنسابها وذكر فرسانها**، حقَّقه وقدَّم له: محمَّد علي سلطاني، (ص 183)، مكتبة الغندجاني، دمشق، ط2.

غومس، غرسيه. (1999). **ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي**، ترجمـــة وتقـــديم: محمود علي مكّي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، د.م.

الفَيّومي،محمد إبراهيم. (د. ت). **تاريخ الفلسفة الإسلامية في المغرب والأندلس**.

القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغـــدادي، (ت: 356هـــــ). (1987). **الأمالي**، (ج23/1)، مراجعة لجنة إحياء التراث العربي فـــي دار الآفـــاق الجديدة، دار الجيل، بيروت، ط2.

القرطاجني، أبو حسن حازم بن محمد. منهاج البلغاء وسراج الأدبـــاء، دار الغـــرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981م.

القرطاجي، أبو الحسن حازم، (ت684هـــ-1285م). (1981م). **منهـــاج البلغـــاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمَّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2.

القرطبي، أبو عمر يوسف بن عبدالله، ت 463هـــــ. (1981). **بُهْجَـــةُ المَجـــالس وأُنْس المُجالِس وشَحذ الذَّاهن والهاجس**، تحقيق: محمَّد مرسي الخـــولي، (ق1 ج2/ 476)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2.

القرطبي، أبو عمر يوسف بن عبدالله، ت 463هـــ،(1981). **بُهْجَـــةُ المَجـــالس وأُنْس المُجالِس وشَحذ الذَّاهن والهاجس**، تحقيق: محمَّد مرسي الخـــولي، دار الكتب العلمية، بيروت.

القفطي: الوزير جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف، ن(624هـ) . (1986م)، **أنباه الرواة على أنباه النّحاة**، ج2/(118-119)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى.

القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، (ت 390/ 956م). (1988). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق: محمَّد قرْقزان، ج2/ 702)، دار المعرفة، بيروت، ط1.

قيس الملوّح، **الديوان**، شرح وتحقيق: رحاب عكاوي، دار الفكر، بيروت، ط1، 1994.

القيسي، فايز عبد النبي،(1989). **أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري**، دار البشير، عمان.

الكبتي، محمَّد شاكر. (764هـ) . (1974م). **فوات الوفيات والذيل عليها**، تحقيق إحسان عباس، ج283/3، دار صادر، بيروت، د ط.

ابن كثير الدمشقي، عماد الدين أبو الفداء، إسماعيل بن عمر بن كثير، (ت774ه). (1990). **البداية والنهاية**، تحقيق وتصحيح: مجموعة من الناشرين تحت إشراف الناشر، مكتبة المعارف، بيروت، ط2.

لويس، سيسيل دي، (د. ت). **الصورة الشعرية**، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مؤسسة الفليح للطباعة والنشر، الكويت، د.ط.

محمَّد أحمد جاد المولى بك وآخرون. (1942م). **أيام العرب في الجاهلية**، (د. ط)، منشورت المكتبة العصرية، بيروت.

محمود، نافع. (1990). **اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري**، دار الشؤون الثقافية التامة "آفاق عربية"، بغداد، الطبعة الأولى.

مراشدة، علي. (2006). **بنية القصيدة الجاهلية**، "جدارا للكتاب العلمي- عمان، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1.

المراكشي، عبدالواحد بن علي،(1963). **المعجب في تلخيص أخبار المغرب**، تحقيق: محمد سعيد العريان، دار الكتاب، الدار البيضاء، (د. ط).

المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمَّد بن الحسن، (ت:421هـ/591م)، (1991م).**شرح ديوان الحماسة، مقدمة الشارح**، ق20/1، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1.

المُرسي، أبو بحر صفوان بن إدريس، (1980). **زاد المسافر وغُرَّة مُحيَّا الأدب السافر**، تحقيق: عبد القادر محداد، دار الرائد العربي، بيروت.

مصطفى عليان عبدالرحيم، (1984م). **تيارات النقد العربي في الأندلس في القرن الخامس الهجري**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1.

المعتمد بن عبّاد، **الديوان**، جمع وتحقيق: حامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، مراجعة طه حسين،دار الكتب المصرية، ط2، 1979.

المغربي، ابن سعيد، (1955). **المغُرب في حُلى المَغرب**، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة.

المقري التلمساني أحمد بن محمد بن أحمد المقري. (1988م). **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، ج177/3، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت.

منصور، حمدي، **الطبيعة في الشعر الأندلسي**، دار الجوهرة، عمان، ط1، 2003.

ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الأنصاري ت(711هـ)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت.

النابغة الجعدي، قيس بن عبدالله بن عدس بن ربيعة بن جعدة، **الديوان**، جمع وتحقيق: واضح الصَّمد، دار صادر، بيروت، ط1، 1998.

النابغة، (1976). **الديوان**، تحقيق وشرح: محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، د. ط،.

نجا، أشرف محمود. (1998). **قصيدة المديح في الأندلس: قضاياها الموضوعية والفنية في عصر الطوائف**، دار المعرفة، الإسكندرية، ط2.

النصراوي، كريم عبد الواحد. (2005). مهيئات ملكة الشاعر الأندلسي في القرن الرابع الهجري، **مجلة جامعة أهل البيت**، العراق.

النصير، ياسين. (1993). **الاستهلال -فن البدايات في النص الأدبي**، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، د ط.

ابن هُذَيْل الأندلسيّ، علي بن عبد الرحمن. (2001م). **حلية الفرسان وشعار الشجعان**، من إصدارات مركز زايد للتراث والتاريخ، ط1.

هلال، محمَّد غنيمي. (1982). **النقد الأدبي الحديث**، دار النهضة، القاهرة، ط1.

هنري بيرس. (1988). **الشعر الأندلسي في عصر الطوائف ملامحه العامة وموضوعاته الرئيسية وقيمته التوثيقية**، ترجمة، أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى.

الولي، محمد، (1990). **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.

الياسين، إبراهيم منصور محمَّد. (2006). **استحياء التراث في الشعر الأندلسي "عصر الطوائف والمرابطين"**، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1.

اليوسف، يوسف. (1980م). **مقالات في الشِّعر الجاهلي**، دار الحقائق، بيروت، ط2.

اليوسف، يوسف. (1982). **الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع**، (ص38-49)، دار الحقائق، (د.م)، ط2.

المعلومات الشخصية

الاسم: معين خليف القرالة

التخصص: ماجستير اللغة العربية وآدابها

الكلية: الآداب

السنة: 2015م.

هاتف رقم: 00962785983106