وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البصرة

كلية الآداب

شِعريَّةُ الزَّوالِ في الشِّعرِ الأندلُسيِّ

رثاء دولة بني عبَّاد اختياراً

رسالة تتقدم بها الطالبة

رؤى عبد الأمير رحمة

إلى مجلسِ كلّيَةِ الآدابِفي جامعةِ البصرةِ ، وهي جُزءٌ منمُتطلَّباتِ

نيلِ شهادةِ"الماجستير" في اللُّغةِ العربيَّةِ وآدابِها .

بإشراف الأستاذِ المساعدِ الدكتور

خالد لفته باقر

ذوالحجّة/ 1434 **هـ** **تشرين الأوّل**/ 2013 **م**

بِسْمِ اللهِ الرَّحمنِ الرَّحيمِ

﴿ كُلُّ مَن عليها فانٍ ۞ويبقى وجهُ رَبِّكَ ذو الجلالِ والإكرام ﴾۞

صدقَ اللهُ العليُّ العظيم

سورة الرحمن

الآيتان : 26 – 27

الإهـــــــــداء

– إلى أميَّ الحبيبة (الاحتواء الحنون في دنيا من الوجع ، الملاذ الآمن في كَوْنٍ من الفزع ، الصبر الجميل في عالَمٍ من الجزع. . .) . هل للكلمات أنْ تفيَ بقَدْرِكِ ؟! ماذا أقولُ و أنتِ لكلّ ظلمة ضياء ؟!ماذا أقولُ و أنتِ لكلّ جرحٍ بلسم ؟!ماذا أقولُ و أنتِ لكلّ داءٍ شفاء ؟! . . .

ماذا أقولُ و كلّ كلمات العالَم تغفو على ركبتيكِ حينَ تهدهدينَ بـ(دِلِلّولِكِ) الدافئ ؟!ماذا أقولُ و كلّاللغات تنحني إجلالاً لعينيكِ الساهرتينِ ؟! . . .

– وإلى أستاذيَّ الجليلَين : (الدكتور خليل محمد إبراهيم) و (الدكتور لؤي حمزة عبَّاس) اللَّذَينِ علَّمَاني أنَّ الظمأَ الدائمَ للعلمِ هو الارتواءُ الحقيقيُّ ، وأنَّ قيمةَ العملِ الإنسانيّ تكمنُ في كونِهِ ناقصاً يبحثُ عمَّا يُكملُهُ منذُ الهُلُول حتى الأفولِ ، وهذا هو سرُّ استمرارِ الحياةِ .

– وإلى أخي (بهاء الدّين عناد حميد الغِزّيّ) الذي كانَ وما زالَ و سيبقى خيرَ أخٍ في السّرَّاءِ و الضّرَّاء .

فإلى هؤلاءِ الأربعةِ الَّذينَ تربَّعُوا على عرشِ وفائي أُهدي ثمرةَ هذا الجهدِ وإلى أمثالهم من الَّذينَ أحبُّوكَ في ذاتكَ ومن أجل ذاتِكَ يا موطني الجريح . هؤلاءِ هم الَّذينَ ينتصرونَ على الزوالِ بخلودِهم في القلوبِ والضمائرِ ؛ فطوبى لهم السموُّ على كلِّ ما هو زائل .

فمِن محبِّيكَ و عَن مُحبِّيكَ . . إليكَ يا عراق الوفاء ، ما أحلاكَ زهرةً تتفتَّحُ بينَ الندى و الدماءِ ! !

رؤى

بكَ هِمْتُ أو بالموتِ دونكَ في الوغى

روحي فداكَ متى أكونُ فداكـــــا

ومتى بِحُبِّكَ للمشانقِ أرتقـــــي

كي ترتقي بعدي عروشُ عُلاكـــــا

محمد مهدي البصير

شكرٌ وتقديرٌ

أشكرُ اللهَ تعالى قبْلَ جميع الخلق ، إنّهُ وليُّ النعمة وعليه التكلان .

و أتقدمُ بالشكر الجزيل إلى أساتذتي في قسمِ اللغةِ العربيةِ جميعِهم ، وأخصُّ بالذكر أستاذي المشرف الدكتور خالد لفته باقرسائلةً المولى عزّ و جلّ أنْ يحرسَهُ و يحرسَهم جميعاً من كلّ سوء .

ولوالدتي الكريمة التي لم تفتأ تقفُ معي على الرغم من كلّ الآلامِ التي تعرَّضتْ لها ، وكذلك إلى أستاذي الدكتور فهد محسن فرحان الذيأهداني عنوان الرسالة و أعارني بعض المصادر مِن مكتبتِهِ الشخصية ،و غمرنا بعطفهِ ولطفهِ ،وكان خير مُربٍّ لنا في البكالوريوس والماجستير ،وكذلك الأستاذ الفاضل الدكتور عبد الواحد المنصوري رئيس القسم ، والأستاذ المساعد الغائب الحاضر ماجد عبد الحميد الكعبي أعاده الله إلينا سالماً ،و إلى التي اعتصمتْ بحبلِ الله و تمسّكتْ بالعروة الوثقى و آزرَت الحقّ و الخيرَ –بأقوالها و أفعالها –حتّى أضحتْنوراً في عصرٍ أحاطتْه الظلمات و تزَعْزعَتْ فيهِ القيم (المُربّية الفاضلةالدكتورة جنان محمد عبد الجليل) التي أتحفت الرسالة بملاحظاتها القيمة، وفَّقَها الله لكلّ خير و حفظها من كلّ شر ،و إلىالدكتور خليل محمد ابراهيم،والشيخ الدكتور صباح عيدان حمودالذينِ أثرَيا الرسالة بملاحظاتهِما ،جزاهماالله خير جزاء المحسنين ،والأستاذ الدكتور لؤي حمزة عباس الذي كانَ لهُ الفضل الكبير –من بعد اللهِ –في إعدادِنا في البكالوريوس و السنة التحضيريّة ؛ إذْ حثَّنا على القراءة و البحث الدؤوب منذ البكالوريوس و صنعَ مِنّا باحثينَ حينما كانَ يعاملنا بطيبتِهِ و قسوتهِ معاً ؛ فأنّى لكلمات الشّكر أنْ تفيَ بقدرِهِ ؟! و أنّى للأقوال و الأفعال أنْ تردَّ لهُ الدَّينَ ؟! ، و إلىالأساتذة الأفاضل الذينَ أسهموا في إعدادنا في السنة التحضيرية :الدكتور مسلم حسب الذي درّسنا مادّة الشعريّة في المرحلة التحضيريّة و أغنانا بمحاضراتهِ القيّمة ،

والدكتور فالح كامل ، والدكتور ضياء الثامري الذي أشبعَ مادّةَ الحداثةِ بمحاضراتِهِ القيّمةِ و رؤاه الواسعة ، و كذلكَ الأساتذة الآخرينَ الذينَ لمْ يبخلوا على الطلبة في إيصال فكرة علمية مهما كانتْ كبيرةِ أو بسيطة ؛ فهي تبقى كبيرة في قيمتها.

وإلى الدكتور عبد الحسين طاهر محمد الذي قدّمَ لنا بعضَ المُقتَرَحات العلميَّة عندما دارَ نقاشاً حولَ عنوان الرسالة بيننا نحن الثلاثة (الدكتور عبد الحسين طاهر محمد و أستاذي المُشرِف و أنا) ، شكري و امتناني لهُ على تلكَ الملاحظات القيّمة .

وإلى الدكتور حمد محمود الدوخي الذي فتحَ لديَّ بعض الآفاق حينما تناقشْنا في موضوعة (المونتاج) ،شكري و تقديري لهُ و لكلّ غَيورٍ على البحث العلميّ .

و إلى الدكتور رعد ناصر الوائلي الذي أعارني كتابه (رثاء المدن في الشعر الأندلسي ، عهد الموحدين) ، جزاه الله خير الجزاء .

و إلى الدكتور مقداد محمود عباس ،و الدكتور قاسم خلف مشاري ،والدكتور أحمد حيّاوي ،والدكتور علي مجيد البديري، والشيخ ضياء علي عبد الرضا ، و الأستاذ الفاضل حسين فالح نجم .

وإلى الأبوينِ الروحيينِ (الدكتور نوري حساني الكاظمي) و (عماد فاضل عباس الشمخاني) اللذينِ قدّما دعمَهما المعنويّ طول فترة الكتابة ، وما زالا كما كانا يشدّانِ من أزري بصبرِهما الكبير ، أرقُّ الشكرِ وأخلصهُ من روحي إليهما . . . حفظهما الله .

وأمّا زملائي فأخصُّ بالذكر أخي العزيز والفاضل بهاء الدين عناد حميد الغزّيّ الذي لم يدَّخرْ جهداً في مساعدتي في طباعة الرسالة و تنضيدِها ؛إذْ كانَ قارئي الأوّل ،فجزاه الله خيراً عني ، و شكري إلى الأخوة الزملاء (وليد مزهرانتيش ،وعلي محمد عبد الرضا ، و أكرم كريم عبد الله ،و محمد سالم فرحان) الذينَ قدّموا دعمَهم المعنويّ بكلماتِهم الطيّبة وسؤالهم الدائم في الصحة و المرض.

وكذلك أُخيَّاتي الفاضلات اللواتي كُنَّ أزهارَ الدراسة وياسمينَها : خنساء مهدي حمود ، و مروة نوكال حسين ،و وديان عيسى حسن ،و زينب موسى ، و فاطمة محمود محيي ، و زينب طه عبود ،و غصون عزيز ،و شيماء نعيم ،و شفاء منذر ،و ثرى ناصر ،و فاطمة عبد الحسين ، و رباب حسن عزيز ، و زهراء محمد عارف ،إذ شدَدْنَ من أزري و رفَعْنَ معنوياتي طول أيام الكتابة و مآسيها ، جزاهنَّ الله خير الجزاء .

و كذلكَ الست الفاضلة جميلة موسى غضبان .

وشكري الخاص إلى أختيتي الطيبة منى حسن علي وزوجها الأستاذ مؤيد حنّون اللذينِ لمْ يبخلا عليَّ بمساعدتهما في جلب بعض المصادر لي ، أسأل الله أنْ يديمَ السعادة بينهما .

وإلى الأخوة والأخوات مسؤولي المكتبات العلميّة في جامعة البصرة و جامعة بغداد و الجامعة المستنصريّة الذينَ لم يدَّخروا جهداً في مساعدتي في إيجاد المصادر العلمية ، أسأل الله أنْ يحفظَهم جميعاً و يحرسَهم بعينهِ التي لا تنام .

وإلى من لم تسعفني ذاكرتي في ذكره هنا أرجو أنْ يطيبَخاطره ، إذ يكفيه أنني لم أبخلْ عليه بالشكر له كائناً من كان . . . والسلام .

توصية المشرف

أشهد أنَّ كتابة هذهالرسالةالموسومة بـ (شعرية الزوال في الشعر الأندلسي، رثاء دولة بني عباد اختياراً) للطالبة رؤى عبد الأمير رحمة ، قد جرت بإشرافي في قسم اللغة العربيةِ / كلية الآداب / جامعة البصرة ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

بناءً على هذه التوصية ، أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

المشرف

الأستاذ المساعد الدكتور

خـــالد لفتــة باقــر

/ / 2013 م

بناءً على هذه التوصية ، أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

رئيس قسم اللغة العربية

الأستاذالدكتور

عبد الواحد زيارة اسكندر المنصوري

/ / 2013 م

توصية لجنة المناقشة

نشهد – نحن أعضاء لجنة المناقشة – أننا ناقشنا الطالبة رؤى عبد الأمير رحمة في رسالتها الموسومة بـ(شعرية الزوال في الشعر الأندلسي ، رثاء دولة بني عباد اختياراً) وما تحمله من مضامين ، ونعتقد أنـها جديـرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية و آدابها و بتقدير ( ) .

أ.م.د .
فهد محسن فرحان
رئيساً
/ /

أ.م.د.
عبد الحسين طاهر محمد
عضواً
/ /

أ.م.د.أ.م.د.
حسين مجيد رستم
عضواً
/ /

خالد لفته باقر
عضواً ومشرفاً
/ /

الأستاذ الدكتور: عبد الله سالم عبد الله المالكي
عميد كلية الآداب – جامعة البصرة
/ /3014

المحتـــــــويـــــات

الموضوعالصفحة

الاهـــــــداء.....

شكر وتقدير .....

المقـــدّمـــة :.....

التمهيد:1

أوّلاً :مُقارَباتٌ دلالية في مفهوماتِ الشعرية ، الزوال ...(توضيحُ مفهوماتِالعنوان) :2

أ / مفهوم الشعرية عند القدماء والمحدثين : 2

ب / الشعرية والشاعرية (تحديد المفهوم) 7

ج / منهج الشعرية : 11

د / الزوال : 13

هـ / شعرية الزوال : 14

و / الرثاء وعلاقته بالزوال :..... 15

ثانياً :دولة بني عبّاد ، النشأة و الزوال (مقدمة تاريخية):18

أ / دولةُ بني عبَّاد ، ملوكُها : 18

ب / عباد بن محمد المعتضد بالله : 20

ج / محمَّد بن عبَّاد المعتمد: 23

د / رثاءُ دولةِ بني عبَّاد :..... 30

الفصل الأوّل :

شعريّة الانزياح التركيبيّ والأسلـــــــوبيّ : 34

ـ الانزياحُ التركيبيُّ (التقديم و التأخير) : 37
ـ ثانياً : الانزياحُ الأسلوبيُّ (الاستفهام ، النداء) : 46

- أسلوبالاستفهام :..... 46

- أسلوب النـــــداء : 57

الفصل الثاني :

شعريَّة التشكيل الصوريّ :65

ـ اللون : 70
ـ التشخيص (الأنسنة) : 80
ـ التجسيد : 87
ـ التجريد : 95
ـ التضاد : 97
ـ الحركة : 106

الفصل الثالث :

شِعريّة المَشْهَدِ الحِوارِيِّ و الدراميِّ: 116

١ ـالحوار : 119
- المحاورة (الديالوج) 119
- الحوار الصامت (المونولوج) 121

٢ ـالمونتاج : 134

٣ المفارقة التصويرية : 146

الخاتمة : 154
المصادر :..... 157
ملخص باللغة الإنكليزية : .....

المقدّمـــــــــة

المقدَّمـــــــــة :

الحمد لله رب العالمين ، حمداً يستحقه كما هو أهلهُ ، والصلاة والسلام على رسول الأنام محمد سيد الكائنات ، وعلى آله الطيّبين الطاهرين .

وبعد :

لمْ يحظَ الأدب الأندلسي بدراسات شعريَّةٍ جماليَّةٍ تتناسبُ مع غزارةِ إنتاجهِ و عمقِ مضامينهِ إلَّا فيما ندر ؛ إذْ إنَّ أغلب الدراسات – على حد علم الباحثة – كانت مكتفيةً بالتراثِ والتأريخِ والجمعِ ، ولمْ تتطرَّق إلى مناهج حداثيَّة في معظمها ، وهذا ممَّا لفتَ انتباه الباحثة نحو توظيف تلك المناهج في قراءة النصوص التراثيَّة ، إذْ تطرَّق هذا البحثُ إلى شعرِ الرثاءِ الأندلسيِّ ، حاولتْ فيه الباحثةُ معالجةَ نصوصهِ الشعريَّةِ بآلياتٍ تجمعُ بينَ التراثِ والمُعاصَرَة ، إذْ يُمْكِنُ من خلالِ المناهجِ النقديَّةِ الحديثةِ فَتْحُ آفاقِ معرفةِ النُّصوصِ وما تحملُهُ من ثقافاتٍ ووعيٍ تجاهَ عصرِها الذي نشأتْ فيهِ .

هذا من حيث الفن ، أمَّا من حيث الموضوع فقد أثارَ انتباهَ الباحثةِ شعرُ رثاءِ دولة بني عبَّاد بشكلٍ خاصٍ لِما يحمل هذا الرثاء من الوفاء والجانب الإنسانيِّ ؛ لأنَّهُ قيلَ في المرثيِّ لذاتهِ ومن أجل ذاتهِ ؛ فهناك الكثير من الرثاء يُقال في حال موت ملكٍ وحلولِ ابنهِ مكانه ، والابنُ يغدقُ العطايا والهبات على مَنْ يرثي أباه من الشعراء ، أمَّا المعتمد بن عبَّاد ملك إشبيلية فقد تحوَّلَ حالهُ من المُلْكِ إلى الأسر ، إذْ أصبحَ أسيراً لا حولَ له ولا قوَّة ولا نفوذ ولا سلطة ، ومع هذا فلمْ ينفضّ من حوله الشعراء ، الذينَ كانوا يمدحونه في ملكهِ ، مما يدلُّ على إنسانية أولئكَ الشعراء ووفائهم وتجرُّدِهم من الأمور الماديَّة.

هذا الأمرُ – المرتبط بالفنِّ والموضوعِ – جعلَ من البحثِ قائماً على تمهيدٍ وثلاثةِ فصولٍ تسبقُها مُقدَّمةٌ ، بُنِيَ التمهيدُ على نقطتَينِ ، حاولت الباحثةُ في النقطة الأولى أنْ تُوَضِّحَ مجموعةً من المفاهيمِ المتعلِّقة بالعنوان ، و منها وأبرزُها مفهومُ الشعريَّةِ الذي يخوضُ فيهِ البحثُ ، وكذلك مفهومُ الزوالِ ، والرثاءِ ، وغيرها. وتفتحُ فيها زوايا الحديثِ عن علاقةِ الشعريَّةِ بالزوالِ ودلالةِ ذلك .

أمَّا في النقطةِ الثانيةِ ، فإنَّ الحديثَ عن مقدَّمةِ تاريخيةٍ تتعلقُ بقيامِ دولةِ بني عبَّاد في بدايةِ البحثِ أصبحَ من لوازمهِ ؛ لكي تتكوَّنَ لدى القارئِ صورةٌ واضحةٌ عن الدولةِ العبَّاديَّةِ في مدينةِ إشبيليةَ الأندلسيَّة ، وما تمتَّعتْ بهِ من قابليةٍ على النموِّ والازدهارِ والتطوُّرِ في مُختلفِ المجالات ، وأهمُّها المجالُ الأدبيُّ والشعريُّ بالذاتِ.

فكانت المقدَّمةُ التاريخيَّةُ عَرْضَاً سريعاً لتاريخِ مُلوكِ الدَّولةِ ، وتاريخِ نشوئِها على يدِ القاضي ابنِ عبَّاد ، حتى سقوطِها على يدِ المُرابطينَ بقيادةِ يوسفَ بنِ تاشفين .

وفي الفصلِ الأوّل ، كشَفَ البحثُ عنْشعريّةِ أساليبِ الشعراءِ الذينَ رَثَوا الدولةَ ومَلِكَها المعتمدَ، وتطرَّق إلى أسلوبِ التقديم والتأخيرِ ، وأهمِّ تجليّاتهِ في الأبيات ، ثم إلى أسلوبِ الاستفهام وخروجه مِنْ غرضهِ الحقيقيِّ إلى الاغراضِ المجازيَّةِ ، ثم تطرَّقَ إلى النداءِ وعلاقتهِ بالتفجُّعِ ودلالاتِهِ التي تزخرُ بها نصوصُ الشعراءِ الرَّاثينِ .

وفي الفصلِ الثانيوقفَ البحثُ عندَ شعريّة التشكيل الصُّوَريّ في القصائدِ الرِّثائيَّةِ مُمَثَّلَةًباللونِ والتشخيصِ والتجسيدِ والتجريدِ والتضادِّ والحركةِ .

و في الفصلِ الثالثتناولَ البحث شعريّة المَشاهد الحِواريّة و الدراميّة في النَّصِّ الرثائيِّ الأندلسيِّ، فوقَفَ عنْدَ الحوارِ بنوعيهِ [المحاورة (الديالوج) ، والحوار الصامت (المونولوج)] ، ثم تطرَّق إلى تقنيةِ المُونتاجِ الشعريِّ التي كانت واضحةً في أكثرِ النُّصوصِ ، و رصَدَ أبعادَ المفارقة التَّصويريَّة وما جسَّدَتْهُ مِنْ معاني الزَّوال في النصِّ الشعريِّ الرثائيِّ الأندلسي .

و هناكَ نواحٍ فنيّة أخرى لمْ تخلُ مِنْ شعريّة إلاّ إنَّ البحث ركّزَ على هذه الجوانب لبروز الشعرية فيها أكثر مِنْ غيرِها .

وقد تكررت الكثير من النصوص الشعريَّة عبْرَ الفصول والمباحث لكنَّ هذا التكرار لا يضرُّ بالبحثِ ، بلْ يغني تلك الفصول والمباحث ؛ لما يحملهُ النصّ من جماليات وتقنيات أداءٍ متعددةٍ تجعلهُ حاضراً عبْر البحث .

و تلتِ الفصولَ خاتمةٌ أوجزتْ نتائج البحث .

أمّا أبرز الصعوبات التي واجهت الباحث ة فهي قلّة المصادر المُختَصَّة بالدراسات الشعريّة الجماليّة في الأدب الأندلسيّ – كما ذُكِرَ آنفاً – إذ اعتمدَ البحثُ على دراستينِ جماليّتينِ و هما (صورة اللون في الشعر الأندلسيّ ، دراسة دلا ليّة وفنية)للدكتورحافظ المغربي ، و (جماليات النقد الثقافي : نحو رؤيةٍ للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي) للدكتور أحمد جمال المرازيق .

و لا تدّعي الباحثة خلوّ الرسالة من القصور لأنّها – أوّلا و آخراً – عملٌ إنسانيّ ، و الكمال للهِ وحدهُ جلّ و علا في سماه و تنزّهَ عنْ كلِّ مخلوقٍ سواه .

و يبدو أنَّ الكلامَ لا ينتهي حول شعريَّةِ الرثاء وفلسفة الزوال والموت ، ما دام الإنسانُ يعيش قلق هذا الوجود وفي كلِّ لحظةٍ يقضُّ مضجعَهُ شبحُ الموتِ وفناء النفوس والدول والحضارات ، فيلجأ إلى التعبير عن أفكاره في هذا المجال عن طريق الشعر لعلَّهُ يكتب لنفسه نوعاً من الخلود ، بشكلٍ أو بآخر .

الباحثة

التمهيد :

أوّلاً : مُقارَباتٌ دلالية في مفهوماتِلِشعرية ، الزوال ...(توضيحُ مفهوماتِالعنوان) :

أ / مفهوم الشعرية عند القدماء والمحدثين :

ب / الشعرية والشاعرية (تحديد المفهوم) :

جـ / منهج الشعرية :

د / الزوال :

هـ / شعرية الزوال :

و / الرثاء وعلاقته بالزوال :

ثانياً : دولة بني عبّاد ، النشأة و الزوال(مقدمة تاريخية) :

أ / دولةُ بني عبَّاد ، ملوكُها :

ب / عباد بن محمد المعتضد بالله :

جـ / محمَّد بن عبَّاد المعتمد :

د / رثاءُ دولةِ بني عبَّاد :

أوّلاً : مُقارَباتٌ دلالية في مفهوماتِ الشعرية ، الزوال ...(توضيحُ مفهوماتِالعنوان) :

أ – مفهوم الشعرية عند القدماء والمحدثين :

تحدَّثَعلماءُ النقد العربي – قديماً وحديثاً – عن الشعر والشعريَّة بالتفصيلات الكثيرة ووجهات النظر المتعددة والآراء المتباينة عبر النقد الشفاهي والمكتوب ؛ إذْ كانت الآراء الشفاهية بسيطةً ثم تعمَّق ما كُتِبَ عنها فيما بعد ، وأُلِّفَتْ في ذلك مُصَنَّفات كثيرة .

ورُبَّما تباينت الآراء بسبب الاختلاف في أصل المصطلح ، وكيفية انبثاقه من جذريهِ اللغويّ والصرفيّ ، وصِلَتِهِ بهذين الجذرين ، وسيأتي الحديث عنه لاحقاً .

سيعرض البحث بعض الآراء المتب اينة بالإيجاز الشديد ويوضّح ، عبْر هذه الآراء ، اتجاهات الشعرية – قديماً وحيثاً – معمراعاة التسلسل الزمني للعلماء ضمن العصر الواحد و التقسيم المنهجي الذي يقوم على اتجاهات الشعرية ، كما عند الجاحظ والجرجاني والقرطاجني ...

ولتوضيح تباين آراء النقاد القدماء يمكن القول : إنَّ بعضَهم رجَّح الشكلَ ؛ إذ اهتمَّ هؤلاء بالصياغة أكثر من اهتمامهم بالمضمون ومن أوائلهم الجاحظ (ت 255 هـ)الذي قال :((المعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني ، وإنَّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعةٌ وضربٌ من النسج وجنس من التصوير))[1].

يتضح من قول الجاحظ اهتمامه باللفظ أكثر من اهتمامه بالمعنى مع أنَّهُ لم يهمل المعاني ولكنّهُ لم يتحدث عنها في قوله المذكور ؛ لأنها معروفة في نظرهِ –بوصفه من أعلام الفكر كما أنَّهُ من العلماء بالشعر والأدب – ولكن هل الكلُّ قادرٌ على تمييز المعاني ؟ وإذا كانَ الأمر كذلك فما الفرق بين الفيلسوف والإنسان العاديغيرَ أنَّ للفيلسوفِ أنْ يقدِّمَ معانيَ لا يستطيع الإنسان العادي تقديمها ؟ فهل حقاً أنَّ الكلَّ يعي وظيفة الشعر ذات الطابع الإنساني الشعوري ولا يحتاج إلى التعريف بها ؟ وهل هذه حقيقةٌ ثابتةٌ على مدى العصور تجعل هذا الناقد الجليل يعبِّر بالفعل المضارع

---

[1]) الحيوان ، الجاحظ ، تحقيق : عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، مصر، الطبعة الأولى ، 1938 م ،الجزء الثالث ، ص 131 – 132 .

(يعرفها) ويشير عبْرَه إلى الثبات في تلك المعرفة على الرغم من اختلاف الزمن والناس والقيم ؟

وإذا كان الأمر هكذا فلمَ ربط الكثيرون – فيما بعد – الشعرَ باللاوعي ؟ ولم قيل بعضُ الشعر في الموضوعات غير الإنسانية ؟!ولمَ انتشر مذهب الفن للفنّ ؟! أو إذا كانت المعاني مطروحةً فلمَ تعد دت المعاني الإنسانية بحدّ ذاتها ؟! و علامَأُطلِقَ مصطلح (شعرية المعنى) ؟

فهناك الكثير من الشعر يمتاز بـ (شعرية المعنى) إذْ يخلو من الأساليب التشبيهية والاستعارية ويمتاز بلغتهِ العفويَّة البسيطة وبأسلوبهِ الحواريّ المتواضع ولكنّهُ يثير المتلقي عبر معانيه المُبتكَرة .

إذن ، تصورَ الجاحظُ أن الشعر صناعةٌ ، إذ اهتمَّ – في نقده – بصياغة الأسلوب ونسجهِ وبالتصوير ولم يتجاهل المعاني تماماً ؛ إذْ قال عنها (مطروحةٌ في الطريق) ؛ ولذلك لم يتحدث عنها في قولهِ المذكور آنفلً.

أما قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) فقد اهتمَّ بالصياغة دون المعنى ولم يهمُّهُ المعنى إنْ كان جليلاً أو وضيعاً ، جميلاً أو قبيحاً ، إنسانياً أو لا إنسانياً إذ قال : ((وليس فحاشة المعنى في نفسهِ مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته))[1] .

فمن الواضح انحراف قدامة بن جعفر عن مذهب الجاحظ بعدم اهتمام الأول بالمعنى قطّ، واتجاهه إلى الصياغة الأسلوبية ، وهو بذلكَ يعدُّ أول المؤسسين للمذهب الشكلي – مذهب الفن للفن أو المذهب البرناسيّ– في تاريخ النقد الإنسانيّ على الرغم من أنَّه لم يذكر هذه التسميات عيناً ولكن تبعهُ الكثيرون من النقاد في مختلف العصور ، ومازالَ هذا المذهب قائماً حتّى يومنا هذا مع اختلاف التسميات على مدى العصور .

أما عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) فقد دعا إلى وحدة البنية المركَّبة إذْ لمْ يُقسِّم جماليات النص إلى لفظٍ ومعنى بل دعا إلى عدِّ النص نسيجاً متماسكاً متكاملاً لا يمكن تجزئته ، وأكَّدَ أنَّ الجمالية لا تكمن في الألفاظ ذاتها بل في السياق الناتج عن ارتباطها وتلاحمها بقولهِ : ((إنَّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظٌ مجردةٌ ، ولا

---

[1]) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع ، القاهرة ،الطبعة الثالثة ،1998م ،ص21 .

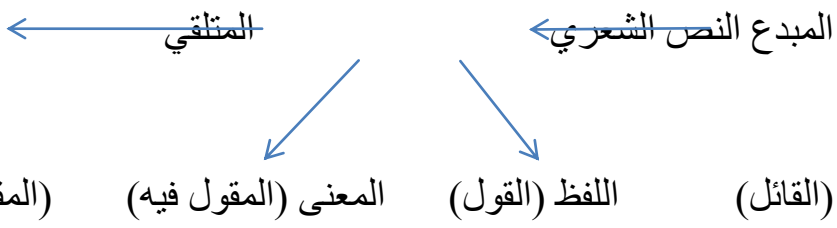
من حيث هي كلمٌ مفردةٌ ، وإنَّ الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها))[1] .

وهذا الارتباط الذي دعا إليه الجرجاني لابد من أنْ نقرَّ به بوصفِنا مُتلقّينَ ، ولكن في الدرس النقدي النظري يجب الفصل بين اللفظ والمعنى ؛ لأنَّ النقد يتطلّب ذلك بسبب الطابع العلمي المنهجي الذي يتسم به ؛ إذْ لابدَّ للناقد من ذلك الفصل داخل عمله النقدي فقط للأغراض المنهجية .

واهتَمَّ أغلب النقاد العرب القدماء بالشكل والمضمون – باللفظ والمعنى – معاً، وقد تجلى ذلك بشكلٍ واضح لدى حازم القرطاجني (ت 684 هـ) في قولهِ :((والأقاويل الشعرية أيضاً تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدةٌ في إنهاض النفوس لفعل شيءٍ أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة.وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل ، أو ما يرجع إلى المقول فيه ، أو ما يرجع إلى المقول له ، والحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه أو بما هو مثالٌ لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصناعة ، وممّا يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها))[2] . فالقول هو الشكل أو اللفظ، والقائل هو المبدع ، والمقول فيه هو المضمون أو المعنى ، والمقول له هو المتلقي .

فمن الواضح أنَّ القرطاجني يركِّز على القول والمقول فيه (اللفظ والمعنى) لأنهما يؤثران في المتلقي عبر الأسلوب الجمالي (الوسيلة الشعرية) والطابع الإنساني (الغاية الإفهامية) .

فالشعرية عند حازم القرطاجني تتجه كالآتي :



[1]) دلائل الإعجاز في علم المعاني ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، 1992م ، ص 46 .

[2]) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، الطبعة الثالثة 1986م ، ص 346 .

وإنَّ حازماً بهذا ((لا يغفل أبداً ثلاثيةً هامةً كان النقاد يكتفون بالنظر إلى واحدٍ دون الآخر من أضلاعها))[١] .

والقرطاجني يؤكِّد أيضاًوظيفة الشعر الإنسانية بقوله : ((مناسبة الأقاويل الشعرية للأغراض الإنسانية كانت أشدَّ تحريكاً للنفوس وأعظم أثراً فيها))[٢] .

إنَّ الشعر بذلك يُحقِّقُ الوظيفة النفعيَّة الإفهاميَّة والوظيفة الجماليَّةَالامتاعيَّةَ ، وبهاتين الوظيفتين تتجلّى الشعرية .

واختلفَ المحدثون الغربيون في كلامهم عن الشعريَّةِ اختلافاً كبيراً ، وما زال هذا الاختلاف قائماً حتى الآن ؛ فبعضهم رجَّحَ الاتجاه الشكلي اعتماداً ((على شكل الرسالةِ الشعريَّةِ من دون النظر إلى الوظيفةِ الشعريَّةِ))[٣]؛ إذْ إنَّ أصحابَ هذا الاتجاه يرون أنَّ ((من العبث أنْ نسأل أين هي القيمةُ الحقيقيَّةُ للشعر))[٤] . وأبرز أصحاب هذا الاتجاه جان كوهن الذي تقتصرُ الشعريَّةُ عندَهُ على ((تحليل الأشكال الشعرية للغة ، وللغة وحدها))[٥]. وبهذا ألغى جان كوهن وظيفةَ الشعرِ إذ حصرهُ داخل حدود اللسانيات متجاهلاً الجانب الوظيفيّ .

وما زال هذا الاتجاه الشكلي سائداً لدرجةٍ كبيرةٍ حتى يومنا هذا ، ولكن هل كلُّ سائدٍ قائمٌ على أُسُسٍ منطقيَّةٍ ؟

ورجَّحَ بعضُ المُحدَثينَ الاتجاهَ الوظيفيَّ كموكاروفسكي الذي يقول :((إنَّ الدراسةَ الموضوعيَّةَ لظاهرةِ الفنِّ يجبُ أنْ تنظرَ للعملِ الفنيِّ على أنَّهُ علامةٌ تشتملُ على عناصرَ ثلاثةٍ : العنصرُ الأول : هو رمزٌ محسوسٌ خلقَهُ الفنَّانُ ، والعنصرُ الثاني هو معنى (الموضوع الجماليِّ) مُودَعٌ في الوعي الجماعيِّ، أمَّا العنصرُ الثالثُ فهو علاقةٌ تربطُ العلامةَ والشيءَ المُشارَ إليهِ ، وهذه العلاقةُ تُحيلُ إلى السياقِ الكُليِّ

---

[١] تاريخ النقد الأدبي عند العرب : نقد الشعر من القرن الثاني حتّى القرن الثامن الهجري ، إحسان عباس ، دار الشروق ،عمّان ــ الاردن ، الطبعة الثانية ،1993م ، ص 577 .

[٢] منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، ص121 .

[٣] اتجاهات الشعرية الحديثة ، الأصول والمقولات ، يوسف اسكندر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ــ بغداد ، الطبعة الأولى ،2004 م ، ص 89 .

[٤] فن الشعر ، إحسان عباس ، دار بيروت ، بيروت ،1959 م ، ص 189 .

[٥] بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة : محمد الولي ، ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، الطبعة الأولى ،1986 م ، ص 10 .

للظواهرِ الاجتماعيَّةِ . ويحملُ العنصرُ الثاني من العناصر التي ذكرناها – وهو المعنى – البنيةَ الخاصَّةَ بالعملِ الأدبيِّ))[1] .

فموكاروفسكي يناقض الشكلانيين في اختزالهم العمل الأدبي الإنساني إلى مواد بنائه[2]، وبهذا يكون قد ركّزَ على المعنى (الجانب الوظيفي) الذي لا يمكن تجاهله قطّ.

فكيف يموت المُؤلِّفُ داخل العمل الأدبيّ ؟! وهل يمكن للغة أنْ تشكِّلَ النصَّ الشعريَّ وحدها ؟! فما الفرق إذن بين الشاعر وغير الشاعر إذا كانت اللغة لغة الجميع وهي التي تنتج النص ؟!

بالتأكيد يمكن دراسة آلةٍ ميكانيكيةٍ – مثلاً – من دون الرجوع إلى صانعها لأنَّ الآلة شيء جامد خالٍ من الشعور ، ونستطيع أن نرى كل ما يدخل في تكوينها ونحللهُ تحليلاً علمياً مختبرياً قياسياً ، لذا فالآلات التي تُصنَع بعدها – تقليداً لها – ستؤدِّي الوظيفة ذاتها ، ولكن هل يمكن دراسة قصيدة تمتلك قصديةً ووظيفةً خاصةً بها من دون التطرق عبر تحليلها – ولو بشيء يسير – إلى مبدعها ؟!

فمن أين امتلكت القصيدةُ قصديتها ووظيفتها وجماليتها الخاصة إذن ؟ هل تشكلت وحدها؟ وحتى لو قلدت قصيدةٌ قصيدةً أخرى فهل هناك قصيدتان –في العالم– متساويتان في القصدية والوظيفة والجماليات إلى درجة التطابق ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فأين هو عامل الابتكار الشعوري الذي يخلق (صدمة التلقي) التي تمثل جزءاً رئيساً في عملية الإبداع الشعري ؟ فأين تكمن الشعرية إذن ؟

واعتمد بعض المحدثين رؤية تشكيكية جدلية في فهمهم الشعريةَ إذ أنشأوا نظريةً معرفيةً قائمةً على المادة الجدلية ، ومنهم كرستيفيا التي اعتمدت المادة الجدليةَ القائمةَ على البناء والهدم في آنٍ واحدٍ عبر التشكيك في كلِّ شيء ، فالنص عندها يقوم ((بالتشكيك في قوانين الخطابات القائمة ويقدِّم أرضيةً صالحةً لإسماع صوت خطاباتٍ أخرى عديدة ، فالمسُّ بمقدسات اللسان ، عبر إعادة توزيع مقولاتهِ النحوية وتغيير قوانينهِ الدلاليَّة يعني أيضاً المسَّ بالمقدسات الاجتماعية والتاريخية))[3] .

---

[1]) مدخلٌ إلى السيموطيقيا ، سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار الياس العصرية ،الجزء الثاني ، ص 126 .

[2]) ينظر : اتجاهات الشعرية الحديثة ،الأصول والمقولات ، يوسف اسكندر ، ص 65 .

[3]) علم النص ، جوليا كرستيفا ، ترجمة : فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، 1991م، ص 9 .

ولكن تلك القراءات العشوائية القائمة على الجدل لا تحقق الشعرية ؛ لأنها تشكِّك في كلِّ قراءةٍ تشكيكاً تاماً ، فالشكّ الطبيعيّ مطلوبٌ من أجل التثبُّت ، ولكن الشك المَرَضيّ – الذي هدفه الجدل والهدم – يؤدي إلى التشويه وإلى الابتعاد عن الشعرية ابتعاداً كبيراً ؛ لأنَّ العمل الإنسانيّ يكمل بعضه بعضاً لبلوغ الغاية الإنسانية ولا يهدم لاحقه سابقه بل يتممهُ ويرتقي به لتحقيق النتائج الإيجابية .

إذن أي اتجاه من الاتجاهات –في نظر البحث – هو الأدقّ في تحديد مفهوم الشعرية ؟

(ب) – الشعريَّةُ والشاعريَّةُ (تحديدُ المفهوم) :

تعدَّدت وجهاتُ النظرِ حولَ الشعريَّةِ ؛ إذْ إنَّنا كثيراً ما نقرأ أو نسمع عبارات مثل : (الشعرية القديمة) ، (الشعرية الحديثة) ، (شعرية القرطاجني) ، (شعرية ياكوبسن) ، وإلى ما لانهاية من العبارات التي تقرن الشعرية بالزمن أو بالناقد ، فهل يصحّ هذا على وجه الحقيقة يا ترى ؟ كي يجيب البحث عن هذا التساؤل فلا بد له من الرجوع إلى جذر الكلمة اللغويّ وجذرها الصرفيّ قبل أن يحددَها اصطلاحيّاً .

فالشعرُ مرتبطٌ بالمشاعر والحواس والإدراك، ((وقيلَ : شَعَرَ قال الشعر ، وشَعُرَ أجاد الشعر ، ورجلٌ شاعر والجمع شعراء)) [١] ، و((الشعرُ : القريضُ المحدودُ بعلاماتٍ لا يجاوزها ، والجمع : أشعار ، وقائله شاعر ، لأنه يشعر ما لا يشعر بهِ غيره))[٢] .فالشعر هو مصدرٌ للفعل (شَعَرَ) الذي معناه ((علم أو أحسَّ)) [٣] وهو مصدر سماعي لأن القياسي هو : شعور ، وهو على وزن : فعول الذي هو ((مصدر للفعل الثلاثي المجرد اللازم من باب : فَعَلَ)) [٤] ، ((وما شعرت به : ما فطنت له ، وما علمته ، وليت شعري ما كان منه ، وما يشعركم ، وما يدرككم. وهو ذكي المشاعر وهي الحواس))[٥] .

---

[١] لسان العرب ، ابن منظور الأفريقي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى ، 1426 هـ ، 2005 م ، الجزء الثاني، ص2044 ، مادة : شعر.

[٢] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[٣] المنجد في اللغة ، لويس معلوف ، انتشارات إسلام ، طهران ، الطبعة الخامسة والثلاثون ، ص391 ، مادة: شعر .

[٤] المعجم المفصَّل في علم الصرف ، راجي الأسمر ، مراجعة : إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ـ لبنان ، 1418 هـ ، 1997 م ، ص 373 .

[٥] أساس البلاغة ، الزمخشري ، دار الفكر ، بيروت ـ لبنان ، 2004 م ، ص 331 .

والشاعر مِن : ((شعر يشعر شعراً فهو شاعر ... ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره ، وإذا كان إنما استحق اسم الشاعر لما ذكرنا فكلُّ مَن كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر ، وإنْ أتى بكلامٍ موزونٍ مقفّى))[١] .

فالشاعر هو مَـن يمتـلك إحساساً خاصاً وإدراكاً يُمـيِّـزُهُ عن غيره ، كما قالَ ابـنُ رشيق : ((وإنَّما سُمِّيَ الشاعرُ شاعراً لأنَّهُ يشعرُ بما لا يشعرُ بهِ غيرُهُ)) [٢] ، لذا فإنَّ أهم ما ركّزَ عليه النقَّادُ هو الشعور ، فليس الشاعرَ هو الذي يقولُ كلاماً موزوناً مقفى فحسب– على الرغم من أنَّ الوزنَ والقافية كانا شرطَينِ أساسَينِ في تحديدِ هويَّةِ القصيدةِ وتمييزِها عن أنواعِ الأدبِ الأخرى – بل كان تركيز النقاد على جانب الشعور ، والابتكار والاحساس بالجمال ، وهذا الأمر مُشتركٌ بينَ القدماء والمُحدَثين إذ إنَّ عمادَ الشعريَّةِ هو الجماليات ، لدرجة أن انتفى شرطا الوزن والقافية في القصيدة الحديثة لدى الكثيرين ، بل ظهرت مصطلحات (شعرية السرد) ، (شعرية القصة) ، (شعرية الرواية) ... إلخ ؛ لارتباط تلك الفنون الأدبية بالشعور والجماليات والإدراك .

فما الشعريةُ إذن ؟

الشعريةُ هي مصدر صناعيّ ، والمصدر الصناعيّ : ((هو مصدر يُصاغُ من الأسماء بطريقةٍ قياسيةٍ للدلالة على الاتصاف بالخصائص الموجودة في هذه الأسماء. وهو يُصاغُ بزيادةِ ياء مشدَّدةٍ على الاسم تليها تاء))[٣] .

فالشعرية مصوغةٌ مِن (شعْر) ((تلحقهُ ياءٌ مشددةٌ وتاء تأنيثٍ في آخرِهِ))[٤] ، لذا فهي تدل على الصفات (الخصائص) التي يتَّسمُ بها النص الشعري من لفظٍ ومعنى (من شكل ومضمون) ، من عناصر الإبداع التي تدخل في تكوين النصِّ الشعريِّ ومن تفاعل تلك العناصر مع بعضها البعض ، ومن التأثير الذي تتركهُ في المتلقي ، إذ لا يتيسَّر أن نتجاهلَ بعض جوانب الشعرية .

---

[١] البرهان في وجوه البيان ، ابن وهب الكاتب ، تحقيق : أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، بغداد ، 1387 هـ ، 1967 م ، ص 164 .

[٢] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، الطبعة الثانية، 1374 هـ ، 1955م، الجزء الأول ، ص 116 .

[٣] التطبيق الصرفي ، عبدة الراجحي ، دار النهضة العربية ، بيروت ـ لبنان ، 1979م ، ص73 .

[٤] الصرف الكافي ، أيمن أمين عبد الغني، دار الكتب العلمية ، بيروت ـ لبنان ، الطبعة الأولى، 1421هـ ، 2000 م ، ص110 .

فعمليةُ الإبداعِ الشعريِّ تحتاجُ إلى مبدعٍ ينتجُ النصَّ الشعريَّ – الذي يُبنى على اللفظ والمعنى – ثم يبثُّهُ إلى المتلقي ؛ و لذا فإنَّ تجاهل أي جانبٍ من جوانب الإبداع الشعري يؤدي إلى خللٍ في مفهوم الشعرية .

ومن هنا يمكن تعريف الشعرية بأنها نتاجُ التفاعل الكلّيّ لعناصر البنيـة الشعريـة– عبر ارتباطها بالحسِّ الشاعري الإنساني – وما ينتج عنها من أثرٍ جماليٍّ، وهي تعالجُ الاستخدامَ الجماليَّ للغةِ [١]. وبتعريفٍ آخر يمكن لهُ أن يتمم الدلالة ويوضح الصورة أكثر : هي ((دراسة للبنى المُتحكِّمةِ في الخطاب الأدبي ، وهي لا تتحددُ بنوعٍ أدبيٍّ مُعيَّنٍ ، بل يكونُ مدارُ اشتغالِها مجمل الأدب بوصفها إبداعاً)) [٢] . ويعرِّفُها ياكبسون بوصفها ذلك الفرعُ من اللسانيات الذي يُعالجُ الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة [٣] ، وهي معنيَّةٌ بكشفِ خصائصِ الخطابِ الشعريِّ لا بوصفهِ نصاً فقط ، بل بوصفهِ جامعاً للخصائصِ الضروريَّةِ لكلِّ نصٍّ أدبيٍّ[٤] .

وبما أنَّ الشعرية مصدرٌ فمن غير اليسير أن نقول على وجه الحقيقة (الشعرية القديمة) أو (الشعرية الحديثة) – كما لا يتاحُ القول (الإنسانية القديمة) ، (الإنسانية الحديثة) بسبب اكتسابها المصدريةَ بإضافة الياء المشددة والتاء – لأنَّ المصدر هو ((اللفظ الدال على معنىً مجردٍ غير مرتبطٍ بزمن)) [٥] . لذا يمكن القول – مثلاً – مفهوم الشعرية عند القدماء ، مفهوم الشعرية عند المحدثين .

فالإبداع إذن لا يرتبط بزمن دون آخر بل يرتبط بالنصِّ نفسه وبتفاعله مع الثقافة الإنسانية إبداعاً وتلقياً ؛ إذ إنَّ الشعر ما هو إلا رسالةٌ إنسانيةٌ من الشاعر الإنسان إلى المتلقي الإنسان ،((و الرسالة – حقيقة – إشارة تدلّ على الصيغة اللفظيّة و مضمونها الدلاليّ))[٦] ، والرسائل تقدّم ((مثالاً مناسباً في امتثالِ الخاصِّ إلى العام واستجابة الذاتي للموضوعي ، وإنْ كانت من أكثر فنون الأدب تعبيراً عن الخاص ، وأوضحها

---

[١]) ينظر : اتجاهات الشعرية الحديثة ، الأصول والمقولات ، يوسف اسكندر، ص 7 .
[٢]) المصدر نفسه ، ص 9 .
[٣]) ينظر : قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ـ المغرب ،1988م ، ص 35 .
[٤]) ينظر : اتجاهات الشعرية الحديثة ، الأصول والمقولات ، يوسف اسكندر ، ص 45 .
[٥]) المعجم المفصَّل في علم الصرف ، راجي الأسمر ، مراجعة : أميل بديع يعقوب ، ص372.
[٦]) مفاهيم الشعريّة ، حسن ناظم ، المركز الثقافي العربيّ ، بيروت ، الطبعة الأولى ،1994م، ص92 .

في كشف الذاتي وإضاءة كوامنه))[1] ، فالشاعر لابدَّ من أن يمتلك رؤيا خاصة يعبر عنها في رسالتهِ الإنسانية ((ومَن لا رسالةَ له ، ليس شاعراً)) [2] ،إذ نلحظ – بشكلٍ جليٍّ – ((أنَّ الأدبَ الذي يلقي بكل ثقلهِ الإبداعيِّ على الوظيفةِ الجماليَّةِ الإمتاعيَّةِ مُتجاهلاً سموَّ التجربةِ الإنسانيَّةِ وقيمتها العليا لم يتمتع إلا بقيمةٍ تاريخيَّةٍ بوصفهِ مرحلةً من مراحلِ التطوُّرِ الأدبيِّ ليس غير ، ولعل هذه الحقيقة هي التي تُفَسِّرُ اضمحلال التجاربِ الشعريَّةِ التي ابتدعتها حركةُ الفنِّ للفنِّ أو ما سُمِّيَ "البرناسيَّة" التي تمخّضت عن تجارب إبداعية لا يعتد بها))[3] .

يتجلّى ممَّا تقدّم أنَّ الجانبَ الرئيسَ في الشعريَّةِ هو الجانبُ الوظيفيُّ الإنسانيُّ الشعوريُّ الذي هو غايةٌ وسيلتُها الإبداعُ الجماليُّ .

أمَّا الشاعريَّةُ فهي مصدرٌ صناعيٌّ مصوغٌ من (شاعر) ؛ إذ تدلُّ على الصفاتِ المُميِّزَةِ للشاعر ؛ كالعوامل النفسية التي تختلجهُ ، والأنساقُ الثقافيَّةُ التي تدخلُ في تكوينِ شخصيَّتِهِ ، وكيفيَّةِ توظيفهِ تلكَ الأنساقَ عبرَ ما يُسمّى (كسرَ أفقِ التوقُّعِ) أو (الخروج عن المألوف) .

فالشاعر لا يخرج عن الواقع إلا ليقول الواقع ويعبر عنه برسالته الإنسانية ذات الطابع الجمالي . فالشاعرية تخصّ المبدع وعلاقته بالنص الشعري . وبما أنَّ الشاعر جزءٌ أساسٌ في تكوين النص الشعري ؛ فالشاعرية جزءٌ أساسٌ في الشعرية ، إذ إن الشعرية ناتجةٌ من تفاعل اللسانيات مع الشاعرية (ما وراء اللسانيات) .

إذن ، فالشعرية ليست بنيةً ألسنيةً مغلقةً – كما يصفها الشكليون – بل إنَّ ما وراء اللسانيات يكون جزءاً مهمّاً فيها كما اللسانيات التي لا يمكن أنْ تُبنى وحدها أبداً ، ولا تُخلَقُ الشعريةُ إلا بوجود مبدعٍ ينتجُ النصَّ الشعريَّ – الذي يقوم على اللفظ والمعنى ويؤدي غايتَهُ الإفهاميّة عبر وسيلةٍ جماليةٍ – ومتلقٍّ يستقبلُ ذلك الإبداع .

فالشعريةُ إذن هي عمليةُ الإبداع الشعري بكل أطرافها من دون تغييب أيٍّ من تلك الأطراف ، فهي ترتقي بجمالياتها محققةً الغاية الإنسانية السامية .

---

[1]) بلاغة التزوير ، فاعلية الإخبار في السرد العربي القديم ، لؤي حمزة عباس ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ، الجزائر ، الطبعة الأولى ، 1431هـ ، 2010م ، ص15–16 .

[2]) الثابت والمتحول ، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب ، أدونيس ، دار الساقي ، بيروت – لبنان ، الطبعة السابعة ، 1994م ،الجزء الرابع ، ص 37 .

[3]) جماليات النص الأدبي ، دراسات في البنية والدلالة ، مسلم حسب حسين ، دار السياب ، لندن ، الطبعة الأولى ، 2007م ، ص 51 .

ج / منهج الشعرية :

ارتأى بعض الباحثين إخضاع الفنون لقوانين العلوم و ((جرت محاولاتٌ من عدة أطراف لإقامة الفن على أسسٍ علميّةٍ)) [١] ، فوضعوا للشعرية – وللفنيات الأخرى – قوانين ثابتةً وأخضعوها للعلوم إخضاعاً تاماً إذ اعتمدوا التجريب ، ومن أبرز هؤلاء (فخنروبولو) الذي قام ((بتحليل مئات من الأشكال والمساحات ووضع عدةَ جداول إحصائيةً وبيانيةً . فمثلاً يقيس شدة الإحساس ذات الطابع الذاتي الكيفي عن طريق قياس منبهاتها الموضوعية الكمية)) [٢]، بل تجاوز ذلك إلى استخدام تجارب مبسطة جداً لمقياس الجمال لدرجة أنّه قام بتجربة استعمل فيها أشكالاً هندسيةً من الكرتون الأبيض ونشرها على سطحٍ أسود وأخضعَ السمةَ الجماليةَ للقياس والتجريب إخضاعاً تاماً ؛ إذْ إنَّه يجرِّبُ ويجرِّب ((حتّى يصلَ إلى القطاع الذهبي الذي يمثّل في نظرهِ حصيلةَ الكمّ الإعجابي لأذواق المشاهدين)) [٣] ، وهذا ما يتطابق مع النظرة الماركسية للجمال ؛ فماركس يقول :((إنَّ الإنسان يؤكد ذاته بكل مشاعرهِ في العالم المادي)) [٤] ؛ لذا فإنَّ ((النظرة الماركسية للعالم نظرة علمية)) [٥] أي أنَّها تخضع الأشياء كلّها للقوانين العلمية ؛ إذْ إنَّ كل شيءٍ في نظر الماركسيين هو ماديٌّ محسوسٌ خاضعٌ للقياس والقوانين المادية ، لدرجة أنَّهم ينفون وجود كل ما لا تقع عليه الحواس .

والحقيقة انَّ الجمال أسمى من ذلك بكثير ؛ فهو مرتبطٌ بالشعور ، والشعور تدخل فيه عوامل نفسية وميتافيزيقيّة لا يمكن إخضاعها للتجربة والقياس ، ((وحتى عندما حاول البعض استخدام هذا المنهج التجريبي في مسابقات جمال الأجسام (البشرية) ووضعوا شروطاً استقرائية للتحكيم في هذه المباريات عن الطول والعرض والصدر ولون الشعر والعينين إلخ لم تكن هذه المقاييس كافيةً لإصدار الحكم النهائي لأنَّ ثمّةَ عاملاً أغفلوه وهو ما يثير الإغراء والفتنة في النفس ، فقد تجتمع كل هذه المقاييس في فتاةٍ ومع هذا تكون كالتمثال الجامد))[٦] .

---

[١] الفن البعد الثالث لفهم الإنسان ، حسام الآلوسي، بيت الحكمة ، العراق ـ بغداد ، الطبعة الأولى، 2008 م ، ص 212 .

[٢] المصدر نفسه،ص 213 .

[٣] المصدر نفسه و الصفحة نفسها .

[٤] فلسفة النظريات الجمالية ، غادة المقدم عدرة ، جروس برس، طرابلس ، لبنان ، الطبعة الأولى، 1416 هـ، 1996 م ، ص 111 .

[٥] المصدر نفسه ، ص 108 .

[٦] الفن البعد الثالث لفهم الإنسان ، حسام الآلوسي، ص 106 .

فالذين يعتمدون قوانين العلوم ويُخضِعونَ النَّصَّ الشعريَّ للتجربةِ والقياسِ سيجمعونَ عددَ الاستعاراتِ في النَّصِّ – مثلاً – كي يستخرجوا معدَّلَ تلك الاستعارات ويحددوا بناءً عليه جماليات النصِّ ؛ لأنَّ قوانين الاستعارة ستكون ثابتةً إن اعتُبِرَت علماً ؛ إذ لاشك في أنَّ العلمَ يخضع للقياس والقوانين العلمية تخضع للثبات ، وبذلك يكون شأن الاستعارة شأن الإعجاب الذي عدُّوهُ علماً وأسموا حصيلة معدَّلِهِ (القطاع الذهبي) ، ولكن هذا الامر غير ممكن ؛ فالجمال والغضب واللذة والألم والأحاسيس الأخرى كلّها هي أشياء مرتبطة بالشعور ولا تملك مقياساً خاصَّاً لقياس درجتها ؛ فنحن لا نستطيع أن نقيسها كما نقيس درجة الحرارة والرطوبة النسبية مثلاً، إذْ يمكن أن نعرفَ أنَّ الشخص غاضبٌ – على سبيل المثال – ولكن لا نستطيع أن نقيس درجة الغضب أو معدّل درجات الغضب ، وكذلك بالنسبة للذة والجمال وكل ما يرتبط بالشعور .

وبناءً على ذلك فإنَّ ملكة الحكم في مجال الشعرية ((لا تُعدُّ فكريةً ، بل حدسيةٌ ولكنّها لا تنصب في موضوعات العقل المحض . و(التأمل) هو المجال الذي تمارَسُ فيه هذه الملكة في حين أنَّ العنصر الجمالي المتمايز ، إنما هو اللذة التي تقترن بمثل هذا التأمل ، هذه اللذة البعيدة عن كل رغبةٍ أو فعلٍ أو استثارة انفعالية))[1].

وليس معنى كونها بعيدةً عن الاستثارة الانفعالية هو أنْ لا يشعر المتلقي بالنصِّ – إذ إنَّ النصَّ الشعريَّ لا بد من أن يخلقَ صدمةً في المتلقي أو هزةً كما يقول القدماء – بل معنى بُعدها عن تلك الاستثارة هو كون التحليل متَّسماً بالموضوعية من دون الانحياز إلى جهةٍ معينةٍ أو مصلحةٍ ذاتيةٍ بإطلاق الأحكام جزافاً ؛ فالحكم لا يُطلَقُ إلا بعد التدليل عليه بموضوعية .

لذا فالشعريةُ ليست منفصلةً عن الواقع انفصالاً تاماً – كما يدعي الرمزيون الشكليون – ولا هي مادية واقعية تماماً – كما يدعي أصحاب المنهج العلمي – بل إنَّ الخيال فيها مكملٌ للواقع ومعبرٌ عنه لأنَّ الإبداع الشعريَّ رسالةٌ ذات نزعةٍ إنسانيةٍ فكريةٍ تُقدَّمُ بأسلوبٍ جماليٍ شعوريٍ خاصٍ ؛ لذا فمنهج الشعريةِ هو المنهج التأملي ، وهذا المنهج هو منهج الفنون كلّها .

---

[1]) الفن البعد الثالث لفهم الإنسان ، حسامالألوسي،ص106.

د / الزوال :

((الزوال: الذهاب والاستحالة والاضمحلال ، ومنه : الدنيا وشيكة الزوال)) [١] .
و ((زال – زولاً وزوالاً وزولاناً وزؤولاً وزويلاً : هلك)) [٢] . قال تعالى: ((وأنذرِ الناسَ يومَ يأتيهم العذابُ فيقولُ الذينَ ظلموا ربَّنا أخِّرْنا إلى أجلٍ قريبٍ نُجِبْ دعوتَك ونتّبعِ الرسلَ أوَلم تكونوا أقسمتُم من قبلُ ما لكم من زوال۞))[٣].

ومن الألفاظ التي تقترب من الزوال في المعنى أو تشترك معه في الدلالة : الفناء، والأفول والانطفاء ، و الذهابُ ، و الاضمحلالُ ، فالفناء من : فني الشيء ؛ فهو فانٍ : عُدِمَ . وفي المحكَم : الفناء ضدَّ البقاء . قال نابغة بن شيبان :

ستبقى الراسياتُ وكلُّ نفسٍ ومالٍ سوف يبلغهُ الفنـــاءُ

وتفانوا : أفنى بعضهم بعضاً في الحرب [٤] .

و((فناء الشيء زوال وجودهِ))[٥] .

والأفول : من أفلَ ، قال تعالى : ((فلمّا جنّ عليه الليل رأى كوكبا قال هذا ربي فلمّا أفلَ قالَ لا أحبُّ الآفلين ۞))[٦] ، و((أفل – نجوم أُفَّلٌ وأفولٌ ، وفلانٌ كعبُهُ سافلٌ ونجمهُ آفلٌ))[٧] .

أمّا الانطفاء فمن طفأ ، ((طفأ طفأت النارُ وطفئ السراجُ وانطفأ ، وأطفأتُهُ أنا وطفَّأتُهُ ومن المجاز : طفئ فلانٌ كالمصباح ، وأطفأ الله تعالى نار الفتنة ، وطفأت عينه))[٨] .

والزوال هو مصدر الفعل زال ، وجذره زول .

---

[١] تاج العروس من جواهر القاموس ، مرتضى الزبيدي ، تحقيق : علي شيري ، دار الفكر ، بيروت –لبنان ، 1425هـ– 1426هـ ، 2005 م ، المجلد الرابع عشر ،ص 318 ، مادة: زول.
[٢] المنجد في اللغة ، لويس معلوف ، ص 311 ، مادة : زول .
[٣] إبراهيم : 44 .
[٤] ينظر : تاج العروس من جواهر القاموس ، مرتضى الزبيدي ، المجلد العشرون ، ص 58، مادة فني .
[٥] المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، جميل صليبا ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت –لبنان ، 1982 م ، المجلد الثاني ،ص 167 .
[٦] الانعام : 76 .
[٧] أساس البلاغة ، الزمخشري ، ص 19 ، مادة أفل .
[٨] المصدر نفسه ، ص 391 ، مادة طفأ .

وبما أنّ المصدر – كما تبين سابقاً – حدثٌ غير مقترنٍ بزمن ؛ فإنَّ الزوال لا يرتبطُ بزمانٍ دون آخر لذا فهو يبقى حدثاً متجدد الوقوع بتعاليه على الزمان والمكان، وهذا أحد الأمور التي تؤدي إلى خلود الشعر المعبر عن الزوال على مدى العصور ، فضلاً عن الأمور الأخرى التي ذُكِرَتْ في مقدَّمة البحث .

والزوال موضوعٌ كبيرٌ يقع على الأشياء التي تفنكلّها ؛ لذا فهو يتَّسعُ ليشمل الأرضَ وما عليها ومَن عليها – أخيراً وليس آخراً ؛ لأنَّ مَن عليها يمرون بدور التحول (الاستحالة) من الحياة إلى الموت ثم إلى الحياة الأبدية ، وهذا ليس موضوع البحث – والتحول – بحدِّ ذاتهِ – هو زوال شيءٍ بحلول شيءٍ آخر محله ؛ لذا فإنَّ ((الزوال زوال الشمس وزوال الملك ونحو ذلك مما يزول عن حالهِ))[1] .

وبناءً على هذا المفهوم فإنَّ الزوال ليس زوال الأشخاص فحسب ، بل زوال الأشياء أيضاً ، وليس زوال الأشياء المادية وحدها بل زوال الأشياء المعنوية أيضاً ، وليس زوال الأشياء المفرحة فحسب بل زوال الأشياء المحزنة أيضاً : كزوال الفقر وحلول الغنى محلّهُ وزوال الشقاء وحلول السعادة محلّهُ ، وزوال الجَور وحلول العدل محلّهُ والعكس صحيح ، وغير ذلك مما يزول عن حالهِ .

هـ / شعريَّةُ الزوالِ :

حدَّدَ البحثُ مفهوم الزوال – بشكلٍ عام – في الفقرة السابقة ؛ لذا فإنّ مفهوم الزوال عبر النصِّ الشعريّ لا يخرج عن المفهوم العام للزوال – على الرغم من اختلاف اللغة الشعرية عن لغة الكلام العامّة – لأنَّ الزوالَ مفهومٌ ، والمفهومُ ثابتٌ لا يتغيّرُ بتغيُّرِ مصاديقهِ ؛ لذا فالزوالُ عبر النصِّ الأدبيِّ قد يكون أيضاً زوالَ الأشياءِ المُسعِدة وحلولَ الأشياءِ المُؤلِمةِ المُحزِنةِ محلّها أو العكس ، كزوال المُلْكِ أو زوال إنسانٍ عزيزٍ ، أو زوال مكان جميل نعشقهُ –دمارهُ أو فقدانهِ أو مُغادرتهِ طوعاً أو إكراهاً– ،أو شعور الإنسان بأنَّهُ زائل – عندما تزول عنهُ السعادةُ ويعتريه الحزن والألم – إذْ يصبح الموت ((بمثابة المنقذ من قبضة المعاناة والقلق الذي ينتاب الحياة))[2] ، أو زوال وضعٍ مؤلمٍ مُحزِن وتحوّلهِ إلى وضعٍ مفرحٍ ، أو غيرها من الأمور التي بزوالها يخلد الشعر الصادق المعبِّر عن المشاعر الإنسانية عبر رسالتِهِ الشعريّة المصوَّرة لمشهد الزوال – حزناً أو فرحاً – بتعبيرٍ شعريٍّ ذي طابعٍ جماليٍّ أسلوبيٍّ

---

[1]) لسان العرب ، ابن منظور الأفريقي ، الجزء الثاني، ص1716 ، مادة زول .

[2]) إيديولوجيا الزوال إيديولوجيا التواصل ، كرم غني ، ترجمة : جمال عبد الله كريدي ، "بياف" (مجلة كردية) عدد خاص باللغة العربية ، مطبعة الموصل ، مايو ، 2003 م ، ص53.

وحسٍّ شاعريٍّ إنسانيٍّ ، فالتعبيرُ شعرياً عن الزوال ناتجٌ عن معاناةٍ إنسانيةٍ وحسٍّ شعوريٍّ – متألمٍ لا يخلو من الأمل ، أو مُنْسَعِدٍ لا يخلو من آثار الألم – يخلق الشاعريّةَ مما يؤدي إلى خلق الشعرية ذات الطابع الوظيفيّ والجماليّ .

وبناءً على ما تقدم فإنَّ شعريةَ الزوال في الشعر : هي الجماليات الإبداعية البنائيّة اللغوية الأسلوبيّة التعبيريّة التصويريّة الشعوريّة التي تدخل في الشعر المعبِّرِ عن الزوال وتبلِّغُ رسالتَهُ الإنسانية .

فالشاعرُ ما هو إلا إنسان ومن ثمَّ فهو يحاول أن يواجه في شعرهِ ((مشكلة التغيُّرِ والزوال))[١] ؛ لذا فإنَّ شعر الزوال شعرٌ خالدٌ ما امتد الزمان وما عاش الإنسانُ الشاعر على الأرض .

و / الرثاء وعلاقته بالزوال :

الرثاء في اللغة من رثي و((رثيت الميت رثياً ، بالفتح ، ورثاءً ورثايةً ، بكسرهما ، ومرثاةً ومرثيةً ، ورثوتهُ : إذا بكيتُهُ وعددتُ محاسنهُ كرثَّيته ترثيةً)) [٢] ، و((رثيتُ الميتَ بالشعر ، وقلتُ فيه مرثيةً ومراثي))[٣] .

وقد يكون للحي أيضاً إذ ((يقال ما يرثي فلانٌ لي أي ما يتوجع ولا يبالي . وإني لأرثي مرثاةً له ورثياً . ورثى له أي رقَّ لهُ . وفي الحديث : إنَّ أخت شداد بن أوس بعثت إليه عند فطرهِ بقدح من لبن وقالت : يا رسول الله ، إنّما بعثتُ به إليك مرثيةً لك من طول النهار وشدة الحر ، أي توجعاً لك وإشفاقاً ، من رثى له إذا رقَّ وتوجَّع))[٤].

أمّا الرثاءُ اصطلاحاً فهو ((بكاء الميت وتعداد حسناته بالشعر والنثر))[٥]،

---

[١]) ثنائية الحياة والموت فيقصيدةوصفالجبللابنخفاجة ، محمود درابسة ، مجلة دراسات أندلسية ، تونس ،العدد 26 ، 2001 م ،ص 64 .

[٢]) تاج العروس من جواهر القاموس ، مرتضى الزبيدي ، المجلد التاسع عشر، ص446 ، مادة رثى.

[٣]) أساس البلاغة . الزمخشري، ص221 ، مادة رثى.

[٤]) لسان العرب ، ابن منظور ، الجزء الثاني ، ص1452،مادة رثى.

[٥]) رثاء المدن في الشعر الأندلسي ، عهد الموحدين ، رعد ناصر الوائلي، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ـ اليمن، الطبعة الأولى ، 1422 هـ ، 2002 م ، ص 51 . وينظر : الرثاء في العصر الجاهلي وصدر الإسلام ، بشرى محمد علي الخطيب ، مطبعة الإدارة المحلية ، بغداد ، 1977 م ، ص20 .

وهذا التعريف – في حقيقة الأمر – ليس جامعاً مانعاً لكنّهُ يصحُّ إذا استُبدِلَتْ كلمة الفقيد بالميت ؛ لأنَّ الفقيد قد يكون إنساناً أو شيئاً غيره يفقدهُ الفاقد أي (يتألم لزواله) .

أمّا الزوال فهو مفهومٌ كليٌّ ، والمفهوم الكلّيّ ((هو المفهوم الذي لا يمتنعُ انطباقه على أكثر من مصداق واحد مثل إنسان ، كتاب ، مدرسة ...إلخ))[١] .

فكلُّ شيءٍ على الأرض يمثّلُ مصداقاً محتملاً للزوال ؛ ولهذا فقد يكون الإنسانُ أكبر مصداقٍ في هذه المصاديق لأنَّ زوالهُ يعني موته ، والموت – كان ومازال – أهمَّ حدثٍ يشغل تفكير الإنسان إذْ ((ينشغلُ بالانتقال العظيم الجليل من الحياة إلى الموت ، من الوجود والفعل والحركة إلى الفناء والهلاك والسكون)) [٢] ، فهو ينشغل بالموت وبما سيحدث بعد الموت ويتساءل عن ذلك كلّه ((ويتأملهُ ويفكر فيه مليّاً ... مليَّاً ... ويبحث عن إجاباتٍ لما سيطرحهُ كل ذلك عليه من أسئلةٍ وجوديةٍ معرفيةٍ تقلقهُ.. تؤرِّقهُ .. تدفعهُ إلى البحث مرَّةً بعد مرّة عن إجاباتٍ قد يطمئنُ لها ، وقد لا يطمئن فيعاود البحث من جديد)) [٣] ، وهذا البحث وهذا التساؤل العميق مستمران ما استمرَّ الإنسان بسبب ((مخاوف الإنسانية الخالدة من الموت))[٤] .

فتلك الأمور كلّها – القلق والتأمل والتساؤل الذي لا اكتمال لجوابه على مدى الحياة ، فضلاً عن شعور الإنسان بالأسى نتيجة فقدهِ ما هو عزيزٌ عليه أو مَن هو عزيزٌ عليه ، أو نتيجةَ اغترابه الوجودي (شعوره بالزوال) – تجعل الإنسانَ الشاعر راثياً – لغيرهِ أو لنفسهِ أو للاثنين معاً – متألماً ، متأملاً ، متسائلاً ، معبراً عن ذلك كلّهِ بأسلوبهِ الشاعري ولغتهِ الشعرية ذات الصور التي ((تحيط بدراماتيكية المشهد الحزين))[٥] .

فزوال الإنسان الحقيقيّ هو موتهُ ، أما زوالهُ المجازيّ فهو اغترابه الوجوديّ ، ولا يأتي هذا الاغتراب الوجوديّ الروحيّ – الناتج عن الاغتراب النفسيّ الفكريِّ – إلا بسبب المعاناة والشعور بالألم الذي يؤدي إلى شعور الإنسان بأنهُ زائل (مُنْعَدِمٌ) .

---

[١]) خلاصة المنطق ، عبد الهادي الفضلي ، مؤسسة مسلم بن عقيل ، النجف الأشرف –العراق، الطبعة الأولى ، 1428 هـ ، 2007 م ، ص 25 .

[٢]) التأملات في الخلق والمحيا والممات ، سالم القمودي ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ، 2010 م ، ص 14 .

[٣]) المصدر نفسه ،ص 15 .

[٤]) الحياة والموت في الشعر الجاهلي ، مصطفى عبد اللطيف جياووك ، دار الحرية ، بغداد ، 1397 هـ ، 1977 م ، ص 173 .

[٥]) في غيبوبة الذكرى (دراسة في قصيدة الحداثة) ، حاتم الصكَر ، دار الصدى ، دبي ، الطبعة الأولى ، 2009م ، ص 69 .

فعندما يرتبط الزوال بالرثاء يكون الزوال زوالَ مَن هو عزيز على القلب أو ما هو عزيز على القلب ، أو شعور الإنسان بالزوال عبْر اغترابه الوجودي ؛ لأنَّ ((الرثاء يعني اختيار الجانب الحزين من جوانب العواطف الإنسانية ، وهذا الأمر مردُّهُ إلى ما يعيشهُ الفرد أو ما تعيشهُ الجماعة ، فهو يرجع في عمومه إلى الخطوب الجسام التي يُبتَلى بها الفرد أو الأمة بين الحين والآخر))[١] .

فيكون الزوال – مثلاً – زوال الحبيب (هجرهُ) ، أو زوال الصحة (المرض)، أو زوال الملك (فقدهُ) ، أو زوال المملكة (دمارها) ، أو زوال الإنسان (موته) ، وغيرها من الأمور التي يؤثر فقدُها تأثيراً مؤلماً في النفس ؛ مما يقود الشاعر الفاقد المُغتَرِب وجودياً – الذي يشعر بزوالهِ – إلى رثاء ذاته عبر رثائه الأشياء العزيزة على نفسهِ ، ويقود الشاعر المُشاهِد المُتأثِّر إلى رثاء ما فُقِدَ أو مَنْ فقد ، وعبْرَ هذا الرثاء قد يواسي الشاعر المُتأثِّر نفسَهُ تارةً ويرثيها تارةً أخرى على أساس أنَّهُ تَأثَّر بذلك الزوال لدرجة أنْ يتماهى حبُّهُ لذاتهِ في حبِّهِ للآخر ، بلْ تتماهى ذاته في الآخر (المرثي) ؛ فيكون الفقدُ فقدَهُ والألمُ ألمَهُ والحزنُ حزنَهُ فتجود قريحتهُ الشاعرة بشعرٍ درامي[*] يُخضِع الألفاظ لتصوير المشهد الجلل ولا يَخْضَعُ لها لأنّهُ ((يُعَبّرُ عن اللوعةِوالحزن))[٢] ؛ لذا فغالباً ما يكون بعيداً عن التصنُّعِ والتلاعب بالألفاظ على حساب المعاني لأنَّ الرثاء النابع من شعور الفاقد ما هو إلا ((خواطر في الفناء الملازم للحياة))[٣] ، والخواطر تتدفق ولا تنقاد؛ لذا تكون الشعريةُ المُعَبِّرة عنها غير مُصْطَنَعةٍ ؛ إذْ إنَّ جماليات الشعر تنساب مع الخواطر الإنسانية لذا فهي خاليةٌ من التكلُّفِ والتصنُّعِ ، وهذا سببُ تميُّزِ شعرِ الرثاء – عندما يكون للمرثيّ في ذاتهِ ومِن أجل ذاتهِ – عن غيره من الشعر .

---

[١]) شعر الاستصراخ في الأندلس ، عزوز زرقان ، دار الكتب العلمية ، بيروت –لبنان ، الطبعة الأولى ، 2008م ، ص 128 .

*) ليس المراد بالشعر الدرامي – هنا – الشعر المسرحي الذي ابتُكِرَ حديثاً وأُطْلِقَ على الشعر الذي يُمَثَّل ، بل هو الشعر الحزين الذي يصوّرهُ المشهد الدراميّ المُحزِن عبْر شعريّتهِ ذات الصور الدراماتيكية . (الباحثة) .

[٢]) معجم النقد العربي القديم ، أحمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافيّة العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 1989 م ، الجزء الثاني ، ص 7 .

[٣]) الحياة والموت في الشعر الجاهلي ، مصطفى عبد اللطيف جياووك ، ص152 .

ثانياً : دولة بني عبّاد ، النشأة و الزوال (مقدمة تاريخية) :

أ /دولةُ بني عبَّاد ، ملوكُها :

يعودُ نشوء دولة بني عبَّاد إلى القاضي أبي الوليد إسماعيل بن عبَّاد اللخمي (ت 413هـ أو 414 هـ)، وهو ((إسماعيلُ بن محمد بن إ سماعيل بن قريش بن عبَّاد بن عمرو بن أسلمَ بن عمرو بن عِطَاف بن نعيم، وعطافٌ هو جدُّهم الداخل إلى الأندلس في طالعةِ بلج بن بشر القشيري، وكان عطافُ من أهل حمص من صقعِ الشام، لخميَّ النسبِ صريحاً))[١] . كان إسماعيلُ قاضيَ إشبيليةأيام سقوط حكم الدولة العامرية في نهاية المئة الرابعة، وكان يعمل بصمتٍ على جمع خيوط الرئاسة في يده، وعلى الاستئثار بحكم المدينةِ العظيمةِ، وكان ذا ورعٍ ، ويمتاز بالعلم والحكمة والدهاء وبُعد النظر، ينتمي إلى بيتٍ من أعظم البيوت العربية الأندلسية، وفي روايةٍ أخرى أنَّ بني عبّاد هم من ولد النعمان بن المنذر بن ماء السماء اللخمي آخر ملوك الحيرة [٢]، وعلى كلِّ حالٍ فأنَّ الروايتين تُرجعان النسب إلى قبيلة لخم العربية.

بعد وفاة القاضي إسماعيل بن عبَّاد تولّى ابنهُ القاضي أبو القاسم محمد بن إسماعيل قضاء إشبيلية[٣] ، بموافقة من القاسم بن حمود أمير الأسرة الحمُّوديَّة التي كانت تحكم قرطبة، ولمَّا ثارَ القرطبيون على القاسم بن حمود وأعلنوا ثورتهم على الحكومة الحمُّوديَّة وطردوا القاسم، أعلن محمد بن إسماعيل بن عبَّاد تمرُّدهُ على الحموديين، وانفردَ بإدارة الأمور وتخلَّص من منافسيه: الوزير أبي عبد الله محمد بن الحسن الزبيدي، وأبي محمد عبد الله بن يريم الألهاني، وأبي الأصبغ عيسى بن الحجاج الحضرمي، وأبي محمد عبد الله بن علي الهوزني، وابتدأ بالزبيدي وابن

---

[١] الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، أبوالحسن عليِّ بن بسام الشنتريني (ت 542 هـ) ، تحقيق : إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت –لبنان ، 1417 هـ ، 1997 م ، القسم الثاني، المجلد الأول ،ص14 .

[٢] ينظر :أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: ليفي بروفنسال، دار المكشوف، بيروت، 1956م ، ص 152– 153 ، و ينظر أيضاً دولة الإسلام في الأندلس ، محمد عبد الله عنان ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ، 1997 م ، العصر الثاني (دول الطوائف ، منذ قيامها حتى الفتح المرابطي) ، ص 32 – 33 . وينظر أيضاً : الشعر في ظل بني عباد ،محمد مجيد السعيد ، مطبعة النعمان، النجف الأشرف ، الطبعة الأولى ، 1972 م ، ص 17 .

[٣] ينظر: الصِّلةُ ،ابن بشكوال المتوفى سنة (578 هـ) ، تحقيق : إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب المصري ، القاهرة / دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1410 هـ ، 1989 م ، الجزء الثاني (الجزء الثامن بتجزئة المؤلف) ، ص 765 .

يريم[1] ، مُشكِّلاً جيشاً من الجند والعبيد والمتطوعين، فاستتبَّ له الأمر وانصاعت له البلاد وقوي نفوذه وثبت مركزهُ [2] .

لم تقف أطماعُ القاضي أبي القاسم محمد بن إسماعيل بن عبّاد عند حكم إشبيلية وحدها، بل اتجهت نحو التوسع ولا سيما ناحية الغرب؛ إذ كانت خالية من المنافسين الأقوياء، وهي أقرب إلى إشبيلية بطبيعتها الإقليمية، ثم نحو الشمال فكان أول صِدامٍ عسكريٍّ خطيرٍ لابن عباد مع بني الأفطس أصحاب بطليوس بقيادة المنصور بن الأفطس، وهم جيرانه في الشمال، استطاع فيها أن يضمَّ مدينة (باجة) إلى ملكهِ [3].

وكانَ خطرُ بني حمود يتهدَّدُ ابن عبّاد ، فحاولَ أنْ يتخلَّصَ منهم بحيلةٍ سياسية ماكرة ، ادَّعى فيها ظهور هشام المؤيد [4]، فكانت هذه الدعوى خطيرةً على يحيى بن

---

[1]) جعل القاسم بن حمود القاضي ابن عبّاد والزبيدي وابن يريم على إشبيلية يتولون حكمها وضبط شؤونها، فكانوا يحكمون بالنهار في القصر، وتنفَّذُ الكتبُ تحت أختامهم الثلاثة، لكن ابن عباد كان أقواهم سلطاناً وأوفرهم ثروةً وجاهاً، ولمّا عاد القاسم بن حمود إلى إشبيلية لاجئاً بعد أن خلعه القرطبيون، اتفق ابن عبّاد مع الآخرين على منع القاسم مندخول المدينة وصدِّهِ، فكان الوضع مناسباً لأن يتسلّم القاضي ابن عبّاد زمام الأمور، أواخر عام 414 هـ، وبدأ–بعد أن استتب له الأمر–بتصفية منافسيهِ من القضاة المار ذكرهم. ينظر: دولة الإسلام في الأندلس، محمد عبد الله عنان، العصر الثاني(دول الطوائف ، منذ قيامها حتى الفتح المرابطي)،ص34–35، وينظر أيضاً: موسوعة تأريخ الأندلس: تأريخ وفكر وحضارة وتراث، حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينيّة، القاهرة، الطبعة الثانية، 1430 هـ، 2009 م، الجزء الثاني، ص 8 – 9.

[2]) ينظر: دولة الإسلام في الأندلس، محمد عبد الله عنان، العصر الثاني (دول الطوائف، منذ قيامها حتى الفتح المرابط ي)، ص 5 ، وينظر أيضاً: الشعر في ظل بني عباد، محمد مجيد السعيد، ص 19 .

[3]) ينظر: دولة الإسلام في الأندلس، محمد عبد الله عنان، العصر الثاني (دول الطوائف ، منذ قيامها حتى الفتح المرابطي)، ص 35 – 36 . وينظر أيضاً : الشعر في ظل بني عباد، محمد مجيد السعيد ، ص 20 .

[4]) تتفق المصادر التاريخية التي أرَّختْ لدول الطوائف على أنَّ ظهور هشام المؤيد (من حكام دولة بني أمية المُنقرِضة) كان كذبةً وحيلةً سياسيةً؛ لأنَّ سليمان المستعين (من بني حمود) قبض عليه في قصره وأخفاه، واختلفت الروايات في مصيرهِ بعد ذلك، فمنها مَنْ يقول أنّه قتلهُ، ومنها مَنْ يقول أنّه قُتِلَ فيما بعد على يد ابنه محمد بن سليمان، ومنها من يقول أنّه فرَّ من محبسهِ وعاش في المرية حتى مات. وعلى هذا الأساس أظهر ابن عبّاد شخصاً يشبه هشاماً المُؤيَّد شبهاً كبيراً ادَّعى أنّه هو، وأنَّه أعاد إليه الخلافة والحكم، طعناً ببنيحمود الحاكمين في قرطبة ، و دحضاً لحجّتهم في الحكم، فجمع حوله نفراً من خدّام القصر السابقين وشهدوا بصحة دعواهُ وزعمهِ، وألبسوه ثياب الخلافة، وأُخِذ إلى القصر، وأقبل الناس أفواجاً لمبايعته، وهو يخاطبهم من وراء حجاب، وبعث ابن عبّاد إلى أمراء الأندلس يطلب منهم الاعتراف والبيعة لهشام المؤيد، فلم يعترف بهِ إلاّ بعض بني عامر السابقين، والوزير أبو الحزم بن جهور للبواعث نفسها عند ابن عباد، ثم إنّه أنكر بعد ذلك. ينظر:المسلمون في الأندلس، رينهَرتدوزي، ترجمة وتعليق و تقديم : حسين حبشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995 م، الجزء الثالث، ص 14–15 . وينظر أيضاً : دولةالإسلامفيالأندلس ، محمدعبداللهعنان،العصر الثاني (دول الطوائف، منذ قيامها حتى الفتح المرابطي)، ص 37 – 38 .

حمود ومواجهة صريحةً لحكمه في مالقة، فجهَّزَ جيشاً بقيادته لمقاتلة ابن عبّاد، فعسكر في قرمونة، بعد أنْ طرد زعيمَها(محمد بن عبد الله البرزالي)الذي التجأ إلى بني عبَّاد، وقبل أنْ يسيرَ بجيشه جهةَ إشبيلية باغتهُ ابن عبَّاد بجيش ضخمٍ بقيادة ابنه إسماعيل، وحاصرهُ في قرمونة وطوَّقَ قسمٌ من الجيش المدينةَ ليلاً واختفى قسمٌ منه في أماكن مستترة، وكان يحيى داخل المدينة، عاكفاً على الشراب، فخرج مع قواتهِ وهو ثملٌ، واشتبك مع المهاجمين، فأطبقت قوات ابن عبَّاد مكمنها عليه، وبعد معركةٍ دمويةٍ عنيفة وقتالٍ مريرٍ قُتِلَ يحيى بن حمود، وفرّ الباقون من جنده، فزال خطر حكم بني حمود عن إشبيلية، وأصبحَ الطريق سهلاً أمام ابن عبَّاد نحو قرطبة، غير أنَّ ابن جهور أنكر هذا الظهور وعارضهُ فكان موقفه هذا عثرةً جديدةً أمامَ ابن عباد وأطماعِه في السيطرة على قرطبة [1] .

ثم ما لبث القاضي محمد بن إسماعيل بن عبَّاد حتى دخلَ في معركةٍ مع البرزالي صاحب قرمونة وحليفه السابق ، سيَّرَ إليها جيشاً بقيادة ابنهِ إسماعيل فاستولى عليها ثم استغاث البرزالي بجماعة من أمراء البربر ، ووقعت بينهم وبين جند إشبيلية عدة معارك عنيفة ، انتهى الأمر فيها بمقتل إسماعيل بن القاضي محمد بن إسماعيل بن عباد وهزيمة الإشبيليين ، سنة 431 هـ[2] ، فكان وقع هذه المعركة كبيراً في نفس محمد بن إسماعيل بن عبَّاد ، فندب ابنه الثاني عبَّاد لتدبير شؤون الجيش وقيادتهِ ، فكان حازماً قوياً حتى توفّيَ أبوه سنة 433 هـ[3] .

ب / عبَّاد بن محمد المعتضد بالله :

تولّى أبو عمرو عبَّاد بن محمد بن إسماعيل بن عبَّاد الذي وُلِدَ سنة (407 هـ) الحكم سنة 433 هـ بعد وفاة والدهِ، وتَلَقَّبَ أولاً بفخر الدولة، ثمَّ بالمعتضدِ بالله، وكان ذا خلالٍ مثيرة – كما يصفُهُ المؤرخون –، فقال فيه ابنُ بسَّام: ((قطبُ رحى الفتنةِ ، ومنتهى غاية المحنةِ، من رجلٍ لم يثبت له قائمٌ ولا حصيد، ولا سَلِمَ عليه قريبٌ ولا

---

[1]) ينظر : البيان المُغرِب في أخبار الأندلس و المَغرِب ، ابن عذارى المراكشي ، تحقيق و مراجعة : ج.س. كولان و إ. ليفي بروفنسال ، دار الثقافة ، بيروت – لبنان ، الطبعة الثالثة ، 1983 م ، الجزء الثالث (تأريخ افريقية و المَغرِب مِن الفتح إلى القرن الرابع الهجري) ، ص 188 – 189 . و ينظر أيضاً : دولةالإسلامفيالأندلس ، محمدعبداللهعنان ،العصر الثاني (دول الطوائف ، منذ قيامها حتى الفتح المرابطي) ، ص 38 – 39 . وينظر أيضاً : الشعرفيظلبنيعباد،محمد مجيد السعيد ، ص 20 – 21 .

[2]) ينظر : المصادر السابقةعلى التوالي : ص203 ، ص 39 ،و ص 21 .

[3]) يروي المراكشي في المعجب: أنَّهُ توفي سنة 439 هـ وهو غير دقيق . ينظر :المعجب في تلخيص أخبار المغرب ،عبد الواحد بن علي المراكشي المتوفى سنة 647 هـ ، وضع حواشيهِ : خليل عمران المنصور ،دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، الطبعة الثانية ، 1426 هـ ، 2005 م ، ص 68 .

بعيد ... وجبّارٌ لا تأمنهُ الكماة ، متعسِّفٌ اهتدى ، ومنبتٌّ قطع فما أبقى)) [١]، وقال فيه ابنُ حيان : إنَّهُ ((زعيمُ جماعة أمراء الأندلس في وقته ، أسد الملوكِ ، وشهابُ الفتنة ، وراحض [*] العار، ومدركِ الأوتار، وذو الأنباء البديعة، والحوادث الشنيعة ، والوقائع المبيرة ، والهمم العليَّة ، والسطوة الأبيَّة ...)) [٢] . ويقول عنه ابن الأبَّار : ((ساوى ملوكَ الطوائف وزاد على أكثرهم كثافةَ سلطانٍ، وكثرةَ غلمان، ونفع الله به كافة رعيَّتِهِ، ونجَّاهم من ملك البرابرة ... كان رجلاً عظيماً وداهيةً مرناً، تتحاماه الرجال، حتى خافهُ الناسُ من كثرة بطشهِ وظلمهِ، فلقد قتل أول مَن قتل وزيرَ أبيه حبيباً طعنةً، وتمادى بعد ذلك في ظلمهِ حتى أجمع النقاد على أنَّه كانَ له في قصرهِ خزانةٌ قد أودعها هامَ الملوكِ الذين قتلهم ... كانَ محبَّاً للشرابِ، مُسرِفاً فيه، واتخذ كثيراً من النساء، وخلط بين أجناسهنَّ، حتى كان له سبعون جاريةً)) [٣] . كان حذراً فتّاكاً وتُرْوَى عنه الأعاجيب في الفتك بأعدائه ، وكيفية التخلُّصِ منهم [٤]، حتى وصل الأمر إلى أنْ يقتلَ ابنه إسماعيل حينما علم بأنّهُ يُخطِّط للغدر به ، مع الوزير الكاتب أبي عبد الله محمد بن أحمد البزلياني ، الذي شجَّعه على العصيان والتمرُّدِ ، فعجَّل بقتل الوزير قبل إسماعيل ، ثم إنَّ إسماعيل علم بمصيره فدبَّرَ مع بعض الموكَّلين به مؤامرةً لقتل أبيه حين الدخول عليه ليلاً في قصره ، واستطاع بالفعل أنْ يدخلَ القصر ليلاً ولكنه سقط في يد أبيه الساهر الحذر ، فقتله بيده وأخفى جثته ، وعذَّب شركاءه أشنع تعذيب ، وقطعَ أطرافهم وأعدمهم وأعدمَ كذلك نفراً من نسائه وحرمهِ ومَن له صلةٌ بولده إسماعيل[٥].

واستطاع المعتضد خلال عشرين سنة أنْ يبسط سيطرتهُ وسلطانهُ على سائر إماراتِ الغربِ الصغيرةِ؛ إذْ أنفق معظم حكمه في محاربة جيرانهِ من أمراء الطوائف، فكان قوي العزم وضخم العدّة، ومُحكَمَ الخطط، ولكنّهُ كان قاسياً غادراً، فحقق بهذه الوسائل أطماعَه، وأصبحت مملكة بني عبَّاد تشملُ سائر الأراضي الممتدة

---

١) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، أبو الحسن عليِّ بن بسام الشنتريني (ت 542 هـ) ، القسم الثاني ، المجلد الأول ، ص 24 .

*) الرحض : رَحَضْتُيديوثوبيأَرْحَضَهُرَحْضاً : غسلته . ينظر : الصحاح في اللغة ، مادة : رحض .

٢) الذخيرة ، في محاسن أهل الجزيرة ، أبو الحسن عليِّ بن بسام الشنتريني (ت542 هـ) ، القسم الثاني ، المجلد الأول ، ص 24 .

٣) الحلة السيراء ، أبو عبد الله بن الأبَّار القضاعي ، تحقيق : عبد الله أنيس الطبَّاع ، دار النشر للجامعيين ، بيروت– لبنان ، 1381 هـ ، 1962 م ، ص 345 – 346 .

٤) ينظر : سلسلة أعلام العرب ، المعتمد بن عباد ،علي أدهم ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت – لبنان ، من ص 59 – ص 70 .

٥) ينظر : دولة الإسلام في الأندلس ،محمدعبداللهعنان ، العصر الثاني (دول الطوائف ، منذ قيامها حتى الفتح المرابطي) ، ص 49 – 50 .

من شاطئ نهر الوادي الكبير غرباً حتى المحيط الأطلسي، وأضحت من أكبر ممالك الطوائف، وأغناها من حيث الموارد الطبيعية، وأقواها من حيث الطاقة الحربية[١].

وقد اشتهرت إشبيلية في عهدهِ بقصورها ، فكان قصر الإمارة "المبارك" الذي يقع في شرقي نهر الوادي الكبير ، ذا رونقٍ ومشهوراً بفخامتهِ ، وكذلك قصر "الزاهي" الذي اتخذه المعتضد – ومن بعده ولدِه المعتمد – مكاناً للقصف واللهو ، وكان يقع على الضفة الأخرى من النهر مُحاطاً بحدائق غنَّاء ، وكان من صفاته البدنية قد أوتي من جمال الصورةِ ، وتمام الخلقةِ ، وفخامة الهيأةِ ، وسباطة البيان، وحضور الخاطر ، ما فاق به نظراءه ، واستوزرَ في عصره أعظم شعراء العصر وكُتَّابهِ ، وكان في مقدَّمتِهم أبو الوليد بن زيدون إمام الشعر وقطبُهُ ؛ إذْ غمرهُ بلطفهِ وثقتهِ ، وما زال في موقعه حتى وفاة المعتضد .

وكان المعتضدُ أديباً، شاعراً مطبوعاً، له من شعره أبيات بعثَ بها إلى أبيه يسترضيه:

أطعتُكَ في سرِّي وجهريَ جاهداً فلمْ يكُ إلَّا للملامِ ثوابُ

وأعملتُ جهدي في رضاكَ مشهّداًومن دون أنْ أفضي إليه حجابُ[٢]

والقصيدة طويلة يعدِّدُ فيها كثيراً من مظاهر الطاعة، والاحترام والحب الخالص، إلى أنْيقول :

فكلُّ نوالٍ لي إليك انتسابهُوأنت عليهِ بالثناءِ مُثابُ [٣]

ويروي له أبو الخطّابِ عمر بن دحية الكلبي، بيتين لطيفين في وصف الشراب والخمر، يقول فيهما :

شربنا وجفنُ الليل يغسلُ كحلَهُ بماءِ صباحٍ والنسيمُ رقيقُ

معتَّقَةً صفراءَ أمَّا نجارها فضخمٌ وأمَّا جسمها فدقيقُ [٤]

---

[١]) ينظر : دولة الإسلام في الأندلس ، محمدعبداللهعنان ، العصر الثاني (دول الطوائف ، منذ قيامها حتى الفتح المرابطي)، ص 44 وص 48 .

[٢])الحلة السيراء ، أبو عبد الله بن الأبَّار القضاعي ، ص346.

[٣]) المصدر نفسه ،ص347 .

[٤]) المُطرب من أشعار أهل المغرب ، أبو الخطّاب عمر بن دحية الكلبيّ ، ضبطه وشرحهُ : صلاح الدين الهوَّاري ، المكتبة العصرية ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ، 1429 هـ ، 2008 م ، ص 26 .

وتوفّي المعتضدُ سنة (461 هـ) بسبب ذبحةٍ قصيرة الأمد، كانت شبه البغت، واستمرَّت ولايتهُ زهاء ثمانيةٍ وعشرين عاماً[1]، فتولَّى بعدَهُ الحكمَ ولدُهُ محمد المعتمد

ج / محمَّد بن عبَّاد (المعتمد) :.

وُلِدَ مُحمَّدُ بنُ عبَّاد سنة (431هـ) بمدينة باجة [2]، وكان حسنَ القوامِ ورائع المظهر، كأبيه، ولكنّه لم يشبههُ في الصرامة والقسوة والاستهتار بالدماء، بل كان وديعاً يعفُّ عن الدماء، بعيداً عن قبول السعايات. ويُلَقَّبُ بالمعتمد على الله، وهو أشهر ألقابهِ، وبالظافر، والمؤيَّدِ بالله، وكان فتى في الثلاثين من عمره يوم جلس على عرش مملكة إشبيلية [3] .

قال عنه ابن الأبَّار في وصفه: ((كان المعتمد من الملوك الفضلاء، والشجعان العقلاء، والأجواد الأسخياء المأمونين، عفيف اللسان والذيل، مخالفاً لأبيه في القهر والسفك، والأخذ بأدنى سعاية ... وأحسن السيرة، وملك فأسجح، إلاّ أنّهُ كان مُولَعاً بالخمر، مُنغمِساً في اللذات، عاكفاً على البطالة، مخلداً إلى الراحة، فكان ذلك سببُ عطبِهِ وأصل هلاكه))[4] .

عُرِفَ عنه حب الأدب وتذوقه، ومعاناة الشعر وقرضهِ، واتَّسَمَ بالنباهةِ والذكاء والشجاعة والكرم، تولَّى قيادة الجيش وهو في الثانية عشرة من عمره، وعيَّنه أبوه حاكماً على مدينة شلب بعد فتحها عام 445 هـ، وهناك التقى بالشاعر ابن عمار (ت 477 هـ)[5]، ونمت بينهما صداقة وشيجة الأواصر، لانسجامهما في الميول،

---

[1]) للمزيد عن حياة المعتضد، ينظر: المعجب في تلخيص أخبار المغرب ، عبد الواحد بن علي المراكشي المتوفى سنة 647 هـ، ص 68 وما بعدها. وينظر أيضاً: مطمح الأنفس ومسرح التأنُّس في مُلح أهل الأندلس، الوزير الكاتب أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله بن خاقان بن عبد الله القيسي الإشبيلي (ت 529 هـ)، دراسة وتحقيق: محمد علي شوابكة، دار عمَّار، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 1403 هـ، 1983 م، ص171–172 .

[2]) ينظر : نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، الشيخ أحمد بن المقَّري التلمساني ، تحقيق : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت – لبنان، الطبعة الخامسة ، 1429 هـ ، 2008 م ، المجلد الأول ، ص 159 .

[3]) ينظر : دولة الإسلام في الأندلس ، محمدعبداللهعنان ، العصر الثاني (دول الطوائف ، منذ قيامها حتى الفتح المرابطي) ، ص 59 – 60 .

[4])الحلة السيراء ، أبو عبد الله بن الأبَّار القضاعي ، ص349 .

[5]) هو أبو بكر محمد بن عمار بن الحسين بن عمار المهري، وأصله من قرية من أرباض شلب تُسَمَّى"شنبوس"وُلِدَ بها سنة 422 هـ، في أسرةٍ متواضعةٍ، ووفد على مدينة شلب ونشأ بها ودرس بها، ثم رحل إلى قرطبة، وأكمل دراسته هناك على يد شيوخ عصره، وبرع في الأدب ونظم الشعر، ومدح المعتضد ثم اتصل بالمعتمد وتوثقت علاقته به، فعهد إليه بوزارته، و استمر على حظوته ومكانته عند المعتمد إلى أنْ فسدَ الحال بينهما فكان أنِ انقلبَ على المعتمد، ثم آل الحال به إلى أنْ يقعَ بيد المعتمد فيقتله بيده سنة(477 هـ). ينظر:محمد بن عمّار الأندلسيّ،دراسة أدبيّة تاريخيّة،صلاحخالص،مطبعة الهدى،بغداد، 1957 م، القسم الأول،=

واستوزره فيما بعد. ومع ذلك لم يترك المعتمد مدينة إشبيلية فكان يزورها بين وقت وآخر، يعبُّ من أطايبها ويتنزه في رياضها، وهناك تعرَّف على (اعتماد) الرميكية، فسحرتهُ بجمالها وأدبِها وثقافتِها، فتزوَّجها فكان لها أثر كبير في حياته[١].

تعود قصة زواج المعتمد من اعتماد الرميكية إلى أيام ولاية عهده؛ إذْ كان المعتمد بن عباد مع وزيرهِ ابن عمار على نهر الوادي الكبير بإشبيلية، يتبادلان طرائف الشعر، وكانت الريح قد نسجت على ماء النهر أشبه بالزرد، فقال المعتمد:

نسجَ الريحُ من الماء زُرَدْ[٢]

وطلب من ابن عمار أنْيكملَها ، فأطال ابن عمار الفكرة ، وكانت ترقبهما فتاة حسناء مِمَّن يغسلْنَ ثيابهنَّ في النهر فردَّت على الفور :

أيُّ درعٍ لقتالٍ لو جَمَـــدْ [٣]

فأُعجِبَ المعتمد ببراعتِها وسرعة خاطرها، وحسنها، فسألها إنْ كان لها زوج؟ فقالت: لا. فتزوَّجها وولدت له أولاده[٤]، وكانت سيدة البلاط، وكانت تشاطر زوجها هوى الشعر ونظمه، وكانت تنظر إلى ابن عمار بعين السخط، على الرغم من مكانته لدى المعتمد، وهو من جانبه كان يحقد عليها ويخشى بَأسها وسعايتها، وانَّابن

=حياة محمد بن عمّار وإنتاجه الأدبيّ، دراسة أدبيّة تاريخيّة، ص 19، ص 152–154. و ينظر أيضا: دولة الإسلام في الأندلس، محمدعبداللهعنان، العصر الثاني (دول الطوائف، منذ قيامها حتى الفتح المرابطي) ، ص 64 – 66 .

[١]) ينظر : الشعر في ظل بني عباد ، محمد مجيد السعيد ، ص 29 – 30 .

[٢]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، راجعه طه حسين ، دار الكتب و الوثائق القوميّة ، القاهرة ، الطبعة الخامسة ،1430هـ ، 2009م ، ص 74 .

[٣]) المصدر نفسه و الصفحة نفسها .

[٤]) ينظر : نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، الشيخ أحمد بن المقَّري التلمساني ، الجزء الرابع ، ص 211 . و يرى أحد الباحثين أنها مختلقة و منسوجة نسجاً واضحاً ، لأنَّ البيت و تفاصيل الحادثة وقعت مع شاعرِهِ ابن حمديس الصَّقلِّيِّ . ينظر : المعتمد بن عباد الإشبيلي ، دراسة أدبية تاريخية ، صلاح خالص ، شركة بغداد للطبع و النشر و التوزيع ، مطابع دار الأخبار ، بغداد ، 1958 م ، ص 30 – 32 .

*) كُتِبَ هذا البيت و البيت الذي يليهِ و البيت الأخير –في نسخة الديوان المحقَّقَة–بشكلٍ غير دقيقٍ ، إذ فصل المحقق بين (الهجا) وحرف النون في البيت الأوّل واضعا (الهجا) في صدر البيت و حرف النون في عجزهِ ، وكذلك في كلمة (العذار) في البيت الثاني إذ ورد حرف الراء في عجز البيت ، فضلا عن البيت الأخير إذ وردت ال (ئاً) في العجز أيضا ؛ ظناً منه أنه يستقيم مع الوزن ، والحال أنه خطأ واضحٌ ، لأن تفعيلة (فعولن) جاءت في عجز الأبيات الثلاثة بصيغة فاعِلُن المخبونة (فَعِلُنْ) و في هذا اختلال للوزن لأنّ تفعيلة (فَعِلُنْ) هي تفعيلة بحر المتدارك (الخبب) ، و القصيدة من المتقارب و ليستْ من المتدارك ولذلك ينبغي ذكر الكلمة كاملةً في صدر البيت لتستقيم تفعيلات العجز الأربع . (الباحثة) .

عمار هجا المعتمد وزوجه الرميكيّة بأبيات أيام وجوده في مرسية، ونما خبرها إلى المعتمد ووصلت إليه مكتوبة بخط ابن عمار إذْ بعثها إليه أبو بكر بن عبد العزيز خصم الأخير، ومنها :

تخيَّرتَها من بنات الهجـان رُميكيَّةً ما تساوي عقــالا(*)

فجاءتْ بكل قصير العـذار لئيم النجادين عمَّــاً وخـالا

قصــار القـدودِ ولكنَّهم أقاموا عليها قروناً طـوالا

و يستمرّ في الهجاء حتّى آخر بيتٍ من هذه القصيدة إذْ يخاطِب المعتمدقائلاً :

سأكشفُعرضَكَ شيئاً فشيئاً وأهتكُ سترك حـالا فحـالا(١)

يمكن القول : إنَّ العوامل السياسية والشخصية تَسَبَّبَتْفي المحنة بين المعتمد وابن عمار ، على الرغم من استعطاف ابن عمار المعتمد وطلبه العفو منه ، وكانت قصائده((تعالجُ بمرامها جراح القلوب ، وتُعفِّي على هضبات الذنوب ، لولا ما فرغ عنه من القدر المكتوب ، والأجل المحسوب)) (٢). إلاّأنَّ تضرُّع ابن عمار لم ينفع في قرار المعتمد فكان أنْ قتله في سجنهِ بطبرزين كان في يده فأثبتهُ في رأسه وقتلهُ بسبب خيانتهِ ، ودفنه في ركنٍ من (القصر المبارك) سنة 477 هـ(٣) .

وبالعودة إلى بدايات تولّي المعتمد الحكم فأنَّ أول عملٍ قام به عقب ولايته، هو تدخُّله في حوادث قرطبة،حين استنجد به أميرها عبد الملك بن جهور فأغاثه بجيشٍ ضخمٍ مع قائديه خلف بن نجاح ومحمد بن مرتين، وانتهى الأمر باستيلاء قوات إشبيلية على قرطبة وفقاً لخطةٍ وُضِعَت من قَبْل،فقضى على دولة بني جهور وضمَّ قرطبة إلى مملكته عام 462هوندب ابنه سراج الدولة لحكمها وراح يبتهج بأبيات:

مَن للملوكِ بشأوِ الأصيدِ البطــلِ ؟ هيهاتَ جاءتكـمُ مهديَّـةُ الـدولِ

خطبتُ قرطبةَ الحسناءَ ، إذْ مَنَعــتْ مَن جاء يخطبُها، بالبيضِ والأسلِ

عرسُ الملوكِ لنا في قصرها عُرُسٌ كُـلّ الملـوكِ به فـي مأتـم الوَجَــلِ

---

١) محمد بن عمّار الأندلسيّ ، دراسة أدبيّة تاريخيّة ، صلاح خالص ، القسم الثاني ، ديوان ابن عمّار ، جمعهُ و ضبطَ نصوصَهُ صلاح خالص ، ص291 ، 292 .

٢) أعمال الأعلام في من بويِع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، ص161.

٣) ينظر : دولة الإسلام في الأندلس ، محمدعبداللهعنان ، العصر الثاني (دول الطوائف ، منذ قيامها حتى الفتح المرابطي) ، ص 68 – 69 .

فـراقبـوا عـن قـريـبٍ ، لا أبـا لكـمُ هجومَ ليثٍ، بدرعِ البأس مشـتملِ[1]

إلاّ أنَّ المأمون ابن ذي النون هاجم قرطبة سنة (467 هـ) بقيادة ابن عكاشة وقتل سراج الدولة ابن المعتمد، فما لبث المعتمد أنْ سارَ إلى قرطبة بجيش ضخم بعد ثلاث سنوات وبعد معركة شديدة دخل المدينة وقتل ابن عكاشة انتقاماً لولَدِهِ ، وأعادها إلى مملكته وجعل ابنه الفتح حاكماً عليها [2] .

وبشكلٍ عام كان عهد المعتمد أقل حروباً من عهد أبيه المعتضد ، ولذلكَ استقرَّت الدولة العبادية في إشبيلية واتضحت معالمها بشكل أكثر من ذي قبل ، ولكن هذا الاستقرار لم يدم بسبب ملوك النصارى في الشمال ؛ إذْ لم تأخذْ علاقة المعتمد بهم شكلاً واحداً ، بل تتأثر بالظروف السياسية شأنها شأن أية علاقة سياسية بين الدول والحكومات ، فقد حدث في سنة (470 هـ) أنْ قام الفونسو السادس بن شانجه بحملة على مدينة إشبيلية ، ولكن ابن عمار وزير المعتمد استطاع أنْ يردَّ الحملة على أنْ يدفعَأتاوة عامين، وتمَّ بعدها توقيع اتفاق بين الطرفين تعهّدَ بموجبهِ المعتمد بدفع جزيةٍ كبيرة للفونسو مقابل تزويده بعدد من المرتزقة[3] .

لم يكتفِ الفونسو السادس بهذا الأمر بل استفزَّ المعتمد باختلاق الحجج ، فبعث إليه يهودياً ليتسلّمَ الجزية التي تأخَّرَ موعد تسلّمها ، فطلب من المعتمد طلباً شفوياً مغلَّظاً ، أنْ يأذنَ لزوج الفونس بوضعِ حملِها في مسجد قرطبة تبرُّكاً بالمكان لأنَّهُ بُنِيَ على كنيسة ، بناءً على نصيحة القس ، بينما نصحهُ الأطباء بأنْ تلدَ في مدينة الزهراء ، لطيب هوائها واعتدال مناخها ، فكان أنْ بلغ الغضبُ بالمعتمد غايته وأخذَ محبرةً كانت بيده وضربَ بها رأس اليهودي الذي خرَّ صريعاً بين يديه ، وأمر بصلبهِ منكوس الرأس ، ثم استفتى المعتمد الفقهاء – بعد أنْ نَدِمَ على فعلتهِ – فأفتاه الفقيه محمد بن الطلاع بالرخصة في قتل السفير ، قاصداً من وراء ذلك أنْ يصمد المعتمد أمام الفونسو . فكان أنْ أقسم الفونسو على مهاجمة المعتمد في إشبيلية فجرَّد

---

[1])ديوان المعتمد بن عباد: ملك إشبيلية، [جمع]حامد عبد المجيد، أحمد أحمد بدوى، ص65 ، 66

[2]) ينظر : المُغرب في حُلى المَغرب ، ابن سعيد المغربي (ت 685 هـ) و مجموعة من المُؤلِّفينَ ، حقَّقه و علَّقَ عليه : شوقي ضيف ، دار المعارف 1119 كورنيش النيل ، القاهرة ج.م.ع. ، الطبعة الرابعة ، الجزء الأول ، ص 57 . و ينظر أيضاً :دولة الإسلام في الأندلس، محمدعبداللهعنان ، العصر الثاني (دول الطوائف ، منذ قيامها حتى الفتح المرابط ي) ، ص 61 . وينظر أيضاً : الشعر في ظل بني عباد ، محمد مجيد السعيد ، ص 33 .

[3]) ينظر :المعجب في تلخيص أخبار المغرب ، عبد الواحد بن علي المراكشي المتوفى سنة 647 هـ ، ص 85 – 86 . وينظر أيضاً : بنو عبّاد بإشبيلية ، عبد السلام أحمد الطود ، مطبعة كربماديس تطوان ، المغرب ، 1946 م ، ص 135 . وينظر أيضاً : الشعر في ظل بني عباد ، محمد مجيد السعيد ، ص 35–36 .

جيشين جعلَ على أحدهما كلباً مسعوراً ، تنكيلاً بالمعتمد ، وأمره أنْ يغير على باجة ثم لبلة إلى إشبيلية ، ثم زحف هو بجيشهِ الثاني فسلك طريقاً غير طريق الجيش الأول ، وكلاهما عاثَ في البلاد وخرَّبَ ، حتى التقيا بضفة نهر الوادي الكبير قبالة قصر المعتمد ، فكتب إلى المعتمد مستهزئاً :((***كثر بطول مقامي في مجلسي الذبان، واشتدَّ عليَّ الحر ، فألقِني من قصركَ بمروحةٍ أروِّحُ بها عن نفسي وأطرد الذباب عني !***)) ، فوقَّعَ ابن عباد بخط يده في ظهر الورقة : ((***قرأتُ كتابكَ ، وفهمتُ خيلاءك وإعجابك ، وسأنظر لك في مراوح من الجلود اللمطية ، في أيدي الجيوش المرابطية ، تروح منك ، لا تروح عليك ، إن شاء الله ...***)) ، فلمَّا تُرجمَ التوقيع للفونسو أطرق إطراقَ مَن لم يخطر له ذلك ببال [1] .

ثم اتَّصل المعتمد بن عبّاد بملوك الطوائف طالباً منهم إرسال وفد إلى يوسف بن تاشفين–و كانَ يوسف بن تاشفين أمير المرابطينَ (*) في ذلك الوقت [2]،فلبُّوا ذلك ، وشدّوا الرحال إلى مراكش ، ولبّى يوسف الدعوة والتقى بالمعتمد على حدود إشبيلية ، وجدَّدا العهد بينهما . بالمقابل ، فقد استنجد الفونسو بالملوك النصارى فزوَّدوهُ بالفرسان والأسلحة ، حتّى توافر لديه أكثر من مئة وثمانين ألف مقاتل ، على أكثر الروايات ، وزحف إلى سهل الزلاقة (سنة 479 هـ) قرب بطليوس حيث يعسكر الجيش الإسلامي الذي لم يبلغ أربعين ألفاً .

كانت الجيوش العربية قد انقسمت على قسمين:الأول بقيادة المعتمد وهي الجيوش الأندلسية، وكانوا في المقدمة، والثاني في مؤخرة الجيش الأندلسي وهي جيوش المرابطين بقيادة يوسف بن تاشفين، ثم دارت المعركة الفاصلة بين الجيشين، كادت في بدايتها أنْ تنهزمَ الجيوش الأندلسية، إلاّ أنَّ دخول يوسف بن تاشفين في اللحظة الحاسمة غيَّر من مجرى المعركة لصالح المسلمين، الذين كسبوا المعركة في لحظاتها الشديدة، وتكبَّدت الجيوش الإسبانية النصرانية خسائر فادحة استطاع فيها الفونسو أنْ ينجو بنفسه مع بضعة مئات فقط من جيوشه التي يصف الرواة حال

---

[1])ينظر : البيان المُغرِب في أخبار الأندلس و المَغرِب ، ابن عذارى المراكشي ، تحقيق و مراجعة احسان عباس ، الجزء الرابع ، الملحق ((2)) ، ص 131 . و ينظر أيضاً المعتمد بن عباد ، بطلٌ جسَّد مأساة الأندلس ، وشاعرٌ غنَّى مجدها المفقود ، نديم مرعشل ي ، دار الكاتب العربي ، ص 28 – 29 .

*) ((المرابطون ، أو الملثّمون ، سلالة من البربر من قبيلة لمتونة إحدى قبائل صنهاجة . أسّسوا دولة إسلاميّة في المغرب ثمّ امتدّت إلى الأندلس ، و عُرفوا بالمرابطين لإقامتهم الرباطات للعبادة)) : معجم الحضارة الأندلسيّة ، يوسف عيد ، يوسف فرحات ، دار الفكر العربي ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ، 2000 م ، ص 109 .

[2]) ينظر : التاريخ الأندلسيّ من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة ، عبد الرحمن علي الحجي ، دار القلم ، دمشق ، الطبعة السابعة ، 1431 هـ ، 2010 م ، ص 421 .

قتلاها بأنْ طلب يوسف بن تاشفين أن تقطعَ الرؤوس وتُصْنَعَ منها التلول ليؤذِّن عليها للصلاة! بينما كان عدد قتلى الجيوش الإسلامية ثلاثة آلاف فقط كما تروي المصادر،وانتهى الأمر بأن استعاد المسلمون اطمئنانهم الهشَّ الذي لم يستمر طويلاً، ما دعا يوسف بن تاشفين إلى العودة إلى مراكش إثر وصول نبأ موت ابنهِ الذي خلفهُ عليها فقفل راجعاً بعد أنْ ترك ثلاثة آلاف من المرابطين تحت إدارة المعتمد[١].

لم يدم اجتماع رؤساء الممالك الأندلسية طويلاً، حتى عاد كل ملك إلى مملكتهِ، وعادت الخصومات إلى وضعها، ما شجَّع الإسبان على الإغارة من جديد، فاضطر المعتمد إلى مراسلة يوسف بن تاشفين مرة أخرى طالباً النجدة لفتح حصن لبيط قرب مرسية، وعبر يوسف مرة ثانية إلى الأندلس سنة 481 هـ ، بعد سنتين من معركة الزلاقة، عازماً على إزالة ملوك الطوائف عن عروشهم بما فيهم المعتمد[٢] .

استفتى ابن تاشفين الفقهاء، فأفتوه بوجوب الإطاحة بهم، وبدأت المدن الأندلسية تتهاوى أمام ضرباتهِ، وقد أحسَّ المعتمد بسوء المصير، فاستنجد بعدوِّهِ من قبْل الفونسو السادس، فلم ينفع ، فحاصرته جيوش المرابطين في المدينة واستطاعوا إحداث ثغرةٍ في سور المدينة فبرز المعتمد من قصرهِ مدافعاً عن نفسه ، فلقي على أحد أبوابها فارساً مشهوراً بنجدتهِ شاكي السلاح ، فرماه الفارس برمح استطاع المعتمد أنْ يتجنَّبَهُ ، وأهوى على عاتق الفارس فشقَّهُ إلى أضلاعه فخرَّ صريعاً ، وفي ذلك يقول قبيلَأسرِه :

لمّا تماسكتِ الدمـــــوعُ ... و تنبَّهَ القلبُ الصديـــــعُ(*)
و تناكرتْ هممي لمـــــا ... يستامُها الخطبُ الفظيـــعُ
قالوا : الخضوع سياسـةٌ ... فليبدُ لهم منكَ خضـــــوعُ
وألذُّ من طعم الخضـــــو ... عِ على فمي السمُّ النقيـــعُ
إنْ يسلُبِ القومُ العِـــــدا ... مُلكي وتُسْلِمْني الجمـــوعُ

---

[١]) ينظر على سبيل المثال :المعجب في تلخيص أخبار المغرب ، عبد الواحد بن علي المراكشي ، ص 94 – 96 . و ينظر أيضاً : الشعر في ظل بني عباد ، محمد مجيد السعيد ، ص 36 . وينظر أيضاً : المعتمد بن عباد ، بطلٌ جسَّد مأساة الأندلس ، وشاعرٌ غنَّى مجدها المفقود ، نديممرعشلي ، ص 30 –33 . وينظر أيضاً : دولة الإسلام في الاندلس ، محمدعبداللهعنان، العصر الثاني (دول الطوائف ، منذ قيامها حتى الفتح المرابطي) ، منص73 –79 و ص321 .

[٢]) ينظر : المعتمد بن عباد، بطلٌ جسَّد مأساة الأندلس ، وشاعرٌ غنَّى مجدها المفقود ، نديم مرعشلي ، ص 35 .

*) لم يُذكر البيت الثاني (وتناكرت هممي ...) في نسخة الديوان التي بتحقيق حامد عبد المجيد و أحمد أحمد بدوي ، بخلاف نسخةالديوان الأخرى التي بتحقيق رضا الحبيب السويسي إذْ ذَكَرَتْهُ ، فالبحث – إذن – اعتمد المزج بين نسختيالديوان للأمانة العلميّة (الباحثة) .

فالقلبُ بين ضلوعـــهِ لم تُسلِمِ القلبَ الضلـــوعُ
لم أُستَلَب شرفَ الطبــا عِ ، أَيُسْلَبُ الشرفُ الرفيعُ ؟
قد رمتُ يوم نزالـــهم ألا تُحصِّنني الـــــدروعُ
وبرزتُ ليس سوى القميصِ على الحشا شيءٌ دفـــــــوعُ
وبذلتُ نفسي كي تسيلَ إذا يسيلُ بها النجيـــــــــــعُ
أجلي تأخَّرَ ، لم يكــن بهوايَ ذُلِّي والخشـــوع
ماسرتُ قطّإلى القتــا لِ و كانَ منْ أملي الرجـوعُ
شِيَمُ الألى أنا منهـــمُ ، و الأصلُ تتبعهُ الفـــروعُ[1]

فانهزمت الجموع المحاصِرة ، ولما رأى المرابطون ذلك غيَّروا من خطة الحصار ، حتى عادوا إليه مرة أخرى وشنّوا غارة عظيمة على قصرهِ ، ودخلوا عليه القصر ، واقتيدَ أسيراً مكبَّلاً ، وقُتِلَ ولدُهُ فخر الدولة بين يديهِ ، وانتُهبَ قصرُه، وحُمِلَ مع أهله وأسرتهِ إلى طنجة .

وأُجْبِرَ المعتمد على مخاطبة ابنيهِ المعتدِّ بالله والراضي بالله، وطلب منهما ترك القتال بعد أنْ كانا متحصِّنينِ بمعقلَي رُندة ومارتلة، وهما من معاقل الأندلس، فنزلا عند رأيهِ، فكان مصير المعتدِّ أنْ سُلِبَ كلُّ ما كان يملكهُ، وأمّا الراضي فقد قُتِل غيلةً . وأمّا المأمون في قرطبة فقد حُوصِر لثلاثةِ أشهر وقُتِلَ غيلة أيضاً بعد أنْ كتبَ إليه أبوه المعتمد وطلبَ منه ترك القتال، فاستوثقَ من المحاصرين أنْ لا يتعرضوا له بشيء ولكنّهم تكاثروا عليه وقتلوهُ واحتزُّوا رأسَهُ وطِيفَ به في المدينة[2] .

وهكذا سقطت مملكة إشبيلية / دولة بني عباد في أشهر قلائل ، وأُخِذَ المعتمد وأهلُهُ أسارى إلى السفن التي نقلتهم من إشبيلية في نهر الوادي إلى العدوة ومنها إلى طنجة ، واحتشد الناس على ضفتي النهر لتوديعِ المعتمد ، وقد بالغ يوسف بن تاشفين بمعاملته بأقسى ما يمكن ، أراد فيها أنْ يجرِّعَهُ كأس الذل وأنْ يذيقَهُ ألوان العذاب المعنويّ؛ إذْ أنزلَه في قلعةِ أغمات المنيعة في شرقي مراكش ، في أواخر سنة 484 هـ وقضى فيها بضعة أعوام سجيناً ، وضُيِّقَ عليه أشدّ تضييق ، فكانت بناتُهيشتغِلْنَبالغَزْلِلسدِّ حاجة أسْرتهِنَّ ، ثم توفيت اعتماد زوجُهُ ، ودُفِنَتْ في ظاهرِ أغمات ، وحَزن على وفاتها المعتمد حزناً شديداً ، فأذكتْ هذه الأهوال قريحته في

---

[1]) ديوان المعتمد بن عباد ، ملك إشبيلية ، جمع وتحقيق : رضا الحبيب السويسي ، الدار التونسيّة للنشر ، تونس ، 1975 م ، ص150 . وأيضاً : ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص 88 – 89 .

[2]) ينظر :المعجب في تلخيص أخبار المغرب ، عبد الواحد بن علي المراكشي ص 98 – 102 . وينظر أيضاً : سلسلة أعلام العرب 4 ، المعتمد بن عباد ، علي أدهم ،ص 278 – 282 . وينظر أيضاً : دولة الاسلام في الاندلس ، محمدعبداللهعنان ، العصر الثاني (دول الطوائف ، منذ قيامها حتى الفتح المرابطي) ، ص 352 – 353 .

الشعر فكان يندب نفسه وزوجه بالقصائد المُفجِعة ، وفي هذه المدَّة كان أكابر الشعراء من أصدقائهِ يزورونَه ويتفجعون لحاله ، ومنهم أبو بكر بن اللبانة الداني ، وابن حمديس الصقلّي ، و أبو بحر بن عبد الصمد ، واستطال به السجن إلى سنة 488 هـ ، شدَّدَ يوسف بن تاشفين في أواخر أيامهِ عليهِ القيود وتصفيده بالأغلال إثر ثورة ابنهِ عبد الجبار في بعض حصون إشبيلية ، ولكنه توفي قبل أنْ تفشلَ ثورة ابنه ، بعد اعتقال دام أربعة أعوامٍ ، وكان عمره عند وفاته سبعاً وخمسين سنةً وبضعة أشهر ، ودُفِن في ظاهر أغمات إلى جانب زوجه اعتماد الرميكيّة ، وقبل ذلك أوصى بأنْ يُكتَبَ على قبرهِ أبيات مطلعها :

قبرَ الغريب سقاك الرائح الغاديحقاً ظفرتَ بأشلاء ابن عبّادِ؟![1]

ونودي للصلاة على جنازته ، بالصلاة على الغريب[2] .

د / رثاءُ دولةِ بني عبَّاد :

بعد أنْ سقطتْ مملكة بني عبَّاد ، وأصاب الناس ما أصابهم من فاجعة الفقد ، اتجه الشعراء إلى ندب الدولة وأركانها وملوكها ، وكان المعتمد أبرز مَن فيها من الوجوه ، فنال حظه من الرثاء والندب ؛ نظراً لتعلُّق الناسِ به وبشخصيَّتهِ التي انجذبوا إليها ، إذْ((نُفِيَ المعتمد إلى أغمات مُودَّعاً بالدموعِ والزفرات ، فكان للشعر مشاركة في تصوير هذه المأساة في قصائد تتوشح بالألم والحسرة ، والبكاء عليه وعلى دولتهِ ، فكان رثاؤه رثاءً لها في الوقت ذاته ؛ لأنَّ سقوطهُ سقوطها ، ومن هنا نرى أنَّ البكاءَ على المعتمد بكاءٌ على دولتهِ أيضاً))[3] ، وهذا الأمر – أي رثاء الدول – لم يكن جديداً على الأدب العربي بشكلٍ عام والشعر بشكلٍ خاص ، لا سيما أنَّ لبغدادَ وما جرى عليها من مآسٍ أثراً كبيراً في نشوء هذا اللون من الشعر في الأدب العربي ، وكذلك بقيّة الحواضر العلمية كالبصرة ودمشق وغيرهما من المدن التي تعرَّضت لهول الحوادث والغزو والدمار ، فكان الشعراء يعبرون عمّا يجول في خواطرهم من شعور وأسى تجاه مدنهم المُدَمَّرة التي عانت من ويلات العابثين ، ولذلك فليس غريباً أنْ تكون إشبيلية وممالك الأندلس بعيدةً عن هذا اللون من الشعر

---

[1]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية، [جمع] حامد عبد المجيد، أحمد أحمد بدوى، ص96.

[2]) ينظر : الذخيرة ، في محاسن أهل الجزيرة ، أبو الحسن عليِّ بن بسام الشنتريني (ت 542 هـ) ، القسم الثاني ، المجلّد الأول ، ص 57 ، 58. وينظر أيضاً : نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، الشيخ أحمد بن المقَّري التلمساني ، الجزء الرابع ، ص 218 – 224.وينظر أيضاً : سلسلة أعلام العرب 4 ، المعتمد بن عباد ، علي أدهم ، ص 329 . وينظر أيضاً: دولة الإسلام في الأندلس ، محمدعبداللهعنان ، العصر الثاني (دول الطوائف ، منذ قيامها حتى الفتح المرابطي) ، ص 361– 362.

[3]) الشعر في ظل بني عباد ، محمد مجيد السعيد ، ص182 .

، وخاصةً أنَّ مملكة إشبيلية كانت من أعظم الممالك الأندلسية في وقتها وأكثرها رخاءً واستقراراً ، ويبدو أنَّ كثيراً من الشعراء قد أفاضوا عليها بما جادتْ به قرائحهم من الندب والنعي كما في شعر أبي الوليد بن طريف ، وأبي محمد عبد الله بن إبراهيم الحجاري ، و لكنّ أصدق الرثاء على المعتمد ودولتهِ، قد وُجِد عند أربعة شعراء يمكن للبحث أن يختصَّ بهم، وهم: أبو بكر ابن اللبانة الداني، وابن حمديس الصَّقلِّيِّ، وابن عبد الصمد ، فضلاً عن الملك الأسير(المعتمد بن عبّاد) صاحب التجربة الواقعيّة المريرة ، إذْ تُعد داليّة ابن اللبانة الدانيوتائيَّتهِ من أجود ما قيل في التفجُّعِ والبكاء[1]، و كذلك يائيّةابن حمديس البكائية ، ودالية‌ابن عبد الصمد المطوَّلة التي تتفجع لها القلوب ، وهؤلاء يمثلون قطب فنّ رثاءِ المدينة والدولة والمِلك ابن عبَّاد في تلك المرحلة ؛ إذْ إنَّ هؤلاء الشعراء الثلاثة لم يتركوا المعتمد حتى بعد وفاته، فرثوهُ حياً – أسيراً مُعْدَماً – و رثوهُ ميتاً و قدَّموا الأنموذج الرائع لشعر الرثاء والندب.

يمكن القول : إنَّ دولة المعتمد بن عباد حظيت – أكثر من غيرها – ((بعددٍ كبيرٍ من المراثي من بين دول الطوائف الأخرى ؛ لما لشخصية المعتمد ذاتها من قدرةٍ على انتزاع الإعجاب، واستثارة مشاعر الودّ والوفاء في النفوس، واستطاع المعتمد برثائه لعزِّه الزائل وسلطانه الداثر وما حملتْهُ مراثيه من صدق الشعور وعمق الإحساس وعصارة الألم ، وما اتصف به من مقدرةٍ فنِّيَّةٍ باهرةٍ، وبناءٍ شعريٍّ محكمٍ، أنْ يُخَلِّدَ الدولة العباديّة الداثرة)) [2] ، إذ رثاهُ الشعراء الأندلسيّون المعاصرونَ لهُ و غير المعاصرينَ لهُ أيضاً ، فمِنَ المعاصرينَ له مَنْ ذُكِرَوا آنفاً ، و مِنْ غير المعاصرينَ له لسان الدين بن الخطيب (ت 776 هـ) الذي قال :

قدْ زرتُ قبرَكَ عنْ طوعٍ بأغمـــــاتِ رأيتُ ذلكَ من أولى المُهِمّـــــــاتِ

لِمْلا أزوركَ يا أندى الملوك يـــــداً و يا سراجَ الليالي المُدْلَهمّـــــــاتِ

و أنتَ مَنْ لو تخَطّى الدهرُ مصرعَـهُ إلى حياتي لجادَتْ فيهِ أبياتـــــــي

أنافَ قبرك في هضْبٍ يميّـــــــزهُ فتَنْتَحيهِ حفيّاتُ التحيّـــــــــاتِ

كرمْتَ حيّاً و مَيْتاً و اشتهَرْتَ عُـلاً فأنْتَ سلطانُ أحياءٍ و أمـــــواتِ

---

[1]) ينظر : قلائد العقيان و محاسن الأعيان ، ابن خاقان ، تحقيق حسين يوسف خريوش ، مكتبة المنار للطباعة و النشر و التوزيع ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 1409هـ ، 1989م . ، الجزء الرابع ، ص777 . وينظر أيضاً :الشعر في ظل بني عباد ، محمد مجيد السعيد ، ص 182.

[2]) رثاء المدن والممالك في الشعر الأندلسي : اتجاهاته –خصائصهُ الفنّية ، مهجة أمين الباشا ، شراع للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 2003 م ، ص 127 .

ما ريءَ مثلكَ في ماضٍ، ومعتقدي أن لا يُرى الدهرَ في حالٍ وفي آتِ[1]

و امتدَّ رثاء المُعتَمَد حتّى العصر الحديث و المعاصِر لهذا البحث ، ومن شعراء العصر الحديث الشاعر محمّد بنيس الذي رثى المُعتَمد بقصيدة طويلة عنوانها (آخر مذكرات المُعتَمد بن عبَّاد) و منها :

... يغورُ الأمسُ في صدري ، يمزّقُ نسمة السَّحرِ ،

بسكّينٍ ، يُشرِّحها ، يُنشّرُها على الحجرِ ،

و يبعثُ سجنُ (أغماتِ)

دماءَ الشّوقِ في عيني ، فأنفجرُ

بكاءً ، بينَ أودية الجنوب ، يضجُّ : أسمعُ ليلةَ الشعراءْ

تبادلُني حروفاً –خلتُها ؟ –مرثيّةَ الغرباءْ

أعيدُ السّمعَ ، سمعَ الحرفِ يقتربُ

خطوطاً ، خافقات اللونِ ، تنتحبُ

أرى الرؤيا : أرى برْجاً ترنّحَ هاتفاً بالنوحِ فوقَ يدي

أرى أمسي تثاقلَ ، هل إلى الأبدِ

سأبقى فيكِ يا (أغماتُ) ، يا قبري ، ...[2]

إذنْ رثى الكثيرُ من الشعراء – على مدى العصور –المعتمدَ و دولتَهُ ولكنَّ البحث اقتصر على هؤلاء الثلاثة (ابن اللبانة ، و ابن حمديس ، و ابن عبد الصمد) و رابعهم المعتمد ؛لما يوجد من انسجام و تعالقٍ بين النصوص عندَ هؤلاء الشعراء، إذْ ((ربّما لمْ نجدْ في الشعر الأندلسي عاطفةً أعمق غوراً و أشدّ لهباً عاطفيَّاً من تلك

---

[1]) ديوان لسان الدين بن الخطيب السّلمانيّ ، تحقيق : محمد مفتاح ، دار الثقافة ، بيروت ، الطبعة الأولى ،1409 هـ ،1989 م ، المجلّد الأوّل ، ص182 .

[2]) الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة ، مختارات ، اختارها و قدم لها : عبد الرزاق حسين، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، الكويت ،2004 م ، ص498 .

القصائد التي قالها ابن اللبانة و ابن حمديس و ابن عبد الصمد في نكبة المعتمد)) [1] ؛لأنّ هؤلاء الشعراء قدْ عاصروا المعتمد و مدحوهُ في ملكِهِ و رثوهُ في أسرهِبسبب سمة الوفاء بين هؤلاء الأربعة إذْ لمْ يُغيَّر أحدٌ منهم على المعتمد ولا هو تغيَّر عليهم ، فلم يكن شعرهم لمصلحةٍ أو طمع بل كان نابعاً عن وفاء وحب خالصينِ للمعتمد ودولته؛ و هذا مما يجعل النصّ الشعريّ يتّسمُ بعمقِ الإحساسِ و يبتعدُ عن التكلُّف و التصنُّع إذْ ((يستمدّ الشِّعر جماله مِنْ إيحائه و وسائل هذا الإيحاء و التجاوب مع الرؤية الشعريّة الصادقة فتنبعث الكلمات حيّة و تمتلئ الصور بالحياة))[2].

إذن سيقتصر البحث على هذه المتون الشعرية ، ليجد المتلقّي في هذا البحث أنَّ الرثاء فيه انقسم على قسمينِ يكُون((عالَم البهجة الزائلة هو القاسم المُشْتَرَك))[3]بينهما، وهذان القسمانِ هما:

الأول : رثاء المعتمد نفسه وملكه الزائل ، و قدْ وردَ هذا الرثاء في القسم الثاني من ديوان المعتمد بن عبّاد (شعر الملِك الأسير)((حينَ ينتقل من الحرِّيّةِ و النعمة و النفوذ و سعة الأمَل إلى حالٍ نقيضة من القيدِ و الذلِّ و الانكسارِ و اليأس)) [4] ، إذْتُمَثِّلُ هذا القسمَالأغماتيّاتُ(*) متأرجحةً بينَ الأملِو اليأس ، مُعبِّرةً ((بصدقٍ و قوّة عن نفسيّتهِ المُضطرِبة القلقة المُتوَجِّعَة))[5].

والثاني : رثاء الشعراء الثلاثة المار ذكرهم للمعتمد وملكِهِ . وما يحتويهِ هذانِ القسمانِ من براعة النسج وإحكام الصياغة وصدق المشاعر في الندب والرثاء ، وهو ما يُسَجَّلُ نقطةً مضيئةً في تراثنا الشعريِّ العربيّ .

---

[1]) تأريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف و المرابطين) ، إحسان عباس ، دار الشروق ، عمّان – الاردن ، رام الله – فلسطين، الطبعة العربية الأولى : الإصدار الثاني ، 2001 م ، ص 151 .

[2]) لغة الشعر الأندلسي في عصر الخلافة ، صادق حسين كنيج ، مركز البحوث و الدراسات الإسلاميّة ، العراق –بغداد ، الطبعة الأولى ، 1429 هـ ، 2008 م ، ص 423 .

[3]) الإبلاغ الشعري المُحكَم : قراءة في شعر محمود البريكان ، فهد محسن فرحان ، دار الشؤون الثقافيّة العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 2001 م ، ص 76 .

[4]) مِحْنَةُ شعرِ السُّجونِ و الأسرِ في الأندلس : عهد بني أميّة و العامريّينَ و الفتنة و ملوك الطوائف ، مهجة أمين الباشا ، دار سعد الدين للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 1426 هـ ، 2005 م ، ص 18 .

*) الأغماتيّات : هي القصائد التي قالها المعتمد بن عبّاد وهو أسيرٌ في سجنِ أغمات . ينظر : قراءات في الشعر الأندلسي ، صلاح جرار ، دار المسيرة للنشر و التوزيع ، عمّان –الأردن ، الطبعة الثانية ، 1430 هـ ، 2009 م ، ص 139 .

[5]) مقدمة القصيدة العربيّة في الشعر الأندلسي : دراسة موضوعية فنية ، هدى شوكت بهنام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 2000 م ، ص 301 .

الفـــصـــــلالأوَّل

شعريّةُ الانزياحِ التركيبيِّ و الأسلوبيِّ

أوّلا : الانزياحُ التركيبيُّ (التقديم والتأخير) :

ثانياً : الانزياحُ الأسلوبيُّ(الاستفهام ، النداء) :

مَــدْخَــلٌ :

تمتاز لغة الراثين – بشكلٍ عامٍ – بالبساطة والخلوِّ من التكلُّفِ والتعقيدِ والتزويقِ في الألفاظِ ؛ بسبب انشغال الشاعرِ بتصوير المشهد الجلل ألَا وهو الفناء ؛ لذا يتّسم المبنى الأسلوبيّ في شعر الرثاء ((بتدفق العبارة و حلاوة الجرس و قرب المَأخذ))[١] ؛ فقصيدة الرثاء ((هي صورة فِطريّة عَفَويّة لموقِف الفقد في بنائها و دلالتِه)) [٢] ، ولا يعني ذلك تجرُّدها من الفن ، ((فمنها ما هو سهل ولكنَّهُ في النفوس أبلغُ وبها أعلقُ))[٣] .

أمَّا في رثاء دولة بني عباد فنجد رثاء الشاعر الإنسان والملِك الأسير في الوقت ذاته ؛ لذا تكون العبارةُ نابعةً من القلبِ لأنها ناتجةٌ عن معاناةٍ إنسانيَّةٍ حقيقيَّةٍ وحسٍّ شعوريٍّ مرتبطٍ بالتجربةِ الواقعيَّةِ المريرةِ ، و بهذا ((يأخذ المصاب عند الشاعر مهمّة التعبير مِن مَكنونِ نفسهِ ، و الإفصاح عن مشاعرِ الأسى التي تعتلج في داخلِهِ حتّى نحسّ بتلقائيّة الشاعر و كأن ليسَ له يد في كلِّ ما يبديه ، فيستحيل الأسى ألفاظاً ، و الدموع صوراً مختلفة ، و الحسرات أنغاماً نائحة ، تشمل تلك الدفقة المندفِعة عن إحساس الشاعر بالألم)) [٤]، و بذلكَ تتجسَّد التجربة و تخرج من حيز الذّاتية إلى مُطلَق الغيريّة [٥].

تعددت الأساليبُ اللغويّةُالشعريَّةُ في التعبيرِ عن تلكَالتجربةِ الإنسانية ، وارتبطت هذه الأساليبُ بالدلالةِ ، وسيدرس هذا الفصلُ الأساليبَ الأكثر وروداً في شعر رثاء دولة بني عباد والأعمق دلالةً والأخص بالانزياح [*]؛ لأنّها ((تفقد

---

[١]) ملامح الشّعر الأندلسيّ ، عمر الدّقاق ، دار الشّرق ، بيروت ،1975 م ، ص 322 .
[٢]) قصيدة الرثاء– جذور و أطوار – دراسة تحليليّة في مراثي الجاهلية و صدر الإسلام ، حسين جمعة ، دار النمير للطباعة و النشر و التوزيع ، دار معد للطباعة و النشر و التوزيع ، سورية –دمشق ، الطبعة الأولى ،1998 م ، ص 51 .
[٣]) رثاء المدن في الشعر الأندلسي ، عهد الموحدين ، رعد ناصر الوائلي ، ص 211 .
[٤]) الرِّثاء في الشّعرِ العربي: العصر العبّاسي حتّى نهاية القَرن الثّالِث الهجري ، عبد الحسين عبّاس الحلّي ، دار القارئ ، بيروت / دار الكتاب العربي ، بغداد ، الطبعة الأولى ،1429 هـ، 2008 م ، ص 191 – 192 .
[٥]) ينظر : فلسفة التّصوّف في الشّعر الأندلسي ، حميدة صالح البلداوي ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت –لبنان ، الطبعة الأولى ،1432 هـ ، 2011 م ، ص 200 .
*) الانزياح : هو الخروج عن السائد أو المتَعارَف عليهِ قياساً في الاستعمال . ينظر : أطياف الوجه الواحد –دراسات نقديّة في النظرية و التطبيق ، نعيم اليافعي ، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، الطبعة الأولى ،1997 م ، ص 92.

مدلولاتها القديمة ، و تكتسب مدلولات جديدة)) [1] ؛لارتباطها بنفسيَّة المبدعِ وخروجها عن معناها الحقيقيِّ إلى معانٍ مجازيَّةٍ أسهمت في إثراءِ النصِّ وإغنائهِ دلاليَّاً.

سيسلِّطُ هذا الفصلُ الضوءَ على ثلاثةِ أساليب وهي : (التقديمُ والتأخيرُ ، والاستفهامُ ، والنداءُ) ، ويوضِّحُ انزياحها وارتباطها بنفسيَّةِ المبدعِ ومعاناتهِ وانفعالاتهِ ، وتأثيرها في المتلقي عبْر عدولها عن الأصلِ وخلقها كسرَ أفقٍ يمنحُ القراءةَ بعداً أعمقَ وأفقاً أوسعَ .

[1]) لسانيات النّصّ–نحو منهج لتحليل الخطاب الشّعريّ ، أحمد مداس ، عالَم الكتب الحديث – جدارا للكتاب العالمي ، الأردن ، الطبعة الثانية ،1430 هـ ،2009 م ، ص266 .

أوّلا : الانزياحُ التركيبيُّ (التقديم و التأخير) :

يُعَدُّ التقديمُ والتأخيرُ من أهمِّ الظواهرِ الأسلوبيّةِ ، التي اهتمَّ بها النحويون والبلاغيون ؛ فقد حظي باهتمامِ النحويينَ ؛ لأنَّهُ عدولٌ عن قواعدِ الكلم في العربيَّةِ ، على حين شدَّ اهتمامَ البلاغيِّينَ ؛ لأنَّ فيه مقاصدَ واختلاجاتٍ نفسيَّةً للمبدعِ تضفي على النصوصِ جمالياتٍ أسلوبيَّةً ، إذْ إنَّهُ يؤثرُ في مُتَلَقِّي النصِّ الشعريِّ تأثيراً خاصاًفيتحوَّل المتلقي فيهِ ((مِنْ مُتَقَبِّل مُجَرَّد إلى طَرَف مشارِك)) [١]؛ فالتقديم و التأخير ((بابٌ كثيرُ الفوائدِ ، جمُّ المحاسنِ ، واسعُ التصرُّفِ ، بعيدُ الغايةِ، لا يزالُ يفتر لك عن بديعةٍ ، ويضفي بك إلى لطيفةٍ ، ولا تزالُ ترى شعراً يروقكَ مسمَعُهُ، ويلطُفُ لديكَ موقعهُ ، ثم تنظرُ فتجدُ أنَّ سببَ أنْ راقكَ ولَطُفَ عندكَ أنْ قُدِّمَ فيهِ شيءٌ وحوُّلَ عن مكانٍ إلى مكانٍ)) [٢] .

وهو قبل كلِّ شيءٍ مُرتبطٌ بنفسيَّةِ المبدعِ ؛ فتركيبُ النصِّ هو بناءُ مشاعرَ وأحاسيسَ قبل كونهِ بناءَ ألفاظٍ ؛ إذْ إنَّ هذا الأسلوب هو مظهرٌ بارزٌ من ((مظاهرَ كثيرةٍ تمثِّلُ قدراتِ إبانةٍ ، أو طاقاتٍ تعبيريَّةً ، يُديرُها المتكلِّمُ اللقن إدارةً حيَّةً واعيةً، فيسخِّرها تسخيراً منضبطاً للبوحِ بأفكارهِ ، وألوانِ أحاسيسهِ ، ومختلفِ خواطرِهِ ، ومواقع الكلمات من الجملة عظيمة المرونة كما هي شديدة الحماسية ، وأي تغيير فيها يحدث تغييراتٍ جوهريَّةً في تشكيل المعاني ، وألوان الحسِّ وظلال النفس)) [٣]، فهو إذن مظهرٌ من مظاهر تفاعل النفس مع مَنْ حولها وما حولها .

وأهمُّ سببٍ من أسباب التقديمِ والتأخيرِ هو العنايةُ والاهتمامُ باللفظِ المتقدِّمِ ؛ إذ إن العربَ إنَّما ((يُقدِّمونَ الذي بيانهُ أهمُّ لهم وهم ببيانهِ أعنى ، وإنَّ كانا جميعاً يهمَّانهم ويعنيانهم)) [٤]، وهذا الأمرُ يكاد يكون واضحاً ويستطيع المتلقي اكتشافه في مظانكلامهم في الخطب والرسائل وغيرها، وكذلك في أشعارهم.

---

[١] خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، محمد الهادي الطرابلسي ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1996 م ، ص 35 .

[٢] دلائل الإعجاز في علم المعاني ، عبد القاهر الجرجاني، صحَّحَ أصلهُ : محمد عبده ، تصحيح وتعليق : محمد رشيد رضا ، دار المنار ، مصر ، 1331 هـ، 1913 م ، ص137.

[٣] دلالات التراكيب ، دراسة بلاغية ، محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، الطبعة الأولى، 1399 هـ ، 1979 م ، ص 175 .

[٤] الكتاب ، سيبويه ، تحقيق : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، 1984 م ، الجزء الأول ، ص 34 .

و إنَّ هذا الأسلوبَ مُتَعلِّقٌ بنفسيَّةِ المبدعِ فهو مؤثرٌ في نفسيَّةِ المتلقِّي ، إذ إنَّ ((تركيبَ الكلامِ يشتملُ على سماتٍ تُحقِّقُ الشعريَّةَ أولُها التقديمُ والتأخيرُ ، فمن شأن هذه الظاهرةِ تشويقُ القارئِ إلى متابعةِ القراءةِ فيظلُّ مُعلَّقاً حتى يظهرَ ما حقُّهُ التقديمُ)) [1] .

وتفاعل المتلقي مع النَّصِّ يُحدِّدُ البعدَ الدلاليَّ الذي يوحي به التقديمُ والتأخيرُ في السياق ؛ فهذه الظاهرةُ الأسلوبيَّةُ الجماليَّةُ لابدَّ لها من بُعدٍ وظيفيٍّ دلاليٍّ قصديٍّ، وبهذا تتحقَّقُ الشعريَّةُ . وقدْ وردَ هذا الأسلوبُ في شعرِ رثاء دولةِ بني عبَّاد بشكلٍ جليٍّ مُعبِّراً عن النفس الشاعرةِ وشعورها بالزوالِ وبالألمِ والأسى على الإنسانِ الشاعرِ أولاً وعلى الملِكِ الأسيرِ ومُلْكِهِ الآفلِ ثانياً .

وللتقديمِ والتأخيرِ ثلاثةُ أنماطٍ :

١ -تقديمُ الخبرِ على المبتدأ .
٢ -تقديمُ المفعولِ بهِ على عاملهِ .
٣ -تقديمُ المتعلَّقِ على ما تَعلَّقَ به .

ولو استقصى البحثُ صورَ التقديمِ لكلِّ نوعٍ لطالَ الحديثُ ؛ لذا فحسبُهُ الإشارةُ إلى نماذجَ تُعطي تصوُّراً عن كُلِّ نوعٍ من أنواعِ التقديم .

١ -تقديمُ الخبرِ على المبتدأ :-

إنَّ الرتبةَ المحفوظةَ في قواعدِ الكلمِ العربيَّةِ في الجملةِ الإسميَّةِ هي تقديمُ المبتدأ على الخبر، ولكن هناك انزياحات عن هذا الترتيب جاء فيها المسندُ (الخبر) متقدِّماً على المسندِ إليهِ (المبتدأ) لأسبابٍ تتعلَّقُ بنفسيَّةِ الشاعرِ وتفاعلها مع النصِّ الشعريِّ .

وأسبابُ الانزياح في التركيب ترجعُ إلى عدَّةِ أغراضٍ تنبثقُ من غرضٍ رئيسٍ أَلَا وهو العنايةُ بالمتقدِّمِ الاهتمامُ بهِ ، وقال عبد القاهرِ الجرجاني : ((واعلم أنَّا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئاً يجري مجرى الأصلِ غير العنايةِ والاهتمامِ))[2] .

---

[1]) الشعر الأندلسي نصَّاً وتأويلاً ، فهد عكَّام ، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، 1995 م ، ص 37 .

[2]) دلائل الإعجاز في علمِ المعاني ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق : محمد رضوان الداية ، فائز الداية ، مكتبة سعد الدين ، دمشق ، الطبعة الثانية ، 1407 هـ، 1987 م ، ص 136 .

فهناك أغراضٌ أشارَ إليها البلاغيونَ كالإعجازِ أو الوعظِ أو التشويق أو التهويل أو التفاؤل أو غيرها ، ولكنَّ هذه المعاني تُشكِّلُ من جهةٍ أخرى عنايةً واهتماماً؛ لأنَّ المبدعَ يُقدِّمُ اللفظ المؤثرَ في النفس – عنايةً واهتماماً بذلك اللفظ – للبوحِ بما يرمي إليه .

وقد وردَ تقديمُ الخبرِ على المبتدأ عند الشعراءِ الذينَ رثوا المعتمدَ بن عبَّاد ودولتَهُ كما في قول المعتمد بن عباد :-

لنفسي إلى لقيا الحِمامِ تشوُّقٌ

سوايَ يحبُّ العيشَ في ساقهِ حجْلُ[1]

فقد قدَّمَ الشاعرُ الخبرَ – والخبرُ المُقَدَّمُ هو شبه الجملةِ من الجارِ و المجرورِ (لنفسي) – على المبتدأ (تشوُّقٌ) ، وهذا التقديمُ وإن كانَ واجباً – بحكمِ القاعدةِ النحويَّة– لأنَّ المبتدأ نكرةٌ إلاّأنَّهُ يحققُ بُعداً آخرَ كالعنايةِ والاهتمامِ بالخبرِ المقدَّمِ؛ إذْ إنَّ الشاعرَ قدَّمَ النفسَ على التشوُّقِ لأنَّ التشوُّقَ إحساسٌ من أحاسيس النفس المليئةِ بالمشاعر؛ لذا قدَّمَ النفسَ (نفس الشاعر / الإنسان) لأنَّها هي مركزُ ذلك الإحساس .

فنفسُ الشاعرِ الأبيَّةِ تشتاقُ إلى الموتِ وتفضِّلُهُعلى حياةِ الأسرِ والذلِّ والهوانِ؛ لذا جاءت مُتقدِّمةً لأنَّها مركزُ الإحساسِ بالرفعةِ والإباءِ والكرامةِ والعزّةِ والثباتِ على القيمِ الإنسانيةِ الرفيعةِ حتى عند تداعي كلِّ شيءٍ ، لذا قدَّمها الشاعرُ عنايةً واهتماماً بها .

ومن الأمثلةِ على هذا أيضاً قولُ ابنِ اللبَّانةِ الداني في المعتمدِ :

لهُ وإنْ كانَ أخفاهُ السرارُ سنىً

مثلُ الصباحِ به تجلو الدجنَّاتُ [2]

فقد قدَّمَ الشاعرُ الخبرَ ، شبهَ الجملةِ (لهُ)، على المبتدأ (سنىً)، وفصلَ بينهما بجملةٍ مُعترضةٍ – وإنْ كانَ أخفاهُ السرارُ – وفي هذا تشويقٌ إلى ذكرِ المسندِ إليهِ ؛ إذْ إنَّ القارئَ ينتقلُ عبْرَ قراءتهِ إلى الجملةِ المعترضةِ ويظلُّ مُعلَّقاً ويبقى متابعاً القراءةَ حتى يظهرَ ما حقُّهُ التأخيرُ (سنىً) ليتمَّ في ذهنهِ المعنى وتتجلّى الفكرة .

---

[1]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص 111 .

[2]) شعر ابن اللبانة الداني ، جمع و تحقيق : محمّد مجيد السعيد ، جامعة البصرة ، البصرة ، 1397 هـ ، 1977 م ، ص 25 .

وفي هذا عنايةٌ واهتمامٌ بالمعتمدِ ؛ فالشاعرُ قدَّمهُ – عبرَ الضمير (الهاء) في (لهُ) – لأنَّ هذا الممدوحَ (المرثيّ) أقربُ إلى نفس الشاعرِ حتى من النورِ (السنى) لأنَّ المعتمدَ – في نظرِ الشاعرِ – هو مصدرُ إشعاعِ ذلك الفرعِ (السنى) والمصدرُ الأصلُ ؛ لذا قدَّمهُ عنايةً واهتماماً بهِ لأنَّهُ أقربُ إلى نفسهِ ، وهذا ما تنضحُ به أغلبُ نصوصِ الرِّثاءِ ، إذ يتَّجهُ الشاعرُ نحو تسجيلِ فضائلِ المرثيِّ وتشبيههِ بأدقِّ تفاصيلِ التشبيهِ ومنحهِ أرفعَ مراتبِ المدح .

إلَّا أنَّ تلكَ الفائدةَ (العناية والاهتمام) تبدو في أعمقِ صورها في حالات التقديمِ جوازاً ؛ إذ يتساوى فيها التقديمُ وعدمُهُ من الجانبِ النحويِّ ، وفي هذه الحالِ لا يبقى مسوِّغٌ لتقديمِ الخبرِ إلا العنايةُ والاهتمامُ بهِ كما في قولِ المعتمدِ بن عبَّاد :

لك الحمدُ من بعدِ السيوفِ كبُولُ

بساقيَّ منها في السجونِ حُجولُ[1]

فالشاعرُ ، هنا ، قدَّمَ الخبرَ – وهو شبهُ الجملةِ من الجارِ والمجرورِ (لك) – على المبتدأ (الحمد) للتخصيص ، ولو أخَّرَ الخبرَ لكانَ من المُمكنِ أنْ يَصْدُقَ حكمُ الحمدِ على اللهِ تعالى وعلى غيرهِ ، ولكنَّ الشاعرَ قدَّمَ الخبرَ إذ خصَّصَ الحمدَ للهِ وحدَهُ من دونِ سواه ، وقدَّمَهُ ، عبر الضميرِ الكافِ في (لك)، عنايةً واهتماماً بلفظهِ جلَّ جلالهُ ، فهو يحمدُ اللهَ – الذي لا يُحْمَدُ على مكروهٍ سواه – على ما آلت إليه حالهُ من الألمِ والسجنِ والقيدِ والمعاناةِ ، وهذا الأمر تختلج به النفس وتعود به إلى ذاتِها حينما تنفرد معلنةً الاستسلام تجاه الخطوب والنوازل ، لتحكي بنبرةٍ صادقةٍ عن حالها ومآلها مع الله تعالى .

٢ تقديم المفعول به على عاملهِ :-

جاءت الجملُ الفعليَّةُ في شعر رثاء دولةِ بني عباد أكثرَ عدداً من الجمل الإسميَّةِ ، وهذا ما يدلُّ على تأثيرِ حركةِ الزمان التي حدثَ عبرها هذا التحوُّلُ الكبير (من الملكِ إلى الأسر) ، فالفعل هو حدثٌ مقترنٌ بزمنٍ ، لذا عبَّرتِ الجملةُ الفعليَّةُ عن هذا التحوُّلِ أصدقَ تعبيرٍ .

والرتبةُ المحفوظة في قواعدِ الكلمِ العربيَّةِ في الجملةِ الفعليَّةِ أن يأتي الفعل فالفاعلُ فالمفعولُ بهِ عندما يكونُ الفعلُ متعدِّياً ، لكنَّ هناكَ عدولاً عن هذا التركيب؛

---

[1]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص 111 .

إذْ يأتي المفعول به مُتقدِّماً على الفاعل أحياناً وعلى الفعلِ والفاعلِ أحياناً أخرى ، وهذا يأخذ طابعاً ذهنيَّاً نفسيَّاً ؛ إذ إنَّ المتكلِّم يقدِّمُ ما هو أهمُّ في نفسهِ، وهذا التغييرُ الرُّتَبيُّ في ترتيبِ الكلامِ يؤدي إلى تغييرٍ في الدلالةِ عبر السياق ((ولمَّا كانَ السياق فضاءً تأويلياً لإنتاجِ دلالةِ الوحدةِ اللُّغويَّةِ التي يحتضنُها، فإنَّ القيمةَ الأسلوبيَّةَ لتلك الوحدةِ ترتهنُ بسياقها ، وليس سبيلاً إلى تشكُّلها الدلالي غير النظر إليها وهي محفوفةٌ بسياقها))[١] .

وقد وردَ هذا النوعُ من التقديم في قول المعتمد بن عباد ، مخاطباً ابن اللبانة الداني :

أضاءَ لنا أغماتَ قربُكَ بُرهـــــةً
وعادَ بها حينَ ارتحلتَ ظـــــلامُ[٢]

فقد قدَّمَ الشاعرُ المفعولَ به (أغماتَ) على الفاعلِ (قُربُكَ) ؛ لأنَّ أغماتَ هي نقطةُ الارتكازِ التي يتفجَّرُ منها معنى الظلام والحزن والألم ؛ فالمعتمدُ بنُ عبَّاد أسيرٌ فيها وهذا ما جعلهُ يُعبِّرُ عن نفسهِ المكلومةِ بهذا الحزنِ وهذه السوداويَّةِ ، فقربُ ابنُ اللبَّانةِ خَفَّفَ عنهُ هذه المعاناة ، ولكن ما لبثَتْ أنْ عادت المعاناةُ برحيل الداني ليعود الظلامُ ويطغى على نفس الشاعر الأسير من جديد . وهذه القضية تكاد تتكررُ في أكثر من موردٍ ، كما في قولهِ :

أذلَّ بني ماء السماء زمانُهُم
وذُلُّ بني ماء السماء كبيرُ[٣]

إذ قدَّمَ الشاعرُ المفعولَ به (بني ماء السماء) في صدر البيت على الفاعلِ لأنَّ بني ماء السماءِ أقربُ إلى نفسهِ ؛ فهو يشيدُ دائماً بآبائهِ وأجدادهِ لذا قدَّمَهم – لقربهم من نفسه – عنايةً واهتماماً بهم ، ويبدو أنَّ بناء النصِّ الشعريِّ ساعد على هذه

---

[١]) الانزياحُ في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب ، عباس رشيد الد دة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 2009 م ، ص 202 .

[٢]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص113 .

[٣]) ديوان المعتمد بن عباد ، ملك إشبيلية ، جمع وتحقيق : رضا الحبيب السويسي ، ص 171 . لكن في النسخة التي حققها حامد عبد المجيد و أحمد أحمد بدوي انتهى العجزُ بلفظةُ (كثيرُ) في ص 99 من الديوان ، و لكن (كبير) أقربُ إلى المعنى من وجهة نظر الباحثة ؛ لأنَّ وصفَ الكثرة لا يتلاءم مع الذل ، بل الكبر والعظم (عظم المصيبة ، والرّزيّة) لأنَّ الذلّ معنويٌّ لا يمكن وصفهُ بالكثرة بل بالعِظَمِ و الكبر .

الصياغة بحكم البناء العروضيِّ للبيت الذي بُنِي على البحر الطويل ، وهذه القضية أفاد منها الشاعرُ في صياغة أفكارِهِ التي تتسم بالسوداوية والحزن .

أمّأ ابنُ حمديس فإنَّ له طريقةً أخرى في الرثاء والندب ، تبدو عليها سيطرة مفردات الفجيعة والموت ، ولذلك فإنَّ صياغة البيت الشعري كانت متأثِّرَةً بهذا ، كما في قولهِ :

أبادَ حياتي الموتُإنْ كنتُ ساليا
وأنتَ مقيمٌ في قيودِكَ عانيـــا [1]

فتقديمُ الشاعرِ مفردةَ المفعولِ به (حياتي) على الفاعلِ (الموتُ) كان باعثهُ نفسيَّاً؛ لأنَّهُ يدعو على حياتهِ بالإبادةِ و الفناء و العدميّة ، إنْ تمتَّعَ بها وصديقهُ بهذه الحال ، لذا قدَّمَها لأنَّها المحور الأساسالذي يتفجَّرُ منه معنى حبِّ الصداقة والتواصل مع المعتمد ، و أخَّرَ الموتَ لأنَّهُ نهايةُ هذهِ الحياة .

ويبدو أنَّ للتشبيه و الاستعارة أثراً كبيراً في صياغةِ البيتِ الشعريّ وتقديم ألفاظهِ وتأخيرِها وهي تتواشج تواشجاً كبيراً مع المعاني النفسيةِ والجسديَّة ، كما في قولِ ابنِ اللبانة الداني :

خانتْ أكفَّهُمُ الأعضادُ فانقطعـــوا

وكيفَ تقوى أكفٌّ دونَ أعضادِ ؟ [2]

قدَّم الشاعرُ المفعولَ به (أكفَّهُمُ) على الفاعل (الأعضادُ) لأنَّ الأكفَّ تمثِّلُ موضع القدرة عند الإنسان ؛ لذا قدَّمَها لأنَّها هي الأساسُ في أعمال السلمِ والحربِ أو غيرهما ؛ ولهذا مثَّلتْ موضعَ اهتمام الشاعر ، ويمكن أن يُفهَمَ منها – في هذا البيتِ – أنّها تكون دلالةً على القربِ المعنويّ، فتكونُ إشارةً إلى خيانةِ أقربِ الناس لبني عباد ؛ إذ مثَّلَهُ الشاعرُ بهذا القربِ بين الأكفِّ والأعضادِ ، فضلاً عن أنَّ الفعل

---

[1]) ديوانابنحمديس ، صححهُوقدَّمله : إحسانعباس ، دارصادر–داربيروت ، بيروت ، 1379 هـ ، 1960 م ،ص 530 .

[2]) شعر ابن اللبانة الداني ، ص 40 .

(انقطعوا) يدلُّ على المطاوعة لأنّهُ على صيغة (انْفَعَلَ) [1] ، و هذا ممّا يدلّ على تأثيرِ الخيانةِ الكبير الذي أدّى إلى ذلكَ الخضوع (زوال مُلْك بني عبّاد) ، وقدَّمَ الشاعرُ الأكفَّ عنايةً واهتماماً بها.

٣ ـ تقديمُ المتعلِّقِ على ما تعلَّقَ بهِ :

وهذا نوعٌ آخرُ من أنواعِ التقديمِ ، إذ تتقدَّمُ المتعلِّقاتُ على ما تعلَّقتْ بها ، ويمكنُ أن نُرجِعَ سببَ تقديمها إلى كونها قريبةً من نفس الشاعرِ وموضعَ اهتمامهِ ، وهذا سببٌ رئيسٌ تتفرَّعُ منهُ أسبابٌ أخرى أدقُ وأعمقُ ترجعُ إلى نفسيَّةِ الشاعر وما يختلجها .

ولهذا النوع من أنواع التقديم – فضلاً عن الأنواعِ الأخرى – فاعليَّةٌ كبيرةٌ في حركة السياق الشعريِّ من الناحيةِ الإيحائيَّةِ والدلاليَّةِ وغالباً ما نراها في مواقف القلقِ النفسيِّ والتوتُّرِ الانفعاليِّ ، إذْيصاحبُهُ توتُّرٌ إيقاعيٌّ حركيٌّ مكانيٌّ في الكلمات[2] .

ولا يقتصرُ هذا الأمر على شعراء رثاء حكم المعتمد ، بل إنّهُ يشمل المعتمدَ بنَ عباد نفسه ، فقد وردَ هذا النوعُ من أنواع التقديمِ في قول المعتمد بن عباد :

هُمُ أوقدوا بين جنبيكَ نـــارا
أطالوا بها في حشاك استعارا[3]

ففي هذا البيت قدَّمَ الشاعرُ المتعلِّقَ ، وهو شبه الجملة الظرفيَّةِ (بين جنبيكَ)، على ما تعلَّقَ بهِ ، وهو المفعول به (نارا)، دلالةً على الحزنِ ولوعةِ الأسرِ وحرقةِ الألمِ الذي يملأ نفسَ الشاعرِ بأسرِها – من الجنبِ إلى الجنب – إذ إنَّهُ قدَّمَ موضعَ النارِ (المجازيَّةِ) عليها ؛ لأنّ ذلك الموقع احتواها من شدَّةِ معاناتهِ وحرقتِهِ .

---

[1]) ينظر : شذا العَرفِ في فنّ الصرف ، أحمد الحملاوي ، مؤسَّسَة أنوار الهدى للطباعة و النشر ، إيران ، الطبعة الثانية ، 1424 هـ ، 2003 م ، ص 30 .

[2]) ينظر : الأسس الجماليَّةُ للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ابتسام أحمد حمدان ، مراجعة وتدقيق : أحمد عبد الله فرهود ، دار القلم العربي ، سورية –حلب ، الطبعة الأولى ، 1418هـ، 1997 م ، ص 226 .

[3]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص97 .

وفي عجزِ البيتِ قدَّمَ الشاعرُ المتعلِّقَ ، وهو شبه الجملةِ من الجار والمجرور (في حشاكَ)، على ما تعلَّقَ بهِ ، وهو المفعول بهِ (استعارا)، فهذا البيتُ يُعبِّرُ عن الأسى ، والمعاناةِ ، والمرارةِ ، و المُكابَدة ، و لذعةالألموحرقته – كما تقدّمَ ذكرهُ – وهذه المشاعرُ تكمنُ في (الحشا) لأنَّهُ هو الذي يتألم ويحزن ، وهو النقطةُ المركزيَّةُ لتلك المشاعر، لذا قدَّمَهُ الشاعرُ عنايةً واهتماماً به .

ومنه قول المعتمد أيضاً في موردٍ آخر :

كذا يَهْلِكُ السيفُ في جفنِهِ إلى هزِّ كَفِّي طويل الحنينِ
كذا يَعْطَشُ الرمحُ لم أعتقِلْهُ ولم ترْوِهِ من نجيعٍ يميني
كذا يمنَعُ الطِّرْفُ عَلْكَ الشكيـــــــمِ مرتقياً غِرَّةً في كمينِ[1]

فالشاعرُ قدَّمَ شبه الجملةِ (كذا) على ما تعلَّقتْ بهِ من الجملِ الفعليَّةِ (يهلكُ السيفُ في جفنِهِ ، يعطشُ الرمحُ ، يمنعُ الطِّرْفُ علكَ الشكيم) . ولهذا التقديمِ أثرٌ جليٌّ –ولا سيما في بدايةِ القصيدةِ – إذ إنَّ الشاعر قدَّمَ شبه الجملةِ (كذا) ليميلَ الأسماعِ إليهِ فيصوِّرَ الحادثةَ مثلما تخيَّلتها ذاكرتُهُ الشعريَّةُ . ويبدو أنَّ وزن المتقاربِ قدْ ساعدَ على هذهِ الصياغة الشعريّة في التقديم والتأخير لما تحمله التفعيلة (فعولن) من انسيابيّةٍ و دفقٍ إيقاعيّ يصحبهُ دفقٌ شعوريّ، و هذا النوع من أنواع التقديم يمكن لمسه في نصوصِ الشعراء الآخرين، ومنهقولِ ابنِ عبدِ الصمد :

أقبلتُ في هذا الثرى لك خاضعـــاً
وتَخذْتُ قبرَكَ موضعَ الإنشــادِ[2]

فقد قدَّم الشاعرُ المتعلِّقَ – شبه الجملة (لك) – على المتعلَّقِ بهِ – الحال (خاضعاً) – وفي هذا دلالةٌ على التخصيص ؛ إذ إنَّهُ لو أخَّرَ (لك) لصدق حكمُ الخضوعِ – في حالِ تقبيلِ ثرى القبر – على المعتمدِ وعلى غيرهِ ؛ لذا قدَّم الشاعرُ المعتمدَ ، عبر ضمير (الكاف) في (لك)، ليخصِّصَ الخضوعَ إليه .

وقال في بيتٍ آخر :

---

[1]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص116 .

[2]) أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، ص165 .

قالوا أضاعَ الحزمَ وهيَ بواطلٌ
نــورُ الحـقـائــقِ للنــواظــرِ بـادِ[1]

قدَّم الشاعرُ المتعلِّقَ ، شبه الجملةِ (للنواظر)، على الخبرِ المتعلِّقِ بهِ (باد) لعلاقة النواظر بالنور من حيث المعنى لأنَّها هي التي ترى النور ، فلولا وجود النواظر لما بدا النور ، لذا قدَّمها عنايةً واهتماماً بها . والنواظرُ ، هنا ، هي نواظرُ البصيرةِ لا البصر .

ومن الأمثلةِ على العناية والاهتمام أيضاً قولُابن حمديس :

تَجِــيءُ خــلافــاً للأمـــورِ أمــورُنا
ويعـدلُ دهـرٌ فـي الــورى ويجـورُ[2]

فقد قدَّم الشاعرُ الحالَ المتعلِّقةَ (خلافاً للأمورِ) على الفاعلِ الذي تعلَّقتْ بهِ (أمورنا)؛ إذْ إنَ الشاعرَ أخَّرَ ذلكَ الفاعلَ فجعلهُ متخلِّفاً في تركيب الكلم ليربطهُ بدلالةِ كونِهِ مخالفاً للمألوفِ من الأمور (تجيءُ خلافاً للأمور) ، فهذا الانعكاسُ (التقديمُ والتأخيرُ) في اللفظِ ناتجٌ عن انعكاسٍ في المعنى عبَّرتْ عنهُ نفسُ الشاعرِ المتألِّمَةِ التي ترى كُلَّ الأشياءِ مخالفةً لها مما جعلها تُعبِّرُ بهذا الحزن العميق نتيجة ما آلت إليه حال الصديق (الملِكِ الأسير) ، فقدَّمَ الشاعرُ (خلافاً للأمور) لأنَّها النقطةُ الارتكازيَّةُ لهذا الانعكاسِ وتلك المخالفة .

وهكذا عبَّرتْ أنماطُ التقديمِ والتأخيرِ دلاليَّاً – عبر الانزياحِ التركيبيِّ – عن شعريَّةِ النصِّ الرثائيّ كما تقدَّم .

ثانياً : الانزياحُ الأسلوبيُّ (الاستفهام ، النداء) :

1- أسلوبُالاستفهام :

[1])أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، ص166

[2]) ديوان ابن حمديس ، ص 268 .

يحدُّ البلاغيُّونَ الاستفهامَ بأنَّهُ ((طلبُ العلمِ بشيءٍ لم يكن معلوماً من قبل)) [1].
لكنَّ هناكَ انزياحاً عن هذا المعنى الاصطلاحيّ ؛ إذ يخرجُ الاستفهامُ لتأديةِ معانٍ مجازيَّةٍ أخرى متعددةٍ ، يعبِّرُ بها المبدعُ عن دواخلِ نفسهِ الشاعرةِ فتنسابُ الألفاظُ لديهِ انسياباً مُعبِّرةً عن تلك الدواخل وما يختلجها من مشاعر .

وأسلوب الاستفهام أحدُ الأساليب التي من شأنِها أن تبعدَ اللغةَ عن المباشرةِ في عرض المعاني .

وقد وردَ هذا الأسلوبُ في شعر الرثاء العربيِّ عامةً وفي شعرِ رثاء دولة بني عباد خاصةً ، بأجلى صورهِ ومعانيه معبِّراً أصدقَ تعبيرٍ عن ندب المرثيِّ ، وقد يرجعُ ذلك إلى تعدُّدِ أدوات الاستفهامِ ومعانيها التي تتسعُ لاستيعابِ معاناة الشاعر وانفعالاتهِ وآلامهِ .

وقد خرج الاستفهامُ في شعر رثاء دولة بني عباد لمعانٍ عِدّة ، منها :

١ ـ النفي :

كما في قول المعتمد بن عباد :

وهـل كنـتَ إلَّا البـاردَ العـذبَ إنَّـما

بـهِ يشـتفي الظمـآنُ من غُلَّـةِ الصدرِ[2]

فالاستفهامُ ، هنا ، خرجَ إلى غرضِ النفي أي (وما كنتَ إلَّا البارِدَ العذبَ ...)، فالشاعرُ يقصرُ صفات صديقهِ على تلك الصفات الحميدةِ عبْر هذا الاستفهامِ المجازيِّ ، ولو قالها بصيغةٍ مباشرةٍ لما اكتسبَ المعنىهذا التوكيد في نفس المُخاطَب .

ومنه قول ابن حمديس :

---

[1]) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، أحمد الهاشمي ، إشراف : صدقي محمد جميل، مؤسسةُ الإمامِ الصادقِ للطباعة والنشر ، طهران ، الطبعة الثانية ، ص 71 .

[2]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص102 .

وهل أنا إلَّا سائلٌ عنكَ سامعٌ

أحاديثَ تُبكِي بالنجيعِ المعاليا [1]

فهذا الاستفهامُ أيضاً خرج إلى غرض النفي ؛ إذْ إنَّ الشاعرَ لا يسمعُ سوى الأحاديث المؤلمة المحزنة عن صديقهِ بسببِ ما حلَّ به من الأسرِ و الغربة و المعاناةِ .

٢ ـ الإنكارُ :

كما في قول المعتمد بن عباد :

دعا ليَ بالبقاءِ وكيفَ يهوى

أسيرٌ أنْ يطولَ بهِ البقاءُ ؟ [2]

وقوله في القصيدةِ نفسها :

أأرغبُ أنْ أعيشَ أرى بناتي

عَوارِيَ قد أضرَّ بها الحَفاءُ ؟ [3]

فالشاعرُ يستنكرُ العيشَ في هذا الذلِّ والهوانِ ويفضِّلُ الموتَ على البقاء لها آلت إليه حالهُ وحال بناتهِ.

وكذلك في قول ابن اللبانة :

---

[1]) ديوان ابن حمديس ، ص 531 .

[2]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص90

[3]) المصدر نفسهو الصفحة نفسها .

وكفاني كلامُكَ الرطبُ نيلاً

كيف ألقي درَّاً وأطلبُ تبرا ؟[1]

فالشاعرُ يستنكرُ قبول النقود الذهبيَّةِ من صديقهِ الأسير لوفائهِ ونبلهِ ؛ إذ يصفُ كلامَ صديقهِ بالدرِّ ، والدرُّ أغلى من الذهب .

ومنه قول ابن حمديس :

فكيفَ أظنُّ الظنَّ غيرَ مُبَرّإٍ

-تواضعَ تيهاً كوكبُ الجوِّ عن قدري-[2]

فالشاعرُ يستنكرُ أنْ يظنَّ الظنَّ بالملكِ الأسيرِ ويذكِّرهُ بكرمهِ وعطاياه التي تنزِّهُهُ عن صرفصديقهِ ورفضِ مقابلتهِ .

٣ -النهي :

كما في قولِ ابنِ حمديس :

أتيأسُ من يومٍ يناقضُ أمسَهُ

وزهرُ الدراري في البروجِ تدورُ ؟[3]

أي (لا تيأس) . فالشاعرُ يخففُ عن صديقهِ وطأةَ الألم ، ويحثُّهُ على التفاؤل والتمسُّكِ بالأمل .

---

[1]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 45 .
[2]) ديوان ابن حمديس ، ص 271 .
[3]) المصدرنفسهُ ، ص 268 .

4 – التقرير :

كما في قول المعتمد بن عباد :

أليسَ المــوتُ أروحُ من حيـــــاةٍ

يطــولُ عـلى الشّـقـيِّ بهـا الشـقـاءُ ؟ [1]

فالشاعرُ يقرُّ بأنَّ الموتَ أروحُ من حياةِ الأسرِ والشقاء والمعاناة .

ومنه قوله في قصيدةٍ أخرى:-

أمَـا سمـعتَ بسلطـانٍ شبيـهـكَ قـد

بـزَّتْـهُ سـودُ خطـوبِ الدهـرِ سلطـانا ؟ [2]

فالشاعرُ يقرُّ بأنَّ ملكَهُ ليسَ أوَّلَ ملكٍ يُسْلَبُ ؛ إذْ إنَّ هناكَ الكثيرينَ ممَّنْ سبقوهُ قد جار عليهم الدهرُ بخطوبهِ الجسام ، وهو بهذا يخففُ عن نفسهِ الألمَ ، ويحثُّها على القناعةِ والرِّضا بأمر الله عزَّ وجلّ .

5 – الاستبعاد :

كما في قول ابن حمديس :

أمثلُـكَ مـولـىً يبسـطُ العبـدَ بالـعـــذرِ ؟

بغيرِ انقبـاضٍ منـك يجـري إلـى ذكـرِ [3]

---

[1]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص90

[2]) المصدرنفسه ، ص 115 .

[3]) ديوان ابن حمديس ،ص 271 .

*) هذا البيت و البيت الذي يليهِ كُتبا في نسختي الديوان المحققتين بشكلٍ غير دقيقٍ ، إذ فصل المحقق بين (يرحلو) وحرف الكاف ، وكذلك كلمة (ذاك) في البيت الثاني ، ظناً منه أنه يستقيم

فابن حمديس يستبعد أن يكونَ هناكَ مولى يعتذر من عبدهِ كالمعتمد بن عباد ، وهذا التواضعُ من لدُن الشاعريدلُّ على الوفاء والقيم الإنسانية التي لا تتغيَّرُ بتغيُّرِ الظروفِ وتبدُّلِ الأحوال .

6- التهكُّم :

كما في قول المعتمد بن عباد :

أمَـا يُـخـجـلُ المجـدَ أنْ يُـرحـلُـــوكَ(*)
ولـم يُـصـحـبُـوكَ خِـبـــاءً مُـعـــارا ؟ (١)

ففي هذا البيت تهكُّمٌ واضحٌ من لدُن المعتمد بن عباد على المرابطين الذين أسروهُ ولم يعطوه حتى خباءً ، فليسَ المجدُ مما يخجل بل إنهم هم من يجب أنْ يخجلوا من أفعالهم لأنّ الخجل من سمات الإنسان .

7- التعجُّبُ :

كما في قول المعتمد بن عباد :

قـبـرَ الغـريـبِ سقـاك الـرائــحُ الغـادي
حـقَّـاً ظـفـرتَ بـأشـلاء ابـن عـبـَّـادِ ؟ (٢)

ففي هذا الاستفهام همزةٌ محذوفةٌ ، وتقديرُ الكلام : (**أحقَّاً ظفرتَ بأشلاء ابن عباد؟**) فالشاعرُ عندما أحسَّ بقربِ أجلهِ نظمَ هذه القصيدة وهو يتعجَّبُ مما آلت إليه حالهُ ، فبدلاً من أن يُدفَنَ في قصرِ إشبيلية ، يُدفَنُ في قبرٍ صغيرٍ في قرية أغماتَ ، وهذه إحدى المفارقات التي دعت الشاعر إلى أن يتعجَّبَ من أقدار الدنيا وتحولاتها .

مع الوزن ، والحال أنه خطأ عروضيّ واضح ، لأن تفعيلة (فعولن) جاءت في عجز البيتينبصيغة فاعلن المخبونة (فعلن) و في هذا اختلال للوزن لأنّ تفعيلة (فعلن) هي تفعيلة بحر المتدارك (الخبب) ، و القصيدة من المتقارب و ليستْ من المتدارك ولذلك ينبغي ذكر الكلمة كاملةً في صدر البيت لتستقيم تفعيلات العجز الأربع . (الباحثة) .

(١) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص97. و ديوان المعتمد بن عباد ، ملك إشبيلية ، جمع وتحقيق : رضا الحبيب السويسي ،ص159.

(٢) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص96 .

8 – التكثير :

كما في قول المعتمد بن عباد :

وكـم أعلـتْ عُلاهُ من حضيضٍ ؟
وكم حطَّـتْ ظُبـاهُ من أميـــرِ ؟
وكم أحظى رضـاهُ من حـظيٍّ ؟
وكم شَـهُـرَتْ علاهُ من شهيـرِ ؟
وكــم من منـبرٍ حنَّـتْ إليـــهِ
أعـالـي مُرتقـاهُ ومن سريـــرِ ؟[1]

فالشاعرُ يشيدُ بنفسهِ عبر هذه الأفعال الجليلةِ التي كانَ يفعلها في حالِ ملكهِ مستعملاً (كم) للتكثيرِ ، وكان حديثهُ عن نفسهِ بضمير الغائب ، وهذا مما يبعثُ على الألمِ والمرارةِ ، لأنَّ تلكَ الشخصيَّةَ قد غيَّبها ذلك الأسرُ ومنَعَها من القيامِ بتلك الأفعال الجليلة القدر .

ومنه أيضاً قولُ ابن حمديس :

وكم من طغاةٍ قد أخذتَ نفوسهـــم ؟
وأبقيتَ منهم في الصدورِ العواليا[2]

فقد عبَّر الشاعرُ عن شجاعة المعتمد وقوَّتِهِ في المعركةِ باستعمالِ الأداةِ (كم) التي تدلُّ على التكثير .

ومنه أيضاً قول ابن عبد الصمد :

كـم نعمـةٍ خـضـراء قـد ألبـستَـني
ومـواهـب واليـتَـهـا وأيـــادِ ؟[3]

---

[1]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص102 .

[2]) ديوان ابن حمديس ، ص 532 .

[3]) أعمال الأعلام في من بويِع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، ص168 .

إذ عبَّر ابنُ عبد الصمد عن كرم المعتمد بن عباد وجودهِ وتكثيرهِ من إغداق الهدايا والنعم عليه في زمنِ المُلْكِالآفلِ .

9- التعظيم :

كما في قول ابن اللبانة :

أنكــرتُ إلا التــواآتِ القـيـــــودِ بــهِ
وكيــفَ تُنكــرُ فــي الروضـاتِ حيَّاتُ ؟ [1]

ففي هذا البيت عبَّر الشاعرُ عن عظمةِ الملك الأسيرِ ، وحطَّ من قدر الآخر الآسِر الذي قيَّدَهُ بتلك القيود.

كما قال ابن عبد الصمد :

مَـن يفتـحُ الأمصـارَ بعـدَ مـحمَّـدٍ ؟
مَــن يـعقـدُ الـرايـاتِ للـقـــــوَّادِ ؟
مَـن يطـعنُ النجـلاءَ فــي المـــرَّاقِ أو
مَـن يضـرِب الأخــدودَ فــي المُـرَّادِ ؟
مَـن يتـرك الأسطـارَ فـي الأوراقِ مثـ
ـلَ الحلـيِ فـي اللبّـاتِ والأجـيـادِ ؟
مَـن يفـــهم المعنـى الخفـيَّ ومـن لــهُ
صدقُ الحديثِ وصِحّةُ الإيـــــرادِ ؟
مَـن يلبس الحصداءَ وهيَ حصيـــنةٌ
و كأنّما هـــيَ مِنْ عيـــونِ جـــوادِ ؟
و يقلّد الصمصام وهوَ مُنَمّـــــــقٌ
بفريدِ إفرندٍ و حَلْيِ نجـــــــــادِ ؟

مَـن ذا يمدُّ علـى العفـــــاةِ ظلالَـهُ
و يُبلّغُ الآمـــــــــالَ كلَّ مُـــرادِ ؟
مَـنْ يـــبـــذل الآلافَ للزُّوّارِ و الـ

---

[1]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 24 .

مُـدّاحِ و القُصّـــــــــــادِ و الرُّوّادِ ؟ [1]

هذهِالأبيات هيَ من ضمن مطوَّلتهِ الدالية ذات النفس الفجائعيّ البكائيّ ، يُعبِّرُ بها الشاعرُ عن عظمةِ مرثيِّهِ وشجاعتهِبأنَّهُ لا أحدَ يُحرِّرُ الأمصارَ بعدَهُ ، ولا أحد في المعاركِ يطعنُ طعنتهُ الواسعة في بطن الفارسِ المناوئ له ويميتهُ بتلك الطعنةِ القاضية ، ولا أحد بعدهُ يضرِبُ الأخاديدَ في الأرضِ التي يُذهَبُ بها ويُجاءُ ، ولا أحدَ بعدهُ يلبسُ الدروعَ المحكمةَ ويقلِّدُ السيفَ الذي لا ينثني لشجاعة حاملهِ (المرثي) الذي لا ينثني هو الآخرُ أمامَ الفرسان .

و عبَّرَ الشاعرُ ابن عبد الصمد عن جودةِ شعر المعتمدِ وصياغتِهِ المحكمةِ وجماليَّاتهِ عبر التشبيهِ التصويريِّ ؛ إذ يُشبِّهُ أبياتَ شعرهِ وهي في الأوراقِ بالجواهرِ وهي في الأجيادِ ، ووجهُ الشبهِ بينهما واضحٌ ألا وهو الجمالُ والصياغةُ المحكمةُ والخلودُ الذي تخلُدُهُ الجوهرةُ كما يخلُدُهُ القصيدُ .

و عبَّر الشاعر ابنُ عبد الصمد عن فصاحةِ المعتمد وبلاغتهِ بأنَّهُ هو الذي يفهم المعنى الخفيَّ من الكلام ،و أشارَ إلى صِحّةِ السندِ فيما ينقلهُ عن غيرهِ ، وصِحّة السند أمرٌ ضروريٌّ عند العرب يجعلُ صاحبَهُ من الثُّقاة .

وقد عبَّر الشاعرُ عن كرمِ مرثيِّهِ بأنّهُ هو الذي يغني الفقراءُ ويظلُّهُم بكرمِهِ ، و عبَّرَ عن جُودِ ذلك المرثي بأنَّهُ يبذُلُ العطايا لزُوّارِهِ ومُدّاحهِ وشُعرائِهِ .

فالغرضُ من هذا الاستفهامِ وتكرارِهِ هو تعظيمُ شأن المرثيّ وبيانِ حسناتهِ ، و كانت الأداةُ (مَنْ) ركيزةَ الانطلاقِ لتفريغ المعاني وإجلائِها .

10 – التمنِّـي :

كما في قول المعتمد بن عباد :

فيـا ليتَ شِعـري هل أبيتـنَّ ليلـةً
أمـامـي وخلـفـي روضـةٌ وغديـرُ
بِمُنْبِتَةِ الزَّيتـــونِ موروثـةِ العـــــلا
تُغَنّي قيانٌ أو تَرِنُّ طيـــــــــــورُ
ويلـحظنا الـزاهـي وسـعـدُ سعـودهِ
غيـورينِ والصَّـبُّ الـمُـحبُّ غيـورُ [2]

---

[1]) أعمال الأعلام في من بويِع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، ص167 .

[2]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص99 .

فالشاعرُ عبَّرَ عمَّا بداخلِهِ بأداة الاستفهام (هل) المسبوقةُ بـ(يا ليتَ شِعري) فهو يتمنّى العودةَ إلى سابق عهدِهِ بمُلكِهِ وقصورِهِ ، ولكن أنَّى له ذلك ؟ لذا خرجَ الاستفهام لغرضِ التمنّي ، و التمنّي : هو طلب حصول شيءٍ محبوبٍ لا يُرجى حصولهُ إمّا لكونِهِ مستحيلاً ، أو لكونِهِ بعيد التحقُّق و الحصول [1] ، فالشاعرُ يعلمُ إنّهُ لنْ يعودَ إلى سابِقِ عهدِهِ لذا جاءَ هذا التمنّي معبِّراً عنْ تجربتِهِ المريرةِ وما يختلجُ نفسَهُ من اليأسِ و الألم .

ومنه قول ابن اللبانة :

هل يذكرُ المسجدَ المعمورَ شرجبهُ
أو العهودُ على الذكرى قديماتُ ؟ [2]

فالمسجد ليس مما يحسُّ لكي يتذكَّر ، لكنَّ الشاعرَ يتمنّى أن تشاركهُ حتى الجماداتُ في إحساسِهِ بذكرى صديقه المعتمد .

و كما في قولهِ في قصيدةٍ أخرى :

ترى نرى بعد أنْ قامت قيامتهم
من يومِ بعثٍ لهم فينا وميلادِ ؟ [3]

وفي هذا البيت همزةٌ محذوفةٌ ؛ إذْ إنَّ تقديرَ الكلامِ : (ترى أنرى ...) ، فالشاعرُ يتمنّى أن يعود بنو عباد إلى مُلْكِهِم من جديدٍ بعد انتهائهِ مستعملاً (القيامة) و (البعث) معادلينِ موضوعيينِ .

فالقيامةُ هنا هي نهاية مُلْكِ بني عباد ، والبعثُ هنا هو عودتهم إلى المُلْكِ من جديد .

فالشاعرُ يعلمُ أنَّهم لنْ يعودوا وهذا واضحٌ من جوِّ القصيدةِ الدراميّ ومشاهدِها الحزينةِ المؤلمةِ التي يبدؤها بـ :

تبكي السماءُ بمُزنٍ رائحٍ غادِي
على البهاليلِ من أبناءِ عبَّادِ [1]

---

[1]) ينظر : علوم البلاغة ، البيان و المعاني و البديع ، أحمد مصطفى المراغي ، المكتبة العصريّة ، بيروت –لبنان ، 1429 هـ ، 2008 م ، ص 53 .
[2]) شعر ابن اللبانة الداني ، ص 27 .
[3]) المصدرنفسه ، ص 42 .

ثم تتلاحق المشاهدُ الحزينةُ الواحد تلو الآخر ؛ لذا فالشاعرُ يعلمُ أنَّهُم لن يعودوا ولكنَّهُ يتمنَّى ذلكَ ، والتمنّي في المستحيل .

11- التفجُّع :

كما في قول ابن اللبانة :

مَن لي بكم يا بني ماء السماء إذا
ماءُ السماءِ أبى سقيا حشا الصادي؟ [٢]

فالشاعرُ يتفجَّعُ على بني ماء السماء بفقدانهم وندبهم ، وهو يبكيهِم ويبثُّ شكواهُ عبرَ هذا التصوير مُوظفّاً أداة الاستفهام (مَن) في السؤال الندبيّ البكائيّ .

ومنه أيضاً قولُ ابن حمديس :

فيا جبلاً هدَّ الزمانُ هضابَهُ
أمَا كنتَ بالتمكينِ في العِزِّ راسيا [٣]

فابنُ حمديس يتفجَّعُ لما آلت إليه حالُ صديقهِ المعتمد عبرَ همزة الاستفهام في عجز البيت التي خرجت إلى معنى التفجُّعِ والتحسُّر ، إذ شبَّهَ الشاعرُ المعتمدَ بالجبلِ الذي هدَّ الزمانُ هضابَهُ ، وهذا التصويرُ الدراميّ يبيِّن بشاعةَ الحدثِ وسطوة الزمانِ.

وقال ابنُ عبد الصمد :

يا أيُّها القمرُ المنيرُ أهكذا
يُمحى ضياءُ النيِّرِ الوقَّادِ ؟ [٤]

---

[١])شعر ابن اللبانة الداني ،ص 39 .
[٢]) المصدرنفسه،ص 43 .
[٣]) ديوان ابن حمديس ، ص 531 .
[٤]) أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، ص165 .

فالشاعرُ يستعمل همزة الاستفهام في (أهكذا) إذ يتفجَّعُ لرحيلِ المعتمد مُشبِّهاً إيّاه بالقمرِ المنيرِ الذي غُيِّبَ ضياؤهُ ، وفي هذا ألمٌ نابعٌ من نفسِ الشاعرِ التي أثَّر فيها الفقدُ.

يتَّضحُ – ممَّا سبقَ ذكرهُ – أنَّ الاستفهامَ أسلوبٌ لغويٌّ شاركَ إلى حدٍّ بعيدٍ في إثراءِ لغةِ الشعرِ واتساعِ معانيهِ وتجديدِها وإبعادِهِ عن التقريريّة (المُباشَرة) في طرحِ المعاني وعرضِ الأفكار بما يتناسبُ والمعاناة النفسيَّة للمبدعِ وشاعريَّتِهِ .

2- أسلوبُ النداء :

يُعرِّفُ البلاغيِّونَ النداءَ بأنَّهُ ((طلبُ المتكلِّمِ إقبالَ المُخاطبِ عليهِ بحرفٍ نائبٍ منابَ (أنادي) المنقولِ من الخبرِ إلى الإنشاء)) [١]، أو((هو طلب إقبال المدعو إلى الدّاعي))[٢] .

ولكنَّهُ يفارقُ دلالتهُ هذه إذ ينزاحُ عنها مُعبِّراً عن دلالاتٍ أخرى ، وهو من أهمِّ الأساليب في قصيدة الرثاء ، إذ يبثُّ الشاعرُ – من خلالهِ – شكواهُ وألمهُ وحسرتهُ على الفقيد .

وقد ورد هذا الاسلوبُ في شعر الرثاء العربي بمعظم أدواتهِ ، ولكنَّ (يا) هي الأكثرُ وروداً ((لأنَّها تدورُ في جميع وجوههِ)) [٣] ، فهي تُستعمَلُ لنداء البعيد لأنَّها منتهيةٌ بصوت مدٍّ (ا) يساعد المُنادِي على إيصال صوته إلى المُنادَى البعيد عنه حقيقةً أو مجازاً ، وقد يُنادَى بها القريب لإفادة معنى التوكيد ، كما يمكن حذفها من الكلام [٤] ، ومن أمثلة النداء في شعر رثاء دولة بني عباد قول المعتمد بن عباد :

يا آملي العادات في نفحاتِنـــا
كُفُّوا فإنَّ الدهرَ كفَّ أكُفَّنـــا[٥]

استعمل الشاعرُ (يا) لنداء البعيد لأنَّهُ لم يخصِّص أحداً بعينهِ ، بل وجَّهَ نداءَهُ إلى المادحين الطامعين في النيل من عطاياه ، إذ أخبرهم بأنَّهُ أصبحَ معدماً لما آلتْ إليهِ حالهُ ولمْ يعدْ يملكُ شيئاً كي يعطيه ، وقد أشارَ المعتمد إلىهذا المعنى بأسلوبٍ خبريٍّ عندما قال :

شعراءُ طنجةَ كُلُّهُمُ والمغــرب
ذهبوا من الإغرابِ أبعدَ مذهبِ

سألوا العسيرَ من الأسير وإنّـــــهُ
بسؤالِهم لأحقُّ منهم فاعجـــــبِ

---

[١] جواهر البلاغة ، أحمد الهاشمي ، ص 88 .
[٢] مُعجَم المُصطلحات البلاغيّة و تطوُّرها (عربي –عربي) ، أحمد مطلوب ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت –لبنان ، 2007 م ، ص 658 .
[٣] أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين ، قيس اسماعيل الاوسي ، بيت الحكمة ، بغداد ، 1989 م ، ص 224 .
[٤] ينظر: البلاغة والتطبيق، أحمد مطلوب، كامل حسن البصير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد ، الطبعة الأولى، 1402هـ ، 1982م، ص140.
[٥] ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص115 .

لولا الحياءُ و عِزّةٌ لخميّـــــــــةٌ
طيَّ الحشا لحكاهُمُ في المَطْلَـــبِ
قدْ كانَ إنْ سُئلَ الندى يُجزِلْ و إنْ
نادى الصَّريخُ ببابِهِ اركَب يركَـبِ[1]

ومن أمثلة النداء قول المعتمد بن عبّاد:

أيُّهـــا النـــاعي إلينـــا مـــجـدنـــا
هل يضيرُ المجدَ إن خطبٌ طَـــرَق[2]

ففي هذا البيت يوجِّهُ الشاعرُ نداءَهُ إلى شخصٍ غيرِ محددٍ (الناعي) ، والناعي يشملُ كل محبّي بني عباد والمتأثرينَ بفقدِهِم وزوالِ مُلْكِهم ، وفي هذا خطابٌ إلى الآخر (الشامت) الذي يشملُ الأعداء الآسرينَ والشامتينَ بالأسرِ وزوالِ المُلْك ؛ لأنَّ الشاعرَ يشيرُ إلى عظمةِ مجد بني عباد ويُؤكِّدُ بأنَّهُ لا تزعزعهُ الخطوب ؛ فالمسلوب هو المُلْك لا المجد .

ففي هذا البيت تهوينٌ للمحبِّ (الناعي) وتبكيتٌ للآخر (العدوّ) الذي مهما سَلَبَ من مُلْكٍ فلا يمكنهُ سَلْب القيمِ والمبادئِ و المناقب الحميدة و الفضائل العليا ، وهذا ما أشارَ إليهِ المعتمد في عينيتهِ عندما قال :

إن يسلُبِ القومُ العِـدا مُلكي وتُسْلِمْني الجُموعُ
فالقلبُ بين ضلوعـــهِ لم تُسلمِ القلبَ الضلـوعُ
لم أستلب شرفَ الطبا عِ أُيُسلَبُ الشرفُ الرفيعُ ؟[3]

كما قال ابن عبد الصمد(*):
يا أيُّها القمر المنيـر أهكـــــذا
يُمحى ضياء النيّر الوقَّـــادِ[1]

---

[1])ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص91 – 92 .
[2]) المصدرنفسه ، ص109 .
[3]) المصدر نفسه ، ص 88 .
*) يُراجَع التفجّع في أسلوب الاستفهام (ص55 ، 56 من هذهِ الرسالة) ؛ فبيتُ ابن عبد الصمد المُشار إليهِ الآن قدْ وَرَدَ في ذاكَ الموضع ، كما وَرَدَ معهُ بيتانِ آخَرانِ أيضاً ، و الأبيات الثلاثة كلّها تتضمنُ نداءً ، و هذا ممّا يدلّ على العلاقة الوثيقة بين النداء والتفجُّع ؛ لأنَّ النداء عندما يقترن بالرثاء يكون صرخةً يطلقها الشاعر مُعبِّراً عمَّا بداخلهِ من الحسرة وألم الفجيعة .

فالشاعرُ استعملَ (أيُّها) في النداء لأنَّهُ ينادي البعيد ، إذ شبَّهَ المرثيّ بالقمر ، والقمر يتَّسمُ بالرفعة والعلوِّ والبعد المكانيّ ، لذا استعمل الشاعرُ (أيُّها) .
وقال ابن اللبانة الداني :

أمُلبِسِيَ النعمى قديماً ومثلها
حديثاً وأحداثُ الزمانِ عظامُ[٢]

فالشاعرُ ينادي المعتمدَ بالهمزةِ لأنَّهُ قريبٌ منهُ في المكان ؛ إذ إنَّهُ قال القصيدةَ وهو في أغماتَ عندما أراد الرحيل وتوديعَهُ ، وفي هذا النداء إخبارٌ عن كرم المعتمدِ الذي كان يغدقُ النعم والعطايا و الهبات النفيسة .
وقد يُنادى البعيدُ بالأداة المختصَّةِ لنداء القريبِ والعكسُ واردٌ أيضاً ، كما في قول المعتمد بن عباد عندما وفدَ عليه ابنُ اللبانة الداني في أغمات :

يا أبا بكرِ الغريبَ وفـــــــاءً
لا عدمناكَ في المغاربِ ذُخـرا[٣]

فأداةُ النداء (يا) تُستعمَلُ لنداءِالبعيدِ ، ولكنَّ الشاعرَ نادى بها ابنَ اللبانةِ وهو قريبٌ منهُ مما يدلُّ على عظمة هذا الصديق لدى المعتمد لوفائه البعيد المدى ؛ فالشاعرُ يعظِّمُهُ لمنزلتهِ الرفيعةِ لديهِ .
ومن هذا أيضاً جواب الداني على هذه القصيدةِ في قولهِ :

أيُّها الماجدُ السَّميدعُ عـــذراً
صرفيَ البرَّ إنَّما كانَ بِـــرَّا[٤]

فالأداةُ (أيها) يُنادى بها البعيدُ ولكنَّ ابنَ اللبانةِ نادى بها المعتمدَ – على الرغم من قربهِ منهُ – تعظيماً لهُ وإجلالاً لقدرهِ لديه ، إذ يناديهِ بصفتينِجليلتينِ (الماجد،

---

[١]) أعمال الأعلام في من بويِع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، ص165 .
[٢]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 93 .
[٣]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص104 .
[٤]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 44 .

السميدع) ؛ فهو رفيعُ المنزلةِ عند ابن اللبانةِ على الرغمِ من تبدُّلِ حالهِ من الملكِ إلى الأسرِ ، وهذا ما يدلِّلُ على الخلقِ الرفيعِ والوفاءِ الذي يتحلَّى به الداني وثباتِهِ على القيمِ على الرغمِ من تغيُّرِ الأحوالِ .

وقد تُستعملُ الهمزةُ لنداء البعيدِ كما في قول المعتمدِ بن عباد :

أفتحُ ، لقد فَتَّحتَ لي بابَ رحمـــةٍ
كما بيزيدَ ، اللهُ قد زادَ في أجري [1]

والفتحُ هو ابنُ المعتمدِ الذي قُتِلَ على يدِ المرابطينَ ، إذ يرثيهِ الشاعرُ مستعملاً الهمزةَ في ندائِهِ لقربهِ من نفسهِ وقلبِهِ على الرغم من بُعدِهِ في المكان ، فهو ميتٌ ، مفارقٌ لهذه الحياة ، بعيدٌ عن أبيهِ لكنَّهُ قريبٌ من نفسهِ لذا يناديه بما يُنادى به القريبُ .

وقد تُحذَفُ أداة النداءِ للتخفيفِ والإيجازِ ، كما في قول المعتمد بن عباد في الوزير أبي العلاء :

جُزِيتَ أبا العلاءِ جزاءَ بَـــــرٍّ
نوى بِرّاً وصاحبَكَ العـــلاءُ[2]

فالشاعرُ حذفَ أداة النداءِ إيجازاً ممَّا منحَ النصَّ الشعريَّ تأثيراً أعمق في إيصال معنى الدعاء .

وقالَ المعتمدُ في موضعٍ آخر :

قبرَ الغريبِ سقاكَ الرائحُ الغادي
حقّاً ظفرتَ بأشلاءِ ابن عبَّادِ ؟[3]

فالشاعرُ حذفَ الأداة اختصاراً لإيصال المعنى بكلِّ قوَّةٍ لأنَّهُ أحسَّ بدنوِّ أجلِهِ ؛ فهو بأمسِّ حاجةٍ إلى ذلك المنادى (القبر) لأنَّهُ خلاصهُ الوحيد من معاناتهِ و آلامه .

وقالَ المعتمد في إحدى قصائِدِهِ :

---

[1]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص106 .
[2]) المصدر نفسه ، ص 90 .
[3]) المصدرنفسه ، ص 96 .

قيـــدي أمـــا تعلمُنـــي مُسلِمـــا
أبَيْـــتَ أنْ تُشفِـــقَ أو تَرحَمـــا
دَمي شَرابٌ لَكَ و اللحمُ قَـــــدْ
أكَلْتَـــهُ ، لا تَهشِـــمَ الأعظُمـــا
يُبصِـرُني فيكَ أبـــو هاشـــــمٍ
فيَنثَـنـي القلبُ و قدْ هُشِّمـــــا
إرحمْ طُفيـــلاً طائـــشاً لبُّـــــهُ
لمْ يخـشَ أنْ يأتيـكَ مُستَرحِمـــا
و ارحم اخيّـــاتٍ لـــهُ مثلـــــهُ
جرّعتَـــهُنَّ السُّـمَّ و العَلْقَمـــا
مِنهُـــنَّ مَنْ يَفهَـــمُ شيئاً فقـــد
خِفنـــا عليهِ للبُكـــاءِ العَمـــا
و الغيـــرُ لا يفهَمُ شيئـاً فمـــــا
يفتَـــحُ إلاّ لِـرَضـــــاعٍ فَمَـــا[1]

فالشاعر خاطبَ الأغلالَ بهذا التوجُّع و الانكسار ، و حُذِفَتْ أداة النداء فعبّرَ النصّ – بقوّةٍ – عمّا في نفس الشّاعر المكلومة ، و في هذا النصّ مسكوتٌ عنهُ ؛ فهو يستبطندرجات متعددة للخطاب ، فالشّاعر – في ظاهر الأمر– يوجِّه خطابه للقيد نحوَ صاحب القيد (السجّان) ، ولكن الآسر هو المعني بالكلام – أي يوسف بن تاشفين – الذي أمَرَ بتقييدِهِ بعد الأسر ؛لأنَّ الأخير شخصيّة تدّعي الإسلام لذا خاطَبها المُعتَمَد بمعاني الشَّفَفة و الرّحمة التي يُوصِي بِها الدّين الإسلامي و يُخرِج مَنْ لا يتحلّى بها مِنْ كونهِ مُسلِما؛ فالشّاعِر يوجِّه كلامَهُ عبرَ نداءٍ محذوف الأداة (قيدي أما تعلمني مُسلِما ؟) لإيصال المعنى الخفيّ و جعلِ القصيدة كلّها تدور حولهُ .

كما قال ابن عبد الصمد :
ملكَ الملوكِ أسامعٌ فأنـــــادي
أم قد عدتْكَ عن السماعِ عوادِ[2]

---

[1]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص112 .
[2]) أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، ص165 .

فالشاعرُ الفاقدُ يتفجَّعُ على الفقيد بقوَّةٍ وألمٍ ، إذْ بدأ القصيدةَ بخطابِ المفجوعِ ، فجاء نداؤهُ محذوف الأداةِ ممَّا جعلهُ أوقعَ تعبيراً عن معنى الفجيعةِ وأكثر حضوراً لإيصال ذلك المعنى إلى المتلقِّي والتصاقهِ في ذهنهِ .

ويردُ هذا الحذفُ كثيراً في حال كون المنـادى مضافـاً ومضافـاً إليه لأنَّ النـداءَ – بهذا البناء – قد يكون ثقيلاً على النطقِ فيُخَفَّفُ هذا الثقلُ بحذفِ حرفِ النداءِ كما في قولِ ابن اللبانة الداني :

مُؤَيَّدُ لخـمٍ هل تـؤمِّـلُ رجـعــةً ؟
فكم أملٍ أضحى إلى النجمِ سُلَّما[1]

و يخرجُ النداء عن معناه الحقيقي ويتحول إلى وسيلةٍ إخبارٍ يُعبِّرُ المبدعُ من خلالها عن معانٍ جمَّةٍ منها :

١ -**التحسُّر :-**

كما في قول المعتمد بن عبَّاد :

أبا خالدٍ أورثتني الحزنَ خـــالداً
أبا النصرِ مُذْ ودَّعْتَودَّعَني نصري [2]

فالشاعر يتحسَّر على ولديْهِ ويتألَّم لفقدهما .

كما قال ابن اللبانة الداني :

يا ضيفَ أقفرَ بيت المكرمات فخُذْ
في ضمِّ رحلكَ واجمع فضلـةَ الزادِ

ويا مـؤمِّــلَ واديهـم لِـيَـسكـنَـهُ
خفَّ القطينُ وجفَّ الزرعُ بالوادي [3]

فالشاعرُ يشيدُ بكرمِ بني عبَّاد ويتحسَّر على أيَّامِهِم .

---

[1]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 90 .
[2]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص107 .
[3]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 40 .

وقال ابن عبد الصمد :

يا ساكنَ القبرِ الذي فقدانـــــهُ
قتلَ الرجاءَ وفتَّ في الأعضادِ[1]

فالشاعرُ يتألَّمُ مُتحسِّراً متوجِّعاً على فقدِ صديقهِ المعتمد .

٢ ـ الإغاثة :ـ

كما في قول المعتمد بن عبَّاد :

ولـولاكَ يـا يـوســفُ المـتَّـقــى
رأينــا الجـزيـرةَ للكفـرِ دارا[2]

فالمعتمد بن عبَّاد يمدح يوسف بن تاشفين في ظاهر الأمر ، ولكنَّ هذا البيت لا يسلِّمُ نفسَهُ للقارئ منذُ الوهلةِ الأولى ، ففيهِ ما هو خفيٌّ .

فظاهر البيت أنَّ الكفر هو فعلُ الإسبانِ الذينَ يعيثونَ فساداً في الأرضِ ، ولكنَّ لفظة الكفر – في حقيقة الأمر – تدلُّ على كلِّ ما هو مخالفٌ للدينِ ، ومنه سوء معاملة الأسير ؛ فكيفَ لمن يخلِّصُ الجزيرةَ من الكفرِ أنْ يفعلَ فعلاً يدلُّ على الكفر ؟!

ففي البيت إغاثةٌ خفيَّةٌ من لدُن الأسير والمراد منها تخليصه من فعل الكفر (معاملة الأسير بما لا يُرضي الله) كما خُلِّصَتْ إشبيلية من فعل الكفر (فساد الإسبان) .

وهذه الإغاثة لا تحملُ تهكُّماً ، و أنها لا تصلُ إلى درجة التذلُّلِ والتصريح في طلبِ الغوثِ .

٣ ـ التعجُّبُ :ـ

كما في قول المعتمد بن عبّاد :

ويا عجباً حتى السمـاتُ تخونني
وحتّى انتباهي للصديقِ منـــامُ[3]

---

[1]) أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، ص167

[2]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص97

[3]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص113 .

فالعجب لا يُنادى ، وإنَّما يُنادى الأشخاصُ ؛ لذا فإنَّ فائدة هذا النداء هي التنبيه ولكنَّ معنى التعجُّبِ واضحٌ عبْر مخاطبةِ المعتمد للداني ، فهو يتعجَّبُ مما آلت إليه حالهُ من البؤس والمعاناة .

٤ ـ التنبيه :ـ

كما في قول ابن اللبانة الداني :

تمسَّكتْ بعرى اللذاتِ ذاتُهُـــمُ
يا بئسَ ما جنتِ اللذاتُ والذاتُ [١]

فلا يوجدُ – هنا – منادى حقيقيٌّ لأنَّ ((حرفَ النداءِ يختصُّ بالأسماءِ)) [٢] .

يتجلّى – ممَّا سبقَ – أنَّ الشعراء استعملوا النداء للتعبير عمَّا يجولُ بخاطرِهم من ألم الفقدِ والتفجُّعِ على المعتمدِ بن عبَّادِ ودولتِهِ ، وأدّى ذلكَ إلى انزياحِ النداء وخروجهِ عن الإنشاء إلى الإخبار والإبلاغ ، فأضحى وسيلةً إخباريَّةً تنقلُ انفعالات الشاعر إلى المتلقي وتبلِّغُ رسالتهُ الشعريَّة .

---

[١] شعر ابن اللبانة الداني ،ص 25 .
[٢] البلاغة والتطبيق ،أحمد مطلوب، كامل حسن البصير،ص 142 .

الفصل الثاني

شِعريّةُ التَّشكيلِ الصُّوَرِيِّ

وسائلُ تشكيلِ الصُّورةِ :

١ ـ اللون :

٢ ـ التشخيص (الأنْسَنة) :

٣ ـ التجسيد :

٤ ـ التجريد :

٥ ـ التضاد :

٦ ـ الحركة :

مَــدْخَــلٌ :

لا بدّ لأيّةِ دراسةٍ شعريّةٍ من دراسة التشكيل الصوري ؛إذ يُمَثِّلُ ((التشكيل الصوري واحداً مِنْ مُرتَكَزات الشعرية))[١] ، و ((الصورة هي البؤرة الفنية الأساس التي تنطلق منها خيوط التشكيل الشعريّ))[٢]؛إذْتُمَثِّلُ الصُّورَةُ جوهرَ الشِّعْرِ وبها يكتسبُ كيانَهُ ؛ لأنَّها تعني تجاوزَ المألوفِ فكراً وتصويراً وتعبيراً ولغةً ، وهي تحملُ بداخلِها جانبَينِ مُهمَّينِ: ***الأول*ذهنيٌّ** ، يتمثَّلُ بتولُّدِها فكرةً في مُخيَّلَةِ الشاعر ، ***والثاني*حسيٌّ** ، يَتَمثَّلُ بما يتعلَّقُ بالمُتلقِّي أو الناقد الذي يُدركها بحواسهِ ، ليُعيدَ خلْقَها من جديدِرؤاه وذوقهِ ، فيحيلها بوحيٍ من خيالهِ إلى رؤى نفسيةٍ أو اجتماعيةٍ ، حسبما تقتضيهِ وسائل التشكيل أو آثارها النفسية على المتلقي ؛ فهي تتفاعلُ مع الثقافةِ الإنسانيّة إبداعاً و تلقّياً [٣]؛ لذا فإنّ الصورة ((اخطر أدوات الشاعر بلا مُنازِع)) [٤] .

وقدْ تناول النقاد العرب القدماءالصورة ، وخاصةً عبد القاهر الجرجاني الذي يقول في أثناء حديثهِ عن الاستعارة المفيدة: ((فإنَّك لترى بها الجماد حيّاً ناطقاً ، والأعجم فصيحاً ، والأجسام الخرسَ مُبيَّنةً ، والمعاني الخفيّة باديةً جليةً ، ... ، إنْ شئتَ أرتكَ المعاني اللطيفةَ التي هي من خبايا العقل ، كأنها جُسِّمَتْ حتى رأتها العيون، و إنْ شِئتَ لطَّفَت الأوصاف الجسمانيّة حتّى تعود روحانيّة لا تنالها إلا الظنون))[٥] .

و تطرّقَ الباحثون المحدثون –أيضاً –إلى قضيّة الصورة بالنقدِ و التحليلِ ، ((و قدأضفى كلّ منهجٍ درس الصورةَ واعتمد عليها في تحليلهِ العميق على مفهومها، ومنَحها بعداً نقدياً جديداً فحملتْ الصورةُ ملامح المنهج ومفهومهُ الخاص، فكانتْ له سمات محددة في أكثر من مجالٍ من مجالات المعرفة الإنسانية في الدراسات اللسانيّة أو اللغويّة و الفلسفيّة و الرمزيّة و البلاغيّة أو الفنّيّة))[٦] .

---

[١] الشعر و النقد و السّيرة : مقاربة لتجربة بشرى البستاني الإبداعيّة ، حوار : عصام شرتح ، دار دجلة ، المملكة الأردنيّة الهاشميّة ، الطبعة الأولى ،2013 م ، ص 107 .

[٢] السيرة الذاتية الشعرية ،قراءة في التجربة الشعرية لشعراء الحداثة العربية – دراسة نقدية، محمد صابر عبيد ،إصدارات دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة، الطبعة الأولى ،1999م ، ص 44 .

[3] ينظر : صورة اللون في الشعر الأندلسي ، دراسة دلالية وفنية ،حافظ المغربي ، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، 1429 هـ ، 2009 م ، ص 313 .

[٤] تطور الشعر العربي الحديث في العراق– اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج ،علي عباس علوان ،منشورات وزارة الإعلام ،بغداد ،1975م ،ص 41 .

[٥] أسرار البلاغة في علم البيان ، عبد القاهر الجرجاني ، علق حواشيه : السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت–لبنان ، الطبعة الأولى ، 1423 هـ ، 2002 م ، ص 42 .

[٦] مقدّمة لدراسة الصورة الفنّيّة ، نعيم اليافعي ، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ، 1982 م ، ص 41 .

و ارتبطت الصورة بعنصري الخيال و العاطفة ، و الخيال هو ((العنصر الذي يساعد على تشكيل الواقع الخارجي تشكيلا جديدا في العمل الادبي))[1]إذْإنَّ ((الصورة الشعرية لابد انْ تتضامنَ مع العاطفة والخيال لتحقيق غايتها في نقل التجربة المنفعل بها، ولا يمكن تصور وجودها منفصلة عن العنصرين الاساسيين الاخرين، وإلاّ فقدت روحها وقوتها في التأثير))[2]

تعتمد وسائل تشكيل الصورة علىالفنّ والحسّ والشعور إذْ ((إنَّأصل الفنون هو في مران الحواس ونُموّها وترتيبها)) [3] و ((تكمن فاعلية الصور في تمثيلِها للإحساس)) [4].

و ترتبط الصورة بالتجربة الواقعيّة ؛ فالخيال – كما ذُكِرَ آنفاً –لا يخرجُ عن الواقع إلا ليقول الواقع عبْرَ إعادة إنتاجهِ .

إذن يمكن تعريف الصورة بأنّها ((وحدة تركيبية معقدة تتبأر فيها شتى المكونات : الواقع والخيال ، اللغة والفكر ، الإحساسوالإيقاع ، الداخل والخارج ، الأنا والعالم ... الخ . يتناسخ الجميع ويتشابك ليؤلف ((التوقيعة)) أداة الشعر الرئيسة ووسيل ته الوحيدة لتحقيق ((أدبيته)) وتجسده خلقاً معبراً سوياً))[5]

قدْ تتعانق وسائل التشكيل لرسم العاطفة والفكر عبْرَ صورة كليةٍ منسجمةٍ ومتوافقة الأطراف ، لكن ،يمكن أن تطغى على النص الشعري والصورة الشعرية وسيلة واحدة فتُنسَبُ إليها الصورة ، فيقال : صورة بصريةٌ أوسمعيةٌ أو ذوقيّة أو شميّةٌ أولمسيّةٌ أوانفعاليّةٌ ... الخ ، ولذلك فإنَّ وسائل التشكيل الصوريّ تتعدَّدُ وتتعاضدُ مع بعضِها للكشف عن مضامين القصيدة الأندلسية التي انتقلت بالصور من مجال الذهن إلى مجال الإدراك [6]. ومن هذه الوسائل التي سيتعرض إليهاالبحث : اللون ، و و التشخيص ،و التجسيد ،والتجريد ، والتضاد ، والحركة .

تكتسبُ الصورةُ درجةً أكبر من تماسك العلاقات بينها مع إدراك المتلقي وتقبُّلِهِ، ((أما الطريقة التصويرية في الإشياء الطبيعية فمبدؤها حرٌّ تلقائيٌ يتشكّل

---

[1]) في النقد الادبي – دراسة وتطبيق –، كمال نشأت، جامعة المستنصرية، بغداد ،الطبعة الثانية، 1397 هـ، 1976م، ص 18 .

[2])الشعر في عهد المرابطين والموحدين، محمد مجيد السعيد، الدار العربية للموسوعات، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، 1985م ، ص 356.

[3]) النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، ص 315 .

[4]) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام1948م حتى1975م –دراسة نقدية ، صالح أبو إصبع ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ،الطبعة الثانية، 1979 م، ص34.

[5])أوهاج الحداثة –دراسة في القصيدة العربية الحديثة ، نعيم اليافي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،1993م ، ص 174.

[6]) ينظر :صورة اللون في الشعر الأندلسي ، دراسة دلالية وفنية ،حافظ المغربي ، ص315، 316 .

بانتهاء الطاقةِ وفقْدِ إمكانيةِ القدرةِ على الامتداد))[1] ، كما يُسْهِمُ الخيالُ في تحطيمِ الأسيجةِ الموضوعيةِ وتعريضِها لمجالٍ أوسع ، لأنَّهُ يخلقُ الصورَ الشعريّة و يبُثّها ، عبْرَ دفقٍ إيهاميٍّ يكونُ موشوراً لصورٍ مختزنةٍ في الذهن ، إذ يختلط الذاتيّ مع الموضوعيّ فتصيرُ إشاراتٍ موحيةً تنطوي على إثارةٍ مُوجَّهَةٍ إشعاعاتُها إلى عالم المتلقي ، وسرعان ما تكتسبُ الصورةُ فهماً يستدعي التأويل بقرينةٍ أو دليلٍ ، إذ تُقولبُ الصورة الذهنيةُ بلغةٍ تقتنصُ ما يُناسبها من ألفاظٍ بالكيفيةِ المبتعدةِ عن التخطيطِ المُسْبَقِ بغيةَ خلقِ نصٍّ يتفرّدُ بنفسهِ في نسقِ التنظيمِ الداخليِّ الخاصِّ بهِ [2] .

((والصورةُ الشعريةُ تركيبةٌ غريبةٌ معقدةٌ ، وهي – بلا شكٍّ – أكثر تعقيداً من أيِّ صورةٍ فنيةٍ))[3]، و هذا أمرٌ طبيعيّ ((إذْ إنَّ الشاعرَ لا يتجمَّد عند موانعَ رؤيَويَّةٍ ، إنَّما يسعى إلى إعادة خلقٍ بتفتيتِ المنظورِ ومُحاولةِ التخلُّصِ من جذورِ الصفاتِ ، لذا فقد كان نسقُ الصُّورةِ الشعريةِ يُشكّلُ محاولةَ الإفادةِ ممَّا هو معرفيٌّ ، وقيميٌّ ثابتٌ ومن ثم محاولة حراثتهِ شعوريّاً ، حيث يكون للشعور اليدالطولى في تطويع الموضوع ، فتتغير ملامحه تبعاً للشعور))[4]و التجربة الشعريّة عاملٌ أساس في إنجاح الصورة الشعريّة ؛ فلا شعر بلا تجربة إذْإنّ ((تناغم الانطباع في القصيدة هو نتيجة التنسيق الموفق للتجربة التي تستقي منها القصيدة)) [5].

وبهذا تكون((الصورة في الشعر نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات)) [6] في الإحساسِ و الإدراك و التفاعلِ و الإبداع و التلقّي .

يمكن للبحث – بعد هذه المقدمة – أنْ يُبيِّنَ وسائلَ تشكيلِ الصورةِ في النَّصِّ الشعريِّ الرثائيِّ عند المعتمد بن عباد وغيره من الشعراء الأندلسيين الذين عايشوهُ في مدَّةِ حُكْمِهِ وما تلاها من حوادثَ وما صاحبَها مِنْ تفاعلٍ بشريٍّ معَ مأساة المَلِك الأسير الذي ((انطفأتْ جذوة الحياة فيهِ ، و غربَتْ شمس حضارتهِ لتعيشَ في إبداعهِ الفنّي))[7]، والبحثُ في هذا المجالِ سيكونُ تنقيباً في أعماقِ النصوصِ ومدلولاتِها عن

---

[1]) الصورة في التشكيل الشعريّ تفسير رؤيويّ ، سمير علي الدليمي ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، بغداد ، 1990 م ، ص 16 .

[2]) ينظر : الصورة في شعر الرواد ، دراسة في تشاكلات الصورة ، علياء سعدي ، د ار الشؤون الثقافية ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 2011 م ، ص 12 – 13 .

[3]) الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنيّة و المعنويّة ، عزّ الدين اسماعيل ، دار العودة – دار الثقافة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، 1981 م ، ص 140 .

[4])الصورة في شعر الرواد ، دراسة في تشاكلات الصورة ، علياء سعدي، ص 112 – 113.

[5]) الصورة الشعرية ، سي0دي0لويس ،ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين ،دار الرشيد للنشر ،بغداد ، 1982 م، ص 84 .

[6]) الصورة الفنية في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب ، جابر احمد عصفور ،دار المعارف ،القاهرة ، 1977 م ، ص 310 .

[7]) التصوير الفنّي للحياة الاجتماعيّة في الشعرِ الأندلسيّ ، حسن أحمد النوش ، دار الجيل ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1412 هـ ، 1992 م ، ص 451 .

عن جوهرِ تشكيلِ الصورةِ ووسائلِها ، وهي – كما يرى البحث– تؤشر لمرحلةٍ مهمَّةٍ من مراحلِ الأدبِ الأندلسيِّ ولحظاتهِ العصيبةِ التي تشكَّلتْ من خلالها هوية تلك المرحلة وخصوصياتها ، وهذا ما سيكشف عنه البحث.

١ ـ اللون :-

تتميز النصوص الشعريّة الأندلسيّة بحضورٍ واضح للّون فيها ، استطاع الشاعر الأندلسي أن يبعث روحاً جديدةً تعانق غيرها من دلالات تكسب صورهُ نوعاً من جدة التعبير والتصوير معاً ، وهو يعايش دلالات ألوانه داخل السياق الشعري لتستوعب رؤى دلاليةً جديدةً تستنطق من خلالها ما يعتمل في فكرهِ ونفسهِ معاً [١]، ذلك أنَّ دلالة اللون تتغير تبعاً للسياق والأثر النفسي ، ويقصد البحث بالتغير : ما يتّصل بمراحل حياة اللون ؛ إذْ إنَّ اللون يتغيَّر ويتحوّل تبعاً لتغيُّر أمورٍ وثيقة الصلة به [٢] .

لا تقتصر دلالة اللون داخل السياق على الحدث اللغوي بوصفهِ وسيلةً تهدف لمعانٍ نفسيةٍ وجماليةٍ فحسب ، بلْ تتعدّى هذا إلى خارج اللغة حيث الوسط الاجتماعي، بما في ذلك سياق الحال المتصلة بالمتكلم والمخاطب والظروف المحيطة والبيئة [٣] ، وهذا الأمر – مع المتابعة – يكاد يخرج عن المألوف النمطيّ الذي يجدهُ يجدهُ الدارس للألوان في النصوص الشعرية .

وعلى الرغم من أنَّ إدراك الصورة الشعرية في حالة اللون يكون حسيَّاً في الأغلب ، لأن الشعراء اقتصروا في صورهم على الحركة المرئية المسطحة لا المركبة ، ونفذوا في كثير من الصور إلى الدلالات النفسية [٤] ، إلَّا أنَّ الشاعر يمكن أنْ يُدرِكَ الصورة باللون إدراكاً قد يخالفُ ما يراهُ العقلانيّون من أنَّ هناك ضوءاً هادياً منحه الله للبشر لكي يدركوا طبيعة الوجود من دون الاعتماد على الحواس الخمس التي غالباً ما تدرك الأشياء بطريقة ناقصةٍ غير موضوعية [٥]، إذ تنتقل الصورة من مجال الذهن إلى مجال الإدراك والوعي .

ولعلَّ في هذا الاتجاه تفسيراً جيداً لكونِ الشعر ينبتُ في أحضانِ الألوانِ والأشكال ؛ فالشاعر طفلٌ يحبُّ الألوان ، لأنه يستكشفُ عن طريقِها الصورة ، ولأنّها مثيرات حسية تجتذبهُ وتحدث لديه – بمشاركة العناصر الأخرى – توتُّراً وحركةً في المشاعر يمكن من خلالها أن ينفذَ في التأثير في المتلقي ، فعالم الشعر عالمٌ محسوسٌ حيٌ حافلٌ بالألوان والانفعال ، ومنذ القدم وجد الشاعرُ في الطبيعةِ مصدراً أساساً للألوان [٦]، فاندمج في أشيائها وأضفى عليها من مشاعرهِ ، وهو في هذا لم يستغلها للتعبير عن نفسه ، ولا ليقنع بما فيها من موضوعات ، بل ليتجهَ ببصرهِ نحوَ الجوانب

---

١) ينظر : صورة اللون في الشعر الأندلسي ، دراسة دلالية وفنية ،حافظ المغربي ،ص179.

٢) ينظر :الصورة الشعريّة و الرمز اللونيّ ، يوسف حسن نوفل ، دار المعارف ، 1995 م ، ص 28 .

٣) ينظر : المصدر نفسه ، ص 29 .

٤) ينظر: الشعر العباسي ، قضايا وظواهر ، عبد الفتاح نافع ، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان–الأردن ، الطبعة الأولى ،2008 م ، ص 178 .

٥) ينظر :الصورة الشعريّة و الرمز اللونيّ ، يوسف حسن نوفل ، ص29 ، 30 .

٦) ينظر : مفهوم اللون ودلالته في الدراسات التاريخية ، عياض عبد الرحمن أمين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد –العراق ،الموسوعة الثقافية ،العدد 80 ، 2009 م ،ص180.

الأخرى ليعيد خلقها من جديد ، باحثاً عن الجوانبِ الخفية المشحونة بالصبغة الوجدانية التي تتفق مع ألوان نفسهِ ، وتعاطفَ مع الوجود حتى غدتْ لديهِ معطيات الحسِّ متصلةً اتصالاً وثيقاً فيما بينها في النصِّ الشعريّ [١] ؛ ((فاللون ريشة في فم الشاعر يرسمُ بها الأشياء و يكسبها إيحاءات جديدة)) [٢] إذْإنَّهُ ((لغة اللوحة الخاصّة بل ربّما اللغة الرمزيّة التي يستخدمها الشّاعر في إبداعهِ بما يحملُ مِنْ دلالات غنيّة ، كما انّ هناك علاقة مكمنها الشّعور تربط بين اللون و اللغة و الفكر و الزمان و المكان ، وهي علاقة إيحائيّة جماليّة تمنحُ العمل الفنّيّ قيمة جماليّة مستقلّة لإخراج اللون من مجرّد كونهِ كلمة أو مفرَدة أو مجرّد صبغ على الورق تراهُ العين إلى أن يكون عالماً واسعاً غنيّاً يفتحُ البابَ [على مصرعيهِ] أيضاً أمامَ المتلقّي للانطلاق))[٣].

وبالعودة إلى نصوصِ المعتمد بن عباد ، وابن عبد الصمد ، وابن اللبانة الداني ، و ابن حمديس الصقلّي ، فإنَّالبحث قدْ لاحظَ وجود اللون في هذه النصوص ولكن بشكلٍ أقل وضوحاً لأن مورد قول الشعر كان مورد احتلال أشبيلية وأسر المعتمد ثمَّ رثائهِ ، فيغلب على النصوص طابع الحزن ، فالألوان – تبعاً لذلك – تكون قليلة قياساً إلى الموارد الباقية في الشعر وهي لا تخرج عن لوني الأسود والاحمر عند المعتمد ، وكذلك عند شاعره وصديقهِ ابن عبد الصمد ، في حين كان اللون عند ابن اللبانة الداني يقتصر على الظلمة والسوداويّة في النظرِ إلى الأشياء لأنَّ الحالَ حالُ ندبٍ وبكاء ، وأما ابن حمديس فقد جاءَتْ عنده ألوان الأسود والأزرق والأبيض في موردٍ واحدٍ فقط، وهذا ما سيلاحظه البحث ويكشف خفاياه تحليلاً ونقداً.

ويبدو أنَّ لونَي الأحمر والأسود يقتصران في نصوصِ المعتمد وابن عبد الصمد على دلالتين واضحتين ، هما : اقتران اللون الأحمر بسياق الفخر ومجاهدة الأعداء ، أو أنها تتخذ من التلوين بالدم طريقاً أخفّ حدةً حينما يقترن بالرثاء [٤] .

في النصِّ الآتي للمعتمد ، يسيطرُ الحزنُ عليهِ بعدَ أسرهِ ؛ إذْ يشير لون الدم الممزوج بالدمعِ إلى شدّة الألمِ والحزنِ على فقدهِ أهلهِ وملكهِ وكلّ شيءٍ ، وهو يمرّ – أسيراً – على قوم بالعدوةِ يستسقون فقال :

خرجوا ليستسقوا فقلتُ لهم :

---

[١] ينظر : الشعر العباسي ، قضايا وظواهر ، عبد الفتّاح نافع ، ص 181 .

[٢] شعريّة الألوان في النصّ الشّعريّ الجزائريّ المعاصر فترة (1988 – 2007) م ، رسالة ماجستير ، صديقة عمر ، كلّية الآداب و اللغات ، جامعة منتوري–قسطنطينة– الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشّعبيّة ، (2009 – 2010) م ، ص 66 .

[٣] اللون و دلالاتهُ في الشعر– الشعر الأردني أنموذجاً ، ظاهر محمّد هزّاع الزواهرة ، دار الحامد للنشر و التوزيع ، الطبعة الأولى ،2008 م ، ص 226 .

[٤] ينظر : صورة اللون في الشعر الأندلسي ، دراسة دلالية وفنية ،حافظ المغربي ، ص181.

دَمعي ينوب لكم عن الأنواءِ
قالوا : حقيقٌ في دموعكَ مَقْنَعٌ
لكنَّـــها ممــزوجـةٌ بدمـــاءِ[1]

فشدةُ البكاءِ والحزن جعلت دموعَه ممزوجة بالدم . وهناك دلالة أخرى للون الأحمر لا تبعد كثيراً عن الدلالة الأولى ، ومدارها الحرب والقتال ووقع السيوف ، في قوله راثياً نفسَه :

بالطاعنِ ، الضاربِ ، الرامي إذا اقتتلوا
بالموتِ أحمرَ ، بالضرغامة العـــادي

بالـدهرِ فـي نِقَـمٍ ، بالبحـرِ فـي نِعَـــمٍ
بالبدرِ في ظُلَمٍ ، بالصدرِ في النـــادي [2]

فالموت الأحمر يشير إلى ضراوة المعركة التي كان يخوضها المعتمد مع خصومه ، وحتى في وصفهِ نفسَهُ بالبدرِ ، وهو في ظلمات الليل ، فإنه يحيل إلى لون السواد وكدر النفوس حينما يخيم عليها الأسى ، فهو يشبّهُ نفسهُ بالبدر وضيائه وحالهِ في كشف ظلمات الليل .

وتكاد السوداويّة تسيطر على تفكير المعتمد بعد الخطأ الذي ارتكبه أحدُ حرّاس سجنه في منع شاعرهِ ابن حمديس من الدخول عليه فكتب إليه معتذراً في جملةِ أبياتٍ منها قوله :

عُدِمتُ من الخدَّامِ كلَّ مهـذَّبٍ
أُشيرُ إليهِ بالخفيِّ من الأمـــرِ
ولم يبقَ إلَّا كُلُّ أدكنَ ألكـــنٍ
فلا آذنٌ في الإذنِ يبرأُ من عَـرِّ[3]

---

[1]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص89 .
[2])المصدر نفسه ، ص 96 .
[3])ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص101 .

فَوَصْفُ الخادم بأنَّهُ أدكنُ ألكنٌ ، فيه انفعالٌ وشدّةُ تألُّمٍ وحزنٍ من الموقف الذي ارتكبه الخادم ، وما في لون الدكنة من عمق في التشاؤم ، لأنه لا يعي علاقة الشاعر الذي بقيَ وفياً لسيّدِه المعتمد حتى في أشدّ حالاته النفسية والاجتماعية .

وتنتهي القضية بالسواد عند المعتمد ، تعبيراً عن قتامة الوضع والحال ، وهو ينتقل من أسى إلى أسى ، حين ودَّعَ ابنَ اللبانةَ الداني راداً على قصيدتهِ التي وصلته حينما كان بأغمات :

أضاء لنا أغماتَ قُربُكَ بُرهةً

وعاد بها حين ارتحلتَ ظلامُ [1]

فالشاعر بنى ثنائيّةً ضديّةً في البيت الشعريّ عبّرَ فيها مجازاً عن وصول الداني إليه في أغمات بأنّهُ ضياء دلالة على الانشراح و الانبساط لقربِ الصديقِ ، وأنَّ رحيلَه عنها شكَّلَ ظلاماً حالكاً في حياة المعتمد دلالة على الفراق و الحزن الذي عبّرَ عنهُ الشاعر بهذا السواد و هذهِ القتامة ، ودلالة لون السواد في حياتهِ كانت تسيطر عليهِ تماماً في تفكيره ، حتى أنه لا يكاد يخرج من دائرة التفكير بهذه السوداويَّة ، معلناً يأسه من انفراج حاله ، كما في قوله :

تؤمّلُ للنفسِ الشجيةِ فَرْجَـــــةً

وتأبى الخطوبُ السودُ إلاّ تماديا[2]

فهو يعلن اليأس والاستسلام أمامَ هذه الخطوب المتمادية التي أطبقت بسوادها وحلكتها المستمرة على حياته ، ويسند إليها الحوادث في تصرُّفها العكسي معه[3] .

وممّا يذكرهُ علماء النفس في تفسير اللون الأسود : اللون الأسود من أشد الألوان قتامةً ، وفي الحقيقة هو نفيٌ للون ، وهو يمثل الحدود المطلقة التي تتوقف بعدها الحياة ، ولذلك فهو يُمثِّلُ فكرة العدم والفناء والانطفاء ، وهو النهاية التي لا يوجد بعدها شيء [4] .

وتنحصر دلالة اللون في أغلب النصوص التي بين يدي البحث بالموت ، و الفناء، و التشاؤم ، وهذا الأمر مردُّهُ ظرف سقوط حكم آل عباد في أشبيلية وموت

---

[1]) المصدرنفسه، ص 113 .

[2]) المصدر نفسه ، ص 117 .

[3]) ينظر : النور والظلام في شعر البحتري ، نوزاد شكر الميراني ، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق –سوريا ، الطبعة الاولى ، 2010 م ، ص 114 .

[4]) ينظر : اختبار الألوان و قياس الشخصيّة ، لاشر ، ترجمة و إعداد : أنور رياض عبد الرحيم، دار حراء ، المينا ، 1985 م ، ص73 .

المعتمد الذي قيلت فيه هذه النصوص ، فللشاعر ابن عبد الصمد في رثائِه الخالص للمعتمد ، عند وقوفهِ على قبره بأغمات ، بوحٌ خاصٌ جعل لونَ السواد يسيطرُ عليهِ بشكلٍ خاص ، بسبب علاقتهِ المميزة بالمعتمد ، يقول في داليته :

أفقدت عيني مذ فُقِدْتَ إنــارةً
فمجالها في ظلمةٍ وسوادِ [١]

فالفقد عظيم والكرب جسيم ، ومجال رؤية الشاعر يكتنفه السواد ؛ لأنَّه فقد نور عينيه بفقدان المعتمد فلا يكاد يعيش إلاّ وسطَ ظلمةٍ وسواد .

وهذا الأمر ، لا ينتهي عند هذا الحد من الرثاء في دالية ابن عبد الصمد ، بل ينتقل إلى شكلٍ آخر من الصياغة ، فيقول :

إنّي لأعجبُ بعدَ فقدكَ كيف لا
تستنكرُ الأسيافُ في الأغمادِ
أو يخضبُ الخطيُّ بعدكَ ثغرَهُ
أو يركـعُ الهنـديُّ فـوق الهادِ [٢]

فلون الخضاب في التراث العربي يعبّر عن الفرح عند الفرد العربي [٣] ، ولكنَّه يعكس الصورة فيجعل الخضاب علامةً على الحزن لفقد المعتمد بن عباد ، في محاولة لإضفاء روح الإنسانيّةِ على الأشياءِ ، وجعْلها متفاعلةً مع قضيّةِ المعتمد ومصيبتهِ .

أما ابن حمديس ، فهو يختطُّ لنفسهِ طريقاً آخر في رثاء المعتمد ، وخاصة في آلية ذكرهِ للألوان ، وقد وردَتْ عندهُ الألوان في موردٍ واحدٍ فقط ، ويبدو أنّه اعتمدَ طريقةً تختلف في الرثاء ، وفي هذه رمزيةٌ معيّنة تختلف عن الآخرين من الشعراء الذين ندبوا المعتمد ؛ لأنَّه لا يولي الألوان كبير عنايةٍ في نصِّه الشعريّ بقدرما يولي الأفكار التي يُعبِّرُ بها عن حزنهِ وألمهِ ، وله في يائيته المطولة نَفَسٌ خاصٌ في الرثاء، يقول فيها :

كـأنَّــكَ لـم تجعـل قنـاكَ مــراوداً

---

[١]) أعمال الأعلام في من بويِع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، ص166 .

[٢]) المصدر نفسه ، ص 167 .

[٣]) ينظر : جماليات اللون في القصيدة العربية ، محمد حافظ ذياب ، مجلة فصول،المجلدالخامس، يناير ، فبراير، مارس ، 1985م ، ص 149 .

تشـقُّ مـن الليـلِ البهيـمِ مآقيـا
ولم تَـزِدِ الإظـلامَ بالنـقـعِ ظلمـــةً
إذا بَـيَّـضَ الإصبـــاحُ منـهُ حواشيـا
ولم تثنِ ماءَ البِيْضِ بالضربِ آجناً
إذا صُـبَّ في الهيـجا على الهامِ صافيا
ولم تُصْـدِرِ الـزرقَ الإلالَ نواهـلاً
إذا وَرَدَتْ مـــاءَ النـحـورِ صـوافيـا [1]

ويبدو أن هذه الثنائيات (القنا / المراود) و (آجناً / صافياً) و (لم تصدر [صدَرتْ] / وردَتْ) التي رسم بها الشاعر صورةً متكاملةً عن المعتمد شكّلتْ بُعداً مركباً في بنيتها ، وهو ما جعل لكل تضادٍ منها مبيناً لضدهِ ونقيضهِ ، ثم إنَّ هناك آلية لغوية في تركيبالأبيات إذْ جعلَ صدرَ كلِّ بيتٍ فيها مبتدئاً بنفيٍ معطوفاً على ما قبلهِ مؤكَّداً– في بداية القصيدة –بكأنَّالتي تفيد التشبيه [2]، و قد جاءت هنا للتوكيدِ و الإثبات إذ أكّدت الأبيات كلّها بسبب العطف ، و جعل عجزَ كلِّ بيتٍ مبتدئاًبإذاالحينية التي دلّت –هنا –على الماضي بسبب ما قبلها الذي يدلّ على الماضي (الأداة لمْ و الفعل المضارع) ، وفي هذا مُقارَنَة بينَ الماضي الشامخ و الحاضر المُفجِع ، وهذه الطريقة تضيف إلى البعد اللوني في النص الشعريّ فاعليةً أكبر في تمثيل الصورة بشكل أوضح وأجلى و تقرنهُ بحركة الزمان و تقلّباتهِ .

فالإظلامُ (السواد) / يقابل بياض الإصباح ، وماء البيضِ الآجن / يقابل الصافي ، و الرمح التي تُستعمَل للقتل / تقابل المكحلة الذي تُستعمل للتجميل ، و الصدور / يقابل الورود ، وهذه الدلالات تزيد من قوة التصوير وبراعتهِ ، وإن كان في مورد اليأس والإحباط ، وهو قد بنى بعض أبياته في هذه اليائيّة بطريقة الثنائيات اللونية ، كما في قولهِ :

قعاقع دُهمٍ أسهرتْكَ وطالمــا
أنامتْكَ بيضٌ أسمرتكَ الأغانيا [3]

---

[1]) ديوان ابن حمديس ، ص 532 .
[2]) ينظر : مُغني اللَّبيب عن كُتبِ الأعاريب ، ابن هشام الأنصاريّ ، تحقيق : ح. الفاخوري ، دار الجيل ، بيروت ، الطبعة الثانية ،1417 هـ ، 1997 م ، الجزء الأوّل ، ص322 .
[3])ديوان ابن حمديس ، ص 531 .

فقد بنى الشاعر صورتين ووازنَ بينهما : الأولى لاحقةٌ على الثانية زمناً ، وهي دهماء كنايةً عن رزية صديقهِ التي حدثتْ له في سقوط حكمه ، وأما الثانية فإنها تُعيدُ – باستذكارٍ – مجدهُ الآفل الذي كان ينامُ فيه في الليالي البيض التي يحلو له فيه السمر مع الأغاني والأنس مع الجواري ، فالدهم في مقابل البيض ، والسهر / السمر .

أما ابن اللبانة الداني –شاعر المعتمد وصديقه الوفيّ–فإنّهُ يتنقل بين الألوان ولم يثبت عند لونٍ معينٍ منها لأن الحال كانت حالَ ندبٍ وأسًى ولوعةٍ حينما زار المعتمدَ في أغمات فيقول في تائيتهِ :

والدهرُ في صبغة الحرباءِ منغمسٌ
ألوان حالاتِهِ فيها استحالاتُ [1]

فوَصْفُ الدهرِ بشدةِ التلوُّنِ والتغيُّر كالحرباءِ يحملُ انطباعاً مأساوياً عن تأثُّرِهِ بالفاجعة التي ألمَّتْ بالمعتمد ، ولا يكتفي بذلك حتى يزيد عليه من قتامة الانطباع وسوداويتهِ فيقول :

له وإنْ كانَ أخفاهُ السرارُ سنًى
مثلَ الصباحِ بهِ تُجْلَى الدجنّاتُ [2]

فالدجنَّةُ هي الليلة المدلهمّة شديدة الظلمة ، حالكتها ، وقد أقام الشاعر ثنائيةً في التشبيه عندما وصف ممدوحه (مرثيّه) بأنه كالصباحِ يجلو الظلمة ، وهذه السوداوية في النظر إلى القضايا منبعها الحال التي انتهى إليها المعتمد ودولته .

والمتتبع لنصوص الداني يجده لا يفارق لون الدجنة والحلكة المظلمة في الوصف عند الرثاء ، لكنّه في باب المدح (مدح المرثيّ) يجنح نحو البياض في تشبيه المعتمد بالطين الأبيض الصافي كما في قوله :

هو المرادُ ولكنْ دونهُ خُلُجٌ
رخاوةٌ عندها بيضٌ مُعلّاةُ [3]

كناية عن صفائه وطيب أصلهِ . ولكنّهُ في موردٍ آخرَ يذكر اللون الأبيض في مقام أسر المعتمد حينما اغمدتْ يدُ الردى السيوفَ البيض ، فيقول عندما نُقِلَ المعتمد أسيراً على الجواري :

---

[1]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 24 .
[2]) المصدر نفسه ، ص 25 .
[3])شعر ابن اللبانة الداني ،ص 27 .

والبيضُ بيضُ الظبى فَلَّتْ مضاربُها
أيدي الردى وثنتها دون إغمـادِ [1]

لكنه يعود إلى السواد في موردٍ آخر من القصيدة :

وأُنزِلوا عن متونِ الشُهْبِ واحتُمِلوا
فـويـقَ دهـمٍ لتـلك الخيـلِ أنـدادِ [2]

فالموقف بين الشطرين أعلاه يؤلّف ضدّينِ في المعنى ؛ ففي صدر البيت يتحدّثُ الشاعر عن شجاعة المعتمد و فروسيّتهِ ، و في عجز البيتِ يتحدّث عن أسرهِ ، إذ كانَ فارساً يحاربُ على ظهرِ جوادهِ الأشهب ، و أصبحَ مأسوراً محمولاً على ظهرِ مركب أدهم .

وقد ذكر البحث قبل قليل – عند ابن حمديس – هذه القضية في موازنتهِ بين الألوان ، ويبدو أنَّ ابن اللبانة جرى في المجرى نفسه ، فأقام موازنةً بين الأشهب والأدهم وهما يحملان دلالة انتقال من الرخاء إلى الشقاء ، من المُلكِ إلى الأسر وانتقال الحال إلى حال مأساوية مع المعتمد .

ويبدو أنَّ ما ذكره الشاعر في نصوص رثائه المعتمد من ألوان لم يكن يخرج عن العتمة والظلمة ، ففي قولهِ :

بمغرب العدوة القصوى دجا أملـي
فهـل لـهُ بديـار الشرقِ مشكـاةُ [3]

أو قوله :

وأينَ يوضحُ لي هدي الرشيدِ ضحًى
أجلو بهِ في ظلامِ الغيِّ إرشادي [4]

أو قوله :

---

[1])المصدر نفسه ،ص 39 .
[2]) المصدرنفسه ، ص 42 .
[3]) شعر ابن اللبانة الداني ، ص 27 .
[4])المصدر نفسه ،ص 43 .

أستـودِعُ اللهَ أرضــاً عنـدما وضحـتْ
بشائـر الصبحِ فيها بدّلـتْ حلكا [١]

أو قوله :

ولم يصـدع النقــعُ المثــار سنـانـــهُ
كما صدعَ الظلماءُ برقٌتضـرّما[٢]

فالشاعر لا يكتفي بموازنة واحدة بين الألوان ، بل يقيمُ موازنات متعددة في كل بيت ورد فيه لون ، (**دجا / مشكاة**) و (**يوضح / ظلام**) و (**هدي الرشيد ، إرشادي / الغيّ**) (**وضحت بشائر الصبح / حلك**) و (**الظلماء /الضياء الذي ينشأ عنالبرق**) ، ليشدَّ معه المتلقي إلى الصور المتداخلة التي يرسمها ، وأغلب موارد اللون تدور في مدار الحلكة والظلمة والعتمة ولا تزيد عن ذلك ؛ لأن المدار هو مدار رثاء وندب ولوعة ، والتصوُّرُ هو تصوُّرُ يأسٍ وإحباطٍ تجاه الحياة وتقلُّباتها[٣] .

لكنه في موردين آخرين فقط يُقلّلُ من هيمنةِ لون السواد والعتمة ، فيقول في مورد التعجب من فناء ديار آل عباد وكأنهم لم يتركوا أثراً في هذه الدنيا :

ولا اخضرَّ روضٌ في رباها فخلتهُ
توشَّحَ منهمْ لا من النور أنعما [٤]

ولكنّهُ في نهاية القصيدة يعود إلى السواد والعتمة ، في موازنةٍ يقيمها بين اللونينِ الأشقر والأدهم متشائماً من الحال :

قضى الله أن حطُّوكَ عن ظهر أشقرٍ
أشمٍّ وإنْ أمطوكَ أشأمَ أدهما [٥]

---

[١])المصدر نفسه ،ص 76 .
[٢]) المصدرنفسه ، ص 89 .
[٣]) ينظر : الصورة الشعرية والرمز اللوني ، يوسف حسن نوفل ، ص 97 .
[٤])شعر ابن اللبانة الداني ،ص 89 .
[٥]) المصدرنفسه ، ص 90 .

فختم الصورة الرثائية التي ضادَّ في نهايتها بين لوني الشقرة والدهمة (بين الحصان الأشقر و السفينة الدهماء) ، لينقل حال المتلقي معه من صورة المُلْك والعرش و الفروسيّة إلى صورة الأسْر والأغلال المشؤومة .

و هكذا تضفي الألوان الداكنة المظلمة على النصوص الرثائية للمعتمد و حكمهِالتي تتناسب مع وقع الفاجعة ، و التي لم تنتهِ إلا بزوال حكم المعتمد وموته فيما بعد .

٢ التشخيص : (الأنسنة) :

تحدّثَ النقّاد القدماء عن أهميّة التشخيص و لكنَّهم لمْ يذكروا هذه التسمية عيناً – على حدّ علم الباحثة –فبعضهم أدخلهُ ضمنَ باب الاستعارة ، و من أوائلهم عبد القاهر الجرجاني في قولهِ المذكور آنفاً : ((فانّكَ لترى بها الجماد حيّاً ناطقاً ، و الأعجم فصيحاً و الأجسام الخرس مبينة ، والمعاني الخفيّة بادية جليّة ...)) [١] ، و كذلك وصفَهُ في موضع آخر بأنّهُ يعمل عمل السحرلأنّهُ((يعطيكَ البيان من الأعجم، و يريكَ الحياة في الجماد))[٢].

---

[١] أسرار البلاغة في علم البيان ، عبد القاهر الجرجاني ، علق حواشيه : السيد محمد رشيد رضا ، ص 42 .

[٢] أسرار البلاغة في علم البيان ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمود محمّد شاكر ، دار المدني ، جدّة ، الطبعة الأولى ، 1991 م ، ص 132 .

و اهتمَّ النقد الحديث بالتشخيص اهتماماً جليّاً لكونِ ((التشخيص أداة جوهريَّة بل هي جوهر للصورة الشعريّة)) [١] ، ومن التعريفات التي قدّمها النقّاد المحدثون للتشخيص إنه((إحياء المواد الحسيّة الجامدة و إكسابها إنسانيّة الإنسان و أفعالهِ)) [٢]، أو كما عرفه المجمع العلمي بالقاهرة بأنّهُإنزال غير العاقلين من الحيوان او النبات او الجماد منزلة العاقل نطقاً وصورةً وحركةً أي أنْ يغدو غير العاقل إنساناً أو على صورة إنسان ، وهذا المصطلح النقديّ الأدبيّ يتوافق تماماً مع معناه اللغويّ عما يلحقُبالانسان من صفات الإبصار والسمع والإحساس والعلم بالشيء فضلاً عن (النطق) المتفرد به عن سائر المخلوقات والجمادات[٣] .فإذا أنزلت هذه الصفات نفسها على الحيوان والجماد ، مع إلحاق النطق بها –في بعض الأحايين –تبلور فحوى مصطلح (تشخيص الطبيعة) أو (أنسنة الطبيعة) ، ((و يأتي أسلوب أنسنة الطبيعة في طليعة الصور الشعرية التي تتميّز بقوّة تأثيرها الجماليّ لما لها من طاقة إبداعيّة خلّاقة تقوم على إخراج الأشياء و الكائنات الحيّة من طبيعتها الوجويّة ، لتكتسب حقائق وجوديّة جديدة مغايرة لما هي عليهِ في الواقع))[٤] ؛ إذْ يرتقي الشاعر بالقول الى ما يلائم الطبيعة البشرية من حيث النطق الذي نتلمس أبعاده في نصّهِ الشعري .وتلك هي الرؤية الشعرية الابداعية – مجازاً – للشاعر الفنان – بخاصة – الذي يرسم بكلمات صوراً فنيةً منتقاة من عالم الطبيعة بذكاء وفطنة وفراسة مؤلفاً فيه ما لا يأتلف ويجمع أشتات ما لايُجمَع وينطق ما لا ينطق فضلاً عن بثِّهِ الحركة والحيوية والمشاعر والاحاسيس في الحيوانات والجمادات إبرازاً لإبداعه ، وتأثيراً في المتلقين، وذلك من حيث التصوير ودقّتهِ وبراعتهِ والخيال الخلَّاق المفضي الى النادر الظريف الذي ينضوي تحتَ أفقهِ ما اصطلح على تسميته بـ (تشخيص الطبيعة) أو (أنسنة الطبيعة) بأبعاده الفكرية والفنية على السواء[٥] .

وبالعودة إلى نصوص الشعراء الأندلسيين – موضوع البحث – فلَنَّ هذه الوسيلة تتواجد بوضوح في الكثيرِ مِن النصوص ؛ إذْ يتواصل الشاعر مع محيطه المادي من

---

[١]) الصورة الشعريّة عندَ أبي القاسم الشابي ، مدحت سعد الجيار ، الدار العربيّة للكتاب ، طرابلس –ليبيا ، ص 189 .

[٢]) الصورة الفنيّة في شعر أبي تمّام ، عبد القادر الرباعي ، جامعة اليرموك ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 1980 م ، ص 169 .

[٣]) ينظر :انسنة الطبيعة .. رؤية شعرية ابداعية ، أحمد اسماعيل النعيمي ، جريدة المؤتمر ،العدد 2819 ،أيلول 2013 م ،ص 15 .

[٤]) الشعريّة في النقد العربي القديم مستوياتها و خصائصها البنائيّة و الجماليّة ، أطروحة دكتوراه ، مسلم حسب حسين ، كلّية الآداب ، جامعة البصرة ، تموز ،2006 م ، رجب ، 1427 هـ ، ص 274 .

[٥]) ينظر : انسنة الطبيعة .. رؤية شعرية ابداعية ، أحمد اسماعيل النعيمي ، جريدة المؤتمر ، العدد 2819 ،أيلول 2013 م ،ص 15 .

حيوان ونبات وجماد ، محاولاً إضفاء صفة الإنسانية عليه ، أو صفة من صفات الإنسان ، لأنه يميل إلى إلفهِ من الكائنات ، وهذا الشعور قدْ يأتي نتيجة فقد الإنسان لشيءٍ ما جعلهُ يشتاق إليه أو فقد عزيزٍ عليه ، أو لحاجته إلى مخاطَبَة الطبيعة بعد أن ملَّ البشر ومخاطبتهم ، فتجده يتجه لمخاطبة أي شيءٍ وتبادل الرؤية معه في بعض القضايا .

تزخر نصوص المعتمد بن عباد بهذه الوسيلة ، ويبدو أن للحياة المُترَفَة التي عاشها في بداية حكمه أثراً كبيراً في ذلك ، و لأسرهِ و تغيّر حاله أثرٌ أكبر ، ومن ذلكَ قوله في وصف مدينة قرطبة عندما استولى عليها و ضمّها إلى مُلكهِ :

مَن للملوكِ بشأوِ الأصيدِ البطـــــلِ ؟
هيهـات جاءتكمُ مهـديـة الـدولِ
خطبتُ قرطبة الحسناءِ إذ مَنَعـــتْ
مَن جاء يخطبُها بالبيضِ والأسلِ
عرس الملوكِ لنا في قصرها عُرُسٌ
كُلّ الملوكِ به فـي مأتم الوجـلِ[1]

فقد جعلَ الشاعرُ مدينةَ قرطبة حسناء مخطوبةً ، وهذه صفة إنسانية ، ولا يكتفي بذلك بل يتجه إلى وصفِ دلالها وتمنُّعِها على الآخرين عندما يخطبونها ، ولكنّهُ حظي بها– عندما ضمّها إلى ملكهِ – لشجاعتهِ و فروسيّتهِ، فالشاعر صوّرَ هذهِ الواقعة التأريخيّة تصويراً شعريّاً يشدّ المتلقّي عبرَ أنسنة المدينة .

لكن الأمر اختلف بعد زوال حكمه عن مملكته ، إذ اتجه إلى بناء الصورة السلبية التي تزخر بالندب والرثاء ، ومنه قوله بَعد أسره نادباً نفسه متذكراً منازله وقصوره ومشتاقاً إليها :

بَكى المُبارَكُ فـي إثرِ ابن عَبّادِ
بَكى عَلى إثر غِزلانٍ وَآســادِ
بَكَتْ ثُرَيّاهُ لا غُمَّــت كَواكِبُها
بِمِثلِ نَوءِ الثرَيّا الرائح الغـــادي
بَكىَ الوَحيدُ ، بَكى الزاهي وَقُبّتُهُ
وَالنَهرُ وَالتاجُ كُلٌّ ذُلُّهُ بـادي[1]

---

[1]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص65 ، 66 .

وأسماء (المبارك) و(الوحيد) و(الزاهي) هي أسماء لقصور المعتمد التي بناها وسكن فيها في إشبيلية ، وهو يصوّرها باكيةً نادبةً ملكه الزائل ، والبكاء من صفات الإنسان ، وكذلك الشعور بالذلّ ، لأنّه يأبى ذلك ، ولكنَّه أضفى ذلك كلّه على النهر والتاج والقصر ، تعبيراً عن فقده المُلْك ، وهذا الأمر – كما ذكر البحث – يمثل ذروة التفاعل مع هذه الجمادات إشراكاً لها في ندب حاله .

وهناك نص آخر يلتفت فيه الشاعر إلى نفسه عندما كتبه – وهو أسير – إلى ابن حمديس :

غريبٌ بأرض المغربينِ أسيـــــرُ
سَيبكي عليه مِنبرٌ وسريـــــرُ
وتندُبُه البيضُ الصوارمُ والقَنـا
وينـهلُّ دمعٌ بينهنَّ غزيـــــرُ
سيبكيه في زاهيهِ والزاهرِ النَّدى
وطُلاّبُهُ ، والعُرفُ ثم نكيـــــرُ
مضى زمنٌ والمُلْكُ مُستأنِسٌ بـه
وأصبح عنه اليوم وهو نَفُـــورُ[٢]

ويبدو أنَّ أثرَ السجن والغربة كان كبيراً عليه ، وهو يحاول استثارةَ كلِّ شيءٍ حوله وتفاعله معه ، وهذه الآلية تطغى على نصوصهِ بعد الأسر ، ولا نجافي الحقيقة فيما لو قلنا انَّها صنفٌ من الرومانسية في التعامل مع الطبيعة ، فإضفاءُ وصفِ الندبِ والبكاء والأنس ثم النفور على الجمادات تُمَثِّلُ حالة من تفاعلهِ معها واستشعاره بها وهي تبكي عليه لفقدهِ ؛ لأنَّ هذه الصفات إنسانية ، ولا يشترك مع الإنسان غيره فيها، وتمثل ذروة التفاعل مع الطبيعة في حالاته الخاصة .

ويستمر ابن عباد في وصفهِ ، إلى أن يقول :

بزاهرها السامي الذرا جادَهُ الحيا
تُشيرُ الثُّريَّا نحونا ونُشيـــــرُ
ويلحظُنا الزاهي وسعدُ سعــودهِ
غيورَينِ والصَّبُّ المُحبُّ غيــورُ[١]

---

[١] ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص95 .

[٢] المصدر نفسه ، ص 98 – 99.

فلم يكتفِ الشاعر بما سبق من الوصف ، بل أضفى صفةَ الإشارةِ والتفاعلِ على نجومِ الثريا ، ثمَّ اتَّجه إلى قصر الزاهي الذي (يلحظهُ) بغَيرةٍ وصبابة ، وهذا منتهى الدقة في وصف التفاعل مع الوجود والطبيعة التي تشاركه في المشاعر وتفاصيل الحياة .

ولعلَّ للنص الآتي آليةً أخرى في وصف التفاعل مع الموجودات ، تنتمي إلى طابع الحرب والمعارك ، إذْ قالها وقد تلقّى خبر ثورة ابنه عبد الجبار في الأندلس :

كذا يَهلِكُ السَّيفُ في جفنـــهِ إلى هَزِّ كَفّي طويلَ الحنيـــنِ
كذا يَعْطَشُ الرُّمحُ لمْ اعتقلْهُ ولمْ تُروِهِ من نجيعٍ يمينـــي

إلى أن يقول :

ألا شَرَفٌ يَرْحمُ المشرفِيَّممّا به من شَماتِ الوتيـــــــــــــنِ
ألا كَرَمٌ يُنعِش السَّمهـــــريَّ ،ويَشفيهِ من كلِّ داءٍ دفيـنِ
ألا حَنَّةٌ لابن محنيَّـــــــةٍ شديدِ الحنين ضعيفِ الأنينِ
يُؤمّل من صدرها ضَمَّـــــةً تُبوِّئُهُ صدرُ كفٍّ معيـــــنِ[٢]

وهذا الأمر يدعو البحثَ إلى التأمل في مثل هذه النصوص ، وما سبب توجُّههِ إلى هذه الوجهة في أداء الشعر ونظمه .

ولا يكتفي المعتمد بهذا النوع من الأنسنة بل يتجه إلى أنسنة الطبيعة معه ، إذْ يحاول أنْ يشركَها معه في الشعور ، كما في قوله مخاطباً قبرهُ :

كفاكَ فارفق بما استُودِعْتَ من كرمٍ
روَّاكَ كلُّ قطوب البرقِ رعَّـــــاد
يبكي أخاهُ الذي غيَّبْتَ وابلـــــهُ
تحت الصفيحِ ، بدمعٍ رائحٍ غادي
حتيجودّكَ دمعُ الطلِّ منهــمراً
من أعين الزهرِ لمْ تبخلْ بإسعـــادِ [١]

---

[١]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص99 .

[٢]) المصدر نفسه ، ص ، 116 .

فالحديث مع القبر بهذه الطريقة يكشف عن حالٍ يائسةٍ من كل شيءٍ ، إلى الحدِّ الذي لجأ فيه إلى مُخاطَبة التراب والرعد اللذين أصبحا يتصرَّفانِ بالمرثي ، فالضميرُ في (كفاكَ) و (فارفق) يعود للقبر ، بلغة التوسُّل والانكسار والذلّ ، و كذلكَ استعملَ الفعل : (غيّبْتَ) لتتكشَّفَ دلالة البوحِ عن يأسٍ من الحياة ، و شاركتِ الطبيعة مُشاركةً فاعِلة في هذا الحزنِ و هذهِ المأساويّة إذْ إنَّ الدنيا و السحاب تمطرُ بكاءً على المُعتَمَد .

و في شعر المعتمد تصوير لمعاناة الأسير و تألّمه من القيد (الحديد) الذي يقيّد ساقه ، إذ يقول :

يُعيدُ على سمعي الحديدُ نشيـدَهُ
ثقيلاً ، فتبكي العينُ بالجسِّ والنقرِ [٢]

فإضفاء الإنشاد على الحديد أنسنةٌ واضحةٌ ، وهي محاولةٌ للانتماء الى الوجود بكلِّ تفاصيله ، وتفاعل الوجود مع الشاعر المرثيّ .

أمَّا ابنُ اللبانة فقد اتجه اتِّجاهاً آخر في أنسنة الطبيعة ، إذْ أضفى صفات الإنسان على الطبيعة بشكلٍ أوسع وجعلَها باكية راثية بكلّ ما فيها ، و أوضح مثال على هذا ميميّته التي قال فيها :

بكاكَ الحيا و الريحُ شقّت جيوبـــــها
عليكَ وناحَ الرعدُ باسمكَ مُعلِمـــــا
و مزّق ثوبُ البرقِ و اكتست الدُّجـــا
حدادا و قامتْ أنجمُ الليلِ مأتمـــــا
و حارَ ابنُك الإصباحُوجْدا فما اهتدى
و غارَ أخوك البحرُ غَيْضاً فما طمـا
وما حَلَّ بدرُ التمِّ بعـــــــــدَك داره
ولا أظهرتْ شمسُ الظهيرةِ مَبْسَما [٣]

إذ جعل الشاعر الطبيعة تشاركه في آلامه و أحزانه ، لا بلْ حوّلها إلى عزاء دائم لا يفارق الحزن ليلها ولا نهارها .

---

[١]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص96 .
[٢]) المصدر نفسه ، ص 106 .
[٣])شعر ابن اللبانة الداني ،ص90 .

و أنسنَ الجمادات في شعره ومن الأمثلة على ذلك تائيته التي حاول فيها أن يضفي على الجمادات حياةً عندما قال :

لو كان يُفرَجُ عنهُ بعضُ آونـــةٍ
قامت بدعوتِهِ حتى الجماداتُ[1]

فالضميران في (قامتْ بدعوتهِ) يعود أولهما على الجمادات التي تستجيبُ للمعتمد ، والثاني على المعتمد المرثي نفسه إذ جعلها تلبّي الدعوة و تشارك الشاعر في مشاعر الوفاء للمَلِكِ الأسير .

وفي موردٍ آخر يبني الشاعر أنسنةً مع المسجد الذي خاطبه قائلاً :

هل يذكر المسجدُ المعمور شرجبهُ
أو العهودُ على الذكرى قديماتُ [2]

فمُخاطَبة المسجد وحالة تذكره أنسنةٌ واضحةٌ ، وهي – كما ذكر البحثُ – محاولةٌ لإشراك الجمادات مع الشاعر في مشاعره في رثاء المعتمد .

يكاد يتفق الباحثون علىأنَّ الشعراء ناجوا الطبيعة – بشكلٍ أو بآخر – وهو ما جعلَ الباحثينَ يرصدونها بوصفها سمةً من سمات شعرهم التي طغتْ بعد تفكُّك الدويلات والأمارات الأندلسية ، وهو بُعْدٌ آخر من أبعاد بناء النص الأندلسي ؛ إذ اتسمت النصوص بحالة من (البكائية) والندب التي سادت شعرهم ، في رثاء الدولة العربية في الأندلس ، خاصة أنَّهم عاشوا حياةً مترفة زاهرة ، حتّى في عصر الملوك والطوائف ، فإنَّهم عاشوا في ظل مملكة المعتمد حياةً مزدهرةً منعَّمةً ، وهذا الأمر سرعان ما أحسُّوا بفقدهِ حينما دخلت عليهم جيوش المرابطين فصاروا يسرقون منهم كل شيء وينهبون منهم متاعهم ، ممّا أثار السخط في نفوس الأندلسيينَ عامّة وأبناء أشبيلية بالخصوص ؛ فكانت ثورة عبد الجبار بن المعتمد عليهم بارقة أمل ولكن المعتمد توفي في سجنه قبل أن يرى مقتل ابنه وفشل ثورته .

---

[1]) المصدر نفسه ، ص25 .
[2]) المصدر نفسه ، ص ، 27 .

٣ ـالتجسيد:

يُعَدُّ هذا العنصر من أسمى وسائل تشكيل الصورة الشعرية نظراً لما يتمتع به من قابليةٍ وقدرةٍ على الحركة بين المعاني الذهنية التي مجالها الأفكار ، والأشياء الحسِّيَّة التي تحيط بها الأبصار [١]؛ إذْ إنّهُ ((يسعى إلى جعل المعنوي حسياً)) [٢] ، ويعرّفهُ النقاد المحدثون بأنه : ((تقديم المعنى في جسد شيئيٍّ ، أو نقل المعنى من

[١]) ينظر : صورة اللون في الشعر الأندلسي ، دراسة دلالية وفنية ،حافظ المغربي ، ص324.
[٢]) الصورة الفنية معياراً نقدياً، عبدالاله الصائغ ،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،الطبعة الأولى،1987م ، ص 417 .

نطاق المفاهيم إلىالمادية و الحسية))[1] ، أو هو : ((إخراج المعاني والمُجَرَّدات في صورِ أشياء مجسَّدةٍ جامدةٍ ، فيجعلها باديةً جليةً))[2].

وهو يتعلَّقُ بالاستعارة تعلُّقاً وجودياً ، إذ لا وجود للتجسيد خارج إطار الاستعارة ؛ لأنَّها تشكّلُ الحاضن الأساس له ومنبعه وأصلهُ ؛ إذْ تختزل صياغة الألفاظ والكلمات إلى أقصى حدٍّ ممكنٍ ، فينتفي وجود أية علاقة أخرى سوى علاقة اللغة التي تخلقُ من اللفظين وجوداً جديداً لم يُعرَف من قبل ، ولكن البحث لا يريد الغوص في الاستعارة وتكرار ما قاله السابقون في تحليل النصوص ، بقدرما يريد الإفادة من الآراء السابقة والوقوف بشكل ضمني غير أساس على أثر الاستعارة في تشكيل الصورة التجسيدية الجديدة .

وهذا الأمر ((ينمُّ عن شوقٍ إلى استحضارِ ما هو غائبٌ والقبض على زمنٍ مراوغٍ يفلتُ من الإنسان وعلى عوالم ورؤى تعذِّبُ خيالهُ ، فيحاول أن يقتنصَها ويودعها أقفاص المادة المحسوسة))[3] ، مستعيناً بالأفعال التي تضفي على القصيدةِ بُعداً ديناميكياً حركياً ، فتستحيل الصورةُ مشهداً واقعياً مجموعاً بأجزاءَ متظافرةٍ يخلقها انفعال الشاعر [4] ، وهذه القضية تكثر عند المعتمد في نصِّهِ الشعري كما في قوله :

وألذُّ من طعمِ الخضو عِ على فمي السُّمُّ النقيعُ [5]

فهو قد لجأ إلى المزاوجة بين ما هو حسي وما هو معنوي ، فمنح الصورة تأثيرها الواضح في النفس [6] ، لأنَّ الخضوع لا يمكنُ أنْ يذوقهُ الإنسان إلاّ مجازاً فيقال : ذاق طعمه ، ولذلك فإنَّ الشاعر كان موفَّقاً في صياغته هذه ثم مفاضلته بين السم النقيع و الخضوع وتفضيله السم إباءً وعزةً فعزَّز من إيحاء الصورة وقوة دلالتها . وهناك صورةٌ أكثر تأثيراً ، وأقوى حضوراً في قوله :

---

[1]) الصورة الفنيّة في شعر أبي تمّام ، عبد القادر الرباعي ، ص168 .

[2]) الشاعر الرومانسي أبو القاسم الشابي ، عبد الحفيظ محمد حسن ، مطبعة التيسير ، مصر ، ص 214 .

[3]) حركية الإبداع ، خالدة سعيد ، دار العودة ، بيروت –لبنان ، الطبعة الثانية ، 1982 م ، ص53 .

[4]) ينظر : الصورة الفنية في شعر المعتمد بن عباد الأشبيلي ، رسالة ماجستير ، إيمان ناصر حسن المسفر ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، 2000 م ، ص 38 .

[5]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص88 .

[6]) ينظر : الصورة الفنية في شعر المعتمد بن عباد الأشبيلي ، رسالة ماجستير ، إيمان ناصر حسن المسفر ،ص 38 .

زادٌ من الريحِ لا ريٌّ ولا شبعُ
غدا لهُ مؤثراً ذو اللبِّ والأدبِ[1]

فالريح لا زاد منها ، ولا ريّ ، ولكن الشاعر جاء بهذه الصياغة تعبيراً عن الإحباط والخسارة والإفلاس من كل شيء في هذه الحياة بعد أسرهِ ، وكذلك هذه الصورة الأخرى التي جسَّدَ فيها المجد وجعلهُ يحسُّ كما يحسُّالإنسان :

أما يُخجلُ المجدَ أنْ يُرحلوكَ
ولـم يُـصحِـبُــوكَ خبـاءً معـارا
فقد قنَّعوا المجدَ إنْ كان ذاكَ
– وحاشاهمُ– منك خزياً وعارا[2]

فالبعد الخيالي في تجسيد المجد وجعلهِ يحسُّ بالخجل تجاه أفعال المرابطين الذين أسَّروا المعتمدثم جعلهِ مُقَنَّعاً بالخزي والعار لفعلهم هذا ، يفتح باب أفق التحليل النقدي في صياغة اللغة الشعرية تجاه الأشياء المجردة ، التي جعلها الشاعر مجسَّدةً ، غير جامدة ، بل تعيش تفاصيل الحياة مع الإنسان وتشعر بشعوره .

ولعل لهذا البيت الشعري حضورهُ هو الآخر في التجسيد والصياغة المكثفة إذْيقول :

برأيٍ من الدهرِ المضلّلِ فاسدٍ
متى صلُحتْ للصالحينَ دهورُ [3]

فالشاعر جعل من الدهر مُضلِّلاً فاسداً ، وهو تجسيدٌ لشيءٍ مجرَّدٍ لا يمكنُ أنْ يُخلَقَ إلا بلغةٍ شعريةٍ تفتح آفاق التأويل والفهم المتعدد للنص ، كما في قوله :

ماذا رمتكَ به الأيامُ يا كبدي
من نَبْلِهنَّ ، ولا رامٍ سوى القدرِ[4]

---

[1]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص92

[2]) المصدر نفسه،ص 97 .

[3])ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص99

[4]) المصدرنفسه ، ص 100 .

فالأيام لا نَبْلَ لها ، ولكنَّ الشعور بالإحباط تجاهَ الأشياء يجعل تصوّر المرء سوداوياً ، وحتى نسبة الرمايةِ إلى القدر فيها نوعٌ من خرقِ المألوف ؛ لأنَّ التراث يحفل بهذه الصور تجاه الدهر وليس القدر ، وتعامل الإنسان معه في فكره ومعتقداته .

يحيط المعتمد ، في حديثه مع نفسه وتذكُّرِهِ أيامه الخوالي ، شعورٌ باليأس والإحباط تجاه انقلاب الأمور والواقع عليه ، فبعد أن كانت الأمور له متسقة ، والدنيا له مستوسقة ، كان يأمرُ الدهرَ فيطيع ، ولكنَّ شدةَ وقعِ الأمرِ عليهِ جعل الدهر ناهياً له وآمراً عليه ، وهذه الصياغة تُجسِّدُ الدهر المُجرَّد بوصفهِ راداً وناهياً وآمراً ، في أشد لحظات التصوُّر السوداوي والإحباط النفسي ، يقول :

قد كان دهرُكَ إنْ تأمرهُ مُمتثلاً
فرَدَّكَ الدهرُ منهيَّاً ومأمورا [1]

إن صياغة الألفاظ باختصار بليغ يفتح أفق البحث في دلالات الألفاظ ومعانيها ، وخاصةً إن وسيلة التجسيد تعاضدت مع الاستعارة في حبك الألفاظ وصياغتها ، وهذا ما يزيد ويعمق من قوة التصوير الفني لدى الشاعر ، وهو يعيش لحظاته المليئة بالإحباط واليأس ، كما في قوله جاعلاً للدهر يداً :

ولكنَّه لمّا أحالت محاسني
يدُ الدهرِ – شَلّتْ عنكَ دأباً يدُ الدهرِ [2]

فالدهر في فعلهِ بالأشياء يجعل الإنسان يحس وكأنّه له يدٌ فاعلةٌ ومؤثرة ، وهذا الأمر يكثر في التراث العربي في عقيدة الفرد العربي تجاه الدهر وآثاره على الإنسان.

إنَّ للمعتمدِ بنِ عبادٍ لغةً تنضحُ بهذه الصياغات التي لا تفتأ تختصر الصياغة وتجعلها مكثفةً ، ذات أبعادٍ عميقةٍ جداً ، كما في قوله :

فقد نظرتْ إليه عيونُ نحسٍ

---

[1])المصدرنفسه، ص 101 .

[2]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص101 .

مضتْ منهُ بمعدوم النَّظيرِ [1]

فالنحسُ حالة معنويةٌ لدى الفرد وشعورٌ خاص ، ولكن إضافة لفظ (عيون) إليه جعله مكثَّف الدلالةِ عميقها ، وهو يستشعر حالة الترقُّب والقلق في نهايات حياته التي انتكست فيها حاله ، فكان للوجع والفجيعة حضورهما فيها :

فأحرقَ الفجعُ أكباداً وأفئـــدةً
وأغرق الدمعُ آماقاً وأحداقــا[2]

فالفجيعة لا تحرق ، ولكن هول المصيبة جعل الشاعر يستعير لها صفة الإحراق التي هي من صفات النار ، تعبيراً عن شدة الرزية وهولها في نفسه المكلومة.

أمّا الشعراء الباقون ، فأنَّ لوسيلة التجسيد حظاً وافراً ، ووجوداً ملحوظاً في نصوصهم الشعرية ، وهم ينهلون من علوم البلاغة في ذلك ، وليس بخافٍ عليهم قوة تأثيرها في نفس المتلقي ، فالشاعر ابن عبد الصمد في داليته الرائعة ، ضمَّن هذه الوسيلة في شعره ، لأن لها وقعاً خاصاً في ظرف الرثاء الذي كان هو فيه – ظرف ندب المعتمد بن عباد والوقوف على قبره في أغمات –فيقول :

قد كنتُ أرجو أنْ تبرِّدَ أدمعي
نيرانُ حزنٍ أُضرِمتْ بفؤادي [3]

فشدّةُ حزن الشاعر جعلته يستعير لوصف حزنه النار المُضْرَمة ، التي لا تهدأ ، وهي صورة استعارية قاسيةٌ في الشعور ، ويبدو أنَّ وقْعَ المصيبة جعل الشاعر يقلب المسألة ، فهو يرجو من النار أنْ تبرِّدَ أدمعَهُ التي تنهمر على خديهِ ، وليس العكس ! ومعلوم للمتلقي أن الدمع يبرد غليل الباكي ، كما قال الشاعر :

---

[1]) المصدرنفسه، ص 103 .
[2]) المصدرنفسه، ص 110 .
[3]) أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، ص165 .

*) هذان البيتان من قصيدةٍ عينيةٍ طويلةٍ رائعةٍ في الرثاء لأبي محمد جعفر بن محمد بن ورقاء الشيباني ، المتوفى سنة 352 هـ . للمزيد ينظر : موسوعة مشاهير شعراء الشيعة ، عبدالحسين الشبستري ، منشورات المكتبة الأدبية المختصّة ، مطبعة ستارة ، قم ، إيران ، الجزء الأول ، ص 292 – 293 .

كم أودعوا قلبي عشيَّةَ ودَّعوا
غُصصاً لها صمُّ الصفا يتصدَّعُ
أبكي فلا حُرقي تُجففُ أدمعي
كلاّ ، ولا تطفي الحريق الأدمعُ (*)

فيعود الشاعر ليستدرك أنَّ الأدمعَ لا تُطفئ حريقَ حُزنِهِ ، لأنَّ اللوعةَ ونارَ الحزنِ لا تهدأ بل تزيد من اضطرامها في قلبه وأشجانه ، ولكن الشاعر ابن عبد الصمد في أبياته تقدَّم وأجاد في استعارته النيران للحزن ، ثم يرجع ويستذكر أيام المعتمد الآفلة ليعيش في أجوائها لحظات :

عهدي بمُلْكِكَ وهو طلقٌ ضاحكٌ
متهلّلُ الصفحاتِ للقُصّـــادِ (١)

فجعلَ مُلكَ المعتمد مُجسَّداً ضاحكاً طلقاً ، متهللَ الصفحات ، في تصويرٍ يتفاعلُ معهُ إحساسُ الإنسانِ وعواطفُهُ ، وهذه الصورُ في التجسيدِ لا تنتهي هنا ، بل إنَّ مجالَ الرثاءِ فتحَ البابَ أمامَ هذه الاستعاراتِ بأقوى ما يُمكنُ من الحضورِ في النص ؛ إذْ يتفاعلُ الشاعرُ مع الوجودِ بكلِّ تفاصيلِهِ التي يعيشُها حتّى كأنَّهُ يريدُ ربطَهُ بالمرثيِّ وقضيتِهِ ، فيقول :

يا ساكنَ القبرِ الذي فقدانُـــــهُ
قتلَ الرجاءَ وفَتَّ في الأعضــادِ (٢)

تحيلُ ألفاظُ : **القبر ، الفقد ، قتلَالرجاءَ ، فتَّ في الأعضادِ** ، في البيتِ الشعريِّ إلىالخطب المُلِم و فَداحَة النازلة التي وقعتْ على الشاعر ، وانتهاءِ الأملِ لديهِ ، وهو يرزحُ تحت نيرِ الفاجعةِ التي حلّتْ به ، ولكي يزيدَ الشاعرُ من فداحةِ المصيبةِ جعلَ الفقدَ قاتلاً الرجاء ، وفاتّاً في الأعضادِ ، وهذا التصوُّرُ يحملُ منتهى اليأس والإحباط ، ليأتي البيتُ الآخرُ ليتمِّمَ المأساة :

فإذا المنايا قاطعـاتٌ بالمنـــى

---

١) أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، ص166

٢) أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، ص167

والدهرُ لا يُردي سوى الأجوادِ[1]

فإضفاءُ صفةِ القطعِ للمنايا ، وصفةِ الردى للدهرِ تُمثِّلُ محاولةً للتفاعلِ معَ عناصرِ الوجودِ في رثاءِ المعتمدِ وبكائِهِ ، في انتقالةٍ متنوعةٍ للشاعرِ بينَ هذهِ العناصرِ الوجوديةِ ، لكي يشدَّ المتلقي معه إلى حالة الحزن التي يعيشها مع المرثي .

ما يفتأ الشاعر من البكاء حتى يرتفع بدرجات الإبكاء والندب إلى إيراد صفتينِ أخريينِ على المرثي وملكهِ ، حين يجتمع العلى والمجد تحت سلطان المعتمد ، الذي لبست الدنيا له ثياب الحداد حزناً عليه :

أبكى العلى والمجدَ فقدَكما(*) الذي
لبستْ له الدنيا ثيابَ حـــــدادِ [2]

وكما أشار البحث ، فإنَّ الشاعر يحاول أنْ يُشْرِكَ عناصرَ الوجودِ معه في حزنهِ وبكائه الذي لا ينتهي ، فيعيد – مستذكراً – أيامه الخوالي مع المرثي ، وهو صاحب النعم والمواهب التي أسبغها على الشاعر فيما مضى :

كم نعمةٍ خضراءَ قد ألبسْتَنـــي
ومواهبٍ واليتَـها وإيـــــادِ [3]

ويبدو أنَّ لابنِ اللبانةِ تصوُّراً أشدَّ فجيعةً في الرثاء ، وأوجعَ وقعاً ، وإنْ كانت ألفاظهُ شحيحةَ الورودِ في نصوصهِ الرثائيةِ ، إذ وردتْ بموضعٍ واحدٍ فقط يبدو عليهِ استعمالُ الوصفِ أكثرَ من التجسيدِ في الرثاء :

سارتْ سفائنهم والنوحُ يَصْحَبُها
كأنَّها إبلٌ يحدو بها الحـــــادي [4]

---

[1]) المصدرنفسه و الصفحة نفسها.

*) كذا وردت في نسخة كتاب أعمال الأعلام ص 168 ، وهي خطأ واضح ، والصحيح : فقدُكما بالرفع على الفاعلية ، وليس النصب على المفعولية . (الباحثة) .

[2]) أعمال الأعلام في من بويِع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، ص168 .

[3])أعمال الأعلام في من بويِع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، ص168

[4]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 42 .

فهذه الصورةُ المؤلِمَة التي اختلطَ فيها النوحُ مع الرواحلِ ، جعلَ فيها الشاعرُ النوحَ قائماً بفعلِ المصاحبةِ وهي صفةُ مَنْ اشترَكَ بالحالِ المأساويةِ ؛ إذْ جسَّدَ النوحَ تجسيداً ، وهو مجردٌ لأنهُ فعلُ البكاءِ ، في محاولةٍ لشدِّ المتلقي إلى الصورةِ المأساويةِ التي أرادَ الشاعرُ إيصالَها . ويقولُ في موضعٍ آخر مُعتذراً من المعتمد :

لا أزيدُ الجفاءَ فيهِ شقوقـــاً
غدرَ الدهرُ بي لئن رمْتُ غدراً [1]

فهو يعتذرُ بصيغةِ التمنّي والنفي ، فيتمنى لو غدرَ بهِ الدهرُ إنْ حاولَ الغدرَ بالمعتمدِ ، وهي صورةٌ رائعةٌ من صورِ الوفاءِ بينَ الاثنينِ ، نافياً أنْ تخطرَ عليهِ فكرةُ الغدرِ مع ممدوحهِ ، وكيفَ تخطرُ عليهِ وهو الذي أغدقَ عليهِ من كرمِهِ ما أغدق :

وكفانـي كلامُكَ الرطبُ نيـــلاً
كيفَ أُلقي دراً وأطلبُ تبـرا ؟ [2]

يُقيمُ الشاعرُ مُوازنةً بينَ كلامِ الممدوحِ والعطايا ؛ إذْ يصفُ كلامَهُ بالرَّطْبِ وبالدُّرِّ ، وكيف لا وهو صديقه الوفي ؟

يمكن للبحث أن ينتهي إلى نتيجةٍ واضحةٍ في هذه النقطة (التجسيد) وهي : أنَّ الشاعر في رسمهِ الصورةَ الحسيةَ في الرثاء يعملُ على تقريبِ ما هو غائبٌ عن الحسِّ بما هو حسّيٌّ وعينيٌّ لمَن يصعُبُ عليهِ إدراكُ الأفكارِ والأمورِ المجرَّدة إلا عن طريقِ الحسِّ والتخييلِ ، فالشاعرُ المبدعُ يعمدُ إلى إيداع جزئيات التجربة التي يودُّ أنْ يُعبِّرَ عنها ويقرِّبَها إلى ذهنِ المتلقي بصيغٍ من شأنها أنْ تُثيرَ لدى المتلقي الإحساسَ نفسه بصدقٍ وعفويةٍ [3] ؛ فالتجسيد ينتقل بالمتلقّي من المُجرَّد إلى الملموس وبهذا يرسم صوراً رساليّة قصديّة عبْر وسيلته الجماليّة الإبداعيّة .

---

[1]) المصدر نفسه ، ص 44 .
[2]) المصدرنفسه ، ص 45 .
[3]) ينظر : الصورة الفنية في شعر المعتمد ، رسالة ماجستير ، إيمان ناصر حسن المسفر ، ص 49 .

٤ -التجريد :

يُمَثِّلُ التجريدُ وسيلةً مهمةً من وسائلِ تشكيلِ الصورةِ الشعريةِ ، إذْ إنَّهُ يُحيلُ الأشياءَ الماديةَ والمحسوسةَ إلى معانيَ وأفكارٍ تُحلِّقُ في عالمِ الخيال [١] ، فهو ((يجعلُ الأشياءَ الماديةَ تتحوَّلُ إلى معانٍ نفسيةٍ))[٢] ، إذْ إنّهُ ((مُصطلح ، يُعارَض بهِ (الملموس) ، في اللغة الطبيعية))[٣] ، إذْ ((يتعارض (التجريديّ) مع (التصويريّ)))[٤] ؛لذا ((فالتجريد لا يُدرَك بالحسِّ المباشِر بل يُلتَمَس بفاعليّة الذهن))[٥] . وبذلكَ

---

[١]) ينظر : صورة اللون في الشعر الأندلسي ، دراسة دلالية وفنية ،حافظ المغربي ،ص 330.
[٢]) الشاعر الرومانسي أبو القاسم الشابي ، عبد الحفيظ محمد حسن ، ص216 .
[٣]) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت –لبنان، الطبعة الأولى ،1985 م ، ص 61 .
[٤]) المصدر نفسه و الصفحة نفسها .
[٥]) الشعر و النقد و السّيرة : مقاربة لتجربة بشرى البستاني الإبداعيّة ، حوار : عصام شرتح ، ص 48 .

يُخفِّفُ من حدَّةِ الشعورِ بالمحسوساتِ ؛ لأنَّهُ يُمثّلُ الوسطيَّةَ في الشعرِ بينَ التجسيدِ والتشخيصِ تصويراً وتعبيراً[1] ، وهنا تَتَمثَّلُ الصورةُ بهذهِ الوسيلةِ ، إذ يصلُ الشاعرُ إلى تثبيتِ العلاقاتِ التي تصلُ ما بينَ الأشياءِ والفكرِ ، وما بينَ المحسوسِ والعاطفةِ ، وما بينَ المادةِ والحلمِ أو الخيالِ الذي يتجاوزها[2] .

تقلُّ الشواهدُ النصيَّةُ على هذهِ الوسيلةِ في الشعرِ الأندلسيِّ موضوعِ البحثِ ، ويبدو أنَّ حالَ الأسرِ وسقوطِ حُكْمِ المعتمدِ كانَا سببينِ في قلَّةِ وجودِ هذهِ الوسيلةِ في النصوصِ الشعريةِ الرثائيةِ ؛ لأنَّها تَتَّجِهُ نحو وصفِ الفاجعةِ ورثاءِ المعتمدِ ، ولذلكَ فإنَّ طابعَ الوصفِ يزدادُ بخلافِ التجريدِ الذي يضمحلُّ ؛ إذْ إنَّ نفسيةَ الشاعرِ الراثي لا يتهيَّأُ لها السبيلُ لتوظيفِ هذهِ الوسيلةِ في نصوصهِ الرثائيةِ ؛ لأنّه يوجِّه خطابَه الإنسانيّ إلى أكبرِ مجموعةٍ من المتلقّين ، وقد تتّسع تلك المجموعة لتشمل الإنسانيّة جمعاء ، فهو ينقل مشهد الفاجعة نقلاً حيّا ويجعله محسوساً ملموساً كي يتفاعل معه كلّ إنسان على اختلافِ بيئته وعصرِه وثقافتِه وجنسِه .

قد لا تعدو الشواهدُ – التي تستحقّ الوقوف عندها – عن شاهدَينِ في هذا المجال، وقد حاولَ البحثُ إيرادَهما لكي لا تختلَّ منهجيةُ البحثِ العلميةِ ، وقد وردَ هذان الشاهدان عندَ الشاعرِ ابنِ اللبانةِ ، إذ وردَ الشاهدُ الأوَّلُفي مقطوعةٍ قالها عند دخولهِ على المُعتمدِ في المنفى :

إنَّما أنتَ دُرَّةٌ للمعـــــــالي
رَكَّبَ الدهرُ فوقها أصـــــدافا [3]

فمفهومُ المعالي مفهومٌ مجرَّدٌ لا يُوجَدُ إلَّا في الأذهانِ ، وهو يجمعُ كلَّ الصفاتِ الإيجابيةِ التي تنتهي بها ، ولكنَّ الشاعرَ – وببراعةٍ تصويريةٍ – جعلَ الممدوحَ دُرَّةَ هذهِ المعالي وجوهرَها ثم أضافَ الأصدافَ ، وهنا حوَّلَ الماديَّ معنوياً وجعلَهُ في أبهى صورةٍ .

و وردَ الشاهد الثاني في داليّتهِ المطوَّلة التي قالهافي رثاءِ بني عبَّاد و أفعالهم الحميدة ، إذْ ينتقلُ انتقالةً حيّة فيصفُ أفعال بني عبّاد بقولهِ راثياً :

مكارمٌ و معالٍ كنتُ بينهما
كأنّني بينَ روضاتٍ و أطوادِ [1]

---

[1]) ينظر : صورة اللون في الشعر الأندلسي ، دراسة دلالية وفنية ،حافظ المغربي ،ص 330.
[2]) ينظر : النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، ص 400 .
[3]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 68 .

حوّلَ الشاعر أفعال بني عبّاد (النِّعم التي كانوا يغدقونَها عليه) إلى مكارم و معالٍ ، و هو بذلكَ يُجرِّد تلكَ الأفعال (الهبات) ، إذْ انتقلَ في هذا الوصفِ انتقالةً رائعةً غيَّرَ فيها الصورةَ الماديَّةَ وجعلَها مُجرَّدةً كاملة.

٥ ـ التضاد :

التضاد مظهر بارز من مظاهر الشعرية ؛ فهو يُمثّلُ وسيلةً عرفها تراثنا الشعري لتشكيل صورهِ الفنية ، وهو المقابل التراثي للمفارقة التصويرية [٢] ، وقد عرَّفهُ أبو هلال العسكري بأنَّهُ : ((الجمعُ بين الشيءِ وضدِّهِ في جزءٍ من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة))[٣]. ويبدو أنَّ المتلقي العربي قد وعى قيمةَ التضاد الجمالية في تكوين الصور الشعرية واتّخاذه وسيلةً لتشكيلها ، وهو ما ينمُّ

---

[١]) المصدر نفسه ، ص 43 .

[٢]) ينظر : صورة اللون في الشعر الأندلسي ، دراسة دلالية وفنية ،حافظ المغربي ،ص345.

[٣]) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، أبو هلال العسكري ، حققه وضبط نصَّهُ : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، 1981 م ، ص 339 .

عن ذوقٍ يزاوج بين نقيضينِ يتجاوران ولكنَّهما يتمايزان [١] ، إذ ((تتأتّى لذّة النص من بعض القطيعات (أو من بعض التصادمات) إذ تتلاقى المتنافرات))[٢] .

وقد بيَّنَ عبد القاهر الجرجاني أهميةَ التئام الأضدادِ في تشكيل الصورةِ وخلْقِ المعاني ، وأثرها في نفس المتلقي ؛ إذْ أشارَ إلى أثرِ الثنائياتِ الضديَّةِ في إدهاشِ المتلقي [٣]في قوله :((وهل تشكُّ في أنَّهُ يعملُ عَمَلَ السحرِ في تأليفِ المتباينَينِ حتى يختصرَ لكَ بُعْدَ ما بين المشرقِ والمغربِ ... ويريك الحياة في الجماد ، ويريكَ التئامَ عين الأضدادِ فيأتيكَ بالحياةِ والموتِ مجموعَينِ ، والماءِ والنارِ مجتمعين))[٤]، و هذا الأمر أشارَ إليهِ النقّاد المحدثون أيضاً ، إذْ يقول كمال ابو ديب : ((يتمثَّل أحد المنابع الرئيسيّة للفجوة : مسافة التوتّر في لغة التضاد ؛ و بلغة التضاد هنا أقصد جميع أشكال المُغايَرة و التمايز التقابليّينِ بينَ الأشياء في اللغة و في الوجود ، و يبدو لي أنَّ هذهِ الفرضيّة قدْ تكون بينَ أكثر الفرضيّات حولَ الشعريّة خطورة و جوهريّة ، و أنَّنا إذا أحسَسْنا اكتناه التضاد و تحديد مختَلَف أنماطِهِ ، و مناحي تجلّيهِ في الشعر ، استطعْنا في خاتمة المطاف أنْ نُموضعَ أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازاً و قدرةً على معاينة الشعريّة و فهمها من الداخل و كشف أسرارها))[٥]، إذ ((اتضحَ دور الضد في صياغة النصوص و استنطاق أنساقها ؛ لأنَّ فهمه بمختَلَف أشكالهِ إشارة واضحة إلى أنّه أبرز مظاهر الشعريّة التي تسوق إلى إحداث قراءة جادّة مشفوعة بالفهم و الوضوح عبْر استكناه الأعماق و تحليل الباطن))[٦]،فلا يخفى على أحدٍ أنَّ ((من السهلِ إحداثُ انسجامٍ بينَ المقترباتِ وربَّما بينَ المتباعداتِ أيضاً ، لكنَّ الصعبَ هو تصوُّرُ انسجامٍ بين المتنافرات ، من هنا يُدهِشُنا الشعر الذي يحوي هذا الانسجام))[٧] ؛ لذا يكون للتضادِّ تأثيرٌ جليٌّ في متلقي النصّ الأدبيّ إذْ ((يُحقِّق التضاد في النص الأدبي دلالة معنوية واضحة لما له من قدرة على إظهار مشاعر تضفي على النص

---

[١]) ينظر : صورة اللون في الشعر الأندلسي ، دراسة دلالية وفنية ،حافظ المغربي ،ص346.

[٢]) لذّة النّص ، رولان بارت ، ترجمة : محمد خضير البقاعي ، المجلس الأعلى للثقافة ،1998 م ، ص 19 .

[٣]) ينظر :جماليات النقد الثقافي : نحو رؤيةٍ للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي ، أحمد جمال المرازيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت –لبنان ، الطبعة الأولى ،2009 م ، ص 142 .

[٤]) أسرار البلاغة في علم البيان ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمود محمّد شاكر ، ص132 .

[٥]) في الشعرية ، كمال ابو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1987 م ، ص 45 .

[٦])جماليات النقد الثقافي : نحو رؤيةٍ للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي ، أحمد جمال المرازيق،ص 22 .

[٧]) في تشكيل الخطاب النقدي مقاربات منهجية مُعاصِرة ، عبد القادر الرباعي ، الأهلية للنشر و التوزيع ، عمان ، الطبعة الأولى ،1998 م ، ص 50 –51 .

جوّاً مشحونا بالحركات الثنائية الضدية التي ترتبط بالموقف الفكري والوجداني الذي يرمي إليه الأديب ويعزِّزه)) [١] .

إنَّ تواتُرَ فكرةِ التضادِ بكثرةٍ في الشعرِ العربيِّ، يدلُّ على أنَّ هذه الفكرةَ إنَّما تضربُ بجذورٍ عميقةٍ في التركيبةِ العربيةِ ، وهي تركيبةٌ تسمحُ بتجاورِ الأضدادِ ، كما يتجاورُ الليلُ والنهارُ ، والخصبُ والجدبُ ، والخوفُ والأمنُ [٢] . إنَّ وظيفةَ التضادِّ عندَ تشكيلِ الصورةِ الشعريَّةِ مُهمةٌ جداً ، فهو يجمعُ بينَ نقيضَينِ أصلُهُما الدلاليُّ واحدٌ ، فالأبيضُ والأسودُ قد يكونانِ مختلفَينِ في الإحساسِ بهما ، مُتَضادَّينِ داخلَ الصورةِ ولكنْ في الحقيقةِ تجمعُهُما دلالةٌ واحدةٌ هي الدلالةُ اللونيَّةُ [٣] ، وهي ((رابطةٌ دلاليّة بينَ طرفَي النقيضِ))[٤].

و بناءً على ذلكَ فإنَّ من البديهيّ ((أنْ يأخذَ الضدُّ أهميةً في خلقِ الصُّورةِ وتشكيلِ معناها ، وأنْ يكونَ أحدَ الأنساقِ الفاعلةِ في تأويلِ النَّصِّ الشعريِّ ، الذي يزدادُ جمالاً بوجودِ تناقضات))[٥]ترتبطُ مع بعضها البعض((في كيانٍ واحدٍ يُعانقُ في في إطارهِ الشيءُ نقيضَهُ ، ويمتزجُ بهِ مُستَمِدّاً منهُ بعضَ خصائصهِ ، ومُضْفِياً عليهِ بعضَ سِماتهِ ، تعبيراً عن الحالاتِ النفسيةِ والأحاسيسِ الغامضةِ المُبْهَمَةِ ، التي تتعانقُ فيها المشاعرُ المتضادةُ وتتفاعلُ))[٦] ، مما يخلق صدمة انفعاليّة لدى المتلقي، و هذه الصدمة –كما تبيَّنَ آنفاً –تمثِّلُ عنصراً أساساً في الشعريّة. كما في قول المعتمد مخاطباً ابنَ اللبانة :

تحلَّيْتَ بالداني وأنتَ مُباعدٌ
فيا طيبَ بدْءٍ لو تلاهُ تَمامُ
ويا عَجَباً حتى السِّماتُ تخونُني
وحتى انتباهي للصديقِ منامُ
أضاء لنا أغماتَ قربُكَ برهةً

---

[١] المقامات اللزومية لأبي طاهر محمد بن يوسف السرقسطي (ت538هـ) دراسة أسلوبية ، أطروحة دكتوراه ،مي محسن حسين عناد الحلفي ، كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد ، 1426هـ ، 2005 م ، ص 222 .

[٢] ينظر : دلالة الألوان عند العرب ، عبد الحميد ابراهيم ، مجلّة الحرس الوطني ، السعوديّة ، العدد 172 ، رجب 1417 هـ ، نوفمبر – ديسمبر 1997 م ، ص 91 .

[٣] ينظر : صورة اللون في الشعر الأندلسي ، دراسة دلالية وفنية ،حافظ المغربي ،ص346– 347 .

[٤] الصورة الشعريّة عند أبي القاسم الشابي ، مدحت الجيار ، ص71 .

[٥]جماليات النقد الثقافي : نحو رؤيةٍ للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي ، أحمد جمال المرازيق،ص 143 .

[٦] عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة ، علي عشري زايد ، دار الفصحى للطباعة و النشر ، 1977 م ، ص 84 .

وعادَ بها حين ارتحلتَ ظـلامُ[1]

فقد استطاع المعتمدُ الجمعَ بين ألفاظٍ متضادةٍ ومتباينة جداً ، في شعره عن ابن اللبانة ؛ إذْ وظَّفَ لقبَهُ في النصِّ توظيفاً صالحاً ، على الرغم من بُعْدِهِ عن المعتمد في المكان ، وهذه ضديَّةٌ بين المعاني ، ثم ما لبث أن أردفها بثنائيةٍ ضديَّةٍ ثانيةٍ في لفظَي : **انتباه** / **منام** ، ليُضفي على النصِّ أبعاداً أربعةً من المتضادات ، ثم أعقبها بلفظينِ مُتضادَينِ في لفظي : **أضاءَ**/ **ظلامُ** ، وهما ما جعلَ الصورة تتكاملُ في أركانِها المتضادة الستة ليُضفي على الصورةِ أبعادَها المتكاملة ، وهو يُحاولُ أنْ يزرعَ الأملَ في نفسهِ بزيارةِ صديقهِ ابنِ اللبَّانةِ ، ولكنَّ هذا الأملَ سرعانَ ما انتهى وذابَ بين آهاتهِ وآلامهِ ، حتى حلَّ الظلامُ بفراقهِ وبُعدهِ عنه .

ولكن ابن اللبانة كان وفياً لهذه الصحبة والصداقة مع المعتمد حتى في رحيلهِ ورثائهِ فقد بنى نصَّهُ الرثائي المفجع على ثنائياتٍ كثيرةٍ ، وردت في شعرهِ سواءً أكانَ في تائيتهِ أم في داليته وكلتاهما تمثل آيةً في روعة الرثاء وتصوير الأحزان ، فيقول:

وقُلْ لِعالَمِها السُّفلِيِّ قد كتمتْ

سريرةَ العالمِ العلويِّ أغماتُ [2]

وهذه الثنائية تزيدُ من فجيعةِ الصورةِ ومأساويتها ، لأنَّ العالم العلوي مرتبطٌ بالحياة والحركة ، علىحين ترتبطُ صورةُ العالمِ السفليِّ بالقبورِ والموت ؟ فكيف تكتمُ أغماتُ سريرتَهُ وتنقلبُ الصورةُ ؟ يبدو أنَّ تبادلاً حصلَ هنا في هذه الثنائية الضدية؛ لأنَّها قلبَتِ الأدوارَ في العالم العلوي مع السفلي ، وهذه الصورة المتداخلة من العالَمَين تصوِّرُ هولَ الفاجعة وحجمَ مأساتها الكبير . ولكن الشاعر لا يكتفي بهذه الثنائية حتى يرسمَ أخرى في داليته المفجعة ، قائلاً :

ذلُّوا وكانتْ لهم في العِزِّ مرتبــةٌ

تحــطُّ مـرتبـتَـي عـادٍ وشـــــدادُ

تبدَّلُوا السجنَ بعدَ القصرِ منزلةً

---

[1]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص113.

[2]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 24 .

وأُحْدِقُوا بلصوصٍ عوضَ أجنادِ[1]

هذه الصورة الفجائعية الجامعة بين الأضداد : **الذل / العز ، وعلوَّ المنزلة / انحطاطها ، والسجن / القصر ، واللصوص / أجناد** ، حاول من خلالها الشاعرُ أنْ يستفيدَ من دلالاتها في الجمع ، إذْ ترسمُ هيأةً بالغةَ القسوةِ في التصوير ، لأنَّ الدلالة تفترقُ بين لفظٍ وآخر بحسب سياقِ ورودهِ ، وهو ما يضفي على الرثاء تأثيراً أكبر في نفس المتلقي . والنص الآتي يزيد من رثائية البوح المبنية على الثنائيات :

وقل لي مجازاً إنْ عَدِمْتَ حقيقـةً

لعلَّـكَ في نعمى ، فكم كنتَ مُنْعِمَـا

أفكِّرُ في عصرٍ مضى لكَ مُشرِقـاً

فيرجعُ ضوءُ الصبحِ عندي مظلمـاً [2]

فقد ضادَّ الشاعر بينَ **مجازاً / حقيقةً** ، و **مُشرِقاً /مظلماً**، و يستمرّ ابن اللبانة برفدِ هذا النصّ بالمتضادّاتإلى أنْ يقول :

قضى اللهُ إنْ حَطُّوكَ عن ظهرِ أشقرٍ

أشـمَّ وإنْ أمطـوكَ أشـأمَ أدهمـــا[3]

فالتضادُّ لم ينتهِ بالوجود الحقيقي ولا بالألفاظِ فقط ، بل انتقلَ إلى الصورةِ الملوَّنَةِ ، فبنى أركانها بألوانٍ متضادةٍ لا تكتفي بدلالةٍ واحدةٍ بل تنتهي بدلالاتٍ كثيرة ، وهي تؤطرُ لنفسها وتثبِّتُ وجودها الفعلي في النص والأداء الرثائي للمعتمد ، وهنا يمكن للبحث–كما تبيّنَ آنفاً – أن يستنطق دلالة التضادِ التي ترمزُ في (**العصر المُشرِق** /

---

[1]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 41 .
[2]) المصدر نفسه ،ص 88 .
[3])شعر ابن اللبانة الداني ،ص 90 .

ظهر أشقر) إلى الرخاء وعصر حكم المعتمد الزاهي وانبساط الأرض بين يديه ، وبين (**الظلمةِ / الأشأم الأدهم**) ودلالتها في السوداوية في هذه الحياة وما آل إليه حال المعتمد بعد الأسر .

وفي نصٍ آخر له يردُّ فيه على رسالةِ المعتمد ، يبني فيه ثنائياتٍ أُخَرَ ، مُخَفِّفاً عليه من آلامِ الأسرِ وأحزانِ الاعتقالِ ، حيثُ يقول :

أنـا أدرى بفضلِكَ منـكَ إنِّـــي

لبستُ الظلَّ منهُ في الحـــــرورِ

تَصَرَّفْ في الندى حيلَ المعالـي

فتسمــحُ من قليـلٍ بالكثيـــــرِ [1]

إذ لا تكاد الثنائياتُ تنتهي بينَ الأبياتِ الشعريةِ ، بل تتكاثرُ زاخرةً بدلالاتها المكثَّفة في بنية النصِّ ، فدلالة الظلُّ (كونه مكانا باردا)تُضادُّ الحرورَ ، والقليلُ يضادّ الكثيرَ ، وهنا تجتمعُ الدلالاتُ الواحدةَ تلو الأخرى ولا تكتفي بدلالةٍ واحدةٍ ، وهي تبني نصَّاً ذا أبعادٍ متعددةٍ في المديح (الرثاء) ، لأنَّهُ نصٌّ ينبض بالوجد الصادق للممدوح (المرثيّ) .

أمَّا الشاعر ابن حمديس الذي لم يفتأ يندب المعتمد بن عباد ، فإنّه يستعمل الثنائيات بشكلٍ يثير الانتباه ويلفت النظر ، ولعلَّ في ذلك رمزيةً تصطبغ بها أبياته التي تختلف بآليات تشكيلها عن الشعراء الآخرين ، ومنها في وسيلة التضاد التي جعل منها الشاعر مركزيةً في رسم صور ندبِ المعتمد ورثائه ، فيقول :

إلى اليومِ لمْ تذعرْ قطا الليلِ قُرَّحٌ

يغيرُ بها عند الصباحِ مُغيـــرُ [2]

---

[1]) المصدر نفسه ، ص 52 .

[2]) ديوان ابن حمديس ، ص 269 .

إذ تُعَدُّ ثنائية **الليل / الصباح**(*) مفتاحاً لفهمِ النصِّ وطَرْقِ أبوابهِ ؛ إذْ تثيرُ انفعال القارئ لمعرفة الأثر الذي يترُكُهُ زوالُ الليل ، وإشراقُ الصبحِ ولا عجبَ أنْ يُظهر منطوقُ النَّصِّ حضوراً طاغياً لليلِ ، لأنَّ الصبحَ طاردٌ طبيعيٌّ له ، فتبدأ أثر ذلك لحظة الصراع الشديدة التي يتكفَّلُ الصبحُ بإنهائها [١] ، إنَّها نفس الشاعر المهزومة أمام القضاء والقدر الذي لا يملكُ فيه من أمرهِ شيئاً ، وتبقى سعادتهُ مرهونة للزمان الذي لا يعبأ به[٢] .

ولعلَّ في سمةِ تواضعِ المُعتمدِ وعلاقتهِ الخاصةِ بالشاعرِ مادةً يُمكنُ للشاعرِ أنْ يُفيدَ منها في توظيفِ المفرداتِ المتضادَّةِ ، كما في قوله بعدما كتب إليه المعتمد معتذراً :

أمثلُكَ مولًى يبسطُ العبدَ بالعــذرِ

بغير انقباضٍ منكَ يجري إلى ذكــرِ

•••

بكيتُ زماناً كان لي بكَ ضاحكــاً

وكسْرُ جنـاحي كـانَ عندكَ ذا جبرِ [٣]

---

*) الليل – في حقيقة الأمر – لا يُضادّ الصباح بلْ يضادّ النهار ، و المساء يُضادّ الصباح ، و لكنَّ الشاعر عبّرَ عن الكلّ بالجزء ، إذْ عبّرَ عن النهار بلفظ الصباح ؛ لأنَّ الصباح يمثِّل بداية النهار و إشراقه ، و هو –كما ذكرَ المرازيق –طارد طبيعي لليل (الباحثة) .

[١]) ينظر : جماليات النقد الثقافي : نحو رؤيةٍ للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي ، أحمد جمال المرازيق،ص 168 .

[٢])ينظر : اللون في شعر ابن زيدون ، يونس شنوان ، منشورات جامعة اليرموك ، عمادة البحث العلمي و الدراسات العليا ، إربد ، 1999 م ، ص 77 .

[٣]) ديوان ابن حمديس ، ص 271 – 272 .

إنَّ هذه اللغةَ الرقيقةَ لا تهدأ وخاصة في مثل هذه اللحظات الحميمة بين الصديقين ، وهي تقوم بتفعيل مواقف الحياة اليومية بين الاثنين في النصِّ وتوظيفها فيه ، بشكلٍ تتجلى فيه جماليات هذه العلاقة التي ترتسم بين الاثنين ، فالمولى / يقابل العبد ، وهي سمةُ وصفٍ بين الشاعر والمعتمد ، لينتقل – وهو يرثي زمانهُ حيَّاً – إلى ثنائية أخرى بين : بكاء الشاعر / وضحك الزمان ، وثنائية ثالثة بين : كسر الجناح / وجبرهُ ، وهذه التجليات تفتح أفاقاً بعيدةً في دلالات هذه الألفاظ ومعانيها ، ومدى العلاقة التي تربط الاثنين فيما بينهما ، وهي تؤسس للشكلِ الشعري في رثاء الأحياء وزمنهم (المعتمد وزمنه) ، وهذه السمة يمكن أنْ تُحسَبَ للشاعر ونصِّهِ الشعريّ .

وهو لا ينتهي حتى يوظِّف الألوان هنا ، في ثنائياته التي تكاثرت في القصيدة ، فيقول :

قعاقعُ دهمٍ أسهرتْكَ وطالمــا

أنامتْكَ بيضٌ أسمرتْكَ الأغانيا[1]

إذ تبرزُ الثنائياتُ الضدية في اللون الذي يُعَدُّ ثقافةً فاعلةً في الأنساق الشعرية، يوسع الرؤية ، بما يخلق من إيحاءاتٍ وما يُحدِثُ [2] من إشاراتٍ حسِّيَّةٍ وانفعالاتٍ نفسيَّةٍ و هزّة (صدمة) في المتلقي، وإذا كان اللونُ عنصراً مُهِمَّاً من عناصر الحياة الإنسانية والطبيعة الكونية ، فإنَّهُ – في الفن – يمتلكُ عالماً خاصاً لا تقفُ حدودهُ عند ريشة الرسّام وأصباغهِ ، بل تتعداها إلى قلم الشاعر وكلماتهِ [3] .

ولابنِ عبدِ الصمدِ بوحٌ آخر في رثائهِ بطريقةِ الثنائياتِ الضديَّةِ ، إذْانَّ وقع الفجيعة لمْ يكنْ سهلاً عليه بموتِ المعتمد ورحيله عن هذه الدنيا بعد أحزان وآهاتٍ متكاثرة ، ولذلك فإنَّ خلود ذكر المعتمد في ذهن الشاعر وأمته يدلِّل على صدقِ الإحساس تجاههُ وفاعليتهُ في هذه الحياة ، كما في قولهِ :

---

[1]) المصدر نفسه ، ص 531 .

[2]) ينظر : جماليات النقد الثقافي : نحو رؤيةٍ للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي ، أحمد جمال المرازيق،ص 164 .

[3]) ينظر : اللون في شعر ابن زيدون ، يونس شنوان ، ص5 .

ولئن مضيتَ فإنَّ ذِكركَ خـــالدٌ

يـبـقـى مـع الأيـــامِ والآبـــــادِ

لمَّا فقدتَ المثلَ آثركَ الـــرَّدى

ومن الصحيحِ تنافر الأضـــــدادِ[1]

فحتى الموت يحمل شعوراً يختص به المعتمدَ ليؤثرَهُ على غيرهِ ، وهو إحساسٌ يجمع المتنافرات من الألفاظ والدلالات ، لأن المضيَّ / الخلود تشكِّلُ زاويةً للنظر في هذه الحياة من منافذها التي تبعث الأمل بين النفوس .

فالتضادُّ وسيلةٌ من وسائل تشكيل الصورة و تحقيق روعتها وإنْ كانت بطابعها الرثائيّ الذي اصطبغَ بموت المعتمد وزوال دولتهِ وحُكْمِهِ ، إلَّا أنَّهُ حملَ في طيّاتِهِ نقطتَينِ أساسيَّتينِ :**الأولى** وفاء المعتمد مع شعرائه ووفائهم له أيضاً ، إذ تبادلوا الوفاء مانحينَ هذه الحياة صورةً مشرقةً من صور الوفاء في أشدِّ الظروف ، **والثانية** إنَّ القصيدةَ على الرغم من مأساويَّتها في التصوير ، إلا أنَّها حملتْ من جمالياتِ التركيبِ ما يُبهر المتلقي من ثنائياتٍ ضديةٍ ومن تجسيدٍ ومن لونٍ وسيأتي على الحركةِ ليقف على تنوُّعٍ آخر من تنوعاتِ الجمالياتِ التي حملتْها هذه النصوصُ في الرثاء .

[1]) أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، ص169 .

٦ الحركة :

للحركة دورٌ بارزٌ في شعريّة التّشكيلِ الصُّوَرِيّ ؛ إذْ تُعَدُّ من أحفلِ وسائلِ تشكيلِ الصُّورةِ في الشعرِ الأندلسيِّ ، سواءٌ أكانتْ حركةً ماديةً تُقاسُ بمقاييسِالبُعدِالمكانيّ أم كانتْ حركاتٍ دراميةً نفسيَّةً تسري في مسارب الصورة [١]. و ((للحركةِ والحدثِ تأثير درامي كبير في القصيدة الشعرية))[٢] ؛ ((فالشاعر العربيّ القديم لمْ يكتفِ بالوصف الظاهرمُجَمِّداً للصورة))[٣]، بلْ إنّهُ ((لمس أخفى ما في وراء الطبيعة

---

[١]) ينظر : صورة اللون في الشعر الأندلسي ، دراسة دلالية وفنية ،حافظ المغربي ،ص 360.
[٢]) الدائرة و الخروج ... دراسة في شعر البردُّوني ، محمد محمود رحومة ، مكتبة الشَّباب ، القاهرة ، 1993 م ، ص 68 .
[٣]) الشعر الجاهلي : دراسة في تأويلاته النفسية و الفنية ، سعيد حسون العنبكي ، دار دجلة ، المملكة الأردنية الهاشمية ، الطبعة الأولى ، 2008 م ، ص 259 .

وأدقّهُ وهو في الوقت نفسه جوهرها وروحها ذلك هو عنصر الحركة))[1] ، و مثلما يحتفل الشاعر القديم بالحركة ((يحتفل الشاعر المعاصر بهذه الظاهرة ...و القصيدةَ السكونيةَ التي تقرؤها بصمتٍ وسلبيَّةٍ لمْ تَعُدْ تروق للقارئ في عصر الحركةِ والسرعةِ ، عصر فقدَتْ فيهِ الأشياء مسمَّياتها، و أصبحَ على الشعرِ أن يكونَ "فعلاً" ضدّ الصمتِ و "حركةً" ضدّ الجمود))[2] .

وقد اتخذت الحركةُ في الشعر الأندلسي بُعداً مهمَّاً في إنطاق الصورةِ جمالياً ونفسيَّاً ؛ بما يأتي انعكاساً لحضارةٍ تنبعُ من بيئة طبيعةٍ راقيةٍ ، إذْ تمثَّلَتِ الحركةُ داخل الصورةِ الشعرية في مستوياتٍ متعددةٍ [3] .

ويلجأ الشاعرُ إلى وسيلة الحركة في نصِّهِ الشعري ليثير في المتلقي تفاعلاً معه في تلقي النص ، وهو بُعْدٌ آخر من أبعاد تشكيلِ النصِّ وإيقاعيتهِ في النفس ، ولذلك تمثِّلُ الحركةُ وسيلةً من وسائل جذب القارئ ليتفاعل مع الصورة المتحركة أمامه وكأنه يقف أمامها يُشاهِدُ حركتها وانتقالها من شكلٍ إلى آخر ، ولعلَّ المتلقي يكتشفُ ذلك عند قراءتهِ نصَّ المعتمدِ في رثائِهِ نفسَهُ وندبهِ إيَّاها ، كما في قوله :

ولمْ أكنْ قبل ذاكَ النعشِ أعلمُـهُ

أنَّ الجبالَ تهادى فوقَ أعـوادِ [4]

فالحركة المتنقلةُ في الصورة تتشكَّلُ من جبالٍ متحركةٍ فوق أعوادِ ، كنايةً عن موكبهِ في الأسر ، وهي صورةٌ بقدرِما تحمل من الأسى واللوعة في رسم حال الملكِ الأسير وأهله ، فإنَّها تحمل زخماً مؤثراً من الجمالية التي تكتنزها في النصِّ الرثائي الوصفي ، وهو يرتقي بحركةٍ دراميةٍ واضحةِ المعالمِ بين آفاقِ المشهدِ السينمائي الذي رسمه المعتمد نادباً نفسه وناعياً حاله في الأسر .

---

[1]) قراءة جديدة لشعرنا القديم ، صلاح عبد الصبور ، دار اقرأ ، بيروت ،1982 م ، ص 57.
[2]) الدائرة و الخروج ... دراسة في شعر البردُّوني ، محمد محمود رحومة ،ص68 .
[3]) ينظر : صورة اللون في الشعر الأندلسي ، دراسة دلالية وفنية ،حافظ المغربي ،ص 360.
[4]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص96.

ولا يكتفي بهذه الصورة المُفجِعة ، بل إنّه تتداعى إليه الصور أينما ورد عليه سببٌ للشجن والأسى ، كما في قوله ذامَّاً الدهر وهاجياً له ، في إشارة إلى يوسف بن تاشفين الذي غدر به وتألَّب عليه ثم أخذهُ أسيراً :

مَن إذا الغيثُ همى مُنهمِـــراً

أخجلتـهُ كفُّــهُ فـانـقـطعـــا

مَنْ غَمامُ الجودِ من راحتــهِ

عصفتْ ريحٌ بهِ فانقشعـــا [1]

فاللقطة المتحركة التي يرسمُها الشاعرُ تبعث الأمل والحياة بدلالة : **الغيثُ** / **همى** / **منهمراً** ، فكلُّها تثير الحركة والتنقُّلِ بين مفرداتها وبين ملامح صورتها التي ترسمها ، وتكتمل الصورة في البيت الثاني في وصف جود المعتمد بأنَّه غمامُ ، وهو من أدق الأوصاف إذ يرسمُ هيأةً مثيرةً تكاد تتفتَّق بالحياة أمامَ ناظرَي القارئ ، ثمَّ أردفها بشبه الجملة : من راحتهِ ، التي تدل على العطاء والجود والمنح والبذل ، وكلها ألفاظٌ تتصفُ بالحركةِ الباذخةِ ، ثم يأتي تركيبُ عجز البيت ليضيف صورةً متحركةً أخرى تمثِّلُها ألفاظُ : **عصفتْ** / **ريحٌ** / **انقشع** ، وهي صورة موتٍ ، زوالٍ ، إذْ تمثلُ صورةُ عَصْفِ الريحِ بغمامِ جود المعتمد لتتسبَّب بانقشاعهِ كنايةً واضحةً عن غزو يوسف بن تاشفين والمرابطين لبلده واحتلالهم لأشبيلية ، وإسقاطهم لحكمه ، فحركة الريح في تفريق قطع الغمام تثير في نفس الإنسان التأمل في كيفية رسم المعتمد هذا المشهد السينمائي المثير ؛ لأن دلالة البيتين تشيرُ إلى ما هو أبعد من ظواهر اللفظ ، أي أنَّه شبَّهَ هنا حُكمَهُ بالغمامة التي فرَّقتها الريح ، التي هي بدورها تشيرُ – بطرفٍ خفي – إلى غزو يوسف بن تاشفين والمرابطين لبلاده وتفريقهم لشمله وأهله ، وهذه الحركة تحمل في باطنِها من اللوعةِ ما يكفي لإثارةِ شجونِ الإنسانِ وأحاسيسِه .

وله في نصٍّ آخر صورةٌ تكتنزُ بالحركةِ ينعى فيها نفسه :

أنبــاءُ أسـرِكَ قـد طـبَّـقْـنَ آفـاقـا

---

[1]) المصدرنفسه ، ص 108 .

بلْ قدْ عمَمْنَ جهاتِ الأرضِ إقلاقا

سَرَتْ من الغربِ لا يُطوى لها قدمُ

حتى أتتْ شَرقـها تنعـاكَ إشـراقـا

فـأحـرقَ الفـجــعُ أكبــاداً وأفـئـدةً

وأغـرقَ الـدمـعُ آماقـاً وأحـداقـا[1]

فقد أفادَ الشاعر المعتمدُ من توظيف الضمائر المتنوعة في دلالاتها بين الأبيات ، بين (**الكاف/ أنتَ ، ونونالنسوة ، وتاءالتأنيث ، ضميرالفصلالمستترهو**) في تحريك الصورة والتنقل بين تنوُّعاتها ، ثم دلالة الكلمات (**أطبقْنَ ، عممْنَ ، سرتْ ، يطوى ، أتَتْ ، تنعاكَ ، أحرقَ ، أغرقَ**) ، فالسريانُ حركةٌ وانتقالٌ من مكانٍ إلى آخر، وكذلك طيُّ القدم ، والإتيانُ ، وغيرها ، وهذه الانتقالاتُ تشيرُ إلى حركةٍ ظاهرةٍ في مدلولات مفردات البيت الشعري ، وهو يصفُ بشكلٍ دقيقٍ صورة اعتقالهِ وأسرهِ الذي انتشرَ خبره في أنحاء الأندلس والمغرب العربي ، محاولاً إشراك كلّ عناصر الوجود في قضيتهِ وحزنهِ ، وهو نوعٌ من التفاعل مع الوجود وعناصرهِ التي أضحت تبكي على فقدهِ وفقد مملكته .

ويلتقط المعتمد صورةً أخرى كان مُوَفَّقاً في رصدها وتوظيفها في نصِّهِ ؛ إذْ لا يوجد مشهدٌ يثير الشاعر أكثر من مشهدِ سِرْبِ الطيور المهاجرة ، التي تنتقل من مكان إلى آخر عائدةً إلى موطنِها الأصلي الذي تحنُّ إليه ، فكانت سبباً في إثارةِ لواعجهِ وأشجانهِ وأحزانهِ وإيقادِها من جديدٍ ، إذْ سرحَ ذهنهُ إلى أيامه الخوالي التي لم يكن يعيقه فيها شيء قائلاً :

بكيتُ إلى سربِ القَطَا إذْ مَرَرْنَ بي

سَوارِحَ ، لا سِجْنٌ يعوقُ ولا كَبْلُ [2]

---

[1])ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص110 .

[2]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص110.

فالحرية التي تنشدها الطيور في هجرتها ، أثارت لديه شجوناً في أملِ التخلص من القيود والكبل والحنين إلى موطنه ، لأنَّها تسرحُ مطلقةَ الحرِّيَّةِ ، لا يعيقها شيءٌ ولا يمنعها مانع .

وإنَّ للشاعرِ مقدرةً واضحةً على التقاط اللحظات الأشدِّ إثارةً وروعة ، كمشهدِ الحربِ والمعركةِ الذي يُثيرُ المتلقي ، فبعد أنْ بنى صورةً متأخرةً زمناً في حال سجنهِ وأسرهِ ، حاولَ استذكار الماضي ورصدِ صورِ المعاركِ التي كان يخوضها ولحظاتِها المُثيرةِ بطريقةٍ تجذبُ القارئَ معهُ ، إمعاناً في إشراكهِ معه في أحاسيسه وأشجانه ، يقول :

لك الحمدُ من بعد السيوف كبولُ

بساقيَّ منها في السجونِ حُجولُ

وكُنّـا إذا حانـتْ لنحرٍ فريضةٌ

ونـادتْ بـأوقـاتِ الصلاةِ طُبُـولُ

شَهدْنا فكبَّرنا فظلَّتْ سيوفُنا

تُصلِّـي بهـامـات العدا فَتُطِيْـــلُ

سجودٌ على إثرِ الرُّكُوعِ مُتابـعٌ

هنـاكَ بـأرواحِ الكمـاةِ تسيـــلُ [1]

فهو يحمد الله على حاله الآني الذي وقع فيه في السجن ووَضْعِ القُيود في رجليهِ، بعد أن استرجعَماضيهِ في زمنٍ داخليٍّ ينبضُ بالحياةِ وملاحمها، ثم يبدأ برسمِ المشاهدِ والتقاطِها ، وبفنيَّةٍ عاليةٍ ، يرصدُ اللحظاتِ المتحركةِ ، عند دقِّ طبول الحرب . ويبدو أنَّ توظيف الضمائر هنا كان مُوفَّقاً في رسم الصورة الحربية التي وصفَها المعتمد ؛ إذْ كان لضمير الجمع (**نا**) في (**كُنَّا**) ، (**شهدنا**) ، (**كبَّرنا**) ، (**سيوفنا**) ، وما تخلَّلَها من ضميرِ (**تاءِ التأنيثِ**) في (**حانتْ**) ، (**نادتْ**) ، (**ظلَّتْ**) ،

[1]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص 111 .

(**تُصَلّي ، تُطُيلُ / هي**) ، دورٌ مُهمٌّ في حركيَّة الصورةِ وفاعليَّتِها في الوصف ، وهذا الأمر يبدو تشكيليَّاً بأداءٍ واضحٍ وبتقنيةٍ مُحْكَمَةٍ .

ثم تأتي حركتانِ أخريانِ اقتبسهما المعتمدُ من حركات الصلاة ، وهما الركوعُ والسجودُ ، وما لهما من تأثير في نفس المتلقي في كيفية وصف جنود العدو حينما يخرُّونَ صرعى ويركعون لسيوف المعتمد وجيشه ، وبهيأة الإذلال والهزيمة ، ليسجدوا مذعنين بالخسارة والاستسلام ، وهذه الصورة تكشفُ جزءاً من ماضي المعتمد الحربي وجرأته في القتال وحصافته في إدارة الحروب .

ولكنَّهُ – كأيِّ إنسانٍ ذي مشاعرَ رقيقةٍ – يعودُ إلى نفسِهِ بعد ذلكَ ، ليقف معها في لحظات النجوى الحديث معَ النَّفْس ، مُسترجعاً الذكرى ومُعاتِباً إياها على كثرةِ دموعها وبكائها ، لمجرد أن تسنحَ عليه سانحةُ الذكرى إذْ تفيضُ بها دموعهُ حنيناً إلى زمنهِ الذي عاشهُ ملكاً وافر العيش هانئهُ ، فيقول :

أكُلَّما سَنَحَتْ ذكرى طربتَ لهـــا

مجَّتْ دموعُكَ في خدَّيكَ طُوفانا [1]

ويبدو أنَّ لفظتي (**طربْتَ**) ، و (**مجَّتْ**) كانَ لهما أثرٌ واضح في تحريك الصورة في هذه اللحظة الخالصة في الحديث مع نفسهِ ، لأن (الطَّرَب) [*] يوحي بأنَّ (الطارب) يقوم بحركات تلقائيّة تُعبِّر عن حالتهِ الشّعوريّة ، و انَّ وصف سيلان الدموع بـ(مجَّتْ) كان له منظرٌ مؤثرٌ في هذه الصورة الحزينة .

و تنتقل لقطاتُ الحركةِ في الصُّورةِ عند ابنِ اللبَّانَةِ بشكلٍ ذي صبغةٍ وجوديةٍ في التعامل مع الدهر ، وتأثيره وتصرُّفِهِ في حالات الإنسان الحياتية التي تتقلَّبُ من حين لآخر ، يقول :

ونحنُ من لُعَبِ الشطرنجِ في يدهِ

ورُبَّما قمّرتْ بالبيدق الشـــاةُ [2]

---

[1]) المصدر نفسه ، ص 115 .

*) الطرب : خِفّة تُصيب الإنسان لشدّة حزنٍ أو سرور ، ينظر : لسان العرب ، ابن منظور الأفريقي ، الجزء الثالث ، ص 2366 ، مادّة طرب .

إنَّها صورةُ الإنسانِ الذي يتصارعُ مع الدهرِ ، فيبدأُ الصِّراعُ الذي يزيدهُ حدةً وانفعالاً بين الإنسان والدهر القاسي ، فجعلَ صيرورةَ الإنسان أداةً مطواعةً يُحرِّكها الدهرُ كيفما يشاء ، فهو ليس إلاّ قطعُ شطرنجٍ تؤدي دوراً بلا إرادةٍ ، ولذلك فإنَّ الدهر يقومُ بأكثر من مهمةٍ في حياة الإنسان ، فاستحالاتهُ واضحة الأثر وهي تُغيِّرُ الأشياء وتحولِها بطريقةٍ خاصةٍ . ويبدو أنَّ للعقيدة هنا أثراً كبيراً في صياغة الأفكار تجاه الدهر والزمن ، في مسألة الجبر إذ جعل الشاعرُ الإنسانَ مُجبَراً مُسيَّراً بلا إرادةٍ سوى إرادةِ الدهرِ التي تنتقلُ بهِ من حالٍ إلى حالٍ ، لا يستطيعُ معها الإنسانُ مقاومةَ فِعْلِ الدهرِ في تقلُّبِهِ وتنافرِهِ مع إرادةِ الإنسان . نعم ، هي صورة الإنسان الفاني التي يحسُّها الفردُ عند الرجوع إلى ذاتهِ ونفسهِ في لحظات السكون الخالصة .

إلَّا أنَّ الشاعرَ في موردٍ رثائيٍ آخر ، يصفُ حال أسر المعتمد بصورةٍ حركيَّةٍ واضحةِ الملامح ومؤثرةٍ جدّاً ، إذ يقول :

... على الجبالِ التي هُدَّتْ قواعدها
وكانتِ الأرضُ منهم ذاتَ أوتادِ
والرابياتُ عليها اليانعـــاتُ ذوتْ
أنوارُها فغدتْ في خفضِ أوهـادِ[1]

فالحركةُ يُمكنُ ملاحظتُها في الأفعالِ (**هُدَّتْ**) ، (**ذَوَتْ**)، وما تضمَّنتْهُ من ضميرِ تاءِ التأنيثِ السَّاكنةِ التي أضافتْ بُعداً آخر على نمطية هذه الحركة ، لتتكامل مع صياغة الجمل الأسمية التي تمَّمَتْ معنى الحركة وشكَّلتْها بطريقةٍ أكثر تأثيراً مما لو كانت مقتصرةً على الأفعال فحسب .

ثم إن دلالة العلو والأوتاد والرابيات ، تتضاد مع دلالة الأفعال السابقة : هُدَّتْ، ذوتْ ، غدتْ في خفضِ أوهادِ ، لتنقل التصوير من الدلالة الإيجابية في الحياة الممتعة إلى الدلالة السلبية في الانهيار والخراب والدمار والموت ، وهذا الأمر يشكِّلُ بعداً آخر من أبعاد بناء الحركة في الصورة ، ولا يكتفي بذلك حتى يقول :

كم من دراريِّ سعدٍ قد هوتْ ووَهَتْ
هنـــاك من دُرَرٍ للمــجدِ أفـــرادُ
نـــورٌ ونـورٌ فـذا مِنْ بعد نعمــتهِ

---

[2]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 24 .
[1]) المصدرنفسه ، ص 39 .

ذوى ، وذاكَ خبـا من بعد إيقــادِ

...

وهل يكـونُ لهـم زنــدٌ يُـرى فيـرى
لنــارِهِم هبَّــةٌ مـن بعدِ إخمـــــــادِ

...

والنـاسُ قد ملأوا العبرين واعتبروا
مـن لـؤلــؤٍ طـافيــاتٍ فــوق أزبـــادِ [1]

إنَّ وصفَ حال المعتمد وأسرتِهِ ودولتِهِ ، في الأسر وبعده ، يبعث على الأسى واللوعة ، ويبدو أنَّ الشاعر لمْ يستطع أنْ يتركَ طريقة وصف حركةِ الموجودات في تلك المرحلة التي عاشها ناقلاً صورة انهيار الدولة في أشبيلية على يد المرابطين ؛ إذْ يُكملُ وصفَ الحال بأفعال : (**هَوَتْ ، وَهَتْ ، ذوى ، خبا**) أو بالمصدر الدال على الفعل كما في : (**إيقادِ ، هبَّةٌ ، إخمادِ**) ، ويبدو أنَّ تكاثُرَ الدلالات في أبيات النص الشعري لدى ابن اللبانة كانتْ سبباً في كثافة زخم الصور، حتى كأنَّ المتلقي يشاهد المشهد أمامهُ متجلياً واضحاً .

وللشاعرِ –في نصٍّ آخر وقافيةٍ أخرى ، يوظِّفها في هذا المجال –طريقةٌ جديدةٌ في حركية الصورة وتطوُّرِها ، وهو ينعى المعتمد ودولته الزائلة ، فيقول :

نبكيهِ من جبلٍ خَرَّتْ قواعِدُهُ
فكلُّ مَن كانَ في بطحائهِ هلكا [2]

لتضيف سرعة إيقاع البحر البسيط بُعدَاً آخر على الصورة وانهيار الدولة وحاكمها في إشبيلية ، و أضافت الأفعالُ (**نبكي ، خرَّتْ ، هلك**) دلالات أُخَرُ في صياغة الصورة الرثائية عند الشاعر . وله أيضاً في نصٍّ آخر وظَّفَ فيه وزن البحر الطويل ، يقول :

وطـودٍ غريـبٍ في الشواهقِ أمـرهُ
بنـى كلَّـةً مـن فـوقـهِ وتهـدَّمـــا

...

---

[1]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 39 –42 .
[2])شعر ابن اللبانة الداني ،ص 77 .

ولا انعطفتْ فيه الغصونُ فعانقـتْ
وشيجاً بأيدي الدارعينَ مقوَّمـــا [1]

تثير دلالات الأفعال (**بنى** ، **تهدَّمَ** ، **انعطفتْ** ، **عانقتْ**) الحركة وهي تنتقل من وضعٍ إلى آخر ، فدلالة (**بنى**) تتضاد مع الهدم ، وهما يدلان على الصراع الوجودي في هذه الحياة ، ثم تأتي دلالة الفعل (**انعطفت**) لتتواشج مع دلالة الفعل (**عانقت**) التي تفوح بالحياة ، وتشير إلى الحياة بشكلٍ أو بآخر ، وهذه القضية تكاد تطغى على بنية النص الشعري بشكل دلالي عميق المعنى ، لأن الحال حال رثاء، وهو من أصدق حالات الإنسان في التعبير عن نفسه .

بقي أن يُشيرَ البحث إلى بيتٍ واحد عند ابن اللبانة له خصوصية تختلف عن الأبياتِ الأخرى ، ودلالة تختلف في التشبيه الذي قام عليه مبناه النصيِّ ، وهو في قوله :

وشقَّتْ على النصحِ المبينِ جيوبـها
كما شقَقَتْ عن زهركنَّ كِمـامُ [2]

فصورة التشبيه القائمة بين طرفي البيت ، تكاد تبتعد عن الطابع الرثائي ؛ لأنَّ الزهر والأكمام لا تحيل إلى معنىً بكائيٍّ بحالٍ من الأحوال . وهي في دلالتها الحركيَّة تشير إلى نوعٍ من الحياة ، فالتفتُّح والانشقاقُ يحيل إلى معنى الحياة وانفتاح الأمل ، وهو ما يختلف عن الأبيات الأخرى في دلالةِ فعلَي الحركةِ (**شقَّتْ**) و (**شقَقَتْ**)، ولعلَّ الشّاعر جاءَ بهِ –على الرغم منْ أنَّهُ فيموقفِ وداعٍ و حزنٍ و ألمٍ– كي يبعثَ الأمل في روح صديقهِ (المَلِك الأسير) فعكسَ الصورة من الألمإلى الأمل، كما قلَبَ الوداع سلاما في مطلع القصيدة ذاتِها عندما قال :

وداعٌ و لكنّي أقولُ ســـــلامُ
و للنفسِ في ذكرِ الوداعِ حِمـامُ
أُخادعُ نفساً إنْ تحقَّقَتِ النوى
فليسَ لها بينَ الضلوعِ مقـــامُ [3]

---

[1])المصدر نفسه ،ص 88 – 89 .
[2]) المصدر نفسه ، ص 92 .
[3]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 92 .

فالشاعر يُخادِع النفسَ بهذا التَّصوير الذي يبعثُ على الحياة مُخفِّفاً عنها آلامها و أحزانها و باعثاً الأملَ فيها .

و تكاد الفجيعة والبكائية تسود طابع النص الشعري عند ابن حمديس الصقلِّي ، في نصِّهِ الآتي الذي يرثي فيه رحيل المعتمد ودولته وما تبعها من أحداث ، فلو لاحظ المتلقي هذا البيت الشعري لانفتحت لديه آفاق أخرى في الرثاء ، تتلاحق صورها بين بيتٍ وآخر في قولهِ :

ولمّـا رحلتُـم بالنـدى في أكـفِّكم
وقـلقـلَ رضـوى منـكـمُ وثبـيـرُ
رفعـتُ لسـاني بالقيامةِ قد أتـتْ
ألا فانـظروا هذي الجبالُ تسيرُ[1]

فالتشبيه الجزل والمحكم بين رحيل المعتمد وأهله وبين سير الجبال في يوم القيامة وحركتها ، ثم تشبيه قلقلة جبلي (رضوى وثبير) بحال الجبال يوم القيامة شكَّلا صورة حاول الشاعر فيها أنْ يهيِّجَ أقصى ما لديه من شعور بهول الفاجعة التي حلّتْ بالمعتمد ودولته ، في محاولة منه لجذب المتلقي معه في التفاعل مع هذه الصورة المفجعة .

وهو يحاول أن يوظِّفَ كلَّ ما لديه من أدوات في وصفِ صورةِ الحادثة وبنائها، ليشدَّ المتلقي معه في التفاعل مع قضية المعتمد ، كما في قوله :

فيـا جبـلاً هدَّ الزمـانُ هضابــهُ
أما كنتَ بالتمكيـنِ في العزِّ راسيا
قُصِرْتَ ولمّا تقضِ حاجتك التي
جرى الدهرُ فيها راجلاً لك حافيا[2]

فالشاعر يشكو فعل الزمان في الإنسان ، فيشبِّهُ المعتمد بالجبل الذي هدَّ الزمانُ هضابهُ ، بعدَ أنْ كان راسياً ، وبعدَ أنْ كان يجري الدهر بأمره ، ويسعى لقضاء حاجتِه ، وهذه الصورةُ في دقَّتها تشكِّلُ انسجاماً مع تفاصيل عناصر الوجود في تفاعلها مع قضية المعتمد في أسرهِ وسقوط حكمه ثم وفاته في السجن بأغمات .

---

[1]) ديوان ابن حمديس ، ص 269 .
[2]) ديوان ابن حمديس ، ص 531 .

يمكن أنْ ينتهيَ البحثُ بطريقة ابن عبد الصمد الرثائية التي بنى أركان صورها بأساليبَ طريفةٍ ولافتة للنظر ، كما في قوله :

وتـهــدَّمـتْ أركــانُ كـلِّ سيـاســـةٍ

وانــهــدَّ حــولَ المُـلكِ كـلُّ عمـادِ [1]

ففعل التهدُّم (بصيغة التفعُّل) والانهداد (الانفعال) يرسمُان صورةً فاعلةً في وصفِ غياب المعتمد وحكمه في أشبيلية ، وهما في إيقاعهما الصوتي يثيران في نفس المتلقي وروحه هول الكارثة التي حدثت للمعتمد بن عباد وحكمه .

[1]) أعمال الأعلام في من بويِع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، ص166 .

الفصل الثالث

شِعريّة المَشْهَدِ الحِوارِيِّ و الدرامـيِّ

1- الحوار :

- الديالوج .
- المونولوج .

2-المونتاج :

3-المفارقةالتصويريّة :

مـدخـــلٌ :

لا ينفكُّ تقديمُ الشاعرِ نصَّهُ عن طريقةٍ معينةٍ من الطرائقِ أو آليةٍ خاصةٍ من الآليات يؤدّيها بتقنياتٍ معينةٍ في أدائهِ التعبيريّ ، وهذه الآلية لا يمكن أنْ يخرجَ عنها مبدعُ النصِّ لأنَّهُ في إطارِ المبنى النَّصيِّ الذي يحتّمُ عليه السير من خلاله .

تكاد هذه القضية تقتصر على النصِّ الشعري لأنه يُصاغ بطريقةٍ تستند إلى رؤية الشاعر / المبدع تجاه الواقع ، وإعادة إنتاجهِ وتصويره من جديد ؛ إذْ ينتقل بالمتلقي إلى حال من المعرفة تتعلق بفهم النص .

من هنا ، لا بد للبحث – في هذا الفصل – مِنْ أنْ يفتحَ أفق التحليل النقدي في هذه التقنيات التي يزخر بها النص الشعري الأندلسي بشكلٍ عام ، وشعر رثاء دولة بني عباد بشكل خاص .

و ينبغي للبحث أنْ يُشيرَ إلى أنَّ مفهوم التقنية يعني كيفية صياغة الشاعر أفكاره ورؤاه بطريقة تثير انتباه المتلقي ، وتختلف عن أقرانهِ من الشعراء ، بحيث يمتاز بها

هو أسلوباً وصياغة ودلالةً ، يمكن فيها للبحث أنْ يستجلي مكامن روعتها وجماليتها ، بوصفها ممَّا يُميِّزُ نصَّ هذا الشاعر أو ذاك ويخصِّصه عن غيره .

يؤدي الشاعر تعبيره الشعري بخصوصيات ومميزات تثير المتلقي وتلفت انتباهه إلى مواضع الطرفة والروعة فيها ، يحاول فيها الشاعر إرسال رسالته إلى متلقيهِ بصفتهِ يقرأ الوجود بعينٍ شاعرةٍ تختلف عن قر اءة الآخرين ؛ إذْ تتميز بالحسِّ المرهف والنقاء في الاختيار ، وهذا الأمر إنْ مُزِجَ بقضية إنسانية كالفراق أو الموت، فإنَّهُ يزيد من رقّة التصوير ، ودهشة المتلقي في استقبالهِ التصوير الأدائيّ للفكرة ، لأنه يتعلق بأحاسيس الانسان وهواجسه في التعامل مع الطبيعة بشكلٍ ملموسٍ ويوميٍّ، وهو يتوجَّهُ إلى المتلقي بهذه الوسيلة لكي يلمس حدود أحاسيسه ويتناغم معها ويتفاعل مع فكرتهِ التي يعبّر عنها .

سيُبنَى الفصل على مجموعة نقاط يتمحور حولها الحديث عن التقنيات التي وُظِّفَتْ في النصوص الشعرية الأندلسية ، وإنّ ما يربط تلك النقاط مع بعضها البعض هو أنَّها تقنياتٌ أدائيّة تعبيرية شكَّلَتْ مشاهِدَ كَشَفَتْ معاني الزّوال بشكلٍ أو بآخر ، وهذا الرابط بقدر ما يحمل من الجدّة والصرامة والوضوح فإنَّهُ يحملُ من المرونة ما يكفي أنْ يجيلَ الباحث نظره فيه بشكل سلس ومتوازن .

و ((الدراما بداهة أساس العمل المسرحيّ بصفة خاصة ، كما أنها مِنْ أسس الفنّ الروائيّ لدى المُبدعين الكبار))[١] ، و لكن ((الحسّ الدرامي إنْ لمْ نقُل البناء (الدراميّ) هو المهيمِن الأكثر جذريّةً و سطوة على طابع الشعر العربيّ قديمه و حديثه))[٢] ؛ لأنَّ الشعرَ ما هو إلاّ تصوير إبداعيّ لمَشاهِد الحياة و تحوّلاتها ؛و لذا فإنَّ ((التعبير الدرامي هو أعلى صورة مِنْ صور التعبير الأدبيّ))[٣] .

و هناكَ تقنيّات أدائيّة أخرى لمْ تخلُ من المشاهد الدراماتيكيّة أو ((الخطوط الدرامية التي تكوِّن نسيج النصّ))[٤] إلاّ إنَّ البحث ركّزَ على هذه التقنيّات الثلاث (الحوار ، المونتاج ، المفارقة التصويريّة) لبروز الدراماتيكية فيها أكثر مِنْ غيرِها .

---

[١]) سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، حسن فتح الباب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1997 م ، ص 95 .

[٢]) تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة : دراسة في شعر ما بعد الستينات ، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ، الطبعة الأولى ،2007 م ، ص 182 .

[٣]) الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنيّة و المعنويّة ، عزّ الدين اسماعيل ، ص278.

[٤]) المرجع في فن الدراما ، جون لينارد–ماربلوكهارست ، ترجمة و تقديم : محمد رفعت يونس ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، الطبعة الأولى ،2006 م ، ص 74 .

1 – الحوار :-

يمثل الحوار وسيلةً يتم من خلالها التعبير عن الفكرة بالكلام المتبادل بين أشخاص يجمعهم مكان واحد وزمان واحد تقوم على توافر عنصرين هما (المرسل والمتلقي) ، وتعتمد ميدان القول أو السؤال والجواب (قال ، قلت) وغيرها، وتستدعيها مواقف وأحداث مختلفة ، تضع المتحاورَينِ في وضعٍ معينٍ داخل المشهد، فهو حديث إجرائي مُؤَسَّس على رد فعلٍ سريعٍ أو إجابة سهلة ، إذْ يتحدد به نوع الحوار وصفته ، فهو المحور الذي تُستَقطَبُ حوله فكرة النص ومضمونها العميق [١].

ولا تخفى ((قدرة الحوار على خلق تصعيد صوريّ يتنوّع فيهِ المشهد))[٢] ؛ فهو ((تقنية درامية و هو أداة للتعبير و التوصيل في المسرح و هو في الوقت نفسه تقنية سردية مشتركة ترد في فنون السرد المختلفة من قصة أو رواية ، و يرد في

---

[١]) ينظر : السرد عند الجاحظ – البخلاء أنموذجاً –، فادية مروان الونسة ، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، 2004 م ، ص 205 – 206 .

[٢]) تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة : دراسة في شعر ما بعد الستينات ، كريم شغيدل، ص 195 .

القصيدة متضافراً مع عناصرها البنائيّة في الكشف عن مجريات حدث أو نقل صورة حدث ، و باستثناء المستوى التداولي للحوار نجد أنَّه عادة ما يُبنى على التضاد الذي يترشح من خلاله الفنّ الدرامي ، و مهما كان بسيطاً فسيكون قادراً على إنتاج صورة دراميّة))[1] .

وهو يرتبط بالشخصية لأنه من لوازمها ؛ إذْ يمثل الوسيلة الأهم للتعبير عن النفس ومكنوناتها ورؤاها وتطلعاتها ، وفي النصِّ يمثل آلية من آليات بنائه ووسيلة من وسائل شد القارئ إلى نهاية النص .

ينقسم الحوار – بطبيعته – على قسمين :

الأول/المُحاورَة (الديالوج) :

يقع بين شخصين أو أكثر ، وهو يمثل الأقوال المتبادلة بينهم منذ لحظة اللقاء إلى لحظة الافتراق ، مع ما يصاحب هذه الأقوال من إيماءات وحركات ، وكل ما يخبر عن ظروف التواصل بينهم [2] . وهو لا يهم البحث هنا إذ تندر مصاديقه في النصوص، كما في هذين البيتين للمعتمد بعدما رأت زوجةُ السجن المخيف فارتاعت لهول ما رأت وقالت : " يا سيدي لقد هُنَّا هنا " . فقال :

قالت : لقد هُنَّا هنا
مولاي ، أين جاهُنا ؟
قلتُ لها : إلى هُنا
صيَّرنا إلهُنا[3]

وهناك نص آخر للمعتمد يبدو عليه القصر أيضاً ، حينما أبصر جمعاًذاهباً للاستسقاء فقال :

خَرَجُوا ليسْتَسْقُوا ، فقلتُ لهم :
دَمعي ينوبُ لكم عن الأنواءِ

---

[1]) المصدر نفسه ، ص 194 .
[2]) ينظر :معجم السرديات ، مجموعة من المؤلفين ، إشراف : محمد القاضي ، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين ، الطبعة الاولى ، 2010 م ، ص159 .
[3]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص114 .

قالوا : حقيقٌ في دموعكَ مَقْنَـــعٌ
لكنَّها ممزوجةٌ بدمـــــــــاءِ[1]

هذه الصورة المأساوية تثير تفاعل المتلقي ، و إنَّ ((الحوار هو وسيلة هذا التفاعل))[2] ؛ فالنصّ– عبر هذه المحاورة –يُبيِّن حجم الألم التي يشعر به الشاعر/ الأسير حينَ يصوِّر الدموع الغزيرة و هي ممزوج بالدماء.

و على أيّة حال فإنَّ الحوار– هنا – كان في موقفٍ سريع وواحد ، لا يسمح بالتعدد ، ويبدو أن سبب قلة النصوص فيما يتعلق بهذا النوع من الحوار هو حال المعتمد التي مر بها في أسره وما تبعها ، إذ لا يمكن للحوار المباشر أن يحظى بوجودٍ ذي قيمة ؛ لأنَّ الانفراد هو سيد الموقف ، وليس للحضور الثنائي أو الجماعي أي وجود يترك أثراً في النصوص .

والثاني/الحوار الصامت (المونولوج) :

يحتل المونولوج موقعاً مهمّاً في الحوار ((و عبر استخدام المونولوج يقيم الشاعر حواراً مع الآخر))[3] ؛ فالمونولوج ((يشكل محاولة للخروج من أسر الداخل نحو الخارج من الأنا إلى الشخص الآخر . و الشاعر في ذلك غالباً ما يخاطب شخصية درامية لها وجودها المستقل قد تمثل كائناً حقيقياً يتوجّه إليه الشاعر بالخطاب، أو يكون بمثابة رمز مجسد لحقيقة معنوية أو مجردة كالثورة ، أو القضية ، أو الحزن أو ماشابه متجسدة في اهاب شخصية درامية حقيقية ، و قد تمثل هذه الشخصية الوجه الآخر لشخصية الشاعر نفسه مجسدة و مشخصة ككائن له استقلاله و يضع بينه و بين الشاعر مسافة معينة))[4] .

لذا يمكن تعريف المونولوج بأنَّهُ : ((نشاطٌ أحاديٌّ لمُرسِلٍ ، في حضورِ مستمعٍ، حقيقيٍّ أو وهميٍّ ، وهو وضعيَّةٌ حواريَّةٌ ، يتكلَّمُ فيه شخصٌ واحدٌ ، بينما ينصتُ الآخر))[5] ، وينقسم المونولوج على قسمين :

---

[1]) المصدر نفسه ، ص89 .
[2]) فنّ المسرحيّة ، عبد القادر القط ، دار نوبار / الشركة المصرية العامة للنشر – لونجمان –، مصر ، الطبعة الأولى ، 1988 م ، ص 27 .
[3]) مدارات نقدية في اشكالية النقد و الحداثة و الابداع ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 1987 م ، ص 297 .
[4]) المصدر نفسه و الصفحة نفسها .
[5]) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، سعيد علوش، ص205 – 206 .

١ -المونولوج الخارجي :

وفيه يكون المُخاطَبُ المُنصِت (الحقيقي أو الوهميّ) ذاتاً – أو ذواتاً – خارجيَّةً يُوجِّهُ المُرسِلُ خطابَهُ إليها ، أي أنها ذاتٌ – أو ذواتٌ – منفصلةٌ تماماً عن الذات الشاعرة المُخاطِبَة .

وأغلبُ قصائد الشعر العربي هي من المونولوج الخارجيّ ، لأنَّ الشعرَ – كما تبيَّنَ آنفاً – هو رسالةٌ إنسانيةٌ من الشاعر إلى المتلقّي ، لذا فإنَّ أغلبَ القصائدَ التي قيلتْ في رثاءِ دولة بني عبّاد هي من المونولوج الخارجيِّ لانتمائها للشعر العربي ، فمطوَّلَةُ ابن عبد الصمد من المونولوج الخارجي وكذلك قصائد ابن اللبانة وابن حمديس الصقلي ، أمَّا قصائدُ المعتمدِ بن عبّاد فهي من المونولوج الخارجي ما عدا مقطوعتَينِ من الديالوج ، وأربعُ قصائدَ من المونولوج الداخلي فضلاً عن مقطوعتينِ من المونولوج الداخليّ أيضاً .

سيدرسُ البحثُ يائية ابن حمديس الصّقلِّيِّ – التي قالها يرثي المعتمد ودولتَهُ– مثالاً على المونولوج الخارجي ، و سيُورِد القصيدةَ كاملةً ؛ كي يُبَيِّنَ – عبْرَها – الانتقال في الخطاب :

أبادَ حياتي الموتُ إنْ كنتُ ساليـــا

وأنتَ مقيمٌ في قيودِكَ عانيـــــا

وإنْ لمْ أُبارِ المُزْنَ قطراً بأدمـــــعٍ

عليكَ فلا سُقّيتُ منها الغواديـــــا

تعرَّيتُ من قلبي الذي كان ضاحكاً

فما ألبسُ الأجفانَ إلاّبواكيـــــا

وما فرحي يومَ المسرَّةِ طائـــــعاً

ولا حزني يومَ المساءةِ عاصيا

وهل أنا إلاّسائلٌ عنكَ سامـــــعٌ

أحاديثَ تُبكي بالنجيعِ المعالـــيا

قيودُكَ صيغتْ من حديدٍ ولمْ تكـــنْ

لأهلِ الخطايا منك إلاّ أياديـــــا

تُعينُكَ من غير اقتراحِكَ نعمـــــــةٌ

فتقطعُ بالأبراقِ فينا الليالـــــيا

كشفتَ لها ساقاً وكنتَ لكشفهـــــا

تَحزُّ الهوادي أو تجزُّ النواصـيا

وقفنَ ثقالاً لم تُتِحْ لك مشيـــــــــةً

كأنَّكَ لم تُجْرِ الخفافَ المذاكـــــيا

قعاقعُ دُهْمٍ أسهرتكَ وطالمـــــــــا

أنامتكَ بيضٌ أسْمَرَتْكَ الأغانـــــيا

وما كنتُ أخشى أنْيُقالَ : محمَّـــدٌ

يميلُ عليه صائبُ الدهرِ قاســـيا

حسامُ كفاحٍ باتَ في السجنِ مُغْمَـــداً

وأصبحَ من حلْيِ الرياسةِ عاريـــا

وليثُ حروبٍ فيهِ أعدوا برقِّـــــــهِ

وقد كانَ مُقداماً على الليثِ عاديـــا

فيا جَبَلاً هدَّ الزمانُ هضابَـــــــــهُ

أما كنتَ بالتمكينِ في العزِّ راســيا

قُصِرْتَ ولمَّا تقضِ جاحتـــــكَ التي

جرى الدَّهرُ فيها راجلاً لك حافـــيا

وقد يعقلُ الأبطالَ خوفُ صيالـــــها

ويُحكمُ تثقيفَ الأسودِ ضـــــــواريا

أقولُ وإنِّي مهطعٌ خوفَ صيحـــةٍ

يُجيبُ بها كلٌّ إلى اللهِ داعـــــــيا

أسيرَ جبالٍ وانتشارَ كواكـــــــبٍ

دنا من شروطِ الحشرِ ما كانَ آتـــيا

كأنَّكَ لم تجعل قناكَ مَـــــــراوداً

تشقُّ من الليل البهيمِ مآقـــــــيا

ولم تزد الإظلامَ بالنقعِ ظلمـــــــةً

إذا بيَّضَ الإصباحُ منه حواشـــــيا

ولمْ تثنِ ماء البيضِ بالضربِ آجناً

إذا صُبَّ في الهيجا على الهامِ صافـيا

ولم تُصدْرِ الرزقَ الإلالَ نواهـــلاً

إذا وردتْ ماءَ النحورِ صوافـــــــيا

وخيلٍ عليها كُلُّ رامٍ بنفســـــــــهِ

رضاكَ إذا ما كنـتَ بالمـوتِ راضـــيا

وقد لبسوا الغدرانَ وهي تموَّجـــتْ

دروعاً وسلُّوا المرهفاتِ سواقـــــيا

وكم من طغاةٍ قد أخذتَ نفوســـهم

وأبقيتَ منهم في الصدورِ العوالـــيا

بمعترِكٍ بالضربِ والطعنِ جُـــرْدُهُ

تمرُّ على صرعى العواديعواديـــا

مضى ذاك أيامَ السرورِ وأقبلـــتْ

مناقِضَةً من بعدهِ هيَ ما هـــــــيا

إذ المُلْكُ يمضي فيهِ أمرُك بالهدى

كما أعلمتْ يمناك في الضربِ ماضيا

وإذْ أنتَ محجوبُ السرادقِ لمْ يكنْ

له كلماتُ الدهرِ إلاّ تهانيـــــــا

أمرُّ بأبوابِ القصورِ واغتـــــدي

لمن بانَ عنها في الضميرِ مناجـــــيا

وأنشدُ لا ما كنتُ فيهنَّ مُنشِـــداً

" ألا حيَّ بالزُّرْقِ الرسومَ الخـواليـــا"

وأدعو بنيها سيِّداً بعد سيـــــدٍ

ومن بعدهم أصبحتُ همَّاً مـــــواليا

وأحداث آثار إذا ما غشيتـــها

فَجَرْتُ عليها أدمعي والقوافـــــــيا

مضيتَ حميداً كالغمامةِ أقشعتْ

وقد أُلبَسَتْ وَشْيَ الربيعِ المغانيا

سأُدمي جفوني بالسهادِ عقوبةً

إذا وَقَفَتْ عنك الدموعَ الجواريا

وأمنعُ نفسي من حياةٍ هنيئـةٍ

لأنَّـكَ حيٌّ تستحـقُّ المراثـــيا[1]

إنَّ المُخاطِبَ (المتكلم) في هذه القصيدة هو الذات الشاعرة (ابن حمديس) الذي يبقى يتكلَّمُ ويتكلَّمُ منذ بداية القصيدة حتى نهايتها من دون أن يجيبه المُخاطَب.

أمَّا المُخاطَب فهو المعتمد بن عبّاد منذ بداية القصيدة حتى البيت العاشر :

قعاقعُ دُهمٍ أسهرتكَ وطالما

---

[1]) ديوان ابن حمديس ، ص 530 – 533 .

أنامتكَ بيضٌ أسمرتكَ الأغانيا

إذ استعمل الشاعرُ ضمائر المُخاطَب ، وأشارَ بها إلى المعتمد بن عبَّاد . وهذه الضمائر هي :

أ - الضمير المنفصل (أنت) : كما في البيت الأوَّل :

أبادَ حياتي الموتُ إن كنتُ ساليا
وأنتَ مقيمٌ في قيودكَ عانيـــــا

فالشاعرُ يأسى لحال المعتمد لدرجة أنَّهُ يدعو على نفسهِ بالموت إن كان هانئاً في عيشهِ بعدما آلت إليه حال صديقهِ من المُلكِ إلى الأسرِ والقيدِ والمعاناة .

ب -الضمير المتصل (الكاف) الوارد في موارد متعددة من القصيدة كما في البيت السابق في كلمة (قُيُودُكَ) ، وكما في البيت العاشر المار ذكره .
فقد وردت كاف الخطاب في (أسهرتكَ) و (أنامتكَ) و(أسمرتكَ) من هذا البيت لإبراز تلك المقابلة التصويرية بين حال المعتمد الأسير الذي تؤرِّقُهُ الليالي الدهماء المظلمة وحال المعتمد الملك الذي تسمرهُ الليالي المقمرة بالطرب والغناء، وهذا أمرٌ طبيعيٌّ ، فهو في سجنهِ مأسورٌ مُقيَّدُ مُحاطٌ بآسريهِ ، وفي قصرهِ حُرٌّ طليقٌ مُحاطٌ بخادميهِ .

ج- تاء الفاعل : كما في قوله :

كشفتَ لها ساقاً وكنتَ لكشفها
تحزُّ الهوادي أو تجزُّ النواصيا

فقد وردت تاء الفاعل في كلمة (كشفتَ) لمخاطبةِ الملكِ الأسير . إذ يُصوِّرُ هذا الخطابُ المفارقةَ في تحوُّلِ صورةِ الحديدِ بين الحريةِ والأسرِ ، ففيه تصويرٌ للخضوع حتى في الجماد (الحديد) ، ذلكَ الحديد الذي كان سيفاً تكشفهُ يدُ الفارسِ (يخضعُ للفارسِ) وباتَ قيداً تُكْشَفُ له ساقُ الأسير (يُخضِعُ الأسيرَ).

ففي مضمون هذا الخطاب المونولوجي تحوُّلٌ مصحوبٌ بألمٍ وحسرةٍ تبوح به الذاتُ الشاعرةُ إلى المخاطَبِ مواسيةً إياهُ ،راثيةً لحالهِ التي آلَ إليها ، فهو خطابٌ

يبثُّهُ المتكلم مباشرة إلى المتلقي من دون واسطة –أي يبثُّهُ عبر ضمائر الخطاب التي تشير الى وجود مخاطَبٍ حقيقيٍّ يتجهُ الخطاب نحوهُ ، ألَا وهو المعتمد بن عبَّاد– وبهذا يبلِّغُ الشاعرُ رسالته الشعرية عبر وسيلةٍ جماليةٍ خطابيةٍ تتجهُ نحو المخاطَبِ (الملك الأسير) لتحقيق الغاية القصدية .

أمَّا في البيت الحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر عندما يقول :

وما كنتُ أخشى أن يُقالَ : محمـــدٌ

يميلُ عليه صائبُ الدَّهرِ قاســـيا

حسامُ كفاحٍ باتَ في السجنِ مغمداً

وأصبحَ من حلْيِ الرياسةِ عاريــا

وليثُ حروبٍ فيهِ أعدوا برقِّـــــهِ

وقد كانَ مقداماً على الليثِ عاديا

فيتَّجهُ الخطابُ من الشاعر – في حضورِ مستمعٍ وهميٍّ – نحو مُخاطَبٍ مُفترَضٍ ، وهذا المُخاطَبُ قد يكونُ فرداً أو أفراداً يقصُّ عليهم الشاعر ما حدثَ للأسير عبر ضمير الغائب (الهاء) كما في البيت السابق ، وهذه (الهاء) الغيبيَّةقد ترتبطُ – من جهةٍ نفسيةٍ – بالتحوُّلِ الذي عبَّرَتْ عنه الأفعال الناقصة (كانَ / بات، أصبحَ) عبر الثنائيات : حسام كفاحٍ / بات في السجنِ مُغمَداً (حسام مغمَد) ، ملك / أصبحَ من حلي الرياسة عاريا (أسير) ، ليث يعدو / أعدوا بهِ .

فالمعتمد كان يمتلك حضوراً في ملكهِ وباتَ مُغيَّبَاً (مُهمَّشاً) في أسرِهِ ؛ لذا غيّبَهُ الشاعر – خطابياً – بينَ ثنايا هذه الأبيات فأصبحَ غائباً / حاضراً (محكيَّاً عنهُ)، و لكنَّهُ ما يلبثُ أنْ يُعيدَهُ إلى الخطاب بقوَّةٍ يمثِّلُها الجبل لكنَّها واقعةٌ تحت تأثير قوة أكبر يمثِّلُها الزمان :

فيا جبلاً هدَّ الزمانُ هضابـــــهُ

أما كنتَ بالتمكينِ في العزِّ راسيا

إذْ يتَّجهُ الخطاب مرةً أخرى نحو المعتمد لأنه حاضرٌ في قلبِ الشاعر وفي روحهِ الشاعرة ؛ لذا يوجِّهُ خطابَهُ الشعريِّ إليه متفجِّعاً ، متألِّماً ، راثياً ، باكياً ، إذ يقولُ في نهاية القصيدة :

سأُدمي جفوني بالسهادِ عقوبةً

إذا وقفتْ عنك الدموعُ لجواريا

و أمنعُ نفسي من حياةٍ هنيئـةٍ

لأنَّكَ حيٌّ تستحقُّ المراثـــــــيا

فتغيُّرُ المُخاطَبِ في هذا الخطاب المونولوجي عبر انتقال الضمائر من الحضور إلى الغيبة ثم إلى الحضور يكسر من رتابة الخطاب ومن نمطيَّة سيرهِ في اتجاهٍ واحدٍ ، كما أنَّ انتقال حال المخاطَب من المخاطَب المفردِ إلى المتَّسَعِ الجمعي من المُخاطَبين – عبر الأسلوب السردي وضمير الغيبة – يمنحُ القصيدة انتشاراً أوسع عبرَ تعدد المُخاطَبِ واتساعِ الخطابِ ليشمَلَ الإنسانية جمعاء ، وبهذا يبلِّغُ الشاعرُ رسالتَهُ الإنسانية الخالدة .

٢ -المونولوج الداخلي :

وفيهِ يكونُ المُخاطَبُ المُنْصِتُ هو الذاتُ الشاعرةُ المُخاطِبَةُ ؛ كون المونولوج الداخليّ ((خطاباً توجّهه النفس إلى ذاتها))[١] ، فهو يدور في مدار النفس وتطلعاتها ؛ إذْ تخاطب الشخصية نفسها ((لتكشف عن أفكارها و مشاعرها الباطنة))[٢] ، وتخلق من ذاتها طرفاً آخر تتحدث معه ، فتجد الأفكار والرؤى والتطلعات واضحة في الحديث النفسي ، أو حتى لحظات الإحباط التي تنتكس فيها مشاعر النفس من الواقع ؛ إذْ ينكفئ المبدع على نفسه ليتحدث إليها نادباً إيّاها وناعياً ، راغباً عن الدنيا وأشجانها.

تزخر نصوص المعتمد بن عباد بالمونولوج الداخلي ، ولعلَّ الباعث الأهم في هذا هو حاله وما جرى عليه بعد الأسر ، فالسجينُ – مثل كلِّ إنسانٍ – كائنٌ اجتماعيٌّ

---

[١] معجم السرديات ، مجموعة من المؤلفين ، إشراف : محمد القاضي ، ص 434 .
[٢] فنّ المسرحية ، عبد القادر القط ، ص 29 .

يحتاجُ إلى مَنْ يحاورهُ ، وفي السجنِ حولهُ قلةٌ قليلةٌ من الناس قياساً لما كانَ عليه في الحريةِ والمُلْكِ ، لذا يحتاجُ إلى أنْ يخلقَ من ذاتهِ ذاتاً يحاورها ويبثُّ عبرَها همومهُ واختلاجات نفسهِ.

وللمعتمد أربعُ قصائد من المونولوج الداخلي فضلاً عن مقطوعتين.

ومن الأمثلة على المونولوج الداخلي قوله :

تُؤمِّلُ للنفسِ الشجيَّةِ فَرْجَـــــــةً
وتأبى الخطوبُ السُّود إلاَّ تمـــاديا
لياليكَ من زاهيكَ أصفَى صحبتَها
كذا صَحَبَتْ قبلُ الملوكُالليـاليـــا
نعيـمٌ وبــؤسٌ ، ذا لـذلـكَ ناســخٌ
وبعدَهما نُسخُ المنايا الأمـانيـــــا[1]

في هذه الأبيات يوجّهُ الشاعر خطابَهُ إلى متلقٍ (آخر) يخلقهُ من ذاتهِ الشاعرة ، إذْ يتحدَّثُ إليهِ ويبثُّ عبره همومَهُ وآلامهُ ، فهو يتحدَّث عن التحوّل من مَلِك إلى أسير، عبر خطابِ إنسان يائس جارت عليه الخطوب ، وتحولت حاله من المُلْك إلى الأسر / من النعيم إلى البؤس ، إذْ لمْ يبقَ أمامه سوى انتظار التحول الأخير من الأماني إلى المنايا / من الحياة والأمل والتفاؤل إلى الموت والسكون .

فالمُخاطِبُ – في هذا النصِّ – هو المعتمد بن عباد ، والمُخاطَبُ هو المُخاطِبُ ذاتهُ الذي يبثُّ الشاعر عبره همومه وآلامه ورؤاه .

ويتدرَّجُ الخطابُ المونولوجي في قصائد المعتمد من الألم واليأس واستنكار الخطوب والزمان إلى القناعة والرضا بقدر الله جل وعلا ، إذْ يقول في هذه الأبيات:

أقنعْ بحظِّكَ من دُنياكَ ما كـــــــانا
وعزِّ نفسَكَ إنْ فارقْتَ أوطانـــــا
في اللهِ من كلِّ مفقودٍ مضى عِـــوَضٌ
فأشعرَ القلبَسُلوانا وإيمانـــــــا
أكلَّما سَنحتْ ذكرى طَربْتَ لهـــــــا
مجَّتْ دُموعُكَ في خدَّيكَ طُوفانـــا
أمَا سمعْتَ بسلطانٍ شَبيهكَ قـــــــد

[1]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص117 .

بزَّتهُ سودُ خُطوبِ الدهرِ سُلطانـــا
وطِّنْ على الكرهِ ، وارقُبْ إثرَهُ فرجاً
واستغنم الله تغنَمْ منهُ غُفرانـــــا [1]

فالشاعر يواسي نفسهُ عبر هذه الشخصية الافتراضية ، التي يَجتزِ ئُها من ذاتهِ ، إذ يتحدَّث إليها ويحثها على القناعة والرضا ، عندما يقول :

أقنع بحظِّكَ من دنياكَ ما كانا
وعزِّ نفسكَ إن فارقت أوطانـــا

وتستمر مواساته لذاته على طول المقطوعة إذ يقول :

أما سمعتَ بسلطانٍ شَبيهكَ قد
بزَّتهُ سودُ خُطوبِ الدهرِ سُلطانا

فهو يُعَزِّي نفسه – عبر هذا الاستفهام الانكاريِّ – بأنَّهُ ليس الوحيد الذي انتُزِعَ سلطانهُ ، فهناك الكثير ممن قبلهُ قد جار عليهم الزمان بخطوبه الجسام .
ثم يحثُّ تلك الشخصية الافتراضية – التي خلقها من ذاته الشاعرة – على اللجوء إلى الله جل وعلا ، عندما يقول :

وطِّنْ على الكرهِ ، وارقبْ إثرهُ فرجاً
واستغنم الله تغنَمْ منهُ غُفرانـــــا

وفي هذا – أيضاً – مواساةٌ للنفس الإنسانية المظلومة ، إذ ينبِّهُ الشاعر نفسهُ – عبر هذا الخطاب المونولوجيّ – إلى أنَّ هناكَ مَن هو أكبر من ظالميها و أعظم من الأقدار التي جارَتْ عليها ، و أسمى من كل موجودٍ ، ألا وهو المولى جل وعلا .
ويبقى شعر المونولوج الداخلي في قصائد المعتمد ذا تأثيرٍ عميقٍ في المتلقي [*]؛ لأنَّه صرخةٌ يصرخها الشاعر الإنسان ولا يجدُ من يستمع لتلك الصرخة ، فتخرج من ذاته الشاعرة كي تعودَ إليها مكبوتةً ؛ وهذا له تأثير في نفس المتلقي الإنسان ؛ فهو خطابٌ إنسانيٌّ يطالبُ بأبسطِ حقٍّ من حقوقه: ألا وهو شخصٌ يستمع إليه ، يبحثُ عنه

---

[1]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص114 – 115 .

المُخاطِبُ فلا يجدهُ ، أو قد يجدهُ ولا يستطيع أن يبثَّهُ همومَهُ – لأسبابٍ نفسيَّةٍ أو غيرها – لذا يَجْتزِئُ من ذاتهِ الشاعرة ، كما تبيَّنَ آنفاً .

وقصائد المونولوج بشكلٍ عامٍ – سواء كانخارجياً أم داخلياً – يكون المونولوج فيها اعتياديّاً أحياناً وتذكُّرياً أحياناً أخرى ، وأغلبُ مصاديقِ المونولوج في شعر المعتمد بن عباد تنتمي إلى نوع (المونولوج التذكري) [١]؛ إذْ يهتمُّ ابنُ عباد بتجربتهِ الماضية، فتخلو لحظة التلفظ من أيّةِ تجربة راهنةٍ متزامنة مع التذكر ؛ لأنه لا يسعى إلى سرد حكايته بقدر ما يسعى إلى وصف الأثر الذي تركتْه تلك الحكاية في ذاكرته [٢]، إذْ ((يكشف الشاعر عن حالته النفسية الفريدة و تلاشي اللحظة الحاضرة و ذوبانها في الماضي بمَشاهِد دراميّة))[٣].

تمثل قصيدته العينية (لمّا تماسكت الدموع) أنموذجاً يزخر بالمونولوج التذكري، إذْ يتم استحضار اللحظات الزاهرة التي عاشها في ظل مملكته الزائلة، في حالات الانطواء مع النفس والسكون :

لمّا تماسكتِ الدمـــــوعُ و تَنَبَّهَ القلبُ الصَّديـــــعُ
و تناكرتْ هممي لمـــــا يستامُها الخطبُ الفظيــعُ
قالوا : الخضُوع سياسـةٌ فليبدُ لهم منكَ خضـــوعُ
وألذُّ من طعم الخضـــــو عِ على فمي السمُّ النقيــعُ
إنْ يسلُبِ القومُ العِـــدا مُلكي وتُسْلِمْني الجمـــوعُ
فالقلبُ بين ضلوعـــــهِ لم تُسلِمِ القلبَ الضلـــوعُ
لم أُستَلَب شرفَ الطبـــا عِ ، أَيُسْلَبُ الشرفُ الرفيـعُ ؟
قد رمتُ يوم نزالـــــهم ألا تُحصِّنني الـــــدروعُ
وبرزتُ ليس سوى القميصِ على الحشا شيءٌ دفـــــــــوعُ
وبذلتُ نفسي كي تسيلَ إذا يسيلُ بها النجيـــــــــــعُ
أجلي تأخَّرَ ، لم يكــن بهواي ذُلِّي والخضـــــوعُ[٤]

(*) ليس المراد بالمتلقي – هنا – الذات الأخرى الوهمية التي يجتزِئُها الشاعر من ذاته ويبثُّها خطابهُ ، بل إنَّ المراد به : القارئ الذي يتلقَّى النص . (الباحثة) .

[١]) ينظر : معجم السرديات ، مجموعة من المؤلفين ، إشراف : محمد القاضي ،ص 434 – 435

[٢]) ينظر :معجم السرديات ، مجموعة من المؤلفين ، إشراف : محمد القاضي ، ص 435 .

[٣]) الأصول الدرامية في الشعر العربي ، جلال الخياط ، دار الحرية ، بغداد ،1402 هـ ، 1982 م ، ص 76 .

[٤]) ديوان المعتمد بن عباد ، ملك إشبيلية ، جمع وتحقيق : رضا الحبيب السويسي ،ص 150 . وينظر أيضاً : ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص88 – 89 .

فالنفس في أشجانها تتوق إلى استرجاع الماضي في حنينها إليه ، وأنَّى لها ذلك؟ ولذلك تلجأ إلى استذكار القصة وأثرها فيها . ويرى أحد الباحثين أن القصيدة وعلى الرغم من نظمها على وفق أسلوب (الأنا) إلاّ أنَّ ذلك كان سبباً في جعْلِها مبنيةً على وفق هيكل يعتمد السرد الذاتي في البناء ممّا كرّس الناحية القصصية في الأسلوب الذي اتبعه الشاعر في رسم شخصيته ، إذ يصوّر ثباتها في اللحظة التي تداعى فيها كل شيء [١] .

هذا الأمر ، لا ينتهي عند هذه الحادثة ، بل يتفرّع إلى حوادث أُخَر ، و يتمثل بقصيدته الأخرى التي قالها بعد أول عيدٍ بـ(أغمات) ، إذْ ينفتح مجال آخر للمآسي والشجون والذكرى الأليمة حينما يرى بناته بحالٍ مزريةٍ :

فيما مضى كنتَ بالأعياد مسروراً
فساءَكَ العيدُ في أغماتَ مأسوراً
ترى بناتِكَ في الأطمار جائعـــــةً
يغزلْنَ للناس ما يملكْنَ قِطميــراً
بَرَزْنَنحوَكَ للتَّسليمِ خاشعـــــةً
أبصارُهنَّ ، حسيراتٍ مكاسيــرا
يَطأْنَ في الطين و الأقدامُ حافيــةٌ
كأنَّها لمْ تطأ مِسكاً و كافـــورا
لا خدّ إلاّ و يشكو الجَدْبَ ظاهرُهُ
و ليس إلاّ مع الأنفاسِ ممطــورا
أفطرتَ في العيدِ لا عادتْ إساءتُهُ
فكانَ فطرُكَ للأكبادِ تفطيـــــرا
قد كان دهرُكَ إنْ تأمرْهُ ممتثــلاً
فردَّكَ الدهرُ منهيَّاً ومأمـــــورا
مَن باتَ بعدكَ في مُلكٍ يُسرُّ بـــهِ
فإنما باتَ بالأحلامِ مغـــــرورا [٢]

---

[١]) ينظر : ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ، دراسة نقدية ، أطروحة دكتوراه ، إنقاذ عطا الله محسن العاني ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1990 م ، ص 226 .

[٢])ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص100 – 101 .

يسيطر ضمير المخاطب (أنت) المذكر على مفاصل النص ، إذْ يُجرِّدُ الشاعرُ من نفسهِ شخصاً آخر يتحدث معه ويشكو إليه ويندبه ، وهو في هذه الحال يعاني من تداعيات الأسر من إذلال واستكانة . ويبدو أن الحوار الداخلي في هذا النص يختلف عن النص السابق في مورد مصداق النوع / نوع المونولوج ، إذْ كان النص السابق (مونولوجاً) تذكرياً أكثر منه مجرداً كما في هذا النص لأن الحال والظرف يختلف ، وهذا ما ينفرد به نص المعتمد بن عباد .

يتداخل المونولوج التذكري مع الزمن الداخلي للمبدع إذْ يتجه المبدع لتصوير الحادثة من وجهة نظره هو وزمانه الذي عاش لحظاته كلها بشكل تفاعلي مع الأحداث ، فيتم تقديم الأحداث وتأخيرها وتقليبها وروايتها وتصويرها متأثرةً برؤيته ، وبذلك يتوجّه إلى إقناع المتلقي بطريقة صوغه للأحداث بناءً على هذا الأساس .

وهنا لابد للبحث من أنْ يفتحَ – ولو بشكل مختصر – أفق تنويعات الزمن في النصوص الشعرية، إذْ تزخر معظم النصوص بزمنين : الأول داخلي ونفسي يعيشه الشاعر ويرسم ملامحه من خلال وصف حادثةٍ ما، والثاني خارجي بُنِيَتْ عليه أحداث القصائد تشكّل فيه القصيدة وثيقة تاريخية لحادثة معينة جرت وقائعها في مكان ما و زمان ما ، وهي ما اشتهر عن المعتمد ووقائع انهيار دولته الأندلسية كما في عينيّة المُعتَمَد [1]، التيتحمل في طياتها – من خلال الأفعال الماضية فيه – شكلينِ للزمن ، فهناك زمن حادثة تاريخي ، وهي حادثة اقتحام سور مدينته عليه من المرابطين جنود يوسف بن تاشفين وخروجه إليهم منتضياً سيفه ، مجرَّداً من كل درع عليه ، وزمن تذكري أعادهُ المبدع وصاغه برؤيته الشعرية – عبر تذكرهِ تلك الحادثة وذلك اليوم (يوم نزالهم) – نادباً نفسَهُ ودولتَهُ .

---

[1]) تُراجَع العينيّة الواردة في الصفحة 131 من هذه الرسالة .

2 -المونتاج :

يُثيرُ تداخلُ الفنونِ الإنسانيةِ في النصِّ الشعريِّ جدلاً حول أهمية هذا التداخل ومغزاه ، ويبدو أنَّ مجالَ البناءِ النَّصِّيِّ يكونُ أكثرَ حيويةً من غيرهِ في تداخل هذه الفنون ، وتشابكها في نصٍّ واحدٍ ؛ إذْ إنَّ تداخلَ الأدواتِ الفنيةِ يأتي في إطارِ الارتقاءِ بمستوى التعبيرِ عن تغيُّراتِ بناءِ القصيدةِ من خلالِ عملياتٍ فنيَّةٍ يظهرُ فيها حجم التأثر والتأثير المتبادلين بين شتى الفنون ، ومنها الشعر الذي أخذ يتقاطع في بنائهِ الفني مع فنون أخرى تؤدي الغرض ذاته في توجهاتها الفكرية والإبداعية [١]؛ إذْ ينفتح النص الشّعريّ على أكثر من وسيلة للتعبير للخروج من النسق المعروف و المتوقع إلى أنساق متعددة [٢].

هذا الأمر يفتحُ أفقَ البحثِ في تداخلِ فنِّ السينما والصورةِ في إنتاجِ النَّصِّ الشعريِّ ودورهِ في صورهِ المتعددةِ ، ووظيفة (المونتاج) في إتقان الصور وتواصلها وتتابعها وتكوينها معنًى واحداً أو صورةً كبرى من مجموعةِ صورٍ متعددةٍ أو لقطاتٍ صغيرةٍ ، وهو ما يمنح النَّصَّ روحاً جديدةً ودلالاتٍ متعددةً ؛ إذْ إنَّ المونتاجَ في الشعر يُمَثِّلُ كتابةً ثانيةً للنصِّ تُمَثِّلُ حالةً شعوريَّةً مُرافقةً لحالةِ الكتابةِعن طريقِ تصويرِ المعنى من زوايا متنوعةٍ ومغايرةٍ لِمَا هو مألوفٌ ، انزاحتْ باللغةِ الشعريَّةِ عمَّا هو سائدٌ وشائعٌ ، و من ثَمَّ فقد نشَّطَت الفعلَ الشعريَّ مُحَوِّلَةً النَّصَّ إلى عالمٍ شعريٍّ سينمائيٍّ يتَّسمُ بالقدرةِ على الإبهارِ وتحفيزِ المُخَيَّلَةِ في تصويرِ اللقطاتِ التي

---

[١]) ينظر : المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة ، حمد محمود الدوخي ، اتحاد الكتاب العرب (سلسلة الدراسات رقم 1) ، دمشق ، الطبعة الأولى، 2009 م . ص 15 .

[٢]) ينظر : تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة : دراسة في شعر ما بعد الستينات ، كريم شغيدل، ص 215 .

تتيحُ للمعنى الارتفاعَ إلى أعلى مستوياتِ التصويرِ والتَّجلّي [1]؛ ((ففي الصور من غزارة القول و سرعة التنقل))[2] ما يبهر المتلقي و يجعلهُ يعيش داخل العمل الشِّعري و كأنّهُ يرى المَشاهِد ماثلة أمامه.

قد أفاض بعضُ الباحثينَ في بيانِ معنى المونتاج ودورهِ في بناء الصور الشعرية المتكاملة لذا لا يرى البحث سبباً لتكرار تلكَ التعريفات؛فبكلِّ بساطةٍ يُمكِن القول : ((انَّعمليةالمونتاجعفوية وواعية،فهيعفويةلأنهاتنبعمنداخلالقصيدةنفسهاتماماًكالموسيقى الشعرية،وهيواعيةلأنهامقصودةمنقِبَلالشاعربحاستهالفنية الدقيقة))[3]

و انَّ مُتتبِّعَ الصّورِ المُركبَّةِ في مشاهد نصوص الرثاء الأندلسي عند الشعراء الذين تطرَّق البحث إليهم تتشكَّلُ عندهُ حالة من الانطباع الذهني التي يحصل عليها حول المونتاج من دلالة اندماج تركيبين أو مشهدين أو أكثر يتيح لهما النظام اللغوي للنص الشعري – بتفاعلِ دلالاتهِ – أن يُكوِّنا المعنى الذي يريدُ المبدعُ إيصاله إلى المتلقي ، وهو يرتكز على التداعي الإبداعي والتنقلات السريعة للصور والأفكار في النص ، ولذلك فإنَّ زوايا النصِّ الشعري ستكونُ مفتوحةً على أكثر من جانب لفعل التحليل النقدي ؛ لأنَّ العملية المونتاجيّة في الشعر ((هي الوصولبالمتلقيإلىنظامالقراءة /مُشاهِد .ويحدثذلكعنطريقصدمِ صورالمشهدفيمابينهالإحداثحركةٍداخلإطارالمشهدلتكوينحركةالمشهدالعام))[4] .

وقدْ درسَ الفصلُ السابقُ وسائل التشكيل الصوريّ واستنتج نتائجها استناداً إلى ركيزة الانفصال ، أمّا في هذا الموضِع فسنُرَس الصورَ مترابطةً مجتمعةً موحَّدةً تُعبِّرُ عن فكرةٍ معيَّنةٍ لدى الشاعر مُشَكِّلَةً مجموعة من المَشاهِد . من هنا ، يمكن للبحث – على أساس الاتصال والترابط– أنْ يُؤسِّسَ لتعريف المونتاج في الشعر بأنَّهُ ((تعاقُبُ الصُّورِ على نحوٍ خاصٍ مستهدفاً نتيجةً عاطفيَّةً معيَّنَةً)) [5]، وهو مجموعة صورٍ متتاليةٍ تتعلق كلُّ واحدةٍ منها بالأخرى وهي تُشّكِّلُ لقطاتٍ تُعبِّرُ عن فكرةٍ

---

[1]) ينظر : المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة ، حمد محمود الدوخي، ص 31 .
[2]) الحياة في الدرامة ، ايرك بنتلي ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، الطبعة الثالثة ،1982 م ، ص 94 .
[3]) السيناريو و المونتاج في شعر جاكبريفيرا،طلال عبد الرحمن ، مجلةالجامعة (تصدرعنجامعةالموصل) العدد العاشر ، السنةالسابعة١٩٧٧م ، ص 65 .
[4]) المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة ، حمد محمود الدوخي، ص 47 .
[5]) المونولوج ، المونتاج ، التضمين ، جبرا ابراهيم جبرا ، مجلة الأقلام ، العدد الثالث و الثلاثون ، 2001 م ، ص60 .

واحدةٍ ، لأنهُ – أي المونتاج في السينما – مصدرٌ متكررٌ للاستعارة في الفلم ، إذْ إنَّهُ يُمكن ربط لقطتين سويَّةً لإخراج فكرةٍ رمزيةٍ ثالثةٍ[١] .

وعلى هذا الأساس – أي أساس الترابط – يمكنُ دراسةُ طبيعةِ اللغةِ الشعريَّةِ ، وقيمتِها الذاتيَّةِ بوصفِها حاملةَ أفكارٍ ، ثم دراسةَ تكوينِ الصُّورةِ ، التي تُمَثِّلُ المادةَ الخام في هذا المجال ، وتكوينِها الذي يتميَّزُ بتراكيبَ دقيقةٍ وعميقةٍ في وصفِ الحال التي يُريدُ الشاعرُ نقلَها وتأثيرَها في المتلقي ، لأنَّهُ أمامَ عمليةِ بناءِ الحركةِ المؤثِّرَةِ في المتلقي من جهة ، ولأنَّها تُمَثِّلُ القيمةَ الجماليَّةَ الأولى للصورةِ من جهةٍ أخرى ، وهذه القضيَّةُ تُشكِّلُ أُسَّ عمليةِ بناءِ "المونتاج" الشعريِّ عند الشعراءِ موضعَ الدرس ، إذْ سيُتابعُ البحثُ عمليَّةَ تتابُعِ الصّورِ وتنضيدِها في نصوصِ المُعتمدِ وشعراءِ دولتهِ الذينَ رَثَوهُ ، ويكشفُ أنَّ البطلَ (المعتمد) في المأساة كان جزءاً من شمول الحدث الكبير (سقوط دولته وحكمه) أي أنَّ له مكاناً في نظامٍ دقيق التركيب ، وقد أدّى فعلهُ ضمن نظام الفعل الشامل[٢] ، وسيكشف البحثُ أيضاً ما لكلِّ شاعرٍ من قدرةٍ وإمكانية في تصوير الحال التي آلَ إليها المعتمد وحكمُهُ ، وتوظيفِ لحظات أسرِهِ واعتقالهِ وسقوط دولتِهِ في نصوصهم الشعرية .

تتحرَّكُ الصور في النصوص تباعاً ، وفي بعض حالاتها لا تنفصل الواحدة عن الأخرى ، وهي ترسمُ صورةً كبرى يمكن أن تفسح المجال لأصول الإنتاج السينمائي بشكل لافت للنظر ، ولذلك فإنَّ الشاعرَ الراثي ركَّزَ على هذه القضية ، وكان ملتفتاً إليها بشكلٍ فطري ، و لكنه يعلمُ أنَّ انتقالات الصور ذات طبيعة سايكولوجية يدركها المتلقي[٣] ، وهو بذلك يُدرِك أنَّ تأثيرها في المتلقي لا يعطي أثره ونتيجته إلاّ بإثارة عواطفه في نقل هذه الصور وبهذه الطريقة . ونحنهنالانريدأننقولأنالشاعر اشتغلذلك مستفيدامنتقنيةالمونتاج .ولكنألانستطيعأننقولأنَّفيتلكَ النصوصالشعرية مايعرفاليومبالمونتاجالسينمائي؟وذلكواضحمنخلالاللقطات،أوالصور المتتابعةلتكوينالمَشاهِدالمليئةبالحركة [٤] .

ولو تابع القارئ نصوص الشعراء الذين رثوا المعتمد لوجد مساحةً مؤثرةً من الصور المتواصلة يمكن للبحث أنْ يبتدئَ بابن اللبانة أولاً بوصفهِ من أكثرهم تواصلاً معه وأشدِّهم التصاقاً به ، يقول في تائيتهِ المشهورة :

---

[١]) ينظر : فهم السينما ، لوي دي جانيتي ، ترجمة : جعفر علي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1981 م ، ص 462 .

[٢]) ينظر : المونولوج ، المونتاج ، التضمين ، جبرا إبراهيم جبرا ، ص 59 .

[٣]) ينظر : اللغة السينمائية والكتابة بالصورة ، مارسيل مارت ان ، ترجمة : سعد مكاوي ، منشورات وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية السورية –دمشق ، 2009 م ، ص 87 .

[٤]) ينظر :المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة ، حمد محمود الدوخي، ص 29 .

راح الحيــا وغدا منهم بمنزلـةٍ

كـانـت لنـا بُكَـرٌ فيـها وروحــاتُ

أرضٌ كـأَنَّ على أقطـارها سُرُجاً

قد أوقدتْـهُـنَّ في الأذهـانِ أنبــاتُ

وفـوقَ شـاطـيء واديهـا ريـاضُ ربــيً

قد ظـلَّـلـتْها من الأنشـامِدوحــاتُ

كــأنَّ واديـهـا سلــكٌ بِـلُـبَّـتــهــا

وغـايـةُ الحُسْـنِ أســلاكٌ ولبَّــاتُ

نـهـرٌ شَـرِبْتُ بِـعِبْـرَيْــهِ على صورٍ

كـانـت لها فـيَّ قبـلَ الـراحِ سـوراتُ[1]

فابن اللبانة في رثائه لا يكتفي بصورةٍ واحدةٍ في عملية تجسيد الفاجعة ، بل إنَّ الصور تتكاثر وتتوالى واحدةً بعد الأخرى ، وهي تُعضِّدُ بعضها بعضاً ، ليجد المتلقي أنَّهُ أمامَ مجموعة مشاهد تجتمعُ كلُّها لتُعطي صورةً أكثر دلالةً ، ومعنويةً تجاه قضية الأسر وسقوط حكم المعتمد بن عباد وأسبابها ، التي بدأ الشاعر بسردها متواليةً ، فذهابُ الحيا دلالةٌ على الجدب و الجفاف و الألم ، فالشاعر عبّرَ من خلال ذكر الخاص والمراد به العام ، إذْ انَّ الشاعر يقارن بين الماضي (الازدهار) و الحاضر (الأفول) عبر الفعل (كانتْ) حين يصف مدينة اشبيلية و جمالها عبر هذه الصور المتتابعة ، و الفعل (راحَ)يدلّ على زوال ذلك الترف و تغيّر الحال.

وله في داليَّتِهِ الأخرى مجموعة مشاهد أدخل فيها أكبر زخمٍ من الصور التي نقلها من زاوية رؤيته تجاه الأحداث التي جرت مع المعتمد ، وهي تمثِّل مشهداً دراميَّاً حزيناً ، فيقول :

---

[1]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 26 .

تبكـي السمـاءُ بمُـزنٍ رائـحٍ غــادي

علــى البهـاليـلِ من أبنـاءِ عبَّـــادِ

علـى الجبـال التـي هُدَّتْ قـواعـدها

وكانـت الأرضُ منـهم ذاتَ أوتـــادِ

والرابيــاتُ عليـها اليـانعـــاتُ ذوتْ

أنـوارهـا فغدتْ في خفـض أوه ـــادِ

عـرِّيســةٌ دخـلتـهــا النـائبــاتُ على

أسـاودٍ لـهــمُ فـيـهـا وآســـــــــادِ

وكـعبـةٍ كـانـــت الآمـــالُ تعمـرُهـا

فـاليـومَ لا عـاكـفٌ فيها ولا بـــادِ

تلـكَ الـرمـاحُ رماحُ الخـطِّ ثـقَّـفهـا

خطـبُ الـزمانِ ثقـافـاً غير معتـــادِ [1]

فصورة بكاء السماء على المعتمد وآلهِ ، تُثيرُ النفس في كيفية طريقة التصوير، وهي تعاضدت مع صورة الجبال التي هُدّتْ قواعدها وارتجَّتْ وتزلزلتْ ، ثم تأتي الصورة الثالثة صورة الروابي اليانعة ، ثم صورة العرّيسة المنكوبة ، ثم صورة الكعبة المهجورة ، ثم صورة الرماح التي انقلب عليها خطب الزمان بتثقيفٍ مختلفٍ ، كنايةً عن هول المصيبة ، وهي مجموعة صورٍ صغيرة متكاثفة ، ومستقلَّة في تركيبها ، ولكنَّها في اجتماعها تعطي دلالةً أخرى في كيفية انهيار حكم آل عبَّاد ، في كونها تمثِّلُ صورةً من صور الندب الجمعي الذي يرثي فيه مدناً ودولاً كاملةً ، وهذه القضية تكاد تنسحب على مجموع البنية الصورية التي ركَّبها الشاعر وجمع دلالاتها في أكثر من بيت في القصيدة .

---

[1]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 39 .

ولكنَّهُ في موضعٍ آخر من القصيدة يتمِّمُ قضية الندب بمجموعة صورٍ أخرى قبل أن ينتهي من داليته ، فيقول :

نـسيــتُ إلاّ غـداةَ النهـر كـونـهــمُ

فـي المنشـآتِ كأمـواتٍ بألحــادِ

والنـاسُ قـد مـلأوا العبرينِ واعتبروا

من لـؤلؤ طافيـاتٍ فـوق أزبـادِ

حُطَّ القِنـاعُ فلـم تُستَر مـخــدَّرَةٌ

ومُـزِّقَـتْ أوجـهٌ تمـزيـقَ أبـرادِ

تـفـرَّقـوا جيـرةً من بعدما نشــأوا

أهـلاً بأهـلٍ وأولاداً بـــــأولادِ

حـان الـوداعُ فضجَّـتْ كـلُّ صارخةٍ

وصـارخٍ مـن مُـفَـدّاةٍومـن فــادِ

سارتْ سفائنهم والنوحُ يصحبُها

كـأنَّـها إبـلٌ يحـدو بهـا الحــادي [1]

وهكذا تدور الصور كلُّها في مدار الحزن والرثاء الشديدينِ ، وهي تنقل لحظات الأسر ونقل الأسرى إلى حيث المثوى الجديد ، ومشهد الناس الذين ملأوا العبرين ثم مشهد تمزيق القناع والخدور، وهو من أكثر المشاهد إيلاماً وتأثيراً في هذه القصيدة، ثم مشهد التفرُّقِ والوداع وصراخ النساء وسير السفن مصحوبةً بالنوح والبكاء ، وهي مشاهد تحفل بالبكائية والندب والرثاء ، ولعل المدلول الأساس في هذه المشهدية البكائية الواضحة هو محاولة جذب المتلقي لأكثر اللحظات إيلاماً وتأثيراً في روح الشاعر التي تركت في نفسه جرحاً غائراً وحالةً من الأسى واللوعة .

[1]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 42 .

وله في مقطوعةٍ أخرى ، عند دخوله على المعتمد في المنفى ، وهي تختلف عن سابقتها بحسب الظرف الذي يعيشه الشاعر ، فيقول :

لـمْ أقُـلْ في الثقـافِ كـان ثقـافـاً

كـنـتُ قـلبـاً لـه وكانَ شغـافـا

يمكـثُ الـزهرُ فـي الكمامِ ولكن

بعدَ مكْـثِ الكمـامِ يدنـو قطـافـا

وإذا مـا الـهـلالُ غـاب بـغيـمٍ

لم يـكـن ذلـك المغيـبُ انكسـافـا

إنَّـما أنـت درَّةٌ للـمـعـالـي

ركَّـبَ الـدهـرُ فـوقـهـا أصـدافـا [1]

تبدو على النصِّ مسحةٌ جديدةٌ تختلف عن مسحة البكائية والندب السابقة التي لاحظها البحثُ ، ألا وهي محاولة زرع الأمل عند المعتمد وتخفيف المصيبة عليه ، من خلال وصف الممدوح بأوصاف تبعث الحياة عنده وتخفف عنه وقع الرزية ، ويمكن للبحث أنْ يُسَجِّلَ سمةً معيَّنَةً من سمات الشعر في قصائد المونتاج الشعري ألَا وهي أنَّها تتراوحُ بينَ التعبيرِ عن الألم ، وعن الشجاعةِ والأملِ ، بحسبِ نفسيَّة الشاعر وحالتهِ الواقعيَّةِ التي يعيشها ، فأحياناً نجد مشهداً بكائياً ، حزيناً ، وأحياناً نجد مشهداً باعثاً على الأمل ، وهذا ما يُشكِّلُ بُعداً دراميَّاً في النصوص .

و لابنِ عبدِ الصمد قدرةٌ تقاربُ قدرةَ ابنِ اللبانة على تصوير المشاهد ولكن بصبغةٍ لا تحمل طابع الحزن بل طابع الرثاء الذي يفتخر بمآثر المرثي ، كما في قوله:

وكـأنَّ بيض المرهفـاتِ على الطـلى

[1]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 68 .

وُرْقُ الحمـامِ على الغصـونِ شهـوادِ

ولَـكَـم هززْتَ الغُصْنَ من طربٍ لها

وجـــــررتَ أذيـــــالاً مـــن الأزرادِ

وسقـيْتَ رمحَـكَ ثـمَّ من ماء الطُّلى

وروى حسـامـك مـن بنــاتِ الهـــادِ[1]

فالصور المصغَّرةُ التي تنقلُ كلُّ واحدةٍ منها حدثاً واحداً لا تعطي الفكرة المراد من الشاعر إيصالها إلى المتلقي في رثاء المعتمد ونعيه وذكرِ مآثرهِ ومحامده ، ولكنها لو اجتمعت – كما هي الآن – لوجد المتلقي فيها فكرة أخرى ذات مدى أبعد من ذي قبل ، مدى لا يكتفي بالبكاء فقط بل يتَّجهُ إلى رثائهِ بشكلٍ وكأنَّ عين الشاعر تمثل كاميرا تلتقط صور انتقال المعتمد من حال الملك وعزِّهِ إلى ذل الأسر ومأساته، وهي صورةٌ تتفجع لها القلوب ، ولذلك كان تأثير هذه الصورة – مجتمعةً بأبياتها – أكبر من تأثير الأبيات منفردةً على المتلقي لأن طبع التتابع الصوري يشدُّ من نفسيَّة المتلقي معه في النصّ .

أما المعتمد بن عبَّاد ، فهو صاحب القضيَّةِ الأساسية في المونتاج – هنا – لأنَّ نفَسَهُ الخاص في الشعر جعلَ نصوصَهُ تتركُ انطباعاً خاصاً لدى المتلقي في قضيّةِ المونتاج والصور الكبرى ، وهو وإنْ ترَكَ نصَّينِ يزخران بالمونتاجِ إلا أنَّهُما يصلحُانِ أنموذجينِ جيِّدينِ في هذا المجال ، إذْ يفتح للبحث أكثر من زاوية في آلية المونتاج . يقول في رثاء ولديهِ :

يقـولونَ صبراً ، لا سبيلَ إلى الصَّبرِ

سأبكي وأبكي ما تَطاولَ من عُمـري

هـوى الكوكبـانِ : الفتـحُ ثم شقيقـهُ

يَزيـدُ ، فهـل عنـد الكواكـبِ من خُبْرِ

---

[1]) أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، ص166 .

نـرى زُهـرَهـا فـي مأتـمٍ كـلَّ ليـلـةٍ

تُـخَـمَّـشُ لهـفـاً وسطَـهُ صفحـةُ البـدرِ

يَـنُـحْـنَ على نجمَيـنِ ، أُثْـكِـلْتُ ذا وذا

وأصبرُ ؟! ما للقلبِ في الصَّبْرِ من عُذْرِ

مـدى الـدهـرِ فـلـيَـبْـكِ الغـمـامُ مُصابَـهُ

بِصِـنْـويـهِ يُـعذرُ فـي البكـاء مَـدَى الدَّهرِ

بـعيـنِ سحـابٍ واكـفٍ قطـرُ دمـعِـهـا

علـى كـلِّ قبـرٍ حـلَّ فيـهِ أخـو القطـرِ

وبـــرقٍ ذكِـيِّ النـــارِ حتّـى كـأنَّـــمـا

يُـسَـعَّـرُ ممَّـا فـي فـؤادي مـن الجَـمْ ــرِ[1]

فالبعدُ الرثائي في نصِّ المعتمد لا يتجِّه هذه المرة نحو الذات كما وجدنا في نصوصهِ وصورِهِ السابقة ، بل إنَّهُ هذه المرة ينتجُ مجموعةً من الصور عن ولديه القتيلين ، لأنَّ رثاء الأبناء يتيح بناء مشاهد واسعة المدى ، وهي ذات أصلٍ عميقٍ في ثقافة الفرد العربي ، إذ يُنقل عن أعرابيٍّ أنه سُئلَ : **" ما بال المراثي أجود أشعاركم ؟ فقال : لأنَّنا نقولُ وأكبادُنا تحترقُ ، وفي رثاءِ الأبناءِ تحترقُ الأكبادُ مرتين "** ، وهذا ينطبق على المعتمد في نصِّهِ الرثائيّ هذا ، لأنَّ للَّوعةِ حضورُها في نصِّهِ ، لا سيما أنَّ المعتمد كان منكوباً بولدين من ولده ! وهذا ما يُعزِّزُ بناء المشهد الدراميّ المأساويّ في الرثاء .

وفي نصِّهِ الثاني يفتح المعتمد أفق الحديث مع النفس وتصوير حالها بعد الموت، في رسالةٍ إلى ابن حمديس أرسلها نادباً نفسه :

غـريـبٌ بـأرضِ المـغـربـيـنِ أسـيــرُ

---

[1]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص105– 106 .

سيبكي عليهِ منبرٌ وسريرُ

وتندبُهُ البيضُ الصوارمُ والقَنا

وينهلُّدمعٌ بينهنَّ غَزيرُ

سيبكيهِ في زاهيهِ والزاهرُ النَّدى

وطُلَّابُهُ والعرفُ ثمَّ نكيرُ

ثم يقول في موضعٍ آخر من القصيدة :

فيا ليتَ شعري هل أبيتنَّ ليلةً

أمامي وخَلْفي رَوْضةٌ وغَديرُ

بمُنبِتَةِ الزَّيتون مُورِثة العلا

تُغنِّي حمامُ أو ترِنُّ طيورُ

بزاهرها السامي الذّرى جادَهُ الحَيا

تُشيرُ الثُّريَّا نحونا ونُشيرُ

ويلحظُنا الزّاهي وسعدُ سُعودهِ

غيورينِ والصَّبُّ المُحبُّ غيورُ [1]

يبدو أنَّ بناءَ النصِّ كان برؤيةٍ مونتاجيةٍ محكمةٍ في بدء النصِّ وخلال ثلثهِ ما قبل الأخير ، وهذا الأمر يمكن أن يُلاحَظ عند المقطع الأول الذي ذكرهُ البحث ، فتح الشاعرُ به أفق المستقبل الذي ينتظره برؤيةٍ سوداويةٍ ، وهذا ما تعاضدت عليه الصورُ التي تداخلت فيما بينها في المقطع ، ولذلك فإنَّ ختمَ النصِّ وابتداءَهُ كان بنيوياً واضحاً ، إذْ تتداخل الصور فيما بينها حتى تؤلِّف مشهداً مأساوياً في الندب والبكاء

[1]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص98 – 99 .

في المقطع الأول ، ثم إنه في المقطع الثاني ارتسمت عليه ملامح الأمنيات والحنين إلى ماضٍ زائل ، وبذلك تجتمع حالتان متناقضتان من الشعور افتتح الشاعر نصّهُ بندبٍ وختمهُ بأمنيات ، وهو على ما يبدو مختلفٌ عن سياق بناء النصوص ، إذْ بُنيَ النص على ثنائيةٍ تتقاطع في دلالاتها وآفاقها ومعانيها التي تحملها .

لا تكون للصورة – منفردةً – أيَّةُ قيمةٍ جماليَّةٍ في المونتاجِ إلا من حيثُ ارتباطها ببعضها مُشكِّلةً مشهداً من الصور لا يمكن للنصِّ الاستغناءُ عنه ، ومن هنا ، يحاول البحث أنْ يجعلَ من ابن حمديس في نصوصه الشعرية خاتمةً لقضية المونتاج الشعري لكثافة هذه التقنية في نصوصه وكثرتها.

ففي نصِّهِ الذي ردَّ فيه على المعتمد مُجيباً رسالتَهُ الشعرية ، يمكن ملاحظة الأبيات الآتية في قوله :

أتيأسُ في يومٍ يناقضُ أمسَـــهُ

وزهـرُ الدراري في البروجِ تدورُ

وقد تنتخي الساداتُ بعد خمولِهـا

وتخـرجُ من بعد الكسـوفِ بـدورُ

لئن كنتَ مقصوراً بدارٍ عَمَرْتَهـا

فقد يقصرُ الضرغامُ وهو هصورُ [1]

ففي الصورةِ الأولى يحاولُ الشاعرُ لملمةَ مشاعرِ الممدوحِ ومواساته ، والتخفيف من هولِ المصيبة عليه ، ولكنَّ تأثير الصورةِ ليس بذي قيمةٍ ما دامت منفردةً ، إذْ لا يكتملُ قوامُ مدلولِها الفنيِّ إلَّا بمرادِفاتِها التي تتبعُها ، إذ تجيءُ بعدَها الصورةُ الثانيةُ التي تحملُ تشبيهاً بالقمر من بعد كسوفٍ ، والحال نفسها في الصورةَ الثالثةَ في تشبيهِ الممدوحِ بالضَّرغامِ الهصورِ في قصرهِ الذي كان يسكنُهُ . ولكن الدلالة الكليَّةَ للصورِ مجتمعةً تنبثق من جهة تكوين الصور الثلاث كلها ، وهي بذلك تعطي قيمتها الكبرى في عمليةٍ مونتاجيَّةٍ تُهَيِّئ ذهنَ المتلقي لما سيأتي من انطباعٍ لتلقي الصورة والحال الموصوف في لحظات أسر المعتمد وأهله .

---

[1]) ديوان ابن حمديس ، ص 268 .

وفي النصِّ الآتي يفتح ابن حمديس آفاق الرؤية الافتخاريةبالمرثي ، من خلال ذكر بعض الحوادث مُصَوَّرَةً بصورٍ متعددة ، وهي لا تعطي دلالاتها المعهودة مُسْتَقِلَّةً بل مجتمعةً متداخلة ، كما في قوله :

كـأنَّـكَ لـم تـجـعل قنــاكَ مــراوداً

تـشـقُّ مـن الـلـيـل البهـيـمِ مـآقيــا

ولـم تـزد الإظـلامَ بالـنـقــعِ ظلـمةً

إذا بـيَّـضَ الإصبــاحُ مـنــه حـواشـيا

ولـم تثـنِ ماءَ البيضِ بالضربِ آجناً

إذا صُـبَّ في الـهيجا على الـهامِ صافيا

ولـم تُـصـدِرِ الـزُّرْقَ الإلالَ نـواهــلاً

إذا وردتْ مـاءَ الـنــحـورِصــوافيــا[1]

إن هذه اللغة المديحية تبعدُ قليلاً عن المباشرة لتَّتجهَ إلى رسمِ صورِ أفعالِ المرثي التي قامَ بها في ما مضى ، ويجعلها ناطقةً بما تدَّخرُهُ من إيجابياتِ الوصف ، لتؤدي دلالتها مجتمعة في بطولتهِ الملكية التي نافح فيها عن دولته ، وخاض الحروب والمعارك ، ثم يتم الجمع والمقارنة بينها وبين الحال الآنية التي يعيشها المعتمد أسيراً، وهذه القضية تختزنُ في داخلها دلالة الموازنة بين الماضي البهيج والمليء بالفخر ، و الحاضر الآني المليء بالأحزان والآهات ، وهذه المداليل تبتعد عن قصر مدى الدلالة السطحية للصور الأولى ، بل يتم استنتاجها بناءً على آلية المونتاج التي تولد هذه الدلالات بعد أنْ يؤسِّسَ لها الشاعر في ذهن المتلقي .

إذَنْ يمكن تلخيص فكرة المونتاج بأنه عمليةُ دمج صورٍ متتابعةٍ تتعلق كل واحدةٍ منها بالأخرى لتشكِّلَ لقطاتٍ متواصلة ، فلا قيمة للصورة منفردةً إلا من حيث ترابطها ببعضها لتعطي دلالتها البعيدة الأخرى غير الدلالة البسيطة الأولى.

---

[1]) ديوان ابن حمديس ، ص 532 .

3-المفارقة التصويريّة :

تُمثِّلُ المفارقةُ تكنيكاً فنِّيَّاً يستعمله الشاعر لإبرازِ التناقضِ بينَ طرفينِ متقابلينِ بينهما نوعٌ من التناقضِ[١] ،((كانَ من المفروضِ ألَّا يختلفا أو أنْ يقعَبينهما التناقضُ، والغايةُ من ذلكَ هي استنكارُ هذا التناقضِ أو التعجُّبُ منهُ ، أو تعميقُ الإحساسِ بهِ))[٢] ،إذْ ((تتسم المفارقة جوهريا بإمكانيةِ عدم الإدراك))[٣] أي إنَّها ((تضمُّ نظامينِ غير متكافئينِ أو مُتناقضينِ على مستوى أعلى مِنْ مستوى التناقض المألوف))[٤]، وهي بذلكَ تمثِّلُ وسيلةً من وسائلِ تجسيدِالمشهدِ الدراميِّ الذييكشفُ عن ((حسُّ المفارقةِ حين يتجسَّدُ في قالبٍ من الرؤيةِ الفنيَّةِ المركَّبةِ ، فيشفَّ عن إدراكِ الشاعرِ لإيقاعِ الأشياءِ ، وخاصيَّةِ التمايُزِ فيما بينها ، ثم يدق هذا الإدراكُ و يعمق ويمتدُّ

---

[١]) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، علي عشري زايد ، مكتبة دار العلوم ، مصر ، الطبعة الثانية ،1979 م ، ص 137 .

[٢]) سيد قطب ... حياته و أدبه ، عبد الباقي محمد حسين ، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع ، المنصورة ، مصر ، الطبعة الأولى ،1406 هـ ،1986 م ، ص 241 .

[٣]) دليل الناقد الأدبي ، ميجان الرويلي / سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء– المغرب / بيروت– لبنان ، الطبعة الخامسة ،2007 م ، ص 267 .

[٤]) المصدر نفسه و الصفحة نفسها .

ليتحوَّلَ إلى موقفٍ للمبدعِ تجاه ظواهرِ الوجودِ مُجتمِعةً أو مُوزَّعةً))[1]؛لأنَّ((الشعر حياة .. تلتقي فيها مُتَناقِضات الحياة ذاتها))[2].

وقد ارتبط معنى المفارقة بالتناقض الظاهر أو الضدية الظاهرة ، التي تتولد في ذهن المتلقي حال سماعهِ مفارقةً ما [3] ، فهي حيلةٌ بلاغيةٌ تُستَعمَلُ للتعبير عن معنى يتضادُ مع معنى آخر مستقرٍ في الذهن [4]؛ ولذلك يتوهَّمُها المتلقي متناقضةً في ظاهرها إلاّ أنَّها – بعدَ التأمُّلِ الدقيقِ – تبدو ذات انسجامٍ لا بأسَ به . وهذا ما يكشف أنَّ للمفارقةِ قيمةً تأثيريةً انفعاليةً [5]تولَدُ من كونِها ذات ((مستويينِ للمعنى في التعبير الواحد ؛ المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبِّرُ به ، والمستوى الكامنِ الذي لم يُعبَّر عنهُ ، والذي يلحُّ القارئ على اكتشافهِ أثر إحساسهِ بتضارب الكلام))[6].

فهي ، إذن ،((لعبةٌ لغويةٌ ماهرةٌ وذكيةٌ بين طرفينِ : صانعِ المفارقةِ وقارئِها ، على نحوٍ يُقدِّمُ فيه صانعُ المفارقةِ النصَّ بطريقةٍ تستثيرُ القارئَ وتدعوهُ إلى رفضهِ بمعناهُ الحرفيُّ ، وذلك لصالحِ المعنى الخفيِّ الذي غالباً ما يكونُ المعنى الضد . و هو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض ؛ بحيث لا يهدأُ القارئُ إلاّ بعدَ أنْ يصلَ إلى المعنى الذي يرتضيهِ ليستقرَّ عنده))[7] ، لذا فإنّ المفارقة تمثل ((التناقض التناقض الذي يظهر على مستوى النص))[8]، ومن هنا تتميزُ المفارقةُ عن التضادِ وتفترقُ عنهُ بوضوحٍ ، ولعلَّ أوضحَ فرقٍ هو أنَّ التضادَ يكونُ كلمةً بكلمةٍ ، في حين تكونُ المفارقةُ صورةً بصورةٍ، وقد أفاضَ النقادُ في ذلك ، ومنهم الدكتور حافظ المغربي الذي أجادَ الحديثَ عنهما في كتابهِ : صورةُ اللونِ في الشعر الأندلسي؛

---

[1]) شعر المتنبي قراءة أخرى ، محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ،1988 م ، ص 76 .

[2]) مُقارَبات في الشِّعرِ و السّرد ، جاسم العايف ، منشورات مجلة الشّرارة ، العراق ، الطبعة الأولى ، 1434 هـ ، 2013 م ، ص 32 .

[3]) ينظر : جماليات النقد الثقافي : نحو رؤيةٍ للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي ، أحمد جمال المرازيق،ص 173 – 174 .

[4]) ينظر : عرار الرؤية و الفن – قراءة من الداخل فصل (صور من المفارقة في شعر عرار)، عبد القادر الرباعي ، دار أزمنة للنشر و التوزيع ، عمان ، الطبعة الأولى ،2002 م ، ص143 .

[5]) ينظر : جماليات النقد الثقافي : نحو رؤيةٍ للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي ، أحمد جمال المرازيق، ص 173 .

[6]) المفارقة ، نبيلة ابراهيم ، مجلة فصول ، المجلد السابع ،العددان الثالث و الرابع ، ابريل– سبتمبر ، 1987 م ، ص 132 .

[7]) Wayne C. Booth, Arhetoric of Irone, The university of Chicago, Press- ChicagoandLondon, 1974,p.176. نقلاً عن : المفارقة ، نبيلة ابراهيم ، ص 136 .

[8]) الاستقطاب و المفارقة ـ مقاربة فنية للشعر العربي الحديث ، محمد قاسم نعمة ، دائرة الثقافة و الإعلام ، الشارقة / الإمارات العربية المتحدة ، الطبعة الأولى ،2008 م ، ص 50 .

ولذلكَ لا يُحبِّذُ البحثُ تكرارَ الكلام هنا . وقد عرفَ الموروثُ الشعريُّ الأندلسيُّ نماذجَ متعددةٍ من المفارقةِ، إذ اتخذَها الشاعرُ الأندلسيُّ وسيلةً لتشكيلِ مشاهدهِ الحواريّةِ و الدراميّةِ ، كاشفاً فيها عن مشاعرَ مُتباينةٍ ذات معان تزخرُ بالدلالاتِ الكثيرةِ[١] ، كما نراها في قولِ المعتمدِ حينما نعبتْ غربانٌ بجوارِ المكانِ الذي كانَ أسيراً فيه ، ثم وَرَدَ إثرَ ذلك نبأٌ بقدومِ بعضِ نسائهِ عليه :

غربانَ أغماتَ لا تعدَمْنَ طيِّبَـــةً

من الليـالي وأفنـاناً من الشَّجـــرِ

تُظِلُّ زُغْبَ فراخٍ تَسْتَكِنُّ بهـــا

من الحرورِ وتكفيها أذى المطـــرِ

كما نعبتُنَّ لي بالفأل يُعجِبُنـــي

مخبَّـراتٍ بهِ عن أطيبِ الخبـــرِ

إنَّ النجومَ التي غابتْ قد اقتَرَبَتْ

منَّـا مطـالعُـها تسـري إلى القمـرِ

عليَّ إنْ صَدَّقَ الرحمنُ ما زعمتْ

ألَّا يُـروَّعْنَ من قوسي ولا وتري

واللهِ ، واللهِ ، لا نفَّرتُ واقعَها

ولا تـطيَّـرتُ للغـربـانِ بالـعَـوَرِ [٢]

تحملُ هذه الأبياتُ مفارقةً واضحةً في صورةِ الشؤمِ الذي يعتري العربيَّ عندَ سماعِ أصواتِ الغربانِ ؛ لأنَّ الثقافةَ العربيةَ تحملُ انطباعاً عن الغرابِ بأنَّهُ يجلبُ

---

[١]) ينظر : صورة اللون في الشعر الأندلسي ، دراسة دلالية وفنية ،حافظ المغربي ،ص341.

[٢]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص100.

الشرَّ ، ونعيبهُ نذيرُ شؤمٍ يُفرِّق الأحبّة ، ولكنَّ المعتمدَ حينما سمعَ أصواتَها جاءتْهُ على إثرِ ذلكَ أخبارٌ بورودِ نسائهِ إليهِ ، وهو خبرٌ سارٌ وليس سيئاً ولا باعثاً للتشاؤمِ ، وهذه المفارقةُ جعلتهُ يقول مُقسِماً :

عليَّ إنْ صَدَّقَ الرحمنُ ما زعمتْ

أَلَّا يُروَّعْنَ من قوسي ولا وتري

واللهِ ، واللهِ ، لا نفَّرتُ واقعَها

ولا تطيَّرتُ للغربانِ بالعَوَرِ

فالمفارقةُ هنا مفارقةُ صورتينِ رسمَهُما المعتمد ، بينَ الصورةِ الأولى / صورةِ الشؤمِ ، وصورةِ السرورِ بمجيءِ نساءِ المعتمدِ إليهِ وفرحِهِ بأهلهِ ، وهي تُشَكِّلُ مباينةً ومفاجأةً ليستْ بالحسبانِ .

ولابنِ اللبانة الداني مع المعتمدِ موقفٌ مدحَهُ فيهِ، راداً صلةَ المعتمدِ إليه في صورةٍ مبنيّةٍ على المفارقة بينَ حالينِ : الماضي الزاهي و الحاضر التعيس ، قائلاً :

وأعجبُ منكَ أنَّكَ في ظلامٍ

وترفعُ للعفاةِ منارَ نورِ [1]

فالمفارقةُ في الصورةِ وقعتْ بينَ : (ظلام) التي تمثِّلُ السجنَ ومكانَ الحبس / و(منارَ نورٍ) الذي يمثِّله موقع المعتمد بن عباد في الحياة في تصوُّرِ الشاعرِ ، وهي تخلقُ صورةً رائعة وتكشفُ عن قوَّةِ التصويرِ والجمعِ بينَ المُتضادَّينِ ، بينَ الظُلمةِ والنورِ ، وهو ما يُمكنُ مُلاحظتُهُ عندَ المعتمد بنِ عباد في شعرهِ ، كما في قولهِ الآتي :

مَن يصْحَبِ الدَّهرَ لم يَعْدَمْ تقلُّبَهُ

[1]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 53 .

والشوكُ ينبتُ فيهِ الوردُ والآسُ [1]

يشير الشاعر إلى أنَّ في الحياةِ نعيماً و بؤساً و شقاءً ، و تُشكِّلُ الخبرةُ التي يمتلكها الشاعر في معرفة الدهر ثقافةً لمواجهتهِ ، ومِنْ ثَمَّ مواصلة التحدي الإنساني له ، ومن هنا فإنَّهُ ينقلُ رؤيةَ الإنسانِ في تجربتهِ مع الدهر الذي يبدو قوةً لا تُواجَه ، فالدهرُ – بحسب وجهةِ نظرهِ – مراوغٌ متقلِّبٌ [2] ، بيْدَ أنَّ النصَّ يحملُ مفارقةً صوريةً مُفعمةً بالحركةِ والتحوُّلِ ، في تقلُّبِ الدهرِ ، حاولَ الشاعرُ أنْ يصوِّرَها بشكلٍ تفاعليٍّ مع الوجودِ ، ثمَّ إنَّهُ لمْ يكتفِ بذلك ولمْ يتوقَّفْ عند هذه الصورة ، بل رسمَ مفارقةً واضحةً بينَ الوردِ والآسِ ، على الرغم من أنَّ منبتَهما مِنْ مَكانٍ واحدٍ هو الشوك، وبذلك تكوَّنتْ صورٌ مركَّبَةٌ ومتداخلةٌ فيما بينها ، وهي تجمعُ مفارقتَينِ واضحتينِ بين صُحبةِ الدهرِ وعدمِ الأمنِ بهِ من جهةٍ ، ونباتِ الوردِ والآسِ على الشوكِ ، وهي مُفارقةٌ أيضاً ، تداخلتْ مع الأولى في تشبيهٍ تمثيليٍّ .

و تلاحقتْالمفارقاتِالتصويريةِ في النَّصِّ الشعريِّ عند ابنِ اللبانةِ ، كما في قولهِ :

صباحُهُمُ كُنَّا بهِ نحمدُ السُّرى

فلَّما عدمْنَاهُم سَرَيْنا على عمى [3]

إنَّ القولَ بثنائيةِ الصورةِ وازدواجِها في المفارقةِ يستبطنُ جماليةً واضحةً ، ترفعُ من جودةِ الصورةِ وروعتِها في النصِّ ، وهو ما يمكنُ أنْ يتبيَّنَ بجلاءٍ عندما يقف المتلقي بين صورتين : الأولى عندما كان الرخاء هنيئاً بوجود حكم آل عباد ، وبه نعموا بالأمن والاطمئنان ، والصورة الثانية عندما انتهى حكمهم وسقطت دولتهم، وبذلك فقد الشاعر الأمل في الحياة . وكذلك قوله :

---

[1])ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص107.

[2]) ينظر : جماليات النقد الثقافي : نحو رؤيةٍ للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي ، أحمد جمال المرازيق،ص 112 .

[3]) شعر ابن اللبانة الداني ،ص 88 .

بعثتَ بها يا واحدَ الدهرِ قطعــةً

هـي المــاءُ إلَّا أنَّـها تتـلهَّـــــبُ

وجئتَ بها في الحسنِ ورقاءَ أيكةً

ولكنَّها في الدهرِ عنقاءَ مــغربُ[1]

فالمفارقةُ بين الصورةِ الأولى / **الماء** ، بما تحملُ من تفاؤلٍ ورِقَّةٍ ونقاء وأملٍ، والصورة الثانية / **اللهب** ، بما تحملُ من شدةٍ وقسوةٍ وقوَّةٍ . وهاتان الصورتان تتقابلان فيما بينهما تقابلاً ضديَّاً ، وتحملانِ مفارقةً صوريَّةً منسجمةً ، ولم يكتفِ الشاعرُ بهاتين الصورتين المتفارقتين جمالياً ، بل بنى صورتين أخريينِ تردفان الأوليين وتزيدانهما روعةً وكمالاً ، بين ورقاءَ أيكةً ، وبين كونِها في الدهر عنقاء مُغرِبِ ، وهاتانِ صورتانِ تتضادانِ فيما بينهما وتفتحانِ أفقاً جماليَّاً بينهما ؛ لأن الورقاء (الحمامة) تمتلك الحريّة ، و هي – هنا – تدل على الترفِ والرقةِ ، خاصةً وأنَّ سِمَةَ (الأيكة) تدلُّ على الالتفافِ الرقيقِ – فالأيكة هي الشجر الكثير الملتف الذي يظلُّ بظلالهِ –وهي دلالةٌ أخرى على الرِّقَّةِ واللُّطْفِ و الترَف ، وبينَ العنقاءِ التي تُمَثِّلُ الخَرَفَ والعجزَ والعُمْرَ الطويلَ ، وتُضافُ إليها صفةُ المُغْرِبِ التي تزيدُ دلالةَ الصفةِ الأولى وتُضْفي عليها بُعداً آخرَ من القساوةِ ، فالعنقاء هي طائر مشؤوم لا يُرى إلاّ في المصائب ، ثمَّ كَثُر حتّى سمّوا الداهية (عنقاء مغرب)، وهذهِ تمثِّل مفارقة كاملة بينَ حسن الصورة الكلِّية (ورقاء أيكة) – زمن المُلْك و الترف و الرخاء – و قبح الصورة الكليّة (عنقاء مغرب) – زمنالأسر و الشّقاء –،ففي هذينِ البيتينِ تتكاملُلالصُّوَرُ الأربعُ فيما بينَها مُشكِّلَةً مفارقةً ضدِّيَّةً كاملةً .

إنَّ نصوصَ المعتمدِ لا تنضبُ من الجماليات التي تكتنزُها ، فهو يبني مفارقةً صوريَّةً أخرى في قصيدتهِ التي أوصى بأن تُكتَبَ على قبرهِ ، و بما انّ المفارقة الكلّية – هنا – لا تكتملُ إلاّ في نهاية القصيدة فسيورد البحث القصيدة كاملة :

قبرَ الغريبِ سقاكَ الرائحُ الغـــــادي

حقَّاً ظفرتَ بأشلاء ابن عبّـــــادِ ؟!

---

[1]) المصدر نفسه ، ص 16 .

بالحلمِ ، بالعلمِ ، بالنُّعمى إذا اتّصلـــتْ

بالخِصبِ إنْأجدبوا ، بالرّيّ للصادي

بالطاعنِ ، الضاربِ ، الرّامي إذا اقتتلوا

بالموت أحمرَ ، بالضِّرغامة العــادي

بالدهرِ في نِقَمٍ ، بالبحرِ في نِعَـــــمٍ

بالبدرِ في ظُلَمٍ ، بالصّدرِ في النّــادي

نعم ، هو الحقّ وافاني بهِ قَـــــدَرٌ

من السماءِ ، فوافاني لميعـــــــادِ

ولمْ أكنْ قبلَ ذاك النعشِ أعلمـــــــه

أنّ الجبالَ تهادَى فوقَ أعـــــــوادِ

كفاكَ ، فارفُقْ بما استودعْتَ من كـرمٍ

روّاكَ كُلُّ قطوب البرقِ رعّـــــــاد

يبكي أخاه الذي غيّبتَ وابلَـــــــه

تحتَ الصفيحِ ، بدمعٍ رائحٍ غـــــادي

حتّيجودَكَ دمعُ الطلّ منهمـــــــراً

منْ أعينِ الزُّهرِ لمْ تنجل بإسعـــــــادِ

ولا تزلْ صلواتُ اللهِ دائمـــــــــةً

على دفينِك لا تُحصى بتعـــــــــدادِ[1]

ففي هذه القصيدة أحسَّ الشاعر بمفارقةٍ بين اللحظة الماضية و اللحظة المستقبلية الآتية ، وهو ما يستحضرُ مكانينِ مختلفينِ أيضاً : الأولُ مكانٌ تعمرُ فيه

[1]) ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، ص96 .

الحياة ، والثاني يقيمُ فيه الموت والوحشة والظلمة . إذْ تعمل اللغةُ على تصوير الحدث الفجائعي الذي أحدثتهُ المفارقة ، وخاصةً بالاستفهام التعجبي (حقَّاً ظفرتَ) إذْ أشار إلى ندبٍ وحزنٍ شديدين ؛ لأنَّ أثرَ الموتِ في نفسِ الشاعر جعلهُ يتَّجهُ صوبَ التشخيصِ ليقيمَ بواسطتهِ تواصلاً [1] مع عناصر لا يمكن أنْ يقومَ معها تواصلٌ في عالم الواقع ، ولكن الموقفَ النفسيَّ الضاغط هو الذي يفرضُ على الشاعر أنْ يستعملَ هذا الأسلوب من دون غيرهِ؛ لأنَّ مخاطبةَ القبرِ تضعُ القارئَ أمامَ مفارقةٍ صادمةٍ وغرابةٍ غير متوقعة [2]. لكنَّ المفارقةَ تزدادُ تأزُّماً حينما يتحوَّلُ الثقافي السلبي (الدموع) إلى متخيَّلٍ إيجابي قصدَ مقاومةِ الفقدِ الناتجِ عن موتِ الشاعرِ ، فالدموع تحوَّلتْ أثراً إيجابياً تجاه القبر تسقيهِ كي تُعيدَ الحياةَ من جديد ، وهنا يكونَ دورُ المفارقة كبيراً في بناءِ النصِّ وتآلفِ أجزائِهِ ، فقد ظهرتْ عبرَها مأساةُ الشاعرِ بالمكانِ والزمانِ في آنٍ ، وهذه فكرةٌ رئيسةٌ دارتْ عليها مركزيةُ المفارقةِ ، التي قدَّمتْ تعارضاً تاماً بينَ كثيرٍ من مفرداتِ الحياةِ ، **كالموتِ** / **الحياةِ** ، **الخصبِ** / **الجدبِ**، **وسلطةِالزمنِ** / **وعجزِالإنسانِ** ، ولذلك فقد وعى الشاعرُ ما تُشكِّلُهُ هذه المفرداتُ من خطرٍ يستهدفُ بقاءَهُ وأمنهُ كلّما واجهَ تحوُّلاً طارئاً في حياته [3]. و هكذا زخرت النصوص الشعريّة بالمفارقة التصويريّة معبرة عن مفارقات الحياة وتحوّلاتها ، وما ثنائية : **الحرية / القيد (الملْك / الأسر)** إلاّ مفارقة رئيسة – في شعر الملك الأسير وفي شعر مَنْ رثاه – شكّلتْ وعاءً حاضناً لكلّ المفارفات التي تحتويها و رسمتْ صورها بتشكيلٍ إبداعيّ مبلغة رسالتها الإنسانية.

---

[1]) ينظر : جماليات النقد الثقافي : نحو رؤيةٍ للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي ، أحمد جمال المرازيق،ص 190.

[2]) ينظر : جماليّات الأسلوب و التلقّي : دراسات تطبيقيّة ، موسى ربابعة ، مؤسّسَة حمادة للدراسات الجامعية و النشر و التوزيع ، إربد ، الطبعة الأولى ،2000 م ، ص 69 .

[3]) ينظر : جماليات النقد الثقافي : نحو رؤيةٍ للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي ، أحمد جمال المرازيق،ص 191 .

الخاتمة و النتائج

يمكن للبحث أن ينتهي إلى مجموعة من النتائج تتلخص بالنقاط الآتية :

١ -تباينتْ آراء النقّاد و الباحثين في الشعرية ؛ فمنهم مَنْ رآها منهجاً ، و مِنهم مَن رآها نظريّةً ، و مِنهم مَن رآها وظيفةً مِنْ وظائف اللغة ؛ إذْ رجَّحَ بعضهم الاتجاه الشكليّ و وضعوا الشّعريّة داخل حدود اللسانيّات ، و ركّزَ بعضهم على الجانب الوظيفيّ و عُمْق التجربة الإنسانيّة ، و اعتمدَ بعضهم نظريّة تقوم على البناء و التفكيك و التشكيك التام . و يرى البحث انَّ الشعريّة تخضعُ للمنهج التّأمُّليّ و تعتمدُ على التواشج التّام لعناصر النّصّ الشّعريّ التي يبثّها المُبدِع –عبْرَ حِسّهِ الشّاعريّ– و الأثر الجمالي الذي ينتج عنْ ذلكَ التّفاعل و يُؤثِّرفي المتلقّي مُبَلِّغاً الرسالة الإنسانيّة .

٢ -يرتبط الزّوال بالمشاعر الإنسانيّة و يُعبّر عنها إيجاباً أو سلباً –فرحاًأو حزناً– عبرَ رسالتهِ الشّعرية الجماليّة ، و لكنّهُ عندما يرتبطُ بالرِّثاء يبعثُ على الحزنِ و الألم ؛ لأنّهُ حينئذٍ يكونُ ناتجاً مِنْ شعور الفاقد .

٣ إنَّ شعريةَ الزوال في الشعر : هي الجماليات الإبداعية البنائية اللغوية الأسلوبية التعبيرية التصويرية الشعورية التي تدخل في الشعر المعبِّرِ عن الزوال وتبلِّغُ رسالتَهُ الإنسانية .

٤ -اتّسمَ النصّ الرثائيّ لدى المُعتَمد بن عبّاد و ابن اللبانة الداني و ابن حمديس الصقلّي و ابن عبد الصمدبعمق الإحساس و الخلوّ مِنَ التكلّف و التصنّع ، وهذا مما يدلُّ على شاعرية هؤلاء الشعراءو شعريّة تلكَ النّصوص الرثائية .

٥ عبَّرتْ أساليب (التقديم و التأخير) و (الاستفهام) و (النداء) عنْ جماليّات شعر رثاء دولة بني عبّاد و ارتبطتْ بنفسيَّةِ الشعراء و معاناتهِم و انفعالاتهِم؛لذا جاءتْمُؤثِّرة في نفسِ المتلقي عبْر انزياحاتها الأسلوبيّة و التركيبية و خلقها كسرَ أفقٍ يمنحُ القراءةَ بعداً أعمقَ و أفقاً أوسعَ .

٦ زخرَت النصوص الشعرية الرثائية بوسائل تشكيل صوري من لون و تشخيص و تجسيد و تضاد و حركة أعطت للصورة أبعادها و كيانها الخاص عبْر جمالياتها الشعرية ، فجاءت الصور معبرة عن مكنونات الشعراء و رؤاهم .

٧ حاول الشعراء إرسال رسالتهم الشعرية إلى متلقيهمعبر تقنيات إدائية شكّلت مشاهد درامية كشفت عن معاني الزوال ، كالحوار بنوعيه (الدايلوك و المونولوج) و المونتاج و المفارقة التصويرية ، وهذا الأمر قدارتبط بقضية إنسانية (الفراق أو الموت) ؛ لذا فإنَّهُ زادَ من رقّة التصوير ، ودهشة المتلقي في استقباله التصوير الأدائي للفكرة ؛ لأنه امر يتعلق بأحاسيس الانسان وهواجسه.

٨ -كانت أغلبُ مصاديقِ المونولوج في شعر المُعتمَد بن عباد تنتمي إلى نوع المونولوج التذكُّريّ ؛ لأنّه يسعى لاستعادة عهده الآفل –المليء بالأمجاد – عبر ذاكرتهِ الشاعرة .

٩ - مثَّلَ المونتاج عمليةُ دمج صورٍ متتابعةٍ تعلّقَتْ كل واحدةٍ منها بالأخرى وشكّلَتْ لقطاتٍ متواصلة فأعطَتْ دلالتها البعيدة الأخرى (العميقة و المترابطة) غير الدلالة البسيطة (المُنفَصِلة)الأولى .

١٠ - احتفى الكثير مِن النصوصالشعريّةبالمفارقةالتصويريّة وجاءتْ تلكَ النصوصمعبرةعنمفارقاتالحياةوتحوّلاتها،ومثَّلَتْثنائية : الحرية / القيد (الملْك / الأسر) مفارقةرئيسة – فيشعرالملكالأسيروفيشعرمَنْرثاه – شكّلتْوعاءًحاضناًلكلّالمفارقاتالتياحتَوَتْهاورسمتْصورَهابتشكيلٍإبداعيّ جماليّمبلغةرسالتهاالإنسانية .

المصـــــادر

و

الـــــمراجـع

- القرآن الكريم .

أ – الكتب :

حـــــــــرف الألـــــــــف

١ ـالإبلاغ الشعري المُحكَم : قراءة في شعر محمود البريكان ، فهد محسن فرحان، دار الشؤون الثقافيّة العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 2001 م .
٢ ـاتجاهات الشعرية الحديثة ، الأصول والمقولات ، يوسف اسكندر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق – بغداد ، الطبعة الأولى ، 2004 م .
٣ ـاختبار الألوان و قياس الشخصيّة ، لاشر ، ترجمة و إعداد : أنور رياض عبد الرحيم ، دار حراء ، المينا ، 1985 م .
٤ ـأساس البلاغة ، الزمخشري ، دار الفكر ، بيروت – لبنان ، 2004 م .
٥ ـأساليب الطلب عند النحويين و البلاغيين ، قيس اسماعيل الاوسي ، بيت الحكمة ، بغداد ، 1989 م .
٦ ـالاستقطاب و المفارقة –مقاربة فنية للشعر العربي الحديث ، محمد قاسم نعمة، دائرة الثقافة و الإعلام ، الشارقة / الإمارات العربية المتحدة ، الطبعة الأولى، 2008 م .

٧ ـأسرار البلاغة في علم البيان ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمود محمّد شاكر ، دار المدني ، جدّة ، الطبعة الأولى ، 1991 م .
٨ ـأسرار البلاغة في علم البيان ، عبد القاهر الجرجاني ، علق حواشيه : السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت–لبنان ، الطبعة الأولى ، 1423 هـ ، 2002 م .
٩ ـالأسس الجماليَّةُ للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ابتسام أحمد حمدان ، مراجعة وتدقيق : أحمد عبد الله فرهود ، دار القلم العربي ، سورية –حلب ، الطبعة الأولى ، 1418هـ ، 1997 م .
١٠ ـ الأصول الدرامية في الشعر العربي ، جلال الخياط ، دار الحرية ، بغداد ، 1402 هـ ، 1982 م .
١١ ـ أطياف الوجه الواحد – دراسات نقديّة في النظرية و التطبيق ، نعيم اليافعي ، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 1997 م .
١٢ ـ أعمال الأعلام في من بويِع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق : ليفي بروفنسال، دار المكشوف، بيروت، 1956م .
١٣ ـ الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة ، مختارات ، اختارها و قدم لها : عبد الرزاق حسين ، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، الكويت ، 2004 م .
١٤ ـ الانزياحُ في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب ، عباس رشيد الددة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 2009 م .
١٥ ـ أوهاج الحداثة –دراسة في القصيدة العربية الحديثة ، نعيم اليافي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1993م .

حـــرف البـــــــاء

١٦ ـ البرهان في وجوه البيان ، ابن وهب الكاتب ، تحقيق : أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، بغداد ، 1387 هـ ، 1967 م .
١٧ ـ بلاغة التزوير ، فاعلية الإخبار في السرد العربي القديم ، لؤي حمزة عباس ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ، الجزائر ، الطبعة الأولى ، 1431هـ ، 2010م .
١٨ ـ البلاغة والتطبيق، أحمد مطلوب، كامل حسن البصير، وزارة التعليم العالي و البحث العلمي ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 1402هـ ، 1982م .
١٩ ـ بنو عبّاد بإشبيلية ، عبد السلام أحمد الطود ، مطبعة كربماديس تطوان ، المغرب ، 1946 م .

٢٠ ـ بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة : محمد الولي ، ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، الطبعة الأولى ، 1986 م .
٢١ ـ البيان المُغرِب في أخبار الأندلس و المَغرِب ، ابن عذارى المراكشي، دار الثقافة ، بيروت – لبنان ، الطبعة الثالثة ، 1983 م ، الجزء الثالث، تحقيق و مراجعة : ج.س. كولان و إ. ليفي بروفنسال ، و الجزء الرابع ، تحقيق و مراجعة : احسان عباس .

حـــــرف التـــــــاء

٢٢ ـ تاج العروس من جواهر القاموس ، مرتضى الزبيدي ، تحقيق : علي شيري، دار الفكر ، بيروت – لبنان ، 1425هـ – 1426هـ ، 2005 م .
٢٣ ـ تأريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف و المرابطين) ، إحسان عباس ، دار الشروق ، عمّان – الاردن ، رام الله – فلسطين ، الطبعة العربية الأولى : الإصدار الثاني ، 2001 م .
٢٤ ـ التاريخ الأندلسيّ من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة ، عبد الرحمن علي الحجي ، دار القلم ، دمشق ، الطبعة السابعة ، 1431 هـ ، 2010 م .
٢٥ ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب : نقد الشعر من القرن الثاني حتّى القرن الثامن الهجري ، إحسان عباس ، دار الشروق ، عمّان – الاردن ، الطبعة الثانية ، 1993م .
٢٦ ـ التأملات في الخلق والمحيا والممات ، سالم القمودي ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ، 2010 م .
٢٧ ـ تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة : دراسة في شعر ما بعد الستينات، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ، الطبعة الأولى ، 2007 م .
٢٨ ـ التصوير الفنّي للحياة الاجتماعيّة في الشعرِ الأندلسيّ ، حسن أحمد النوش ، دار الجيل ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1412 هـ ، 1992 م .
٢٩ ـ التطبيق الصرفي ، عبدة الراجحي ، دار النهضة العربية ، بيروت – لبنان ، 1979م .
٣٠ ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق – اتجاهات الرؤيا و جماليات النسيج، علي عباس علوان ، منشورات وزارة الإعلام ، بغداد ، 1975 م .

حـــــرف الثـــــــاء

٣١ ـ الثابت و المتحول ، بحث في الإبداع و الاتباع عند العرب ، أدونيس، دار الساقي ، بيروت – لبنان ، الطبعة السابعة ، 1994م .

حـــــــرف الجـــيـــــــم

٣٢ ـ جماليّات الأسلوب و التلقّي : دراسات تطبيقيّة ، موسى ربابعة ، مؤسّسَة حمادة للدراسات الجامعية و النشر و التوزيع ، إربد ، الطبعة الأولى ، 2000 م .
٣٣ ـ جماليات النص الأدبي ، دراسات في البنية و الدلالة ، مسلم حسب حسين ، دار السياب ، لندن ، الطبعة الأولى ، 2007م .
٣٤ ـ جماليات النقد الثقافي : نحو رؤيةٍ للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي ، أحمد جمال المرازيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت –لبنان ، الطبعة الأولى ، 2009 م .
٣٥ ـ جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، أحمد الهاشمي ، إشراف : صدقي محمد جميل، مؤسسةُ الإمامِ الصادقِ للطباعة والنشر ، طهران ، الطبعة الثانية .

حـــــــرف الحـــــــــاء

٣٦ ـ الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948م حتى 1975م –دراسة نقدية ، صالح أبو إصبع ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ، الطبعة الثانية ، 1979 م .
٣٧ ـ حركية الإبداع ، خالدة سعيد ، دار العودة ، بيروت –لبنان ، الطبعة الثانية ، 1982 م .
٣٨ ـ الحلة السيراء ، أبو عبد الله بن الأبَّار القضاعي ، تحقيق : عبد الله أنيس الطبَّاع ، دار النشر للجامعيين ، بيروت– لبنان ، 1381 هـ ، 1962 م .
٣٩ ـ الحياة في الدرامة ، ايرك بنتلي ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، 1982 م .
٤٠ ـ الحياة والموت في الشعر الجاهلي ، مصطفى عبد اللطيف جياووك ، دار الحرية ، بغداد ، 1397 هـ ، 1977 م .
٤١ ـ الحيوان ، الجاحظ ، تحقيق : عبد السلام هارون ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، مصر، الطبعة الأولى ، 1938 م .

حـــــــرف الخـــــــــــاء

٤٢ ـ خصائص الأسلوب في الشّوقيّات ، محمد الهادي الطرابلسي ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1996 م .
٤٣ ـ خلاصة المنطق ، عبد الهادي الفضلي ، مؤسسة مسلم بن عقيل ، النجف الأشرف – العراق ، الطبعة الأولى ، 1428 هـ ، 2007 م .

حـــــــرف الـــــــــدال

٤٤ ـ الدائرة و الخروج ... دراسة في شعر البردُّوني ، محمد محمود رحومة ، مكتبة الشَّباب ، القاهرة ، 1993 م .
٤٥ ـ دلالات التراكيب ، دراسة بلاغية ، محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، الطبعة الأولى، 1399 هـ ، 1979 م .
٤٦ ـ دلائل الإعجاز في علمِ المعاني ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق : محمد رضوان الداية ، فائز الداية ، مكتبة سعد الدين ، دمشق ، الطبعة الثانية ، 1407هـ، 1987 م .
٤٧ ـ دلائل الإعجاز في علم المعاني ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، 1992 م .
٤٨ ـ دلائل الإعجاز في علم المعاني ، عبد القاهر الجرجاني، صحَّحَ أصلهُ: محمد عبده ، تصحيح وتعليق : محمد رشيد رضا ، دار المنار ، مصر ، 1331 هـ، 1913 م .
٤٩ ـ دليل الناقد الأدبي ، ميجان الرويلي / سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء– المغرب / بيروت– لبنان ، الطبعة الخامسة ، 2007 م .
٥٠ ـ دولة الإسلام في الأندلس ، محمد عبد الله عنان ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ، 1997 م .
٥١ ـ ديوانابنحمديس ، صححهُوقدَّمله : إحسانعباس ، دارصادر– داربيروت ، بيروت ، 1379 هـ ، 1960 م .
٥٢ ـ ديوان المعتمد بن عباد : ملك إشبيلية ، [جمع] حامد عبد المجيد ، أحمد أحمد بدوى ، راجعه طه حسين ، دار الكتب و الوثائق القوميّة ، القاهرة ، الطبعة الخامسة ، 1430هـ ، 2009م .

٥٣ ـ ديوان المعتمد بن عباد ، ملك إشبيلية ، جمع وتحقيق : رضا الحبيب السويسي ، الدار التونسيّة للنشر ، تونس ، 1975 م .
٥٤ ـ ديوان لسان الدين بن الخطيب السّلمانيّ ، تحقيق : محمد مفتاح ، دار الثقافة، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1409 هـ ، 1989 م .

حـــــــــــرف الـــــــــــذال

٥٥ ـ الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، أبو الحسن عليِّ بن بسام الشنتريني (ت 542 هـ) ، تحقيق : إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت – لبنان ، 1417 هـ ، 1997 م .

حـــــــــــرف الـــــــــــراء

٥٦ ـ رثاء المدن في الشعر الأندلسي ، عهد الموحدين ، رعد ناصر الوائلي ، مركز عبادي للدراسات و النشر ، صنعاء – اليمن ، الطبعة الأولى، 1422 هـ ، 2002 م .
٥٧ ـ رثاء المدن والممالك في الشعر الأندلسي : اتجاهاته – خصائصهُ الفنّية ، مهجة أمين الباشا ، شراع للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 2003 م .
٥٨ ـ الرِّثاء في الشّعرِ العربي : العصر العبّاسي حتّى نهاية القَرن الثّالِث الهجري ، عبد الحسين عبّاس الحلّي ، دار القارئ ، بيروت / دار الكتاب العربي ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 1429 هـ ، 2008 م .
٥٩ ـ الرثاء في العصر الجاهلي وصدر الإسلام ، بشرى محمد علي الخطيب ، مطبعة الإدارة المحلية ، بغداد ، 1977 م .

حـــــــــــرف الـــــــــــسين

٦٠ ـ سلسلة أعلام العرب ، المعتمد بن عباد ،علي أدهم ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت – لبنان .

٦١ ـ سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، حسن فتح الباب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1997 م .
٦٢ ـ سيد قطب ... حياته و أدبه ، عبد الباقي محمد حسين ، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع ، المنصورة ، مصر ، الطبعة الأولى ، 1406 هـ ، 1986 م .
٦٣ ـ السيرة الذاتية الشعرية ،قراءة في التجربة الشعرية لشعراء الحداثة العربية – دراسة نقدية، محمد صابر عبيد ، إصدارات دائرة الثقافة و الإعلام ، الشارقة ، الطبعة الأولى ، 1999م .

حـــــــــــرف الشـــــيـــــــن

٦٤ ـ الشاعر الرومانسي أبو القاسم الشابي ، عبد الحفيظ محمد حسن ، مطبعة التيسير ، مصر .
٦٥ ـ شذا العَرفِ في فنّ الصرف ، أحمد الحملاوي ، مؤسَّسَة أنوار الهدى للطباعة و النشر ، إيران ، الطبعة الثانية ، 1424 هـ ، 2003 م .
٦٦ ـ شعر ابن اللبانة الداني ، جمع و تحقيق : محمّد مجيد السعيد ، جامعة البصرة، البصرة ، 1397 هـ ، 1977 م .
٦٧ ـ شعر الاستصراخ في الأندلس ، عزوز زرقان ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ، 2008م .
٦٨ ـ الشعر الأندلسي نصَّاً وتأويلاً ، فهد عكَّام ، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، 1995 م .
٦٩ ـ الشعر الجاهلي : دراسة في تأويلاته النفسية و الفنية ، سعيد حسون العنبكي، دار دجلة ، المملكة الأردنية الهاشمية ، الطبعة الأولى ، 2008م.
٧٠ ـ الشعر العباسي ، قضايا وظواهر ، عبد الفتاح نافع ، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان – الأردن ، الطبعة الأولى ، 2008 م .
٧١ ـ الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنيّة و المعنويّة ، عزّ الدين اسماعيل ، دار العودة – دار الثقافة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، 1981 م .
٧٢ ـ شعر المتنبي قراءة أخرى ، محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، الطبعة الثانية، 1988 م .
٧٣ ـ الشعر في ظل بني عباد ،محمد مجيد السعيد ، مطبعة النعمان، النجف الأشرف ، الطبعة الأولى ، 1972 م .
٧٤ ـ الشعر في عهد المرابطين والموحدين، محمد مجيد السعيد، الدار العربية للموسوعات، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية ، 1985م .

٧٥ ـ الشعر و النقد و السّيرة : مقاربة لتجربة بشرى البستاني الإبداعيّة ، حوار : عصام شرتح ، دار دجلة ، المملكة الأردنيّة الهاشميّة ، الطبعة الأولى ، 2013 م .

حـــــــــــرف الصـــــــــــاد

٧٦ ـ الصرف الكافي ، أيمن أمين عبد الغني، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى، 1421هـ ، 2000 م .
٧٧ ـ الصِّلةُ ،ابن بشكوال المتوفى سنة (578 هـ) ، تحقيق : إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب المصري ، القاهرة / دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1410 هـ ، 1989 م .
٧٨ ـ الصورة الشعرية ، سي0دي0لويس ،ترجمة : أحمد نصيف الجنابي وآخرين ،دار الرشيد للنشر ،بغداد ، 1982 م .
٧٩ ـ الصورة الشعريّة عندَ أبي القاسم الشابي ، مدحت سعد الجيار ، الدار العربيّة للكتاب ، طرابلس –ليبيا .
٨٠ ـ الصورة الشعريّة و الرمز اللونيّ ، يوسف حسن نوفل ، دار المعارف، 1995 م .
٨١ ـ الصورة الفنية في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب ، جابر احمد عصفور،دار المعارف ،القاهرة ، 1977 م .
٨٢ ـ الصورة الفنيّة في شعر أبي تمّام ، عبد القادر الرباعي ، جامعة اليرموك ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 1980 م .
٨٣ ـ الصورة الفنية معياراً نقدياً، عبدالاله الصائغ ،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، الطبعة الأولى ، 1987م .
٨٤ ـ صورة اللون في الشعر الأندلسي ، دراسة دلالية وفنية ،حافظ المغربي ، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، 1429 هـ ، 2009 م .
٨٥ ـ الصورة في التشكيل الشعريّ تفسير رؤيويّ ، سمير علي الدليمي ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، بغداد ، 1990 م .
٨٦ ـ الصورة في شعر الرواد ، دراسة في تشاكلات الصورة ، علياء سعدي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 2011 م .

حـــــــــــرف العـــــــــــين

٨٧ ـ عرار الرؤية و الفن – قراءة من الداخل فصل (صور من المفارقة في شعر عرار)، عبد القادر الرباعي ، دار أزمنة للنشر و التوزيع ، عمان، الطبعة الأولى، 2002 م .
٨٨ ـ علم النص ، جوليا كرستيفا ، ترجمة : فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، 1991م .
٨٩ ـ علوم البلاغة ، البيان و المعاني و البديع ، أحمد مصطفى المراغي ، المكتبة العصريّة ، بيروت –لبنان ، 1429 هـ ، 2008 م .
٩٠ ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، الطبعة الثانية، 1374 هـ ، 1955م .
٩١ ـ عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة ، علي عشري زايد ، دار الفصحى للطباعة و النشر ، 1977 م .
٩٢ ـ عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، علي عشري زايد ، مكتية دار العلوم ، مصر ، الطبعة الثانية ، 1979 م .

حـــــــرف الـفـــــــــاء

٩٣ ـ فلسفة التّصوّف في الشّعر الأندلسي ، حميدة صالح البلداوي ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ، 1432 هـ ، 2011 م .
٩٤ ـ فلسفة النظريات الجمالية ، غادة المقدم عدرة ، جروس برس ، طرابلس ، لبنان ، الطبعة الأولى ، 1416 هـ ، 1996 م .
٩٥ ـ الفن البعد الثالث لفهم الإنسان ، حسام الآلوسي ، بيت الحكمة ، العراق – بغداد ، الطبعة الأولى ، 2008 م .
٩٦ ـ فن الشعر ، إحسان عباس ، دار بيروت ، بيروت ، 1959 م .
٩٧ ـ فنّالمسرحيّة،عبدالقادرالقط،دارنوبار / الشركةالمصريةالعامةللنشر – لونجمان – ،مصر،الطبعةالأولى، 1988 م .
٩٨ ـ فهم السينما ، لوي دي جانيتي ، ترجمة : جعفر علي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1981 م .
٩٩ ـ في الشعرية ، كمال ابو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1987 م .
١٠٠ ـ في النقد الادبي – دراسة وتطبيق –، كمال نشأت، جامعة المستنصرية، بغداد ،الطبعة الثانية ، 1397 هـ، 1976م .
١٠١ ـ في تشكيل الخطاب النقدي مقاربات منهجية مُعاصِرة ، عبد القادر الرباعي ، الأهلية للنشر و التوزيع ، عمان ، الطبعة الأولى ، 1998 م .

١٠٢ - في غيبوبة الذكرى (دراسة في قصيدة الحداثة) ، حاتم الصكَر ، دار الصدى ، دبي ، الطبعة الأولى ، 2009م .

حـــــــــــــرف القـــــــــاف

١٠٣ - قراءات في الشعر الأندلسي ، صلاح جرار ، دار المسيرة للنشر و التوزيع، عمّان – الأردن ، الطبعة الثانية ، 1430 هـ ، 2009 م .
١٠٤ - قراءة جديدة لشعرنا القديم ، صلاح عبد الصبور ، دار اقرأ ، بيروت، 1982 م .
١٠٥ - قصيدة الرثاء – جذور و أطوار – دراسة تحليليّة في مراثي الجاهلية و صدر الإسلام ، حسين جمعة ، دار النمير للطباعة و النشر و التوزيع ، دار معد للطباعة و النشر و التوزيع ، سورية – دمشق ، الطبعة الأولى ، 1998 م .
١٠٦ - قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء –المغرب ، 1988م .
١٠٧ - قلائد العقيان و محاسن الأعيان ، ابن خاقان ، تحقيق حسين يوسف خريوش ، مكتبة المنار للطباعة و النشر و التوزيع ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 1409هـ ، 1989م .

حـــــــــــــرف الكـــــــــــاف

١٠٨ - الكتاب ، سيبويه ، تحقيق : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، 1984 م .
١٠٩ - كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، أبو هلال العسكري ، حققه وضبط نصَّهُ : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، 1981 م .

حـــــــــــــرف الـــــــــــلام

١١٠ - لذّة النّص ، رولان بارت ، ترجمة : محمد خضير البقاعي ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1998 م .
١١١ - لسان العرب ، ابن منظور الأفريقي ، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ، 1426 هـ ، 2005 م .

١١٢ - لسانيات النّصّ –نحو منهج لتحليل الخطاب الشّعريّ ، أحمد مداس ، عالَم الكتب الحديث –جدارا للكتاب العالمي ، الأردن ، الطبعة الثانية ، 1430 هـ ، 2009 م .
١١٣ - اللغة السينمائية والكتابة بالصورة ، مارسيل مارتلن ، ترجمة : سعد مكاوي ، منشورات وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية السورية –دمشق ، 2009م .
١١٤ - لغة الشعر الأندلسي في عصر الخلافة ، صادق حسين كنيج ، مركز البحوث و الدراسات الإسلاميّة ، العراق –بغداد ، الطبعة الأولى ، 1429هـ ، 2008 م .
١١٥ - اللون في شعر ابن زيدون ، يونس شنوان ، منشورات جامعة اليرموك ، عمادة البحث العلمي و الدراسات العليا ، إربد ، 1999 م .
١١٦ - اللون و دلالاتهُ في الشعر – الشعر الأردني أنموذجاً ، ظاهر محمّد هزّاع الزواهرة ، دار الحامد للنشر و التوزيع ، الطبعة الأولى ، 2008 م .

حـــــــــــــرف المـــــــــــــيم

١١٧ - محمد بن عمّار الأندلسيّ ، دراسة أدبيّة تاريخيّة ، صلاح خالص ، مطبعة الهدي ، بغداد ، 1957 م .
١١٨ - مِحْنَةُ شعرِ السُّجونِ و الأسرِ في الأندلس : عهد بني أميّة و العامريّينَ و الفتنة و ملوك الطوائف ، مهجة أمين الباشا ، دار سعد الدين للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 1426 هـ ، 2005م .
١١٩ - مدارات نقدية في اشكالية النقد و الحداثة و الابداع ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 1987 م .
١٢٠ - مدخلٌ إلى السيموطيقيا ، سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار الياس العصرية .
١٢١ - المرجع في فن الدراما ، جون لينارد–ماربلوكهارست ، ترجمة وتقديم: محمد رفعت يونس ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، 2006 م.
١٢٢ - المسلمون في الأندلس ، رينهَرتدوزي ، ترجمة و تعليق و تقديم : حسين حبشي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1995 م .
١٢٣ - المُطرب من أشعار أهل المغرب ، أبو الخطّاب عمر بن دحية الكلبيّ ، ضبطه وشرحهُ : صلاح الدين الهوَّاري ، المكتبة العصرية ، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى ، 1429 هـ ، 2008 م .
١٢٤ - مطمح الأنفس ومسرح التأنُّس في مُلح أهل الأندلس ، الوزير الكاتب أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله بن خاقان بن عبد الله القيسي الإشبيلي

(ت 529 هـ) ، دراسة و تحقيق : محمد علي شوابكة ، دار عمَّار ، مؤسسة الرسالة ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ، 1403 هـ ، 1983م.
١٢٥ - المعتمد بن عباد ، بطلٌ جسَّد مأساة الأندلس ، وشاعرٌ غنَّى مجدها المفقود، نديم مرعشلي ، دار الكاتب العربي .
١٢٦ - المعتمد بن عباد الإشبيلي ، دراسة أدبية تاريخية ، صلاح خالص ، شركة بغداد للطبع و النشر و التوزيع ، مطابع دار الأخبار ، بغداد ، 1958م .
١٢٧ - المعجب في تلخيص أخبار المغرب ، عبد الواحد بن علي المراكشي المتوفى سنة 647 هـ ، وضع حواشيهِ : خليل عمران المنصور ،دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، الطبعة الثانية ، 1426 هـ ، 2005 م .
١٢٨ - معجم الحضارة الأندلسيّة ، يوسف عيد ، يوسف فرحات ، دار الفكر العربي، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ، 2000 م .
١٢٩ - معجم السرديات ، مجموعة من المؤلفين ، إشراف : محمد القاضي ، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين ، الطبعة الاولى ، 2010 م .
١٣٠ - المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، جميل صليبا ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت – لبنان ، 1982 م .
١٣١ - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت –لبنان ، الطبعة الأولى ، 1985 م .
١٣٢ - مُعجَم المُصطلحات البلاغيّة و تطوُّرها (عربي – عربي) ، أحمد مطلوب ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت – لبنان ، 2007 م .
١٣٣ - المعجم المفصَّل في علم الصرف ، راجي الأسمر ، مراجعة : إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، 1418 هـ ، 1997 م.
١٣٤ - معجم النقد العربي القديم ، أحمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافيّة العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 1989 م .
١٣٥ - المُغرِب في حُلى المَغرِب ، ابن سعيد المغربي (ت 685 هـ) و مجموعة من المُؤلِّفينَ ، حقَّقه و علَّقَ عليه : شوقي ضيف ، دار المعارف 1119 كورنيش النيل ، القاهرة ج.م.ع. ، الطبعة الرابعة .
١٣٦ - مُغني اللَّبيب عن كُتبِ الأعاريب ، ابن هشام الأنصاريّ ، تحقيق : ح.الفاخوري ، دار الجيل ، بيروت ، الطبعة الثانية ، 1417 هـ ، 1997 م.
١٣٧ - مفاهيم الشعريّة ، حسن ناظم ، المركز الثقافي العربيّ ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1994م .
١٣٨ - مفهوم اللون ودلالته في الدراسات التاريخية ، عياض عبد الرحمن أمين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد –العراق ،الموسوعة الثقافية ،العدد 80 ، 2009 م .
١٣٩ - مُقارَبات في الشِّعرِ و السّرد ، جاسم العايف ، منشورات مجلة الشّرارة ، العراق ، الطبعة الأولى ، 1434 هـ ، 2013 م .

١٤٠ ـ مقدمة القصيدة العربيّة في الشعر الأندلسي : دراسة موضوعية فنية ، هدى شوكت بهنام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 2000م.
١٤١ ـ مقدّمة لدراسة الصورة الفنّيّة ، نعيم اليافعي ، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ، 1982 م .
١٤٢ ـ ملامح الشّعر الأندلسيّ ، عمر الدّقاق ، دار الشّرق ، بيروت ، 1975 م .
١٤٣ ـ المنجد في اللغة ، لويس معلوف ، انتشارات إسلام ، طهران ، الطبعة الخامسة والثلاثون .
١٤٤ ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، 1986 م .
١٤٥ ـ موسوعة تأريخ الأندلس : تأريخ و فكر و حضارة و تراث ، حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينيّة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1430 هـ ، 2009 م .
١٤٦ ـ موسوعة مشاهير شعراء الشيعة ، عبدالحسين الشبستري ، منشورات المكتبة الأدبية المختصّة ، مطبعة ستارة ، قم ، إيران .
١٤٧ ـ المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة ، حمد محمود الدوخي ، اتحاد الكتاب العرب (سلسلة الدراسات رقم 1) ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 2009م .

حـــــــــــــــرف الـنـــــــــــــون

١٤٨ ـ نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، الشيخ أحمد بن المقَّري التلمساني، تحقيق : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت – لبنان، الطبعة الخامسة، 1429 هـ ، 2008 م .
١٤٩ ـ النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة .
١٥٠ ـ نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، 1998م .
١٥١ ـ النور والظلام في شعر البحتري ، نوزاد شكر الميراني ، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق –سوريا ، الطبعة الاولى ، 2010 م .

ب – الرسائل و الأطاريح الجامعيّة :

١٥٢ - السرد عند الجاحظ – البخلاء أنموذجاً –،أطروحة دكتوراه، فادية مروان الونسة ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، 2004 م .
١٥٣ - شعريّة الألوان في النصّ الشّعريّ الجزائريّ المعاصر فترة (1988 – 2007) م ، رسالة ماجستير ، صديقة عمر ، كلّية الآداب و اللغات ، جامعة منتوري–قسطنطينة– الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشّعبيّة ، (2009 – 2010) م .
١٥٤ - الشعريّة في النقد العربي القديم مستوياتها و خصائصها البنائيّة و الجماليّة، أطروحة دكتوراه ، مسلم حسب حسين ، كلّية الآداب ، جامعة البصرة ، تموز ، 2006 م ، رجب ، 1427 هـ .
١٥٥ - الصورة الفنية في شعر المعتمد بن عباد الأشبيلي ، رسالة ماجستير ، إيمان ناصر حسن المسفر ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، 2000 م .
١٥٦ - المقامات اللزومية لأبي طاهر محمد بن يوسف السرقسطي (538هـ) دراسة أسلوبية ، أطروحة دكتوراه ،مي محسن حسين عناد الحلفي ، كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد ، 1426هـ ، 2005 م .
١٥٧ - ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ، دراسة نقدية ، أطروحة دكتوراه ، إنقاذ عطا الله محسن العاني ، كلية الآداب ، جامعة بغداد، 1990 م .

ج – الدّوريّات :–

١٥٨ - انسنة الطبيعة .. رؤية شعرية ابداعية ، أحمد اسماعيل النعيمي ، جريدة المؤتمر ، العدد 2819 ،أيلول 2013 م .
١٥٩ - إيديولوجيا الزوال إيديولوجيا التواصل ، كرم غني ، ترجمة : جمال عبد الله كريدي ، "بياف" (مجلة كردية) عدد خاص باللغة العربية ، مطبعة الموصل ، مايو، 2003 م .
١٦٠ - ثنائية الحياة والموت فيقصيدةوصفالجبللابنخفاجة ، محمود درابسة ، مجلة دراسات أندلسية ، تونس ، العدد 26 ، 2001 م .
١٦١ - جماليات اللون في القصيدة العربية ، محمد حافظ ذياب ، مجلة فصول،المجلدالخامس، يناير ، فبراير، مارس ، 1985م .
١٦٢ - دلالة الألوان عند العرب ، عبد الحميد ابراهيم ، مجلّة الحرس الوطني ، السعوديّة ، العدد 172 ، رجب 1417 هـ ، نوفمبر – ديسمبر 1997 م .

١٦٣ - السيناريو و المونتاج في شعر جاكبريفيرا ، طلال عبد الرحمن ، مجلةالجامعة(تصدرعنجامعة الموصل) العدد العاشر ، السنةالسابعة ١٩٧٧م .
١٦٤ - المفارقة ، نبيلة ابراهيم ، مجلة فصول ، المجلد السابع ، العددان الثالث و الرابع ، ابريل – سبتمبر ، 1987 م .
١٦٥ - المونولوج ، المونتاج ، التضمين ، جبرا ابراهيم جبرا ، مجلة الأقلام ، العدد الثالث و الثلاثون ، 2001 م .

Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Basra
College of Arts

Poetics of the Demise in Andalusian Poetry: The Example of Eulogizing The state of BeniAbbad

At thesis
Submitted to the Council of the College of Arts
University of Basra in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Master of Arts in
Andulusian Literature

By Ruaa Abdul-Ameer Rahma

Supervisor
Assist. Prof. Khalid LeftaBaqer PhD.

2013 1434 A.H.

Abstract

Andalusian literature had not received those aesthetic and poetic studies that fit with its affluent production and deep implications but only rarely in that most studies, according to the researcher, were restricted to and sufficed for heritage, history and compilation. Those studies had not tackled any modern methods, This what drew the researcher's attention towards employing those methods in reading and examining traditional patrimonial texts. So, this study is concerned with the Andalusian elegiac poetry with an attempt on the part of the researcher to deal with its poetic texts according to the mechanism of incorporating between tradition and contemporary in that it is possible through modern critical methods to open horizons for reading texts and what they comprise of cultures and realization to the age they rose in and developed.

The subject (the poetry of elegizing the state of BeniAbbad) in particular, has attracted the researcher's attention as being characterized by loyalty (fidelity) and humanistic side because it was said of the elegized for himself and for his sake, when a king dies his son inherits the throne after his death, and the son, the latter bestows gifts and grants to those poets who elegize his father. As for Al – Mu'tamid Bin Abbad, king of Seville, he turned from monarchy into captivation; he becomes a prisoner, helpless and powerless. Despite of all that poets continued and remained praising him and his reign. This reveals the humanistic side or attitude of those poets as well as their devotion and impartiality of materialistic matters that are valueless.

The study consists of preface and three chapters preceded by an introduction. The preface is based on two points. The researcher, in the first point attempted to pave the way for a set of concepts concerning the subject tittle among of which and most outstanding is the concepts of poetics that the research centers around, also the concepts of transience, elegy, and others. The researcher tackles also the relationship between poetics with transience and the meaning and significance of this.

The second point is highly significant, it talks about a historical background dealing with the establishment of BeniAbbad's state so as to give the reader clear cut image about the Abbad's state in the Andalusia city of Seville and its prosperity and development in various fields, the most important of which is, the poetic and literary fields, in particular. That's how the historical background becomes a quick survey for the history of the state's kings and the date of establishment at the hands of the judge Ibn Abbad till its fall at the hands of Al Moravids headed by Yousif Ibn Tashfin.

In chapter one, the study reveals the poeticalness of the poets' styles, those who elegized the state and its commissioned king, and it deals also with the modes of forwarding and backwarding and their significance and meaning in verses then moves into the interrogation mode and its derivatives from its real purpose to the rhetoricall metaphorical purposess. Above all, the chapter tackles vocatives and its

relation to lamentation and its meanings that pervade the text of the poets of elegy.

Chapter two concerns the poeticalness of the imagery formation in poems of elegy represented by colour, personification, embodiment, abstraction, oppositeness, and motion.

Chapter three is devoted to dealing with the poeticalness of the dramatic and dialectical scenes in the Andalusian elegized text. It haults at dialogue with its kinds; dialogue, monologue. The chapter also deals with the technique of the poetic montage which was evident in many of the text; it also monitors the concept of picturesque / graphic paradox and the meaning of transience it embodies in the Andalusian elegized poetic texts.

However, there are some other artistic sides but the study focuses mainly on these sides mentioned above for the poetic prominence they have or contain.

Many of the poetic texts have been recurred through chapters and researches but this recurrence does not harm or cause any defect / weakness to the study in question, but enriches them by the aesthetics and techniques the text contains and which are present through the research.

It seems that talking about the poeticalness of elegy and the philosophy of transience. And death is something endless, and as long as man experiences the anxiety of existence and in each moment is terrified by the thought of death mortality, nations and civilizations, he resorts to express his notions in this field via poetry hoping to write for himself a kind of immortality in one way or another.

Researcher