جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

استيحاء التراث في الشعر الأندلسي

"عصر الطوائف والمرابطين"

٤٠٠- ٥٣٩ هـ

إعداد
إبراهيم منصور محمد الياسين
إشراف
الأستاذ الدكتور حسين خريوش

١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

استيحاء التراث في الشعر الأندلسي

"عصر الطوائف والمرابطين"

٤٠٠- ٥٣٩ هـ

إعداد
إبراهيم منصور محمد الياسين
إشراف
الأستاذ الدكتور حسين خريوش

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراه في جامعة اليرموك
تخصص اللغة العربية/الأدب والنقد

لجنة المناقشة:

أ.د حسين خريوش.....مشرفاً ورئيساً
أ.د عبد القادر الرباعي.....عضواً
أ.د صلاح جرار.....عضواً
أ.د يونس شنوان.....عضواً
أ.د يوسف أبو العدوس.....عضواً

١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م

الإهداء

إلى أغلى من في الوجود:

أمي

التي حملت فأس البؤس لتجتث الأشواك وتمهد الطريق

زوجتي

التي رافقتني في رحلة الحياة الشاقة

طفلتي

التي غرست في فؤادي الأمل

إخوتي وأخواتي

الذين وقفوا إلى جواري مشجعين مباركين

المحتويات

الموضوع

الصفحة

- الإهداء..... ج
- المحتويات..... د
- الملخص باللغة العربية..... و
- المقدمة..... ١
- المدخل..... ٤

الفصل الأول: التراث الديني..... ١٣-٨٦

- تمهيد..... ١٤
- استيحاء الآيات القرآنية..... ١٥
- استيحاء الألفاظ القرآنية..... ٢٢
- استيحاء الفواصل القرآنية..... ٣٠
- استيحاء المعاني القرآنية..... ٣٦
- استيحاء الصور القرآنية..... ٤٦
- استيحاء القصص القرآني..... ٧٠

الفصل الثاني: التراث الأدبي..... ٨٧-١٤٧

- تمهيد..... ٨٨
- المعارضات وأثرها في الشعر الأندلسي..... ٨٩
أ-مفهوم المعارضة..... ٨٩
ب-المعارضة والتناص..... ٩٠
ج-المعارضة والبناء الفني للنص الشعري..... ٩٩
-التضمين البلاغي وأثره في الشعر الأندلسي..... ١٢٤
أ- مفهوم التضمين ووظائفه..... ١٢٤
ب- التضمين والتناص..... ١٢٧
ج- التضمين البلاغي إحياء لتجارب الآخرين..... ١٢٩

د- التضمين البلاغي وفاعلية التشكيل..... ١٣٣
هـ-تضمين الأمثال العربية..... ١٤٠
الفصل الثالث: التراث التاريخي.....١٤٨-١٧٥
-تمهيد..... ١٤٩
-استيحاء الأحداث والوقائع التاريخية..... ١٥٠
-استيحاء الشخصيات التراثية..... ١٦٨
الفصل الرابع: أثر التراث في بناء النص الشعري..... ١٧٦-٢٠٤
-تمهيد..... ١٧٧
- قراءة في قصيدة" الجبل "لابن خفاجة..... ١٧٩
-قراءة في سينيّة الأعمى التطيلي..... ١٩٥
- الخاتمة..... ٢٠٥-٢٠٧
- المصادر والمراجع..... ٢٠٨-٢٢٥
- الملخص باللغة الإنجليزية..... ٢٢٦-٢٢٧

ملخص

استيحاء التراث العربي في الشعر الأندلسي

"عصر الطوائف والمرابطين"

٤٠٠- ٥٣٩ هـ

إعداد

إبراهيم منصور محمد الياسين

إشراف

الأستاذ الدكتور حسين خريوش

تكّـونت هذه الدراسة من مدخل وأربعة فصول. تضمن المدخل الحديث عن مفهـوم التـراث، وموقف الشعراء الأندلسيين منه، واشتمل على لمحة موجزة عن عصر الطوائف والمرابطين، وعن ألمع شعرائه موضوع الدراسة.

وخصصـت **الفصل الأول** لبيان أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي شكلاً ومضموناً من حيث آياته، وألفاظه، وأساليبه، ومعانيه، وصوره، وقصصه.

وبيّنت في **الفصل الثاني** أثر التراث الأدبي المشرقي في الشعر الأندلسي من خـلال ظاهـرتين فنيتـين هما: المعارضات الشعرية لشعراء مشارقة، والتضمين البلاغي وأثره في ذلك الشعر.

وتـناولت فـي **الفصـل الثالث** أثر التراث التاريخي في الشعر الأندلسي من خـلال اسـتيحاء الوقائـع التاريخية وأيام العرب، واستدعاء الشخصيات التاريخية الهامة.

أما **الفصل الرابع** والأخير فقد قدمت فيه قراءتين نصيتين لبيان تأثير التراث في بناء النص الشعري شكلاً ومضموناً.

ثم أنهيت الدراسة بخاتمة أشرت فيها إلى أهم النتائج التي توصلت إليها.

المقدمـــة

الحمـــد لله رب العالمـــين والصلاة والسلام على من كان خُلقه القرآن، وجرى على لسانه جوامع الكلم، وروائع البيان، وعلى آله وصبحه، ومن تبعهم بإحسان. وبعد،

التـــراث منبع ثرّ يُلهم الشعراء، ويُنمّي خبراتهم الفنية، ومورد عذب ينهلون منه أغراضهم الشعرية. فالشاعر لا يكون شاعراً إلاّ إذا كوّن لنفسه ثقافة خاصة تحيط بأسرار فنّه وخفاياه، وسماته وخصائصه. وهذه الثقافة يكتسبها الشاعر بالرجوع إلى التراث بمصادره المتنوعة .

وعلى ذلك فقد اهتم الشعراء الأندلسيون بالتراث اهتماماً بالغاً، وراحوا ينهلون منه، ويستقون من معينه حتى صار ملمحاً بارزاً في أشعارهم. ومن هنا فإن معالجة التراث وتبيّن أثره في تجاربهم أمـــر جديـــر بالدراســـة، فلـــيس ثمة دراسة مستقلة تناولت عناصر التراث التي تجلت في الشعر الأندلســـي، باســـتثناء بعـــض الدراسات التي عالجت جزءاً من تلك العناصر، ومنها: دراسة محمد العانـــي وعنوانها "أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي:منذ الفتح وحتى سقوط الخلافة "، ودراسة أحمـــد الربيعي وعنوانها "القصص القرآني في الشعر الأندلسي "، ودراسة علي الشناوي وعنوانها "المعارضـــات في الشعر الأندلسي: القصيدة العباسية نموذجاً ". وقد كان لهذه الدراسات أثر واضح في هذه الدراسة، إذ أغنتها ورفدتها بمعلومات ثرّة .

تهدف الدراسة ــ بصورة أساسية ــ إلى إبراز هذه الأبعاد التراثية، وبيان أثرها في تشكيل تجارب الشعراء، وتجسيد همومهم، والتعبير عن رؤيتهم للكون والإنسان. وحتى تصل الدراسة إلى الهدف الذي وضعت له، ارتأيت أن أقسمها مدخلاً وأربعة فصول:

المـــدخل وتضمن الحديث عن مفهوم التراث وموقف الشعراء الأندلسيين منه، واشتمل على لمحة تاريخية عن عصر الطوائف والمرابطين، وعن ألمع شعرائه موضوع الدراسة .

أما الفصول فقد خصصت **الأول** منها لبيان أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي؛ بوصفه أســـاس التراث الديني الذي كان ومازال نبعاً غزيراً للفصاحة والبلاغة والبيان. فالقرآن بحر زاخر بالكنوز والنفائس، ومن أراد الحصول على لآلئه ودرره، فعليه أن يغوص في أعماقه، فلآلئه لا تنفد، ودرره لا تنتهـــي. وقد حفلت دواوين الشعراء الأندلسيين بآيات القرآن وألفاظه ومعانيه وقصصه، ووظفت في قصائدهم توظيفاً فنياً ينسجم مع رؤاهم ومواقفهم الشعورية الخاصة بهم .

وأفـــردت **الفصـــل الثاني** لدراسة أثر الأدب المشرقي، ودوره في دعم تجارب الشعراء، وذلك من خلال ظاهرتين فنيتين هما: المعارضات الشعرية، والتضمين البلاغي وأثره في أشعارهم.

وتـــناولت فـــي **الفصـــل الثالث** أثر التراث التاريخي ممثلاً بذكر أيام العرب وحروبهم، والوقائع التاريخية التي كان لها كبير الأثر في شعر الشعراء الأندلسيين، وفي ذكر أسماء شخصيات تاريخية لها أثرها في نفوسهم وعقولهم .

وأمـــا **الفصل الرابع والأخير** فخصصته للقراءة التطبيقية لبيان مدى تأثير التراث في بناء الـــنص الشـــعري شـــكلاً ومضموناً، فقدّمت قراءتين نصّيتين: الأولى قراءة لقصيدة ابن خفاجة في وصـــف "الجبـــل" تبيّن أثر التراث الديني في بنية القصيدة، والأخرى قراءة لسينيّة الأعمى التطيلي في مدح أبي العباس التي عارض فيها أبا تمام تبيّن أثر التراث الأدبي .

وأتـــبعت ذلك كله بخاتمة تضمنت مجمل النتائج التي أسفرت عنها الدراسة، وأخيراً بقائمة المصادر والمراجع والدراسات التي رجعت إليها وأفدت منها .

وقــد اعــتمدت فــي هــذه الدراسة منهجاً استقرائياً وصفياً تارة، وتحليلياً يعتمد النصوص الشعرية في دواوين الشعراء تارة أخرى، محاولاً تبيّن توظيف العناصر التراثية في تلك النصوص.

وأخيــراً ــ وبعــد أن وصلت الدراسة إلى هذه الصورة ــ لا يسعني إلا أن أتقدم بخالص شــكري وعميق عرفاني إلى أستاذي الجليل الأستاذ الدكتور حسين خريوش الذي شجّعني، وقدّم لي عوناً صادقاً وآراء سديدة أثناء إعدادي هذه الرسالة، فكان نعم الأستاذ والمرشد، وقد أفدت من علمه الغزير، واقتبست من خُلقه الوفير ما يعجز اللسان عن وصفه، والقلم عن خطه .

كمــا أتقدّم بالشكر الجزيل والثناء العظيم إلى أساتذتي الأجلاء: الأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي، والأستاذ الدكتور صلاح جرار، والأستاذ الدكتور يونس شنوان، والأستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس على تجشمهم عناء قراءة هذه الرسالة، وإبداء الملاحظات القيّمة، مؤكداً أن ملاحظاتهم ســتكون موضع اهتمامي لأصحح ما أعوجّ من عملي حتى يخرج على الصورة التي تحوز الرضا والقبول، وأتقدّم بوافر الشكر إلى جميع الذين أسهموا في إنجاح هذا العمل سائلاً المولى عزّ وجل أن يوفق الجميع لما فيه خير هذه الأمة، إنه نعم المولى ونعم النصير .

الباحثة

المدخل

التــراث لغــة مشتق من الفعل الثلاثي (وَرِثَ)، ووَرِثَ الشيءَ وِرْثاً وَرِثَةً وَوِراثَةً وإِرَاثَةً. وأَوْرثَ الميتُ وارِثَهُ مالَه أي تركه له. وتوارثناه: وَرِثَهُ بعضُنا عن بعض قِدْماً. والتراث: ما وُرِث، أو ما يُخلّفه الرجلُ لورثته[1]، أو هو بمعنى أشمل" أن يكون الشيء لقوم ثم يصير إلى آخرين بنسب أو ســبب"[2]. وقــد وردت هذه اللفظة في القرآن مرة واحدة في سياق قوله تعالى:﴿ كَلَّا بَل لَّا تُكْرِمُونَ الْيَتِيمَ* وَلَا تَحَاضُّونَ عَلَى طَعَامِ الْمِسْكِينِ * وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَّمًّا * وَتُحِبُّونَ الْمَالَ حُبًّا جَمًّا﴾[3]. فالتراث هنا هو المال الذي تركه الهالك وراءه .

أمــا مفهــوم التــراث فيــبدو أنه غير مستقر بصورة دقيقة واضحة؛ حيث تعددت دلالاته وتشعّبت؛" فهو تارة "الماضي" بكل بساطة. وتارة العقيدة الدينية نفسها، وتارة الإسلام برمته، عقيدته وحضــارته. وتارة "التاريخ" بكل أبعاده ووجوهه"[4]، واختلفت آراء الدارسين ووجهات نظرهم في تحديده، وبيان معناه ومضمونه .

فقــد عرّفه مجدي وهبه بأنه" ما خلّفه لنا السلف من آثار علمية وفنية وأدبية، مما يعد نفيساً بالنســبة إلى تقاليد العصر الحاضر وروحه"[5]. وقدّم جبور عبد النور تعريفاً أشمل وأعم فرأى أنه "مــا تــراكم خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات، وتجارب، وخبرات، وفنون، وعلوم، في شعب من

---

(١) **لسان العرب**: ابن منظور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، مادة (ورث).
(٢) **معجم مقاييس اللغة**: ابن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٩، ج٦ ص ١٠٥.
(٣) **الفجر**، ١٧-٢٠.
(٤) **نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى**: فهمي جدعان، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٨٥، ص ١٦
(٥) **معجم مصطلحات الأدب**: مجدي وهبه، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤، ص ٢٧٩.

الشـــعوب، وهـــو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي، والإنساني، والسياسي، والتاريخي، والخُلقي، ويوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه"[1].

ونظـــر محمد الجابري للتراث على أنه" تمام ثقافة الماضي وكليتها: إنه العقيدة والشريعة، واللغـــة والأدب، والعقـــل والذهنية، والحنين والتطلعات، وبعبارة أخرى إنه في آن واحد: المعرفي والإيديولوجـــي، وأساسهما العقلي وبطانتهما الوجدانية في الثقافة العربية الإسلامية"[2]. وشبيهاً بهذه النظرة ما قدّمه ضياء عزاوي عندما عرّف التراث بأنه" جماع للتاريخ المادي والمعنوي للأمة منذ أقدم العصور وحتى الآن"[3].

ووقف حسن حنفي من التراث موقفاً مبايناً عن مواقف سابقيه إذ يرى أنه" مجموعة التفاسير التي يعطيها كل جيل بناء على متطلباته، خاصة وأن الأصول الأولى التي صدر منها التراث تسمح بهذا التعدد لأن الواقع هو أساسها الذي تكوّنت عليه"[4]. ويؤكّد أن التراث ليس له وجود مستقل عن واقـــع حـــي يتغيّر ويتبدّل. يعبّر عن روح العصر وتكوين الجيل، بل إنه جزء من مكونات الواقع، والتراث عنده مرتبط زمنياً بالوحي، وكثيراً ما يوحّد بين الوحي والتراث[5].

---

(١) **المعجم الأدبي:** جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص ٦٣؛ وانظر: **الغابة والفصول: كتابات نقدية:** طراد الكبيسي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٧٩، ص ١٦٥-١٦٦.

(٢) **التـــراث والحداثـــة: دراســـات ومناقشات:** محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص ٢٤.

(٣) "كيف نعيد قراءة التراث قراءة معاصرة": ضياء عزاوي، **مجلة المعرفة**، ع ١٦١، ١٩٧٥، ص ٣٤.

(٤) **التراث والتجديد:** حسن حنفي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص ١٣.

(٥) انظر: نفسه: ص ١٣، ٢٠، ٦٩.

ونجد رأي فهمي جدعان قريباً من رأي حنفي، إلا أنه يحدد إطاراً للتراث أكثر دقة، ويؤكّد أنـــه مـــا من تحديد للتراث بقادر على أن يغفل الحضور الديني فيه. ويرى أن التراث العربي ليس تراثاً عربياً فقط، وإنما هو تراث إنساني[1].

يمكـــن القول في ضوء ما تقدم إن التراث ما وصل إلينا منذ أقدم العصور من عطاء متعدد المضـــامين سواء أكانت دينية أم أدبية أم فكرية أم ثقافية أم فنية، أم أخلاقية لنستعين بها في مراحل المســـيرة الحضـــارية للأمـــة. وهذا يعني أن التراث ليس نصوصاً جامدة تحفظ في أمهات الكتب القديمة، وليس" متحفاً للأفكار نفخر بها، وننظر إليها بإعجاب، ونقف أمامها في انبهار وندعو العالم معنا للمشاهدة والسياحة الفكرية بل هو نظرية للعمل، وموجه للسلوك، وذخيرة قومية يمكن اكتشافها واستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الإنسان وعلاقته بالأرض"[2]، وهو الفكر الحاضر الذي يعيد الحياة للنص التراثي، ويزرع فيه روحاً جديدة .

وعلـــى ذلك فإن التراث ليس ماضياً وحسب وإنما هو" كائن حي متحرك بصيرورة دائمة، هـــي صيرورة الحياة الواقعية التي ينبثق منها ويحيا فيها ومعها وهي بدورها تحيا فيه ومعه ولكن بشكل آخر ربما كان شكلها الأرقى، وربما كان شكلها الرافض لها، وربما كان تعبيراً عن صراعها هـــي مـــع نفسها "[3]. وانطلاقاً من هذه العلاقة الجدلية بين ماضي التراث وحاضره، فإنه بإمكاننا

---

(١) انظر: نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى: ص ١٤.

(٢) التراث والتجدد: ص ١١.

(٣) دراسات في ضوء المنهج الواقعي: حسين مروة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت (د.ت)، ص ٤٢٤.

إضافة الجديد إلى ما قدمه السلف لكننا لا ننطلق من فراغ؛ لأن" الانفراد المطلق أمر يعزّ على أي إنسان، إلا إذا شاء ألا يقيم أية علاقات بين الألفاظ"[١].

واستيحاء التراث وتوظيفه في الإبداع الشعري وسيلة تساهم في إغناء التجربة الشعرية، وتخلق توازناً بين الماضي والحاضر، وتزود النص الشعري بطاقات فنية ثرية. إنه بمعنى آخر "حسّ تاريخي وقدرة خلاقة على تطويع المصادر التراثية لخدمة التجربة الشعرية، والتعبير عن رؤى الشاعر للكون وفهمه لأسرار الحياة"[٢].

كما أن التثقّف بالتراث والإفادة من مضامينه المتعددة" يسهم أيضاً في تطوير فن الشاعر والارتقاء بأدواته التشكيلية وقدراته التعبيرية"[٣]. وقد كشف الغذامي عن علاقة الشاعر بالموروث فقال:" وكأني بالشاعر مع الموروث على كفتي ميزان، إن رجحت كفة الموروث ضاع الشاعر، لأن الموروث قوي الحضور في الذاكرة، وإن تساوت الكفتان جاء النص سليماً معافى، لكن لا طريف فيه، ولعل هذا هو ما سماه أسلافنا (بالسهل الممتنع) وهو النص المحايد الذي يتساوى وجوده مع عدمه إذ إنه لا يقدم للنص شيئاً. والحالة الثالثة هي رجحان كفة الشاعر، وهذا هو ميلاد النص المبدَع، الذي يعيد ابتكار الماضي ويجدده ويحرر الكلمة ومعها النص ليقدم لنا (النص الإشاري) الإبداعي وهذا لا يلغي الموروث وإنما يعيد إبداعه ويطلق أسره، ليضيف إليه موروثاً جديداً ذا عطاء وانفتاح دائم"[٤].

---

(١) **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**: إحسان عباس، دار الشروق، عمان، ط٢، ١٩٩٢، ص ١١٢.

(٢) "المضامين التراثية في شعر عرار": أنور أبو سويلم، دراسات م١٦ ع٣ ١٩٨٩، ص ٢١٩.

(٣) **جماليات القصيدة المعاصرة**: طه وادي، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص ٧٥.

(٤) **الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية**: عبد الله الغذامي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٣، ١٩٩٣، ص ٣٢٨.

ينبغي للشاعر إذاً" أن يأخذ من هذا التراث من منطق التناص معه حين يستطيع من خلاله إذابة مضامين الموروث في بوتقة جديدة تصدر باسمه وباسم عصره، ومن هنا تظل الصورة التراثية ذات قيمة رائعة من خلال مرورها في ذاكرة الشاعر، بل من خلال استقرارها لديه في لاوعيه لتظل جزءاً لا شعورياً، وهي ــ آنذاك ــ تظل ملكاً له وحقاً مباحاً"[1].

إن التّعامل مع التراث يستلزم وعياً حقيقياً به؛ لأن" الوعي بالتراث والوعي بالدور التاريخي هما القدمان اللتان يمشي بهما التراث، واللتان تقودان خطواته وتوجهانها، ولا يمكن أن تتحقق مسيرة بقدم واحدة، فالوعي بالتراث دون وعي بالدور التاريخي من شأنه أن ينتهي بهذا التراث إلى الجمود حيث تغيب كل الفعاليات اللازمة لاستمرار حيويته. والوعي بالدور التاريخي دون وعي بالتراث يمثل قطيعة بستمولوجية ضد تاريخية الإنسان النفسية والعقلية"[2].

وأما عن تعامل الشعراء الأندلسيين ــ على وجه الخصوص ــ مع موروثهم، فقد نظروا إليه على أساس أنه مادة استيحاء أو استلهام، وعايشوه وانصهروا فيه بأشعارهم، وربطوه بقضاياهم وتجاربهم، حتى غدا ملمحاً بارزاً من الملامح الفنية للقصيدة الأندلسية كما أشار غير دارس[3].

---

(١) **المعارضات الشعرية: أنماط وتجارب**: عبد الله التطاوي، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٨٤.

(٢) "توظيف التراث في المسرح": عز الدين إسماعيل، **فصول** م١ ع١ ١٩٨٠، ص ١٦٧.

(٣) انظـــر: **المقـــومات الفنية في القصيدة الأندلسية خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين**: عبد الله بن ثقفان، مكتـــبة الملـــك عـــبد العزيـــز العامـــة، الرياض، ط١، ٢٠٠١، ص ١١٦-١٢٢؛ **والشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس**: محمد مجيد السعيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ودار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠، ص ٣٧٤-٣٧٥؛ **وقصـــيدة المـــديح فـــي الأندلس قضاياها الموضوعية والفنية** "عصر الطوائف":أشرف نجا، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٣، ص ٣٠٥-٣١٠؛ **وملامح الشعر الأندلسي**: عمر الدقاق، دار الشرق العربي، بيروت (د.ت)، ص ٣٩؛ **والاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي في عهدي ملوك الطوائف والمرابطين** : منجد مصطفى بهجت، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص ٤٥٩-٤٩٠.

وقد لجأ الشعراء الأندلسيون للتراث كي يستمدوا من مصادره المتعددة ما يعينهم على التعبير عن رؤاهم وأفكارهم، ونظرتهم للكون والإنسان باعتبار هذا التراث" منجم طاقات إيحائية لا ينفد له عطاء؛ فعناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد، وعلى التأثير في نفوس الجماهير ووجداناتهم ما ليس لأية معطيات أخرى يستغلها الشاعر، حيث تعيش هذه المعطيات في وجدانات الناس وأعماقهم تحف بها هالة من القداسة والإكبار، لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي، ومن ثم فإن الشاعر حين يتوسل إلى إيصال الأبعاد النفسية والشعورية لرؤيته الشعرية عبر جسور من معطيات هذا التراث، فإنه يتوسل إلى ذلك بأكثر الوسائل فعالية وقدرة على التأثير والنفاذ. هذا بالإضافة إلى أن استخدام الرموز التراثية يضفي على العمل الشعري عراقة وأصالة، ويمثل نوعاً من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاء، كما أنه يمنح الرؤية الشعرية نوعاً من الشمول والكلية، حيث يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر"[1]. فالتراث بهذا المعنى مصدر غني لابدّ للشاعر أن يغترف منه ليقوّي شعره ويثري تجربته تارة، ويثبت أصالته وانتماءه تارة أخرى .

وصفوة القول أن الشعراء الأندلسيين ارتبطوا بتراثهم ارتباطاً عميقاً، وحاولوا الإفادة منه بما يخدم تجاربهم الشعرية ويوصلها. ولعل هذا الارتباط الوثيق به يعود إلى تأثرهم ــ كغيرهم من

---

(١) **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**: علي عشري زايد، دار الفصحى، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١٢٨.

في النثر غزارةَ عمرو، وبراعةَ ابن سهل، وأُمْددتُ في النظم بطبعِ البحتري، وصناعةِ الطائي، لما رَدَدْتُ إلى الحاجب إلا ما أخذتُ منه، ولا أوْرَدْتُ عليه غير ما صدر عنه..."[1].

وتأتي هذه الدراسة لتكشف عن منهج الشعراء الأندلسيين في التعامل مع تراثهم: الديني، والأدبي، والتاريخي، وتبيّن كيفية إفادتهم منه في التعبير عن رؤاهم وأفكارهم؛ وذلك بالوقوف عند ألمع شعراء عصر الطوائف والمرابطين وهم: ابن درّاج القسطلّي (ت ٤٢١هـ)، وابن شهيد الأندلسي (ت ٤٢٦هـ)، وابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ)، وابن حزم الأندلسي (ت ٤٥٦هـ)، وابن شرف القيرواني (ت ٤٦٠هـ)، وأبو إسحاق الإلبيري (ت ٤٦٠هـ)، وابن مقانا الإشبوني (ت ٤٦٠هـ)، وابن زيدون (ت ٤٦٣هـ)، وابن عمار (ت ٤٧٩هـ)، وابن الحداد (ت ٤٨٠هـ)، وابن وهبون (ت ٤٨٤هـ)، والمعتمد بن عباد (ت ٤٨٨هـ)، وابن اللبّانة الدّاني (ت ٥٠٧هـ)، وابن صارة الشنتريني (ت ٥١٧هـ)، والأعمى التطيلي (ت ٥٢٥هـ)، وابن حمديس الصقلّي (ت ٥٢٧هـ)، وابن عبدون (ت ٥٢٩هـ)، وابن الزّقاق البلنسي (ت ٥٢٩هـ)، وابن خفاجة (ت ٥٣٣هـ) .

ولعل ما دفعني لاختيار هذا العصر من بين العصور الأندلسية التي سبقته أو التي لحقته أهميته من حيث نشاط الحركة العلمية والأدبية والفكرية والثقافية. فقد شهد الأدب فيه" تطوراً واسعاً

---

(١) **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**: ق١ م١ ص ٤٠٢؛ وانظر: **ديوان ابن زيدون ورسائله**: شرح وتحقيق: علي عبد العظيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٧٦١.

في نواحيه المختلفة، حتى ليصح القول بأن صورة الأدب الأندلسي في هذا العصر قد اكتملت أو كادت، وبلغت مرحلة من التطور لابد لها بعدها من جنوح أو هبوط أو جمود"[1].

لقد كان عصر الطوائف والمرابطين" عصراً عرفت فيه إسبانيا أكبر إشراق شعري من غير شك. فقد كان الشعر مكرماً حينئذٍ في كل المدن التي أصبحت عواصم الطوائف مثل: طليطلة، وسرقسطة، وبلنسية، ومرسية، والمرية. ومع ذلك فلم يبلغ الشعر من التكريم في هذه المدن ما بلغ في إشبيلية قصبة بَني عَبادْ. وكثر الشعراء حتى ظهروا بين طبقات الناس"[2]. إنه باختصار شديد "عصر التألّق الأدبي، عصر جهابذة الأعلام الأندلسيين وعمالقته، الذين عرفنا الأدب الأندلسي من نتاجاتهم المتنوعة المتميزة، الخصبة المغدقة"[3].

---

(١) **تاريخ الأدب الأندلسي" عصر الطوائف والمرابطين** ": إحسان عباس: دار الثقافة، بيروت، ط٥، ١٩٧٨، ص١٠٧.

(٢) **سلسلة محاضرات عامة في أدب الأندلس وتاريخها: ليفي بروفنسال**، ترجمة: محمد عبد الهادي شعيرة، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥١، ص ١٤.

(٣) **الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة:** منجد مصطفى بهجت، دار الياقوت، عمان، ط٢، ٢٠٠١، ص ١٣٩؛ وانظر: **البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر: عصر ملوك الطوائف:** سعد إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٢٣٣ -٢٣٩ ؛ **والشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس:** ص ٧٠ -٧٦.

الفصل الأول

التراث الديني

تمهيد:

القرآن الكريم مصدر التراث الديني، وينبوع الفكر الإسلامي. وقد كان ومازال معيناً ثرّاً للفصاحة والبلاغة والبيان، ومورداً عذباً يسترفده الشعراء في كل زمان ومكان، ويفيدون منه؛ لإغناء إبداعاتهم، وإضفاء الجمال الفني عليها، وتعميق تجاربهم الشعرية .

ولم يكن القرآن الكريم مقصوراً على زمن دون زمن، أو مكان دون مكان، بل إنه "دستور الله الخالد للبشرية جمعاء، وهو صانع التراث، ومصدره الأكبر"(١)، و"المنبع في إمداد الثروة اللغوية"(٢). ولهذا فقد ظل الحبل المتين والعروة الوثقى التي تربط الشعر العربي بعضه ببعض قديمه وحديثه على مر العصور، وفي مختلف الأماكن .

والدارس المتعمق للشعر الأندلسي يلحظ بشكل جلي أن القرآن الكريم كان مصدراً أساسياً من المصادر التي عكف عليها الشعراء الأندلسيون، ورافداً مهماً في ثقافتهم. وليس هذا الأمر غريباً؛ لأن الشعر الأندلسي" لا ينفصل عن التقاليد الموروثة في الشعر العربي العام. فهو يجري في الاتجاه نفسه ويشيع فيه هذا التيار الذي يصل بين الماضي والحاضر"(٣) .

ويحاول هذا الفصل الكشف عن مدى إفادة الشعراء الأندلسيين من الموروث الديني ممثلاً بالقرآن الكريم من الناحيتين: الشكلية والمضمونية في نتاجهم الشعري، وطريقة توظيفهم لنصوصه؛ لأن" توظيف النصوص الدينية في الشعر يعد من أنجح الوسائل وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، وهي أنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا

---

(١) **أثر القرآن في الشعر العربي الحديث:** شلتاغ عبود شراد، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٩٨٧، ص ٤.

(٢) **أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي: منذ الفتح وحتى سقوط الخلافة:** محمد شهاب العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٤.

(٣) نفسه: ص١٤.

إذا كان دينياً أو شعرياً. وهي لا تمسك به حرصاً على ما يقوله فحسب وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضاً"[1].

التراث الديني وأثره في الشعر الأندلسي:

لقد كان للقرآن الكريم عظيم الأثر في الشعر الأندلسي، حيث استوحى الشعراء الأندلسيون النص القرآني بآياته وألفاظه وفواصله، ومعانيه وصوره، وأحداثه وقصصه، استيحاء فاعلاً يكشف عن أفكارهم ورؤاهم المختلفة، وينقل القارئ من جو الواقع المعيش إلى أجواء تراثية عميقة .

١- استيحاء الآيات القرآنية :

لقد احتفى الشعراء الأندلسيون بالقرآن الكريم، واقتبسوا كثيراً من آياته ووظفوها في أغراضهم الشعرية المختلفة. والاقتباس مظهر من مظاهر تعامل الشعراء مع موروثهم الديني، وهو لغة، مشتق من الفعل الثلاثي (قَبَسَ)، والقَبَسَ: النار. ويقال: قَبَسْتُ منه ناراً أقْبِسُ قَبْساً فأقْبَسَني أي أعطاني منه قبساً، وكذلك اقتبستُ منه ناراً واقتبستُ منه علماً أيضاً استفدته[2] .

أما الاقتباس اصطلاحاً فهو" أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث لا على أنه منه"[3]. وهو ضربان: ما لم ينقل فيه المقتبس عن معناه الأصلي، والضرب الثاني خلاف ذلك، أي ما خالف فيه المقتبس المعنى الأصلي للآية أو للآيات ولا بأس بتغيير يسير للوزن أو غيره[4].

---

(١) **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل:** جابر قميحة، هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧، ص ٤٨

(٢) **لسان العرب:** مادة (قبس).

(٣) **شـــرح التلخيص في علوم البلاغة:** جلال الدين القزويني: شرح:محمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ص ٢٠٠؛ وانظر: **الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة:** محمد بن علي الجرجاني: تعليق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص ٢٤٦.

(٤) **شرح التلخيص في علوم البلاغة:** ص ٢٠٠.

ويندرج مصطلح الاقتباس في الدرس النقدي الحديث تحت مصطلح التناص (Intertextuality)[1]، باعتباره شكلاً من أشكال المداخلة بين النصوص وتفاعلها، وصورة من صور تعامل الشعراء مع النص القرآني؛ ذلك التعامل الذي" يكشف عن نظر الشعراء إلى أن القرآن مصدر من مصادر البلاغة المتميزة، وأنه يحمل للإنسان في كل زمان ومكان دلالات لا متناهية، ويفسر أشياء تمس حياة الإنسان"[2]. وهو نوعان: اقتباس حرفي، واقتباس إيحائي.

الاقتباس الحرفي أو النصي ــ كما أسماه محمد العاني ــ[3]يعني تضمين الشعر آية قرآنية بلفظها وتركيبها دون تغيير أو تحوير، حيث يأتي استعمالها في إطار دلالتها القرآنية ذاتها، وتكون الغاية من ذلك توضيح المعنى، وتقوية العبارة. وأمثلة هذا النوع من الاقتباس كثيرة في الشعر الأندلسي بحيث لا تكاد تجد ديواناً شعرياً أندلسياً يخلو منها .

ومنها قول ابن شرف القيرواني[4]:

بِعَيْشِكَ نادِ أيَّامِي وقُلْ هَلْ ... لَدَيْكِ إلى مَرَدٍّ من سَبِيلِ؟

أرَاكِ كما يَرَى المُحْتَاجُ مَالاً ... وقد مَلَكَتْ عليهِ يَدُ البَخِيلِ

فهو يقتبس من الآية الكريمة:﴿ وَمَنْ يُضْلِلِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِنْ وَلِيٍّ مِنْ بَعْدِهِ وَتَرَى الظَّالِمِينَ لَمَّا رَأَوُا الْعَذَابَ يَقُولُونَ

---

(١) التناص تفاعل خلاق ومحاورة عميقة بين النصوص، حول هذا المفهوم انظر: **التناص نظريا وتطبيقيا:** أحمد الزعبي، مكتبة الكتاني، إربد، ط١، ١٩٩٥، ص ١٥؛ **والتناص في نماذج من الشعر العربي الحديث:** موسى ربابعة، مؤسسة حمادة، إربد، ط١، ٢٠٠٠، ص ٩٩؛ و" فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص":عبد الملك مرتاض، **علامات**، ج١م١ ١٩٩١، ص ٨٥.

(٢) **التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث:** ص ٧٦-٧٧.

(٣) **أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي:** ص ٢٢.

(٤) **ديوان ابن شرف القيرواني:** تحقيق: حسن ذكري حسن، مكتبة الكليات الأزهرية، (د.ت)، ص ٨٨.

﴿هَلْ إِلَى مَرَدٍّ مِنْ سَبِيلٍ﴾[1]؛ ليبين حسرته الشديدة على أيامه الجميلة التي انقضت، متمنياً لو تعود مرة

أخرى، وهي حسرة تماثل حسرة الظالم على أيامه التي قضاها في اللهو والترف في حياته الدنيا عندما رأى العذاب الشديد في الآخرة، فتمنى لو يعود ثانية إلى دنياه ليعمل الصالحات .

وقول ابن مقانا الإشبوني مادحاً[2]:

وَيُسَقَّوْنَ إذا ما شَرِبُوا	"بأباريقَ وكأسٍ من معين"
ملِكٌ ذو هيبةٍ لكنّه	خاشعٌ للهِ ربِّ العالمين
خَطَّ بالمسكِ على أبوابهِ	"ادخلوها بسلامٍ آمنين"

فهو يقتبس في بيته الأول من قوله تعالى:﴿ يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُخَلَّدُونَ * بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِنْ مَعِينٍ﴾[3]. وفي بيته الثالث من قوله تعالى:﴿ إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ * ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ آمِنِينَ﴾[4]. وكأنه يريد من خلال هذا الاقتباس أن يبيّن مكانة ممدوحه العالية، ويؤكد أن الإقامة لديه تماثل الإقامة في جنات النعيم التي وعد الله بها عباده المتقين .

وقول ابن حمديس الصقلي في وصف عقرب[5]:

وتالٍ من القرآن "قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا"	وقد حانَ من زُهْرِ النُّجومِ غروبها

فهو مقتبس من قوله تعالى:﴿ قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا هُوَ مَوْلَانَا وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلْ

---

(١) الشورى، ٤٤.

(٢) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٢ م٢ ص ٧٩٢.

(٣) الواقعة، ١٧-١٨.

(٤) الحجر، ٤٥-٤٦.

(٥) ديوان ابن حمديس: صححه وقدم له: إحسان عباس، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٩٦٠، ص ٤٣.

الْمُؤْمِنُونَ﴾[1]. وهذه الآية تتناسب مع طبيعة الموضوع الشعري المطروح .

وقول ابن الزقاق البلنسي في الرثاء[2]:

إنْ تَبْكِهِ فَمِنَ الوَفَاءِ بُكَاؤهُ ... لكنْ ثَوابُ الصَّبْرِ خَيْرُ ثَوَابِ

وقُصَارُ أَعْيُنِنَا دُمُوعٌ وكُفٌ ... وقُصارُهُ "طُوبَى وحُسْنُ مآبِ"

فالشاعر يقتبس في البيت الثاني من الآية الكريمة ﴿الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ طُوبَى لَهُمْ وَحُسْنُ مَآبٍ﴾[3]، ليؤكد للمتلقي أن المرثي من عباد الله المؤمنين الذين كدّوا وتعبوا في الحياة الدنيا من أجل الوصول إلى الجنة التي وعدهم الله بها .

وقول ابن خفاجة متشوقاً إلى معاهده بجزيرة "شقر"[4]:

عِيشَةٌ أَقْبَلَتْ يُشَهِّي جَنَاهَا ... وَارِفٌ ظِلُّهَا لَذِيذٌ كَرَاهَا

لَعِبَتْ بالعُقُولِ إلاَّ قَلِيلاً ... بَيْنَ تَأْوِيبِهَا وبَيْنَ سُرَاهَا

ثُمَّ وَلَّتْ كأَنَّها لَمْ تَكَدْ تَلْبَثُ م ... إلاَّ عَشِيَّةً أَوْ ضُحَاهَا

فهو في بيته الثالث يقتبس من قوله تعالى:﴿ كَأَنَّهُمْ يَوْمَ يَرَوْنَهَا لَمْ يَلْبَثُوا إِلَّا عَشِيَّةً أَوْ ضُحَاهَا﴾[5].

فالآية في سياقها القرآني تتحدث عن حال الكافرين يوم القيامة وتضاؤل الدنيا في نظرهم، وشعورهم بأنهم ما عاشوا فيها إلا عشية يوم أو ضحاه. أما ابن خفاجة فإنه يصف حالته، ويندب

---

(١) التوبة، ٥١.

(٢) ديوان ابن الزقاق البلنسي: تحقيق: عفيفة ديراني، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٩، ص ١٠٥.

(٣) الرعد، ٢٩.

(٤) ديوان ابن خفاجة: ص ٣٦٥.

(٥) النازعات، ٤٦.

ماضيه المشرق، ويتحسر على أيامه الجميلة التي قضاها بجزيرة " شقر"، والتي زالت بسرعة كأنها لم تلبث عشية يوم أو ضحاه .

أما النوع الثاني من الاقتباس وهو الاقتباس الإيحائي أو الإشاري ــ على حد تعبير محمد العاني ــ[1] فيعني أن يضمّن الشاعر نصّه الشعري آية قرآنية من غير أن يلتزم بلفظها وتركيبها، ثم يوظفها توظيفاً فنياً يتناسب وتجربته الفنية أو رؤيته الفكرية. وهذا النوع من الاقتباس كثير في الشعر الأندلسي ولا يكاد يحصى، ونذكر منه على سبيل المثال لا الحصر قول ابن درّاج القسطلي مادحاً[2]:

فَحَقّاً مـا تَرَكْـتُ عليـهِ بَعْـدي ثنـاءً أعْجَـزَ الـمُثْنِينَ قَبْلـي

فأمْطَـرْتُ الـورى رُطَبـاً جَنِيّـاً ومـا سُقِيَتْ بغيرِ نـداهُ نَخْلـي

فابن درّاج يستلهم في بيته الثاني قوله تعالى مخاطباً مريم:﴿ وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾[3]. فالآية خُصّت بمريم عندما جاءها المخاض تحت النخلة، وكانت بأمس الحاجة إلى الطعام والشراب، وإلى المساعدة كي تعود إليها الحياة، وكذلك الشاعر كان بأمس الحاجة إلى قوته وقوت عياله بعد أن شردته الظروف السياسية والاجتماعية، وعانى ويلات الرحلة والارتحال، وكان مضطراً لأن ينتظر معجزة تفتح أمامه باب الحياة من جديد، وتشيع في نفسه الأمن والاطمئنان كما شاع في نفس مريم عندما جاءها المخاض، فكانت معجزته تلك القصائد التي سقاها الممدوح من نداه فأينعت وأثمرت .

---

(١) أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي: ص ٢٢.

(٢) ديوان ابن درّاج القسطلي: تحقيق محمود علي مكي، المكتب الإسلامي، دمشق، ط٢، ١٩٦٥، ص ٤٠٢.

(٣) مريم، ٢٥.

إن الآية الكريمة كما نلحظ انتخبت من نفس القسطلّي مساراً نفسياً خاصاً، يرتبط بموقفه الشعوري. فالاقتباس هنا لم يكن مجرد عملية يقوم بها الشاعر دون أن يكون لها وظيفة، وإنما هي" عملية تفجير لطاقات كامنة في هذا النص، يكتشفها شاعر بعد آخر، كل حسب موقفه الشعوري الراهن"[1].

ومنه قول ابن حزم[2]:

مَنَعْتِ جمالَ وجهِكِ مُقْلَتيَّا ولفظُكِ قد ضننتِ بهِ عليَّا

أراكِ نَذَرْتِ للرَّحمنِ صوماً فلستِ تُكَلِّمينَ اليومَ حَيَّا

فهو يشير إلى قوله تعالى على لسان مريم:﴿ فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنسِيًّا ﴾[3]، وينقل الآية من سياقها القرآني إلى سياق جديد يصف فيه حال تلك المغنية التي سحرته بغنائها لكنها تمنعت عن التحدث إليه، تماماً كتمنع مريم عن التحدث إلى قومها حين سألوها عن مولودها .

وقول ابن اللبانة في ناصر الدولة مبشر بن سليمان العامري صاحب ميروقة وقد طاف به ألم[4]:

شَكَا لشكواكَ حتى الشّمس والقمر وباتَ دُرُّ الدَّراري الزُّهر ينتشرُ

---

(١) **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية:** عز الدين إسماعيل، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٢، ص ٣٢.

(٢) **طوق الحمامة في الإلفة والألاف:** ابن حزم الأندلسي، ضبط نصه: الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٩٣، ص ١٤٦؛ وانظر: **أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي:** ص ٤٠.

(٣) مريم، ٢٦.

(٤) **ديوان ابن اللبانة الأندلسي:** تحقيق: منجد مصطفى بهجت، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، ط١، ٢٠٠١، ص ١٣٩.

وقُلِّصَ الظِّلُّ في فصلِ الرَّبيعِ لنا فكادتِ الأرضُ بالرَّمْضاءِ تستعرُ

والماءُ غاضَ لنا غيضاً ، فما نبعت عينٌ ولا سالَ في بَطْحائِها نهرُ

فالشاعر يصور حالة الانقلاب الكوني التي حدثت نتيجة الألم الذي أصاب ممدوحه، وذلك الانقلاب غيّر حقائق الوجود فجفَّ الربيع، وغاض الماء، وهو يشير بهذا إلى قوله تعالى: ﴿ وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾[1].

غير أن دلالة نقص الماء في السياق القرآني تختلف عن دلالته في السياق الشعري، فإذا كان الماء قد نقص في النص القرآني بأمر من الله تعالى بعد أن أغرق العصاة من قوم نوح ــ عليه السلام ــ فإنه نقص في النص الشعري حزناً على الممدوح الذي أصابه المرض .

ومن أمثلة هذا النوع من الاقتباس أيضا قول الأعمى التطيلي[2]:

كم قد حَذِرْتُ النّوى لو كان يَنْفَعُني أو كانَ يَعْصِمُني مِنْ وَقْعِها الحَذَرُ

وإنَّ كفّاً رمتْ بيني وبينهمُ بالبينِ عنهمْ لَمَا تُبْقِي ولا تَذَرُ

فالتطيلي يقتبس في بيته الثاني من قوله تعالى:﴿ سَأُصْلِيهِ سَقَرَ * وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ * لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ﴾[3]، وهذا الاقتباس قد نقل الآية القرآنية إلى سياق جديد، ينسجم والسياق الذي وضعت فيه. فإذا كان النص القرآني يتحدث عن نار جهنم التي وعد الله بها الكافرين والمكذبين بيوم القيامة، فإن النص الشعري يتحدث عن نار النوى التي أحدثتها كف ظالمة لا تبقي ولا تذر.

---

(١) هود، ٤٤.

(٢) ديوان الأعمى التطيلي: تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٩، ص ٦٤؛ وانظر: ديوان ابن حمديس: ص ٢١٨، ٢٢٢.

(٣) المدثر، ٢٦-٢٨.

وقول ابن الزقاق في الرثاء[1]:

وتكوَّرت شمسُ العَلاءِ وأُطفِئَتْ سُرُجُ العلومِ وأُنورُ الآدابِ

فهو يشير إلى قوله تعالى:﴿ إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ﴾[2]. فإذا كان تكوّر الشمس في النص القرآني علامة من علامات يوم القيامة، فإن تكوّر شمس العلاء في النص الشعري ممثلاً بشخصية المرثي دليل انقلاب كوني مفاجئ، وعلامة من علامات القيامة. فابن الزقاق لا يقوم بالاقتباس المباشر للآية الكريمة، وإنما يقوم بتطويعها والإفادة من إمكاناتها المختلفة في مجالات قوله الشعري .

يتبيّن مما سبق أن الشعراء الأندلسيين تعاملوا مع النص القرآني تعاملاً واعياً يدل على عمق قراءتهم له، وإفادتهم منه للكشف عن مواقفهم الشعورية، ورؤاهم الفكرية. وقد تم ذلك التعامل بمستويين: الاقتباس الحرفي/النصّي، والاقتباس الإيحائي /الإشاري .

٢- استيحاء الألفاظ القرآنية :

لعل أبرز دلائل الإعجاز القرآني أسلوبه الفريد في علاقاته اللغوية، وطريقة نظمه[3]، يقول تعالى:﴿ الر كِتَابٌ أُحْكِمَتْ آيَاتُهُ ثُمَّ فُصِّلَتْ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ خَبِيرٍ﴾[4]. فللقرآن الكريم دقة خاصة بتخير الألفاظ، ووضعها في سياق خاص، يبلغ في الفصاحة والبلاغة والبيان أرقى

---

(١) **ديوان ابن الزقاق البلنسي**: ص ١٠٤.

(٢) التكوير، ١.

(٣) انظر: **إعجاز القرآن**: الباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط٣، (د.ت)، ص ٣٥-٥٠؛ **ودلائل الإعجاز**: عبد القاهر الجرجاني، تصحيح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٢، ص ٢٩٥-٣٠٥؛ **وإعجاز القرآن والبلاغة النبوية**: مصطفى صادق الرافعي، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٩٥، ص ٢٠٥-٢٣٩.

(٤) هود، ١.

الدرجات؛ إذ لا يمكن للفظة أن تحل محل غيرها.وقد لحظ القدماء والمحدثون هذه الدقة المعجزة[١]، التي تدل على" أن اللفظة القرآنية مختارة منتقاة بما يناسب أغراضها، وبما يؤثر في النفس الإنسانية، ويستميلها إلى الاستجابة والإذعان"[٢].

إن اللفظة القرآنية في أغلب الأحيان مصورة ناطقة بمعناها موحية به[٣]، ويلحظ هذا في قوله تعالى:﴿ وَإِنَّ مِنكُمْ لَمَن لَّيُبَطِّئَنَّ فَإِنْ أَصَابَتْكُم مُّصِيبَةٌ قَالَ قَدْ أَنْعَمَ اللَّهُ عَلَيَّ إِذْ لَمْ أَكُن مَّعَهُمْ شَهِيدًا ﴾[٤]. فكلمة (لَيُبَطِّئَنَّ) ترسم صورة التبطئة بجرسها. وإن اللسان ليكاد يتعثر، وهو يتخبط فيها، حتى يصل ببطء إلى نهايتها[٥]. هذا بالإضافة إلى ما أدته النونات في الكلمة من تأكيد لهذا الجرس الخاص[٦].

كما أن اللفظة القرآنية حمالة دلالات، توحي بأكثر من معنى، ويبدو ذلك في قوله تعالى: ﴿فَأَتْبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ بِجُنُودِهِ فَغَشِيَهُم مِّنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ﴾[٧]. إذ يرى العلماء" أن استعمال (ما) في الآية أغنت عن قول أديب: فغشيهم من اليم دوار، أو صداع، أو امتناع عن الطعام والمنام، وما شابه

---

(١) انظر: **البيان والتبيين**: الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل ودار الفكر، بيروت، (د.ت)، ج١ ص ٢٠؛ **والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**: ابن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، ط٢، ١٩٨٣، ج١ ص ٢٤٥-٢٥٣؛ **والتصوير الفني في القرآن**: سيد قطب، دار الشروق، بيروت، ط١٤، ١٩٩٣، ص ٨٧؛ **والإعجاز الفني في القرآن**: عمر السلامي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط١، ١٩٨٠، ص ٩٠.

(٢) **أثر القرآن في الشعر العربي الحديث**: ص ٦٨.

(٣) **الإعجاز الفني في القرآن**: ص ٩٠.

(٤) **النساء**، ٧٢.

(٥) انظر: **التصوير الفني في القرآن**: ص ٩٢.

(٦) انظر: **التعبير الفني في القرآن**: بكري شيخ أمين، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٧٣، ص ١٨٠.

(٧) **طه**، ٧٨.

ذلك من كروب البحر، وكل هذه التعابير لا تفيد ما أفاد ما في إبهام "ما غشيهم" من التفخيم والتهويل"[1].

هذه بعض خصائص اللفظة القرآنية التي تؤكد إعجاز القرآن الكريم، فإلى أي حد استطاع الشعراء الأندلسيون توظيف الألفاظ القرآنية في أشعارهم ؟

1. ألفاظ قرآنية خاصة:

اشتمل القرآن الكريم على ألفاظ ذات خصوصية كبيرة، تتميز بأنها إذا وضعت في سياق لا يسد غيرها مسدها[2]. وهي ألفاظ قليلة الاستعمال في اللغة، ولكن الشعراء حرصوا على الإفادة منها لقدرتها الفائقة في التعبير عن المعنى. ومن هذه الألفاظ لفظة (أَبَابِيلَ)، حيث وردت في قوله تعالى:﴿وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ*تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ﴾[3]. وقد استوحاها ابن شهيد الأندلسي ليصور الخيل في سرعة انقضاضها على الفرائس لطردها، وذلك في قوله[4]:

ولما هبطنا الغَيْثَ نَذْعَرُ وحشَهُ ... على كُلِّ خوَّارِ العِنانِ أسيلِ[5]

وثارَتْ بناتُ الأعوَجِيَّاتِ بالضُّحَى ... أبابيلَ من أعطافِ غير وَبيلِ[6]

مُسَوَّمَةً نَعْتَدُّهَا مِنْ خِيارِهَا ... لِطَردِ قَنِيصٍ أو لِطَردِ رَعيلِ

---

(١) **التعبير الفني في القرآن**: ص ١٨٦.

(٢) **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**: ج١ ص٢٦٤.

(٣) **الفيل**، ٣-٤.

(٤) **ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله**: جمعه وحققه وشرحه: محي الدين ديب، المكتبة العصرية، بيروت، ط ١، ١٩٩٧، ص ١١٤؛ وانظر: **أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي**: ص ٦٦.

(٥) خوار العنان: فرس سهل المعطف كثير الجري.

(٦) الأعوجيات: الخيول الكريمة، منسوبة إلى أعوج، فرس لبني هلال.

واستوحاها ابن رشيق القيرواني في قوله[1]:

طَيْرٌ أَبابِيلُ جَاءَتْنَا فما بَرِحَتْ ... إلاَّ وأَقْواسُنا الطَّيْرُ الأَبابِيلُ

تَرْمِيهِمُ بحَصَىً طَيْرٌ مُسَوَّمَةٌ ... كأَنَّ مَعْدِنَها لِلرَّمْيِ سِجِّيلُ

فالشاعر يصف خيول الأعداء لكثرتها بالطير الأبابيل التي جاءت متتابعة مسرعة لمحاربتهم، ويصف أقواس قومه بالطير الأبابيل التي أهلكت أعداءهم ودمرتهم، كما فعلت الطير الأبابيل بأبرهة وجنوده. فهو يستخدم اللفظة القرآنية استخدامين متباينين .

ومن الألفاظ القرآنية الخاصة لفظة (دِهَاقًا)، ووردت في قوله تعالى:﴿ إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا * حَدَائِقَ وَأَعْنَابًا * وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا * وَكَأْسًا دِهَاقًا﴾[2]. وقد وظفها ابن شهيد في قوله[3]:

إنّي امرؤٌ لَعِبَ الزَّمَانُ بِهِمَّتِي ... وسُقيتُ من كأسِ الخطوبِ دِهاقَها

فهو ينقل هذه اللفظة من سياقها القرآني الإيجابي لتأخذ سياقاً جديداً حاملة معها دلالة سلبية؛ فإذا كان المتقون في جنات النعيم يشربون كؤوساً ممتلئة من جميع المشروبات، ويعيشون في رغد وسعادة، فإن الشاعر يعيش حياة صعبة قاسية، إذ تكالبت عليه محن الدهر ومصائبه، وأشرب من كؤوسها الممتلئة ما جعله يشعر بالضيق والضجر. فدلالة الامتلاء في النص القرآني إيجابية، بينما دلالته في النص الشعري سلبية. فالشاعر يستخدم اللفظة القرآنية استخداماً مجازياً يكشف عن مقدرته في استثمار النص القرآني للتعبير عن حالته الوجدانية الخاصة .

---

(١) ديوان ابن رشيق القيرواني: جمعه وحققه وشرحه: محيي الدين ديب، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ١١٥.

(٢) النبأ، ٣١-٣٤.

(٣) ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله: ص ١٠٠.

ومنها أيضاً لفظة (ضِيزَى) في قوله تعالى:(تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَى)[1]. وقد وردت بمعناها القرآني في قول ابن صارة الشنتريني الأندلسي في إحدى مقطوعاته الهجائية[2]:

لهـا قسمةٌ بين الرواة وبينكم ... فمن قسمةٍ ضيزى إلى قسمةٍ عَدْلِ

بأفواههم منّا جنى النَّحلُ كلّما ... رووها وفي أستاههم إبرُ النَّحلِ

ولفظة (هَيْتَ لَكَ) في قوله تعالى على لسان امرأة العزيز في دعوتها للنبي يوسف ــ عليه السلام ــ إلى نفسها:(وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ)[3].

فقد وظفها غير شاعر لتخدم غرضه وتقوي معناه، من ذلك قول أبي إسحاق الإلبيري في إحدى زهدياته[4]:

وشِبْتَ يا هادمي قُصُوراً ... نَعِمْتَ فيهِنَّ كَيْفَ شِيتْ

مُعْتَنِقاً للحِسَانِ فِيهَا ... مُسْتَنْشِقاً مِسْكَهَا الفَتِيتْ

تَسْحَبُ ذَيْلَ الصِّبا وتَلْهُو ... بآنِسَاتٍ يَقُلْنَ هِيتْ

فهو يشير من خلال استخدامه للفظة (هيت) إلى انغماس الإنسان في الحياة الدنيا في اللهو والانحراف دونما تفكير في الآخرة .

وثمة ألفاظ قرآنية خاصة كثيرة استخدمها الشعراء الأندلسيون في أشعارهم كلفظة:

---

(١) النجم، ٢٢.

(٢) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق١ م١ ص ٦١.

(٣) يوسف، ٢٣.

(٤) ديوان أبي إسحاق الإلبيري: حققه وشرحه وقدم له: محمد رضوان الداية، دار قتيبة، ط٢، ١٩٨١، ص ٦١؛ وانظر: ديوان ابن اللبانة الأندلسي: ص ١٦٧.

"مسومة"[1]، و"مخمصة"[2]، و"لاتثريب"[3]، و"إستبرق"[4]، وغيرها[5]. وكلها تعكس مقدرة الشعراء وثقافتهم وملكتهم في توظيف اللفظة القرآنية في أشعارهم بما يتناسب مع أغراضهم الشعـــرية ومعانيهم التي يريدون التعبير عنها؛ وهي في جميعها لا تنبئ إلا عن عمق تلك القرائح، في استنباط تلك الدلالات الشعرية، ومعانيها المستوحاة منها .

ب. النعت والمنعوت:

ثمة نعوت قرآنية اكتسبت خصوصية مع منعوتها، ومنحته" حضوراً في الذهـــن والوجدان"[6]. ومن أمثلتها: (اللؤلو المكنون)، و(الوادي المقدس)، و(الريح الصرصر)، و(العروة الوثقى)، و(الصبر الجميل)، و(الفتح المبين)، و(النصر العزيز)، و(البطش الشديد)، و(الحكمة البالغة). وقد استوحى الشعراء الأندلسيون بعضها، ووظفوها في أشعارهم؛ لتمنحها قوة تعبيرية، وتكسبها دقة وجمالاً .

فمن هذه النعوت القرآنية (اللؤلؤ المكنون)، وقد وردت في قوله تعالى:﴿ وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ غِلْمَانٌ لَهُمْ كَأَنَّهُمْ لُؤْلُؤٌ مَكْنُونٌ﴾[7]. وقد جاءت لوصف غلمان الجنة وحورها العين. واستوحاها ابن حزم في قوله[8]:

---

(١) انظر: ديـــوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله: ص ١١٤؛ وديوان ابن رشيق القيرواني: ص ١١٥؛ وديوان الأعمى التطيلي: ٢١٩.

(٢) انظر: ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله: ص ١٣١.

(٣) انظر: ديوان ابن حمديس: ص ٦٣.

(٤) انظر: ديوان ابن خفاجة: ص ١١٥.

(٥) انظر: أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي: ص ٥٧-٧٠.

(٦) أثر القرآن في الشعر العربي الحديث: ص ٨٠.

(٧) الطور، ٢٤.

(٨) طوق الحمامة في الإلفة والألاف: ص ٩٨؛ وانظر: أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي: ص: ٥٥.

وأعْـدلُ في إجْـهاد نفسـيَ فـي الذي أُريـدُ وإنّـي فيـه أشـقَى وأتْعبُ

هـل اللـؤلـؤُ المـكنونُ والـدّرُّ كـلّهُ رأيْتَ بغيرِ الغَوْصِ في البحرِ يُطْلَبُ

فاللؤلؤ المكنون لا يمكن الحصول عليه إلا بعد مشقة وجهد كبيرين، وكذلك الجنة وما فيها من النعيم لا تكون إلا للمؤمنين المتقين الذين تعبوا في الحياة الدنيا من أجل مرضاة الله. فالجنة تحتاج إلى سعـي مستمـر ، وعمل صالح لا ينقطـع للوصول إليها، واللؤلؤ يحتاج إلى غـوص في أعماق البحار، وتحمل للأهوال والأخطار .

واللؤلؤ المكنون لا يكون إلا في الجنة وقيعان البحار، لكن ابن الحداد يضيف موضعاً ثالثاً هو قصر ممدوحه، الذي يُعدّه "جنة الدنيا"، فهو مكان فريد، صعب المنال لا يدخله إلا من تعب وجدّ، حيث يقول[1]:

هـو جنّةُ الـدُنيا تبوّأ نزلهـا ملكٌ تملّكـه التُقـى والـدينُ

فكأنّمـا الرحمـنُ عجّلهـا لـه ليرى بمـا قَـدْ كانَ ما سيكـونُ

متلألِئٌ فكأنّمـا سـال المهـا فيـهِ وذابَ اللـؤلُـؤُ المكنـونُ

ومنها (الوادي المقدس)، وقد وردت في قوله تعالى:﴿ إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِي الْمُقَدَّسِ طُوًى﴾[2]. واستوحاها ابن الحداد في قوله[3]:

لعلّك بالـوادي المقـدّسِ شاطـئ فكالعنبر الـهنديّ مـا أنْت واطـئ

فالشاعر حين وطئ وادي محبوبته (وادي لبينى) ــ على حد تعبيره ــ شعر بقداسة المكان من ناحية، واستشعر الخير من ناحية أخرى، تماماً كما حدث مع موسى عليه السلام في

---

(١) شعر أبي عبد الله بن الحداد الأندلسي: تحقيق: منال منيزل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ٨٤-٨٥.

(٢) طه، ١٢.

(٣) شعر أبي عبد الله بن الحداد: ص٣٠.

الجميل)[1]، و(البطش الشديد)[2]، و(الحب الجم)[3]، وغيرها. ووظفوا كذلك نعوت أغنت عن منعوتاتها، كما وردت في القرآن مثل:(الجواري المنشآت)[4]، و(السبع الطباق)[5]، وهي "مما يعين على تكثيف اللغة، ويشيع في نفس المتلقي الرغبة في الكشف والتأويل"[6].

وجماع القول أن لغة القرآن الكريم كان لها تأثير واضح في الشعر الأندلسي. فقد استوحى الشعراء الأندلسيون كثيراً من الألفاظ القرآنية الخاصة؛ لإضفاء الجمال اللغوي على إبداعاتهم، ومدّ لغتهم بطاقات تعبيرية هائلة، تقوّي نتاجهم، وتحسّن أداءهم الشعري .

٣- استيحاء الفواصل القرآنية :

الإيقاع الموسيقي من أبرز صور التناسق الفني في القرآن الكريم. ويتميز بأنه" متعدد الأنواع، يتناسق مع الجو ويؤدي وظيفة أساسية في البيان"[7]. ولعل الفاصلة القرآنية أهم أنواعه. وهي كما حدّها الرّماني" حروف متشاكلة في المقاطع توجب حسن إفهام المعاني"[8]. أو هي "كلمة آخر الآية كقافية الشعر وسجعة النثر. والتفصيل توافُقُ أواخر الآي في حروف الروي، أو في الوزن، مما يقتضيه المعنى، وتستريح إليه النفوس"[9].

---

(١) انظـــر: ديـــوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله: ص ٨٤؛ وديوان ابن زيدون ورسائله: ص ١٨٢؛ وديوان الأعمى التطيلي: ص ٩٦.

(٢) انظر: ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله: ص ٦٧.

(٣) انظر: ديوان ابن خفاجة: ص ٨١.

(٤) انظر: ديوان ابن اللبانة الأندلسي: ص ١٩٠.

(٥) انظر: ديوان الأعمى التطيلي: ص ٨٦.

(٦) أثر القرآن في الشعر العربي الحديث: ص ٨٤.

(٧) التصوير الفني في القرآن: ص ١٠١-١٠٢.

(٨) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: الرّماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٦٨، ص ٩٧.

(٩) الفاصلة في القرآن: محمد الحسناوي، دار عمار، عمان، ط٢، ٢٠٠٠، ص ٢٩.

إن الفاصلة القرآنيـــة كقافية الشعر[١]، غير أنها تزيد عليها بشحنة المعنى، ووفرة النغم، والسعة في الحركة الحرة[٢]. وهذا يعني أنها عند ورودها" تحمل شحنتين في آن واحد: شحنة من الواقع الموسيقي، وشحنة من المعنى المتمم للآية"[٣].

وللفاصلة القرآنية عميق الأثر في نفس المتلقي؛ لأن لها " نغمات نفسية ومعنوية، وإيقاعاً يعطي الإنسان رَوْحاً، ويحس عندها بمتعة فنية مؤثرة، تثبت في الفؤاد الطمأنينة والارتياح"[٤]. وإنَّ تأثيرها الموسيقي" يزيد الأسلوب رونقاً وجمالاً، عندما يجيء على نمط خاص في تعبيره وتصويره؛ مما يؤدي إلى هذه اليقظة النفسية، والإيحاءات المتعددة من جانب المتذوق لهذا التعبير والتصوير. ويكمن ذلك النمط الخاص فيما تحدثه العبارة من جرس في الأسماع، لم يلبث أن يتضمن الوجدانات، ويمتزج بالمشاعر والأحاسيس"[٥].

ومما لحظه الدارسون في الفاصلة القرآنية أن أكثر ما تختتم به، إنما يكون في الحروف التالية: النون، والميم، والألف، والواو، والياء. وكلها تحمل لحناً إيقاعياً لا يتوافر في الحروف الأخرى، ثلاثة منها تستعمل للمدود، وتقابل تسمية "الإطلاق" في البيت الشعري، وحرفان سهلا المخرج، فيهما غنّة محببة، تساعد على إخراج صوت محبب من الأنف[٦].

---

(١) **الإتقـــان فـــي علـــوم القرآن**: جلال الدين السيوطي، تحقيق: عصام الحرستاني، ومحمد أبو صعيليك، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٨، م٢ ص ٢٦٦.

(٢) انظـــر: **مـــن بلاغة القرآن**: أحمد أحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٥٣، ص ٨٧-٨٩؛ **والفاصلة القرآنية**: عبد الفتاح لاشين، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٢، ص ٤٣.

(٣) **التعبير الفني في القرآن**: ص ٢٠١.

(٤) **الفاصلة القرآنية**: ص ٣٨.

(٥) **الصورة الأدبية في القرآن الكريم** : صلاح الدين عبد التواب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط٢ ١٩٩٥ ، ص ٧٥- ٧٦.

(٦) انظر: **التعبير الفني في القرآن**: ص ٢٠١؛ **والفاصلة القرآنية**: ص ٤٣؛ **والفاصلة في القرآن**: ص ٣٥١.

وقد كان للفاصلة القرآنية أثر جلي في الشعر الأندلسي[1]، حيث استثمر الشعراء الأندلسيون الخصائص النغمية في الفاصلة القرآنية، ووظفوها في أشعارهم؛ فأضفت عليها جمالاً موسيقياً عذباً، وشحنتها بطاقة معنوية .

فلو أخذت (النون) حرف روي في قصيدة معينة لوجدت أن قوافيها مأخوذة من فواصل قرآنية، مثال ذلك قصيدة أبي إسحاق الإلبيري في هجاء اليهود التي مطلعها[2]:

ألا قُـلْ لِصِنْهاجَـةٍ أَجْـمَعِينْ بُـدُورِ النَّـدِيِّ وأُسْـدِ العَـرِينْ

فقد استخدم الإلبيري فيها عدداً من الفواصل القرآنية، مثل:(الأرذلينْ، والسافلين، والفاسقين، وخاسئين، والقرين، وراجعون، والغالبون، واللاعنين، ويشعرون، وتبصرون، ويفعلون). ومنها قوله[3]:

وَأَنْـزَلَـهُـمْ حَيْـثُ يَسْتَـاهِـلُـون وَرَدَّهُـمُ أَسْـفَـلَ السَّـافِـلِيـنْ

فَـلاَ تَتَّـخِـذْ مِنْهُـمُ خَـادِمـاً وَذَرْهُـمْ إِلـى لَعْنَـةِ الـلاَّعِنِيـنْ

فَقَـدْ ضَجَّـتِ الأَرْضُ مِـنْ فِسْـقِهِـمْ وَكَـادَتْ تَـمِـيـدُ بِـنَـا أَجْمَعِيـنْ

تَـأَمَّـلْ بِـعَـيْـنَـيْـكَ أَقْطَـارَهَـا تَجِدْهُـمْ كِـلاَبَـاً بِهَـا خَـاسِئِيـنْ

وثمة قصيدة لابن الزقاق ومطلعها[4]:

طُرَّةُ لَيلٍ فَوْقَ صُبْحٍ مُبِينْ أم حَلَكُ اللمَّةِ فوقَ الجبينْ

---

(١) انظر: أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي: ص ٧١-١٠٣.

(٢) ديوان أبي إسحاق الإلبيري: ص ٨٩-٩٢؛ وانظر: أثر القرآن في الشعر الأندلسي: ص: ٧٦-٧٧.

(٣) ديوان أبي إسحاق الإلبيري: ص ٩٠-٩١.

(٤) ديوان ابن الزقاق البلنسي: ص ٢٧١.

فقد استثمر فيها الشاعر كثيراً من الفواصل القرآنية، مثل:(الظالمين، والممترين، والخاسرين، والناظرين، وساجدين، وحاسدين، وصاغرين)، ووظفها في نصه توظيفاً واعياً ودقيقاً. ففي قوله[1]:

هذا هو البدرُ وغصنُ النَّقا ... فلا تكنْ فيه من الممترين

هل أنتَ إلا قِبلةٌ للورى ... قد وقعوا طُرّاً لها ساجدين

راموا انقلابَ الودِّ فَلْتَرْمِهِمْ ... بردهم ينقلبوا صاغرين

يستوحي الشاعر قوافيه من الفواصل القرآنية الواردة في قوله تعالى:﴿ الْحَقُّ مِنْ رَبِّكَ فَلَا تَكُنْ مِنَ الْمُمْتَرِينَ﴾[2]، وقوله:﴿ فَغُلِبُوا هُنَالِكَ وَانْقَلَبُوا صَاغِرِينَ * وَأُلْقِيَ السَّحَرَةُ سَاجِدِينَ﴾[3].

وقد أضفت هذه الفواصل القرآنية عند استثمارها قوافيَ شعرية على النص شحنتين: الأولى نغمية عذبة مصدرها الغنة المحببة في حرف الروي النون، المسبوق بحرف المد الياء، والثانية معنوية؛ فكلمة (ساجدين) على سبيل المثال لها في البيت دلالتان: الأولى تبين حالة الذل والخشوع التي يكون عليها الناس عند رؤية الممدوح، والثانية تدل على مكانته عند الشاعر والناس أجمعين. وكلمة (صاغرين) تدل على حالة الذل والهوان التي يكون عليها أعداؤه وخصومه، كما تؤكد قوته وقدرته على قهر أعدائه.

وإذا قرأت قصائد أخرى لشعراء أندلسيين تنتهي بحرف الميم روياً مسبوقاً بحرف المد

---

(١) المرجع السابق: ص ٢٧١-٢٧٢.

(٢) آل عمران، ٦٠.

(٣) الأعراف، ١١٩-١٢٠.

الياء[1]، فإنك واجد الفواصل القرآنية التالية: (النعيم، ورجيم، وحميم، ورحيم، والجحيم، وعظيم، وعقيم، ونميم، ومليم، والرميم، ومستقيم، والحكيم، والعليم، والصريم، والأليم، وأثيم، والكريم). ومثل هذا يقال في الحروف الأخرى كحرف: الراء[2]، والدال[3]، واللام[4]، باعتبارها أكثر الحروف شيوعاً في الفاصلة القرآنية[5].

ومما يلحظ أن بعض الفواصل القرآنية عند استعمالها قافية شعرية فإنها تدفع الشاعر إلى استدعاء كلمات مجاورة لها لا تنفصل عنها. فكلمة (رجيم) على سبيل المثال وردت فاصلة قرآنية في ستة مواضع مقترنة بكلمة (شيطان)[6]، وعندما استخدمها الشعراء الأندلسيون في أشعارهم قرنوها بالكلمة ذاتها. من ذلك قول الأعمى التطيلي[7]:

وأَطْلَعْتَ مـن تلكَ العـزائمِ كوكـباً أنارَ وشيطـانُ النِّفـاقِ رجـيمُ

---

(١) انظر: **ديوان الأعمى التطيلي**: القصيدتان (٥٢،٥٣) ص ١٦١-١٦٨؛ **وديوان ابن حمديس**: القصيدة رقم (٢٨٣) ص ٤٣٥-٤٣٨، والقصيدة رقم (٢٨٧) ص ٤٤٨-٤٥١؛ **وديوان ابن الزقاق البلنسي**: القصيدة رقم (١٠٦) ص ٢٥٥-٢٥٧.

(٢) انظر: **ديوان ابن زيدون ورسائله**: ص ٦١٦-٦٢٣؛ **وديوان الأعمى التطيلي**:القصيدتان: (١٧، ١٨) ص ٥٦ – ٦٣؛ **وديوان ابن حمديس**: القصيدة رقم(٣٤٩) ص ٥٤٥-٥٤٩؛ **وديوان ابن خفاجة**: القصيدة رقم (١٨٨) ص ٢٤٧.

(٣) انظر: **ديوان ابن دراج القسطلي**: القصيدة رقم (٥٤) ص ١٨٣-١٨٥ والقصيدة رقم (٦٨) ص ٢٢٤-٢٢٧؛ **وديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله**: القصيدة رقم (٢٠) ص ٦٧.

(٤) انظر: **ديوان ابن اللبانة الأندلسي**: القصيدة رقم (٧٠) ص: ١٧٠-١٧١؛ **وديوان الأعمى التطيلي**: القصيدة رقم (٣٧) ص: ٩٦-٩٩؛ **ديوان ابن حمديس**: القصيدة رقم (٢٥٤) ص ٣٨٦-٣٩١؛ **وديوان ابن الزقاق البلنسي** القصيدة رقم(٩٥) ص ٢٤٢-٢٤٥؛ **وديوان ابن خفاجة**: القصيدة رقم (١٥١) ص ٢٠٤-٢٠٦ .

(٥) انظر: **الفاصلة في القرآن**: ص ٣٥٢ ، ٢٩٦.

(٦) انظر: **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم**: وضعه: محمد فؤاد عبد الباقي، مؤسسة مناهل الفرقان، بيروت، (د.ت)، مادة (رجم).

(٧) **ديوان الأعمى التطيلي**: ص ١٦٢.

وقول ابن حمديس[1]:

تـودعُ الكـفّ شهـاباً محـرقاً كـلَّ شيطـانٍ مـن الهـمِّ رجـيمْ

وقول ابن الزقاق[2]:

لا يـرى النَّاس يداً تَسْنُـدُ لـي مِقـوداً فـي يـد شيطـان رجـيمِ

ويلحظ أيضاً أن الفاصلة القرآنية توظف في أغراض شعرية مختلفة، فتنقل من دلالتها القرآنية إلى دلالة جديدة تناسب السياق الشعري الذي توضع فيه. فعلى سبيل المثال كلمة (خليلا)، وردت فاصلة قرآنية في ثلاثة مواضع: في قوله تعالى:﴿ وَمَنْ أَحْسَنُ دِينًا مِمَّنْ أَسْلَمَ وَجْهَهُ لِلَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ وَاتَّبَعَ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفًا وَاتَّخَذَ اللَّهُ إِبْرَاهِيمَ خَلِيلًا ﴾[3]، وقوله:﴿ وَإِنْ كَادُوا لَيَفْتِنُونَكَ عَنِ الَّذِي أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ لِتَفْتَرِيَ عَلَيْنَا غَيْرَهُ وَإِذًا لَاتَّخَذُوكَ خَلِيلًا ﴾[4]، وقوله أيضاً:﴿ يَا وَيْلَتَى لَيْتَنِي لَمْ أَتَّخِذْ فُلَانًا خَلِيلًا ﴾[5]. وقد استثمرت هذه الفاصلة القرآنية في الشعر الأندلسي بمعان جديدة تتناسب مع سياقاتها، كقول ابن اللبانة في المديح[6]:

لَـقَـدْ أَوْقَـدُوا لِـيَ نِـيـرَانَـهـمْ فَصَيَّـرنِـي الله فِيـهَـا الخَـلِيلا

وقول ابن الزقاق في الرثاء[7]:

يـا شـدّ مـا تخـذَ الـمنيَّـة خـلَّـة مـن بعد مـا اتخذ الحسـامَ خـليلا

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٩.

(٢) ديوان ابن الزقاق البلنسي: ص ٢٥٦.

(٣) النساء، ١٢٥.

(٤) الإسراء، ٧٣.

(٥) الفرقان، ٢٨ .

(٦) ديوان ابن اللبانة الأندلسي: ص ١٧١.

(٧) ديوان ابن الزقاق البلنسي: ص ٢٤٣.

وقول ابن خفاجة رداً على صديق كان قد نال منه[1]:

وسِـوَايَ يُنْشِدُ فـي سِـوَاكَ نَـدَامَـةً يَـا لَيْتَنِـي لَـمْ أَتَّـخِـذْكَ خَـلِيلا

٤. استيحاء المعاني القرآنية :

لقد استوحى الشعراء الأندلسيون كثيراً من المعاني القرآنية، ووظفوها في شتى أغراضهم الشعرية توظيفاً يعكس جانباً من ثقافتهم، ويبين طريقة حياتهم و تفكيرهم في ظلال القرآن الكريم. والمعاني القرآنية كثيرة ومتشعبة، يتعذر الحديث عنها بشكل تفصيلي، وقد آثرت الدراسة الوقوف عند أبرزها وأكثرها حضوراً في الشعر الأندلسي، وهي: الإيمان بالله تعالى وتوحيده، والجنة والنار، والعبادات والشعائر الدينية، والقضاء والقدر، ومشاهد يوم القيامة.

أ.الإيمان بالله تعالى وصفاته:

إنَّ فكرة توحيد الله وما يتعلق بها من معانٍ صورتها الآيات القرآنية من أولى العقائد الإسلامية. يقول تعالى:﴿وَلِلَّهِ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى فَادْعُوهُ بِهَا وَذَرُوا الَّذِينَ يُلْحِدُونَ فِي أَسْمَائِهِ سَيُجْزَوْنَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾[2]. وقد علّمنا القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف كيفية الإيمان بوحدانية الله في ذاته وفي صفاته، والشعراء الأندلسيون ــ كما سبق ــ كانوا على صلة دائمة بالقرآن، فاستمدوا منه تلك الصفات ووظفوها في أشعارهم .

وليس من همّ الدراسة ــ هاهنا ــ أن تعرض للصفات كلها في نتاج هؤلاء الأندلسيين، وإنما ستقف عند أكثرها تداولاً. وأولها صفة (الرحمن)، حيث وردت على ألسنة كثير منهم، من ذلك قول ابن شهيد يشكو من علة أصابته[3]:

---

(١) **ديوان ابن خفاجة**: ص ٢٠٦.

(٢) الأعراف، ١٨٠.

(٣) **ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله**: ص ١٣٠.

وإلاّ فَعَفْـوٌ يُقِيـلُ الـعِثـارَ فذو العَرْشِ يرحَمُ مَـنْ قَـدْ رَحَمْ

وقول المعتمد بن عباد في السجن[1]:

قَلْبي إلـى الرَّحمانِ يشكـو بثَّه، مـا خابَ مـن يشكو إلى الرّحمان!

وقول ابن حمديس [2]:

أيّ خَطْبٍ فـادحٍ فـي رقـدةٍ يوقـظ الحشـرُ إليهـا مقلتـيك

وصـراطٍ لـسـتَ بالنَّـاجـي إذا وَطِئَتْـهُ زلّـةٌ مـن قَـدَمـيك

فَـلَـكَ الـويـلُ مِـن الـنَّـار إذا مـقلةُ الـرّحمنِ لَـمْ تَنظرْ إلـيك

فالأمثلة السابقة تؤكد إيمان الشاعر الأندلسي العميق بالله تعالى وصفاته الوجودية؛ فإذا ألمّ به مرض استعان بالله، وإذا ألقي في السجن شكا أمره لله، وإذا أصيب بفاجعة أو مصيبة توجه إلى الله .

ومن صفاته تعالى التي وردت في الشعر الأندلسي أنه (غفـور رحيم) كقول الأعمى التطيلي[3] :

واستَزيدي مِنَ الذُّنُوبِ فإنّ الـ أمْرَ فِيها إلى غَفُورٍ رحيمِ

وقول ابن حمديس[4]:

أنا مِنْ كَسْبِ ذُنُوبِي وَجِلُ وإنِ استَغْفَرْتُ فاللهُ غفورُ

ومن صفاته الأخرى التي تناولها الشعراء الأندلسيون:(الواحـد القهـار)[5]، و(العـزيز

---

(١) ديوان المعتمد بن عباد: تحقيق: رضا الحبيب السويسي، الدار التونسية، ١٩٧٥، ص ١٨٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٤٦.

(٣) ديوان الأعمى التطيلي: ص ١٦٥.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٩٨؛ وانظر: ص ١٨٣.

(٥) انظر: ديوان ابن حمديس: ص ٢٦٠؛ وديوان أبي إسحاق الإلبيري: ص ٣٨.

ذو الانتقام) ، و(السميع العليم)، و(العزيز الحكيم)[1].

ب- الجنة والنار:

ورد الحديث عن الجنة والنار في مختلف الأغراض الشعرية الأندلسية بإيحائهما القرآني تارة، وبسياقات جديدة استوحاها الشعراء تارة أخرى. فمن الحديث عن (الجنة) بمعناها القرآني قول الإلبيري في إحدى زهدياته[2]:

وصَـارَ مَـنْ يُسْعَدُ فـي جَنَّـةٍ عَالِيَـةٍ فـي رَحْمَـةِ اللهِ

يَسْكُـنُ فـي الفِـرْدَوْسِ فـي قُبَّـةٍ مِـن لُـؤلُـؤٍ فـي جِيرَةِ اللهِ

وقول الأعمى التطيلي في رثاء بعض النساء[3]:

قـد أُزْلِفَتْ جَنَّةُ الفِرْدَوْسِ واطَّلَعَتْ جاراتُكِ الحـورُ يستهـدينكِ الأثرا

وقد نقل الشاعر الأندلسي هذه الكلمة من سياقها القرآني إلى سياقات جديدة تناسب غرضه الشعري، وتنسجم مـع المعنـي الـذي يريد التعبير عنه كما سنبين .

وأما الحديث عن (النار) بسياقها القرآني فكثير في الشعر الأندلسي، ولعلّ رائية أبي إسحاق الإلبيري التي ينتهي كل بيت فيها بكلمة (النار) خير مثال على ذلك، ومطلعها[4]:

وَيْـلٌ لأهْـلِ الـنَّارِ فـي الـنَّارِ مـاذا يُقاسُـونَ مِـنَ الـنَّارِ

ومنه قول ابن حمديس في إحدى زهدياته[5]:

---

(١) انظر: ديوان ابن دراج القسطلي: ص ٢٣١، ١٩١.

(٢) ديوان أبي إسحاق الإلبيري: ص ٦٣.

(٣) ديـوان الأعمـى التطيلـي: ص ٤٦؛ وانظر: ديوان ابن زيدون ورسائله: ص ٥٥١؛ وديوان ابن الزقاق البلنسي: ص ٢٤٥.

(٤) ديوان أبي إسحاق الإلبيري: ص ٨٥-٨٧.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٣.

يـا ربِّ إنَّ الـنَّارَ عـاتِيَةٌ ... وبكـلِّ سـامعةٍ لهـا حَـسُّ

لا تجعلـنْ جسـدي لهـا حَطَـباً ... فيـهِ تُحَـرَّقُ منّـيَ النَّفْـسُ

وارْفِـقْ بعبـدٍ، لحظـهُ جَـزِعٌ ... يـوْمَ الحـسابِ، ونُطْقُـهُ همـسُ

وقد وظف الشعراء الأندلسيون هذه الكلمة في موضوعاتهم الشعرية المختلفة، فتحدثوا عن نار الحب، ونار الوغى، ونار البغي. من ذلك قول ابن حمديس[1]:

أصِـفُ الـرَّاحَ ولاَ أُشْـرَبُهـا ... وَهـي بِالشّذْوِ علـى الشَّـرْبِ تَدُور

كـالَّـذِي يَأْمُـرُ بالكَـرِّ ولاَ ... يَصْطَلِـي نـارَ الوَغَـى حيثُ تفور

ج. العبادات والشعائر الدينية:

يميل الشعراء الأندلسيون إلى استيحاء المعاني القرآنية المتعلقة بالعبادات والشعائر الدينية وتوظيفها في أغراضهم الشعرية المختلفة: كالمديح، والغزل، والوصف .

يقول ابن اللبانة في الغزل[2]:

يا ذا الذي حجَّ في عهدِ الصِّبَا فَمَضَى ... عنَّا هِلالاً ووافَى نَحْـونَا قَـمرا

أمّا الجِمَارُ فمن قلبي رَمَيْتُ بِها ... كما بآخر عُمري كنتُ مُعْتَـمِرا

عن بئرِ زمزمَ حَدِّثْنِي فبي ظمأ ... وإنَّ في فيكَ مِنْهُ الـرِّيَّ والحـصرا

وَشفِّـعِ الحِجَّـةَ الأولـى بثانيةٍ ... بأنْ أُقَبِّلَ ثَغْراً قبلَ الحَـجَرا

ويقول الأعمى التطيلي في المديح[3]:

---

(١) المرجع السابق: ص ١٩٨.

(٢) ديوان ابن اللبانة الأندلسي: ص ١٣٥.

(٣) ديوان الأعمى التطيلي: ص ١٧٤.

أعِدْ نَظْرَةً فِي صَادِقِ الوُدِّ غَضَّهِ ... بِوَالِهِكَ إِلْظَاظَ الحَجِيجِ بِزَمْزَمِ

تَيَمَّمَ حَتَّى عَايَنَ المَاءَ مُطْلَقاً ... فَهَلْ تُجْزِيَنْ عَنْهُ صَلاةَ التَّيَمُّمِ

ويقول ابن حمديس في المديح[1]:

فليهنِكَ الشَّهرُ المعظَّمُ إنّهُ ... ضيفٌ قراهُ البِرُّ والإيثارُ

أصبحتَ فيه لوجهِ ربّك صائماً ... لكن لكَفِّكَ بالنّدى إفطارُ

ضيفٌ أتاكَ بهِ لتعرفَ حقَّهُ ... فَلَكَ بِقُدرَةِ ربِّهِ دوّارُ

د. القضاء والقدر:

سيطرت فكرة القضاء والقدر على عقلية الإنسان العربي منذ القدم؛ إلى أن أدرك بأن كل ما يحدث له إنما هو مكتوب في لوح القدر، ممتثلاً بذلك قول الله تعالى: ﴿مَا كَانَ عَلَى النَّبِيِّ مِنْ حَرَجٍ فِيمَا فَرَضَ اللَّهُ لَهُ سُنَّةَ اللَّهِ فِي الَّذِينَ خَلَوْا مِنْ قَبْلُ وَكَانَ أَمْرُ اللَّهِ قَدَرًا مَقْدُورًا﴾[2]. يقول ابن مقانا الإشبوني عندما خرج يوماً من بلنسية إلى طرطوشة ليلقى صاحبها، فمنع الجواز[3]:

إن كان ذنبي خروجي من بلنسية ... فما كفرتُ ولا بَدَّلتُ تبديلا

"هي المقادير تجري في أعنتها" ... "ليقضيَ الله أمراً كان مفعولا"[4]

ويقول ابن حمديس في الرثاء[5]:

فكَيْفَ نَرُدُّ المَوْتَ عَنْ مُهَجَاتِنَا ... إذا غلبت منهُ ضَراغِمة الغلبِ

---

(١) **ديوان ابن حمديس**: ص ٢٦٢؛ وانظر: ص ٢٣١، ٦٢.

(٢) **الأحزاب**، ٣٨.

(٣) **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**: ق٢ م٢: ص ٧٩٠.

(٤) عجز البيت مقتبس من القرآن الكريم، الأنفال، ٤٢.

(٥) **ديوان ابن حمديس**: ص ٣٥.

لِـكُـلِ حَـيَـاةٌ ثُـمَّ مَـوْتٌ ومَبْعَـثٌ إِذَا مَا الْتَقَى الْخَصْمَانِ بينَ يَدَيْ رَبِي

ولعل ثنائية(الموت والحياة)من أكثر الموضوعات حضوراً في الشعر الأندلسي، وقد استوحى الشعراء معانيها من القرآن الكريم. فالموت نهاية حتمية لجميع المخلوقات. وهذه الفكرة وإن كانت إنسانية إلا أن ربطها بأفكار إسلامية ومعان دينية يعطيها دلالتها الخاصة. فلكل إنسان أجل لا يتعداه ولا يتجاوزه لقوله تعالى:﴿ وَلِكُلِّ أُمَّةٍ أَجَلٌ فَإِذَا جَاءَ أَجَلُهُمْ لَا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ﴾(١). وقد وظف الإلبيري هذا المعنى في إحدى زهدياته(٢):

كَـمْ آمِـنٍ للمَنُـونِ لاهٍ عَنِ الرَّدَى باتَ مُطْمَئِنَّا

صَبَّحَـهُ وافِـدُ المَنـايـا فَعَايَنَ المَـوتَ حينَ عَـنَّا

لِمِثْلِ هـذا فكُـنْ مُعِـدّا مـا قَـدْ أَعَـدَّ الهُـداةُ مِـنَّا

وارْتَقِـبِ المَـوتَ فَـهْـوَ حَـتْـمٌ يختَـرِمُ الـطِّـفـلَ والمُـسِـنَّا(٣)

وينطلق ابن الحداد في حديثه عن تلك الثنائية من رؤية فلسفية عميقة، فالحياة في نظره رحيل وسفر، والموت موطن ومستقر، والإنسان مكره على الإقامة فيه؛ لأنه نهاية الحياة كما النهار نهاية الليل، حيث يقول(٤):

إنَّ المنيـَـةَ ليـس يُـدرَكُ كُنْهُـهَا فنوافِـذُ الأفهـامِ قَـدْ وَقَفَـتْ هُنا

فـي كـلِّ شـيءٍ للأنـامِ مُحـذِّرٌ مـا كـانَ حـذَّرهُ شـعيبٌ مَـدْيَنا

---

(١) الأعراف، ٣٤.

(٢) ديوان أبي إسحاق الإلبيري: ص ١١٢؛ وانظر: أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي: ص ٢٥٥.

(٣) اخترمته المنية: أخذته.

(٤) شعر أبي عبدالله بن الحداد: ص ٧٧ ؛ وانظر: القصص القرآني في الشعر الأندلسي: أحمد حاجم الربيعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١، ص ٢٠٠.

وحياتُنا سَفرٌ ومَوطِنُنا الرَّدى لكن كَرِهنا أن نحِلَّ الموطنا

لابُدَّ أن تتلو الحَياةَ منيَّةٌ مَنْ شكَّ أنَّ اليومَ يُزجِي الموهِنا[1]

ويقول ابن الزقاق وقد أمر أن تكتب هذه القطعة على قبره[2]:

أإخوانَنا والموتُ قَدْ حالَ دونَنا وللموتِ حكمٌ نافذٌ في الخَلائِقِ

سبقتكمُ للموتِ والعمرُ ظِنَّةٌ واعلَمُ أنَّ الكُلَّ لابُدَّ لاحقي

ويتساءل ابن حمديس عن فناء الأمم السابقة، وعن حقيقة الموت قائلاً[3]:

هَلْ أقالَ الحِمامُ عَثْرَةَ حيٍّ أمْ عدا سَهْمُهُ فؤادَ رَميِّ؟

هَلْ أدامَ الزَّمانُ وَصْلَ خليلٍ فوَفَى، والزَّمانُ غيرُ وفيِّ؟

أيْنَ ما كانَ خَلْقُه من ترابٍ لم يكنْ بدءُ خلقه من مِنيِّ

قد دُفِعْنَا إلى حياةٍ ومَوْتٍ ونشورٍ إلى الإلهِ العَليِّ

ولكنه يصل بالنهاية إلى تأكيد حتمية الفناء من خلال استخدام حرف التحقيق (قد) المقترن بالفعل الماضي المبني للمجهول (دُفِعنا)، الذي يدل على أنَّ الموت مقدر من الله، وأنَّ الإنسان لن يستطيع الهرب والتخلص منه. يقول تعالى:﴿ أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِككُّمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنتُمْ فِي بُرُوجٍ مُّشَيَّدَةٍ﴾[4]. فالموت في كل زمان ومكان، والإنسان لا يعرف أين مكان وفاته ومتى تكون. قال تعالى:﴿ إِنَّ اللَّهَ عِندَهُ عِلْمُ السَّاعَةِ وَيُنَزِّلُ الْغَيْثَ وَيَعْلَمُ مَا فِي الْأَرْحَامِ وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ مَّاذَا تَكْسِبُ غَدًا وَمَا

---

(١) الموهن: ما بعد منتصف الليل.

(٢) ديوان ابن الزقاق البلنسي: ص ٢٠٥.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٥ ؛وانظر: ص ٣٤٦.

(٤) النساء، ٧٨.

﴿وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ بِأَيِّ أَرْضٍ تَمُوتُ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾[1]. وقد استوحى الإلبيري هذا المعنى في قوله[2]:

وما يَعْرِفُ الإنسانُ أَيْنَ وَفَاتُهُ ... أفي البَرِّ أَمْ في البَحرِ أَمْ بِفَلاةِ

كما استوحاه الأعمى التطيلي في قوله[3]:

رِدْءُ الكتيبةِ خَلْفَهَا وأَمَامَهَا ... كالموتِ تلقاهُ بكلِّ مكانِ

إحدى جيادِكَ لو أزارتْها الوَغَى ... متهلِّلاً والموتُ ذو ألوانِ

ويتعجب ابن خفاجة من الناس كيف يسرّون وكلهم إلى الموت صائرون، في قوله وقد مرَّ بالمقابر يوماً فوقف معتبراً مستعبراً[4]:

ألا صَمَّتِ الأَجْدَاثُ عَنِّي فَلَمْ تُجِبْ ... ولَمْ يُغنِني أَنِّي رَفَعْتُ بِهَا صَوْتِي

فيَا عَجَباً لِي كَيْفَ آنَسُ بالمُنَى ... وَغَايَةُ مَا أَدْرَكتُ مِنْهَا إلى فَوتِ

وَهَلْ مِنْ سُرُورٍ أو أَمَانٍ لِعَاقِلٍ ... ومُقْضَى غُبُورِ الغَابِرِينَ إلى المَوتِ

وانطلاقاً من الفكرة ذاتها فقد نظر الشاعر الأندلسي إلى الدنيا على أنها سراب خادع، ومتعة زائلة، وأن الإنسان فيها في رحلة قصيرة فانية لا قيمة لها. يقول ابن شرف في الشكوى من غدر الزمان وظلمه[5]:

ما لي كذا كلّ ما طَلَبْتُهُ عَسِرُ ... وقد أخذتُ بحبِّ المَطْلَبِ العَسِرِ؟

---

(١) لقمان، ٣٤.

(٢) ديوان أبي إسحاق الإلبيري: ص ٥٤.

(٣) ديوان الأعمى التطيلي: ص ١٩٧-١٩٨.

(٤) ديوان ابن خفاجة: ص ٣٠٩.

(٥) ديوان ابن شرف القيرواني: ص ٥٤.

مـــا لي أُجـــانِبُ ذي الـــدُّنيـــا مـــوَلِّيَةً فكلُّ ثوبٍ عليها قَدَّ من دَبَرِ؟

ويقول ابن زيدون[1]:

لَيْسَ الرُّكُونُ إلى الدُّنْيَا دَلِيلَ حِجاً فإنَّهـــا دُوَلٌ أيَّامُهَـــا مُتَـــعُ

تَأتِي الرَّزَايا نِظاماً مِـــنْ حَوادِثِـــهَا إذ الفَوَائِـــدُ فـــي أثْنَائِـــهَا لُمَـــعُ

ويقول المعتمد بن عباد[2]:

أرى الـــدُّنيَا الـــدَّنِيَّةَ لا تُوَاتِـــي، فأجمِلْ فِي التَّصرُّفِ والطِّلاب!

وَلا يَغْرُرْكَ منها حُسْنُ بُردٍ لَهُ عَلَمَان مِنْ ذَهَبِ الذّهابِ

فأوَّلُهَـــا رجـــاءٌ مِـــنْ سَـــرَابٍ، وآخِرُهَـــا رِدَاءٌ مِـــنْ تُـــرَابِ

والدنيا كما يصورها الأعمى التطيلي بحر مخادع، والناس فوقه كالزبد، حيث يقول[3]:

عـــزاؤكـــم، إنَّمـــا الـــدُّنيـــا وزينَتُهـــا بحـــرٌ طَفـــونَا عـــلـــى آذيِّهِ زَبَدا[4]

فالبحر جبار لا يرحم، وكذلك الدنيا في تقلباتها وتناقضاتها العجيبة لا ترحم من يعيش فيها. وهذه المعاني المعبرة عن نظرة الشعراء الأندلسيين للحياة الدنيا لا تخرج عن المعاني القرآنية.

هـ. مشاهد يوم القيامة:

تناول الشعراء الأندلسيون مشاهد اليوم الآخر بشكل تفصيلي كما وردت في القرآن الكريم، ثم وظفوا هذه المشاهد في موضوعاتهم الشعرية توظيفاً فنياً يقوّي أفكارهم، ويُثري لغتهم

---

(١) ديوان ابن زيدون ورسائله: ص ٢٩٧.

(٢) ديوان المعتمد بن عباد: ص ١٥٢.

(٣) ديوان الأعمى التطيلي: ص ٢٧.

(٤) الأذي: التيار.

الشعرية. وقد ورد الحديث عن اليوم الآخر في القرآن الكريم بأسماء شتى كيوم: البعث، والنشور، والحشر، والفصل، والحساب. ووردت هذه الأسماء كلها في الشعر الأندلسي[1]. ومن مشـــاهد اليوم الآخر قول ابن حمديس[2]:

إنّ الليالـــيَ والأيّـــــــــامَ يُدْرِكُـــهَـــا شيبٌ ويعقبها مِن بَعْدِهِ هُلُكُ

والعيشُ والموتُ بين الخلقِ في شغُلٍ حتى يُســكَّنَ مـــــن تحريكه الفلـــكُ

ويبعثَ اللهُ من جَوْفِ الثَّرى أُمماً كَانَتْ عظامُهُـــمُ تبلـــى وتنتهـــكُ

في موقفٍ ما لخلقٍ عنه من حِولِ ولا يُحقِّرُ فيه سوقةً ملـــكُ

فالشاعر يستوحي معانيه السابقة من قوله تعالى في وصف مشهد القيامة:﴿ أَئِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَابًا وَعِظَامًا أَئِنَّا لَمَبْعُوثُونَ* أَوَآبَاؤُنَا الْأَوَّلُونَ* قُلْ نَعَمْ وَأَنْتُمْ دَاخِرُونَ* فَإِنَّمَا هِيَ زَجْرَةٌ وَاحِدَةٌ فَإِذَا هُمْ يَنْظُرُونَ *وَقَالُوا يَاوَيْلَنَا هَذَا يَوْمُ الدِّينِ* هَذَا يَوْمُ الْفَصْلِ الَّذِي كُنْتُمْ بِهِ تُكَذِّبُونَ ﴾[3]، وقوله أيضاً:﴿ قُلْ اللَّهُ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يَجْمَعُكُمْ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ لَا رَيْبَ فِيهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ ﴾[4].

ومنها قول ابن خفاجة في إحدى زهدياته[5]:

ألا قَصْرُ كُلِّ بَقاءٍ ذَهَابْ وعُمْرَانُ كُلِّ حَياةٍ خَرَابْ

وكُـلُّ مَـدِينٌ بمـا كـانَ دَانَ فَثَمَّ الجَـزَاءُ وَثَمَّ الحِسَـابْ

فلا تُجْـرِ كَفَّـكَ فـي مُهـرَقٍ بمـا لا يَسُـرُّ هُنَـاكَ الكِتَـابْ

---

(١) انظر: ديوان ابن حمديس: ص ٣٤٦،٣٤٧؛ وديوان أبي إسحاق الإلبيري: ص ٣١.

(٢) ديوان ابن حمديس : ص ٣٤٧.

(٣) الصافات، ١٦-٢١.

(٤) الجاثية، ٢٦.

(٥) ديوان ابن خفاجة: ص ٢١٣- ٢١٤.

فَإِنَّكَ يَوْمَاً مُجَازِىٌ بِهِ وإِنَّ يَداً كَتَبْتَهُ تُرَابْ

ولا خُطَّةٌ غَيْرَ إِحدَى اثْنَتَيْنِ إِمَّا نَعِيمٌ وإِمَّا عَذَابْ

وقد وظف الشعراء الأندلسيون هذا اليوم ومشاهده وصوره في أغراضهم الشعرية، فابن حزم يستوحي مشهد يوم القيامة بتفصيلاته الدقيقة ليقدّم النصيحة والموعظة، حيث يقول[1]:

تَنَبَّهْ لِيومٍ قد أَظَلَّكَ وِرْدُهُ عَصيبٍ يُوافي النَّفسَ فيهِ احتضَارُها

تُنَادى إِلى يَومٍ شَديدٍ مُفزِّع سَاعةِ حَشْرٍ ليسَ يخفى اشتهارُها

إِذا حُشِرتْ فيهِ الوُحُوشُ وَجُمِّعَتْ صَحائِفُنَا وانشَالَ فينا انتشارُها

وَزُيِّنَتِ الجَنَّاتُ فيهِ وأُزْلِفَتْ وأُذكيَ مِنْ نَارِ الجَحِيمِ استعارُها

وكُوِّرتِ الشَّمسُ المُنِيرةُ بالضُّحَى وأُسْرِعَ مِنْ زُهْرِ النُّجومِ انكدارُها

فإِمَّا لدارٍ ليسَ يَفْنَى نَعِيمُهَا وإِمَّا لدارٍ لا يُفَكُّ إِسارُها

فهو يستمد معانيه وصوره وألفاظه من آيات سورة التكوير، التي صورت مشاهد هذا اليوم أدق تصوير.

٥. استيحاء الصور القرآنية:

الصورة الشعرية في أبسط معانيها "رسم قوامه الكلمات"[2]. أو هي "الشكل الفني" الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل

---

(١) **طوق الحمامة في الألفة والآلاف:** ص ٣٠٤ .

(٢) **الصورة الشعرية:** سي.دي. لويس: ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢، ص: ٢١.

اطلاعه على التراث واستلهامه له. وكلما تمكّن الشاعر من إقامة صلة حميمة بين صور قصيدته ومضامينها وما استوحاه من التراث كلما حقق لفنه أصالة ورقياً؛ لأنه بغير هذه الصلة يكون استدعاء الصور التراثية كرقع على جسد القصيدة لا قيمة لها، ويكون بمقدور أي شاعر القيام بذلك .

وبراعة التصوير ودقته من أبرز دلائل الإعجاز القرآني، ولا غرابة في ذلك؛ لأن القرآن الكريم حين سحر العرب بإعجازه، كان ذلك بهذه القيمة التصويرية، فهو" تصوير باللون، وتصوير بالحركة، وتصوير بالتخييل، كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل. وكثيراً ما يشترك الوصف، والحوار، وجرس الكلمات، ونغم العبارات، وموسيقى السياق، في إبراز صورة من الصور، تتملاها العين والأذن، والحس والخيال، والفكر والوجدان"[1]؛ ولهذا فقد تأثر الشعراء الأندلسيون بكثير من الصور القرآنية، ووظفوها في أشعارهم؛ لما تمتلكه تلك الصور من طاقات تعبيرية تدل على مستوى فني متطور تدعم تجاربهم، وتُقوّي إبداعاتهم، ولما لها أيضاً من خصائص فنية بارزة؛ فهي صور حسية مليئة بالحركة، تعتمد الدقة في التصوير، وهي كذلك صور موجزة مكثفة، قوية في التعبير عن المعنى، ودقيقة في إصابة الهدف والتأثير في المتلقي[2].

وعلى ذلك؛ فإن الصورة الشعرية التي استوحاها الشعراء الأندلسيون من القرآن الكريم يمكن أن يستوعبها نمطان فنيان متباينان. أولهما: نمط نفسي، ويرتبط بأصول نفسية تصدر عنها الصورة، أو بالتأثير الذي تحدثه. وثانيهما: نمط بلاغي، ويرتبط بالشكل البلاغي الذي تتخذه

---

(١) **التصوير الفني في القرآن**: ص ٣٧.

(٢) حول هذه الخصائص انظر: **التصوير الفني في القرآن**: ص ٣٦-٣٧؛ **وأثر القرآن في الشعر العربي الحديث**: ص ١١٠-١١٥؛ **وأثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي**: ص ١٦٧-١٦٨.

عناصرها المختارة .

أولاً: النمط النفسي:

إن الصورة الشعرية التي تصدر عن أصول نفسية يكون لها تأثير فاعل في المتلقي، "فالأساس النفسي للصورة قائم على النزوع من داخل مضطرب إلى موضوع خارجي منسجم متحد"(١). وهذا الموضوع يكون حسياً يمكن إدراكه بإحدى الحواس، أو ذهنياً يتم إدراكه بالعقل. "فالشاعر وهو ينظم شعره، تتحد في تجربته كل منازعه الداخلية سواء أكانت آتية من العقل أم من الحس وعندما تولد الصورة تولد مفعمة بالانفعال قادرة على بعثه"(٢). ولهذا سأخص الحديث عن هذا النمط في نوعين من الصور: الصور الحسية والصور العقلية.

الصور الحسية وهي الصور التي يمكن إدراكها بإحدى الحواس، وتنقسم إلى:

أ- الصور البصرية: كما في قول ابن زيدون(٣):

نَارُ بَغْـي سَـرى إلـى جَنَّةِ الأَمْـ ... نِ لَظَاهَـا، فَأَصْبَحَـتْ كالصَّرِيم

وهي صورة مستمدة من قوله تعالى:﴿ إِنَّا بَلَوْنَاهُمْ كَمَا بَلَوْنَا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ إِذْ أَقْسَمُوا لَيَصْرِمُنَّهَا مُصْبِحِينَ* وَلَا يَسْتَثْنُونَ* فَطَافَ عَلَيْهَا طَائِفٌ مِنْ رَبِّكَ وَهُمْ نَائِمُونَ* فَأَصْبَحَتْ كَالصَّرِيمِ﴾(٤).

وقول ابن حمديس في المديح(٥):

وإذا مـا ركَـعـتْ أسْـيـافُـهُ ... فوقَ هاماتِ العـدى خَـرَّتْ سُجودْ

---

(١) **الصورة الفنية في شعر أبي تمام:** عبد القادر الرباعي، دار العلوم، الرياض، ط١، ١٩٨٥، ص ١٧٧.

(٢) نفسه: ص ١٧٨.

(٣) **ديوان ابن زيدون ورسائله:** ص ٢٨٣؛ وانظر: **ديوان ابن حمديس:** ص ٣٤٧،١٩٨.

(٤) القلم، ١٧-٢٠.

(٥) **ديوان ابن حمديس:** ص ١٥٧.

فهـو يستعير هذه الصورة التي لا يمكن إدراكها إلا بعين الخيال من قوله تعالى:﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا ارْكَعُوا وَاسْجُدُوا وَاعْبُدُوا رَبَّكُمْ وَافْعَلُوا الْخَيْرَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ ﴾[1]، فيجعل السيف إنساناً مسلماً يؤدي فرض الصلاة ويركع لله تعالى، ويجعل الهامات إنساناً مطيعاً تؤدي فرض ربها فتسجد إذعاناً وخضوعاً .

ب- الصورة السمعية: كما في قول ابن اللبانة[2]:

تُـرَاوِدُكَ الـدُّنيـا إلـى ذاتِ نفسِـهَـا فلا دولـةٌ إلا تُنَاديـكَ: هِيـتَ لـكْ

فالشاعر يستوحي صورته الشعرية من قوله تعالى على لسان امرأة العزيز في دعوتها للنبي يوسف ــ عليه السلام ــ إلى نفسها :﴿ وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ ﴾[3]، ويصوّر الدنيا بالمرأة، ويجعلها معجبة بممدوحه تريد إغواءه وجذبه نحوها تماماً كامرأة العزيز حين أرادت إغواء يوسف ــ عليه السلام ــ وجذبه إليها.

وقول الأعمى التطيلي مادحاً[4]:

تَرَاكَ كُنْتَ عَصَا مُوسَى بِرَاحَتِهِ أَوْ كَانَ عَزْمُكَ هَوْلَ النَّفْخِ في الصُّورِ

---

(١) الحج، ٧٧.

(٢) ديوان ابن اللبانة الأندلسي: ص ١٦٧.

(٣) يوسف، ٢٣.

(٤) ديوان الأعمى التطيلي: ص ٥٨.

وهي صورة مستوحاة من قوله تعالى في تصوير مشهد يوم القيامة: ﴿ وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَصَعِقَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَنْ شَاءَ اللَّهُ ثُمَّ نُفِخَ فِيهِ أُخْرَى فَإِذَا هُمْ قِيَامٌ يَنْظُرُونَ ﴾[1]، وقد وظفها التطيلي ليبرز من خلالها قوة ممدوحه وشدة بأسه .

ج- الصورة الذوقية: كما في قول ابن زيدون[2]:

يا جَنَّةَ الخُلْدِ أُبْدِلْنَا بِسِدْرَتِها ... والكَوْثَرِ العَذْبِ زَقُّوماً وغِسْلِينَا

وقول ابن حمديس[3]:

إذا ما الثُريّا رَحَلَ اللَّيلُ شملَه ... لها في يدِ الإصباحِ باقةُ أنجمِ

وجدتَ ثاياها العِذابَ كأنّما ... تُعَلّ بمسكٍ في رحيقٍ مختَّمِ

د- الصورة اللمسية: كما في قول ابن زيدون[4]:

أَذُوبُ هَامَتْ بِلَحْمِي ... فانْتِهَاشٌ وانْتِهَاسُ[5]

كُلُّهمْ يَسْأَلُ عَنْ حَا ... لِي، وللذِّئْبِ اعْتِسَاسُ

وقول ابن حمديس[6]:

وتُرسِلُ نِفْطاً يركبُ الماءَ مُحْرِقاً ... كَمُهْلٍ بهِ تَشوي الوجُوهَ جهنَّمُ

---

(١) الزمر، ٦٨.

(٢) ديوان ابن زيدون ورسائله: ص ١٤٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٠٨.

(٤) ديوان ابن زيدون ورسائله: ص ٢٧٦.

(٥) الانتهاش: القضم بالأضراس، والانتهاس: القضم بأطراف الأسنان.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٤؛ وانظر: ص ٢٦٤ ، ٤٠.

وهي صورة مستمدة من قوله تعالى:﴿ وَقُلِ الْحَقُّ مِن رَّبِّكُمْ فَمَن شَاءَ فَلْيُؤْمِن وَمَن شَاءَ فَلْيَكْفُرْ إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا وَإِن يَسْتَغِيثُوا يُغَاثُوا بِمَاءٍ كَالْمُهْلِ يَشْوِي الْوُجُوهَ بِئْسَ الشَّرَابُ وَسَاءَتْ مُرْتَفَقًا ﴾[1].

هـ - الصورة الشمية: كما في قول ابن زيدون[2]:

وَطَـرٌ مـا انْقَضَـى إلـى أنْ تَقَضَّـى ... زَمَـنٌ مـا ذِمَامُـهُ بِالذَّمِـيمِ

إذْ خِتَـامُ الرِّضَـا المُسَـوَّغِ مِسْـكٌ ... ومِـزَاجُ الـوِصَالِ مِـن تَسْنِيـمِ

فالشاعر يستوحي صورته من قوله تعالى:﴿ يُسْقَوْنَ مِن رَّحِيقٍ مَّخْتُومٍ * خِتَامُهُ مِسْكٌ وَفِي ذَٰلِكَ فَلْيَتَنَافَسِ الْمُتَنَافِسُونَ * وَمِزَاجُهُ مِن تَسْنِيمٍ * عَيْنًا يَشْرَبُ بِهَا الْمُقَرَّبُونَ ﴾[3]، وينقله إلى عالم جديد هو عالم الجنة الدنيوية "جنة العشاق"؛ إذ يصبح رضا المحبين مسك العلاقة المختوم، ووصالها مزاجه التسنيمي .

وأما الصور العقلية فهي الصور التي يكوّنها الشاعر من ثقافته ومرجعياته المتنوعة، أو يعتمد في رسمها على عقله المجرد، ويستخدمها حين يريد تشبيه المحسوس بالمعقول، أو المعقول بالمعقول؛ فالشيء المادي المحسوس قد يقارن بفكرة ذهنية مجردة، كما أن الفكرة الذهنية المجردة قد تقارن بفكرة أخرى أكثر وضوحاً. وهذا النوع من الصور يحتاج إلى إعمال الفكر، وكدّ الذهن، وإثارة انتباه المتلقي كي يحشد طاقاته الفكرية لإدراك مدلولاتها .

ولعل الصور النموذجية العليا أبرز أقسام هذه الصور" وهي التي تتخطى حدود الحواس وتصل إلى أعماق النفس والعقل حيث يحتفظ اللاوعي الجمعي هناك بنماذج انحدرت إليه من

---

(١) الكهف، ٢٩.

(٢) ديوان ابن زيدون ورسائله: ص:٢٧٨.

(٣) المطففين، ٢٥-٢٨.

موروثات دينية وقومية"[1]. والموروث الديني أهم مصدر للصور النفسية؛ وذلك لأنه" يمس أصفى المشاعر وأرقها وأطهرها وأبسطها، وهو يخفي وراءه دائماً قوة عزيزة مهيبة ترتفع فوق كل القوى البشرية وغير البشرية هي قوة الله جلت قدرته"[2]؛ ولهذا كانت الصور النموذجية العليا التي استوحاها الشعراء الأندلسيون من القرآن الكريم، ووظفوها في أشعارهم أكثر صورهم الفنية تأثيراً في النفوس .

ومن هذه الصور عندهم الصورة التي يقارن فيها ابن دراج بين حاله مع أولاده وحال أسباط موسى، وذلك في قوله[3]:

إذا ازْدَحَمُوا في ضَنْكِ شِرْبي تَمَثَّلُوا ... بأَسْباطِ مُوسى حولَ مُنْفَجَرِ الصَّخْرِ

ولو بِعَصَا مُوسَى أُفَجِّرُ شِرْبَهم ... ولكنْ بِذُلِّ الفقرِ في عِزَّةِ الوَفْرِ

فَمَا جَهِدُوا فُلْكاً كَما جَهِدُوا يَدِي ... ولا أَنْقَضُوا رحلاً كما أَنْقَضُوا ظَهْرِي

ولَولاهُمُ لَمْ أُبدِ صَفْحَةَ مُعْدِمٍ ... ولَمْ أُسْمِعِ الأَعْدَاءَ دَعْوَةَ مُضْطَرّ

فهو يذكر قوم موسى ــ عليه السلام ــ وما أصابهم من مشقة وتعب وذلك" في الحال التي تاهوا فيها في التيه ... إذ هم في البريّة، اشتكوا إلى نبيهم الظمأ، فأمروا بحجر طوري ــ أي من الطور ــ أن يضربه موسى بعصاه. فكانوا يحملونه معهم، فإذا نزلوا ضربه موسى بعصاه فانفجرت منه اثنتا عشرة عينا، لكل سبط عين معلومة مستفيض ماؤها لهم"[4]. وقد صوّر

---

(١) **الصورة الفنية في شعر أبي تمام:** ص ١٩٢.

(٢) نفسه: ص ١٩٢.

(٣) **ديوان ابن دراج القسطلي:** ص ١٦٠.

(٤) **تفسير الطبري: جامع البيان في تأويل آي القرآن: لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة،** ج٢ ص ١٢٠.

القرآن ذلك في قوله تعالى: ﴿ وَإِذِ اسْتَسْقَىٰ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا ﴾[1].والتشابه الذي اعتمد عليه الشاعر في هذه الصورة يرجع إلى تشابه حالته مع أولاده وما بذله معهم من جهد لتخطي أزمتهم بحالة الأسباط مع نبيهم، وما فعله من أجلهم ليتخلّصوا مما كانوا فيه من ضنك وظمأ. والتشابه كذلك في عدد الأسباط وكثرة أولاده، إذ وصل عددهم إلى عدد الأسباط[2].

ومنها أيضاً صورة ابن زيدون التي يقارن فيها بين حالين: حال الوشاة والحساد الذين يكيدون له المكائد والدسائس بحال إخوة يوسف ــ عليه السلام ــ الذين كادوا له المكائد، وخططوا لقتله، وحاله هو بحال الذئب الذي اتهم ظلماً بقتل يوسف، حيث يقول[3]:

كانَ الوُشَاةُ ــ وقد مُنِيتُ بإفْكِهِمْ ــ أسْبَاطَ يَعقُوبٍ وكُنْتُ الذِّيبا

فابن زيدون يذكر قصة يوسف وإخوته الذين خططوا لقتله حسداً حين أرسله أبوه معهم "فأخرجوه وبه عليهم كرامة، فلما برزوا إلى البريَّة أظهروا له العداوة، وجعل أخوه يضربه، فيستغيث بالآخر فيضربه، فجعل لا يرى منهم رحيماً، فضربوه حتى كادوا يقتلونه...فانطلقوا فيه إلى الجب ليطرحوه"[4]. وقد صوّر القرآن ذلك في قوله تعالى:﴿ اقْتُلُوا يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُوا مِن بَعْدِهِ قَوْمًا صَالِحِينَ * قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ

---

(١) البقرة، ٦٠.

(٢) انظـر: الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي: أشرف علي دعدور، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص ١١٩-١٢٠.

(٣) ديوان ابن زيدون ورسائله: ص ٣٣٠.

(٤) تفسير الطبري: ج١٥ ص ٥٧٤

السَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ ﴾[1]. والتشابه الذي اعتمد عليه ابن زيدون في صورته يرجع إلى تشابه حالته مع الوشاة بحالة يوسف ــ عليه السلام ــ مع إخوته من شدّة الحسد، والتشابه كذلك بينه وبين الذئب في البراءة، فكلاهما بريء مما ألصق به من تهم .

وقد استوحى الشعراء الأندلسيون كثيراً من الصور النموذجية العليا التي يتصل قسم منها بقصص الأنبياء ومعجزاتهم، وأخبار الأولياء الصالحين، والأمم التي حقت عليهم كلمة الله فدمروا بطغيانهم كعاد وثمود وقوم لوط. من ذلك قول ابن درّاج في وصف المركب الذي حمله إلى الممدوح[2]:

سَـرَتْ مِـن عَصا موسـى إليهِ قَرَابَةٌ ... فَطَبٌّ بِفَلْقِ البَحـرِ والصَّخْرِ عالِـمُ[3]

وشـاهَـدَ لَقْمَ الحُـوتِ يُونـسَ فاقتدى ... فَغَادٍ وسـارٍ وهـو للسَّفْرِ لاقِـمُ

إن الشاعر كان بأمس الحاجة إلى معجزة تنقذه وأبناءه من الموت المحتوم، وتجنبه وإياهم محنة التشرد والضياع فكانت تلك المعجزة المركب الذي حملهم إلى الممدوح. وقد عبر عن ذلك بقوله:"سرت من عصا موسى إليه قرابة". فإذا كانت العصا معجزة موسى ــ عليه السلام ــ التي قهر بها السحرة بإذن ربه، فإن المركب كان معجزة الشاعر للقضاء على الفقر، وتجاوز الصعاب.

وقول ابن الحداد[4]:

وَقَـدْ هَـوَتْ بِهـوى نَفْسِي مهـا سَبَأً ... فهَـلْ دَرَتْ مضـرُ مـن تَيَّمَتْ سبأُ؟

---

(١) يوسف، ٨-١٠.

(٢) ديوان ابن دراج القسطلي: ص ١٣٧؛ وانظر: ص١٦٠.

(٣) طبّ: ماهر وحاذق.

(٤) شـعر أبي عبد الله بن الحداد: ص ٣٣؛ وانظر الصورة ذاتها في : ديوان ابن شرف القيرواني: ص ٤٧، وديوان ابن الزقاق: ص ٧٢، وديوان ابن حمديس: ص ٤٩٣.

كـأنَّ قلبـي سـليمـانُ وهـذهُـدهُ لَحظي وبلقيسُ لُبنى والهَوى النَّبَأ

فهو يشير إلى "بلقيس" ملكة سبأ وما كان من أمرها مع النبي سليمان ــ عليه السلام ــ حين أخبره طائر الهدهد عنها وذلك في قوله تعالى:﴿ إِنِّي وَجَدتُّ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِن كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ﴾ [1]، فصوّر قلبه بسليمان ولحظه بالهدهد الذي نبّأه بهوى تلك المحبوبة التي تشبه "بلقيـس" .

وقول ابن صارة في مدح القاضي ابن حمدين[2]:

كَـمْ قلتُ إذ قالـوا زمـانٌ قابـضٌ منه الكـريمُ علـى عِنَـانِ جَموح

إن طـافَ مـن حدثانه الطـوفانُ بـي فمكـارمُ القـاضـي سـفينةُ نـوح

فالشاعر يشير إلى معجزة النبي نـوح ــ عليه السـلام ــ وهي الطوفان الذي أهلك الله به الكفار من قومه، فنجا من كان معه في السفينة من عباد الله الصالحين[3]. وقـد صوّر القـرآن ذلك في قوله تعالى:﴿ وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ* وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا وَلَا تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينَ* قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾[4]، ويرى أنه لن ينجو من طوفان الحياة المتمثل بقسوة الزمن وتياراته المتلاطمة إلاّ بمكارم ابن

---

(١) النمل، ٢٣.

(٢) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٢ م٢ ص ٨٥٠.

(٣) انظـر: قصـص الأنبـياء: ابـن كثير، تحقيق: محمد أحمد عبد العزيز، دار الثقافة، عمان، ط٤، ١٩٩٥، ص ٦٧-٧٠.

(٤) هود، ٤١-٤٣.

حمدين، فهي وسيلته للنجاة من مصائبه وعثراته، وبذلك تشبه سفينةُ نوح وسيلةُ نجاة المؤمنين من قومه .

ومثله قول الأعمى التطيلي في مدح الأمير أبي يحيى بن تاشفين[1]:

فتىً قلَّما تلقاهُ إلاّ مُرَحِّباً ... تلوذُ بحقْويهِ كُهُولٌ وشُبَّانُ

وليس بموسى غيرَ أنِّي رأيْتُهُ ... وكُلُّ قناةٍ دونَ عَلياه ثُعْبانُ

ولا هو نوحٌ غيرَ أنِّي رأيْتُهُ ... وَرَأْفَتُهُ جُودِي وَجَدْوَاهُ طوفانُ

فالتطيلي ينقل القصة السابقة ــ قصة الطوفان ــ من سياقها القرآني إلى سياق جديد ينسجم مع موقفه العاطفي، فيتحول معنى الطوفان من وسيلة للعقاب وسلب الحياة من الكفار إلى وسيلة لإثابته وإكرامه. وفي النص أيضاً إشارة إلى العصا معجزة موسى ــ عليه السلام ــ وقد رمز بها إلى رفعة ممدوحه وعلو شأنه .

ومنه كذلك قول ابن حمديس مصوراً بياض الصبح[2]:

وكأنَّ الصُّبْحَ كَفٌّ أُخْرِجَتْ ... لكَ من جَيْبِ ابنِ عمرانَ الكليمْ

فالشاعر يستوحي صورته من قوله تعالى:﴿ وَأَدْخِلْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ فِي تِسْعِ آيَاتٍ إِلَى فِرْعَوْنَ وَقَوْمِهِ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا فَاسِقِينَ ﴾[3].

وقول ابن اللبانة[4]:

صَغَرتُ مَكاناً إذ كبرتُ دِرايةً ... كأنِّي مبنيّ على خلقةِ الأفعى

---

(١) ديوان الأعمى التطيلي: ص ٢٢٢- ٢٢٣؛ وانظر: ص ٢١٩.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٩، وانظر: ص ٢٩.

(٣) النمل، ١٢.

(٤) ديوان ابن اللبانة الأندلسي: ص ١٥٢.

وكنتُ أهــزُّ المجــدَ فــي حــالِ حَيْرةٍ كمريمَ إذ هَــزَّتْ وقد حازتِ الجِذْعا

فهو يستمد صورته من قوله تعالى مخاطباً مريم:﴿ وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾[1]، ويتصور ما حدث لها بعد أمر الله وهو يتحدث عن مجده وعطائه الشعري. فإذا كانت الرطب عطاء لمريم ساعة الضيق والشدّة، فإن أشعاره المبدَعة عطاء له ساعة الحيرة والتشرد. فالصورة القرآنية كما تلحظ تتخذ في نفس ابن اللبانة بعداً شعورياً خاصاً يرتبط بأزمته النفسية .

كما يتصل قسم آخر من صورهم النموذجية العليا باليوم الآخر وما ارتسم في وجدان الناس من صور مشاهد ذلك اليوم والجنة والنار. يقول ابن شرف[2]:

آهِ للــقَــيْــرَوَانِ أَنَّــةَ شَــجْــوٍ عَــنْ فُــؤَادٍ بجاحِــمِ الحُــزْنِ يَصلَى

لــو رأَيْــتَ الــذين لــهم سَــــهْــ لُكَ وَعْراً قــد صَيَّرُوا الوَعْرَ سَــهْلاَ

بَعْــدَ يــومٍ كأَنَّــما حُشِــرَ الــخَلْــ قُ، حُــفَاةً بهِ عــوَارِيَ رَجْــلَى

ولَــهُمْ زَحْــمَةٌ هُنَالِــكَ تَحْــكِي زَحْــمَةَ الــحَشْرِ والصَّحَائِفُ تُتْلَــى

وعَــجِيجٌ وضَــجَّةٌ كــضَــجِيجِ الــ خَــلْقِ يَبْكُــونَ والــسَّرَائِــرُ تُبْلَــى

فالشاعر يستوحي مشهد الحشر والناس حفاة عراة، والصحف متطايرة؛ ليوظفه في تصوير مشهد جالية القيروان بمدينة سوسة، وما أصابها من إذلال ومهانة، إثر رحيلهم بعد نكبة القيروان، ويستمد معانيه وصوره وألفاظه من قوله تعالــى:﴿ وَكُلَّ إِنسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَائِرَهُ فِي عُنُقِهِ وَنُخْرِجُ لَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كِتَابًا يَلْقَاهُ مَنشُورًا﴾[3]، وقوله أيضاً:﴿ يَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ ﴾[4].

---

(١) مريم، ٢٥.

(٢) ديوان ابن شرف القيرواني: ص ٨٩-٩٠؛ وانظر: ديوان أبي إسحاق الإلبيري: ص ٨١.

(٣) الإسراء، ١٣.

(٤) الطارق، ٩.

وقد كرر الشعراء الأندلسيون صور الجنة ونعيمها؛ فأصبح ممدوح الشاعر جنة الفوز والرضوان[1]، وقصره جنة الدنيا كلها[2]، وأصبحت محبوبة الشاعر فردوسه الخالد[3]، وصارت دار الخلافة جنة الله في الأرض[4]، وصار موطن الشاعر ومسقط رأسه كذلك[5]، بل صارت الأندلس كلها جنة الخلد، حيث يقول ابن خفاجة[6]:

يا أَهْلَ أَنْدَلُسٍ للهِ دَرُّكُمُ ... مَاءٌ وظِلٌّ وأَنْهَارٌ وأَشْجَارُ

ما جَنَّةُ الخُلْدِ إلاّ في دِيارِكُمُ ... وَهَذِهِ كُنْتُ لَوْ خُيِّرْتُ أَخْتَارُ

لا تَتَّقُوا بَعْدَهَا أَنْ تَدْخُلُوا سَقَراً ... فَلَيْسَ تُدْخَلُ بَعْدَ الجَنَّةِ النَّارُ

كما كرروا بالمقابل صور النار وعذابها: فالحرب تشبه نار الجحيم في شدة حرارتها[7]، وكذلك شعاع الخمر[8]، والمحبوبة قد تكون جنة وقد تكون ناراً، يقول ابن خفاجة في الغزل[9]:

مَا إِن دَرَيْتُ وَقَد نَعِمْتُ بلثْمِهِ ... مَاذا رَأَيْتُ أَجَنَّةً أَمْ نَارَا

وينقل قسم ثالث منها صوراً قرآنية خاصة كالنفث في العقد، والتفاف الساق بالساق، ورجم الشياطين بالشهب. يقول الأعمى التطيلي[10]:

---

(١) انظر: **ديوان ابن زيدون ورسائله**: ص ٢٦١، ٤٨٩.

(٢) انظر: **شعر أبي عبد الله بن الحداد**: ص ٨٤.

(٣) انظر: **ديوان ابن زيدون ورسائله**: ص ١٤٦؛ **وديوان ابن خفاجة**: ص ٣٤٨ و ١١٣.

(٤) انظر: **ديوان الأعمى التطيلي**: ص ١٦٢.

(٥) انظر: **ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله**: ص ٧٧؛ **وديوان ابن عمار**: جمع ودراسة: صلاح خالص، مطبعة المهدي، بغداد، ١٩٥٧، ص ٢٨٧.

(٦) **ديوان ابن خفاجة**: ص ٣٦٤.

(٧) انظر: **ديوان ابن حمديس**: ص ١٩٨.

(٨) انظر: **ديوان ابن الزقاق البلنسي**: ص ٢٥٦.

(٩) **ديوان ابن خفاجة**: ص ١١٣؛ وانظر: **ديوان ابن زيدون ورسائله**: ص ٢٨٣، **وديوان ابن حمديس**: ص ١٩٨، ٣٤٧.

(١٠) **ديوان الأعمى التطيلي**: ص ٤٢؛ وانظر: ص ١٦٣.

هـذه، فانشُطْ إليها، مِدَحي تَنفُثُ الآدابَ سِحراً في العُقَدْ

فمدائحه لها أثر سحري في الجماهير يشبه أثر الساحرات اللاتي ذكرن في قوله تعالى: ﴿وَمِنْ شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ﴾[1].

ومثله قول ابن حمديس في وصف أثر لواحظ المعشوقة السحري[2]:

صادَتْكَ مهاةٌ لم تُصَدِ فلواحِظُها شَرَكُ الأُسُدِ

مَنْ تُوحِي السِحْرَ بناظرةٍ لا تُنْفَثُ منهُ في العُقَدِ

ويقول ابن الزقاق[3]:

في روضَةٍ علَّم أغصانُها أهلَ الهَوى العذريِّ كيفَ العِناقْ

هبَّتْ بهِ ريحُ الصَّبَا سُحْرَةً فالتفَّتِ الأَشْجَارُ ساقاً بساقْ

تلك اللَّيالي أعقَبتْ بعدما أَحْمَدْتُها عيشاً بوشكِ الفِراقْ

فهو في هذه الأبيات يستوحي صورة من قوله تعالى: ﴿كَلَّا إِذَا بَلَغَتِ التَّرَاقِيَ * وَقِيلَ مَنْ رَاقٍ * وَظَنَّ أَنَّهُ الْفِرَاقُ * وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ * إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ﴾[4]. فالتفاف الساق إيذان بالفراق، وعلامة من علامات الانتهاء والفناء. فما أن شعرت الطبيعة بالنشوة والسرور تعانقت أغصانها والتفت فكان ذلك إيذاناً بخرابها ودمارها، وهي بذلك كانت تعطي العشاق العذريين دروساً في كيفية اللقاء، لكنّ لقاءهم قصير سرعان ما يبشر بالانتهاء والاندثار.

---

(١) الفلق، ٤.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٥٨.

(٣) ديوان ابن الزقاق البلنسي: ص ٢١٩.

(٤) القيامة، ٢٦-٣٠.

وأما صورة رجم الشياطين بالشهب فقد تناولها الشعراء الأندلسيون في موضوعات شتـــى، منها قول ابن حمديس يصف فرساً[1]:

يعـدو ولا ظـلٌّ لـه فكأنّـهُ برقٌ فيا للبرقِ مِـن مَـركُوب

أو أشهـبٍ مثلِ الشِّهابِ ورجْمِهِ شخصَ المَريدِ بِمُحْرِقٍ مشبوب

فالشاعر يصور سرعة الفرس وانقضاضه على الأعداء بسرعة الشهب التي تُرسل لحرق الشياطين الذين يسترقون السمع، وهو تصوير مستمد من قوله تعالى:﴿ وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّاهَا لِلنَّاظِرِينَ* وَحَفِظْنَاهَا مِنْ كُلِّ شَيْطَانٍ رَجِيمٍ* إِلَّا مَنْ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ مُبِينٌ﴾[2]، وقوله أيضاً: ﴿ وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِلشَّيَاطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ﴾[3].

وقول ابن الزقاق مادحاً[4]:

سِـــيَرٌ تذكِّـرنا أَســاطيرَ الأُلى كانــوا الــدَّعائمَ للزَّمــانِ الأَقْدَمِ

تحكــي نجــومَ القذفِ أنجُمُهــا فإن مَرَدَتْ شــياطينُ الــحوادثِ تُرْجَمِ

فابن الزقاق يرى أن سير الممدوحين وأفعالهم مشرقة مضيئة في سماء ذلك الزمن، وهي في الوقت نفسه نجوم تحرق بطش شياطين الحوادث المتمردة المنكرة لتلك السير، الجاحدة لكل الأفعال التي شيدوها .

ثم يرتبط قسم رابع منها ببعض العبادات والشعائر الدينية، كقول ابن زيدون مادحاً[5]:

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٦١؛ وانظر: ص ٦٣؛ وديوان ابن شرف القيرواني: ص ٩٤.

(٢) الحجر، ١٦-١٨.

(٣) الملك، ٥.

(٤) ديوان ابن الزقاق البلنسي: ص ٢٥٢.

(٥) ديوان ابن زيدون ورسائله: ص ٢٠٨.

نَجْـلُ الّـذي نُصِنحُـهُ وَطَـاعَتُهُ كالـحَـــجِّ، تَتْلُوهُ بَـــرَّةُ الـعُـمرِ

وقول ابن اللبانة[1]:

وأعـــربـتْ ليـلـــةُ مـيـــلادِه بليلـةِ القـــدرِ أتَتْ فـــي رَجَـبْ

وقول ابن خفاجة يصف سيلاً حدث بالجزيرة أدّى إلى تهدّم المنازل والبيوت[2]:

ألا طَـــمَّ بَحْـــرُ أتِـــيٍّ طَـمَـا وَجَـدَّ انْكِفَـاءُ سَـمَـاءٍ تَجُـودْ

فـأهْـوَتْ تَـخِـرُّ هُنَـاكَ الـبِنَـى كَمَـا تَتَلَقَّـى الـمُلُـوكُ الـوُفُـودْ

وَمَـالَـتْ كَـأنَّ عَـلَيْهَـا صَـلاةً فَبَعْـضٌ رُكُـوعٌ وَبَعْـضٌ سُجُـودْ

إن هذه الصور تمتلك طاقة هائلة للتأثير في المتلقي؛ لأنها تمثل المثال الأعلى للمسلم، إذ إنها مستوحاة من القرآن الكريم، وتكفي كلمة واحدة من الشاعر لإيقاظ تلك الصور ممزوجة بأرق العواطف وأصفاها. فهو لا يقدّم الصورة القرآنية جاهزة، وإنما يترك الأمر للمتلقي كي يبحث عن تلك الصورة، ثم يربطها بالصورة الشعرية؛ فيتحقق بذلك الثراء في الموقف الفكري والبعد العاطفي .

ثانياً: النمط البلاغي:

إنّ لكل صورة من الصور الشعرية السابقة شكلاً بلاغياً يمكّنها من تحقيق وظيفتها في نقل المعنى، والتعبير عن الفكرة، أو الإيحاء بالانفعال. فثمة صور بلاغية تشبيهية، وأخرى استعارية استوحاها الشعراء الأندلسيون من موروثهم الديني ليعبروا من خـــلالها عن أفكارهـــم،

---

(١) ديـوان ابـن اللـبانة الأندلسـي: ص ١٠٥؛ وانظـر مـثل هذه الصورة: ديوان ابن شرف القيرواني: ص٦٠، ١٠٤؛ وديوان ابن عمار: ص ١٩٤، ٢٦٢؛ وديوان ابن الزقاق البلنسي: ص ٢١٦؛ وديوان ابن خفاجة: ص ٢٦، ١٨٩، ١٩٤.

(٢) ديوان ابن خفاجة: ص ٣٠٨.

ويصوروا مشاعرهم. وقد تُقدّم هذه الصور ببنيتها الأصلية كما وردت في القرآن، أو بتحوير في تلك البنية، فتُنقل الصورة من سياقها القرآني إلى سياق جديد وفق ما تستوعبه الصياغة الشعرية أو الموقف الذي يجسده الشاعر .

أ- الصور التشبيهية

التشبيه كما حدّه الرماني هو" العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقل"[1]. والصورة التشبيهية" صورة تجمع بين أشياء متماثلة، وأساس هذا التماثل كامن في النفس والشعور"[2]. ومثاله قول ابن شهيد مصوراً حال شاربي الخمر وهم في سكرتهم[3]:

فقلنا لساقيها أَدِرْهَا سُلافةً شمولاً، ومن عَينيْكَ صَرْفُ شَمَولِ

إلى أنْ ثناهُمْ راكِدينَ لِمَا احتَسَوْا خَليعينَ من بطشٍ وفضلِ عُقولِ

نَشَاوى على الزَّهراءِ صَرْعَى كأنَّهم أساطينُ قصرٍ أو جُذوعُ نَخيلِ

فالشاعر يستوحي هذه الصورة من قوله تعالى مصوراً حال قوم عاد عندما أهلكهم بالريح: ﴿ وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ* سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ﴾[4]، ويجد في جذوع النخيل المنقعر المنقلع عن مغرسه صورة قريبة من أولئك الصرعى، وقد احتسوا الخمر فسلبت عقولهم، وحولتهم أجساداً ميتة هامدة لا حياة فيها. وهو بهذه الصورة يقيم صلة بين شيئين من حيث وقعهما النفسي، ويوضح شعوره من خلالها حتى يصبح وضوحاً وجدانياً .

---

(١) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: ص ٨٠.

(٢) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ص ٢٠٣.

(٣) ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله: ص ١١٤، ٨١.

(٤) الحاقة، ٦-٧.

فليس ثمة علاقة بين أجساد شاربي الخمر وجذوع النخيل سوى التماثل الذي لهما في

نفسية ابن شهيد، وأما ما يمكن تفسيره على أنه تماثل شكلي بين تلك الأجساد المنهكة الملقاة على الأرض وجذوع النخيل الميتة المخلوعة من الأرض، فمحتمل لو أن الصورة تشكّلت خارج نفس الشاعر .

ومن هذا النوع من الصور قول ابن حمديس في وصف جيش العدو[1]:

ومُتّخِذي قُمُصِ الحديدِ ملابِساً ... إذا نكَلَ الأبْطالُ في الحربِ أقدموا

كأنَّهُمُ خاضُوا سَراباً بِقيعةٍ ... ترى للدّبا فيها عيوناً عَليهِمُ[2]

صَبَرْنَا لَهُمْ صبرَ الكِرامِ ولم يَسُغْ ... لنا الشَّهْدُ إلاّ بعدما سَاغَ عَلْقَمُ

فَغادرَ أفواهاً بِهِم هبر ضربنا ... نواجِذُها من مرهفاتٍ تُثَلَّمُ[3]

فهو يستمد صورته التشبيهية من قوله تعالى:﴿ وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِنْدَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ﴾[4]. وفي هذه الصورة إبراز لأعمال الكافرين، وكشف لدخائلهم، وانقطاع لآمالهم. فها هي ذي أعمالهم كالشعاع المنتشر في الصحراء يتخيله الظامئ ـ وهو بأمس الحاجة إلى الماء ـ ماء، ولكنه التماع خادع لاح على بسيط من الأرض في صحوة من نهار، ووهج من قيظ. وإذا به خلب كالضباب لم يجده شيئا، وإذا به يصطدم بالمفاجأة الكبرى، والحقيقة التي لم يحسب لها حساباً، فقد وجد الله بانتظار جزائه وكشف حسابه بسرعة مذهلة وحركة خاطفة .

---

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٥.

(٢) الدبا: الجراد، وشبه حلق الدروع بعيونها.

(٣) نواجذها: جمع مفرده ناجذ وهو الضرس.

(٤) النور، ٣٩.

وقد استوحى ابن حمديس الصورة القرآنية السابقة بإيحائها، وقدّمها في إطار تجربته الخاصة التي ترى أعمال الروم أمام صمود أهل سرقوسة صقلية سراباً كاذباً يخدع الناظرين، فهم في مظهرهم الخارجي يبعثون الخوف والرعب في النفوس؛ لما يرتدونه من دروع وقمص حديدية، ولكن أفعالهم في القتال لا تخبر عن ذلك المظهر. والمفاجأة الكبرى التي نالوها نتيجة أعمالهم العبثية بعد أن صبر عليهم أهل المدينة صبراً مفرطاً الموت والهلاك .

فهناك علاقة تماثل بين أعمال جنود الروم التي لا خير فيها والسراب الخادع الذي لا فائدة منه، وأساس هذا التماثل يكمن في أعماق نفس ابن حمديس وشعوره، ويظهر شدة تألمه من عبثية أولئك الأعداء الذين عاثوا في بلاد الإسلام الخراب والفساد .

ويتعلق بالتشبيه أساليب بلاغية أخرى تسلك إلى المشابهة طريقاً غير طريقه المألوفة ومنها أسلوب الإيماء بالتشبيه[1]، ومثاله قول ابن زيدون يشير إلى المشابهة بين وضع حاضر ووضع غائب[2]:

وَإِنِّـي لَتَنهانِـي نُهـايَ عـنِ التـي ... أُشـادَ بِهَـا الـواشِي، ويَعْقِلُنِي عَقلي

أَأَنْكثُ فيكَ المـدحَ مِـن بعـدِ قـوةٍ ... ولاَ أَقْتَدِي إلاّ بناقِضـةِ الغَـزلِ

ذَمَمـتُ إذن عهـدَ الحيـاةِ ولَـمْ يَـزلْ ... مُمِـرّاً علـى الأيّامِ طَعمُهَـا المُحْلِي

فالوضع الحاضر هو نقض الشاعر مواثيقه مع الممدوح والكف عن مدحه بعد مدة طويلة قضاها في جواره، والوضع الغائب هو نقض المرأة غزلها بعد أن مكثت مدة طويلة في نسجه. وقد تمثل ابن زيدون الوضعين السابقين فأشار إلى المشابهة بينهما إشارة بسيطة تحتاج من المتلقي توقفاً وتذكراً واستحضاراً. فهي صورة تعيد إلى الذهن الصورة القرآنية التي وردت في

---

(١) انظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ص ٢٠٥.

(٢) ديوان ابن زيدون ورسائله: ص ٢٧٠.

ب- الصور الاستعارية

الاستعارة هي أبرز الأنماط البلاغية التي يستخدمها الشعراء في تشكيل صورهم، وقد قدّم نقادنا القدامى تعريفات كثيرة لتحديد مفهومها[١]، فحدّها الرّماني بأنّها" تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على وجه النقل للإبانة"[٢].

والاستخدام الاستعاري للغة هو جوهر العملية الشعرية وبرهان واضح على نبوغ الشاعر؛ لأنه" عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشاعره إزاء الأشياء يضطر إلى أن يكون استعارياً، بمعنى أن الشاعر عندما يحاول تحديد الماهية الغامضة والمراوغة لانفعالاته أو إدراكها، يشعر بعجز اللغة العادية عن القيام بهذه المهمة، ومن ثم يضطر إلى الاستعارة التي هي بمثابة فعل غريزي، ضروري للعقل، أثناء تكشفه الحقيقة، وتنظيمه التجربة"[٣] .

وقد أكد سي .دي. لويس أهمية الاستعارة، ومقدرتها في التعبير عن الانفعالات القوية بقوله" الاستعارة هي اللغة الطبيعية للحالات المتوترة وللإثارة، لأنها تمكن الإنسان بعنف مركز من التعبير عن الارتفاع في مستوى الموقف العنيف الذي يثيره"[٤]، واعتبرها الرباعي" تطورية أكثر من التشبيه، لأنها توحد بين الحدين توحداً تاماً بحيث يصبح في مقدور أحدهما أن ينوب عن الآخر"[٥].

---

(١) انظر: **تأويل مشكل القرآن** : لأبي محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة، شرحه ونشره: السيد أحمد الصقر، المكتبة العلمية، بيروت، (د.ت)، ص ١٣٥-١٨٤؛ **وقواعد الشعر**: لأبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، تحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥، ص ٥٣؛ **وكتاب البديع**: عبد الله بن المعتز، اعتنى بنشره: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢، ص ٣-٢٤.

(٢) **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**: ص ٨٥.

(٣) نقلاً عن: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**: ص ١٢٠.

(٤) **الصورة الشعرية**: ص ١١٣.

(٥) **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**: ص ٢٠٧.

ومن أمثلة هذا النوع من الصور التي استوحاها الشعراء الأندلسيون من القرآن الكريم للتعبير عن انفعالاتهم ومشاعرهم قول ابن دراج مصوراً أحد أعدائه[1]:

فَمنْ ذا الذي من بُعْدِ أَرْضِي ومَشْهَدِي تَخَبَّطَه شيطانُ ضِغْني من المَسِّ

فالشاعر يستوحي استعارته من قوله تعالى مصوراً آكل الربا: ﴿ الَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبَا لَا يَقُومُونَ إِلَّا كَمَا يَقُومُ الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ ﴾[2]، ويرسم صورة محسوسة متخيلة تبين حالة مَنْ يتخبطه شيطان الحسد فيصيبه بالمس والجنون، ولفظة (تخبّطه) لفظة مصورة لمدلولها، وتوحي بتلك الحركة المضطربة الهوجاء، فتجعل القارئ يحس بالمعنى أكمل إحساس. وهو بهذا التصوير الاستعاري يعبر عن انفعالاته ومشاعره تجاه أولئك الحساد الذين يحيكون الدسائس والمكائد ضده، ويبرز حالة القلق والذعر التي تنتاب حاسده لحظة سماع أخباره السارة.

وقول ابن زيدون في رثاء والدة المعتضد[3]:

فَوَفَّيْتَهـا مَـا لَـمْ تَـدعْ لِضمـيرِهـا إِلـى غَايـةٍ مِـن بعـدِهِ مُتَطَلَّـعا

خَفَضْتَ جَناحَ الـذُّلِ فِـي العِـزِّ رَحْمَةً لَهَـا، وعَـزيزٌ أَنْ تَـذِلَّ وتَخْضَـعا

فهو يستوحي هذه الصورة من قوله تعالى: ﴿ وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا ﴾[4]، ليقرّب المعنى إلى ذهن المتلقي، ويلبس صورته لباساً حسياً واقعياً يوضحها ويقربها. وفي الصورة إشارة إلى رفق المعتضد بوالدته، وأخذها باللين والرقة. وإن

---

(١) ديوان ابن دراج القسطلي: ص ٢٦١؛ وانظر:ص ٤٠٨ ، ٣٠٤.

(٢) البقرة، ٢٧٥.

(٣) ديوان ابن زيدون ورسائله: ص ٥٥٥. وانظر: أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي: ص ١٨١.

(٤) الإسراء، ٢٤.

اختيار كلمة(الجناح) فيها يوحي بما ينبغي أن يُظلَّ به الابن والديه من رعاية وحب كما يظل الطائر صغاره .

ومنها أيضاً قول ابن شرف في وصف الحرب[1]:

ومِنْ دُونِهَا حَرْبٌ عَوانٌ وفَارِضٌ ولُودٌ لَهَا من نَفْسِهَا أَبَداً بَعْلُ[2]

فالشاعر يستوحي هذه الصورة من قوله تعالى في وصف بقرة بني إسرائيل:(قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لَا فَارِضٌ وَلَا بِكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَلِكَ فَافْعَلُوا مَا تُؤْمَرُونَ)[3]. فيحوّر فيها، ويغيّر في ألفاظها بما يتلاءم والموقف الذي يصوره؛ وذلك للإشادة بتلك الحرب المتجددة المتكاثرة التي تعم بالغنائم .

وقول التطيلي[4]:

صُنتَ يا براهيمُ عِرْضي برأيِ هِمّتي في ضَمَانهِ وهُمُومي

وتَكَفَّلْتَ لِي بِنُطْفَةِ وجهٍ شَرِبَتْهَا الأيَّامُ شُرْبَ الهيمِ

فالتطيلي يستمد صورته من قوله تعالى في تصوير حال الكافرين وهم يشربون الماء الحار في نار جهنم:(فَشَارِبُونَ عَلَيْهِ مِنَ الْحَمِيمِ * فَشَارِبُونَ شُرْبَ الْهِيمِ)[5]؛ ليعبّر عن ماهيته الغامضة وانفعاله الشديد، وشعوره العميق بقسوة الزمن الذي أفسد لحظات سعادته وأنسه، وشربت أيامه الجائرة تلك اللحظات بنهم شديد .

---

(١) ديوان ابن شرف القيرواني: ص ٩٣؛ وانظر: ص ٩٤.

(٢) حرب عوان: قوائل فيها مرة بعد أخرى، وفارض:كبيرة ومسنّة.

(٣) البقرة، ٦٨ .

(٤) ديوان الأعمى التطيلي: ص ١٦٧؛ وانظر: ص ٢١٩.

(٥) سورة الواقعة، الآيتان ٥٤-٥٥.

وجملة القول أن موضوعات الصورة التي استوحاها الشعراء الأندلسيون من القرآن الكريم تركزت حول: قصص الأنبياء ومعجزاتهم، وأخبار الأولياء الصالحين، والقيامة ومشاهد النعيم والعذاب، وصور الجنة والنار، والعبادات والشعائر الدينية، وهذه الموضوعات نافذة ندخل من خلالها عالم هؤلاء الشعراء الخاص، فنسبر أغوارهم، ونطلع على أسرارهم، ونشاركهم خصوصيتهم في نظرتهم للكون والإنسان والحياة، وفي طريقة إدراكهم لها؛ لأن الشاعر" إنما يختار من الأشياء ما كان قوي العلاقة بنفسه، وبعبارة حديثة ما كان راسباً في اللاشعور"[1] .

٦. استيحاء القصص القرآني :

القصص القرآني سر من أسرار إعجاز القرآن الكريم، ومنهج متكامل ينبغي الوقوف على نظامه؛ لما له من أهداف سامية، ومقاصد نبيلة غايته الأولى الارتقاء بالإنسان والسمو به في جوانب متعددة،" فهو سمو روحي، وخُلقي، ونفسي يشعر به الفرد، ويجد به حلاوته ولذته، وهو بعد ذلك سمو اجتماعي تجد الجماعة فيه بغيتها وأمنها وضالتها وفضيلتها"[2].

هذا بالإضافة إلى كونه" منهج تربية، وأسلوب تعليم وتوجيه، وغذاء للفكر والروح"[3]؛ وذلك لما تضمنه من توجيهات تربوية،ومثل عليا، وحكم ومواعظ، وتعاليم لأصول العقيدة، وما ينبثق عنها من مبادئ خُلقية، وقيم روحية، وأعمال سلوكية تهذّب النفس، وتكوّن الشخصية المتزنة التي تعمل في اعتدال وتوازن .

---

(١) **الصورة الأدبية:** مصطفى ناصف، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١، ص ٥٨.

(٢) **القصص القرآني: إيحاؤه ونفحاته:** فضل عباس، دار الفرقان، عمان، ط١، ١٩٨٧، ص ١٠-١١.

(٣) **سيكولوجية القصة في القرآن:** التهامي نقرة، الشركة التونسية، ١٩٧١، ص ٣٢٣.

وعلى ذلك فسنبين مدى تأثير القصص القرآني في موضوعات الشعر الأندلسية[1]، وطبيعة تعامل الشعراء مع ذلك القصص من خلال أبعاد ثلاثة، هي: البعد الخُلقي والاجتماعي، والبعد النفسي/الوجداني، والبعد العقلي/ الفكري .

أ-البعد الخُلقي والاجتماعي

وأعني به منظومة الأخلاق، والمثل العليا التي استوحاها الشعراء الأندلسيون من وحي القصص القرآني، ووظفوها في خطاباتهم الشعرية من أجـل بناء مجتمعهم ليكـون مجتمعاً مثالياً تسوده المبادئ الخُلقية، وتنتشر بين أفراده الفضائل والقيم؛ وذلك لأن من أسمى أهداف ذلك القصص ومقاصده نشر فضائل الأخلاق، والنهي عن الأخلاق الذميمة والفواحش، وحماية الإنسان من الوقوع في المعاصي والآثام .

وقد قدّم القصص القرآني" أمثلة لشخصيات تمثل جانب القدوة الإيجابية كأيوب عليه السلام في صبره، ويوسف عليه السلام في صبره وعفته وتسامحه، وأمثلة أخرى لشخصيات تمثل الجانب السلبي كقارون في اغتراره بالمال والجاه، وفرعون في تعاليه وغروره وإصراره على الكفر، وقوم لوط في إصرارهم على الفواحش"[2].

والأنبياء في القرآن الكريم هم" الذين يجددون بناء المجتمع بما يبثون من أفكار، ويبذرون من آراء، ويوجدون من مبادئ، وهم الذين يلائمون بين حاجات الأمم ومقتضيات الزمان فيطلبون إعمارها ويباعدون بينها وبين الضعف والانحلال، وهم الذين يهيئون الأمم للتقدم ويجعلونها قادرة على التخلص من آثار الماضي. وهم حين لا يوجدون تفقد الأمة هذه

---

(١) انظـر: **القصص القرآني في الشعر الأندلسي:** ص ١٣١-٢٢٢؛ **وأثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي:** ص ١٠٧-١٦٢.

(٢) **قصـص القرآن الكريم: صدق حدث وسمو هدف وإرهاف حس وتهذيب نفس:** فضل عباس، دار الفرقان، عمان، ط١، ٢٠٠٠، ص ٣٦.

القدرة فتنوء بها العادات وتثقلها التقاليد حتى لا تستطيع منهما تخلصاً فتقف حينئذ مكتوفة الأيدي، وتعجز عن التقدم في مضمار الحياة"[1].

فمن الصفات الخُلقية، والقيم الاجتماعية التي تجلت في الشعر الأندلسي فضيلة الصبر فقد استوحاها الشعراء، ووظفوها في أغراضهم الشعرية المختلفة. من ذلك قول ابن شرف متأثراً بقصة إبراهيم ــ عليه السلام ــ الذي صبر على إيذاء قومه، وتعذيبهم له، وظل صامداً على بلوائه، مترقباً رحمة ربه، فكان صبره مثالاً يحتذى[2]:

محمــودُ عَيْشٍ جــادَ لــي دَهْــرِي بِهِ ... ثُمَّ اســتَرَدَّ فَكانَ فيهِ خَصِيمِي

ولَّــى وخَلَّــى جَمْــرَةً مَشْــبُوبَةً ... تُذْكِــي علــى الأَحْشَــاءِ نارَ سَــمُومِ

فإذا رأيــتَ لَهِيبَهَــا وسَــلامَتِي ... فاذكُــرْ بِذَلِــكَ نارَ إبراهيــمِ

فالشاعر يجسد معاناته وآلامه التي سببتها المحبوبة بهجرها وقسوتها، إذ تركت في فؤاده نيراناً لا تنطفئ، فصبر وتجلد متأسياً بالنبي إبراهيم ــ عليه السلام ــ في صبره على بلاء قومه وتعذيبهم له بحرقه في النار التي تحولت برداً وسلاماً بأمر الله تعالى، ومتمنياً أن ينال جزاء صبره فتصبح نيران حبه برداً وسلاماً عليه.

ويستوحي ابن زيدون من القصة ذاتها درساً في الصبر على إيذاء حساده ومبغضيه، فيقول وهو في السجن مخاطباً صديقه أبا حزم بن جهور يشكو إليه سوء حاله[3]:

نارُ بَغْيٍ سَــرَى إلى جَنَّةِ الأَمْــ ... ــنِ لَظَاهــا، فَأَصْبَحَتْ كالصَّــرِيمِ

---

(١) الفــن القصصي في القرآن الكريم: محمد أحمد خلف الله، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٤، ١٩٧٢، ص ٦٧-٦٨.

(٢) ديوان ابن شرف القيرواني: ص ٩٥.

(٣) ديوان ابن زيدون ورسائله: ص:٢٨٣.

بِأبي أنتَ!! إنْ تشـأْ، تكُ بَرْداً وَسَلاماً كنَـارِ إبْراهِـيمِ

فابن زيدون يقرن شخصيته بشخصية النبي إبراهيم ــ عليه السلام ــ، ويرى أن ما حيك ضده من مكائد الوشاة ودسائسهم، وزجه في السجن غدراً وظلماً يماثل ما حيك ضد نبي الله إبراهيم من مكائد قومه وإلقائه في النار، فيصبر ويتجلد مقتدياً به حتى ينال الجزاء الذي ناله فتكون النيران التي أضرمها أعداؤه برداً وسلاماً عليه .

ويستلهم ابن شرف من تجربة أيوب ــ عليه السلام ــ معنى سامياً في الصبر على البلاء، والإيمان في المحن، والرضا التام بقضاء الله، حيث يقول في الشكوى من صدّ الحبيب وهجره[1]:

تَصَعُّـدُ نَفْـسٍ لا صُـعودُ تنفُّـسٍ وتَرديدُ روحٍ في حُشاشَةِ مُكروبِ

فلا القُرْبُ يُحْيِينِي ولا البعـدُ قـاتِلـي ولا الهَجْرُ يُسْلِيني ولا الصَّبْرُ يَلْوِي بي

وأصبحتُ ذا ضَـرٍ ولُقيـاكَ مُبْرِئٌ لضُرِّي ولكنْ أَيْنَ عيسى مِـن أَيّوبِ؟

فالشاعر يعبّر عن مرضه الذي سببته المحبوبة بهجرها وصدّها، فيتسلح بالصبر علّها تكون كعيسى ــ عليه السلام ــ فتشفيه بوصالها وينال جزاء صبره على المرض كما نال أيوب ــ عليه السلام ــ الذي ابتلي بلاء شديداً في أهله وبدنه وماله، لكنه كان مثالاً للعبودية لله تعالى، فصبر على ذلك حتى أصبح يضرب به المثل، وقد أثنى الله تبارك وتعالى عليه بقوله: ﴿ إِنَّا وَجَدْنَاهُ صَابِرًا نِّعْمَ الْعَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ﴾[2].

والإنسان المؤمن هو الذي يستعين بالله ويتوكل عليه في السراء والضراء، فإن أصابته

---

(١) ديوان ابن شرف القيرواني: ص ٣٨.

(٢) ص، ٤٤.

نعماء حمد الله وشكر، وإن أصابته ضرّاء استعان بالله وصبر؛ فقد أفاد الشعراء الأندلسيون

من مواقف الأنبياء عليهم السلام في صبرهم على المحن والشدائد، والتجائهم إلى الله تعالى واستعانتهم به وتوكلهم عليه. فهذا ابن حزم يتخذ من موقف يعقوب ــ عليه السلام ــ عندما جاءه خبر موت ابنه يوسف مثالاً يحتذى، حيث يقول[1]:

لمَّا مُنعتُ القربَ من سيِّدي ... ولجَّ في هجري ولم يُنصفِ

صِرْتُ بإبصاريَ أثوابَهُ ... أو بعضَ ما قد مسَّهُ أكْتَفي

كذاكَ يعقوبُ نبيُّ الهُدى ... إذ شَفَّهُ الحزنُ على يوسفِ

شمَّ قميصاً جاء من عندهِ ... وكان مكفوفاً فمنهُ شُفِي

فهو عندما منع من الاقتراب من محبوبه، وبدافع من الهجر المتعمد منه، صبر واستعان بالله وراح يقلب بصره بين أثوابه وحاجاته، لعله يجد ما يرضي النفس ويريحها، مثله مثل يعقوب ــ عليه السلام ــ حين أصابه الحزن على يوسف صبر وتجلد وتوجه إلى الله فنال جزاء عظيماً بذلك وارتدّ إليه بصره بعد حين عندما شمّ قميصه. فالشاعر يتمنى أن ينال جزاء صبره، ورضاه بقضاء الله وقدره فيرى محبوبه من جديد .

ويجد ابن اللبانة في نجاة يوسف ــ عليه السلام ــ من الجب، وإيواء عيسى ابن مريم ــ عليه السلام ــ معنى جليلاً يؤكّد من خلاله أهمية الاستعانة بالله والتوكّل عليه، والإيمان بقضائه وقدره، حيث يقول عندما خُلع المعتمد بن عباد ونفي سنة ٤٨٦هـ[2]:

قيودُك دانتْ فانطلقتَ لقد غَدَتْ ... قيودُكَ منهم بالمكارمِ أرحما

---

(١) **طوق الحمامة في الألفة والآلاف**، ص ١٣٠؛ وانظر: **أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي**: ص ١١٧.

(٢) **ديوان ابن اللبانة الأندلسي**: ص ١٨٢.

سَيُنجيكَ مَنْ نَجَّى من الجُبِّ يُوسفاً ويؤويكَ من آوى المسيحَ بنَ مريما

ومن الصفات الخُلقية الأخرى التي استوحاها الشعراء الأندلسيون من القصص القرآني الكرم، فقد اتخذ ابن دراج من قصة نبي الله إبراهيم ــ عليه السلام ــ مع ضيوفه من الملائكة التي وردت في قوله تعالى:(هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ ضَيْفِ إِبْرَاهِيمَ الْمُكْرَمِينَ* إِذْ دَخَلُوا عَلَيْهِ فَقَالُوا سَلَامًا قَالَ سَلَامٌ قَوْمٌ مُنكَرُونَ* فَرَاغَ إِلَى أَهْلِهِ فَجَاءَ بِعِجْلٍ سَمِينٍ* فَقَرَّبَهُ إِلَيْهِمْ قَالَ أَلَا تَأْكُلُونَ* فَأَوْجَسَ مِنْهُمْ خِيفَةً قَالُوا لَا تَخَفْ وَبَشَّرُوهُ بِغُلَامٍ عَلِيمٍ)[1]وسيلة لتأكيد هذه الصفة وحث ممدوحه على الإسراع في إكرامه وإغاثته، حيث يقول في مدح علي بن حمود[2]:

إلى ابنِ الوَصيِّ إلى ابنِ النَّبيّ إلى ابن الذَّبيح إلى ابن الخليلِ

إلى المُستَجارِ من المُستَجير إلى المُستَقالِ مِنَ المُستَقيلِ

إلى المُستَضاف المَليكِ العزيز من المُستَضيف الغريب الذليلِ

سلامٌ وأنتَ ابنُ بَدْءِ السَّلا مِ مِنْ ضيفِهِ المكرمين الدُّخولِ

غداةَ يُضيفُ أهْلَ السَّماءِ إلى منزلِ آلفِ للنَّزيل

فَرَدَّ سَلامَ حَليمٍ مُنيبٍ وجاءَ بِعجْلٍ كريمٍ عَجولِ

إن ابن دراج بعد أن عانى ويلات الغربة والتشرد والضياع كان بأمس الحاجة إلى مَن يُقيل عثاره، ويؤوي صغاره، فاتجه إلى ممدوحه حاملاً إليه رسالة استوحاها من قصة خليل الله ــ عليه السلام ــ، فهو غايته، ومحل رجائه، ويؤكد الشاعر ذلك بتكرار حرف الجر (إلى) سبع

---

(١) الذاريات، ٢٤-٢٧.

(٢) ديوان ابن دراج القسطلي: ص ٦٧؛ وانظر: أثر القرآن في الشعر الأندلسي: ص ١٤٣.

مراث .

ولم يكتفِ الشاعر بإيراد القصة بجزئياتها وتفصيلاتها وأحداثها كما وردت في القــرآن، بل إنه استخدم لغة القرآن وعباراته وصوره التي تجسد تلك القصة، وتعمقها في النفس بشكل أوسع؛ فهي مثال يعلّمنا أدب الضيافة وحسن الاستقبال، المتمثل برد السلام والترحيب بالضيوف، والإسراع في إدخالهم إلى المنزل وتقديم الضيافة التي تليق بهم.

ومنها أيضاً صفة التعاون وتعميق أواصر المحبة والأخوة بين أفراد المجتمع، ويتجلى ذلك في قصة يوسف ــ عليه السلام ــ مع أخيه بنيامين حين ضمّه إليه وجعله في جواره مدة حكمه بعد فراق طويل، حيث وجد ابن وهبون في هذه القصة معنى جليلاً أراد أن يكرّسه ويعمّقه بين أفراد مجتمعه من خلال التحاق المعتمد بن عباد ملك إشبيلية بيوسف بن تاشفين أمير المرابطين لمحاربة جيوش النصارى. وارتباط المعتمد بيوسف في ظل دولته الجديدة هو نفسه ارتباط بنيامين بأخيه يوسف، وفي ذلك دعوة ضمنية إلى الوحدة والاتحاد بين أفراد المجتمع لرد الأعداء والدفاع عن حمى الإسلام، حيث يقول[1]:

فثارَ إلــى الطعــانِ حليــفُ صِــدقٍ ... تثــورُ بــهِ الحفيظــةُ والــذِّمــامُ

نُمــي فــي حِميــرٍ ونَمَتْــكَ لخــمٌ ... وتلــكَ وشــائــجٌ فيهــا الــتحــامُ

فيوســفُ يُوســفٌ إذ أنت منــه ... كيامــنَ، لا وهــي لكُمــا نظــامُ

نهــجتَ لسبلــهِ نهــجاً فَــوَافَــى ... وفــي آذيِّــهِ الطــامي عــرامُ

وقد وجد الشعراء الأندلسيون في قصص الأقوام السابقة كعاد وثمود وقوم لوط وما تثيره

---

(١) الذخيــرة فــي محاسن أهل الجزيرة، ق٢ م١، ص ٢٤٥؛ وانظر: القصص القرآني في الشعر الأندلسي: ص ١٤١-١٤٢.

في النفس الإنسانية من شعور بالخوف من عذاب الله ونقمته، وبالأمن في حمى الإيمان بالله وقوته دروساً في تهذيب النفس، وضبط تصرفاتها وسلوكياتها؛ لأن مثل هذه القصص تبعث على الإيمان بقوة الله القاهرة، والشعور بمراقبة البواعث والدوافع، وما ينجم عن تلك المراقبة من انتهاج سبل الفوز والنجاة.

فقد اتخذ ابن عمار من قصة ثمود قوم صالح درساً في الحث على الوفاء بالعهود، وحفظ المواثيق، حيث يقول[1]:

خبِّر بلنسيةً وكانتْ جنَّةً ... أنْ قدْ تذلَّتْ في سواءِ النَّارِ

غدرَتْ وفيًّا بالعهُودِ وقلَّما ... عثَر الوفِي سعْى إلى الغدَّارِ

يا أهْلَهَا مِنْ غائبٍ أو حاضرٍ ... وقَطِينَهَا مِنْ حاضرٍ أو سَارِ

جَازُوا بَنِي عبدِ العزيزِ فإنَّهُمْ ... جَرُّوا إليْكُمْ أسوأ الأقْدَارِ

مَا كُنْتُمُ إلاّ كأُمَّةِ صالحٍ ... فَرَمَاكُمُ مِنْ طاهرٍ بِقُدارِ[2]

فابن عمار يضع بلنسية إزاء ثمود التي غدرت بنبي الله صالح ــ عليه السلام ــ وهو الوفي بالعهود، وجاء وزيرها ابن عبد العزيز فكشف عن سوأتها فكان العار، ونكث اليمين، وهو التخلي عن أحد حصون بلاده لقاء إطلاق سراح ابن الطاهر، وبذلك كانوا كأمة صالح حين عاهدته على أن يُخرج لهم ناقة ذكروا أنها من صخرة يؤمنون بما جاء به، ولما أتى بها عقرها "قُدار" فكان شؤماً على قومه؛ لأنه جلب لهم العار والدمار، وكذا جلب ابن طاهر لبلنسية الخراب والدمار[3].

---

(١) **ديوان ابن عمار**: ص ٢٨٧-٢٨٨.

(٢) قُدار: هو قدار بن سالف بن جندع، وهو الذي عقر ناقة صالح عليه السلام فجرّ لقومه الدمار والهلاك، انظر: **قصص الأنبياء**: ص ١٥٤.

(٣) انظر: **القصص القرآني في الشعر الأندلسي**: ص ١٨٩.

واتخذ ابن شـــهيد وابن حمديـــس[1]من قصة عـــاد وثمود دروساً أخرى في الحث على التحلي بمكارم الأخلاق، والتزهد في الدنيا لأنها فانية.

ب- البعد النفسي/ الوجداني

للقصص القرآني تأثير نفسي/وجداني ذو طابع خاص لما فيه" من عرض حي للفكرة، والعرض مجسم في أشخاص يتحركون ويتكلمون ويتحاورون، وفي أحداث تُبَثُّ فيها الحياة، فتعرض أمام المتلقي كما لو كانت أمامه وإن كانت لأقوام مضوا"[2]. وهذا التأثير من أهم أبعاد القصص القرآني، فثمة أحداث عاطفية، ومواقف انفعالية تجلت في ذلك القصص وانعكست في الشعر فأثرت في نفوس الشعراء، وحركت عواطفهم وسيطرت على القوى الشعورية عندهم .

وقد أعطى القصص القرآني في جزء كبير من أحداثه ومواقفه هذا البعد أهمية كبيرة، فهو حينما يسرد الأحداث السابقة، ويستعرض التجارب السالفة، إنما يريد أن يفيد منها الإنسان في حاضره ومستقبله، ويحمل نفس المرء على العظة والاستجابة، محاولاً السيطرة على النوازع الداخلية، والتأكيد على التجاوب، وخوض العمق النفسي .

وقد ربط الشعراء الأندلسيون تجاربهم بتجارب الأنبياء، وقابلوا مواقفهم بمواقفهم، ولا غرو في ذلك" فقد أحس الشعراء من قديم بأن ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته، والفارق بينهما أن رسالة النبي رسالة سماوية، وكل منهما يتحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته، ويعيش غريباً في قومه محارَباً منهم أو في أحسن الأحوال غير مفهوم منهم"[3].

---

(١) انظر: **ديوان ابن شهيد ورسائله:** ص ٧١، **وديوان ابن حمديس:** ص ١٢٠، ١٥٥.

(٢) **قصص القرآن الكريم:** ص٣٤.

(٣) **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر:** علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة ، ١٩٩٧، ص ٧٧.

فالشعراء إذاً يستعيرون شخصيات الأنبياء والرسل، ويستعرضون مواقفهم ليعبّروا من خلالها أو بها عن تجاربهم؛ فابن حزم يربط غربته وبعده عن الأهل والوطن بغربة يوسف ــ عليه السلام ــ، حيث يقول[1]:

وإنّ مكـاناً ضـاقَ عـنّـي لَضـيّـقٌ ... علـى أنّـهُ فيـحٌ مهامِهُـهُ سُهْبُ[2]

وإنّ رجـالاً ضيّعُـونـي لَـضُـيّعٌ ... وإنّ زمـاناً لـم أنـلْ خِصْبَهُ جَدْبُ

ولكنّ لـي فـي يوسـفٍ خيرَ أُسـوةٍ ... وليسَ علـى مَـنْ بالنبيّ ائتَسى ذنبُ

يقـولُ مَقـالَ الصِّـدقِ والحـقِّ إنني ... حفيظٌ عليمٌ، مـا علـى صادقٍ عتبُ

فالشاعر يلجأ إلى تصوير مشاعره وعواطفه من خلال قصة يوسف الذي عانى حياة قاسية ببعده عن أهلـه، وبعده عن وطنه، مع ما في ذلك من ألم مكبوت على فراق الأحبة، وكيد الأخوة، وكل هذه الأحاسيس الوجدانية ينقلها ابن حزم ليعبّر من خلالها عن معاناته القاسية حين شعر بضيق المكان رغم اتساعه، وجدب الزمان رغم خصوبته، وقلة الأصدقاء رغم كثرة الناس، وأحس بمرارة الغربة وفراق الأوطان، وعانى من كيد حساده ومنافسيه المقربين منه والبعيدين عنه فولّى مدبراً باحثاً عن ذاته في مكان جديد .

ويتخذ ابن زيدون من موقف أم موسى ــ عليه السلام ــ عندما ألقت طفلها في اليم بأمر ربها، مع ما في ذلك الموقف من ألم دفين، ومشاعر مكبوتة، موقفاً مشابهاً لموقف أمه وهي تودّعه عندما أجبر على الابتعاد عنها، فيخاطبها قائلاً[3]:

---

(١) **نفـح الطيب من غصن الأندلس الرطيب:** لأبي العباس أحمد بن محمد المقّري، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨م٢ ص٨١-٨٢.

(٢) فيح: سهل ، ومهامه:جمع مهمهة: وهي المفازة البعيدة والسهب: ما بعد واستوى من الأرض.

(٣) **ديوان ابن زيدون ورسائله:** ص ٢٦٤.

أَمَقْتُولَـةَ الأَجْفَـانِ مَـا لَكِ وَالِهَـاً ؟ أَلَمْ تُرِكِ الأَيَّامُ نَجْمَاً هَـوَى قَبْلِي؟

أَقِلِّي بُكاءً، لَسْـتِ أَوَّلَ حُـرَّةٍ طَوَتْ بِالأَسى كَشْحَاً علىمَضَضِ الثُّكْلِ

وَفِي "أُمِّ مُوسى" عِبْرَةٌ إِذْ رَمَتْ بِهِ إِلى اليَمِّ في التَّابُوتِ، فاعْتَبِرِي وَاسْلِي

فابن زيدون يصوّر ذلك المشهد العاطفي المليء بالمشاعر الجياشة ليعبر به عن حالة القلق النفسي الذي كان يعتصر فؤاد أمه لحظة وداعه، ويتضح ذلك في قوله" مقتولة الأجفان، والهاً، أقلي بكاء، طوت بالأسى كشحاً، مضض الثكل". فكل مشهد من المشهدين يجسد حالة شعورية، وأزمة نفسية تفيض ألماً وحزناً .

وتكمن في كلا الموقفين قيم روحية تكشف عن العناية الإلهية بما تفضي إليه من نتائج، هي من تدبير الله وحكمته، وعدله المطلق، حيث يتولّد لدى ابن زيدون شعور بأنه سينجو من مكائد الحساد والوشاة كما نجا موسى ــ عليه السلام ــ من فرعون وجنوده، وذلك بتدخل القدر، ومثل هذا التدخل يقوّي ثقة الإنسان بخالقه وعدله وقدرته؛ ولهذا تجد الشاعر يحث أمه على الصبر والاستعانة بالله، ويهدئ من قلقها وانفعالها كي تقر عينها ولا تحزن .

ويجد ابن زيدون في قصة السامري موقفاً نفسياً عبر من خلاله عن ألمه وحزنه الشديدين عندما حوّله حساده ومبغضوه إلى شخص منبوذ، فتركه الأصدقاء والأعداء نكوصاً وتقية، فأصبح كالسامري الذي نبذه قومه وعزلوه لأنه كان سبباً في هلاكهم ودمارهم[1]، حيث يقول مخاطباً صديقه أبا حفص[2]:

مَـا تَـرَى فِـي مَعْشَـرٍ حَـا لُـوا عَـنِ العَهْـدِ وخَاسُـوا؟

---

(١) السـامري: هو هارون السامري الذي أضل قومه بني إسرائيل بعبادة العجل حين ذهب موسى لميقات ربه فجلب لهم الهلاك والدمار فعزلوه ونبذوه. انظر: **قصص الأنبياء**، ص ٣٣٠-٣٣٤.

(٢) **ديوان ابن زيدون ورسائله**: ص ٢٧٥.

ورأوْنِـــــي سَـــامِـــرِيّاً يُتَّقَـى مِنْـهُ المِسَـاسُ

ويصور ابن اللبانة حالته النفسية عندما أجبر على فراق المتوكل ببطليوس بحالة آدم ــ عليه السلام ــ لحظة خروجه من الجنة، وما تبع ذلك من آلام نفسية ومشاعر عاطفية حزينة، حيث يقول(١):

رضـــى المتوكـلِ فـارقته فلـم يُرضِني بعـده العالمُ

وكـانت بَطلْيـوسُ لـي جنَّةً فجئتُ بمـا جـاءَهُ آدمُ

ويستعين في تصوير معاناته النفسية الناتجة عن حسد الحساد، وكيد الأعداء بقصة إبراهيم ــ عليه السلام ــ ومعاناته الشديدة مع قومه، مؤكداً أن نيران الحسد والحقد التي أضرموها له كانت برداً وسلاماً عليه كنار إبراهيم ، يقول(٢):

ولَـولا مُقامِـيَ بَينَ العُـداةِ لمَـا كُـنْتُ أُوثـرُ عنكَ الـرَّحِيلا

عَسَـى رَأفـةٌ فـي سـراحٍ كـريـمٍ أُبَـلُّ بـبـردِ نَـداهُ الغـليلا

وعـلِّـي أُراحُ مِـنَ الـطـالبيـن فأُسْـكنَ للأَمْـنِ ظِـلاً ظـلِيلا

لَقَدْ أوقَـدُوا لِـيَ نيرانَهـمْ فصـيَّرنـي اللهُ فِيـهَـا الخَليلا

يَمِـينَـاً بِكـمْ وهـو أزْكَـى يَمِيـنٍ لأَلْتَمِـسَ العُـذْرَ منـكـم جميلا

ج-البعد العقلي/ الفكري

يتجلّى هذا البعد في القصص القرآني في أمرين: أولهما الاحتجاج بالأمور العقلية والاستدلال والبرهان، وثانيهما الدعوة إلى استخدام العقل وإدامة النظر. يقول تعالى مخاطباً نبيه

---

(١) ديوان ابن اللبانة الأندلسي: ص ١٨٥.

(٢) نفسه: ص ١٧١.

محمداً ــ عليه السلام ــ: ﴿ فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ﴾[1].

والإقناع العقلي والتأثير الوجداني من أبرز أهداف القصص القرآني لتمكين حقائق الإيمان والتوحيد والبعث في عقل المتلقي وقلبه. وقد سلك القرآن فيه منهجاً قويماً لإيقاظ الفكر عن طريق الملاحظة الموحية بالفكرة، والمهيِّئة للتجربة، وأثار المشاعر بما عرض فيه من آيات الله في أخبار الأولين وفي عظمة الكون، وفي أسرار النفس البشرية[2].

وقد انتهج القصص القرآني منهجاً عقلياً في الاستدلال بعدة مجالات تدور حول: إبراز الحق وإبطال الباطل، ودفع الشبهة، وإقامة الدليل، وإدلاء الحجة، وكانت الأدلة العقلية، والحجج المنطقية وسائل أفاد منها الشعراء الأندلسيون في تبرير مواقفهم، ودحض ما أثير حولهم .

فقد أفــاد ابن دراج من هجــرة إبراهيم ــ عليه السلام ــ في محاولة الاهتداء إلى الحقيقة الإلهية في مظاهر الكون كالقمر والشمس، والبحث عن طريق النور والهداية، واتخذها دليلاً عقلياً يبرر هجرته في الحياة باحثاً عن ذاته ووجوده ومصيره، حيث يقول مخاطباً المنذر ابن يحيى التجيبي[3]:

فَلَئِنْ صَبَوْتُ فَلَسْتُ أَوَّلَ عاشِقٍ ... تَبِعَ الهَوى فَهَوى به تضليلُهُ

وَلَئِنْ صبرْتُ فلستُ بِدعَ مُفَارِقٍ ... غالَتْ حَبِيبَ النَّفسِ عَنْهُ غُولُهُ

وَلَئِنْ سَلَوتُ فأيُّ أُسْوَةِ واعِظٍ ... أَلْهَاهُ عن قَمَرِ السَّماءِ أُفُولُهُ

فَسَما إلى المَلأِ الأَجَلِّ بِهِجرَةٍ ... وافى بها الرَّحمــنَ وَهــوَ خليلُهُ

وهُنــاكَ يــا "منصورُ" هِــمْتَ بهــمَّةٍ ... فيها سُلُوُّ المُسْتَهَامِ وسُولُهُ

---

(١) الأعراف: ١٧٦.

(٢) انظر: سيكو لوجية القصة في القرآن: ص ٢٥٧.

(٣) ديوان ابن دراج القسطلي: ص ١٦٩-١٧٠.

طلباً لِحُظٍ لا يَذِلُّ عَزِيزُهُ من حَظِّ غَيٍّ لا يَعِزُّ ذَلِيلُهُ

فَهَدى وأهْداني إليكَ مُبَرِّزاً شَهِدتْ لهُ في السَّابِقاتِ عُدُولُهُ

لقد قضى الشاعر فترة طويلة يعاني ويلات الفتنة، وصار يتنقل من مكان لآخر باحثاً عن طريق النور والهداية حتى استقر به المقام في سرقسطة، فاتصل بصاحبها المنذر بن يحيى فأكرمه وأسبغ عليه من نعيمه، وأبقاه إلى جواره مدة طويلة كان ينعم خلالها بالسعادة والهناء. وقد كانت هجرات القسطلي المتلاحقة مأخذاً عليه، إذ كان يسلو محبيه وذويه من أجل البحث عن نصير يُنير له درب الهداية، وينقذه مما حلّ به وبأهله، فراح يدافع عن ذاته، ويقدم أدلة عقلية/ فكرية تبرر فعله وذلك من خلال هجرة نبي الله إبراهيم ــ عليه السلام ــ .

ويجد ابن حزم في طلب إبراهيم ــ عليه السلام ــ المعاينة من ربه لزيادة الاطمئنان[1] دليلاً عقلياً يقدّم فيه الاعتذار الشديد لإخوانه الذين يعاتبونه في طلب الرحلة، وما بها من أذى، وروحه لا تفارقهم، مؤكداً لهم أنه يريد المعاينة ليطمئن قلبه إلى وفائهم وبما لا يدع مجالاً للتشكيك، حيث يقول[2]:

يقولُ أخي شَجاكَ رَحِيلُ جِسمٍ ورُوحُكَ ما لهُ عَنَّا رَحِيلُ

فقلتُ لهُ المُعَاين مطمَئِنٌّ لذا طَلَبَ المعاينةَ الخَلِيلُ

فالشاعر يقيم الدليل عن طريق التحاكم إلى العقل، أو إلى القضايا التي لا تكلف الإنسان في إدراكها سوى الرجوع إلى الحس والتجربة. ويتخذ من تلك القصة وسيلة للبحث عن حقيقة غير مستقره في عقله وهي محبة الأهل ووفاؤهم .

---

(١) انظر: البقرة، ٢٦٠.

(٢) جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس: لأبي عبد الله محمد بن أبي نصر الحميدي، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٣، ص ٤٩٣.

كما يجد في قصة صنع السامري للعجل معنى جديداً يتخذه دليلاً عقلياً يوضح به فكرته، حيث يقول[1]:

فيا أهـلَ أرضٍ لا تجـودُ سحـابُهـا ... خُـذوا بوصَاتـي تستقلّوا وتُحمـدوا

خـذوا مـن ترابٍ فيه مـوضعُ وطئـه ... وأضْمـنُ أنَّ المَـحلَّ عنكُـم يُبَعَّـدُ

فكـلُّ تـرابٍ واقـعٌ فيـه رِجـلـهُ ... فذاك صعيـدٌ طيِّبٌ ليـس يُجـحدُ

كذلك فِعْـلُ السـامريِّ وقـد بـدا ... لعينيه مـن جبريل إثْـرٌ ممـجّـدُ

فَصَـيَّرَ جَـوفَ العِجْـلِ مِنْ ذلكَ الثَّرى ... فَـقَـامَ لَـهُ مِـنهُ خُـوَارٌ مُـمَـدَّدُ

فالشاعر يدعو أهل صقلية ليأخذوا التراب الذي وطئه ابن سهل لجماله، وعظيم خصاله كي يبعدوا عن أرضهم الجدب والفقر. محاولاً إقناعهم بهذه الفكرة بدليل منطقي استوحاه من قصة السامري الذي صنع العجل من الحلي وألقى فيه قبضة من التراب، كان أخذها من أثر فرس جبريل، حين رآه يوم أغرق الله فرعون على يديه، فلما ألقاها فيه خار كما يخور العجل الحقيقي[2]. وابن حزم بذلك يعلي من شأن ابن سهل ويرفعه إلى مصاف الملائكة الأخيار.

واتخذ ابن زيدون من قصة موسى ــ عليه السلام ــ وفراره من القبط دليلاً منطقياً يبرر به فراره من السجن بعد حبسه مدة طويلة، ليقطع دابر النزاع، ويسلم خصمه في الحجة. يقول[3]:

وَقَـدْ وَسَمُونِي بالَّتِي لَسْتُ أَهْلَهَـا ... وَلَـمْ يُمْنَ أَمْثَالي بِأَمْثَالِهَا قَـطُّ

فَرَرْتُ، فإنْ قَالُـوا الفِـرَارُ إِرابَةٌ ... فَقَدْ فـرَّ مُوسـى حِينَ هَـمَّ بِهِ القِبطُ

---

(١) **طوق الحمامة في الإلفة والألاف:** ص ١٣١.

(٢) انظر: **قصص الأنبياء**، ص ٣٣٠.

(٣) **ديوان ابن زيدون ورسائله:** ص ٢٩٢.

وإن استيحاء الشعراء الأندلسيين لمثل هذا القصص ممثلاً بقصص الأنبياء عليهم السلام، وقصص نماذج بشرية مختلفة سواء أكانوا أفراداً، أم أقواماً، وتوظيفه في إبداعاتهم توظيفاً فنياً يؤدي إلى إغناء تجاربهم الشعرية، ويمنحها أبعاداً جديدة تتفق وتصوراتهم الذاتية، ويكسب أشعارهم عمقاً وثراء، وذلك عندما يحركون فكر القارئ ووجدانه ويثيرون في ذهنه الأجواء الدينية ملتحمة بتجاربهم متعانقة معها، معتمدين في ذلك على وسائل بلاغية شتى: كالتشبيه، والاستعارة، والتلميح، الإيماء، وغيرها[1].

(١) انظر: القصص القرآني في الشعر الأندلسي: ص ٢٧٠-٢٨٤ .

الفصل الثاني

التراث الأدبي

تمهيد:

تكشف دواوين الشعراء الأندلسيين عن علاقة حية بموروثهم الأدبي ممثلاً "بشعر العرب وآدابهم منذ الجاهلية لأنهم يحملون للمشرق كل إكبار وتقدير، ومن العسير على الإنسان طرح المؤثرات التي تلقاها في الصغر جانباً والتي وجهت نظرته وطريقته في التعبير[1]".

وينطلق الشعراء الأندلسيون في احتفائهم بهذا الموروث واستلهامهم لنصوصه من إيمانهم العميق بالحضارة العربية الإسلامية، وولعهم الشديد بالتراث، واطلاعهم الواسع على جذوره وروافده، ووعيهم به وعياً يجعله حاضراً في أشعارهم، وقد تبلور هذا في ظاهرتين فنيتين هما: المعارضات الشعرية لكبار شعراء المشرق، والتضمين البلاغي لنصوص أدبية مشرقية في نتاجهم الشعري .

ويمكن من خلال هاتين الظاهرتين الكشف عن طبيعة العلاقة بين الشاعر الأندلسي وتراثه الأدبي، وكيفية إفادته من تجارب الآخرين، في إثراء تجربته الخاصة والتعبير عن رؤيته الذاتية من جهة، والكشف عن مدى تأثير الشعر المشرقي في الشعر الأندلسي شكلاً ومضموناً من جهة أخرى .

---

(١) **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الأندلسي: دراسة موضوعية فنية:** هدى بهنام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠، ص ١١.

أولاً: المعارضات وأثرها في الشعر الأندلسي

(أ) مفهوم المعارضة

المعارضـــة لغة: مأخوذة من الفعل (عَرَضَ)، وعارض الشيء بالشيء معارضة: قابله، وعارضـــت كتابي بكتابه أي قابلته. وفلان يُعارضني أي يُباريني. ويقال عارض فلان فلاناً إذا أخـــذ فـــي طـــريق وأخـــذه طريق آخر فالتقيا، وعارضته في السير إذا سرت حياله وحاذيته، وعارضته بمثل ما صنع أي أتيت إليه بمثل ما أتى، وفعلت مثل ما فعل[1].

أمـــا اصـــطلاحاً فهي" أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة لجانبها الفني وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير. حريصاً على أن يتعلق بالأول في درجـــته الفنـــية أو يفـــوقه فيها دون أن يعرض لهجائه أو سبه، ودون أن يكون فخره صريحاً علانـــية، فيأتي بمعان أو صور بإزاء الأولى تبلغها في الجمال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل، أو جمال التمثيل، أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة"[2].

---

(١) لسان العرب: مادة (عَرَضَ).

(٢) تاريخ النقائض في الشعر العربي: أحمد الشايب، النهضة المصرية، القاهرة، ط٣، ١٩٩٨، ص ٧؛ وانظر: تـــاريخ المعارضـــات في الشعر العربي: محمد نوفل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ودار الفرقان، عمان، ط١، ١٩٨٣، ص ١٣.

(٣) المعارضة والتناص

يُنظـــر إلى المعارضة في الدرس النقدي الحديث على أنها من المصطلحات التي يمكن أن تـــندرج في إطار مفهوم التناص[١]. فهي تمثل شكلاً من أشكال المداخلة بين النصوص؛ لأن الـــنص المـــتداخل على حد قول روبرت شولز (Scholes,R) " يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجســـد المدلـــولات، ســـواء وعـــي الكاتب بذلك أو لم يعِ"[٢]؛ ولأنه كما تقول جوليا كرستيفا (Kristeva,J)"عـــبارة عـــن لـــوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[٣].

والـــنص كما يقول ليتش (Leitch)" ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة. ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى. ونظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمه، جميعها تسحب إليها كمّاً من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن النص يشبه في معطاه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي لا تتآلف. إن شجرة نسب النص حتماً لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعورياً أو لا شعورياً. والموروث يبرز في حالة تهيج. وكل نص حتماً: نص متداخل"[٤].

ويؤكّد رجاء عيد ذلك بقوله إن" النص ليس انعكاساً لخارجه أو مرآة لقائله، وإنما فاعلية المخزون التذكّري لنصوص مختلفة هي التي تشكل حقل التناص ومن ثم فالنص بلا حدود، فأي

---

(١) انظـــر: **الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية**: ص ٣٢١؛ **وتحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التـــناص**: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢، ص ١٢٢؛ **والقول الشعري: مـــنظورات معاصرة**: رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت)، ص ٢٢٤؛ **والتناص في نماذج من الشـــعر العربـــي الحـــديث**: ص ٧٥؛ و"التـــناص في معارضات البارودي": تركي المغيض، **مجلة أبحاث اليرموك**، م٩ ع٢ ١٩٩١، ص ٨٥-١٥٤؛ و"فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص": ص ٨٥.

(٢) نقلاً عن: **الخطيئة والتكفير**: ص ٣٢١.

(٣) نفسه ص ٣٢٢.

(٤) نفسه: ص ٣٢١.

نـــص تـــتوافد علـــى منشئة كتابات سابقة ـــ ومعاصرة ـــ وتترافد عليه أنساقٌ وبنياتٌ تتزاحم وتتحاشد من نصوص سالفة أو محايثة"[1].

وعلى ذلك يمكن القول إن" كل معارضة هي نص متداخل مع نص سابق له"[2]. إلا أنّ عدداً من الدارسين يتوجس من تعميم هذا القول؛ ولذلك اشترطوا في المعارضة لتكون تناصاً أن تكون ضرباً من ضروب إعادة إنتاج قول النص الأول (الأصل)[3]، لا محاكاة أو استنساخاً له، وأن تشـــتمل علـــى حـــذوفات أو إضـــافات[4]؛ لأن" الـــنص المعارِض حسب رأي تودوروف (Todorov) لـــيس استنساخاً أو محاذاة للنص المعارَض، فثمة تخالف وتفارق، وثمة إضافات وحذوفات"[5]، وأن العلاقة بينهما كما يرى" ليست من نوع التكافؤ البسيط. ولكنها تعرف تحولاً كبيراً، خاصة وأن اللعب بالنص الآخر، لا يمكن أن يطمس في جميع الحالات"[6].

ويـــؤكّد الشكلانيون خاصية الاختلاف بين النصّين: المعارَض والمعارِض، ويرون أن كلـــيهما يشـــتمل علـــى" مفارق لا تسمح أن يحل أحدهما محل الآخر، فهما ليسا مجرد نصّين متماثلـــين أو متبادلين، فلكل خصوصيته وسماته وفرادته وشياته"[7]. فالمعارِض إذاً يقوم بعمل دقيق لا يكون فيه مقلداً مسلوب الإرادة؛ لأن النص عندما" يرتبط بالنصوص الأخرى، من خلال تـــرابطاته اللغـــوية، يحقـــق لنفســـه كتابة مغايرة حتماً للنصوص الأخرى، فيدمجها في أصله،

---

(١) **القول الشعري**: ص ٢٢٥.

(٢) **الخطيئة والتكفير**: ص ٣٢١.

(٣) انظر:**المعارضات الشعرية: أنماط وتجارب**: ص ١٩١.

(٤) انظر: **القول الشعري**: ص ٢٢٩.

(٥) نقلاً عن المرجع نفسه: ص ٢٢٤.

(٦) نقـــلاً عن: **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية**: محمد بنيس، دار العودة، بيروت ، ط١، ١٩٧٩، ص ٢٥٢.

(٧) نقلاً عن: **القول الشعري**: ص ٢٢٤.

ويضـــغطها بين ثنايا الصوائت والصوامت بطريقة قد لا تراها العين المجردة. ولذلك فإن كتابة النص هي قراءة نوعية لهذه النصوص بوعي خاص يتحكم في نسق النص"[1].

إن المعارضـــة تمـــثل امـــتداد الماضي في الحاضر، وتحقق نوعاً من الاتصال بينهما، وتضفي على الشعر صفة الديمومة والتجدد. وإنها" ليست إلا استعادة واستيحاء لقطع عزيزة من تـــراثنا الشـــعري"[2]؛ بهـــدف الحفاظ عليه، والغيرة على مقوماته، والاعتماد عليه لتكوين بناء شعري متميز في شكله ومضمونه .

ويمكـــن القـــول بعبارة أخرى إن المعارضات الشعرية مظهر من مظاهر التواصل مع التـــراث واستحضـــار الماضي. إذ إن" الارتداد للماضي ــ أو استحضاره ــ من أكثر التقنيات فعالية في الإبداع الشعري، لأن كلا الأمرين يؤديان ــ حتماً ــ إلى حدوث تماس يفرز توجهات متبايـــنة، بعضـــها ينحاز إلى القبول الكامل، أو الرفض الكامل، وبينهما درجات من القبول أو الـــرفض. وهـــو ما يعني وجود علاقة جماعية بين الخطاب الحاضر والخطابات الغائبة، على مستوى الأفراد، وعلى مستوى التركيب، وعلى مستوى الشكل، وعلى مستوى المضمون"[3].

فهي بهذا المعنى" فن يقوم على تعدد الأزمنة في حيز الإبداع. ذلك أن الشاعر اللاحق يتخذ من السابق قدوة، إلا أنه يسعى إلى بيان قدرته على مكافأته أو التفوق عليه. ومن هنا تنشدّ المعارضـــة إلى الماضي انشدادها إلى الحاضر والمستقبل، لأن المعارِض يريد أن يُشهد القراء

---

(١) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: ص ٢٥٢.

(٢) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ص ٢٢.

(٣) هكـــذا تكلـــم الـــنص: استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام: محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ٦١-٦٢.

من معاصريه وممن يأتون من بعدهم على مدى تمثله لقواعد الشعر وقدرته على تخطي ما قيل وإغناء الرصيد الإبداعي"[1].

وتكشف المعارضات الشعرية كذلك عن موقف الشاعر من تراثه الأدبي؛ لأننا في حقول تلك المعارضات" نعيش أمام أرصدة تراثية ممزوجة بلغة عصر جديد، وإذا نحن ــ أيضاً ــ بصدد تجارب بشرية بينها من أنماط التشابه وضروب التميز ما يزيد الرؤية وضوحاً وثراءً، وكذا أمام مطلب التغلغل في تحليل المعاني، وفروق الألفاظ، وتباين الأساليب، والبحث والتنقيب وراء المادة مرة هنا وأخرى هناك"[2]. وهذا يعني أنها ذات قيمة عظمى تتجلى في كونها تحقق في نفس الشاعر رغبتين متداخلتين: أصالة الانتماء للتراث وابتكار الذات. ومن هنا تصبح المعارضة "حالة تتجاوز التقليد إلى الإبداع، والمتابعة إلى الابتكار، والشاعر يمزج فيها بين القديم والجديد"[3].

وقد ظهرت المعارضة في الشعر العربي قديمه وحديثه، وشكّلت ظاهرة فنية بارزة في الشعر الأندلسي بشكل خاص كما أشار غير دارس[4]. فقد أعجب الشعراء الأندلسيون بكبار شعراء المشرق، فراحوا يعارضونهم في جميل قصائدهم، وينسجون على غرارهم، محاولين إثبات ذواتهم والتفوق عليهم في الصياغة والفكرة .

---

(١) "المعارضات الشعرية بين المضارعة والاعتراض": محمد القاضي، **مجلة علامات**، مج١٠ ج٣٧ ٢٠٠٠، ص ١٠٩.

(٢) **المعارضات الشعرية: أنماط وتجارب**: ص ١٠٤.

(٣) **الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة**: ص ٣٢٧.

(٤) انظر: **تاريخ المعارضات في الشعر العربي**: ص ١٠٨ – ١٤٠؛ **وأبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة**: محمد بن شريفة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص ٥٦-٦١، و ١٤٠-١٤٧؛ **والمعارضات في الشعر الأندلسي: القصيدة العباسية نموذجاً**: علي الغريب الشناوي، مكتبة الآداب، المنصورة، ط١، ٢٠٠٣؛ **والأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة**: ص ٣٢٥-٣٥٥.

والناظر في دواوين أولئك الشعراء يجد أنهم أُمعنوا في معارضةُ الشعراء المشارقةُ، وقد أكثر بعضهم من المعارضة كابن درّاج، وابن شهيد، وابن عبدون. غير أنهم لم يصرّحوا في كل قصـــائدهم بـــتعمد المعارضة، إلا أن نظرة متأملة في القصيدة تكشف عن هذا القصد الذي آثر الشاعر إخفاءه، وبخاصة في تأثر المعاني والصور، وتسرب بعض الصيغ جرساً ومعنى، وفي طـــرق الموضوعات المختلفة؛ مما يدفع إلى القول بأن قصائد المعارضة هي أكثر القصائد التي يـــبدو فـــيها التأثـــر واضحاً وضوحاً شديداً، سواء أكان هذا التأثر في الشكل والمضمون أم في أحدهما. ومن تلك المعارضات:

(١) عارض ابن درّاج في قصيدته التي مطلعها[١]:

بُشْـــراكَ من طُولِ التَّرَحُّلِ والسُّرى صُـــبحٌ بِـــرَوْحِ السَّـــفْرِ لاحَ فأسْـــفَرَا

قصيدة المتنبي ومطلعها[٢]:

بَـــادٍ هَـــوَاكَ صَـــبَرْتَ أَمْ لَمْ تَصْبِرَا وبُكَـــاكَ إِنْ لَـــمْ يَجْـــرِ دَمْعُـــكَ أَو جَـــرَى

(٢) وعارض ابن درّاج في قصيدته التي مطلعها[٣]:

دَعِـــي عَـــزَمَاتِ المستضـــامِ تسيرُ فَتُـــنْجِدُ فـــي عُـــرْضِ الفَـــلا وتَغُـــورُ

قصيدة أبي نواس ومطلعها[٤]:

أجـــارةَ بَيْتَيْـــنَا أَبُـــوكِ غَـــيورُ، ومَيْسُـــورُ مـــا يُرْجَـــى لَـــدَيْكِ عسِـــيرُ

---

(١) ديوان ابن دراج القسطلي: ص ١٠٢-١٠٧.

(٢) شـرح ديـوان المتنبـي: وضـعه:عـبد الـرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت)، ج٢ ص ٢٦٤ – ٢٨٠.

(٣) ديوان ابن دراج القسطلي: ص ٢٤٩-٢٥٥.

(٤) ديوان أبي نواس: دار صادر، بيروت، (د.ت)، ص ٣٢٧ – ٣٣٠.

(٣) وعارض ابن شهيد في قصيدته التي مطلعها[١]:

مـــنازلُهم تُبكـــي إلـــيك عَفَاءهَـــا سَـــقَتْهَا الثُّـــريَّا بالعَـــرِيِّ نِحَاءَهَـــا

قصيدة قيس بن الخطيم ومطلعها [٢]:

تَذَكَّـــرَ لَيْلَـــى حُسْـــنَها وصَـــفَاءَها وبَانَـــتْ فأَمْسَـــى مـــا يَـــنالُ لِقاءَهـــا

(٤) وعارض ابن شهيد في قصيدته التي مطلعها [٣]:

هـــذِهِ دارُ زيـــنبَ والـــرَّبَابِ .....

قصيدة البحتري ومطلعها [٤]:

مـــا على الرَّكْبِ من وُقُوفِ الرِّكَابِ فـــي مَغانِـــي الصِّـــبا ورَسْـــمِ التَّصـــابي!

(٥) وقد عارض ابن شهيد في قصيدته التي مطلعها [٥]:

شَـــجَتْه مَغَـــانٍ مـــن سُلَيْمَى وأَدْؤُرُ .....

قصيدة امرئ القيس ومطلعها [٦]:

سَـــما لَـــكَ شوقٌ بعدما كانَ أَقْصَرَا وَحَلَّـــتْ سُـــلَيْمَى بطـــنَ قَـــوٍّ فَعَرْعَـــرَا

(٦) وعارض ابن شهيد في قصيدته التي مطلعها [٧]:

أَمِـــنْ رسْـــمِ دارٍ بالعَقِـــيقِ مُحِـــيلِ .....

---

(١) **ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله:** ص ٤٦-٤٨.

(٢) **ديوان قيس بن الخطيم:** تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٦٧، ص ٤١-٥١.

(٣) **ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله:** ص ٥٦-٥٧.

(٤) **ديوان البحتري:** حققه وقدم له: عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، (د.ت)، م١ ص ٨١ -٨٤

(٥) **ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله:** ص ٧٣-٧٤.

(٦) **ديوان امرئ القيس:** تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٤، (د.ت) ص ٥٦-٧١.

(٧) **ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله:** ص ١١٣-١١٤.

قصيدة طرفة بن العبد ومطلعها [1]:

لِهِنْدٍ بِحِزَّانِ الشُّرَيفِ طُلُولُ ... تَلُوحُ وأَدْنَى عَهْدِهِنَّ مُحِيلُ

(٧) وعارض ابن زيدون في قصيدته التي مطلعها [2]:

أَضْحَى التَّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدَانِينا ... ونَابَ عَنْ طِيبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَا

قصيدة البحتري ومطلعها [3]:

يَكَادُ عَاذِلُنَا فِي الحُبِّ يُغْرِينَا ... فَمَا لَجَاجُكَ فِي لَوْمِ المُحِبِّينَا!

(٨) وعارض ابن زيدون في قصيدته التي مطلعها [4]:

هَلْ تَذْكُرُونَ غَرِيباً عَادَهُ شَجَن ... ـــ مِن ذِكْرِكُمْ ـ وَجَفَا أَجْفَانَهُ الوَسَنُ؟

قصيدة المتنبي ومطلعها [5]:

بِمَ التَّعَلُّلُ لاَ أَهْلٌ وَلاَ وَطَنُ ... ولا نَدِيمٌ ولا كَأْسٌ وَلاَ سَكَنُ

(٩) وعارض ابن عمار في قصيدته التي مطلعها [6]:

أَدرِ الزُّجَاجَةَ فالنَّسِيمُ قَدْ انْبَرى ... والنَّجْمُ قَد صَرَفَ العِنانَ عنِ السُّرى

قصيدة المتنبي ومطلعها [7]:

بَادٍ هَوَاكَ صَبَرْتَ أَمْ لَمْ تَصْبِرَا ... وبُكَاكَ إِنْ لَمْ يَجْرِ دَمْعُكَ أو جَرَى

---

(١) ديوان طرفة بن العبد: شرح الأعمى الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، الموسوعة العربية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠، ص ٨٩-٩٣.

(٢) ديوان ابن زيدون ورسائله: ص ١٤١.

(٣) ديوان البحتري: م٢ ص ٥١٠-٥١٣.

(٤) ديوان ابن زيدون ورسائله: ص ١٦٢.

(٥) شرح ديوان المتنبي: ج٤ ص ٤٦١-٤٦٧.

(٦) ديوان ابن عمار: ص ١٨٩-١٩٤.

(٧) شرح ديوان المتنبي: ج٢ ص ٢٦٤-٢٨٠.

(١٠) وعارض الأعمى التطيلي في قصيدته التي مطلعها [١]:

شِـعْرِي وجـودُكَ يـا أُبـا العبَّاسِ مَـثُلانِ قَـدْ سَـارَا بِـنَا فـي النَّاسِ

قصيدة أبي تمام ومطلعها [٢]:

مـا فـي وقُـوفِكَ سـاعةً مِن باس نَقْضِـي ذِمَـامَ الأَرْبُـعِ الأَدْرَاسِ

(١١) وعارض ابن عبدون في قصيدته التي مطلعها [٣]:

مَضَـوا يَظْلِمُـونَ اللَّيلَ لا يلبَسونه وإن كـان مسـكيَّ الجلابـيبِ ضـافيا

قصيدة المتنبي ومطلعها [٤]:

كَفَـى بِكَ داءً أَنْ تَرَى المَوْتَ شَافِيَا وحَسْـبُ المَـنَايَا أَنْ يَكُـنَّ أَمَانِـيَا

(١٢) وقد عارض ابن عبدون في قصيدته التي مطلعها [٥]:

عـزيمٌ لا يُسَـدُّ علـيه بـابُ وقلـبٌ لا يُفَـلُّ لـه ذُبـابُ

قصيدة أخرى للمتنبي ومطلعها [٦]:

بِغَيْـرِكَ رَاعِـياً عَـبِثَ الـذِّئَابُ وغَيْـرَكَ صـارِماً ثَلَـم الضِّـرَابُ

(١٣) وعارض ابن عبدون في مقطوعته التي مطلعها[٧]:

ما لي إذا نفسُ معنى قُدِّسَتْ وسرتْ فـي جسـمِ لفـظٍ مسـوًّى الخلق مِن مَثَلِ

---

(١) ديوان الأعمى التطيلي: ص ٧٤-٧٦.

(٢) ديـوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي: تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ط٣، (د.ت)، م٢ ص ٢٤٢-٢٥٢.

(٣) ديوان ابن عبدون: ص ١٨٨-١٩٥.

(٤) شرح ديوان المتنبي: ج٤ ص ٥٢٨-٥٥٠.

(٥) ديوان ابن عبدون: ص ١٠٦-١٠٨.

(٦) شرح ديوان المتنبي: ج١ ص ٢٠٤-٢١٤.

(٧) ديوان ابن عبدون: ص ١٧٤.

قصيدة ابن الرومي ومطلعها[1]:

لا زلـتَ تبلغُ أقصى السُؤْلِ والأملِ ممـــتَّعَ الـــنَّفسِ بالسَّـــرَّاءِ والجَـــذلِ

(١٤) وعارض ابن الزقاق في قصيدته التي مطلعها[2]:

قِفَـا نَقْتَـبِسْ مِنْ نُورِ تلكَ الرَّكائِبِ فَمَـــا ظَعَـــنَتْ إلا بزُهْـــرِ الكَـــوَاكِبِ

قصيدة أبي تمام ومطلعها[3]:

علـــى مِـــثْلِها مِـــن أَرْبُعٍ ومَلاعِبِ أُذِيلَـــتْ مَصُـــوناتُ الدُّمُـــوعِ السَّـــواكِبِ

(١٥) وعارض ابن خفاجة في قصيدته التي مطلعها[4]:

سَـمَحَ الخَـيَالُ علـــى النَّوَى بِمَزارِ والصُّـــبْحُ يَمْسَـــحُ عَـــنْ جَبِـــينِ نَهَـــارِ

قصيدة أبي تمام ومطلعها[5]:

الحَـــقُّ أَبْلَـــجُ والسُّـــيوفُ عَـــوارِ فَحَـــذَارِ مِـــنْ أَسَـــدِ العَـــرِينِ حَـــذَارِ

وقمـين بـنا قـبل أن نبدأ بدراسة هذه المعارضات أن نشير إلى دوافع المعارضة لدى الشعراء الأندلسيين والتي تتجلى بما يلي:

أ- الانتماء للتراث الشعري

إن المعارضات الأندلسية انتماء للتراث الشعري وقراءة واعية له من أجل إظهار قيمته وأهميته، وهي في الوقت نفسه ارتداد بالشعر إلى منبعه العذب .

---

(١) ديـوان ابـن الرومـي:ضبط وتقديم: عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، م٣ ص ٢٠٩-٢١٣.

(٢) ديوان ابن الزقاق البلنسي: ص ٧٣-٧٩.

(٣) ديوان أبي تمام: م١ ص ١٩٨-٢١٥.

(٤) ديوان ابن خفاجة: ص ٣٣-٣٩.

(٥) ديوان أبي تمام: م٢ ص ١٩٨ – ٢٠٩.

ب- ابتكار الذات وتحقيق النبوغ والتفوق

لقد اتخذ الشعراء الأندلسيون من معارضتهم لكبار شعراء المشرق وسيلة لإثبات ذواتهم، وإظهـــار بـــراعتهم وتفوقهم، ومقدرتهم على مباراة أولئك الشعراء الفحول. وظهر هذا المنحى عـــندهم بعد أن تمرّسوا بشعر التراث واطّلعوا على نماذجه الرائعة. وقد أسعفهم ذلك على بناء شخصيتهم الشعرية، وتحقيق نبوغهم وتفوقهم .

ج-الإعجاب الشديد بالشعر المشرقي

لقـــد أعجـــب الشعراء الأندلسيون بالشعر المشرقي وشعرائه أيما إعجاب، فكانوا دائمي النظر في أشعارهم، ودائمي الحياة معهم. وهذا الإعجاب إنما يكون بالنص المعارَض، أو بقائله، أو بفكرته، أو بهذه جميعا .

ونهـــدف مـــن خـــلال دراسة هذه المعارضات إلى التعرف على القواسم المشتركة بين الشـــعراء عبـــر العصـــور، وتحلـــيل مفارقات المواقف النفسية بينهم، ودراسة مواد التصوير، وأساليب المعالجة اللفظية، وتحديد الحذوفات أو الإضافات في تلك المعارضات، وهذا أهم شرط مـــن شـــروط المعارضـــة/ التناص كما تقدم؛ لأن النص إعادة كتابة وقراءة لعدد لا محدود من النصوص، يمكن أن تحوّل النص إلى صدى أو تغيير أو اجترار[1].

---

(١) انظر: **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**: ص ٢٥١ – ٢٥٢.

(٣) المعارضة والبناء الفني للنص الشعري

يتبيّن لنا من خلال دراسة المعارضات السابقة أنها برزت في ثلاثة أشكال: معارضات التزم أصحابها البناء الفني للقصيدة المعارَضة التزاماً حرفياً مع اختلافات بيّنة في المعاني والصور اقتضتها طبيعة التجربة الشعرية لديهم، كمعارضة: ابن دراج لأبي نواس، وابن شهيد لقيس بن الخطيم، وابن الزقاق لأبي تمام، وابن عبدون للمتنبي، ومعارضات لم يلتزم أصحابها البناء الفني للقصيدة المعارَضة فغيّروا في شرائحها بما يتلاءم مع تجاربهم الخاصة ومواقفهم الذاتية، كمعارضتي: ابن دراج وابن عمار للمتنبي، والأعمى التطيلي وابن خفاجة لأبي تمام، ومعارضة ابن شهيد للبحتري، ومعارضات اتخذ أصحابها إحدى شرائح القصيدة المعارَضة أو أحد معانيها بؤرة مركزية بنوا على أساس منها تلك المعارضات كمعارضتي ابن زيدون للبحتري والمتنبي .

فإذا توقفنا عند الشكل الأول من أشكال المعارضات الأندلسية نجد أن ابن شهيد في معارضته لقيس بن الخطيم قد التزم بالموضوعات التي طرقها الشاعر المعارَض من حيث: الاستهلال بالمقدمة الطللية، والانتقال إلى الفخر بالذات، مع وجود اختلافات بيّنة بينهما اقتضتها طبيعة التجربة لديهما، ويتجلى هذا الاختلاف في أمرين: أولهما طول الشريحة أوقصرها، وثانيهما المعاني والصور المتكررة في كل شريحة .

جـــاءت مقدمة قصيدة ابن الخطيم قصيرة ومقتضبة تحدّث فيها عن بين محبوبته " ليلى" وفراقها، في حين جاءت مقدمة ابن شهيد طويلة استغرقت اثني عشر بيتاً، تحدّث فيها عن أطلال "ليلـــى" المندثـــرة الموحشة التي عصفت بها الرياح الهوجاء والأمطار الغزيرة فغيّرت معالمها،

وأصبحت مقفرة خالية من الأنيس، ثم يخاطب صاحبيه ــ كعادة الشعراء الجاهليين ــ بالوقوف بها، والبكاء عليها، متذكراً أيام لهوه وصباه مع " ليلى" فيبكيها ويتحسر عليها، ومنها قوله[1]:

مَــنازِلهم تُبكــي إلــيك عَفَاءَهــا ... سَــقَتْها الثُّــريَّا بالعَــرِيِّ نِحَاءَهَــا[2]

أَلَــثَّتْ عَلَــيْهَا المُعْصِراتُ بقَطْرها ... وجــرَّتْ بهــا هــوجُ الــرِّياحِ مُلاءَهَــا

رَأَتْ شَــدَنَ الآرامِ في زَمنِ الهَوَى ... ولــم تَــرَ لَيْلَــى فهــيَ تَسْــفَحُ ماءَهَــا

خَليلــيَّ عُــوجَا بَــارَكَ اللهُ فــيكما ... بِــدَارَتِها الأولــى نُحَــيِّ فِــناءَهَــا

ولا تمنَعَانِــي أن أجــودَ بِأَدْمُــعٍ ... حَــواهَا الجَــوَى لَمَّــا نظــرْتُ جِواءَهَــا

تَغَــنَّ فــلا يُــبْعِد بذي الأَيْكِ عاشقٌ ... بكَــى بــينَ لَيْلَــى فاســتَحثَّ غِــنَاءَهَــا

فابن شهيد في هذه المقدمة يسلك طريق شعراء المشرق من حيث الابتداء بالمقدمة الطللية، وتكرار ألفاظهم ومعانيهم وصورهم، وذلك مثل(منازلهم تبكي عفاءها، ألثت عليها المعصرات، جرت بها هوج الرياح، زمام مطيتي، شدن الآرام، خليلي عوجا بدارتها، أجود بأدمع، أفراس الصبا، ألفيت ظباءها، أسراب الدمى، ولا ذئب مثلي). وهذا مذهبه في المعارضة فهي عنده منافسة وتحدٍ، وإثبات للذات إزاء شعراء المشرق لا تبعية وتقليد. فقد كان التحدي أحد دوافعه إلى المعارضة؛ لأنه بذلك يستطيع إثبات مقدرته الفنية وتفوقه. وبذلك يمكن أن نفسر سبب إطالته في هذه المقدمة .

---

(١) ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله: ص ٤٦-٤٧.

(٢) النحاء: هو الزق أو جرة الفخار.

أمـــا الشـــريحة الثانـــية وهـــي شريحة الفخر بالذات فقد جاءت عند ابن الخطيم طويلة استغرقت خمسة عشر بيتاً تحدّث فيها عن شجاعته وفروسيته، وقوته في الأخذ بثأر جده ووالده، مشيراً إلى قتله ابن عبد القيس الذي قتل أباه[1]، ومنها قوله[2]:

ثـــأرْتُ عَـــدِيّاً والخَطِـــيمَ فَلَـــمْ أُضِـــعْ ... ولايَـــةَ أَشْـــياءٍ جُعِلْـــتُ إزاءَهَـــا

ضَـــرَبْتُ بـــذي الـــزَّرَيْنِ رِبقَـــةَ مالَـــكٍ ... فأُبْـــتُ بـــنفْسٍ قـــد أَصَبْتُ شِفَاءَهَـــا

طَعَـــنْتُ ابـــنَ عَـــبدِ القَـــيْسِ طَعْـــنَةَ ثائِرٍ ... لهـــا نَفَـــذٌ لـــولا الشُّـــعَاعُ أَضَاءَهَـــا

مَلَكْـــتُ بهـــا كَـــفّـــي فأَنْهَـــرْتُ فَتْـــقَهَـــا ... يَـــرَى قائماً مِـــنْ خَلْفِها ما وَرَاءَهَـــا

وإنّـــيَ فـــي الحَـــربِ الضَّـــرُوسِ مُـــوكَّلٌ ... بإقْـــدامِ نَفْـــسٍ مـــا أُرِيـــدُ بَقَاءَهَـــا

إذا سَـــقِمَتْ نَفْسِـــي إلـــى ذي عَـــداوةٍ ... فإنّـــي بِنَصْـــلِ السّـــيْفِ باغٍ دواءَهَـــا

وجـــاءت عـــند ابـــن شهيد مشابهة لشريحة ابن الخطيم، حيث كرر معانيه التي طرقها فـــتحدث عـــن قوته وشجاعته في مواجهة الخطوب، وتحدي الأزمات، وقهر الأعداء وصدهم، مشيراً إلى أحد مواقفه الشجاعة مع شخص يكنى بأبي مروان، وأنه استطاع بعزيمته وشدة بأسه أن يقهر أعداءه في ذلك الموقف المتأزم، وكأنه بهذا الصنيع يقارن نفسه بابن الخطيم في موقفه الثأري البطولي أو يضع نفسه إزاءه، حيث يقول[3]:

أنـــا البحـــرُ لا يَسْـــتوهِنُ الخطـــبُ طاقتي ... وتأبَـــى الحِســـانُ أنْ أُطِـــيقَ لِقاءَهَـــا

تَـــيَمَّمَ قَصْـــدِي النائـــباتِ فـــردّها ... فتـــىً لـــم يُشجَّعْ حين حانَ رياءَهَـــا

---

(١) انظر: **الأغاني**: لأبي الفرج الأصفهاني، شرح: عبد أ.علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٢، ج٩ ص١٠٤.

(٢) **ديوان قيس بن الخطيم**: ص ٤٣ – ٤٩.

(٣) **ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله**: ص ٤٧-٤٨.

إذا طَـــــرَقَتْهُ الحادِثـــــاتُ أعارَهـــــا شُـبّا فكُـراتٍ قـد أُطالَ مضاءَهُـا

إلـــيك أبـــا مـــروان ألقـــيتُ رابـــياً بحاجـــةِ نفـسٍ مـا حُرِبتْ خَزاءَهَـا

نقضـــتُ عُـــرَى عـــزمِ الـــزمان وإن عَتَا بعـــزمةِ نفـــسٍ لا أُريـــدُ بَقاءَهَـــا

ومـــن موقـــفٍ ضَـنْكٍ زحمـــتُ به العِدَى وقـد نفضـــتُ فـيه العُقابُ رداءَهَـا

ومـــثل هـــذا الالتـــزام ببـــناء القصيدة المعارَضة وشرائحها نجده عند ابن الزقاق في معارضـــته لبائية أبي تمام المدحية، إذ تتكون القصيدتان من ثلاث شرائح هي: المقدمة الطللية، والـــرحلة، والمـــديح، مع وجود اختلافات داخل كل شريحة. فقد جاءت مقدمة قصيدة أبي تمام لتتحدث عن بين الأحبة وفراقهم، وأثره السلبي على نفسيته، إذ أصبح حائراً متحسراً لما أصاب حـــياته مـــن تغير مفاجئ، ولم يتطرق الشاعر إلى الحديث عن الأطلال وهذا "هو الغالب على مقدمات قصائده إلا أننا نبقي على لفظة (الأطلال) لتكون دلالة هذا الفعل في المقدمة فهي ترتبط بـــه فـــي ذهن الشاعر وخياله. فالأطلال عنده ليست حجارة بالية أو نؤياً مسهداً، ولكنه موقف نفسـي حـــاد يقفه الإنسان مع ذاته بعد افتقاده للانسجام مع ما حوله من العوالم. إنه يبدو فيها مضطرباً يفتش عن الاستقرار في كل مكان"[1]. وقد استغرقت هذه المقدمة ثمانية أبيات، ومنها قوله[2]:

علـــى مِثْلِهـــا مِـــن أربُـــعٍ ومَـــلاعِـــبِ أُذِيلَتْ مَصُونَاتُ الدُّمُـــوعِ السَّواكِبِ[3]

---

(١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ص ١٥٩ .

(٢) ديوان أبي تمام: م١ ص ١٩٨ – ٢٠١.

(٣) أذيلت: أهينت .

أَقُـولُ لِقَـرْحانٍ مِـنَ البَـيْنِ لَـم يُصْفِ رَسِيسَ الهَوَى تَحْتَ الحَشَا والتَّرائِبِ[1]

أَعِنِّـي أُفَـرِّقْ شَـمْلَ دَمْعِـي فإنَّنِـي أَرَى الشَّـمْلَ مِـنهُمْ لَـيْسَ بالمُتَقَارِبِ

فَكِلْنِـي إِلَـى شَـوقي وسِـرْ يَسِرِ الهَوَى إِلَـى حُرُقَاتِـي بالدُّمُـوعِ السَّـوارِبِ

أَمَـيْدانَ لَهْـوِي مَـنْ أَتَـاحَ لَـكَ البِلَـى فأَصْـبَحْتَ مَـيْدَانَ الصَّبَا والجَنائِبِ ؟

أَصَـابَتْكَ أَبكَـارُ الخُطُـوبِ فَشَـتَّتَتْ هَـوَايَ بأَبكَـارِ الظِّـباءِ الكَـوَاعِبِ

وجـاءت مقدمـة قصـيدة ابن الزقاق مشابهة لمقدمة القصيدة العربية التقليدية المتعددة الشـرائح، من حيث الوقوف على الأطلال، والبكاء على الديار وأهلها الراحلين، والحديث عن المحبوبة، وذكر أيام اللهو والصِّبا والتحسر عليها، ومقارنتها بالأيام الحاضرة وما فيها من آلام وأحـزان ودمـوع. وقد شابهت هذه المقدمة مقدمة ابن شهيد السابقة من حيث طولها، والمعاني والصور القديمة المتكررة فيها، وقد استغرقت هذه المقدمة اثنين وعشرين بيتاً، ومنها قوله[2]:

قفـا نقتـبس مـن نـور تلـك الـركائبِ فمـا ظعـنتْ إلا بزُهـرِ الكـواكبِ

فمـا زلـتُ أُذري أبحـراً مـن مدامعـي علـى خائضاتٍ أبحراً مـن غياهبِ

فـيا دَيْـنَ قلبـي مـن تألُّـقِ بـارقٍ سـرى فاتَّقَـتْهُ مقلَتـي بسـحائبِ

ويـا لحمامـاتٍ بكـينَ وإنَّمـا غـدوتُ قتـيلَ الشَّـوقِ وهي نوادبي

تمـرُّ بـنا الأنـواءُ وهـي هـواطلٌ فنـرغبُ عـنها بالدُّمـوعِ السَّواكِبِ

فكـم لـيلةٍ لـيلاءَ خلَّـيْتُ مـثلَها مـن الهَـمِّ فـي غـربيبها المتراكبِ

---

(١) لقرحان من البين: أي لقوم لم يقاسوا من الفراق؛ ورسيس الهوى: ما بطن منه فاندرس كأنه رس، ورسيس أي دفين .

(٢) ديوان ابن الزقاق البلنسي: ص ٧٣ -٧٥ .

فقـد أفلتتْ تلـك المهـا مـن حبائلـي ونكَّبَ إسعافُ المنـى عن مطالبي

تَغَيَّـرتِ الأيَّـامُ حتـى تَغَيَّـرتْ بهـا أقربائـي غـدرةً وأجانبـي

أمـا شريحة الرحلة فقد جاءت قصيرة عند كلا الشاعرين، تحدث كل منهما عن حبه للسفر وهمته العالية في تحمل مشاقه من أجل بلوغ المعالي. يقول أبو تمام(١):

وركْـبٍ يُسـاقُونَ الـرِّكابَ زُجَاجـةً مِـن السَّيْرِ لم تَقْصِدْ لها كَفُّ قاطِبِ(٢)

فقـد أكَلُـوا مِـنها الغَـوارِبَ بالسُّـرَى فصـارَتْ لهـا أشْـباحُهُمْ كالغَوارِبِ

يُصَـرِّفُ مَسْـرَاها جُـذَيْلٌ مَشَـارِق إذا آبَـهُ هَـمٌّ عُذَيْـقُ مَغَـارِبِ(٣)

يَـرَى بالكَعَـابِ الـرَّوْدِ طَلْعَـةَ ثائِـرٍ وبالعِـرْمِسِ الوجْـنَاءِ غُـرَّةَ آيِبِ(٤)

كـأنَّ بـهِ ضِـغْناً علـى كُـلِّ جانِـبٍ مِـن الأرْضِ أو شَوْقاً إلى كلِّ جانِبِ

فالشاعر يصور رؤية الكاعب الحسناء كأنها طلعة ثائر قد جاءه ليثأر منه، وذلك لبغضه للكاعـب وحبه للسفر إلى أن يبلغ مراده ويحقق أمنياته. ويصور نفسه بأنه ضغن على المكان الـذي يحـل بـه حتى يتركه، أو كأنه مشتاق إلى الجانب الذي لم يمض بعد إليه حتى يبلغه. ويتحدث في هذه الشريحة عن الركب وهمتهم العالية في حب المسير، وقطع المسافات من أجل الوصول إلى غاياتهم .

---

(١) ديوان أبي تمام: م١ ص ٢٠١ -٢٠٣.

(٢) أي يسكرون المطي بالتعب فكأنهم سقوها زجاجة، أي شرابا في زجاجة.

(٣) الجُـذيل: تصغير الجذل، وهو خشب تحتك به الإبل الجربى فتشفى به. والعذيق: تصغير عَذْق، وهو جذع النخلة الدقيق.

(٤) العرمس: الناقة، الوجناء: الشديدة الصلبة.

ويقول ابن الزقاق[1]:

فهـا أنـا إنْ أُشـعِرتُ رحلـةَ ظـاعنٍ ... تلقيـتُه مـنها بفـرحةِ آيـبِ

فلـم تحمـلِ الغبـراءُ أنجـبَ مـن فتـىً ... رمـى غُبْرَ أعـلامِ العُلا بالنجائبِ

ولا صـحبتْ كفّـي علـى دلـجِ السُّـرى ... أبـرَّ وأوفـي مـنْ رقيقِ المضاربِ

وجاءت شريحة المديح متماثلة بين الشاعرين، فراح كل منهما يصور ممدوحه، ويضفي عليه صفات نبيلة وخصالاً جليلة: كالكرم، والشجاعة، والعقل، وعراقة النسب، وغيرها. فإذا قال أبو تمام في ممدوحه[2]:

هُـنالِك تَلْقَـى الجُـودَ حَيْثُ تَقَطَّعَتْ ... تَمائِمُـهُ والمَجْـدَ مُرخَـى الـذَّوائِبِ

تَكـادُ عَطايـاهُ يُجَـنُّ جُـنونُها ... إذا لـم يُعَـوِّذها بِـنَغْمَةِ طالـبِ

يَـرَى أَقْـبَحَ الأَشـياءِ أَوْبَـةَ آيـبٍ ... كَسَـتْهُ يَـدُ المأمُـولِ حُلَّـةَ خَائِـبِ

إذا افتخَـرَتْ يَـوْماً تمِـيمٌ بِقَوْسِـها ... وزَادَتْ علـى مـا وَطَّـدَت مـن مَناقبِ

فإن ابن الزقاق يقول في ممدوحه[3]:

ولا انْـتُدبتْ فـوقَ البَـنانِ يَـراعةٌ ... لِأوجَـبَ مـن تحسـينِ ذكـرِ ابنِ واجبِ

شـهابٌ لـو انَّ اللـيلَ أُلـبسَ نُورَهُ ... نضـا مِعطفـيهِ مـن ثـيابِ الغـياهبِ

وروضـةُ علـمٍ أغـدَقَتْ جَنَـباتُها ... بشـؤبوبِ وبْـلٍ للـبلاغةِ صـائبِ

---

(١) ديوان ابن الزقاق البلنسي : ص ٧٦.

(٢) ديوان أبي تمام: ح١ ص ٢٠٣ -٢٠٧.

(٣) ديوان ابن الزقاق البلنسي: ص ٧٦ -٧٧.

نمـــاهُ إلـــى العلـــياءِ كـــلُّ مُـــرجَّبٍ عظـــيمُ رمـــادِ الـــنار ســـبْطُ الرَّواجبِ[1]

غطارفـــةٌ شـــمُّ الأُنـــوف تســـنَّمُوا مـــن الدولـــةِ الغَـــرَّاءِ أعلـــى المـــراتبِ

وتتشـــابه القصيدتان في أن كلا الشاعرين يختم قصيدته بالافتخار بمقدرته الفائقة على النظم، والإشادة بإبداعاته الفنية التي لا نظير لها، فإذا قال أبو تمام[2]:

إلَـــيْك أرَحْـــنا عـــازِبَ الشِّعْر بَعْدَما تَمَهَّـــلَ فـــي رَوْضِ المعانِـــي العَجائِـــبِ

غَـــرائِبُ لاقَـــت فـــي فِـــنائِكَ أُنْسَها مـــن المَجْـــدِ فهـــيَ الآنَ غَيْـــرُ غَـــرائِبِ

فإن ابن الزقاق يرد عليه قائلاً[3]:

إلـــيكَ أبـــا حفـــصٍ رفعتُ من النُّهى عـــرائسَ تُجلـــى فـــي حِلـــيٍّ غـــرائبِ

مِـــنَ المُحْكَماتِ الواضحاتِ لو ارتدت بهـــنَّ الدُّجـــى أغنيـــنَهَا عـــن كـــواكبِ

ولكننـــي حلَّـــيتُ أبكـــارَ منطقـــي بمـــا لكـــمُ مـــن سُـــؤدَدٍ ومـــناقبِ

ومن المعارضات التي التزم أصحابها البناء الفني للقصيدة المعارَضة معارضة ابن دراج لأبي نواس، إذ تكوّنت كل منهما من ثلاث شرائح هي: الزوجة، والرحلة، والممدوح، مع اختلافات بسيطة بين شرائح القصيدتين فرضتها طبيعة المعارضة.

والشكل الثاني من أشكال المعارضات هو الذي لم يلتزم فيه الشاعر البناء الفني للقصيدة المعارَضة، فنمثل عليه بمعارضتي ابن دراج وابن عمار لقصيدة المتنبي التي مطلعها[4]:

بـــادِ هـــواكَ صَـــبَرْتَ أمْ لَـــمْ تَـــصْـــبِرا وبُكَـــاكَ إن لم يجرِ دَمْعُكَ أو جَـــرى

---

(١) الرواجب: أصول الأصابع، وسبط الرواجب: كناية عن سماحة اليد وجودها.

(٢) **ديوان أبي تمام:** م١ ص ٢١٣ -٢١٥.

(٣) **ديوان ابن الزقاق البلنسي:** ص ٧٨ – ٧٩.

(٤) شرح ديوان المتنبي: ج٢ ص ٢٦٤؛ وانظر: **المعارضات في الشعر الأندلسي:** ص ١٣٥.

فقد تكّون النص المعارَض/ الأصلي من ثلاث شرائح هي: المقدمةُ الغزليةُ، والرحلةُ، والمديح، في حين تكّون نص ابن دراج من شريحتين هما: الرحلة، والمديح، وتكّون نص ابن عمار من ثلاث شرائح هي: مقدمة الطبيعة، والرحلة، والمديح. وهذا التباين بين النص المعارَض والنصين المعارِضين في البناء الفني دليل على اختلاف طبيعة التجربة بين الشعراء الثلاثة، فكل منهم يبني نصه وفق موقفه الشعوري الخاص به كما سنبيّن.

بــدأ المتنبي نصه بمقدمة غزلية تحدث فيها عن محاولاته في إخفاء هواه لكنه يفشل في ذلــك؛ لأن الهوى لا يمكن كتمانه، حتى لو أخفاه الفؤاد واللسان فإن إماراته تظهر على الجسم. ويصور المتنبي غيرته على المحبوبة وهي راحلة في هودجها، مبيناً حالته النفسية لحظة الفراق متمنياً لو أنه يستطيع منع السحاب عن الإمطار كي لا ترحل عنه.

وتــبدو جمالــيات التصــوير في هذه المقدمة الغزلية عندما يجعل المتنبي السحاب أخاً للغراب بجامع التفريق، والسفر مثيلاً لشق الثياب لصعوبته، والهوادج التي ترتحل عليها النساء رياضــاً مزهــراً بجامع البهجة[1]. ويستدرك الشاعر فيعلن أن هذه الهوادج تحمل نساء بسبب لحظهــن ضــعفت راحته عن حمل قناته، ونحل جسمه لدرجة أن خاتمه قد فارق خنصره. وقد استغرقت هذه المقدمة أربعة عشر بيتاً، منها قوله[2]:

قــد كُــنْتُ أَحْــذَرُ بَيْــنَهُمْ مِــنْ قَــبْلِهِ ... لــو كــانَ يَــنْفَعُ حائِــناً أَنْ يَحْــذَرَا

ولــو اسْــتَطَعْتُ إذا اغْــتَدَتْ رُوَّادُهُــمْ ... لَمَــنَعْتُ كــلَّ سَــحَابةٍ أَنْ تَقْطُــرَا

فــإذا السَّــحَابُ أَخــو غُــرَابٍ فِــراقِهِمْ ... جَعَــلَ الصَّــبَا بِيْــنِهِم أَن يُمْطِــرَا

وإذا الحَمَائِــلُ مــا يَخِــدْنَ بنَفْــنَفٍ ... إلاَّ شَــقَقْنَ عَلَــيهِ ثَــوْبَاً أَخْضَــرَا

---

(١) انظر: **المعارضات في الشعر الأندلسي:** ص ١٣٥.

(٢) **شرح ديوان المتنبي:** ح٢ ص ٢٦٤ – ٢٦٩.

يَحْمِلْنَ مِثْلَ الرَّوْضِ إلا أنّها أشْهَى مَهاةٍ للقُلوبِ وجؤذرا

أما ابن دراج فقد استهل نصه بالحديث عن مشقة السفر ومتاعب السير في الليل، كما تحدّث عن رحلته مع أبنائه وزوجته نحو الممدوح مصدر الخير، ومنبع العطاء، مصوراً حالته النفسية والجسدية، ومصرحاً بحاجته الشديدة للاستقرار النفسي والمادي. وقد استطاع الشاعر أن يجسد معاناته وحاجات أسرته من خلال الإبل التي ارتحل عليها، فهي إبل ألفت القفر لكثرة سيرها فيه، وتركت منازلها خالية، وتجاوزت كل المصاعب التي كانت تحول دون وصولها إلى المورد العذب الذي يروي ظمأها؛ فتراها قد جدّت في المسير، وعزمت على تحقيق الهدف. ويتضح هذا من خلال الأفعال الآتية:(فدت، ونحرت فأنبطت، وصبت فاستخلصت، ونفخن حتى انثنت)، وهي أفعال تتضمن بداخلها معنى التحدي والمواجهة والعمل الشاق من أجل تحقيق الغاية المرجوة، وقد استغرقت هذه المقدمة سبعة وعشرين بيتاً، ومنها قوله[1]:

فَسَرَيْتُ في حَرَمِ الأهِلَّةِ مُظْلِماً ورَفَلْتُ في خِلَعِ السَّمومِ مُهجِّرا

وَشَعَبْتُ أفلاذَ الفؤادِ ولم أكَدْ فَحَذَوْتُ من حَذْوِ الثُّرَيَّا مَنظرا

سِبتٌ تَسَرَّاها الجَلاءُ مُغَرِّباً وحَدا بِها حَادِي النَّجاءِ مُشَمِّرا

ظُعنٌ أَلِفْنَ القفرَ في غَوْلِ الدُّجَى وَتَرَكْنَ مَألوفَ المَعَاهِدِ مُقفِرا

هِيمٌ وما يَبْغِينَ دونكَ مَوْرِداً أبَداً ولا عن بَحرِ جُودِكَ مَصْدَرا

نَحَرَتْ بنا صَدْرَ الدَّبورِ فأنْبطتْ قَلَقَ المضاجعِ تحتَ جوٍّ أكدَرَا

خُوصٌ نَفَخْنَ بنا البُرا حتى انثَنَتْ أشلاؤهنَّ كَمِثْلِ أنصافِ البُرا[2]

---

(١) ديوان ابن دراج القسطلي: ص ١٠٤

(٢) الخوص: الظامرة البطن.

فهذه الشريحة كما نلحظ تجسد تجربة القسطلّي، وتصور حالة الغربة والتشرد التي عاناها من جراء الفتنة البربرية التي اجتاحت قرطبة، وحولته إلى رحالة يتنقل من مكان إلى آخر ليحصل على قوته ورزق عياله.

أمـــا مقدمة ابن عمار فجاءت مختلفة تماما عن مقدمة النصين السابقين، وقد تحدث فيها عن الطبيعة الساحرة، ووصف جو السعادة الذي أضفته الطبيعة على الموجودات. وقد استغرقت هذه المقدمة ستة أبيات، حيث يقول[1]:

أدرِ الـــزُّجاجةَ فالنَّســـيمُ قـــد انبـــرى ... والـــنَّجمُ قد صرف العِنانَ عن السُّرَى

والصُّـــبحُ قـــد أهـــدى لـــنا كافـــوره ... لمَّـــا اســـتردَّ اللـــيلُ مـــنا العَنبـــرَا

والـــرُّوضُ كالحســـنا كســـاه زهـــرُه ... وشـــياً وقلَّـــدَهُ نَـــداهُ جوهـــرَا

أو كـــالغُلامِ زهـــا بـــوردِ رياضـــهِ ... خجـــلاً وتـــاه بآسِـــهنَّ معـــذرَا

روضٌ كـــأنَّ النَّهْـــرَ فـــيهِ معصـــمٌ ... صـــافٍ أطـــلَّ علـــى رداءٍ أخضـــرَا

وتهـــزّه ريـــحُ الصَّـــبا فَـــتَخَالُهُ ... ســـيفَ ابـــن عـــباد يـــبدد عســـكرَا

وجاءت شريحة الرحلة متشابهة عند المتنبي وابن عمار، حيث اختزل كل منهما رحلته إلـــى ممدوحـــه في ثلاثة أبيات، مصوراً الجياد التي حملته وقد استجابت لهمته العالية، وأهدافه وطموحه، يقول المتنبي[2]:

أرَجَـــانَ أيَّـــتُها الجِـــيَادُ فإنَّـــهُ ... عَزْمِـــي الّـــذي يَذَرُ الوشِيجَ مُكَسَّرَا[3]

لَـــوْ كُنـــتُ أفْعَـــلُ مـــا اشْتَهَيْـــتُ فَعَالَـــهُ ... مـــا شَـــقَّ كَوْكَـــبُكَ العَجَـــاجَ الأكْدَرَا

---

(١) ديوان ابن عمار : ص ١٨٩

(٢) شرح ديوان المتنبي: ح٢ ص ٢٧٠.

(٣) الوشيج: شجر الرماح. وأرجان: بلد الممدوح وهي بلد بفارس.

أُمِّـــي أبـــا الفضـــلِ المُبِـــرِّ أُلِيَّتِـــي ... لأُيَمِّنَـــنَّ أُجَـــلَّ بَحْـــرٍ جَوْهَـــرَا

ويقول ابن عمار على غرار المعنى السابق[1]:

وإلَـــيكَ يـــا منصـــورُ قَـــادَتْ هِمَّتِـــي ... بِـــزِمَامِها جُـــرْدَ المذاكِـــي الضُـــمَّرَا

مَـــدَّتْ سَـــنَابِكَها القـــوادحَ للصـــفا ... مـــرطاً علـــى متن الظَّلام معصفرَا[2]

يجعلـــــن قبلـــــتكَ البهـــــيةَ قـــــبلةً ... ويـــردن ســـاحتَكَ البهـــيةَ مشـــعرَا

وجاءت الشريحة الأخيرة وهي شريحة المديح متشابهة عند الشعراء الثلاثة، إذ أضفى كل منهم صفات نبيلة، وخصالاً حميدة على ممدوحه كالشجاعة، والكرم، والوفاء، والعدل، والحلم، والمروءة، وعراقة النسب، وغيرها، ثم قرنه بشخصيات تاريخية اشتهرت بتلك الصفات أو بعضها. وهذا التكثيف التاريخي لون مميز للنصوص الثلاثة، فإذا بنا أمام رصيد هائل من الأعلام التراثية لدى الشعراء. يقول المتنبي في ممدوحه ابن العميد[3]:

مَـــنْ مُـــبْلِغُ الأعْـــرَابِ أنِّـــي بَعْـــدَهَا ... شَـــاهَدتُ رَسْـــطَالِيسَ والإسْـــكَنْدَرَا[4]

وَسَـــمِعْـــتُ بَطْلَيْـــمـــوسَ دَارِسَ كُـــتْبِـــهِ ... مُتَمَلِّكَـــاً مُتَـــبَـــدِّيـــاً مُـــتَحَـــضِّرَا[5]

ولَقِـــيتُ كُـــلَّ الـــفَـــاضِلِيـــنَ كـــأنَّمَـــا ... رَدَّ الإلـــــهُ نُفُوسَهُـــمْ والأعْـــصُرَا

---

(١) ديوان ابن عمار: ص ١٩٣

(٢) مرطاً: بسرعة شديدة.

(٣) شرح ديوان المتنبي: ح٢ ص ٢٧٦-٢٧٨.

(٤) أرسطوطاليس: اشتهر بعلمه وحكمته، والاسكندر: عرف بسعة ملكه.

(٥) بطليموس: هو الفلكي المشهور.

ويقول ابن دراج في ممدوحه المنذر بن يحيى التجيبي[1]:

وَحَطَطْتُ رَحْلِي بينَ نارَيْ "حاتِمٍ" أيامَ يُقري مُوسِراً أو مُعسِرا[2]

ولَقيتُ "زيدَ الخَيلِ" تحتَ عَجاجَةٍ يكسو غلائِلُها الجِيادَ الضُّمَّرا[3]

ويقول ابن عمار في ممدوحه المعتضد بن عباد[4]:

يا أيُّها الملكُ الذي أصلُ المنى منه بوجه مثل حمدي أزهرا

السيفُ أفصحُ من زياد خطبة في الحرب إن كانت يمينُكَ منبرا[5]

ويلحظ مثل هذا الاختلاف في البناء الفني للقصيدة المعارَضة أيضاً في معارضة الأعمى التطيلي لأبي تمام في قصيدته التي مطلعها [6]:

شِعْرِي وجودُكَ يا أبا العبَّاسِ مَثَلانِ قَدْ سَارَا بِنَا في النَّاسِ

وفي معارضة ابن خفاجة للشاعر نفسه في قصيدته التي مطلعها[7]:

سَمَحَ الخَيَالُ على النَّوَى بِمَزارِ والصُّبْحُ يَمْسَحُ عَنْ جَبِينِ نَهَارِ

فقد تكّونت القصيدة المعارَضة الأولى من شريحتين هما: المقدمة الطللية، والمديح، في حين تكّونت قصيدة التطيلي من شريحة واحدة هي شريحة المديح. أما القصيدة المعارَضة الثانية فقد تكّونت من شريحة واحدة هي شريحة المديح، في حين تكّونت قصيدة ابن خفاجة من

---

(١) ديوان ابن دراج القسطلي: ص ١٠٦.

(٢) حاتم: هو حاتم الطائي الذي اشتهر بكرمه حتى صار مضربا للمثل.

(٣) زيد الخيل أحد الفرسان العرب، عرف بشجاعته وقوته.

(٤) ديوان ابن عمار: ص ١٩٢.

(٥) في البيت إشارة إلى زياد ابن أبيه، وهو من أخطب العرب وأفصحهم لسانا.

(٦) ديوان الأعمى التطيلي: ص ٧٤-٧٦.

(٧) ديوان ابن خفاجة: ص ٣٣-٣٩.

شريحتين هما: المقدمة الغزلية والمديح. وهذا الاختلاف في المباني يترتب عليه اختلاف في المعاني والصور في كل قصيدة، وسنبيّن ذلك في الفصل الرابع.

وأمـــا الشكل الأخير من أشكال المعارضات فنمثّل عليه بمعارَضتي ابن زيدون للبحتري والمتنبـــي. إذ يـــبدو إعجاب ابن زيدون بالبحتري واضحاً من خلال تأثره بمقدمة قصيدته التي مطلعها [1]:

يَكَـــادُ عَاذِلُـــنَا فـــي الحُـــبِّ يُغْرِينَا فَمَـــا لَجَاجُـــكَ فـــي لَـــوْمِ المُحِبِّيـــنَا!

فيأخذ تلك المقدمة المكونة من أربعة عشر بيتاً، ويبني على أساس منها نونيته الغزلية المشهورة التي تجسد تجربته الحقيقية مع "ولادة" ابنة الخليفة المستكفي. وقد امتد إعجابه بشعر البحتري، وطريقته في النظم، فشمل جميع إبداعه، حيث يقول ابن بسام:" إن ابن زيدون بحتري الأندلس لأنه حذو الوليد"[2]، ويقول ابن نباتة:" وكان يُسمّى بحتري المغرب لحسن ديباجة لفظه ووضوح معناه"[3].

لقد رأى ابن زيدون في مقدمة قصيدة البحتري صورة لآلامه وحنينه رغم الاختلاف البيّن في طبيعة التجربتين؛" فالبحتري في مقدمته كان حريصاً على أن يدخل إلى ممدوحه بعد حديث ذاتي يصور فيه تجربة ما تخصه سواء عاشها أم اكتفى بتمثلها، فعنصر الصدق عنده لا ينتهي إلى ضرورة المعايشة والمعاناة التي عاشها ابن زيدون وعاناها"[4].

---

(١) **ديوان البحتري:** م٢ ص ٥١٠-٥١٣.

(٢) **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة:** ق١ م١ ص ٣٧٩ .

(٣) **سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون:** ابن نباتة المصري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٧ .

(٤) **المعارضات الشعرية بين النقليد والإبداع:** عبد الله التطاوي، دار الثقافة، القاهرة،(د.ت)، ص ٢٤٩-٢٥٠.

ولعل هذا الاختلاف في طبيعة التجربتين عائد إلى تباين الأسباب التي دفعت كلاً منهما إلى نظم قصيدته؛" فإذا كان الأمر لدى البحتري بمثابة تصوير لمقدمة اعتاد على استهلال مدائحه بمثلها فهي إحدى التجارب المتمثلة التي يحكيها لإثبات الأنا في مستهل مدحته، فإن الموقف يختلف لدى ابن زيدون انطلاقاً من تلك الحياة الوادعة التي عاشها قريباً من "ولادة" وكان يتمنى استمرارها، ولكن الزمن وقف له بالمرصاد"[1]، فتحطمت آماله، وتكسرت أحلامه، فاندفع يعبّر عن تلك المعاناة في قصيدته العاطفية التي تفيض بالأحاسيس القوية، والمشاعر الجياشة، والدموع والأسى، والسخط المتكرر على البين والزمن معاً، يقول[2]:

أضْحَى التَّنائِي بَدِيلاً مِنْ تَدانِينا ... ونَابَ عَنْ طِيبِ لُقْيَانا تَجَافِينَا

ألاَّ ـ وَقَدْ حَانَ صُبْحُ البَيْنِ ـ صَبَّحَنَا ... حَيْنٌ، فَقَامَ بِنَا للحَيْنِ دَاعِينَا

مَنْ مُبْلِغُ المُلْبِسِينَا بِانْتِزاحِهِمُ ... حُزْناً مَعَ الدَّهْرِ لا يَبْلَى، ويُبْلِينَا:

أنَّ الزَّمَانَ الَّذِي ما زَالَ يُضْحِكُنَا ... أنْسَاً بِقُرْبِهِمُ قَدْ عَادَ يُبْكِينَا؟

ويواصل الشاعر بكاءه ووصف ما كان عليه في الماضي، وما آل إليه بعد الافتراق؛ فيبرز من خلال ذلك تفجعه وتحسره وحقده على من تسببوا في ذلك، معلناً أن هذا لا يعني ندمه على ما كان، بل إن الوفاء لمن أحب أصبح عقيدته الوحيدة، ودينه الذي لا يؤمن إلا به، وهو بذلك يتحدى خصومه حتى يحرمهم فرصة الشماتة به، يقول[3]:

غِيظَ العِدَا مِنْ تَسَاقِينَا الهَوَى؛ فَدَعَوْا ... بِأنْ نَغَصَّ، فَقَالَ الدَّهْرُ: آمِينَا

فَانْحَلَّ مَا كَانَ مَعْقُوداً بِأنْفُسِنَا ... وَانْبَتَّ مَا كَانَ مَوْصُولاً بِأيْدِينَا

---

(١) المرجع السابق: ص ٢٥١.

(٢) **ديوان ابن زيدون ورسائله**: ص ١٤١-١٤٢.

(٣) نفسه: ص ١٤٢ .

لَـمْ نَعْـتَقِدْ بَعْـدَكُمْ إِلاَّ الـوَفَاءَ لَكُمْ رَأْيـاً، ولَـمْ نَـسْتَفِدْ غَيْـرَهُ دِيـنَا

مَـا حَقَّـنَا أَنْ تُقِرُّوا عَيْنَ ذِي حَسَدٍ بِـنَا، وَلا أَنْ تَسُـرُّوا كَاشِـحاً فِيـنَا

ولما برح الشوق بابن زيدون ووصل به الشجن إلى قمة الانفعال راح يستعين بقوى الطبيعة؛ ليسقط من خلالها مشاعره وأحاسيسه، فصار ينادي:" ساري البرق " و" نسيم الصبا ".

ثم ينتقل إلى محبوبته "ولادة"، فيتحدث عنها، ويصفها بأوصافها المادية والمعنوية ليبرز لنا صورتها كاملة كما ترتسم في مخيلته، وكأنه بذلك يعوض نفسه ما فاته من أمل الالتقاء بها في الحقيقة، ويقدم لها اعتذاره الشديد، مبيناً ما يسببه له البعد من أسى وحزن يحرمه كل لذائذ الحياة. وأخيراً يختم رسالته برجائها على دوام الود؛ لأن هذه صفة الحر، ولأنه لن يستعيض عنها بخليل ، يقول[1]:

دُومِـي عَلَى العَهْدِ مَا دُمْنَا مُحَافِظَةً فَالحُـرُّ مَـنْ دَانَ إِنْصَـافاً، كَمَـا دِيـنَا

فَمَـا اسْتَعَضْـنَا خَلِيلاً مِنْكِ يَحْبِسُنَا ولا اسْـتَفَدْنَا حَبِيـباً عَـنْكِ يَثْنِيـنَا

أَوْلِي وَفَاءً ــ وإِنْ لَمْ تَبْذُلِي صِلَةً ــ فَالطَّـيْفُ يُقْنِعُـنَا، والذِّكْـرُ يَكْفِيـنَا

ومع هذا التباين الواضح في موقف الشاعرين إلا أنهما يلتقيان في نقطة جوهرية تكفي لاستكمال صورة المعارضة بينهما ذلك المعجم اللفظي الغزلي، إذ نجد في قصيدة البحتري حديثاً عن العذل، واللوم، والوجد، والمعاناة، والهجر، والرقيب، وحديثاً عن أماكن الذكريات بين "زَرُود" و"كثب اللوى" أو "المنازل" مع صاحبته "ظمياء". ونجد في قصيدة ابن زيدون حديثاً مشابهاً عن النأي، والجفاء، والبين، والحزن، والبكاء، والوفاء، والشوق، والوفاء، والدموع، والأسى، والعذال ، والحساد، وحديثاً آخر عن ذكريات الماضي المشرق، والليالي البيض،

---

(١) المرجع السابق: ص ١٤٨.

ومرابع اللهو الصافية، وعهد الوصال والسرور. وهو بذلك يرسم صورة للواقع الذي كان يعيشه، وبدا عاجزاً عن تجاوزه أو الانفصال عنه .

ويبدو إعجاب ابن زيدون بالمتنبي جلياً من خلال معارضته لنونيته التي مطلعها[1]:

بِـــمَ الـــتَّعَلُّلُ لاَ أَهْـــلٌ وَلاَ وَطَـــنُ وَلاَ نَـــدِيمٌ وَلاَ كَـــأْسٌ وَلاَ سَـــكَنُ

إذ أخذ هذه القصيدة وبنى على أساسها نونيته التي تكشف عن إحساسه بالغربة، وشعوره بقسوة الزمن، يقول[2]:

هَـلْ تَذْكُـرُونَ غَـرِيباً عَادَهُ شَجَنُ ـــ مِـنْ ذِكْرِكُمْ ـــ وَجَفَا أَجْفَانَهُ الوَسَنُ ؟

يُخْفِـي لَـوَاعِجَهُ وَالشَّـوْقُ يَفْضَحُهُ فَقَـدْ تَسَـاوَى ـــ لَدَيْـهِ ـــ السِّـرُّ وَالعَلَنُ

ويمكن أن نلحظ ملامح الاتفاق بين القصيدتين منذ البداية، إذ يبدأ كل منهما قصيدته بالحديث عن الذات دون اللجوء إلى المقدمات التقليدية، فيشكو من وطأة الزمن ومصائبه. والموقف النفسي قد أوحى لكل منهما بهذا القدر من التشابه، فإذا كان المتنبي قد أحس بقسوة الزمن، فإن ابن زيدون يأتي ليعيش الواقع النفسي ذاته، حيث شعر بحزن عميق، وألم شديد بسبب بعده القسري عن الوطن والأحبة، مما دفعه إلى تذكّر ماضيه الجميل، الذي أصبح مجرد ذكرى أليمة حفرها الزمن في أعماقه، متمنياً عودته .

وقد كانت غربة ابن زيدون هذه سبباً في غربته النفسية، تلك الغربة التي شعر بها عندما أبعد عن محبوبته "ولادة" في آخر حياته والتي لازمته حتى موته، وهي غربة مماثلة لغربة المتنبي الذي وجد في نفسه تفوقاً غير عادي، وطموحاً لا يُحد يميزانه عن سائر المحيطين به، ولذلك شعر بغربة في المكان والزمان. وقد حملته هذه الغربة على دوام الرحيل والأسفار حتى

---

(١) شرح ديوان المتنبي: ج٤ ص ٤٦١ .

(٢) ديوان ابن زيدون ورسائله: ص ١٦٢.

أنه لم يكن ليقيم في مكان واحد إلى أن" حاصرته غربته بمصر بعيداً عن الأهل وعن الأحباب، وعن الديار، فاستدعت غربته الداخلية، فكان هذا الإحساس الحاد المؤلم في تلك الوقفة التي يمكن أن نسميها وقفة مع الذات تفقّد فيها المتنبي حصاد أيامه في غربته فوجد أن دوام الحال فيه من المحال، ووجد أن الأيام لم تعطه شيئاً يذكر، بل على العكس طاردته طموحاته، فعاش غربته لم يستطع أن يدرك حقيقة الدنيا إلا بعد فوات الأوان"[1]، يقول[2]:

لاَ تَلْـقَ دَهْـرَكَ إلاّ غَيْـرَ مُكْتَرِثٍ ... مَـادَامَ يَصْـحَبُ فِـيهِ روحَـكَ الـبَدَنُ

فَمَـا يَـدُومُ سُـرُورُ مَا سُرِرْتَ بِهِ ... وَلاَ يَـرُدُّ عَلَـيْكَ الفَائِـتَ الحَـزَنُ

مَـا كُـلُّ مَـا يَتَمَنَّى المَرْءُ يُدْرِكُهُ ... تَجْـرِي الـرِّيَاحُ بِمَـا لاَ تَشْـتَهِي السُّفُنُ

وعلى غرار هذه الوقفة مع الذات نجد ابن زيدون يقف مع ذاته متأملاً ويقارن بين ماضيه وحاضره فيجد نفسه محاصراً بعيداً عن الأهل والأحبة والوطن ، يقول[3]:

يَـا هَـلْ أُجَـالِسُ أَقْوَامَاً أُحِبُّهُـمُ ؟ ... كُـنَّا وكَانُـوا ــ عَلَى عَهْدٍ ــ فَقَدْ ضَغِنُوا

أَو تَحْفَظُـونَ عُهُـوداً لاَ أُضَـيِّعُهَا ... إنَّ الكِـرَامَ ــ بِحِفْـظِ العَهْـدِ ــ تَمْـتَحَنُ

إنْ كَـانَ عَـادَكُمُ عِـيدٌ، فَرُبَّ فَتًى ... بِالشَّـوْقِ قَـدْ عَادَهُ ــ مِنْ ذِكْرِكُمْ ــ حَزَنُ

وخلاصة القول أن الاختلاف بين النصّين: المعارِض والمعارَض سواء أكان في البناء الفني أم في الألفاظ والمعاني والصور يؤكد وعي الشاعر الأندلسي بما يمارس من عمل، فهو لا يعارض من منطلق التقليد أو المحاكاة ، بل إنه يعيد كتابة النص المعارَض/ الأصلي من جديد

---

(١) **قصـيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني** : أيمن محمد العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، ط٣، ١٩٨٣، ص ٦٩.

(٢) **شرح ديوان المتنبي** : ج٤ ص ٢٦٢-٢٦٤.

(٣) **ديوان ابن زيدون ورسائله** : ص ١٦٢-١٦٣.

بما ينسجم وموقفه الشعوري الخاص به، وهذا ما يجعل" الفرص قائمةً أمام الشاعر المعارِض لأن يتجاوز الشاعر المعارَض بحكم تملكه أدواته التصويرية الخاصة به، وقدرته على التغلغل في ألفاظه وصوره وكذا قدرته على الإبداع في فنه انطلاقاً من صدق التعامل مع خطرات نفسه، ولفتات خاطره، واتجاه ضميره ووجدانه، مما يفرد كل شاعر على حده"[1]. ولهذا يمكن القول بأن المعارضة الشعرية صورة من صور الإبداع والابتكار، وشكل من أشكال من النبوغ والتفوق اللذين يتحققان عندما يُحلّق الشاعر المعارِض في أجواء مشاعره، ويُعبّر عن موضوعات تتصل بحياته .

أما فيما يتعلق بأثر المعارضة في البناء الشكلي للنص الشعري فإن ذلك يتجلى في صور كثيرة أولها: التشابه بين القصيدتين: المعارِضة والمعارَضة في الإيقاع الموسيقي الخارجي ممثلاً بالوزن والقافية، إذ إن جميع المعارضات الأندلسية التي أشرنا إليها تتشابه مع القصائد المعارَضة في بحرها ورويها من جهة، وفي كون مطالعها مصرّعة من جهة أخرى، والتصريع " عنصر من عناصر بناء وتصعيد شاعرية النص وتفجيرها. إنه قطرة الماء الأولى، نطفته التي بها ينشأ. ومن هنا سيكون تسربه إلى الاستهلال والانعطاف مؤديا لأكثر من وظيفة، وباستحواذه على الاستهلال يستحوذ الاستهلال بدوره على القصيدة وينشر سلطته عليها فيما هو ينشرها على سامعهاــ قارئها. وبهذا أيضاً يكون دالاً من بين دوال الإيقاع"[2].

وثانيها: تداخل القوافي أو" تناص القوافي"[3]، بين النصّين: المعارِض والمعارَض، فإشارات القوافي من أقوى الإشارات وأكثرها قدرة على التناصيّة؛ وذلك" لأن قوافي الشعر

---

(١) المعارضات الشعرية بين التقليد والإبداع: ص ١٧٩.

(٢) الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها (١-التقليدية): محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١، ص ١٣٣.

(٣) استخدم هذا المصطلح تركي المغيض في بحثه "التناص في معارضات البارودي": ص ١٢٦.

العربي محكمةَ البناء الصوتي، وللرّوي سلطان بالغ في اختيار الكلمة. وإذا تضافر صوتُ الروي مع الوزن في تركيب القافية صوتاً وإيقاعاً، فإن فرص المداخلة عندئذٍ ستكون عالية جداً"[1]. وإذا كانت القوافي على المستوى الإيقاعي تحدث لوناً من الموسيقى من خلال تكرار الأصوات، "فإنها على المستوى المعنوي تتضمن علاقة دلالية، وتعمل بوصفها عنصراً مكملاً للمعنى أكثر من كونها جزءاً منفصلاً عنه"[2].

ونمثل على هذا التداخل أو التناص بمعارضة ابن شهيد لقيس بن الخطيم، إذ تسرب إلى النص المعارِض عدد من قوافي النص المعارَض، هي:((لقاءها، إباءها، بقاءها، إزاءها، رداءها). وقد جاءت تلك القوافي متماثلة لغوياً، ومختلفة دلالياً من حيث السياق. فكلمة (لقاءها) التي وردت في قول ابن الخطيم[3]:

تَذَكَّرَ لَيْلَى حُسْنَهَا وصَفَاءَهَا وبَانَتْ فأمْسَى ما يَنالُ لِقاءَهَا

وعنى بها أنه لم يعد يلقى صاحبته " ليلى" لأنها قد رحلت عن ديارها وابتعدت عنه، استخدمها ابن شهيد في سياق دلالي مختلف في قوله[4]:

أَنا البحرُ لا يَسْتوهِنُ الخطبُ طاقتي وتأبَى الحِسانُ أنْ أُطِيقَ لقاءَهَا

وقصد من خلالها تأكيد قوته في مواجهة المصائب، مما يجعل الحسان لا يطقن لقاءه .

ومثل ذلك كلمة (إباءها) التي وردت في قول ابن الخطيم[5]:

---

(١) الخطيئة والتكفير: ص ٣٣٣.

(٢) قصيدة المديح في الأندلس: قضاياها الموضوعية والفنية "عصر الطرائف": ص ٢٦٥.

(٣) ديوان قيس بن الخطيم: ص ٤١.

(٤) ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله: ص ٤٧.

(٥) ديوان قيس بن الخطيم: ص ٤٧.

ونُلْقِحُهَـــا مَبْســـورةً ضَـــرْزَنِيَّةً بأســـيافِنا حتّـــى نُـــذِلَّ إباءَهَـــا[1]

وقصد بها أنهم قادرون على إذلال إباء الحرب وعزيمتها بسيوفهم القوية، وقد تسربت إلى قول ابن شهيد[2]:

عجـــبتُ لنفســـي كـــيفَ مُلِّكَهـــا الهَـــوى وكـــيفَ اســـتفزَّ الغانـــياتُ إباءَهَـــا

وعنى بها أنه شديد التعجب من نفسه الأبية التي استطاعت الغانيات استفزازها وإثارتها .

ومـــثل هذا التداخل نجده في معارضة ابن عمار للمتنبي إذ استثمر ابن عمار كثيراً من قوافي قصيدة المتنبي مثل:(العنبرا، وجوهرا، وأخضرا، وعسكرا، والأكبرا، وخنصرا، وجرى، وكنهورا، ومخبرا، ومصورا، وعنبرا، وقيصرا، ومنبرا، وأحمرا، ومعصفرا، وفنوّرا، ومجمرا) وقـــد جـــاءت كلها متماثلة لغوياً، ومختلفة دلالياً من حيث السياق؛ فكلمة "جوهـــرا " على سبيل المثال التي وردت في قول المتنبي[3]:

أُمِّـــي أبـــا الفَضْـــلِ المُبِـــرَّ أَلِيَّتـــي لأُيَمِّمَـــنَّ أَجَـــلَّ بَحْـــرٍ جوهـــرَا

جـــاءت وصـــفاً لجـــود الممـــدوح الذي نعته المتنبي بالبحر لسعة عطائه. فوصف البحر دلالياً بالجوهـــر فيه تأكيد على صفة الانتفاع به. وجاءت الكلمة نفسها عند ابن عمار في سياق دلالي مختلف، حيث شبه الشاعر الندى على الأزهار بالجواهر على ثوب الحسناء، وذلك في قوله[4]:

والـــرَّوضُ كالحَسْـــنَا كســـاهُ زَهْـــرُهُ وَشْـــيَاً وقلَّـــدَهُ نَـــدَاهُ جواهِـــرَا

وكلمة "خنصرا" التي وردت في قول المتنبي[5]:

---

(١) يقال: بسر الفحل الناقة، إذا ضربها على غير ضبَع. وضرزنية: عاصية.

(٢) ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله: ص ٤٦.

(٣) شرح ديوان المتنبي: ح٢ ص٢٧٠.

(٤) ديوان ابن عمار: ص ١٨٩.

(٥) شرح ديوان المتنبي: ح٢ ص ٢٦٩.

فَـــبِلَحْظِهَا نَكِـــرَتْ قَنَاتِـــي رَاحَتِـــي ضَـــعْفاً وأَنْكَـــرَ خَاتِمَـــايَ الخِنْصِـــرَا

تـــدل على أن ثمة علاقة تنافر بين الخاتم والإصبع سببها النحول والضعف الذي أصاب الشاعر بسبب فراق المحبوبة، إذ لم يعد الخاتم يلتصق بخنصره، في حين وظفت الكلمة نفسها بصيغتها اللفظـــية لـــدى ابن عمار، ووضعت في سياق دلالي مختلف تماماً عن الساق الدلالي السابق، إذ دلـــت على أن هناك علاقة انسجام وتصالح بين الخاتم والإصبع؛ لأن الخاتم في تصور الشاعر هـــو حمص /إشبيلية، والخنصر هو الممدوح، وكلاهما لصيق بالآخر لا ينفصل عنه. فهو يريد القول من خلال التصوير الآتي بأن ولاية حمص لصيقة بممدوحه إسماعيل لا غير[1]:

يـــا سَـــائِلِي مَـــا حِمْـــصُ إلا خَـــاتَمٌ أَبْصَـــرَتْ إِســـماعيلَ فـــيهِ خِنْصِـــرَا

ونجد مثل هذا التداخل أيضاً في معارضه ابن الزقاق لأبي تمام، حيث انسلت من النص المعارَض إلى النص المعارِض ما يقارب نصف القوافي مثل:(الكواكب، والشوازب، وبسحائب، والقواضـــب، والســـواكب، والكواعب، والجنائب، والذوائب، وترائب، والنجائب، والمضارب، والمواهب، ومغارب، وحاجب، والعواقب، والمناقب، وغرائب، وغائب). فابن الزقاق يستوحي هذه القوافي ثم يوظفها في سياق جديد ينسجم مع الموقف الشعوري الخاص به؛ فكلمة" الكواكب" التي وردت في قول أبي تمام[2]:

مَكـــارِمُ لَجَّـــتْ فـــي عُلُـــوٍّ كـــأَنَّهـــا تُحـــاوِلُ ثَأْرَاً عند بَعْضِ الكَواكبِ

---

(١) ديوان ابن عمار: ص١٩٠.

(٢) ديوان أبي تمام: م١ ص ٢١٠.

جـاءتْ لتُبـيّنَ علـو شأنِ الممدوح وعظيم قدره، ورفعة مكارمه التي كانتْ تضاهي الكواكب وتحاول تجاوزها، في حين وردت في النص المعارِض لتوضح صورة تشبيهية، حيث شبه ابن الزقاق محبوبته لجمالها وإشراقها بزهر الكواكب، يقول[1]:

قِفَـا نَقْتَـبِس مِـنْ نُـورِ تِلْـكَ الـرَّكائِبِ فَمَـا ظَعِـنتْ إلاّ بِزهْـرِ الكواكِبِ

وكلمة "سحائب التي وردت في قول أبي تمام[2]

ولكـنَّهُ صَـوْبُ العُقُـولِ إذا انجَلَـتْ سَـحائِبُ مِـنهُ أُعقِـبَتْ بسحائِبِ

جاءت كناية عن غزارة إنتاجه الشعري واستمراريته، في حين وردت عند ابن الزقاق كناية عن غزارة دموعه على فراق أحبته، حيث يقول [3]:

فـيا دَيْـنَ قلبـي مِـن تألُّـقِ بـارقٍ سـرى فاتَّقَـتْهُ مُقلَتـي بسحائِبِ

يتبـيّن مما سبق أن الشاعر الأندلسي ينتزع القوافي من مجراها في النص المعارَض ثم يُـدخلها فـي نصه، ويضعها في إطار جديد بحيث تصبح من صياغته وممتلكاته اللغوية. وهذا العمـل بحـد ذاتـه يـؤكد في ذهن المتلقي فكرة المداخلة، وفكرة استحضار النصوص الغائبة وامتصاصـها وتحويرها، ويؤكد أيضاً أن عملية المعارضة ليست بالأمر الهين؛ لأن المعارِض يكـون مقيّداً بمعمار فني، وأنظمة شكلية، يصعب عليه الخلاص من أي منها إلا إذا كان قادراً علـى إعمال ملكاته وقدراته التي تمكّنه من تجاوز المعارَض حتى لا يصبح عمله مسخاً مشوهاً فاقد القيمة، أو اجتراراً لا فائدة فيه .

---

(١) **ديوان ابن الزقاق البلنسي**: ص ٧٣ .

(٢) **ديوان أبي تمام**: م١ ص ٢١٤ .

(٣) **ديوان ابن الزقاق البلنسي**: ص ٧٣ .

وثالـــثها: تناص الإيقاع ويعني" التشاكل بين القصيدة المُعارَضة والمُعارِضة من حيث البنـــية الإيقاعـــية الخارجية المتمثلة بالوزن والبحر والروي ومن حيث البنية الإيقاعية الداخلية والتـــي يقصـــد بهـــا هنا تكرار بعض ألفاظ الشاعر المُعارَض وتراكيبه وجرس ألفاظه"[1]. وقد أشـــرت إلـــى البنـــية الإيقاعـــية الخارجـــية سابقاً، أما البنية الإيقاعية الداخلية فتظهر جلية في المعارضـــات، ومنها على سبيل التمثيل لا الحصر معارضة ابن دراج لأبي نواس، ومعارضة ابـــن الزقاق لأبي تمام. فقد كرر ابن دراج بعض صيغ أبي نواس مع تحوير طفيف فيها، مثال ذلك قوله[2]:

وهُـــم ضَـــرَبُوا الآفـــاقَ شرقاً ومغرباً بجمـــعٍ يَسِـــيرُ النَّصْـــرُ حـــيثُ يسيرُ

فالشطر الثاني يتشابه من حيث الصياغة والإيقاع مع قول أبي نواس[3]:

فمـــا جـــازَهُ جُـــودٌ، ولا حَـــلَّ دونَه، ولكـــنْ يصـــيرُ الجـــودُ حـــيثُ يصيرُ

وقوله[4]:

وأنِّـــــي بذكـــــراهُ لهِمِّـــــيَ زاجِـــــرٌ وأنِّـــــيَ مـــــنهُ للخطـــــوبِ نَذِيـــــرُ

وهو متسرب من حيث الصياغة من قول أبي نواس[5]:

وإنِّـــي لِطَـــرْفِ العـــينِ بالعينِ زاجرٌ، فقـــد كـــذتُ لا يخفـــى علـــيّ ضميرُ

---

(١) "التناص في معارضات البارودي": ص ١٣٢.

(٢) ديوان ابن دراج القسطلي: ص ٢٥٣.

(٣) ديوان أبي نواس: ص ٣٢٨.

(٤) ديوان ابن دراج القسطلي: ص ٢٥٢.

(٥) ديوان أبي نواس: ص ٣٢٧.

وقام ابن الزقاق بمثل هذا الصنيع في قوله[1]:

ولا صَحِبَتْ كفّي على دلجِ السُّرى أَبرَّ وأوفى مِن رقيقِ المضاربِ

وهو مأخوذ من قول أبي تمام[2]:

وكُنتَ متى تُهزَزْ لِخَطْبٍ تُغَشِّهِ ضَرائبَ أمْضَى مِن رقاق المَضَارِبِ

وقوله أيضاً[3]:

تنسمتُ من أنفاسِها أَرَجَ الصَّبا وَجَنَّبْتُ عُلْوِيَّ الصَّبا والجنائبِ

وهو محور من قول أبي تمام[4]:

أَمْيدَانَ لَهْوِي مَنْ أَتاحَ لَكَ البِلَى فأَصْبَحْتَ مَيْدانَ الصَّبا والجَنائِب ؟

ومثل هذا التناص الإيقاعي الداخلي فيه إضافة للنص الأول/ الأصلي وإحياء له، وإعادة لإنشائه من جديد في ذهن المتلقي. وبهذا تصبح عملية المعارضة إبداعاً لنص من جملة نصوص، وتشكيلاً له برؤية جديدة تتيح مجالاً لنصوص أخرى كي تنبثق منه أي النص المُبدَع، ليظل الأدب حياً نابضاً بالحياة والتجدد." فالنص لا يفهم إلا بالنصوص وكثيراً ما تتحاور النصوص فتتآزر أو تتدافع، ولا نستطيع أن نفهم لغة النص إلا إذا أدرجناه في شبكة النصوص. عندها يمكن للنص أن يقول ما يريد أن يقوله ويمكنه أن يقول ما يحرص على إخفائه أيضاً"[5].

وكثيراً ما نجد في المعارضات تداخلاً كبيراً بين الشعراء في النظم، فالشاعر المعارِض يحرص على النظم على طريقة الشاعر المعارَض من أجل إظهار المقدرة والتفوق. فقد تأثر

---

(١) ديوان ابن الزقاق البلنسي: ص ٧٦.

(٢) ديوان أبي تمام: م١ ص ٢١٢.

(٣) ديوان ابن الزقاق البلنسي: ص ٧٤.

(٤) ديوان أبي تمام: م١ ص ٢٠١.

(٥) "المعارضات الشعرية بين المضارعة والاعتراض": ص ١١٨.

التطيلي وابن الزقاق وابن خفاجة بطريقة أبي تمام من حيث الاهتمام بالمحسنات البديعية:

كالطباق، والمقابلة، والجناس، والتكرار، ورد الأعجاز على الصدور، والاعتماد على الاستعارات البعيدة. وتأثر ابن دراج، وابن عمار، وابن عبدون بطريقة المتنبي، ونسجوا على منواله في المغالاة، وقوة اللفظ، ودقة الوزن، وفي طريقة المديح. وتأثر ابن زيدون بطريقة البحتري من حيث الميل إلى السهولة والوضوح وتجنب التعقيد والغموض التصويري، والاهتمام بموسيقى النص وإيقاعه .

وخلاصة القول أن المعارضات الشعرية الأندلسية تدل دلالة واضحة على كبير إعجاب الشعراء الأندلسيين بموروثهم الأدبي، وتفاعلهم معه، وصدورهم عنه من خلال قراءاتهم للنتاج المشرقي، وإصرارهم على الإضافة إليه من مقومات ابتكارهم وخصوصية أدائهم. فلم يكونوا صورة مطابقة للشعراء المشارقة، بل إنهم استدعوا نصوصهم، ثم أعادوا كتابتها من جديد وفق سياق قصائدهم ومواقفهم الشعورية الخاصة بهم. وهذا يكشف عن ملكاتهم الفنية التي تشهد لتجاربهم وصورهم بالقدرة على التفاعل مع التراث فهماً ووعياً، والصدور عنه معرفة وهضماً.

ثانياً. التضمين البلاغي وأثره في الشعر الأندلسي

(أ) مفهوم التضمين ووظائفه:

التضمين أحد المصطلحات البلاغية والنقدية التي حظيت بعناية الدرس البلاغي والنقدي قديمـــه وحديـــثه. والتضمين لغة مشتق من الفعل (ضَمَّنَ) الشيء الشيء: أودعه إياه كما تودع الوعاء المتاع والميت القبر، وقد تضمَّنه هو؛ والمضمَّن من الشعر: ما ضمَّنته بيتاً[١].

أمـــا التضـــمين البلاغي اصطلاحا فهو" استعارتك الأنصاف والأبيات من شعر غيرك، وإدخالـــك إيـــاه فـــي أثناء أبيات قصيدتك"[٢]. أو هو كما حدّه ابن رشيق" قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل"[٣].

وللتضـــمين البلاغـــي فوائد كثيرة، ووظائف عدة. وقد أشار نقادنا القدامى إلى بعضها، فعـــدّه ابـــن الأثيـــر إحـــدى الوسائل التي تساعد في" تأكيد المعنى المقصود"[٤]، واعتبره حازم القرطاجني آلية من آليات إتمام المعنى، وتحسين العبارة[٥].

كمـــا أشار رجاء عيد إلى مهام التضمين البلاغي وفوائده وذكر بأنه يأتي" لتوثيق دلالة، أو تأكـــيد موقف، أو ترسيخ معنى، أو لمؤازرة النص إما بتضمين صريح وإما بتلميح وتلويح ، أو يكون ــ من وجه آخر ــ رفضاً لمقولة، أو نفياً لمعتقد، شريطة أن يكون التناص التضميني

---

(١) **لسان العرب**: مادة (ضمن).

(٢) **الصناعتين**: لأبي هلال العسكري: تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص ٤٧.

(٣) **العمـــدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**: ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١، ج٢ ص ٨٤؛ وانظر: **التضمين في التراث النقدي والبلاغي**: ربى عبد القادر الرباعي، رسالة ماجستير مخطوطة في جامعة اليرموك، إربد، ١٩٩٧؛ **والتضمين في العربية**: أحمد حسن حامد، دار الشروق، عمان، والدار العربية للعلوم، بيروت، ط١، ٢٠٠١.

(٤) **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**: ج٣ ص ٢٣٨.

(٥) انظـــر :**مـــنهاج البلغاء وسراج الأدباء**: حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص ٣٩.

متشيئاً في النسق الأدائي، وأن يتضام مع مصاحبات أدائية متداخلة، وليس كتلة لغوية فاصلة بين سابق النص ولاحقه ولا يكون ــ كذلك ــ مجرد لصق نتوءات تسترخي على سطح النص"[1].

وهــذا يعني أن التضمين عملية صعبة لا يتقنها إلا الشاعر المجيد، وتكمن صعوبتها في "مــدى قدرة الشاعر وهو يضمّن شعر سواه أن يجعل ذلك البيت المضمَّن ــ أو سواه ــ جزءاً مــن بنــية القصــيدة ومدى تمكنه ــ كذلك ــ من إيصال الدلالة إلى المتلقي الذي يفترض فيه الشــاعر إحاطته بما ضمنه من أبيات سواه"[2]. فالتضمين إذاً " اختبار لقدرة الشاعر في تشرب الــنص القــديم وتمــثله"[3]. وقدرته تتجلى عندما يستطيع أن يوظف ما يستلهمه من النصوص الأخرى توظيفاً فنياً .

(٣) التضمين والتناص

يُنظــر إلــى التضــمين البلاغــي في الدرس النقدي الحديث على أنه شكل من أشكال التــناص[4] ؛ وذلــك "فيما يبتعث من نص أو نصوص أو ما يتماهى في تحاور بين نصين كأنه مقابل لما نعرفه من استدعاء الشخصية التراثية. إن الاستدعاء ــ هنا ــ استدعاء قولي أو نصي ــــ إن جاز التعبير ــ يتخذ مسارات تتعدد، ودلالات تتنوع حسب قدرة استخدامها والتمكن من تلاصق الصوتين: (السابق واللاحق)"[5].

---

(١) **القول الشعري**: ص ٢٣٢.

(٢) **لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث**: رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥، ص ٢٩.

(٣) **التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث**: ص ٨٦.

(٤) انظــر: **القــول الشــعري**: ص ٢٣٢؛ **والتناص في نماذج من الشعر العربي الحديث**: ص ٨٥؛ "وظاهرة التضــمين البلاغــي: دراسة في تضمين الشعراء العرب القدماء لمعلقة امرئ القيس": موسى ربابعة، مجلة **أبحــاث اليــرموك** م١٤ ع٢ ١٩٩٦، ص ٤٢؛ و"فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص": ص ٨٣؛ و"دلالة التضــمين فــي خواتم قصائد أبي نواس: إبراهيم المنجلاوي: **مجلس جامعة دمشق**، ج١ ع١١ م٣ أيلول ١٩٩٧، ص ٥٥.

(٥) **القول الشعري**: ص ٢٣٢ .

ولعــل تعــريف بارت(Barthes) للتناص بأنه" تضمين بغير تنصيص"[١]يشكّل بؤرة أساســيةً اعــتمد عليها كثير من الدارسين في الربط بين المصطلحين، بل وفي جعل التضمين مصــطلحاً بــديلاً أو رديفاً للتناص[٢]. وقد عُرّف التناص بأنه" تضمين نص لنص آخر، أو هو تفاعــل خــلاق بــين الــنص المستحضِر والنص المستحضَر، فالنص ليس إلا توالداً لنصوص سبقته"[٣].

إن التضمين البلاغي بهذا المعنى صورة من صور استيحاء التراث واستلهامه والتفاعل معه" وذلك لأن التراث يظل معيناً ينهل منه الشعراء إذا ما رأوا أن ذلك يجعل شعرهم أكثر ثراء وخصــوبة"[٤]. ولهذا فقد اعتمد عليه الشعراء الأندلسيون لإغناء تجاربهم، والتعبير عن رؤاهم المختلفة، فضمّنوا أشعارهم أبياتاً أو أشطار أبيات لشعراء مشارقة، مما يدل على سعة إطلاعهم، وكثرة محفوظهم، وقدرتهم على التعامل مع النص التراثي وتمثله .

واســتمرار ظاهــرة التضمين في الشعر على اختلاف مكانه وزمانه دليل واضح على تفاعل الشاعر مع النص القديم ومحاورته له،" ولذلك يظل النص القديم فاعلاً ومؤثراً في النص الجديــد، كمــا أن النص الجديد يكتسب طاقات جديدة من تلك الطاقات التي حملها النص القديم وهذا يعني أن النص القديم هو نموذج قابل للتمدد والتجدد والاستمرار في أي زمن"[٥].

---

(١) نقــلاً عــن: "في نظرية النص الأدبي": عبد الملك مرتاض، **الموقف الأدبي**، دمشق، ع ١-٢، كانون ثاني ١٩٨٨،
ص ٥٥-٩٨.

(٢) انظر: **التضمين في التراث النقدي والبلاغي**: ص: ١٩٧؛ و" ظاهرة التضمين البلاغي": ص ٤٢.

(٣) قضــايا قراءة النص الشعري الحديث من خلال ممارسته عند النقاد العرب": توفيق الزيدي، مجلة **الموقف الأدبي**، دمشق، ع١٨٩، كانون ثاني ١٩٨٧، ص ١٧.

(٤) التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث: ص ٧٥.

(٥) نفسه: ص ٨٨.

وتحـــاول الدراســـة الكشف عن طبيعة العلاقة القائمة بين النصوص الشعرية الأندلسية ومثيلاتها من الشعر المشرقي؛ لأن" العلاقات والتشابكات بين النصوص أضحت عملية مهمة في الكشف عن خصوصية النصوص الأدبية من خلال علاقاتها مع النصوص الأخرى"[١].

(٣) التضمين البلاغي إحياء لتجارب الآخرين

لقد قام الشعراء الأندلسيون باستنطاق نصوص الشعراء المشارقة ونقل تجاربهم المماثلة لتجاربهم الذاتية ومعاناتهم الخاصة، وإن كان ثمة تباين في الظروف التاريخية "فتجاوب أصوات الشـــعراء على اختلاف أزمانهم يخلق نوعاً من التماثل في الرؤى"[٢]. وهذا التماثل في التجارب بين الشعراء يعد من أكثر الأوجه المحققة للتضمين؛ لأن النصوص لا تولد من فراغ، وإنما تأتي نتيجة الاندغام والتفاعل مع التجارب الشعرية المختلفة على مر العصور .

ومن هذا المنطلق تجد ابن دراج القسطلي يعيد تجربة الحطيئة ويفيد منها. فعندما تشرّد وتغـــرّب نتيجة الفتنة البربرية[٣]، وشعر بأنه سجين، وأن أرض قرطبة قد ضاقت عليه استأذن حاكمهـــا ســـليمان بـــن الحكـــم الملقب بالمستعين بالرحيل ليضرب في الأرض بحثاً عن الأمن والاســـتقرار والمال الذي يسد به حاجاته وحاجات أسرته، فكتب إليه رسالة ضمّنها هذه الأبيات الشعرية[٤] :

(مـــاذا تقـــولُ لأفـــراخٍ بـــذي مَـــرَخٍ حُمْـــرِ الحواصِلِ لا مـــاءٌ ولا شَجَرُ)

مـــا أوْضَـــحَ العُـــذرَ لـــي لو أنَّهم عَذَروا وأجْمَـــلَ الصَّبْرَ بي لو أنَّهُمْ صبروا!

---

(١) "ظاهرة التضمين البلاغي": ص ٤٢.

(٢) **التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث**: ص ٩١.

(٣) انظـــر: **شـــعر ابن دراج القسطلي: دراسة وتحليل**: إبراهيم الياسين، رسالة ماجستير مخطوطة في جامعة اليرموك، إربد، ١٩٩٦، ص ١٥ – ١٦.

(٤) **ديوان ابن دراج القسطلي**: ص ٤٦٦.

لكـــنَّهم صَـــغُروا عـــن أزمَـــةٍ كَبُـــرَتْ فمـــا اعـــتذاريَ عَمَّنْ عُذْرُهُ الصِّغَرُ؟

فالقســـطلي يبنـــي نصـــه الشعري على بيت الحطيئة المشهور الذي خاطب به عمر بن الخطاب ــ رضي الله عنه ــ عندما سجنه بسبب هجائه للزبرقان[1]:

مـــاذا تقـــولُ لأفـــراخٍ بـــذي مَـــرَخٍ حُمْـــرِ الحَواصلِ لا مـــاءٌ ولا شَـــجَرُ

غَيَّـــبتَ كاسِـــيَهُمْ فـــي قَعْـــرِ مُظْلِمَـــةٍ فاغْفِـــرْ علـــيكَ سَـــلامُ اللهِ يـــا عمرُ

ومن تتبع النصين السابقين تجد أن صوت ابن درّاج يمتزج بصوت الحطيئة، فيتناغمان وينســـجمان تمام الانسجام. فكل منهما يعبر عن ألمه وخوفه الشديدين على أبنائه الصغار الذين عـــركتهم الحياة، فأبعدتهم عن معيلهم ومقيل عثرتهم، فراح يستعطف ويطلب المساعدة من أجل إغاثة أبنائه ورفع الظلم عن كاهلهم .

ويجـــد المعتمد بن عباد ملك إشبيلية في تجربة الحطيئة ذاتها مجالاً للتعبير عن تجربته وهو منفي في السجن، حيث قال عندما رأى سرب القطا[2]:

بِنَفْســـــي إِلـــى لُقيـــا الحَمـــامِ تَشـــوُّفٌ، ســـوايَ يُحـــبُّ العَـــيْشَ في ساقِه كبْلُ

أَلا عَصَـــمَ اللهُ القَطـــا فِـــي فِـــراخِهَا، فإنَّ فِرَاخِـــي، خَانَهَـــا المَـــاءُ والظِّلُّ!

فهـــو يضـــمن بيته بعض ألفاظ الحطيئة وصوره ليعبر عن حزنه ومرارته على أولاده الصغار الذين أبعد عنهم.

وتتماثل تجربة ابن زيدون مع تجربة المتنبي وتتحدان، حيث يقول[3]:

---

(١) **ديـــوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت:** قدم له: حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص ١٥٣.

(٢) **ديوان المعتمد بن عباد :** ص ١٨٨.

(٣) **ديوان ابن زيدون ورسائله:** ص ١٦٣.

إنْ كَـانَ عَـادَكُمُ عِـيدٌ، فَـرُبَّ فَتًـى ... بالشَّوقِ قَد عَادَهُ ــ مِنْ ذِكْرِكُمْ ــ حُزَنُ

وأَفْـرَدَتْـهُ اللَّيَـالِـي مِـن أَحِبَّـتِـهِ ... فَبَاتَ يُنْشِدُهَا ــ مما جَنَى الزَّمَنُ ــ :

"بِـمَ الـتَّعَلُّلُ ؟ لا أَهْـلٌ ولا وَطَـنٌ! ... ولا نَـدِيمٌ! ولا كَـأْسٌ! ولا سَـكَنُ"

فهـو يضـمن نصه قول المتنبي عندما شعر بغربة نفسية وهو في المرحلة الأخيرة من حياته بعيداً عن الأهل والأحبة والوطن[1]:

بِـمَ الـتَّعَلُّلُ لا أَهْـلٌ ولا وطَـنٌ ... ولا نَـدِيمٌ ولا كَـأْسٌ ولا سَـكَنُ ؟

أُرِيـدُ مِـنْ زَمَنِـي ذا أَنْ يُبَـلِّغَـنِـي ... مَـا لَيْـسَ يَبْلُغُـه من نَفْسِـهِ الزَّمَنُ

فـابن زيـدون بهذا التضمين يعيد تجربة المتنبي ويفيد منها، إذ لا يخفى ما بين الواقع النفسـي لكـلا الشـاعرين من أوجه التشابه وملامح الالتقاء كما بينا سابقاً، حيث تكاد الملامح التصويرية تلتقي وتتفق تبعاً لاتفاق طبيعة التجربة التي دارت حول ماض يُكثر كل منهما البكاء عليه، وبين حاضر يضيق به إذا قورن بنعيم الماضي وسعادة الحياة فيه، فراح كل منهما يصب جام غضبه على الزمن، مصوراً ذلك العداء الذي يحكم علاقته به .

كما يجد الأعمى التطيلي في غربة المتنبي بمصر وبعده عن أهله ووطنه ما يتلاءم مع غربته في حمص/ إشبيلية بعيداً عن وطنه، حيث يقول[2]:

إلـى الله أَشـكو الـذي نحـن فـيه ... أَسـىً لا يُنَهـنِهُ مـنهُ الأَسـى

وكـيف تَضـاحَكُ هـذي الـرِّياضُ ... وكـيفَ يصـوبُ الغمـامُ الحصـى

وهـيهاتَ لَـمْ يعـتمدْ أن يجـودَ ... ولكـن لِمَـا نحـنُ فِـيهِ بَكـى

---

(١) شرح ديوان المتنبي: ج٤ ص٤٦١.

(٢) ديوان الأعمى التطيلي: ص ١.

"ومـاذا بحمـصٍ مـن المضحكات ولكـــنَّهُ ضـــحكٌ كالـــبكا"

فالتطيلي في بيته الرابع يحوّر بيت المتنبي الذي يقول فيه[1]:

"ومَـاذَا بِمِصْـرَ مِـنَ المُضْـحِكات ولكـــنَّهُ ضَـــحِكٌ كالـــبُكَا"

ويستبدل كلمة (مصر) بكلمة (حمص) ليؤكد أن ثمة تماثلاً بين التجربتين. فتجربة الغربة والاغتراب التي عاشها الأعمى التطيلي بحمص تشبه تجربة الغربة والاغتراب التي عاشها المتنبي بعيداً عن وطنه. فلدى كل منهما نفس ممزقة منقسمة من داخلها بين واقع مرير معاش وماض مشرق يتذكره، وهذا ما يربط بين التجربتين .

ويتناغم صوت ابن اللبانة مع صوت العرجي، ويتحدان في التجربة الشعرية. فالداني عندما عزم على الانفصال عن موطنه ميروقة مودعاً بعض أصدقائه قال[2]:

أقـولُ تحـيةً وهـي الـوَداعِ خِـداعاً لِـي ومـا يُغنـي الخِـداعُ

أُعَلِّـلُ بالمُنَـى قَلْـباً شُـعاعاً ولـنْ يَـتَعَلَّلَ القلـبُ الشُـعاعُ

وأتْـرُك جِيـرةً جَـاروا وأَشْـدُو "أضَـاعُوني وأيَّ فتـىً أضَـاعُوا"

فهـو يضمّن نصه السابق شطراً من بيت العرجي المشهور، وهو من جميل ما قاله في السجن[3]:

أضـاعُوني وأيَّ فتـىً أضـاعُوا لِـيومٍ كَـريهةٍ وسِـدَاد ثَغْـرِ

ويلحظ من خلال النصّين السابقين أن البعد المأساوي الحزين هو الذي دفع ابن اللبانة إلى تضمين قول العرجي الذي كان مفتوناً بحب وطنه، ورغم ذلك فقد عانى من ويلات النفي

---

(١) شرح ديوان المتنبي: ح١ ص ٤٤.

(٢) ديوان ابن اللبانة الأندلسي: ص ١٥٧.

(٣) ديوان العرجي: جمعه وحققه: سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ٢٤٦.

والتشرد والقهر والسجن. وقد استوحى الداني هذا الموقف النفسي العميق مع ما يحمله من طابع وجداني ومزجه بتجربته الذاتية، وحمله مشاعره وأحاسيسه .

إن النصوص الشعرية السابقة تؤكد تواصل الشاعر الأندلسي مع موروثه الشعري، والتقاءه بغيره من الشعراء الذين وجد في أصواتهم" تأكيداً لصوته من جهة، وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى. وهو حين يضمّن شعره كلاماً للآخرين بنصّه فإنه يدل بذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان"[1].

(٤) التضمين البلاغي وفاعلية التشكيل

لقد تمكن الشعراء الأندلسيون من قراءة النصوص الشعرية المشرقية وإعادة تشكيلها وإنتاجها بما يتفق مع رؤاهم ومواقفهم الشعورية الخاصة، لأنهم غدوا في تعاملهم مع تلك النصوص الأصلية قادرين على تأدية إبداعات جديدة تنسجم مع تصوراتهم، وليس بالضرورة مع النص الأصلي، ومن الأمثلة على ذلك قول ابن عبدون مخاطباً المتوكل بشأن دار أُنزل فيها فوكفت عليه[2]:

أيا سامياً من جانبيه إلى العُلا "سموَّ حَبابِ الماءِ حالاً إلى حالِ"

لعبدِكَ دارٌ حلَّ فيها كأنَّها "ديارٌ لسلمى عافياتٌ بذي الخالِ"

يقول لها لما رأى من دثورها "ألا عِمْ صَباحاً أيُّها الطللُ البالي"

فقالت وما عيَّتْ جواباً بردِّها "وهل يَعمَنْ من كان في العُصر الخالي"

فَمُرْ صاحِبَ الأنزالِ فيها بفاصل "فإنّ الفتى يَهْذي وليس بِفَعَّالِ"

---

(١) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ص ٣١١.

(٢) ديوان ابن عبدون: ص ١٧١.

فالشاعر يبني نصه الشعري على أبيات امرئ القيس التي يقول فيها[1]:

أَلا عِـمْ صـباحاً أَيُّهـا الطَّلَلُ البالي ... وهـل يَعِمَـنْ مَنْ كانَ في العُصُرِ الخالِي

ديـارٌ لِسَـلْمَى عافـياتٌ بـذي خالِ ... أَلَـحَّ علـيها كُـلُّ أَسْـحَمَ هَطَّـالِ

سَـمَوْتُ إِلـيها بَعْـدَما نـامَ أَهْلُهـا ... سُـمُوَّ حَـبَابِ المـاءِ حـالاً علـى حالِ

وقـد عَلِمَـتْ سَـلْمَىَ وإن كان بَعلَها ... بـأَنَّ الفتَـى يَهْـذِي ولَـيْسَ بِفَعَّـال

ويلحـظ مـن النصّين السابقين أن التضمين يشكّل حضوراً بارزاً للامية امرئ القيس، ويبدو أن استدعاء أبيات امرئ القيس يتعلق تعلقاً مباشراً بطبيعة الموقف الذي يتبناه ابن عبدون، وهـو موقـف نابع من رؤية متباينة عن رؤية امرئ القيس. فهو لا يضمن أبيات امرئ القيس بقصـد التقليد أو الاجترار، وإنما يقوم بتغيير النص المضمَّن، وتحويره بلغة تعتمد الحوار، أي حـوار النصـوص،" فهـو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية علمية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه. لا مجال لتقديس كـل النصـوص الغائـبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب، لا يتأمل هذا النص، وإنما يغيّره"[2]. والحوار يعني أيضاً " أن النص المضمّن لا ينظر إلى النص المضمَّن على أنه شيء مقدس"[3].

فـإذا أخذت الشطر الثاني من بيت ابن عبدون الأول " سمو حباب الماء حالاً إلى حال"، وهو عجز بيت امرئ القيس الثالث تجد أنه ــ أي الشطر المضمَّن ــ يأخذ معنى مغايراً لمعنى امرئ القيس، وينقل إلى سياق جديد ينسجم مع سياق النص المضمّن. فإذا كان سمو امرئ القيس

---

(١) **ديوان امرئ القيس**: ص ٢٧ – ٣٤.

(٢) **ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب**: ص ٢٥٣.

(٣) "ظاهرة التضمين البلاغي": ص ٤٤.

لغـرض غيـر أخلاقـي فإن سمو المتوكل ممدوح ابن عبدون كان سمواً رفيعاً، إذ سما للمجد والعلا.

ومـثل هذا النقل والتغيير والتحويل تجده في الشطر الثاني من بيت ابن عبدون الخامس "فـإن الفتـى يهذي وليس بفعّال"، وهو عجز بيت امرئ القيس الرابع. فقد ورد هذا الشطر في الـنص المضـمَّن للـتهكم والسخرية من بعل" سلمى"، في حين ورد في سياق النص المضمّن اسـتعارة تمثيلـية هدفها حث الممدوح / المتوكل على الفعل لا القول بأن يسكّن ابن عبدون في منزل جديد غير منزله الذي تهدّم وأصبح بالياً .

أما عن صورة الطلل في النص المضمّن، فقد استوحاها ابن عبدون من النص المضمَّن ليبين لممدوحه حالة منزله المندثر التي تماثل حالة أطلال " سلمى" التي فقدت كل معاني الحياة، غيـر أن انـتماء ابـن عبدون لمنزله لم يكن كانتماء امرئ القيس للطلل لذلك تجده يطلب من المتوكل أن يعوضه مسكناً حديداً .

إن عملـية التغييـر أو التحوير التي أجراها ابن عبدون في النص الأصلي تكشف عن مـوقفه هـو لا عـن موقف امرئ القيس. وهنا تكمن أهمية التضمين في مقدرة الشاعر على التحويـر والتلاعب بالنص الأصلي وإبداع نص جديد مغاير للنص الأصلي.فابن عبدون لم يعد نص امرئ القيس، وإنما أعاد تشكيله وإنتاجه برؤية جديدة، ووعي شديد يكشفان عن مدى تداخل النصوص وتفاعلها مع بعضها بعضاً، وهو تفاعل لا يسعى إلى تقديس النص المضمَّن/الأصلي أو اجتـراره، وإنما هدفه تغييره ونقله إلى معنى جديد مختلف عن معناه. ففي النص" تلتقي عدة نصـوص، تتصـارع، يبطل أحدها مفعول الآخر، تتساكن، تلتحم، تتعانق. إذ ينجح النص في

استيعابه للنصوص الأخرى، وتدميرها في ذات الوقت، إنه إثبات ونفي وتركيب"[1]. ومن هنا يمكن ترديد قول بارت بأن التناص" صورة تضمن للنص وضعاً، ليس لاستنساخ، وإنما لإنتاجية"[2]: ٦٤١٩٧٩

ومن الأمثلة الأخرى التي تؤكد أهمية التضمين البلاغي وفاعليته في تشكيل النصوص الشعرية قول ابن حزم في باب الهجر[3]:

تَذَكَّرْتُ وُدّاً لِلحَبِيبِ كأنَّه "لِخَوْلَةَ أطْلالٌ بِبُرقةِ ثَهْمَدِ"

وعَهْدِي بِعهدٍ كانَ لي منهُ ثابتٍ "يَلُوحُ كباقِي الوَشْمِ في ظاهِرِ اليَدِ"

وقَفْتُ بهِ لا مُوقِناً برجوعه "ولا آيساً أبْكِي وأبْكِي إلى الغَدِ"

إلى أنْ أطَالَ النَّاسُ عذْلِي وأكْثَرُوا "يَقُولونَ: لا تهلِك أسىً وتَجلَّدِ"

كَأنَّ فنونَ السُّخْطِ ممن أحِبُّهُ "خلايا سَفينٍ بالنواصفِ من دَدِ"

كَأنَّ انقِلابَ الهَجْرِ والوصْلِ مَرْكِبٌ "يجورُ بهِ المَلاّحُ طوراً ويهتدي"

فَوَقْتُ رِضىً يَتْلُوه وَقْتُ تَسَخُّطٍ "كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ المفايِلُ باليدِ"

ويَبْسُمُ نحوي وهو غَضْبَانُ مُعْرِضٌ "مُظَاهِرُ سِمْطَيْ لؤلؤٍ وزَبَرْجَدِ"

فابن حزم يبني مقطوعته السابقة على أبيات من معلقة طرفة بن العبد، فيختم كل بيت منها بقسم من أبيات طرفة الآتية[4]:

لِخَوْلَةَ أطْلالٌ بِبُرقَةِ ثَهْمَدِ تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ في ظَاهِرِ اليَدِ

---

(١) لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت: عمر أوكان، أفريقيا الشرق، ١٩٩١، ص ٢٩.

(٢) نفسه : ص ٢٩.

(٣) طوق الحمامة في الإلفة والألاف: ص١٠٠-١٠١.

(٤) ديوان طرفة بن العبد: ص ٢٣-٢٥.

وُقُـوفاً بِهَـا صَـحْبِي عَلَيَّ، مَطِيَّهُمْ ... يَقُولُـونَ: لا تَهْلِـكْ أَسًـىً وَتَجَلَّـدِ

كَـأَنَّ حُـدُوجَ المَالِكِـيَّةِ غُـدْوَةً ... خَلايَـا سَـفِينٍ بالنَّوَاصِـفِ مِـنْ دَدِ

عَدَوْلِـيَّةٌ أَوْ مِـنْ سَـفِينِ ابْـنِ يامِنٍ ... يَجُـورُ بِهَـا المَـلاَّحُ طَـوْراً ويَهْـتَدِي

يَشُـقُّ حَبَـابَ المَـاءِ حَيْزُومُهَا بِهَـا ... كَـمَـا قَسَـمَ التُّـرْبَ المُفَـايِـلَ بِالْيَـدِ

وفي الحَيِّ أَحْـوَى يَنفُضُ المَرْدَ شَادِنٌ ... مُـظَـاهِـرُ سِمْطَـيْ لُـؤْلُـؤٍ وزَبَرْجَـدِ

يبدو من النصين السابقين أن أبيات ابن حزم تتعالق مع أبيات طرفة، غير أن أبيات ابن حزم جاءت في سياق مختلف عن سياقها الأصلي، فقد حول النص المضمَّن عن وظيفته الأصلية لتنسجم مع رؤيته وموقفه الشعوري الخاص. فإذا كان طرفة في أبياته السابقة يصور لحظة من لحظـات الانمحاء والتغير في عالم الجمادات/الأطلال وما تبع ذلك من تغير في حياته، فإن ابن حـزم يصـور اللحظـة ذاتهـا ولكن في عالمه هو من خلال هجران الأحبة، فانمحت العهود، وتغيـرت المواقـف، وانقلـبت المشاعر إلى الضد. فهو يقرن وقوفه على ذكريات حبه المندثر متحسراً باكياً بوقوف طرفة على أطلال محبوبته .

فـابن حـزم يحور في أبيات طرفة، ويغير في معانيها وصورها الشعرية، ليقدم رؤية جديـدة تتلاءم مع مشاعره وأحاسيسه؛ ففي بيته الثالث تجده يبكي بكاء شديداً نتيجة هجر الأحبة ونقضهم للعهود والمواثيق، في حين تجد طرفة باكياً شاكياً بسبب اندثار ديار "خولة" وخلوها من الأنـيس بعد رحيلها عنه. وتجده في بيته الثاني يصور عهده بأحبته بباقي الوشم في ظاهر اليد، وهـو تصوير محوّر من تصوير طرفة لأطلال محبوبته البالية المندثرة. وكذلك الأمر في بيته الخـامس إذ يصـور شدة سخطه على أحبته الذين هجروه بشدة جريان السفن واندفاعها، وهو تصوير منقول من بيت طرفة في وصف هوادج النساء المرتحلات .

وعلـــى ذلك فإن ابن حزم يقوم باستدعاء واعٍ لأبيات طرفة، ثم يحورها لتناسب الوضع المأســاوي الــذي كان يعيشه، فكلمات طرفة وعباراته وصوره تكتسب هنا دلالات تتباين عن دلالاتهـــا الحقيقـــية، وذلك كامن بتحويل النص الأصلي وتغييره ليتلاءم مع رؤية النص الجديد. ومثل هذا الاستدعاء للنصوص التراثية يؤكد" أن النص المبدع لا ينشأ لطفرة كلامية تتدفق على المـــتكلم، وإنما هو نتيجة لاستحضار واع أو منسي لتراث إبداعي سابق عليه، وإن حضور ذلك الموروث بالاستشهاد أو التلميح أو الرمز أو المحاكاة يولد في النص المبدع "أفقاً ترميزياً" يجعل دلالاته بلا حدود، فيستفز المتلقي لكد الذهن قراءة وفهماً وتأويلاً[1]".

ومنها أيضاً قول ابن صارة الشنتريني في الهجاء[2]:

أمـــا الثَّـــنايا فإنّـــي لســـتُ منثنـــياً ... عـــن الثَّـــناء علـــيها آخِـــرَ الأبَـــدِ

يـــبدو لِطـــرفِكَ مـــنها حين تُبصرُها ... ســـنٌ كمـــثلِ مِسَـــنِّ الصَّـــيقَلِ الفـــردِ[3]

كـــأنَّ جـــنَّ ســـليمان بـــنوا فمَـــهُ ... " بنـــيانَ تدْمُـــرَ بالصِّـــفاحِ والعَمَـــدِ"

يهـــدي إلـــى السّـــمع في ألفاظِهِ نغماً ... كأنّهـــا نَفَـــثَاتُ السِّـــحرِ فـــي العُقَـــدِ

لـــــه فـــــمٌ كحرٍ في شكلِ صُورتِهِ ... "ترمـــي غـــواربُهُ العِبْـــرينِ بالـــزَّبَدِ"[4]

فالشاعر يضمّن أبياته السابقة من قول النابغة في مدح النعمان بن المنذر[5]:

ولا أرى فـــاعِلاً فـــي الـــنَّاسِ يُشْبِهُه ... ولا أُحاشِـــي مـــن الأقـــوامِ مِـــن أحَـــدِ

إلا ســـليمانَ إذ قـــال الإلـــهُ لَـــهُ ... قُـــمْ فـــي البَـــريَّةِ فاحْـــدُدها عـــن الفَـــنَدِ

---

(١) "من النص إلى سلطة التأويل": الحبيب شبيل، **الفكر العربي المعاصر**، ع ٨٨-٨٩، ١٩٨١، ص ٩٣.

(٢) **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**: ف٢ م٢ ص ٨٤٦.

(٣) الصيقل: وجمعها صياقل وصياقله، والصقيل: المجلو.

(٤) الغوارب: الأمواج، وغارب كل جسم: ما ارتفع منه وعلا. وعبر الوادي :جانباه.

(٥) **ديوان النابغة الذبياني**: تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص ٢١ – ٢٦ .

وخـيِّس الجـنَّ إنـي قـد أذنتُ لهم يَبْـنونَ تَدْمُـرَ بالصَّـفَاحِ والعَمَـدِ

لا تَقـذفنـّي بُركْـنٍ لا كِفَـاءَ لـه وإن تَـأثَّفَـكَ الأعْـداءُ بالـرِّفـدِ

فمـا الفُـراتُ إذا هَـبَّ الرِّياحُ لـه ترمـي غـواربَه العِبْـرين بالـزَّبَدِ

يـوماً بأجـودَ مـنه سَـيْبَ نافلـةٍ ولا يَحُـولُ عَطـاءُ الـيومِ دُونَ غـدِ

إن ابـن صارة في نصه السابق ينتزع الشطرين المضمَّنين من سياق المديح إلى سياق الهجاء بما ينسجم مع المعنى الذي يقدمه. وهنا يكتسب الشطران المضمَّنان بعداً جديداً، وهذا لا يعنـي أن ثمة تعارضاً بين موقف الشاعرين، وإنما يعني قدرة ابن صارة على استغلال كل ما يفيده ويكشف رؤيته. فإذا كان النابغة الذبياني يرسم لوحة جميلة لممدوحه، فإن ابن صارة يحور تلـك اللوحة ويغيرها بوعي تام لتصبح لوحة هجائية ساخرة. ففيض الفرات في النص المضمَّن يـدل علـى كرم النعمان الفياض الذي لا يضاهى، في حين يدل هذا الفيض في النص المضمَّن علـى سوء كلام الشخص المهجو. وبناء تدمر في النص المضمَّن يدل على دقة الإبداع وجمال الصنع، في حين دل في النص المضمَّن على عدم الانتظام وقبح المنظر .

وهذا يدل دلالة واضحة على أن النص المضمَّن اتخذ بعداً جديداً، ومساراً مغايراً لسائر النص المضمَّن، حين جعل ابن صارة تجربة الذبياني المدحية امتداداً لتجربته الهجائية، فمقدرته الإبداعـية أهلّـته للمزج بين التجربتين، على الرغم من التباين الشديد بينهما. وهذا ينطبق على معنى التضمين الجيد عند ابن رشيق وهو" أن يصرف الشاعر المضمِّن وجه البيت المضمَّن عن معنى قائله في معناه"[1].

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج٢ ص ٨٥.

ومن أمثلة هذا النوع من التضمين قول الأعمى التطيلي في الرثاء[1]:

أبـــا حســـنٍ وفٍّ اعتـــزاءَكَ حقَّـــهُ فقـــــد كنـــــتما أُرْضِـــــعْتُما بلـــــبانِ

تماســـكْ قلـــيلاً لســـتَ أولَ مبتلـــىً ببـــــينِ حبـــــيبٍ أو بغَـــــدْرِ زمـــــانِ

فهو يضمّن بيته الأول من قول الفرزدق في وصف ذئب[2]:

وأنـــتَ امرُؤٌ، يا ذئبُ، والغَدرُ كُنْتُما أُخَيَّـــيْنِ كَانَـــــا أُرْضِـــــعا بِلَـــــبَانِ

إن التطيلي ينقل الشطر المضمَّن من سياق الوصف إلى سياق الرثاء، وهذا يمنح النص المضمِّن قيمة جديدة. فإذا كان الغدر أخاً للذئب ولصيقاً به، فإن العزاء /الحزن أخ لأبي الحسن لا يفارقـــه. فـــثمة تـــباين واضح بين النصين يكشف عن موقفين مختلفين، ويبرهن على وعي التطيلـــي بما يمارس من عمل، فهو يعيد قراءة بيت الفرزدق من جديد ويضعه في سياق ينسجم مـــع رؤيـــته الخاصة، وموقفه الشعوري الخاص، فيغدو صوته هو الصوت المسموع لا صوت الفرزدق .

(٥) تضمين الأمثال العربية

لقد اعتمد الشعراء الأندلسيون مصادر تراثية أخرى غير الشعر في تضميناتهم كالأمثال العـــربية السائرة ذات الدلالة الموحية، إذ ضمّنوها في أشعارهم مستغلين كل ما فيها من طاقات تعبيرية؛ لشحن مضامينهم ومعانيهم، وتقوية إبداعاتهم .

إن تمثّل الروح العربية القديمة باستيحاء أقوالها وحكمها المأثورة، وأمثالها السائرة يربط الشـــاعر بـــرباط قوي بالقيم الأصيلة التي صدرت عنها تلك الأمثال والمأثورات، ويعزز انتماء الشاعر إلى تراث أمته .

---

(١) ديوان الأعمى التطيلي: ص ٢٣١.

(٢) ديوان الفرزدق: شرحه وضبطه وقدم له: علي خريس، مؤسسة الأعلمي، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص٥٧٤ .

ويلحـظ بشـكل جلي أن الشعراء الأندلسيين كانوا في تضمينهم للأمثال العربية السائرة

يلتـزمون بصيغة المثل الحرفية دونما تغيير في لفظه، وهذا ما اشترطه ابن الأثير عندما تحدث عـن تضـمين الأمـثال، حيث يقول:" فمن ضمَّن نصه مثلاً من الأمثال وأراد حلَّه لَزِم منه ألا يخـرج عـن اللفظ. إلا أن يعكس المعنى"(١). وهذا هو الأحسن عنده أثناء تضمين الأمثال في النصوص الأدبية؛ وذلك لأمرين "أحدهما شياع المثل، وإلف الناس إياه. والآخر؛ لأن الأمثال لا ترد في الكلام إلا قليلة جداً، وإذا ظفر الشاعر المفلق بشيء منها عسر على غيره أن يأتي بمثله، وإن واخاه في المعنى عسر عليه أن يواخيه في اللفظ"(٢).

وقد كشف القرطاجني تصوره عن تصرّف الشاعر في المثل باشتراطه أن يردف معاني كلامـه بـه مضمناً له بالجملة أو مشيراً إليه على جهة الاستدلال أو التعليل، حيث يقول:" وقد يتصـرف في المثل بإبرازه في عبارة جديدة لا تشبه عبارته الأولى. وقد تختصر العبارات عن الأمـثال فـيُورَدُ منها في البيت الواحد المثلان والثلاثة. وقد يُتمثّل بالمثل على غير ما تَمثّل به الأول. فربما حسن موقعه من الكلام الثاني أكثر من حسنه في الكلام الأول. فإن كان موقعه في الكلام الأول أحسن عُدّ مُوردِه في الكلام الثاني مسيئاً مقصّراً"(٣).

لقـد كان الشعراء الأندلسيون يبحثون عن كل ما من شأنه إغناء معانيهم، وتعزيز إيحاء الكلمـات لـديهم. وكل ما يهمهم قوة اللغة، وطاقاتها التعبيرية؛ لذلك راحوا يستخدمون الأدوات كافة التي تحقق لهم هذه الغاية، ومنها توظيف الأمثال السائرة في نتاجهم الشعري. وهو كثير في

---

(١) **الوشـي المرقوم في حل المنظوم:** ابن الأثير: تحقيق: جميل سعيد، المجمع العلمي العراقي، بغداد،١٩٨٩ ص ٥٨.

(٢) المرجع السابق: ص ٥٩.

(٣) **منهاج البلغاء وسراج الأدباء:** ص ٣٩ -٤٠.

الشـــعر الأندلسي، ومن أمثلته قول ابن زيدون في خاتمة قصيدة مدح بها صديقه أبا الحزم ابن جهور والي قرطبة[1]:

يُمَيِّـــزُه مِمَّـــن سِـــوَاهُ وَ فـــاؤُهُ وإخلاصُـــهُ، إذ كُـــلُّ غانـــيةٍ هِـــنْدُ

فـــابن زيـــدون يضمّن بيته المثل القائل" كُلُّ غانيةٍ هند"، ويضرب في تساوي القوم عند فساد الباطن[2]. وهو بهذا التضمين يعطي صورة في غاية الإيحاء عن طبيعة المجتمع الذي كان يعـيش فـيه، فهـو كما يصوره مجتمع فاسد غابت فيه المبادئ والقيم، وقلّ فيه الأصدقاء وفُقد الأوفـياء، ولعلـه يشـير بـذلك إلى الوشاة الذين أوصلوه إلى السجن ظلماً. ومع ذلك فثمة في المجتمع من يمثل رمز الوفاء والصداقة كابن جهور، ولكنهم قلة في مجتمع وسم بالفساد. إن مثل هذا التضمين يشحن الدلالة الشعرية بمضامين واضحة قوية التأثير .

ويقول ابن زيدون في قصيدة يهنئ فيها المعتمد بن عباد بالقدوم من سفر[3]:

نَظْمِـيَ المُهْـدَى إلـى أبْـرَعِ مـنْ نَظَـمَ السِّـحْرَ بَـيَاناً، أو نَثَـرْ

لِـيَ فِـيهِ المَـثَلُ السَّـائرُ عَـنْ جالـبِ التَّمْـرِ إلـى أرْضِ هَجَـرْ

غَيْـرَ أنَّ العُـذْرَ رَسْـمٌ واضِـحٌ تُـنْفَثُ الشَّـكْوى إذا الشَّـوْقُ صَـدَرْ

فهـو يضـمن أبـياته المـثل القائـل" كمستبضع التَّمر إلى هَجَر" وهجر معدن التمر، والمستبضع إليه مخطئ[4]؛ ليقدم اعتذاره الشديد للمعتمد، ويبرر موقفه أمامه بسبب تلك القصائد التـي نظمها في حضرته كونه شاعراً متميزاً. فالشاعر بهذا الصنيع يشبه جالب التمر الذي يود

---

(١) **ديوان ابن زيدون ورسائله:** ص ٣٦٦.

(٢) **مجمـع الأمـثال:** الميدانـي: تحقـيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الجيل، بيروت، ط٢ ، ١٩٨٧، ح٣ ص ٥٨ .

(٣) **ديوان ابن زيدون ورسائله:** ص ٥١٧ .

(٤) **مجمع الأمثال:** ح٣ ص ٢٨١.

فالشعراء الثلاثة يضمنون المثل القائل" في كل أرض سعد بن زيد" وقد قاله الأضبط بن قـريع، رأى من أهله وقومه أموراً كرهها، ففارقهم، فرأى من غيرهم مثل ما رأى منهم[1]، ثم يوظفـونه في أغراضهم الشعرية المختلفة بما يتلاءم مع تجاربهم الخاصة. فابن شهيد يرى أن المـوت لا مفـر مـنه إلا إلـيه لأنه في كل مكان وزمان، ويرى ابن زيدون أن نوائب الدهر ومصائبه كثيرة، وهي بانتظار الإنسان في أي مكان يقصده. وكلاهما يعتمد في إبراز معناه على توظـيف المـثل السابق. أما ابن اللبانة فجاء توظيفه للمثل في معنى مغاير للمعنيين السابقين إذ يصور نفسه إنساناً متفائلاً دائماً، ويرى أن السعد حليفه في أي مكان يحلّ فيه.

وقـد يأتي تضمين الأمثال العربية السائرة والأمثال الشعرية في الشعر الأندلسي بقصد الاحتجاج في الكلام، وتقديم الدليل والبرهان، أو يكون جزءاً من الصورة الشعرية، فيعمل على إثرائها وتقويتها. من ذلك قول ابن زيدون معتذراً من صاحبته "ولادة " ؛ لأنه أجبر على فراقها والابتعاد عنها[2]:

عَلَـيْكِ السَّـلامُ سَـلام الـوَدَاعِ ودَاعِ هَـوىً مـاتَ قَـبْلَ الأَجَـلْ

ومـا بِاخْتِـيارٍ تَسَـلَّيْتُ عَـنْكِ ولَكِنَّنِـي مُكْـرَهٌ لا بَطَـلْ

فهو يوظف المثل القائل" مكره أخوك لا بطل" الذي يضرب لمن يُحْمَل على ما ليس من شأنه على سبيل الاحتجاج والإقناع[3] .

وقول ابن اللبانة الداني[4]:

وقـفَ الفـراقُ أمَـام عيني غيهبا فقعـدتُ لا أدري لنفسـي مذهـبا

---

(١) مجمع الأمثال: ح٢ ص ٤٥٩.

(٢) ديوان ابن زيدون ورسائله: ص ١٨٩.

(٣) مجمع الأمثال: ح٣ ص ٣٤١.

(٤) ديوان ابن اللبانة الأندلسي: ص ١٠٥.

يـا مُـوقِداً بجوانحِـي نـارَ الأسى رفقـاً فمـاءُ الدَّمـع قـد بلـغَ الـزُّبا

فهـو يضمّن بيته المثل القائل" بلغ السيلُ الزّبى" ويضرب لما جاوز الحد[1] معتذراً من صـاحبته وحاثاً إياها على التريث والتمهل فيما يتعلق بموضوع الرحيل؛ لأن دموعه قد فاضت وبلغت الحد، ووصل إلى درجة لا يقوى فيها على رؤيتها راحلة مودعة .

ويقول ابن حمديس متحسراً على أيام الصبا[2]:

مـاذا تقـولُ ولـجّ البَحْـرِ يسـحبه إنّ السـفينةَ لا تجـري علـى اليبسِ

قـفْ بالتفكُّـرِ يـا هـذا علـى زَمَـنٍ جـمِّ الخطـوبِ ومَـثِّلْ صَرْفَهُ وقِسِ

فهو يضمن بيته الأول من قول أبي العتاهية في الزهد[3]:

لا تـأمَنِ المـوتَ فـي طَـرْفٍ، ولاَ نَفَسٍ وإن تَمَـنّعْتَ بالحُجّـابِ والحَـرَسِ

تَـرْجو الـنَّجاةَ، ولـم تسـلُكْ مسَـالِكها إنّ السّـفينةَ لا تجـري علـى اليَبَسِ

ويقول ابن خفاجة في الرثاء[4]:

دَحَـا بِهِمَـا صَـرْفُ اللَّيالِـي إلـى البلَى " وكُـلُّ الـذي فَـوْقَ التُّرَابِ تُرَابُ "

فهو يضمّن بيته الثاني شطراً من قول المتنبي في مدح كافور الإخشيدي[5]:

إذا نِلْـتُ مِـنْكَ الـودَّ فالمـالُ هَـيِّنٌ وكـلُّ الـذي فَـوْقَ التُّـرابِ تُرابُ

---

(١) مجمع الأمثال: ح ١ص ١٥٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٥.

(٣) ديوان أبي العتاهية: دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٨، ص ٢٣٠.

(٤) ديوان ابن خفاجة: ص ٢١٨.

(٥) شرح ديوان المتنبي: ح١ ص ٣٢٧.

ويجد أبو إسحاق الإلبيري في قول لبيد بن ربيعةُ في رثاء النعمان بن المنذر[1]:

أَرَى النَّاسَ لا يَدرُونَ مَا قَدْرُ أمرِهِمْ بلَى: كلُّ ذي لُبٍّ إِلَى اللهِ وَاسِلُ

أَلا كلُّ شيءٍ مَا خلا اللهَ باطلُ وكلُّ نعيمٍ لا محالةَ زائلُ

ما يسعفه على تصوير الخراب والدمار الذي لحق إلبيرة موطنه من جراء الفتنة البربرية معزياً نفسه بذلك، حيث يقول[2]:

لَسَاءَلْتُ عَنْهُمْ رَسْمَها فَأَجَابَنِي " أَلا كُلَّ شَيْءٍ مَا خَلا اللهِ ذَاهِبُ"

يُخاطِبُنَا: أَنْ قَدْ أُخِذْتُ بذنبِكُمْ ومَا أَحَدٌ مِنكُمْ عَنِ الذَّنبِ تائِبُ

وقد كان الشعراء الأندلسيون في توظيفهم للأمثال يتصرفون بها بالتقديم أو التأخير أو الإضافة حسبما يقتضي الوزن الشعري والقافية مع التزامهم بألفاظها. من ذلك قول ابن زيدون[3]:

وَأَحْمَدْتُ عُقْبَى الصَّبْرِ في دَرَكِ المُنَى كَمَا بَلَغَ السَّارِي الصَّبَاحَ فَأَحْمَدَا

وهو تصرّف بالمثل القائل "عند الصَّباح يَحْمَدُ القومُ السُّرى"[4].

وقول الأعمى التطيلي[5]:

ومَضْرِبُه جُهَيْنَةُ كُلِّ مجدٍ وَسَلْهُ فعندهُ الخَبَرُ اليقين

---

(١) ديوان لبيد بن ربيعة العامري: شرحه وضبط نصه وقدم له: عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص ١١١.

(٢) ديوان أبي إسحاق الألبيري: ص ٧٣.

(٣) ديوان ابن زيدون: ص ٤٦٩.

(٤) مجمع الأمثال: ج٢ ص ٣١٨.

(٥) ديوان الأعمى التطيلي: ص ٢٠٨.

وهو تحوير للمثل القائل" عند جُهينة الخبرُ اليقين"[1].

وقول ابن خفاجة[2]:

تَظَـلُّ تَـدْرأ بالإسْـلامِ عَـنْ دَمِها وَهَـبَّةُ السَّـيْفِ فـيها تَسْـبِقُ العَـذَلاَ

وهو نقل وتغيير للمثل القائل" سبقَ السيفُ العَذل"[3] .

وصـفوة القـول أن الشـعراء الأندلسيين اعتمدوا على التضمين البلاغي يرصعون به إبداعاتهم ونتاجهم الشعري، متخذين مما يضمنون مرتكزات ينطلقون منها ليعبروا عن التجارب الإنسـانية المتجددة في وعيهم ووجدانهم. فتناولوا العبارات والأمثال الشعرية، والأمثال العربية السائرة وطوّروها توسعاً في المعنى؛ مما يظهر مقدرتهم في نقل التراث واستلهامه والتعامل معه بصورة جديدة واعية، تؤكد ما يقال عن تداخل النصوص وتفاعلها .

---

(١) مجمع الأمثال: ج٢ ص ٣١٩.

(٢) ديوان ابن خفاجة: ص ٢٠٩.

(٣) مجمع الأمثال: ج٢ ص ٩٧.

الفصل الثالث

التراث التاريخي

تمهيد:

لم يقف الشعراء الأندلسيون عند القرآن الكريم والشعر العربي القديم في رفد قصائدهم وإثرائها فحسب، بل إنهم أفادوا من معطيات العلوم المختلفة، واستغلوا ثقافتهم لتحقيق ذلك الهدف وخصوصاً ثقافتهم التاريخية من خلال استيحاء الوقائع التاريخية وقياسها بوقائع تاريخية في عصرهم، والربط بينها للعبرة والعظة، واستدعاء شخصيات تاريخية لها أهميتها في التاريخ، ومقارنتها بشخصيات معاصرة .

والناظر في دواوين أولئك الشعراء يجد أنها مليئة بالإشارات التاريخية التي تتمثل في ذكر أيام العرب وحروبهم، والوقائع التاريخية التي كان لها كبير الأثر في واقعهم، وفي ذكر أسماء شخصيات تاريخية لها أثرها في نفوس الناس وعقولهم، ويحاول هذا الفصل الكشف عن مدى إفادة الشعراء الأندلسيين من الموروث التاريخي، وتوظيفه في أغراضهم الشعرية المختلفة.

أولاً: استيحاء الأحداث والوقائع التاريخية

إن علاقة الشاعر بالتاريخ تختلف عن علاقة المؤرخ به، فالشاعر لا يتعامل معه من منطلق كونه حقائق مجردة، أي أنه لا يورد إشارة أو حدثاً أو اسماً من هذا التاريخ كما يورده المؤرخ الذي تهمه الحقائق لذاتها، وإنما يضفي عليها من ذاته وواقعه، وطبيعة الحالة النفسية التي دفعته إلى الاستعانة بجزء منه، إذ" إن التاريخ ليس وصفاً لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليس هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي"(١).

" فالأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد ــ على امتداد التاريخ ــ في صيغ وأشكال أخرى؛ فدلالة البطولة في قائد معين، أو دلالة النصر في كسب معركة معينة تظل – بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة – باقية، وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة، وهي في نفس الوقت قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة"(٢).

ويهدف الشاعر من خلال استيحائه أو استلهامه لموروثه التاريخي إلى إثارة معان وصور في ذهن المتلقي يقرّب بها المعاني التي يريدها، فيتيح هذا الاستلهام له وللمتلقي" الاتكاء على ما تفجّره الشخصية التراثية أو الموقف التاريخي من مشاعر ودلالات تحفظ القصيدة نفسها من التسرب في سردية باهتة أو خطابية زاعقة"(٣).

---

(١) **دراسة الأدب العربي:** مصطفى ناصف، الدار القومية، القاهرة (د.ت) ص ٢٠٥-٢٠٦.

(٢) **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر:** ص ١٢٠ .

(٣) **دراسة في لغة الشعر "رؤية نقدية":** رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية (د.ت) ص ١٣٧.

وقد تمكن الشعراء الأندلسيون من تطويع ثقافتهم التاريخية لشعرهم فدعموه بها، وحرصوا على الاستشهاد بالماضي الذي لم ينفكوا عنه بحال، بل آثروا الاستعانة به على تجاوز محن الحاضر وآلامه. فجذبهم الحنين إلى إشراقة الماضي كلما حزبهم الأمر، أو ضاق بهم الموقف، خاصة أمام ما كانت تشهده الأندلس آنذاك من فتن وحروب، وسقوط دول في أيدي الأعداء. فلجأوا إلى توظيف الأحداث والوقائع التاريخية التي تلتقي ومضمون تجاربهم، وتتصل بها اتصالاً ينميها ويعمقها. والأمثلة على ذلك كثيرة، منها قول ابن دراج في مدح المنذر بن يحيى التجيبي[1]:

تِلكَ المَنَابِـرُ لَـمْ تَثْبُتْ قـواعِـدُها ... حَتّـى تحلَّينَ مِـنْ ذِكْـراهُ تِيجـانا

بلِ الكَتَائِـبُ لَـمْ تُنْشَـرْ صحـائِفُها ... حَتّـى رأَتْـهُ لِفتـحِ اللهِ عُنـوانا

وَأُسْـوَةً بِـرَسُـولِ اللهِ والِـدِهِ ... فيمـنْ تَخَيَّـرَ أَنْصـاراً وجِيـرانا

لَهُـم مَدى السبقِ في "بَدْرٍ" وفي "أُحُدٍ" ... وآلِ حَـرْبٍ وحِزْبَـي قَيـسِ عَيـلانا

وفي "تَبوكَ" و "وأَوْطَـاسٍ" و "مُصْطَلَقٍ" ... وَمَـنْ عصى اللهَ مـن أَبْناءِ عَدْنـانا[2]

لَهـُم بَـرَاءَةُ والأَنفـالُ إِذ خُتِمَـتْ ... والنِّصْـفُ قِسْمُهُـمُ مـن آل عمـرانا

---

(١) **ديـوان ابن دراج القسطلي:** ص ١٠٩-١١١؛ وانظر: ص ١١٩-١٢٠، ١٧٩، ٣١٢، ٣١٦؛ وانظر: **الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي:** أشرف دعدور، ص ١٧٣-١٧٩.

(٢) أوطـاس: اسم واد في حنين، حارب فيه المسلمون المشركين من هوازن وثقيف في السنة الثامنة للهجرة، وقد انهـزم فـيه المشـركون وظفـر المسلمون بالغنائم والسبايا، ومصطلق: غزوة قادها الرسول (ص) ضد بني المصـطلق الذين تجمعوا تحت قيادة الحارث بن أبي ضرار فخرج إليهم النبي (ص) وأصحابه ولقيهم عند ماء يقـال له "المريسيع" بناحية قديد فاقتتلوا ثم انهزم المشركون وغنم المسلمون، وتزوج النبي (ص) جويرية ابنة الحـارث. انظر: **تاريخ الطبري:** لأبي جعفر الطبري: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، بمصر ١٩٦٠، ج٢ ص ٧٠ ومـا بعـدها؛ و ص ٦٠٤-٦١٠ **والكامل في التاريخ:** ابن الأثير، دار صادر، بيروت، ١٩٧٩، ص٢٦١ و١٩٢.

ويومَ "صفِّيـنَ" لـم تَخذُلْ سُيُوفُكُمْ آلَ الرَّسُـولِ بـهِ يـا آلَ هَمْـدانا

فَلْيَهْنِكُمْ نصرُ مَـنْ أَهـدى الهُـدى لكمُ ونَصـرُ أَبنائِـهِ مِـنْ بعـدِهِ الآنا

فالشاعر يستوحي التاريخ ممثلاً بذكر غزوات النبي ﷺ وفتوحاته منذ "بـدر" الكبرى وحتى "تبـوك" ليؤكد لممدوحه التجيبي أن فتوحاته وانتصاراته امتداد لتلك الفتوحات والانتصارات وهو بهذا يُعلي من شأنه، ويرفع من مكانة أنصاره الذين كان لهم دور كبير في تلك الفتوحات يماثل دور الأنصار في غزوات النبي ﷺ .

كما يشير ابن دراج إلى وقعة "صفين" وما كان لهمدان من دور في صراع علي بن أبي طالب مع معاوية، ووقوف الأشعث بن قيس والأشتر النخعي والقبائل اليمنية إلى جانب علي[1].

وقول المعتمد بن عباد عند تأهبه للقتال في واقعة الزلاقة ٤٧٩هـ وقد أعلمه أبو بكر بن يحيى الخولاني المنجم بحسن طالعه في هذه الواقعة[2].

لابُـدَّ مِـنْ فَـرَجٍ قَـريـب يَـأْتيـكَ بالعَـجَـبِ العَـجـيبْ

غـزوٌ عـلـيـكَ مُـبَـاركٌ فـي طَـيِّـهِ الـفتـحُ الـقـريبْ

للهِ سَـيْـفُـكَ إِنَّـهُ سُـخْـطٌ عـلـى دِيـنِ الصَّـلـيبْ

لابُـدَّ مِـنْ يَـومٍ يَـكُـو نُ لَـهُ أَخٌ يَـوْمَ الـقَـلـيبْ

---

(١) حول هذه الواقعة انظر: تاريخ الطبري: ج٤ ص ٥٦٣ ؛ والكامل في التاريخ م٣ ص ٢٧٦-٢٨٥.

(٢) ديـوان المعتمد بن عباد: ص ١٢٧؛ وانظر: ديوان الأعمى التطيلي: ص ٢٠٤، ٢١١؛ وديوان ابن حمديس: ص ١٩٤.

فالمعتمد يشير إلى معركة بدر الكبرى، وهي من أهم غزوات النبي ﷺ لأهل الشرك، وذلك لأنها كانت اللقاء الأول بين المسلمين والكفار، وكانت بين فئة قليلة العدد والعدة وبين كثرة تشكل ثلاثة أضعاف عدد المسلمين، ويتفاءل بأن تكون واقعته مع الصّليبيّين شبيهه بتلك الواقعة في نتائجها، متمنياً أن يؤيده الله بجنوده ليُلحق القتل والتدمير بأعداء الإسلام، فيحفر لهم قَليباً آخر كالقَليب الذي أمر الرسول ﷺ أصحابه بحفره لتلقى في جوفها جثث قتلى المشركين المتكدسة[1].

ويقول ابن عبدون في هذا اليوم[2]:

يـــومَ القَليبِ بنو بَـــدْرٍ فنـــوا وسَعَـــى قَليبُ بـــدرٍ بِمَـــنْ فيهِ إلـــى سقَـــرِ

ولعل مرثيتي التطيلي وابن عبدون خير مثال على مقدرة الشاعر الأندلسي في استلهام الموروث التاريخي وتوظيفه توظيفاً فنياً يثري تجربته، ويعمق فكرته، حيث غدا التكثيف التاريخي لوناً مميزاً للقصيدتين، فإذا بنا أمام رصيد هائل من الأحداث والوقائع والأعلام التاريخية التي يهدف الشاعر من استيحائها إلى الإصلاح والعظة والاعتبار. ففي مثل هذا اللون الشعري" نحس دائماً صوت الرجل "الحكيم" الذي يتمثل العبرة المجسمة في حقيقة الموت ويربط في ذلك بين الماضي والحاضر وربما لم يكن في هذا الاتجاه الشعري شيء من تصوير التأثر الذاتي للحادثة المباشرة وإنما فيه أسى عميق على العظماء من بني الإنسان، فهو بكاء على "العظمة" من خلال تصوير عظمة الموت، رجاء التأسي"[3].

---

(١) حـــول غـــزوة بـــدر (يـــوم القلـــيب) انظـــر: **تاريخ الطبري**: ج٢ ص ٤٢١-٤٧٩؛ **والكامل في التاريخ**: م٢ ص ١١٦-١٣٧.

(٢) **ديوان ابن عبدون**: ص ١٤٢.

(٣) **تاريخ الأدب الأندلسي "عصر الطوائف والمرابطين"**: ص ١١٩.

فقد جاءت مرثية التطيلي لابن الياقي في أربعة وسبعين بيتاً، استهلها بمقدمة استغرقت تسعة وعشرين بيتاً تحدّث فيها عن الدهر ومفارقاته، داعياً الإنسان إلى التفكّر في مصيره، والبحث عن أسرار وجوده، يقول[1]:

خُــذا حَدِّثانــي عــن فــُلٍ وفُلان ... لعلِّــي أرى بَــاقٍ عَــلَــى الحَــدثانِ[2]

وَعَنْ دُوَلٍ جُسْــنَ الــدِّيارَ وأَهلِهــا ... فَنِيْــنَ، وصرفُ الــدَّهــرِ ليسَ بفــانِ

ثم ينتقل الشاعر إلى واقع الحياة ليستمد منه الأدلة والبراهين التي تبيّن غدر الدهر وتقلبه، فيستدعي الماضي ممثلاً بأيام العرب وحروبهم في الجاهلية ليصبح ماثلاً أمامه، موجهاً خطابه إلى العقل البشري من أجل التفكّر والتّبصّر في قضية الوجود/ الحياة والموت، آخذاً العبرة الأخلاقية الإنسانية التي ينبغي أن يستخلص من تلك الأيام. فيتحدّث عن حرب داحس والغبراء، وعن يوم "جفر الهباءة" أشهر أيامها، وما لحق بقبيلتي عبس وذبيان من قتل وتدمير، يقول[3]:

ومَــالَ علــى عَبْــسٍ وذُبيَــانَ مَيْلَــةً ... فَــأَوْدَى بِمَجْنِــيٌّ عَليــهِ وجَــانِي

فَعُوجــا علــى جَفــرِ الهبــاءةِ عَوْجَةً ... لِضيعــةِ أعْــلاقٍ هُنــاك ثمــاني[4]

دِمــاءُ جــرتْ منها التلاعُ بملئها ... ولا ذَخْــلَ إلاّ أنْ جَــرَى فَرَســانِ

---

(١) ديوان الأعمى التطيلي: ص ٢٢٤.

(٢) باقٍ: حقها أن تكون "باقياً".

(٣) ديوان الأعمى التطيلي: ص ٢٢٦ .

(٤) جفر الهباءة: مستنقع في بلاد غطفان، وهو من أشهر أيام داحس والغبراء، وفيه أشرفت عبس على قتل ذبيان، وقــتل حذيفة بن بدر زعيم بني فزارة، والأعلاق الثماني رهن من الصبيان العبْسيّين قتلهم حذيفة في اليعمرية وهــو يــوم قبل جفر الهباءة. انظر: الكامل في التاريخ: م١ ص ٥٦٦؛ وأيام العرب قبل الإسلام: لابن المثنى: جمــع وتحقيق ودراسة: عادل البياتي، عالم الكتب، بيروت، ط١، ٢٠٠٣ ص ٨٧ و ١٠٦-١٠٧، وأيام العرب في الجاهلية: محمد أحمد جاد المولى بك ورفيقاه، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦١، ص ٢٤٦-٢٧٧.

وأيّـامُ حَـرْبٍ لا يُنَـادَى وَلِيدُهـا أهـابَ بِهَـا فـي الحَيِّ يـومُ رِهَـانِ

فباتَ الـرَّبيعُ والكِـلابُ تَهُرُّهُ ولا مثلَ مُـودٍ مِـنْ وراءِ عَمَـانِ[1]

ويتحدّث التطيلي عن حرب البسوس أقدم الحروب القبلية وأشهرها، ودارت بين بكر وتغلب ابني وائل واستمرت أربعين سنة، قتل فيها كليب بن ربيعة، وكثير من أبناء القبيلتين، يقول[2]:

وأَنْحَى على ابني وَائِـلٍ فَتَهَاصَـرا غُصُونُ الـرَّدى مِـن كَـزَّةٍ ولِـدَانِ[3]

تَعَاطَـى كُـلَيْبٌ فاستمـرَّ بِطَعْنَـةٍ أَقامَتْ بِهـا الأبطـالُ سُـوقَ طِعَـانِ

وبـاتَ عَـدِيٌّ بالذَّنائِبِ يَصْطَلِـي بِنَـارِ وغَـىً ليستْ بذاتِ دُخَـانِ[4]

فَذَلَّـتْ رِقَـابٌ مِـن رجـالٍ أَعِـزَّةٍ إليهِـمْ تَناهَـى عِـزُّ كُـلِّ مكَـانِ

وهَبُّوا يُلاقُـونَ الصَّـوارِمَ والقَنَـا بِـكُـلِّ جَبِيـنٍ واضِـحٍ ولَـبَـانِ

فـلا خَـدَّ إلاّ فيـهِ حَـدُّ مُهَنَّدٍ ولا صَـدرَ إلاّ فيـهِ صَـدرُ سِنَـانِ

ويتحدّث كذلك عن يوم شعب جَبَلة، وهو من أعظم أيام العرب وأشدّها، وقع بين عامر من قيس وحلفائهم من عبس وتميم وحلفائهم من ذبيان وأسد وغيرهما، وما حدث للجونين عمرو

---

(١) الربيع: هو ربيع بن زياد أحد أبطال حرب داحس والغبراء، وقد خرج هو وبنو عبس بعد جفر الهباءة من أرض غطفان وأقاموا في أخوالهم بني حنيفة ثم في بني سعد إلى أن تم الصلح بين عبس وذبيان، مودي: هالك، ويعني قيس بن زهير وكان ندم لقتله بني عمومته وطن بعمان حيث أدركته منيته.

(٢) **ديوان الأعمى التطيلي:** ص ٢٢٦- ٢٢٧.

(٣) ابنا وائل: بكر وتغلب، وذلك في حرب البسوس، هصر: كسر، الكـز: الصلب، اللدن: اللين الطري.

(٤) عدي: مهلهل بن ربيعة أخو كليب، والذنائب: اسم موضع فيه قبر كليب، وهو من أيام داحس والغبراء.

ومعاوية ابني شراحبيل بن أخضر بن الجون اللذين أسرهما بنو عامر في ذلك اليوم[1]. كما يتحدث عن أيام الأوس والخزرج (أبناء قيلة) وما دار بينهما من حروب أشهرها يوم بُعاث[2]، يقول[3]:

وَصَالَ على الجَوْنَينِ بالشِّعبِ فانثنى ... بأسلابِ مطلولٍ وربقةِ عانِ

وأمْضَى على أبناءِ قَيْلَةَ حُكْمَهُ ... على شرسٍ أدَلّوا بهِ ولِيانِ

ولَوْ شَاءَ عُدوانَ الزَّمانُ ولم يَشا ... لكانَ غديرَ الحيِّ من عَدوَانِ[4]

وأيُّ قَبِيلٍ لم يُصدَّعْ جميعُهُمْ ... بِبَكْرٍ من الأرْزَاءِ أو بِعَوانِ

أما المرثية العبدونية التي نظمها ابن عبدون يرثي بها بني الأفطس" فهي من أمهات القصائد ووسائط القلائد؛ فإنه ذكر فيها عدة من مشاهير الملوك والخلفاء والأكابر ممن أبادهم الدهر بحوادثه ونكباته، ووثب عليهم الزمن فما وجدوا جنةً تقيهم من وثباته؛ ودبت عليهم الأيام بصروفها، وسقتهم المنية بكأس حتوفها"[5]. وقد جاءت في سبعة وسبعين بيتاً، يتحدّث في الأبيات التسعة الأولى عن الدهر وغدره، ومفارقات الحياة، محذراً من صروف الدهر، فهو يسر بنعمه كي يطمئن إليه الإنسان وتغفل عن مراقبته عينه، ثم ينقلب عليه غادراً، حيث يقول[6]:

الدَّهْرُ يُفْجِعُ بَعْدَ العَينِ بالأثرِ ... فما البُكاءُ على الأشْبَاحِ والصُّوَرِ؟

---

(١) انظر: **أيام العرب في الجاهلية**: ص ٣٤٩-٣٦٤.

(٢) انظر: **الكامل في التاريخ** : م١ ص ٦٨١؛ **وأيام العرب في الجاهلية**: ص ٦٢-٩٢.

(٣) **ديوان الأعمى التطيلي**: ص ٢٢٧.

(٤) عدوان: قبيلة من العرب وهم قوم ذي الإصبع العدواني، كانوا كثيري العدد فوقع بأسهم بينهم فتفانوا.

(٥) **نهاية الأرب في فنون الأدب**: النويري، تحقيق يحيى الشامي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ج٥ ص ١٨٨.

(٦) **ديوان ابن عبدون**، ص ١٣٩.

أُنْهَـاكَ أَنْهَـاكَ لا آلـوكَ مـوعِظَةً عـن نومـةٍ بين نـابِ اللَّيثِ والظُّفُرِ[1]

فالدَّهْـرُ حـربٌ وإنْ أَبْـدى مُسالَمَـةً والبيضُ والسُّـودُ مثلُ البيضِ والسُّمُرِ

وينتقل ابن عبدون بعد هذه المقدمة في الشكوى من الزمن في ثمانية وثلاثين بيتاً ليضرب الأمثال من خلال الاتكاء على الموروث التاريخي ممثلاً بأيام العرب والأمم الأخرى والوقائع التاريخية، وباستدعاء الشخصيات التاريخية فيؤكد ما قرره، فيستعرض ما فعلت الأيام بالدول العظمى وملوكها من الفرس واليونان والعرب: هوت بدارا ملك الفرس، واسترجعت من بني ساسان ما وهبت، وأهلكت إبرويزا، وأذلّت يزدجرد آخر ملوكها، وأبادت بني يونان ولم تبقِ لهم أثراً، وجارت على طسم وجديس وعاد وجرهم، وعدت صروفها على ملوك اليمن والقبائل العدنانية، ومزّقت سبأ اليمنية كل ممزق، وأذلّت كليب بن ربيعة وأخاه المهلهل، وسلبت مُلك امرئ القيس، ودوّخت الذبيانيين والعبسيين، ومنها قوله[2]:

هَـوَتْ بـدارا وفلَّـتْ غَـرْبَ قاتِلِهِ وكان غضباً علـى الأَمْـلاكِ ذا أُثُرِ[3]

واستَرْجَعَتْ مِـن بني سَاسانَ ما وَهَبَتْ ولَـمْ تَـدعْ لبني يُونـانَ مِـن أَثَرِ

وأَلْحَقَتْ أُختَها طسماً، وعـاد علـى عـادٍ وجُـرْهُمَ منهـا ناقِضُ المِرَرِ[4]

ومـا أقالَتْ ذوي الهيئـات مـن يَمَنٍ ولا أجارتْ ذوي الغايات مـن مُضَرِ

ومَزَّقَـتْ سَبَأً فـي كُـلِّ قاصِيةٍ فَمَـا التَقَـى رائـحُ مِنهـم بمُبْتَـكِرِ

---

(١) عجز البيت كناية عن النوم في غير مأمن.

(٢) **ديوان ابن عبدون**: ص ١٤٠-١٤١؛ وانظر: ص ١٢٧.

(٣) الأثر: فرند السيف.

(٤) طسم وجديس: قبيلتان من قبائل العرب البائدة وموطنهما اليمامة، وأما عاد فهي التي ورد ذكرها في القرآن، وجرهم قبيلة قحطانية بائدة، انظر: **تاريخ الطبري** ج١ ص ٦٢٩، وأراد بناقض المرر: الدهر

وأنفذتْ فـي كُلَيْبٍ حُكْمَهـا، ورمَـتْ مُهْلِهاً بينَ سمـعِ الأرضِ والبصرِ

ولـم تَرُدَّ علـى الضَّليـلِ صِحَّتَـهُ ولا ثنتْ أَسَـدَاً عـن رَبِّهـا حُجُرِ

ودَوَّخَـتْ آلَ ذُبيـانٍ وإخوتَهُـمْ عَبْساً، وغصَّتْ بني بـدرٍ على النَهرِ

ثم يعود الشاعر إلى التاريخ الإسلامي فيتحدث عن وقعة بدر الكبرى وما ألحقه النبي عليه السلام في المشركين من قتل، وعن وقعة القادسية وما ألحقه سعد بن أبي وقاص برستم قائد الفرس وجنوده من هزائم. ثم يشير إلى النكبات التي حدثت في تاريخ الأمة الإسلامية كيوم الجمل، وصفين، وكربلاء، ونكبة الرشيد، ونكبة البرامكة، وفتنة الأمين والمأمون، وفتنة المستعين والمعز ابن المتوكل وما نتج عنها من قتل وتدمير واستشهاد عدد كبير من الشخصيات التاريخية التي كان لها دور بارز في تاريخ الأمة بدءاً بعمر بن الخطاب ومروراً بعثمان بن عفان وعلي بن أبي طالب وابنه الحسين ومصعب بن الزبير ... ووصولاً إلى الوليد بن يزيد ومروان بن محمد، وانتهاء بخلفاء بني العباس، يقول(١):

ولَـمْ تَـرُدَّ مواضي رسـتمٍ وقنا ذي حاجبٍ عنه سعداً في ابنةِ الغيرِ

يـومَ القَليبِ بنو بـدرٍ فنـوا وسعـى قَليبُ بـدرٍ بِمَـنْ فيهِ إلـى سقَـرِ

ومزَّقَتْ جَعْفَراً بالبيض واختلستْ مـن غيلةٍ حمزةَ الظُلاَّمَ للجُزُرِ

وَخَضَّبَتْ شَيْبَ عثمانٍ دَماً وخَطَتْ إلى الزُبيرِ ولَـمْ تَستَحِي مِـنْ عُمَـرِ

---

(١) ديوان ابن عبدون: ص ١٤٢-١٤٧.

وأجْزَرتْ سيــفَ أشْقَاهــا أبا حســنٍ وأمْكَنتْ مــن حُسينٍ راحتي شَمِرِ[1]

وأخْفَرتْ فــي الأمينِ العهــدَ وانتدبْت لجعفــرٍ بابنِــهِ والأعْبُــدِ الغُــدُرِ[2]

ومَــا وَفَــتْ بِعُهــودِ المُســتعينِ ولا بمــا تأكــد للمعتــزِّ مــن مِــرَرِ[3]

إن ابن عبدون يسوق ثمانية وثلاثين بيتاً يستوحي فيها تجارب الحياة، ويستقرئ أحداث التاريخ ووقائعه لكي يقدم العبرة والموعظة، ونظرته هذه" تمثل في الأساس نظرة علمية جوهرية، ترى في الإطار التاريخي، حلقة ممتدة لوجود الإنسان، بمعنى أن استكناه الفعل الإنساني، الذي يجسده التاريخ، سيؤول في النهاية إلى النظرة الكلية للوجود، وهذه النظرة، تلتقي مع النظرة الفلسفية، التي تميل إلى جبرية الإنسان، وإرادته على الأرض"[4]. ثم ينتهي من ذلك كله إلى غدر الدنيا ببني الأفطس، "وهو إذ يصل إلى هذه المرحلة من مرثيته يعمد إلى طرح القضية الأبدية التي تتمثل في أن الحياة الدنيا مراحل الإنسان فيها ومنها على سفر"[5].

ويلحظ من القصيدتين السابقتين أن الشاعرين يتكئان على الموروث التاريخي اتكاء كبيراً، ويستمدان من معينه ما يسعفهما على التأثير في الناس اللاهين عن حقيقة الحياة، والتخفيف من

---

(١) أبو الحسن: هو الإمام علي بن أبي طالب، وأشقاها هو ابن ملجم قاتل الإمام؛ وحسين هو ابن الإمام علي؛ وشمر هو ابن الجوشن وأحد الذين شاركوا في قتل الحسين يوم كربلاء، انظر: **شرح قصيدة ابن عبدون: لأبي القاسم** ابن بدرون، مطبعة السعادة، ط١، ص ١٥٥-١٥٩.

(٢) يشــير فــي صــدر البيت إلى فتنة الأمين والمأمون، وفي عجزه إلى مقتل جعفر المتوكل العباسي على يد ابنه المنتصر وعبيده، انظر: **شرح قصيدة ابن عبدون**، ص ٢٤٢-٢٥٦.

(٣) المستعين خليفة عباسي نشبت فتنة بينه وبين المعتز بن المتوكل فانتصر الأخير، ولكنه ما لبث أن قتل بعد توليه الخلافة بثلاث سنوات، انظر: **شرح قصيدة ابن عبدون**، ص ٢٩٠.

(٤) "ابن عبدون وقصيدته الرائية" البسامة"": حسين خريوش، مجلة **جامعة تشرين**، م١٤ ع٢ ١٩٩٢، ص ١٠٤.

(٥) **الأدب الأندلسي: موضوعاته وفنونه**: مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٨٦، ص ٥٤٥.

مصاب الآخرين بالعظة والعبرة، إذ يبدو لنا كل منهما فليسوفاً حكيماً، وواعظاً بصيراً، وهما بهذا الصنيع يسلكان طريقة أبي العلاء المعري في الرثاء كما أشار ابن بسام[1] وتبعه عدد من الدارسين الذين تعرضوا لهاتين القصيدتين[2].

وقد اعتمد الشعراء الأندلسيون على موروثهم التاريخي في الربط بين وقائع وأحداث وقعت في عصرهم ووقائع وأحداث تاريخية وقعت في عهد النبي ــ عليه السلام ــ للتأسي والاعتبار، من ذلك قول الأعمى التطيلي في حصار علي بن تاشفين لطليطلة[3]:

وكيفَ رَأتْ طُليطلةُ العَوالي ... بحيثُ تغيثُ باسمكَ أو تُعينُ

ولَوْ كانَ الخيارُ إلى رُبَاهَا ... دَعَتْكَ، وَرَوْضُهَا تَرَفٌ ولينُ

فإن يَمِنِ الصَّليبُ وناصِبُوهُ ... فإنَّ غِرَارَ سَيْفِكَ لا يمينُ

لأمرٍ ما رددتَ الخَيْلَ عَنهمْ ... وقَدْ جَعَلَتْ مَحَابِنُهُمْ تحينُ[4]

وأسْوَتُكَ الرَّسُولُ وإن يَشُكُّوا ... فعندَ جُهَيْنَةَ الخَبَرُ اليقينُ

---

(١) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق٢ م٢ ص ٧٢٦-٧٢٨.

(٢) انظر: تاريخ الأدب الأندلسي "عصر الطوائف والمرابطين": ص ١١٨-١١٩؛ والأدب الأندلسي: موضوعاته وفنونه: ص ١٩٨- ١٩٩؛ والأعمى التطيلي: حياته وأدبه: عبد الحميد الهرامة، المؤسسة العامة للنشر، طرابلس، ط١، ١٩٨٣، ص ٢١٦-٢٢١؛ و الأدب العربي في الأندلس: تطوره وموضوعاته وأشهر أعلامه: علي محمد سلامة، الدار العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٩، ص ٣٨١-٣٨٣، وأثر أبي العلاء المعري في الأدب الأندلسي: هناء أبو الرب، رسالة دكتوراه مخطوطة بالجامعة الأردنية، ٢٠٠٥، ص ٦١-٦٩.

(٣) ديوان الأعمى التطيلي: ص ٢٠٣-٢٠٥؛ وانظر: الصورة الفنية عند الأعمى التطيلي: علي الغريب الشناوي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص ١١٠-١١٣.

(٤) محابنهم: مصارعهم وآجالهم.

ثناهَـا عَـنْ ثَقِيفٍ والعَـوَالي ... بِهِـمْ لَجَـبٌ ودونَهُـمُ رنـينُ[1]

فـوافاهُ بِهِـمْ ظمـأٌ وَخَـوْفٌ ... ومقـدارٌ أتـى بِهِـمُ وحـينُ

وهادنَ أهْـلَ مكـةَ عَـنْ حِمَاهـا ... وقَـدْ تَكفِـي عـنِ الحَـربِ الهُـدُونُ

فما يَرِحُـوا بهـا حتّـى أتَوْهـا ... تُثِيرُ النَّقْـعَ مَوْعِـدُهَـا الحجـونُ[2]

فَإنْ تُحَـرِزْ طُليطلةَ اللَّيَـالِـي ... فَسَيْفُـكَ يـا علـيُّ بهـا ضَمِـينُ

وقَـدْ صَلِعَتْ مَفارقهـا وشَابـتْ ... فأيْـنَ الأرْبُ والحِلْـمُ الرَّصِـينُ[3]

نَفَـتْ بُنْيانَهـا حُـمْـرُ المنـايـا ... وَوَلَّـتْ وَهـيَ تَخْنَـى أو تَخُـونُ[4]

فالتطيلي يشبّه حصار علي بن تاشفين لطليطلة بحصار الرسول ﷺ للطائف بعد غزوة حنين، حيث أقام النبي ﷺ نصف شهر يقاتل ثقيفاً مع أصحابه، وثقيف تقاتلهم من وراء الحصن، لم يخرج إليه في ذلك أحد منهم، وأسلم من حولهم من الناس كلهم؛ وجاءت رسول الله ﷺ وفودهم، ثم رجع النبي ﷺ عنها دون فتح[5]. والشاعر يستوحي هذه الحادثة التاريخية ويقرنها بحادثة مشابهة عايشها وعاصرها ليقدم عزاءه ومواساته لممدوحه ابن تاشفين، ويؤكد له أن النصر قريب.

---

(١) لَجَبَ: الصوت والصياح والجلبة.

(٢) الحجون: جبل بأعلى مكة.

(٣) الأرب: العقل والدين.

(٤) تخنى: تفسد.

(٥) انظر: **تاريخ الطبري**: ج٣ ص ٨٢؛ **والكامل في التاريخ**: م٢ ص ٢٦٦ .

وقول ابن حمديس يمدح المعتمد بن عباد، ويذكر رجوعه من على لبيط، وهي حصن بقرب المرية، نجا إليه قومس من الروم ومن معه، وكان المعتمد نزل عليه من المرابطين، وأقام محاصراً زماناً، ثم دخل الشتاء فقام عنه، فأنشده[1]:

فِـــي كُـــنْهِ قَـــدْرِكَ لِلعقـــولِ تَحَيّـــرُ ... فلـــذاكَ عـــنهُ النَيِّـــراتُ تَقَصّـــــرُ

والواصِـــفُونَ عُـــلاكَ مِـــنَّا قـــرَّبُـــوا ... مـــا تَـــرْجَمُـــوا لِلـــنَّاسِ عنهُ وعَبَّرُوا

أَلقَـــيتَ عَـــزْمَكَ بـــينَ عَيْنَـــي ضَـــيْغَمٍ ... وأَبـــاتَ طَـــيْفُكَ كـــلَّ شـــيءٍ يُذْعَـــرُ

وَرَحَلْـــتَ فِـــي جَـــوْنِ القَتَامِ عَرَمْـــوَمٍ ... وكأَنَّـــــهُ لَـــــيْلٌ بِـــــوَجْهِكَ مُقْمِـــــرُ

ولَـــئِنْ قَـــدِمتَ وفـــي اعتقادِكَ عَـــوْدَةٌ ... فالبَحْـــرُ مِـــن عِظَـــمٍ يَمُـــدُّ ويَجْـــزُرُ

والفَـــتحُ مِـــنْ فَضـــلِ الإلـــهِ، ويـــومُهُ ... مُـــــتَقَدِّمٌ بالنَّصْـــــرِ أَو مُـــتَأَخِّـــــرُ

لَـــوْلاَ اقْتِـــرَابُ الـــوَقْتِ عَـــنْ قَدَرٍ لَمَا ... فُـــتِحَتْ علـــى حـــالٍ لأَحْمَـــدَ خَيْبَـــرُ

فالشـــاعر فـــي هذه الأبيات يشير إلى حصار النبي صلى الله عليه وسلم وأصحابه حصون خيبـــر مـــدة طويلة، تمكن النبي عليه السلام خلالها من فتح تلك الحصون الواحد تلو الآخر، رغم تحصـــن اليهود بها[2]، ويربطه بحصار ابن عباد لحصن لبيط، ومقاتلته للروم وقتاً طويلاً دون أية نتائج، إلى أن رحل عنه حاثاً إياه على الصبر لأن النصر بيد الله .

وقـــوله في موقف أراد فيه نفر ثلاثة من غدر الأمير يحيى بن تميم بن المعز فنجا بإذن الله تعالى[3]:

---

(١) **ديوان ابن حمديس:** ص ١٩٤.

(٢) انظر: **تاريخ الطبري:** ج٣ ص ٩-١٦؛ **والكامل في التاريخ** م٢ ص ٢١٦-٢٢٢.

(٣) **ديوان ابن حمديس:** ص ٢١٨-٢١٩.

إنَّ المُلـــوكَ، وإنْ هُـــمُ عَظُمُـــوا، تُغْـــرَى العُـــداةُ بهـــم، وإنْ حَقَـــرُوا

والغَـــدْرُ قَـــدْ مُلِـــئَ الـــزَّمانُ بـــهِ قِـــدْماً، وكَـــم نَطَقَـــتْ بـــهِ السِّـــيَرُ

وأُولـــو المكَايِـــدِ إن رأوا فُرَصَـــاً ركِـــبُوا لَهـــا العَـــزماتِ وابـــتدروا

والمُصْـــطَفَى سَـــمَّتْهُ كافِـــرَةٌ لتُضـــيرَهُ، أو مَسَّـــهُ الضَّـــرَرُ

فالشاعر في هذه الأبيات يشير إلى ما حدث للنبي صلى الله عليه وسلم عندما غدرته زينب بنت الحارث امرأة سلاّم بن مشكم بأن قدمت له شاة مسمومة أثناء حصاره لليهود في خيبر[1]، آخذاً منها العبرة والعظة لتثبيت فؤاد ابن المعز، ومؤكداً له أن قدرة الله وعظمته تفوق أية قدرة، وأن الغدر والخيانة صفة لصيقة بالبشر من قديم الزمان .

كما اعتمد الشعراء الأندلسيون على الموروث التاريخي في تشكيل صورهم الفنية، وأُطلق على هذا النمط من الصور" الصور النموذجية الصغرى"[2]، وقد توزع في شعر الأندلسيين على ثلاثة أقسام:

يتعلق القسم الأول منها بأيام العرب وحروبهم، وبوقائع تاريخية قديمة كان لها انطباع نفسي خاص هزّ وجدان الناس، واستقر في ذاكرتهم، من ذلك قول ابن شرف في مدح المنصور حفيد ابن أبي عامر أمير بلنسية[3]:

مَرَّ بي غُصْنٌ عليهِ قمرٌ مُتَـــجَـــلٍّ نـــورُهُ لا يَنْجَلِـــي

---

(١) انظر: تاريخ الطبري: ج٣ ص ١٥، والكامل في التاريخ: م٢ ص ٢٢١.

(٢) انظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ص ١٩٤.

(٣) ديوان ابن شرف القيرواني: ص ٨٧.

هَـــزَّ عِطْفَيْـــهِ فقلنـــا: إنّـــهُ ذو الفقار اهْتَـــزَّ فـــي كَـــفٍّ علـــي[1]

ورَأَيْتُ النَّـــاسَ صَرْعَـــى حَـــوْلَـــهُ فكـــأنَّ اليـــومَ يـــومُ الجَمَـــلِ[2]

تِلكَ أَخبَـــارُ زَمَـــانٍ قَـــدْ مَضَـــى وأُمـــورٍ فـــي السِّـــنِـــينِ الأُوَلِ

وقول ابن الزقاق في المديح[3]:

كَـــمْ فتـــكـــةٍ بسيـــوفِـــهِ وَصِعَـــادِهِ يُمضِي بِهـــا العَزَمـــاتِ منهُ مُـــدَجَّجُ

ووقـــائـــعٍ تُنسِيـــكَ يَـــومَ بُغـــاثَ إِذْ نَكَصَـــتْ أَمَـــامَ الأَوْسِ فيهِ الـــخَزْرَجُ

ويرتبط القسم الثاني بشخصيات تاريخية أو تاريخية أدبية لها وضعها في التاريخ، من ذلك قول ابن حمديس في مدح الأمير يحيى بن تميم بن المعز[4]:

فيا دَوْلَـــةً قَعْسَـــاءَ دَرَّتْ فأَرْضَعَتْ ثُـــدِيّ المنايـــا أو ثُـــدِيّ المكـــارمِ

حلُمْتَ فما تثني على حِلْمِ أحنفٍ وجَدْتَ فمـــا تُصْغِي إِلَى جـــُودِ حاتمِ

إن التداعي النفسي هو الذي وراء إحضار الصورتين الأخيرتين. ففي ذهن ابن حمديس ونفسه معاً أن الأحنف بن قيس نموذج في الحِلم، وأن حاتماً الطائي نموج في الجود. والصورتان لا

---

(١) ذو الفقار: سيف علي بن أبي طالب.

(٢) يـــوم الجمل: اليوم الذي وقعت فيه معركة حامية بين علي بن أبي طالب والسيدة عائشة أم المؤمنين ومن معها مـــن المطالبـــين بدم عثمان بن عفان، وكانت يومها تركب جملاً، فسمي ذلك اليوم بيوم الجمل نسبة إليه، فعقر الجمـــل وأعادها أمير المؤمنين إلى المدينة معززة مكرمة، بعد أن هزم جيشها، انظر: **تاريخ الطبري**: ج٤ ص ٤٦٠؛ **والكامل في التاريخ**: م٣ ص ٢٠٥-٢٦٢.

(٣) **ديوان ابن الزقاق**: ص ١١٧.

(٤) **ديوان ابن حمديس**: ص ٤٤٨.

تخصان الشاعر وحده وإنما أصبحتا جانباً هاماً من الجوانب التراثية التي دخلت الذاكرة الشعبية وأصبح لها مكان في عقول الناس ونفسياتهم .

وقول ابن صارة في وصف فروته البالية[1]:

أَوْدَتْ بِذاتِ يَدي فُرَيَّةُ أَرْنَبٍ كفؤادِ عُـرْوةَ فـي الضَّنى والرِّقـةِ

إن قُلْتُ باسمِ اللهِ عندَ لِباسِها قرأتْ عَلَيَّ "إذا السَّماءُ انشقتِ"

فالشاعر يصور فروته الهزيلة الرقيقة بقلب عروة بن حزام، وهو بهذا يستوحي التاريخ في قصة عروة ويدخلها في تعبيره بطريقة توحي بنظرته الإنسانية لهذه الفرية الرقيقة التي تشبه قلوب العشاق.

ويتصل القسم الثالث بعلاقات خاصة دخلت الذاكرة الشعبية مقرونة بإحساس خاص لشهرتها وغرابتها. من ذلك علاقة زهير بهرم بن سنان، ولبيد بأخيه أربد، وجميل بمحبوبته بثينة، وعروة بعفراء، وذي الرمة بمي والصحراء. ومن أمثلة ذلك في الشعر الأندلسي قول ابن زيدون في مدح المعتضد[2]:

لَبِئْسَ الوَفَاءُ استَنَّ في ابنِ عَقِيدةٍ، عَشِيَّةَ لَمْ يُصْدِرْهُ مِـنْ حَيْثُ أَوْرَدَا

قَرِينٌ لـهُ أَغْـواهُ، حَتَّـى إذا هَـوَى تَبَـرَّأَ يَعْتَدُّ البَراءَةَ أَرْشَدَا

---

(١) **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان:** ابن خاقان، تحقيق: حسين خريوش، مكتبة المنار، الزرقاء، ط١ ١٩٨٩م ص ٨٢٤.

(٢) **ديوان ابن زيدون ورسائله:** ص ٩٣ .

فَأَصْبَحَ يَبْكِيهِ المُصَابُ بِثُكْلِهِ بُكَاءَ لَبِيدٍ حِينَ فَارَقَ أَرْبَدا[1]

فالشاعر يعتمد في صورته السابقة على ما كان بين لبيد الشاعر الجاهلي وأخيه من علاقة حميمة عبرت عنها المراثي التي قالها لبيد في شقيقه .

ومثله قول ابن شرف القيرواني[2]:

أُناديهِ والبَحْرُ المحيطُ مُجَاوِبي وَدُوني خَلِيجٌ مِنه أَفيحُ مَحْرُوقُ[3]

وقُرْطُبَةُ ضَمَّتْ إِليها جَوَانِحِي كما ضَمَّ مِن عَفْراءِ عُرْوَةَ تعنيقُ

فالشاعر يستدعي شخصية عروة بن حزام مستحضراً علاقته بعفراء وما ورد بينهما من قصص الغزل العذري، مبيناً من خلال هذا الاستحضار العلاقة الحميمة التي كانت تربطه بقرطبة، فهو يتصورها معشوقته الغالية التي تتمسك به وتحنو عليه .

وقوله أيضاً يمدح عباداً والد المعتمد أمير إشبيلية[4]:

فَمَا جَشَأَتْ نفسي عشيّةَ مُشرفٍ ولا احْتَلَبَتْ عَيْنَيَّ حَزْوى وفيفاءُ[5]

ولا لِغُرابَيْ دِمْنَةِ الدّارِ ظَلْتُ ذا سؤَالٍ وما عِندَ الغُرابينِ أَنْباءُ

مقَامُ زمانٍ ماتَ عُرْوَةُ حَسْرَةً عليهِ وظَلَّتْ تَسْفَحُ الدَّمعَ عَفْرَاءُ

---

(١) لبيد بن ربيعة: شاعر جاهلي من أصحاب المعلقات، وأربد: أخوه، وقد مات قبله فرثاه بمراثٍ حافلة بالعاطفة الصادقة، انظر: **الأغاني** ج ١٥ ص ٣٦٠-٣٧٩.

(٢) **ديوان ابن شرف القيرواني**: ص ٧٥-٧٦.

(٣) أفيح: سهل.

(٤) **ديوان ابن شرف القيرواني**: ص٣٥.

(٥) حزوى: جبل من جبال الدهناء، فيفاء: الصحراء التي لا ماء فيها ولا نبات.

فَلَو نَالَ حَظّاً منهُ غِيلانُ لالْتَقَتْ لــهُ صَيْدحٌ فيهِ ومَــيُّ ودَهْناءُ[1]

وقول ابن اللبانة[2]:

وأَتتكَ مــن بغــدادَ بكــرٌ مــا لهــا غيري وإِن كَثُــرَ الرِّجــالُ كفيلُ

غُذيتْ بمــاءِ الرَّافــدينِ وربَّما قَــد بَــلَّ عطفيهــا بمصرَ النيلُ

جُمعتْ وشعري في بساطِكَ مثلما جُمِعَتْ بثينةُ في الهوى وجميلُ

وقول ابن حمديس في مدح ابن المعز[3]:

خُصِصْتَ بالجودِ والبأسِ المنوطِ بهِ والجودُ والبأسُ مولودانِ في الشيمِ

ولــو رَآك زهيرٌ فــي العُلى لثنى لسانَهُ فــي كــريمِ المَــدْحِ عن هَــرِمِ

---

(١) غيلان: ذو الرمة الشاعر الأموي المشهور، وصيدح ناقته، ومي: صاحبته، والدهناء وطنه من البادية، وكان ذو الرمة يلهج بذكرها جميعاً في أشعاره.

(٢) ديوان ابن اللبانة الأندلسي: ص١٧٥.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص٤٥٨.

ثانياً: استدعاء الشخصيات التراثية

لعل من أبرز أشكال تعامل الشعراء الأندلسيين مع الموروث التاريخي استدعاء الشخصيات التراثية التاريخية والتاريخية الأدبية في نتاجهم الشعري. ومن الطبيعي" أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن الشاعر في كل عصر"(١).

وتنبغي الإشارة إلى أنّ هذه الشخصيات الأدبية هي" شخصيات تاريخية باعتبار ما، فقد كان لها وجودها التاريخي، ولكنها كان لها إلى جانب هذا الوجود التاريخي هوية خاصة تميزها عن كونها مجرد شخصية تاريخية وحسب، وهذه الهوية هي الشعر"(٢). واستدعاء الشخصيات التراثية في النصوص الشعرية ليس أمراً سهلاً؛ لأن تلك الشخصيات "تحمل تداعيات معقدة تربطها بقطع تاريخية أو اسطورية، وتشير قليلاً أو كثيراً، إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان"(٣).

هذا بالإضافة إلى أنّ" في الاستدعاء التراثي اختراق المعاصر للتراث وتفكيكه وإعادة بنائه وتوظيفه ليقول ما نريد نحن أن نقوله، لا ما كان يقول هو، ونحن الذين نتكلم، ولكن بلسان التراث، وفي الاستدعاء مسارات تتعدد ودلالات تتنوع على حسب قدرة استخدامها، ويتضح ذلك في تلاصق

---

(١) **استدعاء الشخصيات الذاتية في الشعر العربي المعاصر**: ص ١٣٨.

(٢) نفسه: ص ١٥٠.

(٣) نقلاً عن: **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**: ص ٦٥.

الصـــوتين وانـــدماجهما في بنية واحدة (السابق واللاحق)، ويشترط في هذا الاستدعاء أو الاستلهام التوظيف والتضام"[1].

كمـــا أنّ اســـتدعاء الشخصـــيات التراثية في الخطاب الشعري يؤكد حرص الشاعر على التواصل مع الموروث والتفاعل معه، وبه" تتم العلاقة الديالكتيكية الحية بين الشاعر وموروثه، وفي إطـــار هذه العلاقة الخصبة يتبادل الشاعر والموروث الأخذ والعطاء، التأثير والتأثر، يرتد الشاعر إلى التراث ليمتاح من ينابيعه السخية ما يساعده على إيصال تجربته الحديثة إلى المتلقي، وفي نفس الـــوقت تكتســـب هذه المعطيات التي استعارها الشاعر غنى وشباباً. وهكذا يتم الأخذ والعطاء من الجانبين، أو من طرفي العلاقة، وليس من جانب أو طرف واحد"[2]. ويشكّل الاستدعاء التراثي كذلك جزءاً من إثارة الذكريات الشعورية انطلاقاً من إيمان الشاعر بوحدة التجربة الإنسانية، فيستعين بتلك الشخصيات لتحمل بعداً من أبعاد تجربته. وهنا تصبح الشخصية المستدعاة "وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها –أو يعبر بها – عن رؤياه المعاصرة"[3]، وتصبح الكلمة لا تعني مجرد اســـم الشخصـــية التـــراثية، وإنما رمز لغوي يحمل ذكرى شعورية لكل الأفعال التي مارستها تلك الشخصية التراثية.

والتعبير بالموروث يعني أن الشاعر بارتداده إلى التراث يكون دوره أن يختار من معطيات التـــراث مـــا يوافـــق تجربته، ويتراسل مع همومه وقضاياه، وأن يوظفها للتعبير عن هذه القضايا، فـــيحقق بـــذلك هـــدفاً مزدوجاً، بحيث يمنح تجربته نوعاً من الأصالة والشمول عن طريق ربطها

---

(١) "التناص والأجناسية في النص الشعري" خليل الموسى، **الموقف الأدبي**، السنة ٢٦، ع ٣٠٥، ١٩٩٦، ص ٨٥.
(٢) **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**: ص ٦١-٦٢.
(٣) نفسه: ص ١٣.

بالتجـــربة الإنسانية في معناها الشامل، ومن ناحية أخرى يثري هذه المعطيات بما يضفيه عليها من دلالات جديدة، ويكسبها حياة جديدة[1].

ولعـــل من أهم الأمور في استدعاء الشخصيات التراثية وتوظيفها في الشعر" ألاّ يرد العلم ــ أياً كان ــ في سياق شعري إلا إذا كان ثمة ضرورة فنية أو معنوية أو هادفية(؟) تقتضيه، لا أن يُـورِد الشـــاعر هـــذه الأعـــلام مـــن قبيل التعالم وإثبات إمكاناته الثقافية وقدرته على استحضار الماضي[2]. وهذا يعني أن الشاعر قبل استدعائه للشخصية التراثية/ تاريخية أو تاريخية أدبية، يجب أن يكـــون عارفاً بأحوالها وظروف تجاربها الخاصة من خلال مرجعيات ثقافية متنوعة، ثم يوظفها في نصه الشعري بما ينسجم وتجربته التي يعبر عنها، على أن تكون ثمة وشائج بين التجربتين؛ لأن إدراك المتلقـــى لنصه يتوقف على معرفته بتلك الشخصية المستدعاة وإمكانية تعيينه لها من خلال سياق النص، وعلى مقدرة الشاعر في تقوية تلك المعرفة ودعمها.

وتجـــدر الإشارة هنا إلى" أن" التراكم التراثي" أي إيراد الأعلام التراثية بصورة متزاحمة، وخصوصاً إذا كانت تمثل بيئات وأزمنة مختلفة ينقل القصيدة ويعقد بها ويعجزها عن تحقيق "هدفها العضـــوي" الـــذي توخاه الشاعر، زيادة على إصابتها بآفة أخرى هي تحقيق التشتيت الفكري عند القارئ وخصوصاً إذا كانت الأعلام غريبة عن بيئته ومقروءاته وتتطلب "تعريفاً" هامشياً"[3].

لقد اختفى الشعراء الأندلسيون بالشخصيات التراثية، واستدعوها في نصوصهم للتعبير عن رؤاهم الخاصة ومواقفهم الذاتية، إيماناً منهم بوحدة التجربة الإنسانية، محاولين الربط بين الماضي

---

(١) انظر: المرجع السابق: ص ٥٩.

(٢) التراث الإنساني، في شعر أمل دنقل: ص ٥٠.

(٣) نفسه: ص ٥٢.

والحاضر وإسقاطه عليه لإبراز المفاهيم والقيم السياسية والاجتماعية، التي يحرصون على إبرازها. ومن أمثلة ذلك في أشعارهم قول الإلبيري في مدح القاضي ابن توبة عندما ولي القضاء لباديس بن حبوس[1]:

بِعَلِّـــي بـــنِ تَـــوْبَةٍ فَـــازَ مَدْحِـــي ... رَسَـــمَتْ هِمَّتِـــي علـــى الجَـــوْزَاءِ

لَـــوْ إِيـــاسٌ يَلْقَـــاهُ قَـــالَ اعْتِـــرَافاً ... غَلِـــطَ الوَاصِـــفونَ لِـــي بالـــذَّكَاءِ

أو رَأَى أَحْـــنَفٌ ــ أَوَ أَحْلَـــمُ مِـــنه ــ ... حِلْمَـــهُ مـــا انْـــتَمَوا إِلَـــى الحُكَمَـــاءِ

لَـــوْ رَأَى المُنصِـــفُونَ بَحْـــرَ نَـــدَاهُ ... جَعَلُـــوا حاتِمـــاً مِـــنَ الـــبُخَلاءِ

هُـــوَ أَوْفَـــى مِـــنَ السَّـــمَوْءَلِ عَهْـــداً ... ولَمَـــا زَالَ مَغْـــرَماً بِالـــوَفاءِ

فالشـــاعر أراد أن يرســـم لممدوحه صورة فريدة تكشف عن مدى حبه له، وإعجابه الشديد بشخصيته؛ وذلك من خلال استدعاء شخصيات تراثية كان لها حضورها التاريخي، وهي شخصيات تمـــثل نماذج فريدة لصفات عربية أصيلة؛ فالقاضي إياس نموذج في الفطنة والذكاء، والأحنف بن قـــيس نمـــوذج في الحلم والحكمة، وحاتم الطائي نموذج في الكرم والسخاء، والسموءل نموذج في الأمانة والوفاء، وهذه الصفات النبيلة إذا ما اجتمعت في شخصية واحدة فإنها تكّون نموذجاً اجتماعياً متميزاً .

ويقول ابن زيدون في مدح المعتضد بن عباد[2]:

---

(١) ديوان أبي اسحاق الإلبيري: ص ٨٣.

(٢) ديـــوان ابن زيدون ورسائله: ص ٤٥٣-٤٥٩؛ وانظر: ص ٢٦٩، ٤٣٣؛ وانظر: ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله: ص ٩٥.

يَـا هَـلْ أَتَـى مَـنْ ظَنَّ بِي فَظُنُونُهُ ... شَـتَّى تَـرَجَّعُ بَيْـنَهَا الأَضْـدَادُ

أَنِّـي رَأَيْـتُ "المُـنْذِرَيْنِ" كِلَـيْهِمَا ... فِـي كَـوْنِ مُلْـكٍ لَـمْ يُحِلْـهُ فَسَـادُ[1]

وَبَصُـرْتُ بالبُـرْدَيْنِ إِرْثَ مُحَـرِّقٍ ... ـــ لَـم تَخْلُقَـا ـــ إِذ تَخْلُـقُ الأَبْـرَادُ[2]

وَعَـرَفْتُ مِـن ذي الطَّوقِ عمرو ثأرَهُ ... لَجَذِيمَـةَ الوَضَّـاحِ حِـين يُكَـادُ[3]

وأَتَـي بِـيَ الـنُّعْمانُ ـــ يَوْمَ نعيمِهِ ـــ ... نَجْـمٌ تَلَقَّـى سَـعْدَهُ المِـيلادُ[4]

قَـدْ أُلِّفَـتْ أَشْـتَاتُهُـم فِـي وَاحِـدٍ ... إِلاَّ يَكُـنْهُـمْ أُمَّـةٌ فَـيَكَادُ

فَكَأَنَّنِـي طَالَعْـتُهُمْ بِـوِفَادَةٍ ... لَـمْ يَسْـتَطِعْهَـا "عُـرْوَةٌ" الـوَفَّادُ[5]

مَلِـكٌ إِذا افْتَـنَّتْ صِـفَاتُ جَلالِـهِ ... فَتَقَاصَـرَتْ عَـنْ بَعْضِـهَا الأَعْـدَادُ

نَسِـيَتْ زَبِـيدٌ عَمْـرَهَا، بل أَعْرَضَتْ ... عَـنْ وَصْـفِ كَعْـبٍ بالسَّـماحِ إِيَـادُ[6]

فَضَـحَ الـدُّهَاةَ، فَلَـوْ تَقَـدَّمَ عَهْـدُهُ ... لَعَـنَا المُغِيـرَةُ أَو أَقَـرَّ "زِيَـادُ"[7]

---

(١) أراد بـ "المنذرين" المنذر الأكبر والمنذر الأصغر وكان بنو عباد يدّعون النسبة إلى المناذرة.

(٢) البـردان: هما بردا عمرو بن المنذر، المعروف بعمرو بن هند، وقد لقب بـ"محرق" لأنه أحرق مئة رجل من بني حنظلة ثاراً بأخيه مالك الذي قتله سويد بن عبد الله بن دارم.

(٣) ذو الطوق: هو عمرو بن عدي ابن أخت جذيمة الأبرش، وقد توارى عن أنظار ذويه ثم ظهر فجأة، فاحتفلت به أمـه وألبسته ثياباً ملكية، وجعلت في عنقه طوقاً؛ ولما أبصره خاله، وقد التحى، قال:"شبّ عمرو عن الطوق". أما جذيمة الوضاح فكان ملكا على قضاعة من قبل الفرس.

(٤) النعمان : هو النعمان بن المنذر ملك الحيرة، وكان له يومان: يوم نعيم ويوم بؤس، فأول من يطلع عليه في يوم نعيمه يعطيه مئة من الإبل، وأول من يطلع عليه في يوم بؤسه يقتله.

(٥) عروة الوفاد: هو عروة بن الورد بن زيد من شعراء الجاهلية وفرساتها، وقد اشتهر بالكرم والجود.

(٦) عمـرها: هـو عمـرو بـن معد يكرب الزبيدي وكان يضرب به المثل في الشجاعة والإقدام، وكعب بن مامة الإيادي: أحد كرماء العرب ويضرب فيه المثل في الجود.

(٧) المغيرة: هو المغيرة بن شعبة، وهو من دهاة العرب.

فأنت تلحظ أن ابن زيدون يرسم صورة مثالية لممدوحه المعتضد من خلال حشده "لكم" هائل من الشخصيات التراثية التاريخية التي تبرز صفات عربية أصيلة، حيث يمكن تقسيمها إلى ثلاث مجموعات:المجموعة الأولى تتصف بالكرم والسخاء وتضم (المنذرين، والنعمان، وكعب بن مامة)، والمجموعة الثانية تتصف بالبطولة والقوة ويمثلها (محرق، وذو الطوق، وعروة بن الورد، وعمرو بن معد يكرب الزبيدي)، وأما المجموعة الأخيرة فتتصف بالدهاء والذكاء ويمثلها (المغيرة، وزياد). وهذا الحشد الهائل لهذه الشخصيات يؤكّد إعجاب الشاعر بشخصية ممدوحه باعتباره حاكماً مثالياً جمع الصفات النبيلة التي تؤهله لذلك، ويبرر موقفه بالبحث الدائم عنه والارتحال إليه فهو دائماً ينشد المثال الاجتماعي في الشخص سواء أكان حاكماً أم قائداً أم صديقاً .

ومثله قوله ابن اللبانة في مدح المعتمد بن عباد[1]:

مَلِكٌ غَدا الرِّزقُ مبعوثاً على يدِهِ ... وَظَلَّ يجْرِي على أحكامِهِ القَدَرُ

مقَدَّمُ السَّبقِ يَحكِي في بسالتِهِ ... عمراً ولكنَّهُ في عَدْلِهِ عُمَرُ

يُجْلِي علينا بُدوراً في محاسنِهِ ... وتُسْتَهَلُّ لنا من كَفِّهِ بَدْرُ

فالشاعر يستدعي شخصيتين تاريخيتين لهما أثرهما في نفوس الناس وعقولهم هما: عمرو بن معد يكرب وعمر بن الخطاب، وهما من أكثر الشخصيات حضوراً في الشعر الأندلسي[2]، وذلك للتأكيد على صفتي الشجاعة والعدل في ممدوحه .

---

(١) ديوان ابن اللبانة الأندلسي: ص ١٣٧.

(٢) انظر: ديوان ابن شرف القيرواني: ص ٣٦، ٤٩؛ وديوان ابن رشيق القيرواني: ص ١١٣؛ وديوان ابن زيدون ورسائله: ص ١١٨؛ وديوان ابن حمديس: ص ٢١٦، ٣٨٥، ٥٢٤.

ويعتمد المعتمد بن عباد في السخرية من ولده الراضي[1] على استدعاء شخصيات تراثية لها وجودها التاريخي وهويتها التي تميزها، حيث يقول[2]:

واطْعَـــنْ بأطْـــرافِ اليـــرا ... عِ، نُصِـــرْتَ، فـــي ثُغْـــرِ المحابِـــرْ

واضْـــرِبْ بِســـكِّينِ الـــدَّوا ... ةِ مَكَـــانَ مَاضِـــي الحَـــدِّ باتِـــرْ

أ ولَسْـــتَ رُسْـــطَـــاليسَ إنْ ... ذُكِـــرَ الفَلاسِـــفَةُ الأكَابِـــرْ؟

وكَـــذَاك إنْ ذُكِـــرَ الخَلِـــد ... لُ، فَأَنْـــتَ نَحْـــوِيٌّ وشَـــاعِرْ

وأَبُـــو حَنِـــيفة سَـــاقِطٌ ... فِـــي الـــرَّأيِ حِـــينَ تكـــونُ حاضِـــرْ

مَـــنْ هِـــرْمِسَ ومَـــنْ سِـــيبَوَيْـ ... ـــه، مَـــنْ ابـــنُ فَـــوْرَكَ إنْ تُنَاظِـــرْ؟

هـــذي المكـــارِمُ قَـــدْ حَـــوَيْـ ... تَ، فكُـــنْ لِمِـــنْ حِابـــاكَ شَـــاكِرْ

واقْعُـــدْ فإنَّـــكَ طَـــاعِمٌ ... كَـــاسٍ، وقُـــلْ: هَـــلْ مِـــنْ مُفَاخِـــرْ؟

فالشاعر يستدعي شخصية أرسطوطاليس الذي عرف بالفلسفة، والخليل بن أحمد الفراهيدي الذي اشتهر بمعرفته الدقيقة بالنحو والأوزان العروضية والشعـر العربي، وأبي حنيفة الذي عرف بآرائـه الفقهـية ومذهـبه الشهير، وهرمس الذي اشتهر بحكمته، وغزارة علمه، وسعة ثقافته[3]،

---

(١) الراضـي: هـو يزيد بن محمد الراضي، كان من أهل العلم والأدب، وأشرف على مذهب ابن حزم الظاهري، وهـو شـاعر بنـي عباد بعد أبيه، انظر: **الحلة السيراء**: لابن الأبار، تحقيق: حسين مؤنس، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٣، ج٢، ص ٧١.

(٢) **ديوان المعتمد بن عباد**: ص ١٣٨.

(٣) هرمس: كان حكيماً متعبداً طاهراً داعياً لدين ما، ولهذه الشخصية صفة تتعلق بالله ، انظر: **هرمس الحكيم مثلث الرحمة بين الألوهية والنبوة**: المحامي أحمد غسان سبانو، دار قتيبة، دمشق، ط١، ١٩٨٢، ص ٥.

وسيبويه وابن فورك[1] اللذين اشتهرا بالنحو والأدب، وكل هذا الاستدعاء التراثي غرضه الاستهزاء بالراضي والتقليل من شأنه .

ويستعين ابن رشيق في تصوير مجلس أنس وطرب بالاستدعاء التراثي، فينقلنا إلى مجالس هـارون الرشيد وما كان يدور فيها من سمر وطرب، وذلك من خلال شخصية إسحاق بن إبراهيم الموصلّي المغني المشهور، وشخصيتي هارون الرشيد ووزيره جعفر البرمكي، حيث يقول[2]:

وَلَقَـدْ سَـمِعْتُ محمـدَ بـن عطـية ... فَسَـمِعْتُ إِسـحاقَ بـن إِبـراهيمِ

حَتَّـى كأَنِّـي فِـي الجَلالَـةِ جَعْفَـرٌ ... وكـأَنَّ هَـارُونَ الرَّشِـيدَ نديمـي

وكأَنَّنَا فَـرَحَاً ولَـذَّةَ أَنْفُـسٍ ... تُسْـقَى بِعلَّيـينَ مِـنْ تَسـنِيمِ

إن هـذه الاسـتدعاءات التـراثية وغيرها مؤشر من مؤشرات الولاء التراثي الذي فرضه الشاعر الأندلسي على نفسه، وصورة من صور تعامله مع ذلك التراث .

---

(١) ابن فورك: المتكلم الأصولي، والأديب النحوي الواعظ الأصبهاني، انظر: **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان:** ابـن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩، م٤ ص ٢٧٢ ؛ **وسـير أعلام النبلاء:** شمس الـدين الذهبـي، تحقيق: شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١١، ١٩٩٨، ج١٧ ص ٢١٤-٢١٥.

(٢) **ديوان ابن رشيق القيرواني:** ص ٣٦.

الفصل الرابع

أثر التراث في بناء النص الشعري

تمهيد:

تنوعت أنماط قراءة النصوص الأدبية وتعددت ضروبها، فكان لكل نمط أو ضرب منها مـا يميـزه، ومع هذا فقد انصبت في جوهرها على المحاولة لتذوق النص. وقراءة النصوص عملـية أساسـية وفاعلة لوجود الأدب، إذ لا حياة للإبداع دون تلق، وهذا يعني أن العلاقة بين الـنص والقارئ علاقة وجودية، حيث يتشكل الوجود الأدبي من التقائهما." فالأدب نص وقارئ، أما النص فهو وجود مبهم كحلم معلق لا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ"[1].

ويـرى إيزر(Iser) أن" العلاقة بين القارئ والنص ليست علاقة في اتجاه واحد: من الـنص إلى القارئ حيث يقوم القارئ عند استقبال النص بفك شفراته وفقاً لاتجاه من الاتجاهات الـنقدية السـائدة مثل الاتجاه البنيوي أو السميولوجي أو الاجتماعي ونحوها، وإنما هي علاقة تبادلـية تسـير فيها عملية القراءة في اتجاهين متبادلين: من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى الـنص، فبقدر ما يقدم النص إلى القارئ يضفي القارئ على النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها وجـود فـي النص، وبذلك يصح القول بأن النص أثر بالقارئ وتأثر به على حد سواء"[2]. فكل قراءة إذاً هي" نتيجة تفاعل متواصل بين مقروء وقارئ، أو بين نص وتأويل له، أو كنز واتفاق معه"[3]، وبغير هذا التفاعل تصبح القراءة ناقصة ومبتورة .

إن القـراءة عملية معقدة في الدخول إلى عالم النص بغية تحديد أبعاده وأطره، وترسم منحنـياته وتعرجاته، وإيجاد العلائق بين خطوط طوله وعرضه. ولهذا عدت" نوعاً من الكشف عـن عـوالم عصـية علـى الإدراك. أو تخـبطاً لشق طريق في أرض مجهولة التضاريس

---

(١) **الخطيئة والتكفير**: ص ٧٥.

(٢) نقلاً عن: **اللغة والإبداع الأدبي**: محمد العبد، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٣٧-٣٨.

(٣) **النقد الأدبي والإيدولوجيا**: حميد لحمداني، المركز الثقافي، بيروت، ط١، ١٩٩٠، ص ١٠.

والامـــتدادات"[1]. وهذا يدل على أن أمام القارئ مهمة صعبة هي" الكشف عن المعنى المستور المتولد من علاقات النص وتفاعلها داخل شبكة معقدة ومنظمة"[2].

وتقـــوم الدراســـة في هذا الجانب التطبيقي بتقديم قراءتين نصيتين: الأولى، قـــراءة فـــي قصيدة "الجبـــل" لابن خفاجة تُبيّن مدى تأثير الموروث الديني في بنية النص المضمونية، والأخرى قراءة في سينيّة الأعمى التطيلي في مدح أبي العباس صـــاحب الأحـــباس تُبيّن أثر التراث الأدبي في بنية النص من الناحيتين المضمونية والشكلية باعتباره نموذجاً من نماذج المعارضات الشعرية الأندلسية .

---

(١) **جماليات المعنى الشعري: التشكيل والتأويل**: عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ١٨٩.

(٢) نفسه: ص ١١١.

قراءة في قصيدة "الجبل" لابن خفاجة

ثمـــة قـــراءات نقدية تعاقبت على هذه القصيدة[1]، إذ قدمت كل واحدة منها رؤية نقدية جديدة وفق منهجية محددة. وتأتي هذه الدراسة لتنضم إلى سابقاتها لتبين مدى تأثير التراث الديني في بنية القصيدة.

النـــص:

يمكـــن تقســـيم القصيدة ثلاثة محاور وصفية تصور أوضاعاً نفسية مختلفة هي: وصف الـــذات المـــبدعة، ووصف الجبل وبوحه للذات المبدعة، ووصف الأثر النفسي الناتج عن بوح الجبل في الذات المبدعة. فالذات هي البؤرة المركزية في القصيدة .

أولاً: وصف الذات المبدعة

١- بِعَيْشِـكَ هَـلْ تَدْرِي أَهُوجُ الجَنَائِبِ ... تَخُـبُّ بِرَحْلِـي أَمْ ظُهُـورُ النَّجَائِبِ؟[2]

٢- فَمَـا لُحْتُ فِي أُولَى المَشَارِقِ كَوْكَبَاً ... فَأَشْـرَقْتُ حَتَّـى جُبْتُ أُخْرَى المَغَارِبِ

٣- وَحِـيداً تَهَادَانِـي الفَيَافِـي فَأَجْتَلِي ... وُجُـوهَ المَـنَايَا فِـي قِـنَاعِ الغَيَاهِبِ[3]

٤- وَلاَ جَـارَ إِلاَّ مِـنْ حُسَـامٍ مُصَمِّمٍ ... وَلاَ دَارَ إِلاَّ فِـي قُـتُودِ الـرِّكَائِبِ

---

(١) انظـر:" ابـن خفاجـة وتشكيل النص: الذات تبحث عن نفسها في إطاري الزمان والمكان": علي الشرع، **دراسات** م١٨ ع١ ١٩٩١ ؛ و"ابن خفاجة وقصيدة الجبل: دراسة نصية في الإطار الإيماني": حسين خريوش، **المنارة** م١ ع١ ١٩٩٦ ؛ **والصورة الفنية في شعر ابن خفاجة**: عامر بني سلمان: رسالة ماجستير مخطوطة فـي جامعـة اليرموك، إربد، ١٩٩٨، ص ١٥٣-١٦٢؛ **ودراسات في الأدب الأندلسي**: السيد محمد الديب، المكتبة الأزهرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٩، ص ٩٠-١٠٨؛ **وفي الأدب الأندلسي: محمد زكريا عناني وفوزي** سـعيد عيسى، دار المعرفة الجامعية، ط١، ٢٠٠١، ق٢ ص ١٢٣-١٣٥، **وتشكيل المعنى الشعري قراءات في الشعر العربي**: محمود درابسة، مؤسسة حمادة، إربد، ط١، ٢٠٠٣، ص٢٧-٣٩.

(٢) هوج الجنائب: الرياح الجنوبية الهوجاء، والنجائب: مفردها نجيبه وهي الناقة الكريمة.

(٣) تهاداني: تتقاذفني، وأجتلي: أرى.

٥- وَلاَ أُنْسَ إِلاَّ أَنْ أُضَاحِكَ سَاعَةً ... ثُغُورَ الأَمَانِي فِي وُجُوهِ المَطَالِبِ

٦- بِلَيْلٍ إِذا مَا قُلْتُ قَدْ بَادَ فَانْقَضَى ... تَكَشَّفَ عَنْ وَعْدٍ مِنَ الظَّنِّ كاذِبِ

٧- سَحَبْتُ الدَّياجِي فِيهِ سُودَ ذَوَائِبٍ ... لأَعْتَنِقَ الآمَالَ بِيضَ تَرَائِبِ[1]

٨-فَمَزَّقْتُ جَيْبَ اللَّيْلِ عن شَخْصِ أَطْلَسٍ ... تَطَلَّعَ وَضَّاحِ المَضَاحِكِ قاطِبِ[2]

٩-رَأَيْتُ بِهِ قِطْعاً مِنَ الفَجْرِ أَغْبَشاً ... تَأَمَّلَ عَنْ نَجْمٍ تَوَقَّدَ ثَاقِبِ[3]

ثانياً: وصف الجبل وبوحه للذات المبدعة

١٠- وَأَرْعَنَ طَمَّاحِ الذُّؤَابَةِ بَاذِخٍ ... يُطَاوِلُ أَعْنَانَ السَّمَاءِ بِغَارِبِ[4]

١١- يَسُدُّ مَهَبَّ الرِّيحِ عَنْ كُلِّ وِجْهَةٍ ... وَيَزْحَمُ لَيْلاً شُهْبَهُ بالمَنَاكِبِ

١٢- وَقُورٍ عَلَى ظَهْرِ الفَلاةِ كأَنَّهُ ... طِوَالُ اللَّيَالِي مُطْرِقٌ في العَواقِبِ

١٣- يَلُوثُ عَلَيْهِ الغَيْمُ سُودَ عَمَائِمٍ ... لَهَا مِنْ وَمِيضِ البَرْقِ حُمْرُ ذَوَائِبِ[5]

١٤-أَصَخْتُ إِلَيْهِ وَهْوَ أَخْرَسُ صَامِتٌ ... فَحَدَّثَنِي لَيْلُ السُّرى بِالعَجَائِبِ

١٥- وَقَالَ: أَلا كَمْ كُنْتُ مَلْجَأَ قَائِلٍ ... وَمَوْطِنَ أَوَّاهٍ تَبَتَّلَ تَائِبِ

١٦- وَكَمْ مَرَّ بِي مِنْ مُدْلِجٍ وَمُؤَوِّبٍ ... وَقَالَ بِظِلِّي مِنْ مَطِيٍّ وَرَاكِبِ

١٧- وَلاطَمَ مِنْ نُكْبِ الرِّياحِ مَعَاطِفِي ... وَزَاحَمَ مِنْ خُضْرِ البِحَارِ جَوانِبِي

١٨- فَمَا كَانَ إِلاَّ أَنْ طَوَتْهُمْ يَدُ الرَّدَى ... وَطَارَتْ بِهِمْ رِيحُ النَّوَى والنَّوائِبِ

١٩- فَمَا خَفَقُ أَيْكِي غَيْرَ رَجْفَةِ أَضْلُعٍ ... وَلاَ نَوْحُ وُرْقِي غَيْرَ صَرْخَةِ نَادِبِ

---

(١) ذوائب: جمع ذؤابة وهي خصلة الشعر، وترائب: جمع تريبة وهي العظمة في الصدر.

(٢) الأطلس: الذئب الذي في لونه غبرة إلى سواد.

(٣) الغبش: ظلمة آخر الليل.

(٤) الأرعن: الجبل، والذؤابة: القمة، والغارب: الظهر والكتف.

(٥) يلوث: يلف.

٢٠- وَمَـا غَيْضَ السُّلْوَانُ دَمْعِي وَإِنَّمَا نَـزَفْتُ دُمُوعِي فِي فِرَاقِ الأَصَاحِبِ[١]

٢١- فَحَتَّـى مَتَى أَبْقَى وَيَظْعَنُ صَاحِبٌ أُوَدِّعُ مِـنْهُ رَاحِـلاً غَيْـرَ آيـبِ؟

٢٢- وَحَتَّى مَتَى أَرْعَى الكَوَاكِبَ سَاهِراً فَمِـنْ طَالِـعٍ أُخْـرَى اللَّيَالِي وَغَارِبِ؟

٢٣- فَـرُحْمَاكَ يَا مَوْلاَيَ دَعْوَةَ ضَارِعٍ يَمُـدُّ إِلَـى نُعْمَـاكَ رَاحَـةَ رَاغِـبِ

ثالثاً: وصف الأثر النفسي الناتج عن بوح الجبل في الذات المبدعة

٢٤- فَأَسْـمَعَنِي مِـنْ وَعْظِهِ كُلَّ عِبْرَةٍ يُتَـرْجِمُهَا عَـنْهُ لِسَـانُ الـتَّجَارِبِ

٢٥- فَسَـلَّى بِمَا أَبْكَى وَسَرَّى بِمَا شَجَا وَكَـانَ عَلَـى لَيْلِ السُّرَى خَيْرَ صَاحِبِ

٢٦- وَقُلْـتُ وَقَـدْ نَكَّـبْتُ عَـنْهُ لِطَيَّةٍ سَـلاَمٌ فَإِنَّـا مِـنْ مُقِـيمٍ وَذَاهِـبِ[٢]

الدراسة:

-١-

يـبدأ الشاعر قصيدته بقسم عظيم يوجهه إلى شخص آخر مجهول، قد يكون صديقاً، أو سـامعاً، أو قارئـاً؛ ليشاركه همومه وأحزانه، وربما يوجهه إلى ذاته؛ حيث ينتزع منها شخصاً آخـر يسـتحلفه ويناجيه وهذه الحالة النفسية تصيب الإنسان عندما يخلو بنفسه ليلاً؛ ليخفف من خوفه وفزعه.

وقد استخدم الشاعر صيغة للقسم ذات دلالة كبيرة وهي "بعيشك" ولم يقل: "بعمرك" مثلاً مـع أنها من الوزن الشعري نفسه؛ لأن دلالة العيش ترتبط بالسعي الدائم من أجل الحفاظ على

---

(١) غيّض: حبس.

(٢) **ديوان ابن خفاجة:** ص ٢١٧-٢١٨.

يــؤكد ذلــك. فما إن يبدأ الإنسان ببناء حياته يفاجأ بأمر محتوم يهدم كل ما بنى، ويحطم آماله وأحلامه، لذلك تجد الشاعر يقول في البيت الثاني:

فَمَــا لُحْــتُ فِي أُولَى المَشَارِقِ كَوْكَباً فَأَشْــرَقْتُ حَتَّــى جُبْتُ أُخْرَى المَغَارِبِ

فالفــاء المتصــلة بالفعل "أشــرقت" حرف عطف يفيد الترتيب والتعقيب. وهذا يشير إلى قصر رحلة الإنسان في الحياة .

ولا يــتوقف الشــاعر عند هاتين الصورتين وما تثيرانه من معان تعبر عن حالة القلق النفســي التي تنتابه، وإنما يستغرق أوضاعاً صورية أخرى زيادة في تفاعلات تلك الحالة داخل الــذات وخارجهــا؛ فيصور فزعه واضطرابه، ويعبّر عن مخاوفه وآلامه. فكلمة "وحيداً" التي استهل بها ابن خفاجة البيت الثالث تجسّد تلك المعاناة النفسية، والاستعارة بعدها "تهاداني الفيافي" تبــرزها بشكل أكبر، وكأنّ الشاعر أصبح ألعوبة تتقاذفه الصحارى يميناً وشمالاً، وغدا مسلوب الإرادة تائهاً ضائعاً لا يعرف أين يدير وجهه. وفي هذا إشارة إلى تقلبات الحياة الجارفة، وإلى كــون الإنســان مسيراً فيها لا حول له ولا قوة؛ فالموت يحيط به من كل الجهات، حيث يقول: "فأجتلــي وجوه المنايا في قناع الغياهب"، فما إن يخرج من موجة جارفة تريه حتفه حتى يدخل في أخرى. وهكذا الإنسان في صراعه مع الأيام .

ويــؤكد الشــاعر وحدته من خلال تكراره لــ "لا" النافية للجنس ثلاث مرات "فلا جار" و"لا دار" و"لا أنس"، فهو يصارع تيارات الحياة وحيداً، ومع ذلك تجده متسلحاً بالشجاعة والقوة في مواجهة المصير ويتضح هذا من قوله: "الحسام المصمــم" و"أضاحــك ثغور الأمــاني" وإن كان أمله بالحياة قصيراً كما تشير دلالة الزمن "ساعــة" .

وبعــد ذلــك تأتــي صورة الليل في أربعة أبيات بدلالاتها النفسية لتضيف أبعاداً نفسية أخــرى إلــى أزمة الذات ومعاناتها واضطرابها؛ فهو ليل طويل ممتد، شديد الظلام يبعث على

الفزع والخوف واليأس، فيتمنى الشاعر لو أنه ينقضي. لكن هذه الأمنية صعبة التحقق فتبقى "ظناً كاذبــاً". ويؤكد الشاعر وحشة هذا الليل فيصوّره بـــ "الذوائب الســوداء" لشدة ظلامه، ويصوّر الأمل بانقشاعه بـــ "الترائب البيضــاء" .

إنّ الظــلام الــذي يسكن نفس الشاعر، والقتامة التي تغطي فؤاده انعكست على مرئياته فأصــبحت الحــياة سوداء مظلمة /اليأس وإن ظهر فيها بصيص من الضوء /الأمل. ومع ذلك فالشــاعر يــتحدى، ويقــاوم حصــار الليل، ولا يستسلم للواقع. ويتضح ذلك من خلال الفعلين المتعلقــين بالذات الفاعلة "ســحبتُ" و"مــزّقتُ" وهما فعلان يحتاجان إلى قوة جسدية ومعنوية، والغاية من ممارستهما إيجابية "لأعتنــق الآمــال"، فالأمل أصبح في تصوّره فتاة جذّابة يتمنى لو يعانقها.

كمــا أنّ فــي الانتقال من صيغة الماضي إلى صيغة المستقبل في البيت السابع ما يؤكد فاعلــية الذات في إصرارها على المقاومة من أجل مستقبل مشرق، غير أنّ الشاعر في كل مرة يفاجــأ بشيء يحد من طموحه واندفاعه. فبعد أن مزق ظلمة الليل بقوته المعنوية وصموده أمام مخاوفه داهمه خطر آخر يعتبر جزءاً من الليل، وهو ذلك الذئب المرعب العابس الذي يميل لونه إلى الغبرة والذي أحدث في نفسه فزعاً جديداً لم يكن يتوقعه، ووضعه أمام وجه جديد من وجوه الموت. وهكذا الحياة صراعات مستمرة لا تنتهي يواجهها الإنسان مكرها .

فالليــل كما ترى باعث للخوف والقلق، لكن الشاعر انبرى يحارب هذا الخوف بالبحث عن النور، وإن التضاد اللوني الموجود في لوحة الليل يعمق نظرة الشاعر إلى الحياة.

إن الشــاعر في هذا المقطع الوصفي الذي يتكون من تسعة أبيات يعاني قلقاً واضطراباً نفسياً يجسدهما الرعب المكاني المتمثل في كونه وحيداً بصحراء مترامية الأطراف، لا جار فيها ولا أنس، والرعب الزماني المتمثل في ذلك الليل الطويل المظلم الموحش، ويحاول بكل ما أوتي

من قوةٌ أن يتغلب على ذلك الرعب في مكانه وزمانه، وقد سخر كل طاقاته الشعرية للتعبير عن ذلك؛ فاستخدم كل وسائل اللغةُ المتاحةُ كالألفاظ الموحيةُ (هوج، وتهاداني، واجتلي، وأضاحك، وسحبت، ومزقت، وقاطب، وأغبش)، والصور الفنية الرائعة (تهاداني الفيافي، وثغور الأماني، وسحبت الدياجي، وسود ذوائب، ومزقت جيب الليل، واعتنق الآمال بيض ترائب)، وأسلوب المقابلة والتضاد (أولى المشارق/ أخرى المغارب، وسواد ذوائب/ بيض ترائب، وانقضى/تكشف، ووضاح/ قاطب)، والإيقاع الناتج عن الجناس في (الجنائب /النجائب، وذوائب/ ترائب، ودار /جار)، وعن التكرار مثل تكرار (لا) النافية للجنس ثلاث مرات، وتكرار حرف القاف ست مرات في البيتين الثامن والتاسع .

-٢-

ينتقل الشاعر بعد هذا المحور ليصف ذلك الجبل الشامخ المرتفع المنغرس في وسط الصحراء يصارع تيارات الرياح العاصفة، ويواجه الظواهر الطبيعية الأخرى ويتحداها بكل قوة وصلابة، كما توحي بذلك الأفعال: (يطاول، ويسد، ويزحم)، وهي أفعال تحتاج عند القيام بها أو ممارستها إلى قوة عضلية وجهد بدني شاق، وكأنّ الجبل في حلبة صراع مع قوى أخرى منافسة كالسماء والسحب والشهب .

ويضفي الشاعر على الجبل صفات مادية ومعنوية كثيرة تبرز تفرده وقوته على التحدي والصمود والمقاومة؛ فهو جبل ضخم شاهق الارتفاع عالي القمة، وعر المسالك، تملؤه الكهوف، وتغطيه الأشجار الكثيفة، يجثم على ظهر الفلاة كأنه شيخ طاعن في السن يلبس عباءة الحكمة والوقار، ويفكر في عواقب الأيام .

وعندما يقف الشاعر أمام هذا الجبل يحاوره محاورة شائقة تتضح من خلال استخدام الشاعر للفعل (أصخت). فالشاعر الذي كان وحيداً في الصحراء يعاني من وطأة الزمن، وقسوة

الليل وظلمته وجد الجبل صديقاً وفياً يؤنس وحدته بعد أن عزّ عليه الأنيس والجار؛ فيحاوره ويبوح له بأسراره، ويعبّر له عن مشاعره ليخرجه من وحدته ويخفف من قسوة الليل عليه. وقد اختار الشاعر "الليل" وقتاً للمحاورة وهو ما يتناسب مع التأمل والتفكر في الذات والكون والحياة كلها. فما طبيعة ذلك الحوار؟ وما هي أبعاده؟ يجيب الشاعر عن هذين التساؤلين بقوله:

أَصَـخْتُ إِلـيهِ وَهـوَ أَخْرَسُ صامِتٌ فَحَدَّثَنِـي لَـيْلُ السُّـرى بِالعَجَائِـبِ

وَقَـالَ: أَلا كَـم كُـنْتُ مَلْجَـأَ قاتِـلٍ ومَـوْطِنَ أَوّاهٍ تَبَـتَّلَ تَائِـبِ

وكَـمْ مَـرَّ بِـي مِـن مُدْلِجٍ ومُؤَوِّبٍ وَقَـالَ بِظِلِّـي مِـنْ مَطِـيٍّ ورَاكِـبِ

لقـد كـنت ملاذاً للأشرار والقتلة، ومكاناً للنساك والعبدة، ومأوى للذاهبين والمسافرين يستريحون بظلي عند القيلولة واشتداد الحر. ثم تساءل باستنكار شديد أين هؤلاء جميعاً ؟ أين ذهبوا ؟ ما مصيرهم ؟ وبعد ذلك يجيب الجبل بشيء من الاستسلام والخضوع إنه الموت الذي قهر الله به عباده:

فَمَـا كَـانَ إلاَّ أَنْ طَـوَتْهُمْ يَـدُ الرَّدَى وطَـارَتْ بِهِـمْ رِيـحُ النَّوَى والنَّوَائِبِ

فالفعلان (طـوى، طـارت) يوحيان بدلالة عميقة على أثر الفعل وقوته، ويشيران إلى أن الإنسـان لـه مصير محتوم لابد منه طال الزمان أو قصر. والاستعارتان "يد الردى" و"ريح النوى" تؤكدان المعنـى وتعضدانه، وأمام هذا المصير المحتوم يقف الجبل باكياً على أولئك "الأصاحب" على حد تعبير الشاعر، وهي لفظة توحي بأن علاقة الجبل بهم علاقة إنسانية حميمة تقوم على الصداقة والألفة مما يوحي بنزوع الجبل منزعاً إنسانياً. والاستفهام المشحون بمعنيي الحسـرة والتوجع يصل بهذا النزوع إلى أعلى غاية لأنه يوحي برغبة الجبل في مشاركة أولئك الـراحلين في رحيلهم. فهو يتململ من بقائه وفنائهم، ويتململ من مظاهر الولادة والموت فلم لا يستنجد بالله كي ينتهي أمره إلى الفناء مثلهم:

فَحَتَّــى مَتَــى أَبْقَــى وَيَظْعَــنُ صَاحِبٌ أُوَدِّعُ مِــنْهُ رَاحِــلاً غَيْــرَ آيِــبِ؟

وَحَتَّــى مَتَــى أَرْعَــى الكَوَاكِبَ سَاهِراً فَمِــنْ طَالِــعٍ أُخْــرَى اللَّيَالِي وَغَارِبِ؟

فَــرُحْمَاكَ يَــا مَــوْلاَيَ دَعْــوَةَ ضَارِعٍ يَمُــدُّ إِلَــى نُعْمَــاكَ رَاحَــةَ رَاغِــبِ

فالتعبير الوارد في الشطر الثاني من البيت الأول يوحي بأن رحيلهم كان إلى دار الفناء، ويوحي التعبير الوارد في الشطر الثاني من البيت الثاني بأن هذا الرحيل مستمر مادامت هنالك حياة للمخلوقات .

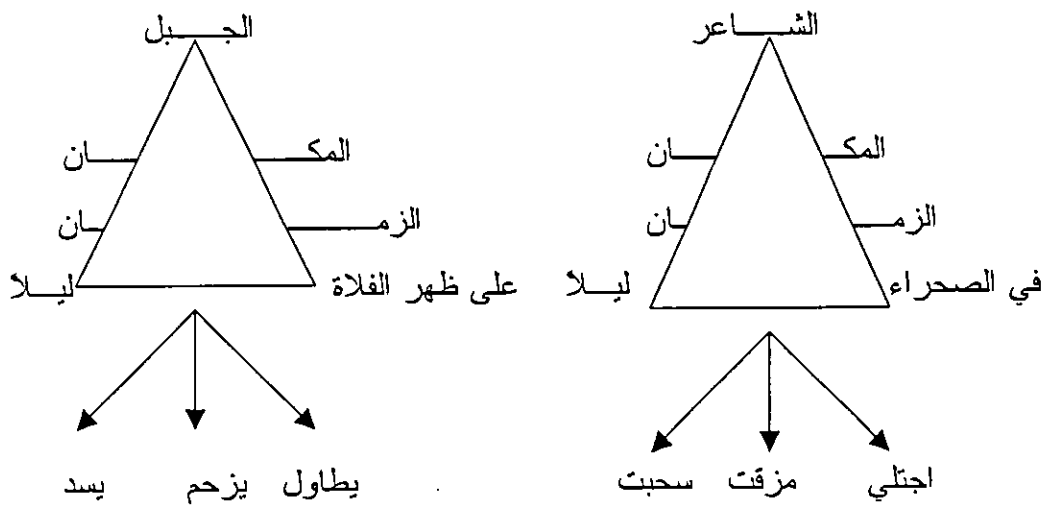
إن ابــن خفاجة كما ترى يرسم صورة تشخيصية للجبل، يضعه فيها في صورة بصرية فتخــيله شخصــاً طاعناً في السن "وقور على ظهر الفلاة كأنه"، ثم صورة سمعية "فحدثني ليل الســرى بالعجائــب"، و"قال ألا كم كنت ..."، وقبل ذلك في صورة حركية "يطــاول" و"يســد" ويــزحم". ولعــل هذا التعدد في الأوضاع الصورية التي اختيرت للجبل يومئ إلى البحث عن الاســتقرار النفســي، والقــدرة على التصدي والتحدي للوصول إلى الثبات والخروج من القلق والارتباك .

ولكي يصل الشاعر إلى أبعد غايات هذا المعنى استغل طاقة اللغة، وصاغ عباراته بدقة مســتغلاً أســلوبي الحوار والتصوير. ومما يلفت النظر في هذا المحور اعتماد الشاعر بصورة أساســية على الثنائيات الضدية وهي (مدلج/ مؤوب، وأبقى/يظعن، وطالع/غارب، وراحل/آيب) وكلها تندرج تحت الثنائية الضدية العريضة التي بنى الشاعر عليها قصيدته وهي ثنائية (الحياة والموت)، كما يعتمد أيضاً على أسلوبي الازدواج والتكرار، وهما من الوسائل التي توفر إيقاعاً موسيقياً رحباً في القصيدة، وتؤثر في المتلقي تأثيراً بالغاً .

فالجــبل مرآة للشاعر نفسه، أو هو الشاعر ذاته، فهو يعبر عن استثقاله للحياة، ووحدته بعد ذهاب الأصدقاء، حيث يقول في إحدى رسائله إلى صديقه أبي إسحاق بن صواب "وأين من

قد عرفنا وألفينا من الإخوان؟ بانوا وكأنهم ما كانوا، وفُقدوا، وكأنهم ما وُجدوا، فها أنا لا أستريح فيهم إلا إلى شكوى، تَقِضُّ المضجع، وتُفِضُّ الأضلع، ولا أنطوي إلا على ذكرى، تُصَدِّعُ حصاةَ القلب، وتُؤْذِنُ بالظعن في أعقاب ذلك الركب. فآهٍ! ثم آهٍ! على شبابٍ قد انقلب، وذهاب قد اقترب، فلا تناجي إلا بعمل يُتعقَّب، وأجل يُترقَّب"(١).

إنَّ ثمة تشابهاً كبيراً بين المحورين السابقين، فالشاعر هو الجبل، وصوت الجبل هو صوت الشاعر مع ذاته، فكلاهما يواجه المصاعب والمخاطر ويتحداها بإصرار وعزيمة تظهر قوته وشجاعته، وكلاهما يتساءل عن مصيره ونهايته، والرسم البياني الآتي يبين أوجه التشابه بينهما .



-٣-

وبعد أن يترجم الشاعر أفكار الجبل ومشاعره وأحاسيسه يختتم الحديث بما ينم على التعلق ومتانة الآصرة، فقال: "فأسمعني" وهي جملة فعلية معطوفة على جملتين فعليتين سابقتين، وهما "فحدثني" و"قال". فهناك تآزر بين البيت الرابع والعشرين والبيتين الرابع عشر والخامس عشر؛ فالشاعر بعد أن شوق السامع أو القارئ إلى أن ثمة حواراً طريفاً حدث بينه وبين الجبل،

(١) ديوان ابن خفاجة: ص ٦٣-٦٤.

وكشـــف له عن طبيعة ذلك الحوار الفلسفي الذي يطرح قضية فلسفية في غاية الأهمية، بيّن له الأثـــر النفســـي الـــذي تركه ذلك الحوار في نفسه، وما فيه من عبر وعظات نابعة من تجارب صـــادقة في الحياة. فهي عصارة فكره، وخلاصة تجاربه العميقة فيها، بعد أن عمّر طويلاً لفترة تزيد على الثمانين عاماً كما تروي كتب التراجم[1].

فالشاعر قد أحس بوطأة الزمن، وفقد كل من حوله من الأهل والأصدقاء، وبقي وحيداً، فبكـــى لحالـــه بكاء مرّاً أزال الغم عن صدره، وخفف من آلامه وهمومه، وودع الجبل بالتحية والســـلام. وكلمـــة "ســـلام" فيها طمأنينة وخشوع واستقرار نفسي، وتدل دلالة واضحة على أن الشاعر مستسلم لقضاء الله وقدره، ومؤمن به إيماناً مطلقاً؛ فهو راحل لا محالة، والجبل باق إلى قـــيام الســـاعة والدليل قوله: "فإنا من مقيم وذاهب". كما" أن "السلام" هنا، يجسد استجابة إيمانية متـــزايدة في جانب الشاعر، دون أن يشك في المسائل التي شغلته؛ ذلك أن السلام هنا، لا يعني بقاء الحالة النفسية المضطربة، وإنما يعني تغير الكيفية، إذ يصبح التساؤل "اللاأدرية" "الثقيلة" في أول القصـــيدة وهجـــاً إيمانياً يبعث الراحة والاطمئنان، ولهذا كان وعي الشاعر بازدياد الرؤية ونفاذهـــا؛ يعـــود إلى الإدراك المزدوج لإحساسات الشاعر، وللتغيير الذي حدث في بعض هذه الإحساسات نتيجة "الجبـــل" "[2].

كمـــا أن الفعـــل "تكّـــبت" يوحي بأن انفصال الشاعر عن الجبل أمر محتوم لا بد منه. فالشاعر في بداية النص كان متوتراً قلقاً كما في المحورين الأول والثاني، وأصبح مستقراً هادئاً في نهايته .

---

(١) انظـــر: **بغـــية الملـــتمس فـــي تـــاريخ رجـــال أهل الأندلس**: الضبي، الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٢١٦-٢١٧؛ **ووفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**: م١ ص ٥٧.

(٢) "ابن خفاجة وقصيدة الجبل: دراسة نصية في الإطار الإيماني": ص ٤٥.

وهكذا نرى أن القصيدة في ضوء هذه القراءة لم تكن وصفاً لمنظر طبيعي، بل إنها تمثل فكـــرة شعورية فلسفية عميقة تعد من أبرز الأفكار التي شغلت الإنسان وسيطرت على عقله منذ وجـــوده، وهـــي فكرة "الموت والحياة". فالموت نهاية حتمية لكل المخلوقات. وهذه الفكرة وإن كانت إنسانية إلا أن ربطها بأفكار إسلامية، ومعانٍ دينية يعطيها دلالة خاصة .

وقد عبر الشاعر عن تلك الفكرة بأسلوب شعري فريد، حيث اتخذ الحوار وسيلة للتعبير، وراح يجريه مع الجبل الصامت الذي يتحول إلى إنسان طاعن في السن، مجرب في الحياة يفكر فـــي مصيره ومصير غيره، و" تتزايد إنسانية الجبل تدريجياً في القصيدة، فإذا هو يمثل صورة أخرى من وقفة الشاعر نفسه، أو هو الشاعر نفسه، وهو لا يعبر عن طول الصمود ولذة الخلود، وإنما يعبر عن استثقاله للحياة، ووحدته بعد غياب إخوانه، وكان بذلك يعبر عن "قيمة الموت" أي يهون وقعه على نفس الشاعر التي تفرق من الموت وتحاول الهرب من شبحه المخيف، وارتاح حـــين بكى، ووجد في "أخيه" ــ أو صنوه ــ الجبل عزاءً، وودعه وهو أقوى نفساً على مواجهة مصيره"[1].

إن النظر في الكون وتدبّر المخلوقات، صورة من صور البحث عن الذات، والتفكير في الخالـــق سبحانه وتعالى، وكأن الشاعر يستجيب لدعوة القرآن الكريم إلى هذا السلوك فيتخذ قوله تعالى: ﴿وَفِي الْأَرْضِ آيَاتٌ لِّلْمُوقِنِينَ * وَفِي أَنفُسِكُمْ أَفَلَا تُبْصِرُونَ﴾[2]، وقوله: ﴿أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ * وَإِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ رُفِعَتْ * وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ * وَإِلَى الْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ﴾[3] مرتكزاً يبني علـــيه قصـــيدته؛ لأن مشهد الجبال يوحي إلى النفس الإنسانية بجلال واستهوال. حيث يتضاءل

---

(١) تاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف والمرابطين: ص ٢٠٩-٢١٠.

(٢) الذاريات، ٢٠-٢١.

(٣) الغاشية، ١٧-٢٠.

الإنسان إلى جوارها ويستكين، ويخشع للجلال السامق الرزين. والنفس في أحضان الجبل تتجه بطبيعتها إلى الله؛ وتشعر أنها إليه أقرب. حيث كان ابن خفاجةً كما يروي الضبّي" يخرج من جزيرة شقر، وهي كانت وطنه، في أكثر الأوقات إلى بعض تلك الجبال التي تقرب من الجزيرة وحده، فكان إذا صار بين جبلين نادى بأعلى صوته يا إبراهيم تموت، يعني نفسه، فيجيبه الصوت ولا يزال كذلك حتى يخر مغشياً عليه"[1].

لقد كان لمشهد الجبال كبير الأثر في قلب الشاعر وعقله، حيث أوحى إليه شيئاً بمجرد النظر الواعي يكفي لاستجاشة وجدانه، واستيحاء قلبه، وتحريك روحه نحو الخالق المبدع لهذه الخلائق .

وقد كشف حسين خريوش عن جانب آخر من جوانب الأثر الإيماني في القصيدة عندما ربط بين رحلة النبي إبراهيم ــ عليه السلام ــ ورحلة ابن خفاجة في البحث عن "الحقيقة الإلهية" في مظاهر الكون وكبرياته اليقينية، حيث يقول: "إن الموقف الإيماني الذي نحن بصدده، لا يمكن أن يؤخذ ببساطة على أنه محاولة أصيلة من ابن خفاجة، بوضعها في إطار" الوعي الذاتي" فالانشغال الذهني، "بالموت والفناء"، ليس إلا واحداً من التزام أعمق وأكثر جدية، تجاه "الصورة القرآنية" التي بحثها إبراهيم النبي عليه الصلاة والسلام"[2]. وختم دراسته بالقول إن ابن خفاجة كان ملماً إلماماً تاماً بالفكرة الإيمانية، واستخدم الموروث الإيماني وفهمه على النحو الذي أراد، ووجهه الوجهة التي تفصح عن خبايا نفسه، ثم أضفى على ذلك كله صبغة قوية من فكره وعاطفته[3].

---

(١) **بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس:** ص ٢٠٢.

(٢) "ابن خفاجه وقصيدة الجبل: دراسة نصية في الإطار الإيماني": ص ٣٤.

(٣) نفسه: ص ٥١.

كما يتجلى أثر التراث في هذه القصيدة في جانبين. أولهما: وقفة ابن خفاجة التأملية أمام الجبل، ومحاورته له حول قضية "الفناء"، وهي وقفة مماثلة لوقفة مجنون ليلى أمام جبل "التوباد" ومناجاته له، وسؤاله عن القضية ذاتها، حيث يقول[1]:

وَأَجْهَشْتُ لِلتَّوْبَادِ حِينَ رَأَيْتُهُ ... وَهَلَّلَ لِلرَّحْمَنِ حِينَ رَآنِي

وَأَذْرَيْتُ دَمْعَ العَيْنِ لَمَّا رَأَيْتُهُ ... وَنَادَى بِأَعْلَى صَوْتِهِ وَدَعَانِي

فَقُلْتُ لَهُ أَيْنَ الَّذِينَ عَهِدْتُهُمْ ... حَوَالَيْكَ فِي خِصْبٍ وَطِيبِ زَمَانِ

فَقَالَ مَضَوْا وَاسْتَوْدَعُونِي بِلاَدَهُمْ ... وَمَنْ ذا الَّذِي يَبْقَى مع الحَدَثَانِ

وَإِنِّي لأَبْكِي اليَوْمَ مِنْ حَذَرِي غَداً ... فِرَاقَكِ وَالحَيَّانِ مُؤْتَلِفَانِ

وثانيهما: تصوير ابن خفاجة لليله الطويل المرعب، المسكون بالأهوال والمخاطر، وهو تصوير مستوحى من تصوير امرئ القيس لليله الطويل المظلم المليء بالهموم والأحزان، حيث يقول[2]:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ ... عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِجَوْزِهِ ... وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

أَلاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلاَ انْجَلِي ... بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ فِيكَ بِأَمْثَلِ

فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ ... بِكُلِّ مُغَارِ الفَتْلِ شُدَّتْ بِيَذْبُلِ

-٤-

وكما اهتم ابن خفاجه بصوغ أفكاره، ورسم صوره المشحونة بالانفعال العميق. اهتم

---

(١) ديوان مجنون ليلى: قدم له وشرحه: مجيد طراد، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ٢١٦-٢١٧.

(٢) ديوان امرئ القيس: ص ١٨-١٩.

كـذلك بموسـيقى القصـيدة اهتماماً كبيراً على المستويين الخارجي والداخلي. فبدت من أبرز العناصر التي أضفت على النص دقـة وجمالاً. فالقصيـدة على البحـر الطويل ورويهـا الباء المكسورة، وقد ألزم الشاعر نفسه باستخدام ألف التأسيس ــ وهو أوضح حروف المـد الأخرى في السمع ــ وبعده حرف مكسور قبل حرف الروي. ولعل في هذا الاختيار وذلك الالتزام أثراً كبيـراً في موسيقى القصيدة الداخلية حيث ينتهي كل بيت فيها بنفس عميق وطويل يخرجان من أعمـاق الشـاعر فـيخففان مـن قلقه واضطرابه الشديدين، فهما بمثابة الشهيق والزفير اللذين يخرجهما من داخله ليرتاح .

وأمـا على المستوى الداخلي فالشاعر يوفر في قصيدته إيقاعاً موسيقياً داخلياً من خلال انـتقائه لألفاظـه بدقة وعناية، وصياغتها في عبارات محكمة. فهو يختار الكلمات ذات الجرس اللغـوي ليعبـر عـن معاناته وقلقه، وقدرته على التحدي والصمود: (هـوج الجنائب، ووحيد تهاداني الفيافي، ومزقت جيب الليل، ووضاح المضاحك قاطب، وطوتهم يد الردى، وطارت بهم ريح النوى، وغيض السلوان دمعي).

كما يتوفر الإيقاع الداخلي في القصيدة من خلال استخدام ألوان البديع المختلفة، كالجناس فـي قـوله: (الجنائب/ النجائب، وجار/ دار، وذوائب/ ترائب، والنوى/ النوائب، وسلّى/ سرّى، وقال/ قال)، والطباق والمقابلة: (وضاح/ قاطب، ومدلج/ مؤوب، ومطي/ ركب، وسواد ذوائب/ بـيض ترائب)، والتكرار: (حتى، ومتى، ولا ، وكم)، والتصريع في مطلع القصيدة، والازدواج كما في قوله:

وَلاَطَـمَ مِـنْ نُكْـبِ الـرِّياحِ مَعَاطِفي وَزَاحَـمَ مِـنْ خُضْـرِ البِحَارِ جَوانبي

وقوله:

فَسَـلَّى بِمَـا أَبْكَـى وَسَـرَّى بِمَا شَجَا وَكَـانَ عَلَـى لَيْلِ السُّرَى خَيْرَ صَاحِبِ

وقوله:

فَحَتَّـــى مَتَـــى أَبقـــى وَيَظْعَـــنُ صَاحِبٌ أُوَدِّعُ مِـــنْهُ رَاحِـــلاً غَيْـــرَ آيـــبِ؟

وَحَتَّـــى مَتَـــى أَرْعَـــى الكَوَاكِبَ سَاهِراً فَمِـــنْ طَالِـــعٍ أُخـــرَىَ اللَّيَالِي وَغَارِبِ؟

قراءة في سينيّة الأعمى التطيلي

النص:

١-شِعْـرِي وَجُـودُكَ يَـا أَبَا العَبَّـاسِ ... مَـثَلانِ قَـدْ سَـارَا بِنَا فـي النَّـاسِ

٢-أَدْنَـى سَـمَاحُكَ كُـلَّ شَـأوٍ نَازِحٍ ... وَأَلانَ شِـعْرِي كُـلَّ قَلْـبٍ قَـاسِ

٣-فَـإِذَا التَقَيْـنَا مَـتَّ طُـلاَّبُ العُـلاَ ... بِأَواصِـرٍ وَبَـنَوْا عَلَـى آسَـاسِ[1]

٤-وَإِذا افْتَـرَقْنَا لَـمْ يَـزَلْ مَـا بَيْنَـنَا ... أَرِجَ المَهَـبِّ مُعَطَّـرَ الأَنْفَـاسِ

٥-كَـمْ نَهْضَةٍ لَـكَ بِالمَعَالِـي أَطْلَعَتْ ... نُـورَ الـرَّجَاءِ عَلَـى ظَـلاَمِ الـيَاسِ

٦-وَإِشَارَةٍ لَـكَ فِـي المَكَـارِمِ زَاحَمَتْ ... ضَـيقَ الهُمُـومِ بِفُـرْجَةِ الإِيـنَاسِ

٧-أَنْـتَ الصَّـبَاحُ فَمَـا يَضُـرُّ مُؤَمِّلٌ ... أَلاَّ يَقِـيسَ سَـنَاكَ بِالنِّبْـرَاسِ

٨-وَنَـوَالُكَ الفَـرَجُ القَرِيبُ وَإِنْ رَنَتْ ... بَعْـضُ العُـيونِ إِلَـى الحَيَا البَجَّاسِ

٩-أَذْلَلْـتَ صَـرْفَ الدَّهْـرِ بَعْدَ تَخَمُّطٍ ... وَأَلَنْـتَهُ مِـن بَعْـدِ طُـولِ شِـمَاسِ[2]

١٠-وَحَذَوتَ حَـذْوَ أَبِيكَ تَرْمِي بِالنَّدَى ... صَـرْفَ الـزَّمَانِ وَتَتَّقِـي بِالـبَاسِ

١١-شِـيَمٌ بَهَـرْتَ بِهَـا الغَمَامَ مَواطِراً ... والشُّـهْبَ زَهْـرَاً والجِـبالَ رواسـي

١٢-حَـزْمِيَّةٌ مَـا ضَرَّهَـا إِنْ لَمْ تَكُنْ ... قِطَـعَ الـرِّيَاضِ بِـرملةِ المِـيعَاسِ[3]

١٣-مَشْـهُورةٌ بَـينَ المَكَـارِمِ والعُلاَ ... تَأْسُـو بِهَـا أَدْوَاءَهَـا وَتُوَاسِـي

١٤-سَـبَقَتْ إِلَـيَّ الحَادِثَـاتِ فَأَمْسَكَتْ ... عَنِّـي بِأَيْـدي الـذُّلِ و الأَبْـلاسِ

١٥-فَالـيَوْمَ أُعْـرِيهَا فَهَبْنِـي لَـمْ أَكُنْ ... لِظُهُـورِهَا حِلْسَـاً مِـن الأَحْـلاسِ[4]

---

(١) الأساس: واحد وجمعه أُسس، فإذا قيل أُسٌّ في الواحد فالجمع القليل آساس والكثير إساس.

(٢) تخمط: تكبر.

(٣) حزمية: منسوبة إلى بني حزم أسرة الممدوح؛ والميعاس: الأرض اللينة ذات الرمل أو التي لم توطأ.

(٤) الأحلاس: الثابتون على ظهور الخيل.

-١-

يبدأ التطيلي قصيدته بالمديح ومخاطبة الممدوح مباشرة دون اللجوء إلى أي نوع من المقدمات، فينعته بأجلّ الصفات وأرفعها؛ فهو صاحب المعالي والمكارم، الذي ذلّل صروف الدهر، وألان الصعاب والشدائد، محتذياً بذلك طريق والده، الذي عُرف بكرمه وعطائه، واشتُهر بقوة بأسه وشجاعته، وعراقة نسبه. وهو كذلك مصدر الرجاء، ومحل الأمل، الذي جمع الخصال الحميدة، والشيم النبيلة، التي تشبه الغمام بكثرتها، والشهب بعلوّها ورفعتها، والجبال بعظمتها وثباتها، يقول:

شِيَمٌ بَهَرْتَ بِهَا الغَمَامَ مَواطِراً ... والشُّهْبَ زَهْراً والجِبالَ رواسي

حَزْمِيَّةٌ مَا ضَرَّهَا إِنْ لَمْ تَكُنْ ... قِطَعَ الرِّياضِ بِرملةِ المِيعَاسِ

مَشْهُورةٌ بَيْنَ المَكَارِمِ والعُلاَ ... تَأْسُو بِهَا أَدْواءَهَا وَتُوَاسِي

ثم يتحدث الشاعر عن ذاته المعذبة في صراعها مع الحياة، إذ لعبت بها صروف الدهر، وتكالبت عليها الشدائد والمصائب، فتركتها مهمومة ذليلة، حيث يقول:

سَبَقَتْ إِليَّ الحَادِثَاتِ فَأَمْسَكَتْ ... عَنِّي بأيدي الذُّلِ و الأبلاسِ

لَعِبَتْ صُرُوفُ الدَّهْرِ بِي وَبِهِمَّتِي ... مِنْ بَعْدِ تَجْرِبَتِي لَهَا ومِرَاسِي

فالشاعر يعتصر ألماً وحزناً من قسوة الدهر الذي كبّله بالمحن، ويبكي على حاله التي عصفت بها الأيام، وغيّرتها الحادثات، فجعلتها ذليله بائسة، وهو يأمل أن يجد لدى ممدوحه أبي العباس ما يعيد إلى نفسه التوازن والاستقرار، فيناديه قائلاً:

إِيهٍ أَبَا العَبَّاسِ دَعْوةَ آمِلٍ ... عَن صِدْقِ تَقْلِيدٍ وَحُسْنِ قِياسِي

أَدْعُـوكَ بَيْـنَ صعودِهـا وصُبُـوبِهـا كالعِـشْـقِ بَيْـنَ الشَّـيْبِ والإفـلاسِ

أُدْلِـي بِـمَـجْـدِكَ أو أُدِلُّ فَـإنَّـمـا أَضْـعُ الحـنيَّـةَ فـي يَـدِ القَـوَّاسِ

ويستغل التطيلي مدحته للإشادة بشعره، وبمقدرته على النظم، وكأنه يحاول بذلك تأكيد ذاته بعد أن شعر بالذل والهوان بسبب وطأة الزمن عليه، فتزعزعت ثقته بنفسه، واختلّ توازنه، وعندما اتصل بأبي العباس راح يعيد لنفسه توازنها واستقرارها، يقول:

شِـعْـرِي وَجُـودُكَ يَـا أَبَا العَبَّـاسِ مَـثَلانِ قَـدْ سَـارَا بِنَا فـي النَّـاسِ

وَأَزفُّ مِـنْ شِـعْـرِي إِلِـيكَ عَـقِـيلَةً أَحظيتُهَـا مِـنْ حِـلْـيَـةٍ ولِـبَـاسِ

ذَهَـبَـتْ بِحُـسْـنِ الـوَرْدِ إِلاَّ أَنَّـهَـا قَـامَـتْ عُـلاكَ لَـهَـا بِعُمـرِ الآسِ

-٢-

وحتى يتبيّن مدى تأثير التراث الأدبي في النص من الناحيتين المضمونية والشكلية نقوم بموازنـته مـع النص الأصلي/المعارَض، فالنص ــ كما تقدم ــ نموذج من نماذج المعارضة الأندلسـية، عارض فيه الأعمى التطيلي أبا تمام في قصيدته التي مدح بها أبا العباس أحمد بن المعتصم ومطلعها[1]:

مَـا فِـي وقُـوفِكَ سَـاعَةً مِـنْ بَاسِ نَقْضِـي ذِمَـامَ الأَرْبُـعِ الأَدْرَاسِ

وفي إطار الموازنة يتبيّن أن التطيلي لم يلتزم بالنص المعارَض من حيث البناء الفني، فجاء نصه مخالفاً لنص أبي تمام من حيث عـدد الشرائح أو المقاطع، إذ تكوّن نصه من شريحة واحـدة هي شريحة المديح، في حين تكوّن النص المعارَض من شريحتين هما: المقدمة الطللية، والمديح. وهـذا الاختلاف في البناء الفني فرضته طبيعة المعارضة؛ إذ يبدو أن التطيلـي كان

(١) ديوان أبي تمام: م٢ ص ٢٤٢.

بـأمس الحاجـة إلى الممدوح الذي يخلّصه مما ألمّ به من هموم وأحزان، فراح يخاطبه مباشرة دون اللجـوء إلـى المقـدمات التمهيدية على خلاف ما نجد عند أبي تمام. وقد ترتب على هذا الاختلاف في المبنى اختلاف في المعاني والصور في كل نص .

فقد استهلّ أبو تمام مدحته بالوقوف على الأطلال، وتحدّث عن فراق المحبوبة وبعدها، ومـا يخلّفـه الفـراق والبعد من تعلق شديد، وشوق مستبد، ودموع غزار يسكبها الشاعر ألماً وحسـرة. كما تحدّث عن صفات المحبوبة، واصفاً إياها بصفات المرأة المثالية التي استحسنها الشعراء القدامى، وفتنوا بها، وأكثروا من ذكرها، حيث يقول[1]:

فَلَعَـلَّ عَيْـنَكَ أَن تُعِـينَ بِمَائِهَـا ... والدَّمْـعُ مِـنْهُ خَـاذِلٌ ومُـوَاسِ

لا يُسْـعِدُ المُشْـتَاقَ وَسْـنَانُ الهَـوَى ... يَـبَسُ المَدَامِـعِ بَـارِدُ الأَنْفَـاسِ

إِنَّ المَـنَازِلَ سَـاوَرَتْهَا فُـرْقَةٌ ... أَخْلَـتْ مِـنَ الآرَامِ كُـلَّ كِـنَاسِ

مِـنْ كُـلِّ ضَاحِكَـةِ التَرَائِـبِ أُرهِفَتْ ... إِرْهَـافَ خُـوطِ البَـانَـةِ المَيَّـاسِ

بَـدْرٌ أَطَاعَـتْ فِيـكَ بَـارِدَةَ النَّـوَى ... ولَـعَـاً وَشَـمْـسٌ أُولِعَـتْ بِشِمَـاسِ

بِكْـرٌ إِذا ابتَسَـمَتْ أَرَاكَ وَمِيضُـهَا ... نَـوْرَ الأَقَاحِـي فِـي ثَـرَىً مِيعَـاسِ

ثـم انـتقل الشاعر بعد تلك المقدمة التي استغرقت عشرة أبيات إلى الممدوح، فصوّره وأضـفى عليه صفات نبيلة، وخصالاً حميدة: كالكرم، والشجاعة، والإقدام، والسماحة، والحلم، والذكاء، وعراقة النسب، وغيرها، حيث يقول[2]:

---

(١) المرجع السابق: م٢ ص ٢٤٢-٢٤٥.

(٢) نفسه: م٢ ص ٢٤٦-٢٥٢.

إِنَّ الَّـــذِي خَلَـــقَ الخَلاَئِـــقَ قَاتَهَـــا أَقـــواتَها لِتَصـــــرُّفِ الأَحـــــرَاسِ

فَـالأَرْضُ مَعْـروفُ السَّماءِ قِرىً لَهَا وَبَـنُو الـرَّجاءِ لَهُـمْ بَـنُو العَـبَّاسِ

القَـــوْمُ ظِـــلُّ اللهِ أَســـكَنَ دِيـــنَه فِـيهِمْ وهُـمْ جَـبَلُ المُلُـوكِ الرَّاسِي

أَبَلَّـيْتَ هـذا المَجْـدَ أَبْعَـدَ غَايَـةٍ فِـــيهِ وأَكْـــرَمَ شِـــيمَةٍ ونِحَـــاسِ

إِقْـدَامَ عَمْـرٍو فِـي سَمَاحَـةِ حَاتِـمٍ فِـي حِلْـمِ أَحْنَفَ فِـي ذَكَـاءِ إِيَـاسِ

وتكـتمل صـورة المعارضـة بين النصين في ذلك المعجم اللفظي الذي استخدمه كلا الشـاعرين في شريحة المديح، إذ نجد حديثاً مشابهاً عن الجود، والسماح، والرجاء، والمكارم، والندى، والمجد، والبأس، وحديثاً آخر عن الذات ومعاناتها، وحاجتها إلى من يعيد إليها التوازن والاسـتقرار النفسـي والمادي. هذا بالإضافة إلى تكرار التطيلي لبعض المعاني الشعرية التي أوردها أبو تمام كقوله[1]:

أَنْـتَ الصَّـبَاحُ فَمَـا يَضُـرُّ مُـؤَمِّلٌ أَلاَّ يَقِـــيسَ سَـــنَاكَ بِالنِّبْـــرَاسِ

وهو مأخوذ من قول أبي تمام[2]:

لاَ تُنْكِـروا ضَـرْبِي لَـهُ مِـنْ دُونِـهِ مَـثَلاً شَـرُوداً فِـي النَّدَى والبَاسِ

فَـاللهُ قَـدْ ضَـرَبَ الأَقَـلَّ لِنُـورِهِ مَثَـلاً مِـنَ المِشْـكَاةِ والنِّبْـرَاسِ

وقوله[3]:

وَإِشَـارَةٍ لَـكَ فِـي المَكَـارِمِ زَاحَمَتْ ضَـيِّقَ الهُمُـومِ بِفُـرْجَةِ الإِيـنَاسِ

وهو من قول أبي تمام[4]:

---

(١) ديوان الأعمى التطيلي: ص ٧٤.

(٢) ديوان أبي تمام: م٢ ص ٢٥٠.

(٣) ديوان الأعمى التطيلي: ص ٧٤.

(٤) ديوان أبي تمام: م٢ ص ٢٥٢.

غَلَــبَ السُّــرُورُ عَلَــى هُمُومِي بالَّذِي أَظْهَــرْتَ مِــنْ بِــرِّي ومِــنْ إِيناسِي

وأمــا فيما يتعلق بالجانب الشكلي بين النصين فإن القراءة النصية كشفت بعض جوانب التشابه بينهما. أولها: أنهما قد اتفقا في الوزن والقافية، فهما من بحر الكامل، ورويهما هو السين المكسورة، وأن مطلعيهما مصرّعان .

وثانــيها: تداخل القوافي، إذ تسربت إلى نص التطيلي كثير من قوافي أبي تمام ووظفها التطيلي في نصه لتندغم مع رؤيته الشعرية، والجدول الآتي يبيّن هذا التداخل:

إشارات القافية	رقم البيت في القصيدة	
	التطيلي	أبو تمام
الناس	١	١٤
قاس	٢	١٩
آساس	٣	٣٤
الأنفاس	٤	٣
الياس	٥	٣٢
الإيناس	٦	٣١
النبراس	٧	٢٥
شماس	٩	٦
الباس	١٠	٢٤
الميعاس	١٢	٧
الأحلاس	١٥	٢٨

إشارات القافية	رقم البيت في القصيدة	
	التطيلي	أبو تمام
أبو العباس	١٦	٢٦
الأدراس	١٨	١
الوسواس	٢١	٨
قياس	٢٢	١٥
الكاس	٢٥	٢٠
لباس	٢٨	١٧
الآس	٢٩	٢١

يتضح من الجدول السابق أن التطيلي يختار نصف قوافي أبي تمام، ثم يوظفها في سياقات جديدة تنسجم مع الموقف الشعوري الخاص به، فكلمة "الآس" التي وردت في قول أبي تمام[١]:

نَوْرُ العَرَارَةِ نَوْرُهُ ونَسِيمُهُ نَشْرُ الخُزَامَى فِي اخضِرارِ الآسِ

وشبه بها سمعة ممدوحه الزكية الدائمة التي لا تنقطع، استخدمها التطيلي في سياق دلالي مختلف في قوله[٢]:

ذَهَبَتْ بِحُسْنِ الوَرْدِ إلاّ أنَّهَا قَامَتْ عُلاكَ لَهَا بِعُمْرِ الآسِ

وقصد من خلالها الإخبار عن بقاء قصائده وخلودها لالتصاقها بممدوحه، الذي أمدها بالحياة فأصبحت كشجرة الآس معمرة دائمة الاخضرار.

---

(١) ديوان أبي تمام: م٢ ص ٢٤٩.

(٢) ديوان الأعمى التطيلي: ص ٧٦.

ومثل ذلك كلمة "الأنفاس" التي وردت في قول أبي تمام[1]:

لا يُسْعِدُ المُشْتَاقَ وَسْنَانُ الهَوَى يَبَسُ المَدَامِعِ بَارِدُ الأَنْفَاسِ

وكنّى بها عن جمود مشاعر المشتاق وعدم إحساسه بالآخر، استخدمها التطيلي على سبيل الاستعارة ليؤكد أن العلاقة بينه وبين ممدوحه ستبقى زكية معطرة حتى لو افترقا، حيث يقول[2]:

وَإِذَا افْتَرَقْنَا لَمْ يَزَلْ مَا بَيْنَنَا أَرِجَ المَهَبِّ مُعَطَّرَ الأَنْفَاسِ

ومثل هذا يقال في القوافي المتداخلة الأخرى التي جاءت متماثلة لغوياً، ومختلفة دلالياً من حيث السياق، وهذا يؤكد قوة تأثير النص المعارَض في النص المعارِض من جهة، ومقدرة الشاعر المعارِض على الإفادة من موروثه الأدبي من جهة أخرى .

وثالثها: تكرار بعض ألفاظ الشاعر المعارَض وتراكيبه وجرس ألفاظه، مثال ذلك قول التطيلي[3]:

فَالْيَوْمَ أُعْرِيهَا فَهَبْنِي لَمْ أَكُنْ لِظُهُورِهَا حِلْسَاً مِنَ الأَحْلاَسِ

فالشطر الثاني يتشابه من حيث الصياغة والإيقاع مع قول أبي تمام[4]:

وَلَرُبَّ كِفْلٍ فِي الخُطُوبِ تَرَكْتَهُ لِصِعَابِهَا حِلْسَاً مِنَ الأَحْلاَسِ

وقوله أيضاً[5]:

إِنْسَانُ عَيْنِ المَجْدِ سَمَّوْهُ بِهِ لا أَنَّهُ نَاسٍ ولا مُتَنَاسِ

---

(١) ديوان أبي تمام: م٢ ص ٢٤٣.

(٢) ديوان الأعمى التطيلي: ص ٧٤.

(٣) نفسه: ص ٧٥.

(٤) ديوان أبي تمام: م٢ ص ٢٥١.

(٥) ديوان الأعمى التطيلي: ص ٧٥.

وهو متسرب من حيث الصياغة من قول أبي تمام[1]:

لا تَنْسَـــيَنْ تلـــكَ العُهُـــودَ فَإِنَّمـــا سُـــمِّيتَ إِنْسَـــانَاً لأَنَّـــكَ نَاسِـــي

هذا بالإضافة إلى اهتمام التطيلي بالاستعارات، والمحسنات البديعية: كالطباق، والمقابلة، والجناس، والتكرار، ورد الأعجاز على الصدور، تأثراً بأسلوب أبي تمام في النص المعارَض، ومثاله قوله[2]:

كَـمْ نَهْضَـةٍ لَـكَ بِالمَعَالِـي أَطْلَعَـتْ نُـورُ الـرَّجَاءِ عَلَـى ظَـلاَمِ الـيَاسِ

يَـا حَافِـظَ الأَحْبَـاسِ إِنَّ وَسَـائِلِـي قَـدْ ضِعْـنَ فَاحْفَظْهَـا مَـعَ الأَحْبَاسِ

لَعِبَتْ صُـرُوفُ الدَّهْـرِ بِـي وبِهِمَّتِي مِـنْ بَعْـدِ تَجْرِبَتِـي لَهَـا ومِـرَاسِي

كَالكَـاسِ طَـافَ بِهَا المُدِيرُ فَلَـمْ يَكُنْ لِـيَ ظِئْرُهَـا وَغَدَا صَرِيـعَ الكَـاسِ

وخلاصـــة القـــول أن التطيلـــي قد استحضر قصيدة أبي تمام، وهذه تكفي لتهبها حياة جديـــدة، وتضيف إليها شيئاً جديداً. فهي امتداد لها وتطور لإشاراتها. وبهذا تقوم بين القصيدتين علاقـــة تطورية متشابكة تعتمد على الأخذ والعطاء" فإحداهما تقوم كخلفية للأخرى، وهذه تقوم كأمامية لتلك. فتتداخلان في ذهن القارئ تداخلاً يوحّد بينهما، ويجلب معه قصائد أُخر"[3]. وهذا مـــا عبر عنه بارت بقوله" إن النص الحديث عبارة عن كائن لغوي يشهد على حضور التراث فيه...ولذة النص ليست قطيعة مع التراث بل هي التراث ممتداً إلى مالا نهاية"[4].

---

(١) ديوان أبي تمام: م٢ ص ٢٤٥.

(٢) ديوان الأعمى التطيلي: ص ٧٥-٧٦.

(٣) الخطيئة والتكفير: ص ٣٣٩.

(٤) لذة النص: رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ط١، ١٩٩٢، ص ١٤-١٥.

الخـاتمـة

بعد هذه الرحلة الطويلة في ربوع الشعر الأندلسي، ينبغي أن يعود الباحث إلى الوراء قليلاً ليكشف عن الجوانب التي استجدتها الدراسة، ويلقي نظرة على أبرز النتائج التي توصل إليها.

لقد كان القرآن الكريم مصدراً أساسياً من المصادر التي عكف عليها الشعراء الأندلسيون، ورافداً مهماً في ثقافتهم، وقد تعاملوا معه تعاملاً يدل على وعيهم الشديد بما يمارسون من عمل، واستغلوا كل طاقاتهم الإبداعية في الوصل بين تجاربهم ونصوصه، وهم بذلك يثبتون أن التراث مستمر دائم وقابل للتشكيل وإعادة الصياغة، وأن هذه الاستمرارية تسعفهم على تجسيد الأفكار وتصل بين إبداعاتهم والمتلقي؛ لأن استلهام النص القرآني يشكل قواسم مشتركة بين النص والقارئ. ويأتي هذا الاستلهام عن طريق استيحاء الأفكار والمعاني والصور بشكل ضمني تارة، وبشكل إشارات مرجعية مباشرة كاستدعاء مفردات وتراكيب وأسماء تحيل إلى النص القرآني تارة أخرى.

وتبين من خلال البحث أن الشعراء الأندلسيين كانوا على علاقة حية بموروثهم الأدبي ممثلاً بشعر العرب وآدابهم منذ الجاهلية؛ لأنهم كانوا يحملون للمشرق كل إجلال وتقدير، وهم ينطلقون في احتفائهم بهذا الموروث واستلهامهم لنصوصه من إيمانهم العميق بالحضارة العربية الإسلامية، وولعهم الشديد بالتراث، واطلاعهم الواسع على جذوره وروافده، ووعيهم به وعياً يجعله حاضراً في أشعارهم، وقد تبلور هذا في ظاهرتين فنيتين هما: المعارضات الشعرية لكبار شعراء المشرق، والتضمين البلاغي لنصوص أدبية مشرقية في ثنايا نصوصهم .

فقد دلّت المعارضات الشعرية الأندلسية على كبير إعجاب الشعراء الأندلسيين بموروثهم الأدبي، وتفاعلهم معه، وصدورهم عنه من خلال قراءاتهم للنتاج المشرقي، وإصرارهم على الإضافة إليه من مقومات ابتكارهم وخصوصية أدائهم؛ فلم يكونوا صورة مطابقة للشعراء المشارقة بل إنهم استدعوا نصوصهم ثم أعادوا كتابتها من جديد وفق سياق قصائدهم ومواقفهم الشعورية الخاصة بهم. وهذا يكشف عن ملكاتهم الفنية التي تشهد لتجاربهم وصورهم بالقدرة على التفاعل مع الموروث فهماً ووعياً، والصدور عنه معرفةً وهضماً.

أما التضمين البلاغي فقد اعتمد عليه الشعراء الأندلسيون يرصّعون به إبداعاتهم ونتاجهم الشعري، متخذين مما يضمّنون مرتكزات ينطلقون منها ليعبروا عن التجارب الإنسانية المتجددة في وعيهم ووجدانهم، فتناولوا العبارات والأمثال الشعرية، والأمثال العربية السائرة، وطوّروها توسعاً في المعنى مما يظهر مقدرتهم في نقل التراث واستلهامه والتعامل معه بصورة جديدة واعية تؤكد ما يقال عن تداخل النصوص وتفاعلها .

كما تبيّن أن الشعراء الأندلسيين تمكنوا من تطويع ثقافتهم التاريخية لشعرهم فدعموه بها، وحرصوا على الاستشهاد بالماضي الذي لم ينفكّوا عنه بحال، بل آثروا الاستعانة به على تجاوز محن الحاضر وآلامه. فجذبهم الحنين إلى إشراقه الماضي كلما حزبهم الأمر، أو ضاق بهم الموقف، خاصة أمام ما كانت تشهده الأندلس آنذاك من فتن وحروب، وسقوط دول. وهم بهذا لا يريدون توثيق شعرهم، أو تأكيد انتمائهم إلى القديم، وإنما يريدون إثارة دلالات وصور في ذهن المتلقي يقرّبون بها المعاني والأفكار التي يريدونها .

وأخيراً فإن ارتباط الشعراء الأندلسيين بالتراث بمضامينه المتعددة كان حلقةً من حلقات التواصل الفني مع هذا التراث، بالإضافة إلى تجديدهم فيه، وتحويرهم له مما أسهم في تنميته وتطويره ونضجه .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

المصـــادر والمراجـــع

أولاً: القرآن الكريم

ثانياً: الكتب

- أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة/ د. محمد بن شريفة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.
- اتجاهات الشعر العربي المعاصر/ د. إحسان عباس، دار الشروق، عمان، الطبعة الثانية، ١٩٩٢م.
- الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي في عهدي ملوك الطوائف والمرابطين/ د.منجد مصطفى بهجت، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر/ د. عبد القادر القط، دار النهضة المصرية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.
- الإتقان في علوم القرآن/ جلال الدين السيوطي ــ ٩١١هـــ، تحقيق: عصام الحرستاني ومحمد أبو صعيليك، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
- أثر القرآن في الشعر العربي الحديث/ د. شلتاغ عبود شراد، دار المعرفة، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
- أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي: منذ الفتح وحتى سقوط الخلافة/ د. محمد شهاب العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.

- الأدب الأندلسي: موضوعاته وفنونه/ د. مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السادسة، ١٩٨٦م.
- الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة/ د. أحمد هيكل، دار المعارف بمصر، الطبعة العاشرة، ١٩٨٦م.
- الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة/ د. منجد مصطفى بهجت، دار الياقوت، عمان، الطبعة الثانية، ٢٠٠١م.
- الأدب العربي في الأندلس: تطوره وموضوعاته وأشهر أعلامه/ د.علي محمد سلامة، الدار العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٩م.
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر/ د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
- الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة/ محمد بن علي بن محمد الجرجاني ــ ٧٢٩هـ، تعليق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.
- الإعجاز الفني في القرآن/ د.عمر السلامي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.
- إعجاز القرآن/ لأبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني ــ ٤٠٣هـ، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، (د.ت).
- إعجاز القرآن والبلاغة النبوية/ د. مصطفى صادق الرافعي، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٩٥م.

- الأعمى التطيلي: حياته وأدبه/ د. عبد الحميد الهرامة، المؤسسة العامة للنشر، طرابلس، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.
- الأغاني: لأبي الفرج الأصفهاني علي بن الحسين ــ ٣٥٦هـ، شرح: عبد أ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٢م.
- أيام العرب في الجاهلية/ محمد أحمد جاد المولى بك ورفيقاه، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦١م.
- أيام العرب قبل الإسلام/ لأبي عبيدة بن المثنى ــ ٢٠٩هـ، جمع وتحقيق ودراسة: عادل البياتي، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس/ أحمد بن يحيى بن أحمد بن عميرة الضبّي ــ ٥٩٩هـ، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.
- البيان والتبيين/ عمرو بن بحر الجاحظ ــ ٢٥٥هـ، تحقيق وشرح: د. عبد السلام هارون، دار الجيل ودار الفكر، بيروت، (د.ت).
- البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر: عصر ملوك الطوائف/ د. سعد إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٨م.
- تاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف والمرابطين/ د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٧٨م.
- تاريخ الطبري: لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري ــ ٣١٠هـ، تحقيق: د. محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٠م.

- تاريخ المعارضات في الشعر العربي/ د. محمد نوفل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ودار الفرقان، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.
- تاريخ النقائض في الشعر العربي/ د. أحمد الشايب، دار النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٨م.
- تأويل مشكل القرآن/ لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري ــ ٢٧٦هـ ،شرحه ونشره: السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، بيروت، ١٩٨١م.
- تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص/ د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م.
- التراث الإنساني في شعر أمل دنقل/ د. جابر قميحة، هجر للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
- التراث والتجديد/ د. حسن حنفي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨١م.
- التراث والحداثة: دراسات ومناقشات/ د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.
- تشكيل المعنى الشعري قراءات نقدية في الشعر العربي/ د. محمود درابسة، مؤسسة حمادة، إربد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- التصوير الفني في القرآن/ سيد قطب، دار الشروق، بيروت، الطبعة الرابعة عشرة، ١٩٩٣م.

- التضمين في العربية/ د. أحمد حسن حامد، دار الشروق، عمان، ودار العلوم العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
- التعبير الفني في القرآن/ د. بكري شيخ أمين، دار الشروق، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٣م.
- تفسير الطبري: جامع البيان في تأويل آي القرآن/ لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري ــ ٣١٠هـ، تحقيق: د. محمود محمد شاكر، وأحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢م.
- التفسير النفسي للأدب/ د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٨م.
- التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث/ د. موسى ربابعة، مؤسسة حمادة، إربد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م.
- التناص نظرياً وتطبيقياً/ د. أحمد الزعبي، مكتبة الكتاني، إربد، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م.
- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن/ للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني: تحقيق: د.محمد أحمد خلف الله ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، ١٩٦٨م.
- جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس/ لأبي عبد الله محمد بن أبي نصر الحميدي ــ ٤٨٨ هـ، تحقيق: د. إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.
- جماليات القصيدة المعاصرة/ د. طه وادي، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م.
- جماليات المعنى الشعري: التشكيل والتأويل/ د. عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

- جماليات المكان/ غاستون باشلار: ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٧م.
- الحلة السيراء/ لأبي عبد الله محمد بن عبد الله القضاعي المعروف بابن الأبار ــ ٦٥٨هـ، تحقيق: د. حسين مؤنس، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٣م.
- الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية/ د. عبد الله الغذامي، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م.
- دراسات في الأدب الأندلسي/ د. السيد محمد الديب، مكتبة الأزهرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م.
- دراسات في ضوء المنهج الواقعي/ د. حسين مروة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت (د.ت).
- دراسة الأدب العربي/ د. مصطفى ناصف، الدار القومية، القاهرة، (د.ت).
- دراسة في لغة الشعر (رؤية نقدية)/ د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية (د.ت).
- دلائل الإعجاز/ عبد القاهر الجرجاني ــ ٤٧١هـ، تصحيح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٢م.
- ديوان ابن حمديس/ صححه وقدم له: د. إحسان عباس، دار صادر، ودار بيروت، بيروت، ١٩٦٠م.
- ديوان ابن خفاجة/ تحقيق: السيد مصطفى غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٧٩م.

- ديوان ابن دراج القسطلي/ تحقيق: د. محمود علي مكي، المكتب الإسلامي، دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٦٥م.
- ديوان ابن رشيق القيرواني/ جمعه وحققه وشرحه: د. محيي الدين ديب، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
- ديوان ابن الرومي/ ضبط وتقديم: د. عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م.
- ديوان ابن الزقاق البلنسي/ تحقيق: عفيفة الديراني، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٩م.
- ديوان ابن زيدون ورسائله/ شرح وتحقيق: علي عبد العظيم، دار نهضة مصر، القاهرة (د.ت).
- ديوان ابن شرف القيرواني/ تحقيق: حسن ذكرى حسن، مكتبة الكليات الأزهرية، (د.ت).
- ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله/ جمعه وحققه وشرحه: د. محيي الدين ديب، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
- ديوان ابن عبدون/ تحقق: سليم التنير، دار الكتاب العربي، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.
- ديوان ابن عمار/ جمع ودراسة: د. صلاح خالص، مطبعة المهدي، بغداد، ١٩٥٧م.
- ديوان ابن اللبانة الأندلسي/ تحقيق: د. منجد مصطفى بهجت، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
- ديوان أبي إسحاق الإلبيري/ حققه وشرحه وقدم له: د. محمد رضوان الراية، دار ابن قتيبة، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.

- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي/ تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، (د.ت).
- ديوان أبي العتاهية/دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٨م.
- ديوان أبي نواس/ دار صادر، بيروت، ١٩٠٠م.
- ديوان الأعمى التطيلي/ تحقق: د. إحسان عباس، دار الثقافة – بيروت، ١٩٨٩م.
- ديوان امرئ القيس: تحقيق/ د. محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، الطبعة الرابعة، (د.ت).
- ديوان البحتري/ حققه وقدم له: د. عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، (د.ت).
- ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت/ قدم له: حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م.
- ديوان طرفة بن العبد بشرح الأعمى الشنتمري/ تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠م.
- ديوان العرجي/ جمعه وحققه وشرحه: سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
- ديوان الفرزدق/ شرحه وضبطه وقدم له: علي خريس، مؤسسة الأعلمي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.
- ديوان قيس بن الخطيم/ تحقيق: د. ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٦٧م.

- ديوان لبيد بن ربيعة العامري/ شرحه وضبط نصوصه وقدم له: د. عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
- ديوان مجنون ليلى/ قدم له وشرحه: مجيد طراد، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.
- ديوان المعتمد بن عباد/ تحقيق: رضا الحبيب السويسي، الدار التونسية، ١٩٧٥م.
- ديوان النابغة الذبياني/ تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٢، (د.ت).
- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة/ علي بن بسام الشنتريني ــ ٥٤٢هـ، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩م.
- سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون: جمال الدين بن نباتة المصري ــ ٧٦٨هـ، تحقيق: د. محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦م.
- سلسلة محاضرات عامة في أدب الأندلس وتاريخها/ ليفي بروفنسال، ترجمة: محمد عبد الهادي شعيرة، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥١م.
- سير أعلام النبلاء/ شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي ــ ٧٤٨هـ، تحقيق: شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الحادية عشرة، ١٩٩٨م.
- سيكولوجية القصة في القرآن/ د. التهامي نقرة، الشركة التونسية، ١٩٧١م.
- شرح التلخيص في علوم البلاغة/ جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني ــ ٧٣٩هـ، شرح: محمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م.

- شرح ديوان المتنبي/ وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت (د.ت).
- شرح قصيدة ابن عبدون/ لأبي القاسم عبد الملك بن عبد الله بن بدرون ، مطبعة السعادة، الطبعة الأولى، ١٣٤٠هـ.
- شعر أبي عبد الله بن الحداد الأندلسي/ تحقيق: منال منيزل، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
- الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها[1]التقليدية/ د. محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ٢٠٠١م.
- الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية/ د. عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٢م.
- الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس/ د. محمد مجيد السعيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ودار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م.
- الصناعتين: لأبي هلال العسكري ــ ٣٩٥هـ، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨١م.
- الصورة الأدبية/ د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.
- الصورة الأدبية في القرآن الكريم/ د. صلاح الدين عبد التواب، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م.
- الصورة الشعرية/ سي . دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢م.

- الصورة الفنية عند الأعمى التطيلي/ د. علي الغريب الشناوي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب/ د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م.
- الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي/ أشرف علي دعدور، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام/ د. عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م.
- الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق/ د. عبد القادر الرباعي، دار العلوم، الرياض، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.
- طوق الحمامة في الإلفة والألاف: ابن حزم الأندلسي ــ ٤٥٦هـ، ضبط نصه: الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٩٣م.
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية/ د. محمد بنيس، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده/ ابن رشيق القيرواني ــ ٤٥٦هـ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨١م.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة/ د. علي عشري زايد، دار الفصحى، القاهرة، ١٩٧٨م.
- الغابة والفصول (كتابات نقدية)/د. طراد الكبيسي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٧٩م.
- الفاصلة في القرآن/ د. محمد الحسناوي، دار عمار، عمان، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠م.

- الفاصلة القرآنية/ د. عبد الفتاح لاشين، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٢م.
- الفن القصصي في القرآن الكريم/ د. محمد أحمد خلف الله، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢م.
- في الأدب الأندلسي/ د. محمد زكريا عناني وفوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠١م.
- قصص الأنبياء/ لأبي الفداء إسماعيل بن كثير ــ ٧٧٤هـ، تحقيق: محمد أحمد عبد العزيز، دار الثقافة، عمان، الطبعة الرابعة، ١٩٩٥م.
- قصص القرآن الكريم: صدق حدث وسمو هدف وإرهاف حس وتهذيب نفس/ د. فضل عباس، دار الفرقان، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م.
- القصص القرآني: إيحاؤه ونفحاته/ د. فضل عباس، دار الفرقان، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
- القصص القرآني في الشعر الأندلسي/ د. أحمد حاجم الربيعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
- قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني/ د. أيمن محمد العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.
- قصيدة المديح في الأندلس قضاياها الموضوعية والفنية "عصر الطوائف": د. أشرف نجا، دار الوفاء، الإسكندرية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- قلائد العقيان ومحاسن الأعيان لأبي نصر الفتح ابن خاقان ــ ٥٢٩هـ: تحقيق وتعليق: د. حسين خريوش، مكتبة المنار، الزرقاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.

- قواعد الشعر/ لأبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب ــ ٢٩١هـ، تحقيق: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م.
- القول الشعري: منظورات معاصرة/ د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت).
- الكامل في التاريخ/ لأبي الحسن علي بن أبي الكرم محمد الشيباني المعروف بابن الأثير ــ ٦٣٠هـ، دار صادر، بيروت، ١٩٧٩م.
- كتاب البديع/ عبد الله بن المعتز ــ ٢٩٦هـ، اعتنى بنشره: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢م.
- لذة النص/ رولان بارت، ترجمة: د. منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.
- لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت/ عمر أوكان، أفريقيا الشرق، ١٩٩١م.
- لسان العرب: جمال الدين ابن منظور ــ ٧١١هـ، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث/ د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥م.
- اللغة والإبداع الأدبي/ د. محمد العبد، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٩م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر/ ضياءالدين بن الأثير ــ ٦٣٧هـ، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.
- مجمع الأمثال: لأبي الفضل أحمد بن محمد الميداني ــ ٥١٨هـ، تحقيق: د. محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٧م.

- المعارضات الشعرية: أنماط وتجارب/ د. عبد الله التطاوي، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨م.
- المعارضات الشعرية بين التقليد والإبداع/ د. عبد الله التطاوي، دار الثقافة، القاهرة، (د.ت).
- المعارضات في الشعر الأندلسي: القصيدة العباسية نموذجاً/ د. علي الغريب الشناوي، مكتبة الآداب، المنصورة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- المعجم الأدبي/ جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م.
- معجم مصطلحات الأدب/ مجدي وهبه، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م.
- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم/ وضعه، محمد فؤاد عبد الباقي، مؤسسة مناهل الفرقان، بيروت. (د.ت).
- معجم مقاييس اللغة/ لأبي الحسن أحمد بن فارس ــ ٣٩٥هـ، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٩م.
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب/ لأبي محمد عبد الله جمال الدين بن هشام ــ ٧٦١هـ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٠٠م.
- مقدمة ابن خلدون/ عبد الرحمن بن محمد بن خلدون ــ ٨٠٨هـ، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر، القاهرة، الطبعة الثالثة (د.ت).
- مقدمة القصيدة العربية في الشعر الأندلسي: دراسة موضوعية فنية/ د. هدى بهنام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م.
- المقومات الفنية في القصيدة الأندلسية خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين/د. عبد الله بن ثقفان، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
- ملامح الشعر الأندلسي/ د. عمر الدقاق، دار الشرق العربي، بيروت، (د.ت).

- من بلاغة القرآن/ د. أحمد أحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٥٣م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء/ لأبي الحسن حازم القرطاجني ــ ٦٨٤هـ، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.
- نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى/ د. فهمي جدعان، دار الشروق، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب/ لأبي العباس أحمد بن محمد المقري ــ ١٤٠١هـ، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨م.
- النقد الأدبي والإيدولوجيا/ د. حميد لحمداني، المركز الثقافي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.
- نهاية الأرب في فنون الأدب/ شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري ــ ٧٣٣هـ، تحقيق: يحيى الشامي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.
- هرمس الحكيم مثلث الرحمة بين الألوهية والنبوة/ المحامي أحمد غسان سبانو، دار قتيبة، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.
- هكذا تكلم النص: استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام/ د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.
- الوشي المرقوم في حل المنظوم/ ضياء الدين بن الأثير ــ ٦٣٧هـ، تحقيق: جميل سعيد، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٩م.

- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان/ لأبي العباس شمس الدين أحمد بن خلكان ــ ٦٨١هـ، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩م.

ثالثاً: الرسائل والدوريات

- "ابن خفاجة وتشكيل النص: الذات تبحث عن نفسها في إطاريّ الزمان والمكان"/ د. علي الشرع، دراسات م١٨(أ) ع٣ ١٩٩١.
- "ابن خفاجة وقصيدة الجبل: دراسة نصية في الإطار الإيماني"/ د. حسين خريوش، مجلة المنارة، م١ ع١ ١٩٩٦م.
- "ابن عبدون وقصيدته الرائية "البسّامة""/ د. حسين خريوش، مجلة جامعة تشرين، م١٤ع٢ ١٩٩٢م.
- أثر أبي العلاء المعري في الأدب الأندلسي/ هناء مصطفى أبو الرب، رسالة دكتوراه مخطوطة، بالجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية، ٢٠٠٥م.
- التضمين في التراث النقدي والبلاغي/ ربى عبد القادر الرباعي، رسالة ماجستير مخطوطة، بجامعة اليرموك، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٩٩٧م.
- "التناص في معارضات البارودي"/ د. تركي المغيض، مجلة أبحاث اليرموك، م٩ ع٢ ١٩٩١م.
- "التناص والإجناسية في النص الشعري"/ د. خليل الموسى، مجلة الموقف الأدبي، السنة ٢٦ ع٣٠٥ ١٩٩٦م.
- "توظيف التراث في المسرح"/ د. عز الدين إسماعيل، مجلة فصول، م١ ع١ ١٩٨٠م.

- "دلالة التضمين في خواتم قصائد أبي نواس"/ د. إبراهيم السنجلاوي، مجلس جامعة دمشق، ج١ ع١١ م٣ أيلول ١٩٩٧م.
- شعر ابن دراج القسطلي: دراسة وتحليل/ إبراهيم الياسين، رسالة ماجستير مخطوطة، بجامعة اليرموك، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٩٩٦م.
- الصورة الفنية في شعر ابن خفاجة/ عامر بني سلمان، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة اليرموك، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٩٩٨م.
- "ظاهرة التضمين البلاغي: دراسة في تضمين الشعراء العرب القدماء لمعلقة امرئ القيس"/ د. موسى ربابعة، مجلة أبحاث اليرموك، م١٤ ع٢ ١٩٩٦م.
- "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص"/ د. عبد الملك مرتاض، مجلة علامات ج١ م١ ١٩٩١م.
- "في نظرية النص الأدبي"/ د. عبد الملك مرتاض مجلة الموقف الأدبي، دمشق ع١-٢ كانون ثاني ١٩٨٨م.
- "قضايا قراءة النص الشعري الحديث من خلال ممارسته عند النقاد العرب"/ د. توفيق الزيدي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع١٨٩ كانون ثاني ١٩٨٧م.
- "كيف نعيد قراءة التراث قراءة معاصرة"/ د. ضياء عزاوي، مجلة المعرفة، ع١٦١، ١٩٧٥م.
- "المضامين التراثية في شعر عرار"/د. أنور أبو سويلم، مجلة دراسات، م١٦ ع٣ ١٩٨٩م.
- "المعارضات الشعرية بين المضارعة والاعتراض"/د. محمد القاضي، مجلة علامات، مج ١٠ ج٣٧ ٢٠٠٠م .

- "من النص إلى سلطة التأويل"/ د. الحبيب شبيل، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع٨٨-٨٩ ١٩٨١م.

ABSTRACT

Drawing Inspirations of Heritage in Andalusian Poetry:

The Age of AL – Tawaif and AL – Murabitieen

400-539

Prepared by:

Ibraheem M. AL Yaseen

Supervised by:

Prof: Hussain Khrawish

The study consists of an introduction and four chapters. The Introduction includes a digression on the meaning of heritage and the Andalusian poets' position regarding it. The Introduction also includes a brief account on the age of "AL – Tawaif and AL – Murabitieen" and its most prominent poets this study dealt with.

Chapter one deals with the effect of the Holy Qur'an on Andalusian poetry, in form and content; including its nuances, expressions, terrminology, styles, meanings, imagery and narratives.

Chapter Two, shows the effect of the Mashriq (Arab East) literary heritage on Andalusian Poetry through two artistic phenomena: Andalusian Poetry using the same theme, morphology, and prosody used in Mashriq Potery. Second, quotations from Mashriq potery and its effect on Andalusian potery.

Chapter three tackled the effect of historical heritage on Andalusian poetry through drawing on historical facts and Arab wars, and drawing on biographical references .

In chapter four, two textual analyses are given showing the extent to which heritage affects the structure of poetic textuality, both in form and content.

The study concludes with a summary of the results achieved in this study.