بسم الله الرحمن الرحيم

جامعـــــــة اليرمـــــــوك
كليـــــــــــــــة الآداب
قـسم اللغـة العربيـة وآدابهـا

أثر البحتري في الشعر الأندلسي

(في القرن الخامس الهجري)

The Impact of Al – Buhturi in the Andalusian Poetry

(During the Fifth Century)

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إعداد

علي أحمد السعد الحسبان

إشراف

الأستاذ الدكتور عبد القادر أحمد الرباعي

حقل التخصص ــ أدب ونقد

الفصل الثاني- ٢٠١٢

أثر البحتري في الشِّعر الأندلسي

(في القرن الخامس الهجري)

إعداد

علي أحمد السعد الحسبان

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في اللغة العربية

تخصص أدب ونقد في جامعة اليرموك ، إربد ، الأردن

أعضاء هيئة المناقشة

١. أ د . عبدالقادر أحمد الرباعي ..... رئيساً ومشرفاً

أستاذ الأدب العباسي بجامعة العلوم الإسلامية العالمية

٢.أ د . عبد الحميد محمود المعيني ..... عضواً

أستاذ الأدب والنقد بجامعة العلوم الإسلامية العالمية

٣. أ د . حسين يوسف خريوش ..... عضواً

أستاذ الأدب الأندلسي بجامعة اليرموك

٤. أ د . يونس خيرو شنوان ..... عضواً

أستاذ الأدب الأندلسي بجامعة اليرموك

٥. أ د . أمل طاهر نصير ..... عضواً

أستاذة الأدب الأموي بجامعة اليرموك

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهداء

إلى نبع الحنان الصافي الذي أرتوي منه كلما جفَّت الروح، وذبلت الأوراق...، إلى البلسم الشافي الذي أداوي به جراحاتي النازفة،...، إلى السنديانة الوارفة الظلال التي آوي إلى حضنها كلما قست عليَّ الظروف ،...، إلى الوالدة العزيزة ، أمدَّ الله في عمرها، ومتعها بالصحة والعافية، إلى أم يوسف.

إلى التي عملت بتفانٍ وصمتٍ طوال سبع سنوات، ومهدت لي الطريق الوعر؛ كي لا أتعثر، وأمدتني بالقوة والعزيمة كلما فترت الهمة،...، إلى رفيقة العمر... إلى أم يوسف، أقدم ثمرة جهدي اعترافاً بالجميل.

إلى أبنائي : مرام وغادة ويوسف ومحمد وإيمان؛ ليكون ذلك دافعاً وحافزاً لهم للسير على طريق العلم والمثابرة بعزيمة وهمة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشكر والتقدير

أقدم جزيل الشكر والعرفان بالجميل لأستاذي الدكتور عبد القادر الرباعي الذي رعـــى هذا البحث، وتابعه بتوجيهاته القيمة والسديدة، إلى أن خرج بهذه الصورة التي أرجو أن تكون قد أضاءت كثيراً من الجوانب القاتمة فيما يخص أثر البحتري في الشعر الأندلسي.

كما أوجه خالص شكري وتقديري للأساتذة العلماء الأجلاء: أستاذي الدكتور عبد الحميد المعيني، عميد كلية الآداب والتربية بجامعة العلوم الإسلامية العالمية، وأستاذي الدكتور حـــسين خريوش، أستاذ الأدب الأندلسي بجامعة اليرموك، وأستاذي الدكتور يونس شنوان شديفات، أستاذ الأدب الأندلسي بجامعة اليرموك، والأستاذة الدكتورة أمل نصير، أستاذة الأدب الأموي بجامعة اليرموك، على الجهد الكبير الذي تجشموه في قراءة هذه الدراسة، وإبداء الملاحظات القيّمة حول ما جاء فيها وستكون – بإذن الله– موضع الاهتمام الكامل والمراجعة.

وأسجل في النهاية شكري وتقديري لجميع أساتذتي في قسم اللغة العربية، الذين نهلنا من علومهم الغزيرة وأفكارهم النيّرة، وأخلاقهم الطيبة، جزاهم الله عن طلبة العلم الخير كله، ومتعهم بالصحة والعافية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفهرس

الموضوع	الصفحة
صفحة العنوان	أ
أعضاء هيئة المناقشة	ب
الإهداء	ج
الشكر والتقدير	د
الفهرس	هـ
الملخص باللغة العربية	ح
المقدمة	١
التمهيد	٦
الأثر والتأثير لغة واصطلاحاً	٧
مفهوم التأثر والتأثير في النقد العربي القديم	١٠
أين يقع الأخذ	١٧
تأثر الأندلسيين بالمشارقة	٢٤
مظاهر تأثر الأندلسيين بالمشارقة	٣٥
أولاً: ما استعاره الأندلسيون من ألقاب شعراء المشرق وأعلامه	٣٥
ثانياً : المعارضات الشعرية	٤١
الفصل الأول: البحتري وموقع شعره في التراث الأندلسي	٤٥
انتقال شعر البحتري إلى الأندلس	٤٦
البحتري في كتاب العقد الفريد	٦٤

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الموضوع	الصفحة
البحتري في كتاب الذخيرة	٦٧
البحتري في كتاب نفح الطيب	٨٨
البحتري في الرسائل والمقامات	٩٢
الفصل الثاني: مظاهر تأثر شعراء القرن الخامس في الأندلس بالبحتري	٩٧
الطيف بين البحتري والشعراء الأندلسيين	١٠١
مضامين الطيف عند البحتري وشعراء الأندلس	١١٣
وظيفة الطيف	١١٧
الصورة بين البحتري وشعراء الأندلس	١٢٦
مفهوم الصورة الفنية	١٢٦
صورة الخيل بين البحتري وشعراء الأندلس	١٢٩
صورة المرأة	١٤٤
صورة البركة بين البحتري وابن حمديس	١٦١
الفصل الثالث: الموسيقى بين البحتري وشعراء الأندلس	١٦٩
الموسيقى الخارجية	١٧١
الموسيقى الداخلية	١٨٠
الفصل الرابع: أثر البحتري في شعر ابن دراج وابن زيدون	
(دراسة فنية لنصوص مختارة)	٢٣٢
قصيدة البحتري	٢٣٤
قصيدة ابن دراج	٢٣٧

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الموضوع	الصفحة
بين البحتري وابن دراج	٢٤١
بناء القصيدة بين البحتري وابن دراج	٢٧٠
الأسلوب بين البحتري وابن دراج	٢٧٧
بين ابن زيدون والبحتري	٢٩١
نص قصيدة البحتري (٢)	٢٩٣
نص قصيدة ابن زيدون	٢٩٥
الصورة بين البحتري وابن زيدون	٣١١
الإيقاع بين البحتري وابن زيدون	٣١٥
الخاتمة	٣٤١
قائمة المصادر والمراجع	٣٤٤
الملخص باللغة الإنجليزية	٣٥٢

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الملخص باللغة العربية

الحسبان، علي أحمد. أثر البحتري في الشعر الأندلسي في القرن الخامس الهجري أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، ٢٠١٢، إشراف الأستاذ الدكتور عبد القادر أحمد الرباعي.

الشعر الأندلسي غصن يانع من شجرة الشعر العربي، وامتداد طبيعي له، ومن هنا جاء هذا البحث ليكشف ما أمكن عن تأثر شعراء الأندلس بأساتذتهم المشارقة، وتحديدا بالشاعر العباسي البحتري، الذي كشفت الدراسة عن حضور كبير له في الأندلس.

جاءت الدراسة في تمهيد وأربعة فصول وخاتمة ،حيث تناول التمهيد مفهومي الأثر والتأثير بين اللغة والاصطلاح، والتركيز على مفهوم الأخذ، ومظاهر تأثر الأندلسيين بالمشارقة.

أما الفصل الأول فتناول موقع شعر البحتري في التراث الأندلسي وأمهات مصادره،وآلية انتقال شعره إلى الأندلس، واحتفائهم به.

أما الفصل الثاني، فتناول مظاهر تأثر شعراء القرن الخامس في الأندلس بالبحتري مركزاً على بعض الظواهر التي تبناها شعراء الأندلس في أشعارهم، كالطيف والصورة الفنية.

وتناول الفصل الثالث، الموسيقى بين البحتري وشعراء الأندلس، مركزاً على بعض أدوات الإيقاع الموسيقي، والكشف عن المجالات التي تأثر فيها الأندلسيون بالبحتري.

و تناول الفصل الرابع دراسة نماذج شعرية مختارة للبحتري، وموازنتها بنموذجين شعريين لكل من ابن دراج وابن زيدون، للكشف عن نقاط التلاقي والاختلاف بينهم.

وأخيراً جاءت الخاتمة لتحمل بعض النتائج التي توصل إليها الباحث من هذه الدراسة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدمة

الشعر الأندلسي سفر مشرق من أسفار ديوان العرب، سطر فيه الأندلسيون واقع حياتهم ومجتمعهم وحضارتهم، وما يجيش في نفوسهم وتعتلج به قلوبهم من مشاعر وأحاسيس، فالشعر الأندلسي لا يكاد ينفصل عن الشعر العربي بعامة، فهو شجرة يانعة من بستان الشعر العربي، ورافد غني من روافد هذا النبع الذي ما توقف عن العطاء، وما نضب معينه.

فالشعر الأندلسي ما هو إلا بذرة من بذور الشعر العربي، رافقت الفاتحين العرب والمسلمين لتلك البلاد البعيدة عن جزيرة العرب موطن شعرهم العريق، وما لبثت هذه البذرة أن نمت وترعرعت في تربة خصبة، وأنشأت ضمن ما أنشأت شعراً عربياً، لا يختلف عن الشعر العربي المشرقي، وإن كان ثمة ما يميزه في بعض الأحيان عن غيره من الشعر بتأثير البيئة الاجتماعية والثقافية والجغرافية والحضارية.

وقد انقسم الدارسون والباحثون على أنفسهم في النظرة إلى هذا الشعر، فذهب بعضهم إلى أن الشعر الأندلسي ما هو إلا تقليد ومحاكاة للشعر العربي المشرقي، فهو تابع لشعر المشرق لا أكثر، ولم يأت الأندلسيون بشعر يميزهم عن غيرهم من شعراء المشرق، إلا بمقدار ما تفرضه البيئة الجغرافية الجميلة، التي حبا الخالق العظيم بها بلاد الأندلس، في الوقت الذي ذهب آخرون إلى أن الشعر الأندلسي شعر له خصائصه التي يتفرد بها عن الشعر المشرقي ويتميز بها دون غيره.

وجاء فريق ثالث يقف موقف الوسط بين هذين الفريقين؛ ليعلن أن الشعر الأندلسي (أو الشعر العربي الذي قيل في الأندلس) لا يمكن أن يتخلص من هواه المشرقي، والسير على الطريقة التي كان العرب ينظمون أشعارهم عليها، بحكم العوامل الثقافية واللغوية والفكرية والحضارية، التي ينضوي تحت لوائها الشعر الذي قيل بلسان عربي، علاوة على أن الموضوعات التي قيل

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيها الشعر هي ذاتها، بغض النظر عن المكان الذي قيلت فيه، إلا أن هناك فنوناً طورها الأندلسيون عن الشعر العربي، وصبغوها بصبغتهم الخاصة كالموشحات والأزجال، أما الخصائص التي يتميز بها الشعر الأندلسي، فهي وليدة البيئة الطبيعية التي تختلف كثيراً عن بيئة الشعر المشرقي.

ولما كان هناك عوامل مشتركة بين المجتمع المشرقي، والمجتمع المسلم في الأندلس، وأهمها اللغة والدين والثقافة والحضارة، فمن الطبيعي أن يتسرب نوع من التأثر والتأثير بين الشعر المشرقي والشعر الذي قيل في الأندلس، وإذا كان الشعراء المشارقة هم أساتذة الشعر المبدع، فلا ضير أن يتأثر التلاميذ في الأندلس بأساتذتهم في المشرق، ويتخذوهم قدوة ونموذجاً أعلى في قرض الشعر، فيضمنوا أشعارهم أفكار المشارقة ومعانيهم وألفاظهم، وهذا ليس مما يعيبهم أو يقلل من شأن أشعارهم، وإنما يعد هذا من قبيل الإعجاب والوفاء للشعر المشرقي الذي اتخذوه مثالاً أعلى في الشعر.

ولما كان البحتري علماً بارزاً من أعلام الشعر المشرقي، فقد اختصته هذه الدراسة دون غيره من الشعراء، محاولة الكشف عن أثره في الشعر الأندلسي، في عصر يعد من أزهى العصور الأدبية فيها، وأغزرها إنتاجاً ونضجاً، متخذة ـ الدراسة ـ من إشارة في الذخيرة لابن بسام، تقرر أن طريقة البحتري ومذهبه في الشعر، كان مذهباً عاماً لجأ إليه أعلام الشعر الأندلسي في نظم قوافيهم على هدى منه.

فالبحتري على مكانته الشعرية التي بناها على مدار ستة عقود وأكثر، في عصر يعد الأبرز والأزهى في تاريخ الشعر العربي، وأحد الذين قامت حولهم الحركات النقدية التي أسست لحركة النقد العربي على أسس يمكن أن يقال عنها إنها نبع أصيل، يستقي منه النقد الحديث كثيراً من مقوماته ويستأنس بها، إلا أنه لم يأخذ حقه في الكشف عن أثره وتأثيره في أشعار

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأندلسيين عامة، وفي القرن الخامس الهجري على وجه الخصوص، مع أن له مدرسة وطريقة في الشعر، وكان لها أنصارها، والمتعصبون لها في الأندلس.

فالكتابات الأندلسية لم تهتم بنشر شعره كغيره من الشعراء الذين انتقل شعرهم إلى الأندلس، كأبي نواس وأبي تمام والمتنبي والمعري، ولا يعود السبب بالتأكيد إلى خمول شعره، إنما هناك أسباب سياسية وحضارية وثقافية ،هي التي وجهت الاهتمام إلى أشعار أولئك الفحول من المشارقة دون البحتري، إلا أن ثمة إشارات في بطون الكتب الأندلسية تشير إلى أن شعر البحتري حظي باهتمام لا يقل عن الاهتمام بشعر غيره.

ومن أبرز الدوافع التي وجهت هذه الدراسة؛ للكشف عن أثر البحتري في الشعر الأندلسي أن هذا الموضوع جديد في تناوله، فلم أعثر على دراسة مستقلة تناولت هذا الموضوع، إنما جاء الحديث عن ذلك في كتب عامة، وبإشارات عابرة، دون الخوض في تفاصيل تبرز ذلك التأثر، إنما اكتفت بما احتوته بطون المصادر القديمة من إشارات تلقي بعض الأضواء الكاشفة على أثر البحتري ومذهبه وطريقته، وتأثيرها في الشعر الأندلسي في هذه الفترة، دون تتبع هذه الإشارات بالجدية والاهتمام.

ولم يخلُ الأمر من دراسات حديثة حاولت الكشف عن أثر المشارقة في الشعر الأندلسي، فَـ "علي الغريب الشناوي"، كتب دراسة بعنوان " المعارضات في الشعر الأندلسي " خصص فيها مبحثاً قصيراً بعنوان " معارضات الأندلسيين للبحتري " استشهد بقصيدتين، واحدة لابن زيدون، والأخرى لابن شهيد ،كشف عن أثر ما، للبحتري فيهما، بينما استعرضت إيمان الجمل في دراستها " المعارضات في الشعر الأندلسي " قصيدة واحدة لابن شهيد، في محاولة منها لبيان أثر البحتري فيها، وثمة دراسات أخرى تناولت الموضوع تناولاً سطحياً، دون الغوص فيه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن هنا، فقد قامت هذه الدراسة بتتبع استلهام شعراء الأندلس لبعض الظواهر في شعر البحتري؛ لبيان أثرها في الشعر الأندلسي، وتحديداً في القرن الخامس الهجري ،، بالاعتماد على المنهج التحليلي التطبيقي في استقراء النصوص الشعرية وموازنتها، وتتبع الأثر الذي أحدثه البحتري في شعراء الأندلس، والكشف عن المجالات التي تأثر فيها شعراء الأندلس بالبحتري، واستخلاص أوجه التشابه التي توحي بالتأثر والتأثير الذي أحدثه البحتري وطريقته في الشعر الأندلسي من الناحيتين المضمونية والشكلية، ولم تهمل المناهج الأخرى، التي تلقي الأضواء الكاشفة على الموضوع مدار البحث، وما تفرضه النصوص الشعرية المختارة على الدراسة لتتم على الوجه الأكمل.

وقد اشتملت الدراسة في طرحها لهذا الموضوع على مقدمة وتمهيد وأربعة فصول وخاتمة، ففي المقدمة تناولت نظرة النقاد المعاصرين إلى الشعر الأندلسي، والدوافع التي وجهت هذه الدراسة، وتناول التمهيد مصطلح الأثر والتأثير بين اللغة والاصطلاح، ومحاولة الربط بينهما، ثم مفهوم التأثر والتأثير في النقد العربي القديم، وما يقابله من مصطلحات حديثة، بالإضافة إلى تناول بعض مجالات تأثر الأندلسيين بالمشارقة، من إطلاق أسماء المشارقة الأعلام على بعض أدبائهم وشعرائهم، والمعارضات الشعرية لقصائد شعراء المشرق، التي انتشرت بين شعراء الأندلس.

وتناول الفصل الأول منها، المعنون بـ " البحتري وموقع شعره في التراث الأندلسي "، انتقال شعر البحتري إلى الأندلس، والبحتري في بعض كتب الأندلسيين: العقد الفريد لابن عبدربه، وكتاب الذخيرة لابن بسام، وكتاب نفح الطيب للمقري، بالإضافة إلى حضور البحتري في بعض رسائل الأندلسيين ومقاماتهم.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما الفصل الثاني، المعنون بِـ : "مظاهر تأثر شعراء القرن الخامس في الأندلس بالبحتري"، فقد تناول في طياته بعض الظواهر التي تأثر فيها شعراء الأندلس في هذا القرن بالبحتري، ومن هذه الظواهر : الطيف ومضامينه ووظيفته، والصورة ـ صورة الخيل، وصورة المرأة، وصورة البركة بين البحتري وابن حمديس ـ.

واستعرض الفصل الثالث وعنوانه : الموسيقى بين البحتري وشعراء الأندلس ،الموسيقى الخارجية، التي تعتمد على الوزن والروي والقافية، والموسيقى الداخلية، التي تعتمد على بعض الظواهر التي تنتج الإيقاع وتشكله، كالترديد والموازنة وباقي الألوان البديعية.

واختص الفصل الرابع بالدراسة الفنية التطبيقية، وتناول قصيدتين للبحتري ودراستهما جنباً إلى جنب مع قصيدتين لشاعرين كبيرين من شعراء الأندلس ـ ابن دراج، وابن زيدون ـ في محاولة للكشف عن مدى تأثر هذين الشاعرين بشعر البحتري، ومناقشة بعض الجوانب التي وجد الباحث فيها مجالاً خصباً للكشف عن ذلك التأثر.

وجاءت الخاتمة، وفيها استعراض مختصر لأبرز ما جاء فيها، وما توصل إليه الباحث من نتائج.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التمهيـــــــد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولا : الأثر والتأثير لغة واصطلاحاً.

التأثر بالآخر حاجة أساسية ملحة، ووسيلة فعالة للتواصل بين بني البشر معرفياً وفكرياً وأدبياً، وبدونه يقف الإنسان عاجزاً عن التطور والانطلاق، والتجديد والابتكار، ويبقى أسير نفسه ويتحرك ضمن دائرة مغلقة، وفي حدود هوامش ضيقة، تؤدي بالمعرفة إلى الجمود والتحجر والانغلاق، ولا ينعَتق منها إلا بالاطلاع على جهود الآخرين ومنجزاتهم وإبداعاتهم؛ لإثراء فكره وتنميته، ليحلق في الفضاء الأدبي عامّة والشعر خاصة؛ ليشكل شخصيته الشعرية التي تميزه عن غيره، وتطبعه بطابعه الخاص.

وقبل الخوض في غمار هذا الموضوع الشائك، يحسن التوقف عند هذا المفهوم في كتب اللغة، وما اصطلح عليه نقاد الأدب وعلماؤه، ومحاولة الربط بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي، علّنا في النهاية نلج الطريق الصحيح الذي يسهل علينا الخوض فيه، ومتابعة هذه الظاهرة في شعر شعراء الأندلس.

فقد جاء في لسان العرب " أن الأثر : بقية الشيء، والتأثير : إبقاء الأثر في الشيء، وأثّر في الشيء : ترك فيه أثراً ". [1]

وجاء في القاموس المحيط : " الأثر : بقية الشيء، وائتثره وتأثره : تبع أثره، وأثّر فيه تأثيراً : ترك فيه أثراً ". [2]

أما في الاصطلاح : فقد خاض فيه النقاد المعاصرون في دراسات الأدب المقارن، وكثيراً ما كانوا يخوضون فيه دون أن يبحثوا في معناه أو مفهومه، فالتأثر كما عرفه محمد

---

[1]) ابن منظور . **لسان العرب** ، دار الحديث ، القاهرة ، ٢٠٠٣ ، مادة أثر .

[2]) الفيروز آبادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب (٨١٧ هـ) . **القاموس المحيط** ،ضبط وتوثيق : يوسف الشيخ ، محمد البقاعي ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٩٩ ، مادة أثر .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مندور : " هو أن يأخذ شاعر أو كاتب بمذهب غيره في الفن أو الأسلوب، ولقد يكون هذا التأثر تتلمذاً، كما قد يكون عن غير وعي، وإنما النقد هو الذي يكشف عنه ". [1]

أما أحمد الشايب، فيرى التأثر: " أن يأخذ الأديب بمذهب غيره في الفن أو الأسلوب، أو يكون التأثر تلمذة، كما يكون من غير وعي، وذلك حين يفرض أديب كبير مذهبه على غيره، فيتأثرونه بشكل ما،فتتكون من ذلك مدرسة أدبية ممتازة، والنقد هو الذي يكشف نوع التأثر ومقداره "[2]. ولا يختلف هذا التعريف عن الذي جاء به محمد مندور، ولعلهما قد أخذاه من المصدر ذاته.

وفرق بعض الباحثين والنقاد بينه ــ التأثر ــ ومصطلح التقليد؛ لبيان معناه الجوهري ، فصلاح فضل يرى أن " أدق تحديد للفرق بين المصطلحين (التأثير والتقليد) هو اعتبار التأثر تقليداً لا شعورياً، واعتبار التقليد تأثراً واعياً محسوباً، ويقع كل منهما في مرحلة تتدرج على مساحة كبيرة، تمتد من (الترجمة الحرفية) في جانب، وتنتهي عند (الأعمال الفنية الخلاقة) في جانب آخر ". [3]

ومثله فعل يوسف بكار وخليل الشيخ، عندما وضّحا هذا المفهوم بربطه بمفهوم التقليد، " فالتقليد تأثر شعوري ،وهو أن يتخلى المبدع عن شخصيته الإبداعية ليذوب في مبدع آخر، أو في أثر بعينه له، كما أن التقليد هو محاولة إعادة صياغة نموذج أدبي لمبدع آخر موهوب، أكثر

---

[1]) مندور ، محمد . **النقد المنهجي عند العرب ، ومنهج البحث في الأدب واللغة** ، نهضة مصر للنشر والتوزيع ، ١٩٩٦ ، ص ٣٥٩ .

[2]) الشايب ، أحمد . **أصول النقد الأدبي** ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط١٠ ، ١٩٩٤ ، ص ٢٧٩ .

[3]) فضل ، صلاح . **الأدب المقارن** ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط ، ٢٠٠٣ ، ج١، ص ٢٧ ــ ٢٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بكثير من المقلِّد، أما التأثير : فتقليد غير شعوري، وليس مرادفاً للتطـابق اللفظـي، والمتـأثر الحصيف هو الذي يُخضع ما يتأثر به لتركيبة جديدة يخلقها هو في عمله الإبداعي ". [1]

وحاول أحمد شوقي رضوان أن يصوغ مفهوماً واضحاً للتأثر والتأثير، عن طريق التمييز بين هذا المفهوم، ومفهوم المحاكاة الذي يتخلى فيه الشاعر عن شخصيته وقدرته الإبداعية لصالح النص المحاكى أو لكاتبه، فالتأثر في رأيه " لا يتوقف عند استعارة القوالب الشكلية الجامـدة أو الصور والاستعارات والرموز، إنه عملية محاكاة غير واعية للعمـل الأدبـي، وفيهـا يحـافظ المستقبِل على قدرته الإبداعية، ويكون العمل المنتَج عملاً إبداعياً بالضرورة، فهو شيء متخلِّلٌ ومتمثَّلٌ ومتداخل في ثنايا العمل الأدبي المتأثر ".[2] فما هو هذا الشيء المتخلل ؟؟ إنه لا يعدو أن يكون ألفاظاً وأفكاراً وصوراً وأساليب ومعانيَ، وهذه تمثل العناصر الأساسية التـي تحـدث عنها نقادنا القدماء في أحاديثهم عن السرقات الأدبية.

وبالنظر إلى المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي السابقين، نجد أن علاقـة قويـة تـربط بينهما، فالمعنى الاصطلاحي مشتق أصلاً من المعنى اللغوي، فتتبع شاعر لاحق أثر شاعر سابق ، والتأثر بأسلوبه وطريقته في النظم، والتطبع به والسير على هـداه، هـو جـوهر التعريـف الاصطلاحي لهذا المفهوم.

وهذا ما تؤكده بعض الآيات القرآنية الكريمة، التي استخدمت هـذا المـصطلح الـذي لا يخرج معناه عن المعنيين اللغوي والاصطلاحي لمفهوم الأثر والتأثر، فقوله تعـالى : " ﴿ **بـل قالوا إنا وجدنا آباءنا على أمة، وإنا على آثارهم مهتدون** ۞ وكذلك ما أرسلنا من قبلك فـي

---

[1]) بكار ، يوسف . و الشيخ ، خليل . **الأدب المقارن** ، منشورات جامعة القدس المفتوحة ، عمّان ، الأردن ، ٢٠٠٤ ، ص ٦٦ .

[2]) رضوان ، أحمد شوقي عبد الجواد . **مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن** ، دار العلوم العربية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٠ ، ص ٣٩ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قرية من نذير إلا قال مترفوها إنا وجدنا آباءنا على أمة وإنا على آثارهم مقتدون ﴾[1]

فالمعنى الإجمالي لهاتين الآيتين، يشير إلى أن الخلف يستلهمون طريقة السلف في العبادة والمعتقد، فيتخذونها سبيلاً صالحاً يسيرون على هداه ويقتدون به.

ثانياً: مفهوم التأثر والتأثير في النقد العربي القديم

بداية : يجب الإشارة إلى أن مفهومي التأثر والتأثير من المصطلحات النقدية الحديثة، التي اقترنت بدراسات الأدب المقارن، لتشكل أحد أبرز عناصر هذا الميدان المتشابك، فالنقاد القدامى لم يتعرضوا لهذا المفهوم بالاسم، مع أنهم داروا حوله كثيراً، ولم تسعفهم ملكاتهم الفذة من الاهتداء إلى هذا المصطلح، الذي أشبعوه بحثاً ودراسة من الناحيتين النظرية والتطبيقية، وتناولوه بشيء من الإسهاب والتفصيل، من خلال تلك المصطلحات النقدية التي تضارعه في المعنى، تقترب منه حيناً وتكاد تلامسه، وتبتعد عنه أحياناً أخرى؛ لتشكل في انصهارها واندماجها معاً، ما يعرف بظاهرة التأثر والتأثير.

فقد تناول النقاد القدامى مفهوم التأثر والتأثير من خلال جهودهم الكبيرة الموجهة نحو الكشف عن السرقات الأدبية بين الشعراء، خصوصاً فحول الشعر في العصر العباسي، وكان مبعثها التعصب والصراع بين القديم والمحدث، " واتصال النقد بالثقافة، ومحاولة الناقد أن يثبت كفايته في ميدان الاطلاع " [2] فتفنن النقاد في تتبع شعر هؤلاء الشعراء، ومحاولة بيان سقطاته وهفواته، والطعن في أصالته وابتكاره وجدته، من خلال تلك المصطلحات الكثيرة التي ولدتها

---

[1]) الزخرف ، ٢٢ – ٢٣ .

[2]) عباس ، إحسان . **تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر**، دار الشروق، عمان ، ١٩٨٦، ص ٣٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عقولهم، وتدل دلالة واضحة على تداخل النصوص الشعرية بألفاظها ومعانيها وأفكارها، وتوحي باتكاء الشعراء اللاحقين على من سبقهم في نظم أشعارهم، وتؤكد حتميّة التأثر بالآخر.

ومن هنا فإن مصطلح السرقات الأدبية، وما انبثق عنه من مصطلحات فرعية كثيرة ومتشعبة، ومتداخلة تداخلاً يصعب التمييز بينها في حالات كثيرة، هو المحور الرئيس الذي يدور حوله مفهوم التأثر الأدبي، ويمثل الجذور الأولى التي انبثق عنها هذا المفهوم، وعليه فستكون هذه المصطلحات هي المتكأ الذي سينطلق منه هذا البحث في مناقشة مفهوم التأثر في النقد العربي القديم.

تناول عدد كبير من النقاد القدامى قضية السرقات الأدبية بشكل واسع، وبشيء من التفصيل، وتباين في المواقف التي تراوحت بين الهدوء والعقلانية والاعتدال، كما هو الحال عند الآمدي في : " الموازنة بين أبي تمام والبحتري " عندما أنصف الرجلين إلى حد كبير، والقاضي الجرجاني في كتابه " الوساطة بين المتنبي وخصومه " الذي أظهر فيه الموضوعية في التوفيق بين الطرفين المتخاصمين، إذ يرفعه الفريق الأول إلى منصة العصمة، ويَنفي عنه الثاني الشاعرية والأدبية، وبين الحدّة والنقمة والغيظ، مثل الحاتمي في الرسالة الموضحة التي تناول فيها سرقات المتنبي بنوع من القسوة والتهجم وعدم الاعتدال، رغم اعترافه بفضله وجودة شعره وصفاء طبعه، وسلامة كثير من شعره من الزلل والخطل.

وإذا كانت السرقات الأدبية تمثل الإطار العام لمفهوم التأثر، فإن ما تفرع عنها من مصطلحات، تمثل التفاصيل الصغيرة والدقيقة لهذا المفهوم، فقد تناول النقاد القدامى ما يربو على خمسين مصطلحاً، عدت من قبيل مصطلحات السرقات الأدبية، ولكن كثيراً منها ليس من السرقة في شيء، إنما هي أقرب للتأثر منها إلى السرقة، وهي وإن اختلفت مسمياتها وتعريفاتها، فإن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مضامينها جميعاً يندرج تحت الإطار العام لمفهوم التأثر، وتوحي بأثر السابق باللاحق، وضح هذا أم خفي، قلّ أم كثر.

ولعل مصطلح الأخذ من أكثر المصطلحات تداولاً بين النقاد القدامى، وهو من أقرب المصطلحات القديمة إلى مفهوم التأثر الحديث، فهو أقل حدة وقسوة من مفهوم السرقات، الذي يوحي بالنقص والضعة، ويهدف إلى الطعن في عملية الإبداع الشعري لفحول شعراء العربية تحديداً، والانتقاص من مكانتهم التي بنوها بقوة الكلمة وسمو التعبير، ورشاقة الأسلوب، ومتانة التركيب.

فالأخذ في اللغة :" خلاف العطاء " [1]، " وأخذ الشيء أخذاً : حازه وحصّله، والأخيذة : ما اغتُصِبَ من شيء فأُخذ، والمأخذ : ما يعاب على العمل والعامل " [2] " وأخذ أخْذَ فلانٍ ومأخذه : سار سيرته وتخلّق بأخلاقه " [3].

أما في الاصطلاح، فقد استخدم العسكري مصطلح حسن الأخذ وقبحه، مؤكداً في الوقت نفسه حتمية استغلال الشاعر اللاحق ما جاء به السابق من معانٍ وأفكار وألفاظ، ونقلها إما حرفياً، أو يحوّرها تحويراً مناسباً، فحسن الأخذ عنده يكون بتناول الشعراء معاني من سبقهم بشرط

" أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها، وكمال حليتها ومعرضها" [4]، وهذا ليس من السرقة، إنما هو إلى التأثر بالسابق أحرى وأجدر، ولتوضيح هذا المفهوم أكثر، فقد استخدم

---

[1]) ابن منظور ، لسان العرب ، مدة أخَذ .

[2]) المعجم الوسيط ، مادة أخذ .

[3]) أبو حرب ، محمد خير . **المعجم المدرسي** ، وزارة التربية والتعليم في الجمهورية العربية السورية ، ط١ ، ١٩٨٥ . ، مادة أخذ .

[4]) العسكري ، أبو هلال بن عبد الله بن سهل . **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر** ، تح : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٤ ، ص ٢١٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المفهوم المقابل وهو قبح الأخذ، وهذا النوع هو الذي يغير فيه صاحبه على معاني الآخرين وألفاظهم فيستلبها، فيعرفه بـ : أن تعمد إلى المعنى فتتناوله بلفظه كله، أو تخرجه في معرض مستهجن، والمعنى إنما يحسن بالكسوة " [1].

ومما سبق نستطيع القول : إن مصطلح الأخذ في دلالته ليس بنفس مفهوم السرقة، فالأخذ أكثر التصاقاً من السرقة بمفهوم التأثر والتأثير، وإن كان منبثقاً عنها، إلا أنه أخف وطأة وحدّة من مفهوم السرقة، بالمعنى الذي أراده المتشددون من النقاد، وإذا ما حاولنا الربط بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي لمصطلح الأخذ، فالعلاقة بينهما واضحة وجليّة، فالمعنى الاصطلاحي مشتق في معناه ودلالته من المعنى اللغوي.

وأكثر من تعامل معه، وألح عليه الآمدي في " الموازنة " ،إذ استخدم مفهوم الأخذ بمعنى السرقة، فعندما استعرض سرقات أبي تمام من غيره استخدم مصطلح الأخذ، فأغلب الشواهد التي جاء بها للتدليل على المسروق كان يبدأ بقوله : أخذه أبو تمام، أو أخذه البحتري... "

وأنا ابتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما، وأذكر طرفاً من سرقات أبي تمام وإحالاته وغلطه، وساقط شعره، ومساوئ البحتري، في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه " [2]

ومن هنا يمكن القول : إن قضية الأخذ مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بقضية التأثر والتأثير، ذلك أن الشعر الجاهلي هو النبع الصافي الذي استقى منه الشعراء في كل العصور مادتهم وموضوعاتهم وصورهم وأساليبهم، واستمر أثره فيهم فتره طويلة من الزمن دون إحداث تغييرات جذرية، فالإسلاميون أخذوا من الجاهليين، والنقاد العرب بعد أن انفتحت أمامهم ذخائر الثقافة اليونانية

---

[1]) العسكري . **الصناعتين** ، ص ٢٤٩ .

[2]) الآمدي ، أبو القاسم الحسن بن بشر . **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري** ، تح : السيد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ، ط ، ١٩٧٢ ، ص ٥٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من خلال الترجمة، أخذوا من هذه الثقافة النقدية، والشعراء العرب أخذوا من فلسفة وحكمة الشعوب التي دخلت في الإسلام، فمن أين جاء الغموض والفلسفة والحكمة – الذي يدعون – إلى شعر أبي تمام، وأبي العلاء والمتنبي، ألم تكن من قبيل التأثر بالأدب اليوناني أو الفارسي، أو الحكمة الهندية التي اطلعوا عليها في الكتب التي ترجمت إلى اللغة العربية ؟.

فالآمدي في كتاب الموازنة، يطالعنا بنص على لسان أصحاب البحتري، يشير إلى تسرب المؤثرات الخارجية إلى شعر أبي تمام، فصبغته بصبغة أبعدته عن طريقة العرب في نظم الشعر، يقول : " قالوا : وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة، وكانت عباراته مقصرة عنها، ولسانه غير مدرك لها، حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة اليونان، أو حكمة الهند، أو أدب الفرس " [1] أليس هذا من قبيل الحديث عن صلب قضية التأثر والتأثير التي برزت في الأدب المقارن الحديث ؟ أليس مجمل ما تحدثنا عنه في مجال السرقات ومصطلحاتها المختلفة يعد من صميم ما عبر عنه في العصر الحديث بمصطلح التناص، الذي عدّه كثير من النقاد والباحثين هو الوجه الآخر لتلك المفاهيم والمصطلحات، فالناقد عز الدين المناصرة يرى أنه " لدى مراجعة معظم مصطلحات التناص والتلاص الأوروبية، نجد دون مبالغة شبه تطابق بين المصطلحات الأوروبية، والمصطلحات العربية القديمة، لهذا كان على النقد العربي الحديث أن ينطلق من الموروث النقدي العربي، بدلاً من التبعية الميكانيكية لمصطلحات النقاد الأوروبيين[2]

وهذا ما دعت إليه الباحثة ربى الرباعي في كتابها " البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر " التضمين والتناص نموذجاً" " فبعد حديثها عن السرقات الأدبية، وتقاطعها مع مفهوم

---

[1]) الآمدي . الموازنة ، ج١ ، ص٤٢٤ .

[2]) المناصرة ، عز الدين . التناص والتلاص في الموروث النقدي ، مجلة نزوى ، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والتوزيع ، عُمان ، العدد٥٦ ، ٢٠٠٩م .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التناص الحديث الذي وفد إلينا من الغرب، وأبانت الاختلاف، وعدم توافق النقاد الغربيين منهم والعرب على تحديد دقيق لمفهوم التناص، وتشعب أفكاره ورؤاه؛ فقد اقترحت أولاً أن يكون مفهوم التضمين بديلاً عن مصطلح السرقات؛ " لأنه قادر على احتواء مضمون أكثر أنواع السرقات ما عدا النحل والانتحال"[1] علاوة على ما يحمله مفهوم السرقات من آثار سلبية عند إطلاقه على جهود الشعراء والأدباء للتقليل من شأن إنتاجهم، كذلك اقترحت أن يحل هذا المصطلح " التضمين " مكان مصطلح التناص؛ لأنه أكثر ملاءمة لثقافتنا النقدية من ذلك المصطلح الوافد، فهي ترى أن " التضمين مصطلح جدير بالتبني بديلاً عن التناص وعن السرقات من قبل، وهو بالتالي قادر على أن يضم مجموعة أخرى من المصطلحات الأخرى التي تعني تضمين نص لنص آخر أو لمعنى آخر ". [2]

وعلى الرغم أن هذا المصطلح المقترح من قبل ربى الرباعي، وإن كان أشد وضوحاً، وأقرب إلى واقع الأدب العربي وثقافته، وتجارب الشعراء من المصطلحين السابقين، فهو مصطلح رقيق وتراثي، ولا يوحي بأي أثر سلبي، علاوة على توليده من رحم النقد العربي القديم، إلا أنني أرى أن مصطلح التأثر والتأثير مدار البحث أكثر مرونة وواقعية من المصطلحات السابقة، وأقدر على حفظ إنجازات الشعراء وإنتاجهم ونسبتها إليهم دون أن يكون ثمة تبعات لهذا الأمر.

ومن المصطلحات التي استخدمت قديماً، وتشير إلى مفهوم التأثر والتأثير وقوة العلاقة بينهما مصطلح الاحتذاء، فمما جاء في معاجم اللغة : " حذا حذوه : فعل فعله، يقال فلان يحتذي على

---

[1]) الرباعي ، ربى عبد القادر . **البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر " التضمين والتناص نموذجاً "** ، دار جرير للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ص ٢٢٩ .

[2]) الرباعي ، ربى . **البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر** ، ص ٢٣١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مثال فلان إذا اقتدى به في أمره " [1] " الاحتذاء : متابعة الشاعر لغيره في اللفظ والمعنى أو الغرض " [2]

ولعل مفهوم الاحتذاء عند عبد القاهر الجرجاني في " دلائل الإعجاز " أشد وضوحاً في علاقته بمفهوم التأثر والتأثير، فلا يقتصر التأثر في المعاني، إنما يتعدّاها إلى الأسلوب الذي ينتهجه الشاعر " واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر أن يبتدئ الشاعر في معنى له، وغرضٍ أسلوباً، " والأسلوب " الضرب من النظم والطريقة فيه... فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره " [3]

وعبّر مفهوم الاحتذاء الذي ورد كثيراً عند النقاد القدامى عن مفهوم التأثر والتأثير المستخدم في الوقت الحاضر، فاتباع أسلوب الشاعر واستلهام معانيه وأفكاره، والأخذ منها والنظم على منواله، هو ما فهمه البحتري من مفهوم الاحتذاء، فعندما قيل له : " إنك احتذيت في شعرك أبا تمام، وعملت ما عمل من المعنى، وقد عاب هذا عليك قوم، فقال : " أيعابُ عليّ أن أتْبع أبا تمام، وما عملت بيتاً قط، حتى أخطر شعره ببالي " [4]، أليس هذا دلالة على أن مفهوم الاحتذاء وغيره من المفاهيم ما هو إلا الاسم التقليدي لمفهوم التأثر والتأثير، وما الحديث عن الاحتذاء إلا الحديث عن جوهر التأثر والتأثير.

---

[1]) ابن منظور . **لسان العرب** ، مادة حذا يحذو حذواً .

[2]) ابن منظور . **لسان العرب** ، دار الحديث ، القاهرة ، ٢٠٠٣ ، مادة حذا .

[3]) الجرجاني ، أبو بكر بن عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (٤٧١ أو ٤٧٤ هـ). **دلائل الإعجاز** تح : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٥ ، ٢٠٠٤ ، ص ٤٦٨ ــ ٤٦٩ .

[4]) الصولي ، أبو بكر محمد بن يحيى . **أخبار أبي تمام** ، تح : خليل محمود عسكر ، ومحمد عبده عزام ، ونظير الإسلام الهندي ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٣٧ ، ص ٧٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أين يقع الأخذ ؟

السؤال المطروح، هل عملية الأخذ (التأثر) تكون في الألفاظ، أم في المعاني أم في كليهما، أم في الأسلوب الذي تأثر به اللاحق، أم في هذه الأمور كلها مجتمعة ؟.

لقد اختلف القدماء في هذه القضية، وتباينت وجهات النظر فيها، فبينما يرى بعضهم – وهم الأكثرية – أن الأخذ يكون في المعاني تحديداً، نجد آخرين يرون خلاف ذلك، فالأخذ عندهم إنما يكون في الألفاظ، فابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) يرى أن الأخذ يكون في المعاني شرط أن تؤخذ هذه المعاني، وتبرز في ألفاظ وتراكيب جديدة حسنة، " وإذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها، فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يُعَب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه"[١]

وقد ضرب ابن طباطبا مجموعة من الأمثلة الحية، التي تشير إشارة لا لبس فيها إلى جوهر التأثر بمقولات الخطباء والبلغاء والحكماء، وهو ما أطلق عليه اسم " نظم المحلول " ومن الأمثلة الدالة على أخذ المعنى، ما أخذه صالح بن عبد القدوس [٢] القول الذي ندب فيه "ارسطاطاليس" الإسكندر عندما مات إذ يقول " " طالما كان هذا الشخص واعظاً بليغاً، وما وعظ بكلامه موعظة قط أبلغ من وعظته بسكوته " [٣] فقال صالح [٤] : من الخفيف

ويُنَادونَهُ وَقَدْ صُمَّ عَنْهُمْ ثُمَّ قَالُوا وللنِّسَاءِ نَحِيْبُ

---

[١]) ابن طباطبا ، أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي . كتاب عيار الشعر ، تح : الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض، ١٩٨٥ ، ص ١٢٣ .

[٢]) شاعر عباسي وعالم من علماء الكلام ، وصاحب مذهب فيه ، أدى به إلى اتهامه بالزندقة ، وقتل بسبب ذلك في عهد المهدي أو الرشيد في حدود ١٦٧ هـ . ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص ١٣٠ـ ١٣١ .

[٣]) ابن طباطبا . عيار الشعر ، ص ١٣٠ .

[٤]) البصري ، صالح بن عبد القدوس . شعره ، جمع وتحقيق عبد الله الخطيب ، دار منشورات البصري ، بغداد ، ١٩٦٧ ، ص ١٣٣ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مَـا الـذي عَـاقَ أنْ تَـرُدَّ جَوَابـاً ... أيُّهـا المِقْـوَلُ الأَلَـدُّ الخَـصِيبُ

إنْ تَكُـنْ لا تُطِيْـقُ رَجْـعَ جَـوَابٍ ... فَبِمَـا قَـدْ تُـرَى وَأَنْـتَ خَطِيـبُ

ذُو عِظَـاتٍ وَمَـا وَعَظْـتَ بِـشَيءٍ ... مِثْلَ وَعْـظِ الـسُّكُوتِ إِذْ لا تُجِيـبُ

فصالح قرأ هذه الحكمة أو المقولة، فاستوعبها وتأثر بها، فنظمها شعراً آخذاً معناها بدقّة.

أما الآمدي (ت٣٧٠هـ) فيرى أن الأخذ يكون في المعنى دون اللفظ، ولكنه ليس أي معنى، فثمة معانٍ يشترك فيها الناس، ولا فضل فيها لأحد دون سواه، وإنما يكون الأخذ في المعنى البديع المخترع الذي لم يسبقه إليه أحد، فهو ملك خاص له دون غيره، اخترعه فأصبح ملازماً له " فالسرقة في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس، التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم " [١]

ويؤكد ذلك في موقع آخر، ولكنه يتحفظ على سرعة الحكم بالسرقة، قبل أن يحيط بالمعنى من جميع جوانبه، ليعلم هل هو مما يتعارف عليه الناس، أم أنه من صنعه " فينبغي لمن نظر في هذا الكتاب أن لا يعجل بأن يقول " هذا مأخوذ من هذا، حتى يتأمل المعنى دون اللفظ، ويُعمل الفكر فيما خفي، وإنما المسروق من الشعر ما نقل معناه دون لفظه " [٢]

أما ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) فيتبنى رأي عبدالكريم النهشلي الذي يرى أن الأخذ يكون في المعنى، فيرى أن " السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد في أخذه " [٣]

---

[١]) الآمدي . **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري** ، ص ٣٤٦ .

[٢]) الآمدي . **الموازنة** ، ص ٣٤٥ .

[٣]) ابن رشيق ، أبوعلي الحسن القيرواني الأزدي . **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ ، ج٢ ، ص ٢٨٠ – ٢٨١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويتبنى ابن رشيق أيضاً رأي الآمدي الذي ورد سابقاً، فيرى أن الأخذ يكون في المعنى الجديد الذي لم يسبق إليه " فالسرق إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة، التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده ،أن يُقال أنه أخذه من غيره " [1]

ويبدو أن ابن رشيق لا يريد أن يبدي رأيه بصراحة في هذه القضية، ففي الوقت الذي تبنى رأي الآمدي ورأي النهشلي، في أن الأخذ يكون في المعاني، نجده متردداً في ذلك عندما يبدي رأياً آخر منسوباً إلى قوم دون تحديدهم فيورده في كتابه، فعند حديثه عن الإغارة وهي إحدى مستويات أو أنواع السرقة يرى أن " الإغارة أخذ اللفظ بأسره والمعنى بأسره، والسَّرَقُ أخذ بعض اللفظ أو بعض المعنى كان ذلك لمعاصر أو قديم " [2]، وعبارته " أخذ بعض اللفظ أو بعض المعنى " يشير إلى أن الأخذ قد يكون في اللفظ دون المعنى، وقد يكون في المعنى دون اللفظ، وقد يكون في كليهما معاً، وهذا غير ما صرّح به في الموقفين السابقين.

أما العسكري (٣٩٥ هـ)، فيخالفهم الرأي هذا، ويرى أن الأخذ إنما يكون في الألفاظ لا المعاني، وحجته في ذلك أن المعاني متداولة بين الناس، " ومشتركة بين العقلاء، فربما وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي والزنجي...وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها" [3]

وهو بهذا لا يرى عيباً إذا ما أخذ الشاعر معنىً ممن سبقه من الشعراء، على أن لا يأخذه بلفظه، بل يجتهد هو، ويصوغه بألفاظ تفارق ألفاظ سابقِهِ " فالمتقدمون والمتأخرون أطبقوا على

---

[1]) ابن رشيق . **العمدة** ، ج ٢ ، ص ٢٨١ .

[2]) ابن رشيق . **العمدة** ، ج ٢ ، ص ٢٨٥ .

[3]) العسكري ، أبو هلال بن عبد الله بن سهل . **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر** ، تح : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٤ ، ص ٢١٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تداول المعاني بينهم، فليس على أحد فيه عيب، إلا إذا أخذه بلفظه كلّه، أو أخذه فأفسده، وقصّر فيه عمّن تقدمه " [1]

ويؤكد العسكري على أن الأخذ لا يكون إلا في الألفاظ، " فمن أخذ معنى بلفظه كان له سارقاً، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخاً، ومن أخذه فكساه لفظاً من عنده أجود من لفظه، كان هو أولى به ممن تقدمه " [2] فاللفظ هو المعيار الأساس عنده في الأخذ، ومن هنا يجيز العسكري أخذ المعنى الذي هو مشترك بين الناس، ولا يلام على ذلك، إلا إذا أخذه بلفظه أو ببعض لفظه، فعندها يكون أخذاً، وحتى يتخلص من تهمة الأخذ، عليه أن يسبكه بألفاظ غير ألفاظ الأول، وعندها يكون هو الجدير والقمين بهذا المعنى لا سابقه.

وأخيراً يؤكد العسكري أن الأخذ القبيح والمردود، لا يكون إلا بأخذ المعنى بألفاظه، فيرى أن " قبح الأخذ أن تعمد إلى المعنى فتتناوله بلفظه كلّه أو أكثره، أو تخرجه في معرض مستهجن، والمعنى أنما يحسن بالكسوة " [3] والكسوة هي الألفاظ.

ومن النقاد الذين يجعلون الأخذ في الألفاظ دون المعاني ابن الأثير، فلا ضير عنده من أخذ اللاحق من السابق ما شاء من المعاني على أن يلبسها ألفاظاً من عنده، وجعل من أخذ الألفاظ، ولو واحدة سبباً في أن يتهم اللاحق بالسرق أو الأخذ، فالرأي عنده " أنه متى أورد الآخر شيئاً من ألفاظ الأول في معنى من المعاني، ولو لفظة واحدة ،فإن ذلك من أدل الدلائل على سرقته " [4] فيرى أن البحتري في قوله [5]:

---

[1]) العسكري . الصناعتين ، ص ٢١٨ .

[2]) العسكري . الصناعتين ، ص ٢١٨ .

[3]) العسكري . **الصناعتين** ، ص ٢٤٩ .

[4]) ابن الاثر ، ضياء الدين . **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** ، تح : احمد الحوفي ، وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة ، ج٣ ، ص ٢٢٢ .

[5]) ابن الأثير. **المثل السائر** ، ج٣ ، ص٢٣٩. والبحتري . ديوان البجتري ، تح : حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٧٧، ج٢، ص٩٨٩ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فَوقَ ضَعْفِ الصِّغَارِ إنْ وُكِلَ الأمْـ رُ إلَيــــهِ ودُونَ كَيْـــدِ الكِبَـــارِ

قد أخذه من قول أبي نوّاس [1] :

لم يَخْــفَ مِنْ كِبَــرٍ عَمّا يُرَادُ بِــهِ مِنَ الأمورِ ولا أزرى من الصِّغَرِ

وأن مثل هذا الأخذ وأمثاله قد أخذها من غيره مما افتضح به البحتري غاية الافتضاح [2]

والناظر في هذين البيتين، لا يستبين توافقاً في المعنى، وإنما الأمر عائد إلى أن البحتري قد أخذ ألفاظ "الصغير، الكبير " من ألفاظ قول أبي نواس " الصغر، الكبر " وهو في هذا قد وصل إلى حد الإسراف في الحكم، إذ لا يعقل أن يتهم شاعر بالسرقة أو الأخذ بمجرد إيراد لفظة في شعره، لأن شاعراً آخر قد سبقه إلى استخدام هذه اللفظة في معنى معين، وإلا لكان الشعراء كلهم سَرَقة، وأصبح الشعر كله مسروقاً.

ويؤكد هذا الرأي في موقع آخر من كتابه، فعندما قسّم الأخذ أو السرقة إلى ثلاثة أقسام بناء على وضوح أخذ المعنى بلفظه يرى " أن النسخ لا يكون إلا في أخذ المعنى واللفظ جميعاً، أو في أخذ المعنى وأكثر اللفظ " [3] فإذا أخذ الشاعر المعنى بألفاظه كاملة، فقد أطلق عليه " وقع الحافر على الحافر " ويكون ذلك بتطابق شبه كامل بين القولين، أو استبدال لفظة بأخرى، ويؤكد ابن الأثير أيضاً، أن الأخذ لا يكون إلا في الألفاظ، وذلك عندما قسم ما اصطلح عليه باسم السلخ إلى اثني عشر ضرباً، استثنى من الأخذ ما أخذ بالمعنى مجرداً من اللفظ، أو ما أخذ من المعاني واستخرج منها معنى يشبهه، دون أن يكون صورة عاكسة له، وعدّ ذلك من أوفى الأخذ مذهباً، وأحسنها صورة [4]، أما من أخذ المعاني ولو بشيء قليل من اللفظ، فيعد ذلك من أشد ما

---

[1]) ابن الأثير. المثل السائر ، ج٣ ، ص ٢٣٩ .

[2]) انظر المثل السائر ، ج٣ ، ص ٢٣٩ .

[3]) ابن الأثير ، المثل السائر . ج٣ ، ص ٢٣٠ .

[4]) انظر ابن الأثير ، المثل السائر ، ج٣ ، ص ٢٣٤ ــ ٢٣٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يشين الآخذ، لأنه من أقبح السرقات وأشنعها [1] بينما يرى أن من أخذ المعنى، فكسي عبارة أحسن من العبارات الأولى، فهذا هو المحمود الذي يخرج به حسنه من باب السرقة [2].

ورغم أن بعض النقاد قد رجحوا أن يكون الأخذ بالألفاظ دون المعاني، وبعضهم يرون أن الأخذ يكون في المعاني دون الألفاظ، إلا أنهم جميعاً متفقون ومجمعون ،على أن الأخذ في الألفاظ والمعاني معا لا يخرج عن كونه أخذاً قبيحاً ومذموماً يعاب على الشاعر الآخذ، ويفتضح أمره.

ونخلص في نهاية هذا الموضوع، إلى أن الأخذ من السابقين من الشعراء، واستلهام أفكارهم ومعانيهم، وإدراجها في أشعارهم ما هو إلا من قبيل التأثر والتأثير الذي يتحدث عنه النقد الحديث، وإن القدماء حاموا حول هذا المصطلح، ودار في عقولهم، ووقع في قلوبهم، ولكنه لم يجرِ على ألسنتهم فيتحدثوا به وينظِّروا له.

والنقاد القدماء الذين أفنوا قرنين من الزمان، وهم يتجادلون ويبحثون عن مواطن أخذ اللاحق من السابق، واستنبطوا مصطلحات كثيرة كلها تدور حول مفهوم التناص الحديث، وتلتقي معه في إشارات صريحة إلى تداخل مفهوم هذا المصطلح ودلالته بمفهوم الأخذ والسرقة والاقتباس والاستيحاء والتلميح والإشارة، فالتناص كما تراه " جوليا كريستيفا " عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى " [3]

---

[1]) انظر ابن الأثير . **المثل السائر** ج٣ ، ص ٢٣٨ .

[2]) انظر : ابن الأثير . **المثل السائر** ، ج٣ ، ص ٢٥٤ .

[3]) نقلاً عن : عزام ، محمد . **النص الغائب . تجليات التناص في الشعر العربي** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ ، ص ٣٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذا التعريف لا يختلف كثيراً من حيث المضمون، عما نادى به النقاد القدماء، في حديثهم عن الأخذ، فهناك تأثر ما بنصوص سابقة، جعلت بعض معانيها وألفاظها تتسرب إلى النص الجديد بإدراك ذلك أم بدونه.

وعلى هذا فالنقائض التي شاعت وانتشرت وترعرعت في العصر الأموي، يمكن عدها بشكل من الأشكال، لأن الشاعر الثاني، وإن كان يعمد إلى هدم ما جاء به الشاعر الأول في قصيدته، إلاّ أنه يعتمد اعتماداً كبيراً على ما جاء به، وينسج قصيدته على غرار من قصيدته، من حيث البناء والأفكار والألفاظ والمعاني والأسلوب والبحر والقافية، والمعارضات الشعرية والسرقات الأدبية والأخذ وأنواعه، ما هي إلا صورة من صور التناص، أو التفاعل النصي بين النصوص، وكلها تقترب قليلاً أو كثيراً من هذا المفهوم، وهذا يدعونا إلى استحضار ما قاله " لانسون " : " فأكثر الكتاب أصالة هو إلى حدٍّ بعيد راسب من الأجيال السابقة،وبؤرة للتيارات المعاصرة،وثلاثة أرباعه مكون من غيرذاته " [1] لتأكيد أن الآخر لا يستغني عن الاستعارة من الأول بعضاً من معانيه وأفكاره وأسلوبه،

" فالتقليد والاحتذاء أمران لازمان لطبيعة الحياة، ولا بد للاحق من التأثر بالسابق، والتأثر والتأثير لا يمكن إنكارهما، وإلا لأصبح كل شاعر عالماً خاصاً بذاته، مغلقاً على نفسه عوامل التأثر والتأثير، وما هكذا الواقع " [2]

وعلى الرغم من الجهد الكبير الذي بذله النقاد القدامى في بسط قضية الأخذ، بتتبع الأشعار تتبعاً دقيقاً، والوقت الطويل الذي استهلك في سبيل إبرازها، إلا أن المتتبع لهذه الدراسات ومصطلحاتها المختلفة في كتب النقد القديم ،يجد أنها تكاد تقتصر على بيان مواضع الأخذ، أو

---

[1]) نقلاً عن : مندور، محمد.**النقد المنهجي عند العرب، ومنهج البحث في الأدب واللغة** ، ص ٤٠٠.

[2]) عزام ، محمد . **النص الغائب** ، ص ١٣١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنواعه ومسمياته، وتقلل من أهمية التطور الذي مس العقل العربي، بالإطلاع على ما أنتجه الآخرون، والتفاعل معه، وتأثر الشعراء بالفكر والفلسفة اليونانية أو الرومانية، وبأساليب النظم والحكمة الفارسية أو الهندية.

والواضح أن هذه الدراسات كانت بالدرجة الأولى استعراضاً لجهود النقاد؛ لبيان قدرتهم وسعة اطلاعهم على الإنتاج الشعري العربي، يظهر هذا من خلال الحدة في بعض الدراسات التي تناولت هذا الموضوع، ولا يخفى الصراع القائم بين هؤلاء النقاد، وبين الشعراء في دراساتهم، ويبدو أن هذا الصراع كان من جهة واحدة – جهة النقاد – لأن الشعراء لم يكترثوا بما قاله ويقوله هؤلاء النقاد، فقد اعترفوا بالأخذ من أشعار الآخرين، وهذا مالا يقلل من قيمتهم، بقدر إفادتهم ممن سبقهم ليستوي الشعر ويتطور بتلاقح هذه الأفكار والمعاني، ولهذا فقد كان من الأجدى والأولى " أن تناقش قضية (التأثر والتأثير) فهي أولى، لأنها لا تجعل الآخذ سارقاً، بل متأثراً، ومن هنا اعتبار الأشعار المؤثرة (نصوصاً غائبة) أسهمت إلى حد كبير في إبداع النصوص التالية " [1].

تأثر الأندلسيين بالمشارقة:

جنّة الله على الأرض، عبارة طرقت مسمعي، والتصقت بذاكرتي منذ ما يقرب من ربع قرن، وما زالت نغماتها وأصداؤها ترن في أذني عندما أسمع اسم الأندلس، أو أقرأ شيئاً عن حضارتها وأدبها وطبيعتها، وقد لخص ابن خفاجة هذه المسألة بأبيات شعرية خالدة منذ ألف عام، معبراً عن واقع لا جدال في حقيقته عندما أنشد : [2] وهو من البسيط

---

[1]) عزام ، محمد ، **النص الغائب** ، ص ١٣٧ .

[2]) ابن خفاجة ، أبو إسحق إبراهيم الأندلسي . **ديوان ابن خفاجة** ، تح : سيد غازي، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط٢ ، ١٩٧٨ ، ص ٣٦٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يَا أَهْـلَ أَنْدَلُـسٍ لِلَّـهِ دَرُّكُـمُ مَاءٌ وَظِلٌّ وَأَنْهَـارٌ وَأَشْجَـارُ

مَا جَنَّةُ الخُلْـدِ إِلاَّ فِـي دِيَارِكُـمُ وَلَوْ تَخَيَّرْتُ هَذَا كُـنْتُ أَخْتَـارُ

لاتَخْتَشُوا بَعْدَ ذَا أَنْ تَدْخُلُوا سَقَرَاً فَلَيْسَ تُدْخَـلُ بَـعْدَ الجَنَّةِ النَّارُ

هذه هي الأندلس، جزيرة الكنوز الضائعة، التي فرط فيها العـرب المـسلمون، بعـد أن ارتبطت بالإسلام والعروبة ارتباطاً وثيقاً، وشكلت على فترة طويلة من الزمن ذراعـاً قويـةً ضاربةً للإسلام والعروبة، وأمدتهما بطاقة عظيمة، لا ينكر فضلها حتى أعداء الإسلام المنصفين في الجانب الغربي من العالم، ورغم أن هذه الأندلس تعد مصراً من أمصار الإسلام المنتـشرة على أرض واسعة، كمصر والعراق والشام، وفارس وخراسان، والجزيرة، إلا أنه نظـر إليهـا على أنها نشاز بين تلك الأمصار، فجعلوها في كفة، وبقية المشرق في كفة أخرى، في نظرة لا تخلو من الازدراء والشك والدونية، عند دراسة ثقافتها وفكرها وأدبها.

ولعل بعض الدارسين قد اتجهوا هذا الاتجاه، نتيجة انبهارهم بالمشرق وحضارته وعلمـه وأدبه، أو نتيجة اقتفاء أثر المستشرقين الذين سلكوا هذا الطريق، فلم يروا غير المشرق وثقافته وأدبه، واستكثروا على شعراء الأندلس وأدبائها أن يبتدعوا ويبتكروا في أشعارهم، وأن يقفـوا أنداداً ونظراء للممشارقة وأشعارهم الضاربة جذورها في العراقة.

إن بعض الذين درسوا الأدب العربي الذي قيل في الأندلس، درسوه على أساس أنه أدب منقطع الجذور عن الأدب العربي الأصيل في المشرق، وأنه موازٍ لهذا الأدب فلا يلتقي معـه، وليس هو فرعاً يانعاً من فروعه تغذى منه، فنما وترعرع على أسسه وأصوله الراسخة، وآتـى أكلاً وثماراً لا تفارق ما جاد به الأدب المشرقي، ولا تختلف عنه إلا بمقدار ما يختلف شـاعر وأديب مشرقي عن مشرقي آخر، وعاملوا هذا الإنتاج وأصحابه بعصبيه ودونيه غير مبررتين، وحاولوا خلع كسوته وديباجته، وتعريته من كل أصالة وابتكار، وتشويه صورته، بعدّه صـدى

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خافتاً باهتاً للشعر العربي المشرقي على أكثر تقدير، ناسين أو متناسين " أن كل إنتاج جدير بأن تطلق عليه تسمية أدب، يبلغ حد الكمال والتمام بالأخذ والعطاء والانفتاح، لا بالانكماش والانطواء"[1]، ومن هنا، فقد وصم بعض الدارسين والباحثين(عرباً ومستشرقين) الشعر العربي الذي قيل في الأندلس، بالتقليد والمحاكاة التامة للشعر المشرقي، وهم بهذا يقللون – عن قصد أم دون قصد – من قيمة هذا الشعر، ويطعنون في أصالته وابتكاره، متخذين من مقولة لابن بسام الشنتريني في كتابه " الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة " منطلقاً للطعن والتشويه والازدراء والحط من قيمة ذلك الأدب وخاصة الشعر، ولأولئك الشعراء الذين نظموه، فاتهموهم بالتبعية – ظلماً – " إلا أن أهل هذا الأفق، أبوا إلاّ متابعة أهل المشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة، رجوع الحديث إلى قتادة [2]، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أو طنّ بأقصى الشام ذباب، لجثوا على هذا صنماً، وتلوا ذلك كتاباً محكماً " [3]

ويبدو أن هؤلاء الدارسين قد قرأوا هذه المقولة معزولة عن سياقها، ولو أنهم أنعموا النظر فيما سبق هذه الفقرة، وما جاء بعدها من كلام، لأيقنوا أن ابن بسام لم يقصد بالضبط ما فهموه بأن الأندلسيين ليسوا إلا مقلدين ومحتذين لكل ما جاء به أهل المشرق، وهم عاجزون عن اللحاق بهم والتفوق عليهم، وما أشعارهم إلا صورة باهته عما أنتجه المشرق، إنما أراد أن يقول : إن الأندلس وأدباءها وشعراءها، لا يقل إنتاجها ومستوى إبداعها وابتكارها عما هو في المشرق وعند أدبائه، ولكن أهلها من غير أصحاب الإنتاج الشعري والنثري، لا يقدّرون مَن عندهم من الشعراء والأدباء المبدعين، فيرون أن الإبداع لا يكون إلاّ مشرقياً، فعدم الاهتمام بالأدب

---

[1]) طحان ، ريمون . **الأدب المقارن والأدب العام** ، دار الكتاب اللبناني بيروت ، ط١ ، ١٩٧٢ ، ص ٩ .

[2]) أبو الحطاب قتادة بن دعامة السدوسي (٦١ – ١١٧ هـ) كان من حفاظ أهل زمانه ، ومن علماء الناس بالقرآن والفقه . ابن بسام ، أبو الحسن علي الشنتريني (٥٤٢) ، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة** ، تح : إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ٩٩٧ ، ق١ ، م١، ص ١٢

[3]) ابن بسام . **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة** ، ص ١٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأندلسي وشعره، على حساب الإعجاب بالأدب المشرقي، هو الذي عناه ابـن بـسام بالدرجـة الأولى، وليس الإنتاج نفسه. وهذا ما عبر عنه بعض النقاد في الأندلس كابن شهيد وابن حزم من عدم تقدير أهل الأندلس لشعرائها، فمما قاله ابن حزم في هذا التوجه [1]:

أنا الشَّمْسُ في جَـوِّ العُلُومِ مُنِيرَةً ... ولَكنَّ عَيْبِـيَ أنَّ مَطْلَعِيَ الغَـرْبُ

ولو أنني مِنْ جَانِبِ الشَّرْقِ طَالِعٌ ... لَجَدَّ عَلى مَا ضَاعَ مِنْ ذِكْرِيَ النَّهْبُ

فَكَـمْ قَـائلٍ أغْـفَلْتُهُ وهو حاضِرٌ ... وَأطْلُبُ ما عَـنْهُ تَجيءُ بِهِ الكُتْبُ

هُنَالِـكَ يَدْرِي أنَّ للـبُعْدِ قِـصَّةً ... وإنَّ كَـسَادَ الـعِلمِ آفَـتُهُ الـقُرْبُ

فمن وراء هذه الأبيات، نحس حرقة ابن حزم بادية، من جراء إهمال قومه له خاصة، وعلمـاء الأندلس وشعرائها عامة.

ولعل أحمد أمين من أوائل الذين أعلنوا رأيهم في الشعر الأندلسي، بكل صراحة ووضـوح واندفاع، مما جعله في بعض الأحيان متناقضاً في كلامه وطرحه، فحين يقول " فبيئة الأنـدلس الطبيعية والاجتماعية مختلفة عن بيئة المشرق في كثير من الشؤون، وبـذلك اختلـف النتـاج الأندلسي عن النتاج المشرقي"[2] فإنه يقر بأن نتاج الأندلس – أيّا كان هذا النتاج – مختلف عن نتاج المشرق، ويعترف ضمنياً بأن نتاج الأندلس له من الخصائص والسمات ما ينفرد به عـن أدب المشارقة وشعرهم، وهو "يأسف أن يـرى الأندلـسيين اقتـصروا علـى أوزان الـشرق ،وموضوعات الشعر في الشرق، واتخذوا أخيلة الشرق أساساً، ومعانيه دعامة، فالمـديح هـو المديح ،والغزل هو الغزل، وكان الأمل أن يبتكروا غير ذلك " [3]، في الوقت الذي يؤكد فيه أن اتحاد المصدر الذي ينبثق عنه الفكر الأندلسي عامة، يحتم أن تتحد النتيجة أو تتقارب. [4]

---

[1]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق ١ ، م١ ، ص ١٧٢ .

[2]) أمين ، أحمد . **ظهر الإسلام** ، دار الكتب العربي ، بيروت ، ط ٥ ، ج٣ ، ص ٤ .

[3]) أمين ، أحمد . **ظهر الإسلام** ، ج٣ ، ص ١٠٥ .

[4]) انظر أمين ، أحمد . **ظهر الإسلام** ، ج٣ ، ص ٢٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن هنا نقول : ماذا يريد أحمد أمين والذين رأوا رأيه، من الأندلسيين، وهم الذين تشبعوا بالفكر والثقافة والأدب العربي الأصيل، أن ينتجوا ؟ وما الجديد الذي يأمل أن يبتكروا ؟ سيما أن الشعر العربي منذ طفولته الأولى، وهو يسير على النهج نفسه، حتى في أزهى العصور الأدبية التي وصل إليها الشعر العربي في المشرق.

وما هو الجديد الذي يريده من قصيدة المديح أو الغزل أو الزهد ؟ أو غيرها، بل ماذا يريد من التجديد في الأوزان المشرقية؟ التي لم يزد عليها شعراء العربية، منذ أن قننها الخليل بن أحمد الفراهيدي في عهد مبكر من الدولة الإسلامية، وما الأوزان الجديدة التي استحدثها المشارقة الأفذاذ في عصور الألق الشعري، وتختلف عن مثيلاتها القديمة ؟ فنحن ما زلنا حتى اليوم لا نعرف من الأوزان إلا الأوزان الخليلية، حتى شعر التفعيلة، فإنه يتكئ على هذه الأوزان، ويتجلبب بها، ولا يكاد يفارقها أو ينفصل عنها.

ويتوقع أحمد أمين من شعراء العربية في الأندلس،أن يتأثروا بالأدب الإسباني والأدب الفرنسي ،لا بالأدب العربي المشرقي، ولكن العكس هو الذي حدث، فكان تأثرهم بالمشارقة هو السائد [1] والتساؤل المطروح، أين هو الأدب الإسباني والفرنسي آنذاك الذي يطلب من الأندلسيين التأثر به، فهما وإن كانا موجودين بشكل من الأشكال، ليسا من القوة والتأثير الكافيين ليجعلا الشعراء الأندلسيين يتوجهون إليهما، تاركين أدب أجدادهم وتراثهم العظيم، والذي حصل على أرض الواقع ،أن الإسبان المستعربين الذين عاشوا بين ظهراني المسلمين، وخاطوهم وتعلموا لغتهم هم الذين تأثروا بالأندلسيين، وأولعوا بآداب العرب ولغتهم، يشهد على هذا قول (ألبرو القرطبي) الذي أشار إلى تعلق النصارى المستعربين، بالأدب العربي ولغته وإيثارهما على كل ما هو إسباني، فهو يقول : " إن إخواني في الدين يجدون لذّة كبرى في قراءة شعر

[1]) انظر : أمين ، أحمد . ظهر الإسلام ، ج٣ ، ص ٢٣٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العرب وحكاياتهم، ويقبلون على دراسة مذاهب أهل الدين والفلاسفة المسلمين، لا ليردوا عليها وينقضوها، وإنما لكي يكتسبوا من ذلك أسلوباً عربياً جميلاً صحيحاً... يا للحسرة ! إن الموهوبين من شبان النصارى، لا يعرفون اليوم إلا لغة العرب وآدابها، ويؤمنون بها ويقبلون عليها في نهم، وهم ينفقون أموالاً طائلة في جمع كتبها، ويصرّحون في كل مكان بأن هذه الآداب حقيقة بالإعجاب، فإذا حدثتهم عن الكتب النصرانية أجابوك في ازدراء : بأنها غير جديرة بأن يصرفوا إليها انتباههم، يا للألم ! لقد أُنسي النصارى حتى لغتهم... فأما عن الكتابة في لغة العرب، فإنك واجد فيهم عدداً عظيماً يجيدونها في أسلوب منمق، بل هم ينظمون من الشعر العربي ما يفوق شعر العرب أنفسهم فناً وجمالاً " [1]، ففي هذه الفقرة التي آثرت أن أضمنها هذا البحث على طولها اعتراف صريح ،لا يمكن مناقشته أو الطعن فيه، من أحد كبار علماء الدين الإسبان، يؤكد فيه صراحة ضعف اللغة الإسبانية وأدبها،تلك اللغة التي كانت في القرن العاشر مجرد لهجة محلية غير مكتوبة، وليس في مقدورها مواجهة اللغة العربية وأدبها العريق ومجاراتهما، ومن هنا فلا سبيل، ولا حاجة للأدب العربي الأندلسي أن يتأثر بأدب ضعيف، أو باللغة اللاتينية التي كان النصارى يعتمدون عليها في الكتابة والصلوات، فتكاد تكون لغة دينية خالصة جافة، بعكس اللغة العربية التي أقبل عليها هؤلاء المستعربون.

ويخلص أحمد أمين إلى " أن الأندلسيين في أدبهم قد وسعوا الإنتاج أكثر مما نوعوه، فبدل أن ينتجوا باءً بجانب الألف، وهو الأدب المشرقي، أنتجوا ألفاً أخرى تتشابه مع الأولى في الموضوع والوزن والقافية والسجع وغير ذلك " [2]

---

[1]) بالنثيا ، آنخل جنثالث . **تاريخ الفكر الأندلسي** ، نقله عن الإسبانية : حسين مؤنس ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، شارع بور سعيد ، ١٩٥٥ ، ص ٤٨٥ ــ ٤٨٦ .

[2]) أمين ، أحمد . **ظهر الإسلام** ، ج٣ ، ص ٢٣٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن الألف تختلف في خصائصها وسماتها عن الباء، فإذا لبى شعراء الأندلس رغبة أحمد أمين، فإنهم سوف ينتجون شعراً وأدباً يباين، ويفارق الشعر والأدب المشرقي في الخصائص والسمات والأساليب ،وليس هذا ممكناً بحال من الأحوال، فالشعر العربي من مبتدئه إلى منتهاه يسير على نهج واضح من النظم والأداء، علاوة على أن قوة تأثير الأدب المشرقي في الشعر الأندلسي كبيرة جداً، لدرجة يصعب معها أن يتخذ شعراء الأندلس طريقاً غير ما اختطه شعراء المشرق.

والظاهر أن أحمد أمين يطالب شعراء العربية في الأندلس أن يكون إنتاجهم وأدبهم مفارقاً لإنتاج العرب وتفكيرهم وأدبهم، وأن يقفزوا قفزة طويلة؛ ليستشعروا ما يجب أن يكون عليه الأدب في قابل الأيام، وتكون أساليبهم وأدبهم مهاداً صالحاً لما جاء به الأدب الغربي المعاصر، فيرى أن هؤلاء الأدباء والشعراء، لو تحرروا من محاكاة القوالب الشعرية المشرقية وأساليبهم وخيالاتهم " لأتوا بالعجب في القصة، في القصائد غير الموحدة الأبيات، في ترتيب الأبيات ترتيباً منطقياً حسب المعاني، في الاعتماد على وحي النفس، أكثر من الاعتماد على العادات المألوفة والتقاليد الموروثة " [1] وهو هنا يتعامل مع الأندلس على أنها حضارة وفكر وثقافة وأدب مناقضة تماماً لحضارة المشرق، وفكره وأدبه وثقافته.

يتبين أن أحمد أمين ــ فيما سبق ــ قد تعامل مع الأندلس تعاملاً مزدوجاً، فالأندلس جزء أصيل من حضارة المشرق، وبالتالي يجمعه مع المشرق الدين واللغة والحضارة، وفي الوقت نفسه ينكر على أهل الأندلس من الشعراء والأدباء الاقتداء بشعراء العربية في المشرق ،

[1]) أمين ، أحمد . ظهر الإسلام ، ج٣ ، ص ، ١٠٥ ـ ١٠٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

" فنقادنا يطلبون من الشاعر الابتداع والابتكار ويحاسبونه على أقل محاكاة، غير ناظرين إلى قيود الإطارين الشعري والثقافي " [1].

وبناء عليه، يمكن القول :إن قضية التأثر والتأثير في الأدب، ليست محصورة في أمة دون أمة، أو عصر دون آخر، إنما هي ظاهرة قديمة قدم الأدب نفسه، ورفيقة دربه في كل العصور والأزمان، فما من شاعر إلا أن كان جزء من زاده قد سبقه إليه آخرون " فلكل متقدم حضور في المتأخر، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه " [2]، وليس في مقدور شاعر أيا كانت قدرته ومكانته وموهبته، أن ينمي شاعريته وشعريته ويصقلهما ويهذبهما، وهو منعزل بعيد عما تجيش به قرائح الآخرين، وأفكارهم ومعانيهم.

فالتأثر هو حبات اللقاح التي يستعين بها الشاعر المبدع؛ لتحسين إنتاجه الشعري، وتنقيته وتخليصه من السقطات والهنات التي سوف يقع فيها لو بقي أسير نفسه، بعيداً عن أفكار الآخرين وإبداعاتهم ،فالانعزال والتقوقع على النفس لا يخلق شاعراً مبدعاً،إنما هو إعلان شهادة موت الشاعر، وهي التي تدفعه ليطور من أساليب شعره ومعانيه ولغته، ليصل إلى الغاية التي ينشدها ويأخذ مكانته بين شعراء عصره وأمته المبدعين، " فليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم. " [3]

فالشعر يتطور ويتجدد، وتدب في عروقه الحياة، بتلاقح الأفكار والمعاني والأساليب، ولا يأتي هذا إلا بالإطلاع على ما أنتجه الآخرون، ولا يطلع أحد على نتاج آخر، إلا وقد علق في

---

[1]) هدارة ، محمد مصطفى . **مشكلة السرقات في النقد الأدبي، دراسة تحليلية مقارنة**، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة ، ١٩٥٨، ص ٢٦٦ .

[2]) الجرجاني ، القاضي . **الوساطة بين المتنبي وخصومه** ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي البجاوي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ص ٢١٥.

[3]) العسكري . **كتاب الصناعتين** ، ص ٢١٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نفسه بعض مما قاله، ولامس شغاف قلبه، ومن هنا فإن التأثر بالآخر أدبياً أمر لا مناص منه ولا مهرب، حتى وإن أنكر وادعى غير ذلك " فلا يستطيع امرؤ أن يصقل نفسه ،ولا أن يبلغ ما يتيسر له من الكمال،إلا بجلاء ذهنه بأفكار الآخرين، وبالأخذ المفيد من آرائهم ودعواتهم " [1]

فشعراء الأمة المبدعون، أمثال أبي تمام والبحتري والمتنبي وغيرهم، هم أكثر الشعراء اتهاماً بالاتكاء على أشعار من سبقهم وعاصرهم من الشعراء، من ناحية المعاني والأفكار والأساليب، وما وصلوا إلى ما وصلوا إليه – بعد موهبتهم الفذة – إلا لأنهم قرأوا شعر من سبقهم من الشعراء، وحكمهم وفلسفتهم وأمثالهم، وتمثلوا هذه المعاني والأفكار واستلهموها، وصهروها مع ما تفرزه ملكاتهم، فأخرجوا قصائدهم بالصورة البهية التي هي عليها، " فالشاعر محتاج إلى قراءة غيره، لأن هذه القراءة تمده بالمعرفة التي لا يستطيع أن يحصلها بنفسه، وتطلعه على الطبائع الإنسانية المختلفة، وتقدم إليه تجارب الذين سبقوه، فهذه القراءة باختصار اقتصاد للمجهود الإنساني، ولا يستطيع أي فنان أن يستغني عنها " [2]

ذكرت سابقاً أن عملية التأثر بآثار السابقين لا ينجو منها شاعر مهما حاول ذلك،بل إنه من متطلبات الشاعرية الفذة، أن يكون هناك تأثر بالآخرين، " فأولى الضروريات التي تجب على الشاعر، أن يستفيد بكتابات غيره" [3] و "عقل الشاعر يجب أن يكون كالمغناطيس يجذب إليه الأفكار والصور والعبارات مما يقرأ "[4] فما الذي يحتم على شاعر ما أن يتأثر بشاعر أو شعراء سابقين ؟ أو بفكر وشعر وفلسفة سابقة، فتتسرب أفكارهم ومعانيهم إلى باله بوعي أم دون وعي، بإدراك أم دون إدراك.

---

[1]) هلال ، محمد غنيمي . **الأدب المقارن** ، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٩٩ ، ص ١٠٦ .

[2]) هدارة . **مشكلة السرقات** ، ص ٢٥٨ .

[3]) هدارة ، محمد مصطفى . **مشكلة السرقات الأدبية** ، ص ٢٥٨ ، من مقولة لِـ جونسون .

[4]) هدارة ،**مشكلة السرقات** ، ص ٢٥٨ ، من مقولة لِـ ت . س اليوت .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن الإجابة عن مثل هذا التساؤل تكمن فيما يسمى في النقد الحديث " الإطار الشعري" [١] والإطار الشعري كما عرفه مصطفى هدارة " بأنه الاطلاع على آثار الشعراء السابقين " [٢]، وزاد يوسف بكار على هذا التعريف بعض العبارات ليصبح : " هو الاطلاع على آثار الشعراء السابقين، واكتساب ثقافة متنوعة كافية، وكثرة القراءة، وسعة الاطلاع " [٣]

وهذه الثقافة أو هذا الإطار من الموجبات الأساسية التي ينبغي على كل شاعر أن يتمرس بها، ولا يتقاعس عن اكتسابها، فابن طباطبا كغيره من النقاد، يعي ضرورة تفاعل أفكار الآخرين، وتلاقحها في إنتاج شعر صافٍ، ذي مستوى فني رفيع، دون أن يكون ذلك من باب السرقة، وهو إلى التأثر أقرب، يؤكد على هذا الإطار، وضرورة أن يطلع الشاعر على نتاج الآخرين، " بأن يديم النظر في الأشعار، لتلتصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر، أدى إليه نتائج ما استفاد مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من وادٍ قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة " [٤]

---

[١]) صنف يوسف بكار الإطار الشعري في ثلاثة أطر صغيرة هي :

١ . الإطار المعرفي : يستوعب علوم الدين والأخبار الواردة عن الرسول الكريم وأحاديثه الشريفة ، وأيام العرب وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم

٢. الإطار الفني : ويشمل حفظ القرآن الكريم والأحاديث الشريفة ورواية الفنون والآداب والاطلاع على آثار السلف وعلوم البلاغة والوقوف على مذاهب العرب (القدماء) في تأسيس الشعر .

٣. الإطار الاحترازي الاحتياطي الذي يضم العروض والقافية . انظر: بكار ، يوسف . **حفريات من تراثنا النقدي** . دار المناهل ، بيروت ، مكتبة الرائد العلمية ، عمان ، ٢٠٠٧ ، الحفرية الثانية ، ص ٣٢ ـ ٣٣ .

[٢]) هدارة، مصطفى . **مشكلة السرقات الأدبية** ، ص ٢٥٤

[٣]) بكار . يوسف . **حفريات من تراثنا النقدي** ، الحفرية الثانية ، ص ٣٠

[٤]) ابن طباطبا . **عيار الشعر** ، ص ١٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وجاء ابن الأثير ليوسع هذا الإطار، ويبالغ فيما يجب على الناظم أن يحصله من معارف، ورأى أن صاحب صناعة الأدب يجب أن يطلع ليس على ما سبق من الإطار الشعري، إنما يتعداه إلى كل صغيرة وكبيرة في الحياة العامة، فهو " يحتاج إلى التشبث بكل فن من الفنون، حتى إنه يحتاج إلى معرفة ما تقوله النادبة بين النساء، والماشطة عند جلوة العروس، وإلى ما يقوله المنادي في السوق على السلعة، فما ظنك بما فوق هذا، والسبب في ذلك أنه مؤهل لأن يهيم في كل وادٍ، فيحتاج أن يتعلق بكل فن "[1]

وقد عرف عند القدماء أنهم إذا أرادوا أن يصنعوا من شاعر موهوب شاعراً كبيراً، فإنهم يوصونه بحفظ أعداد كبيرة من الأبيات والقصائد، والاطلاع على نتاج الآخرين وأساليبهم، ثم عليه أن ينساها كلها، قبل أن يبدأ بقرض الشعر، لمعرفتهم أن جزءاً كبيراً مِن معاني مَن حفظ له وقرأ، سوف تتسرب إلى معاني هذا الشاعر، وتتداخل مع أفكاره وأساليبه، بعد أن وقرت في وجدانه وفكره، وتأصلت في قلبه، " فمن مميزات الحفظ والاطلاع، فضلاً عما فيهما من جوانب معرفية، أنهما يفسحان المجال أمام الاقتباس والتضمين (بمعناه البلاغي) في المواطن الموائمة "[2]، وهذا هو جوهر التأثر والتأثير الذي نتحدث عنه.

ومن هنا، فإن وجود تشابه في معاني الشعر الأندلسي وأساليبه، مع صنوه المشرقي أمر طبيعي، ومن غير الطبيعي أن ينعدم مثل هذا التشابه، ومرد هذا التشابه أن الشعرين الأندلسي والمشرقي يستقيان من النبع نفسه، فلا غرو أن يتأثر الشاعر الأندلسي، بأستاذه الشاعر المشرقي، ويستعير منه أساليبه وأفكاره ومعانيه وألفاظه؛ ليعبر عن تجربته الشعرية بوعي أو دون وعي، " ولما كان الشعر الأندلسي جزءاً من الشعر العربي ورديفاً له في ذلك الصقع

---

[1]) ابن الأثير ، ضياء الدين . **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** ، ج١ ، ص ٦٢ .

[2]) بكار ، يوسف . **حفريات من تراثنا النقدي** ، ص ٣٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأندلسي، ولما كانت الصلات الأدبية بين المشرق والأندلس قوية – على العموم – كان تفاعل الشعر الأندلسي بالمذاهب الشعرية في المشرق وتأثره جلياً " [1].

مظاهر تأثر الأندلسيين بالمشارقة :

لم يكن الشاعر الأندلسي بدعاً من الشعراء، إنما هو حلقة متصلة من حلقات الفكر والأدب العربي، فقد وجد الشاعر الأندلسي أمامه تراثاً دينياً وفكرياً وأدبياً ضخماً، تربطه به علاقة الدين واللغة والحضارة والعرق والأنساب، فاطلع عليه، وأفاد منه إفادة أثرت تجربته الشعرية، وصقلت موهبته الخاصة، فمن اللافت للنظر : شدة تعلق أهل الأندلس بالمشرق، فكراً وحضارة وأدباً، وهذا ليس مما يثير الغرابة والدهشة، فالأندلسيون يعدون المشرق هو المصدر الرئيس لوجودهم وكيانهم، وهو الجذور المترسخة التي يستندون إليها، ويتغذون منها، فإعجابهم بالمشرق وحضارته،جعلهم يترقبون كل ما يصدرعنه،ويتقفونه بكل لهفة وشوق، وهذا من قبيل الانتماء الصادق لهذا الفكر وهذه الحضارة، والإعجاب الذي أوصل بعض أهل الأندلس إلى عدّ أدبائهم وشعرائهم من الطبقة الثانية،وهذا ما نعاه ابن بسام على أهل وطنه في الفقرة التي وردت سابقاً.

وقد تجلى هذا التأثر في مجموعة من المظاهر التي تكشف عن حقيقة هذا التأثر الطبيعي ،الذي فرضته العلاقة التي لا يمكن فك عراها بين الأندلس والمشرق ،ومن مظاهر هذا التأثر :

أولاً : ما استعاره الأندلسيون من ألقاب شعراء المشرق وأعلامه ومفكريه، وهذه الاستعارة ليست عفوية، أو من قبيل إعلاء شأن شعراء الأندلس، إنما هي جوهر ما لمسوه في أشعارهم، وبأنهم قد اتكأوا على الإطار العام الذي نسج عليه أساتذتهم المشارقة أشعارهم، فلا يمكن أن يوصف ابن دراج القسطلي مثلاً بمتنبي المغرب، إلا إذا كانت هناك قواسم مشتركة تجمع بين

---

[1]) باشا ، جمانة رجب . **الشعر الأندلسي بين طريقة العرب ومذهب المحدثين** ، رسالة دكتوراة ، جامعة حلب ، ٢٠٠٣ ، ص أ " المقدمة "

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرجلين وأشعارهما، ولا يعقل أن يوصف ابن زيدون ببحتري الأندلس، إلا إذا كان قد درس شعر البحتري، وعرف مزاياه وخصائصه، فتمثل طريقته ومذهبه الشعري، وصبغ شعره بهذه السمات والخصائص، بمعنى أن إطلاق ألقاب المشارقة على نظرائهم الأندلسيين كان مقصوداً لذاته، بما وجدوه عندهم من تناغم وتقارب في النظم والأسلوب، وهذا ليس مما يقلل من شأن شعرهم وشاعريتهم، فالكثرة الكاثرة من الألقاب التي استعارها الأندلسيون من المشارقة، تعني أن هناك تأثراً واضحاً، لا يمكن إخفاء أثره، أو إنكاره في طرائق النظم وأساليبه، واختلاس المعاني والأفكار والتراكيب، ثم انسيابها في أشعارهم، وتوظيفها التوظيف الذي يجعل من أشعارهم لوحات فنية بديعة، اتكأت على الإطار العام للشعر العربي، ولكنها صبغتها بألوانها الخاصة، بتأثير البيئة الاجتماعية والطبيعة الفاتنة، ويخرج هذا عن المحاكاة الجامدة،والتقليد الشكلي الذي اتهم به الشاعر الأندلسي"فعلاقة المتأثرأو المحاكي ليست علاقة التابع بالمتبوع، ولا علاقة المسود بسيده، بل علاقة المهتدي بنماذج فنية أو فكرية يطبعها بطابعه"[1].

وتطالعنا المصادر الأندلسية بمجموعة من الشعراء الذين لقبوا بألقاب مشرقية، تيمناً بهم، فأبو بكر محمد ابن عيسى المشهور بابن اللبانه [2]هو سموأل الشعراء[3]، وأبو الأجرب جعونة

---

[1]) السمرة ، محمود . مدخل إلى النقد الأدبي ، وزارة التربية والتعليم وشؤون الشباب ، سلطنة عمان ، ط١ ، ١٩٨٥ ، ص ٩٥ .

[2]) ابن اللبانه : أديب شاعر محسن ، وكان المعتمد على الله يميزه بالتقريب ، ويستغرب منه ما يأتي به من النادر الغريب . الضبي ، **بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس** ، دار الكتاب العربي ١٩٦٧ ، ترجمة رقم ٢١٣ ، ص ١٠٩ – ١١٠ ، وانظر ترجمته في الذخيرة ق٣ ، م٢ ص ٦٦٦ – ٧٠٢ ، والمغرب ج٢ ، ص ٤٠٨ .

[3]) المغربي ، ابن سعيد . **المغرب في حلى المغرب** ، تح : شوقي ضيف ، دار المعارف ، ط٤ ، ج٢ ، ص ٤١١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الكلابي [1]، يدعى عنترة الأندلس [2]ومن الشاعرات : حمدة بنت زياد المـؤدب [3] " شـاعرة جميع الأندلس هي خنساء المغرب"[4] ومريم بنت أبي يعقوب الأنصاري [5] التي وصفها الخليفة المهدي بأنها قد فاقت الخنساء شعراً عندما كتب إليها [6] :

يا فذّةَ الظَّرفِ في هذا الزّمان ويَـا وَحيدَةَ العَصرِ في الإخْلاصِ فِي العَمَلِ

أشْـبَهْتِ مَرْيَمَاً[7]العَـذْرَاءَ في وَرَعٍ وَفُقْتِ خَنْـسَاءَ في الأشْـعَارِ والـمُثُلِ

أما مؤمن بن سعيد [8] ،فهو دعبل الأندلس [9]، وأن أبا عبد الله محمد بن غالب الرصافي [10] "

---

[1]) أبو الأجرب جعونه الكلابي من قدماء شعراء الأندلس ، ذكره ابن حزم وقال فيه لم نبار فيه إلا جريراً والفرزدق ، ولو أنصف لاستشهد بشعره وهو جار على مذهب الأوائل . الضبي، **بغية الملتمس** ، ترجمة ٦٢٦ ، ص ٢٦١ ، المغربي ، **المغرب في حلى المغرب** ، ج١ ، ص ١٣١ .

[2]) المغربي ، ابن سعيد . **المغرب في حلى المغرب** ، ج١ ، ص١٣١ .

[3]) حمدة ، ويقال حمدونة بنت زياد المؤدب من وادي آش ، مشهورة بالحسب والجلالة لمحافظتها على المعاني العربية ، المقري ، أحمد التلمساني . **نفح الطيب من غصن الندلس الرطيب** ، تح : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، الطبعة الجديدة ، ٢٠٠٤ ، ج٤ ، ص ٢٨٧ – ٢٨٩ .

[4]) المقري ، **نفح الطيب** ، ج٤ ، ص ٢٨٧ ، ابن سعيد ، **المغرب** ، ج٢ ، ص ١٤٥ .

[5]) هي مريم بنت أبي يعقوب الأنصاري سكنت اشبيلية ، وهي أديبة وشاعرة مشهورة ، وكانت تعلم النساء الأدب . انظر . المقري ، **نفح الطيب** ج٤ ، ص ٢٩١ .

[6]) المقري ، **نفح الطيب** ، ج٤ ، ص ٢٩١ .

[7]) نوّنت لإقامة الوزن .

[8]) مؤمن بن سعيد ، فحل شعراء قرطبة ، وكانت آفته التهكم بالناس وتمزيق أعراضهم ، رحل إلى المشرق فلقي أبا تمام وروى عنه شعره توفي سنة سبع وستين ومائتين . انظر : المغربي ، **المغرب في حلى المغرب** ، ج١ ، ص ١٣٢ – ١٣٣ .

[9]) المغربي. **المغرب في حلى المغرب** ، ج١ ، ص ١٣٣ .

[10]) أبو عبد الله محمد بن غالب الرصافي ، شاعر الأندلس في أوانه واشتهر عند الخاصة والعامة ، وشعره يدل على عظم قدره . انظر : المغربي ، **المغرب في حلى المغرب** ، ج٢ ، ص ٣٤٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ابن رومي الأندلس لحسن اختراعه وتوليده " [1]، وذكر ابن حزم أن الشريف الطليق [2] " في بني أمية كابن المعتز في بني العباس ملاحة شعرٍ وحسن تشبيه " [3]، وأن الشاعر المعروف بمرج الكحل [4] " في المغرب مثل الوأواء الدمشقي في المشرق " [5]، وأورد ابن سعيد في المُغرب عن الأعمى المخزومي [6] " أنه بشار الأندلس انطباعاً ولَسَناً وأذاة وهو الذي أحيا سيرة الحطيئة في الأندلس فمقت " [7] وأن محمداً بن سعيد الزجالي [8] " كان يلقب بالأصمعي لذكائه وحفظه " [9]، وذكر صاحب المغرب عن عبد الملك بن إدريس الجزيري [10] " أنه كان يشبّه بمحمد بن عبد الملك الزيات في البلاغة والعبقرية " [11] وقال عنه المنصور بن أبي عامر " لله درك يا أبا مروان قسناك بأهل بغداد ففضلتهم فبمن تقاس بعد " [12]

---

[1]) المغربي . **المغرب في حلى المغرب** ، ج٢ ، ص ٣٤٣ .

[2]) هو أبو عبد الملك مروان بن عبد الرحمن بن مروان بن الناصر ، سمي بالطليق لأنه سجن في أيام المنصور بن أبي عامر مدة طويلة ثم أطلق بعد ذلك ، فسمي بالطليق ، مات قريباً من سنة ٤٠٠ هـ ، انظر . **المغرب في حلى المغرب** ، ج١ ، ص ١٩١ .

[3]) المغربي . **المغرب في حلى المغرب** ، ج١ ، ص ١٩١ ، المقري ، **نفح الطيب** ، ج٣ ، ص ٥٨٦ .

[4]) هو أبو عبد الله محمد بن الدمن المعروف بمرج الكحل ، تعيّش ببيع السمك ، ترقت به همته إلى الأدب قليلاً قليلاً إلى أن قال الشعر ، ومدح الملوك والأعيان . انظر : المغربي . **المغرب** في حلى المغرب ، ج٢ ، ص ٣٧٣ .

[5]) المغربي. **المغرب في حلى المغرب** ، ج٢ ، ص ٣٧٣ .

[6]) أبو بكر محمد الأعمى المخزومي ، كان أعمى شديد الشر ، معروفاً بالهجاء ، مسلطاً على الأعراض ، سريع الجواب ، ذكي الذهن ، توفي بعد الأربعين وخمسمائة . انظر : لسان الدين ابن الخطيب . **الإحاطة في أخبار غرناطة** ، تح : محمد عبد الله عنان ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠١ ، مجلد ١ ، ص ٤٢٤ .

[7]) المغربي ، ابن سعيد . **المغرب في حلى المغرب** ، ج١ ، ص٢٢٨ .

[8]) هو محمد بن سعيد الزجالي ، وهو أول من استكتبه عبد الرحمن الأوسط . انظر . المغربي ، المغرب في حلى المغرب ، ج١ ، ص ٣٣٠ .

[9]) المقري ، **نفح الطيب** ، ج٣ ، ص ٥٣٩ ، ابن سعيد ، **المغرب في حلى المغرب** ، ج١ ، ص ٣٣٠ .

[10]) هو أبو مروان عبد الملك بن ادريس الجزيري ، كاتب المنصور بن أبي عامر ، سجنه المنصور ثم عفا عنه ، انظر ترجمته في **المغرب في حلى المغرب** ، ج١ ، ص ٣٢٢ .

[11]) المغربي . **المغرب في حلى المغرب** ، ج١ ، ص ٣٢٢

[12]) المغربي . **المغرب في حلى المغرب** ، ج١ ، ص ٣٢٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأورد صاحب النفح مجموعة من الألقاب التي أطلقها على شعراء الأندلس، فلُقِّب ابن خفاجة[1] صنوبري الأندلس [2] لأنه كان مغرماً بوصف الأزهار والأنهار، متشبهاً بالصنوبري المشرقي الذي افتتن بالطبيعة. وأطلق لقب المتنبي على أكثر من شاعر وأديب، فابن دراج القسطلي [3] " بالصقع الأندلسي، كالمتنبي بصقع الشام " [4] وعرف عبد الجبار الجزيري [5] بالمتنبي [6]، " وكان أهل الأندلس يقولون : ابن قزمان [7] في الزجالين بمنزلة المتنبي من الشعراء، ومُدْغَلِّيس [8] بمنزلة أبي تمام بالنظر إلى الانطباع والصناعة، فابن قزمان ملتفت إلى المعنى، ومدغليس ملتفت للفظ " [9]، ولقب ابن زيدون " بحتري المغرب لحسن ديباجة نظمه

---

[1]) أبو إسحق إبراهيم بن خفاجة الهواري ، من أهل جزيرة شقر من أعمال بلنسيه ، من فحول الشعر الأندلسي ، وأشهر وصَّافي الطبيعة ، توفي سنة ٥٣٣هـ . انظر . الفتح بن خاقان . **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان** ، تح : حسين خريوش ، مكتبة المنار ، الزرقاء ، ط١ ، ١٩٨٩ ، مجلد ٢ ، ج٣ ، ص ٧٣٩ .

[2]) المقري ، **نفح الطيب** ، ج٣ ، ص ٤٨٨ .

[3]) هو ابو عمر أحمد بن دراج القسطلي ، وصفه ابن بسام بلسان الجزيرة ، ومن شعرائها المشهورة ، وآخر حاملي لوائها . انظر ترجمته في **الذخيرة** لابن بسام ، ق١ ، م١ ، ص ٩٥ – ١٠٢ .

[4]) المقري ، **نفح الطيب** ، ج٣ ، ص ١٩٥ .

[5]) أبو طالب عبد الجبار من أهل جزيرة شقر ، له أرجوزة في التاريخ أغرب فيها ، وأعرب فيها عن لطف محله من الفهم ، انظر ترجمته في **الذخيرة** ، ق١ ، م٢ ، ص ٩١٦

[6]) ابن بسام ، **الذخيرة** ، ق١ ، م٢ ، ص ٩١٦ .

[7]) هو أبو بكر محمد بن عيسى بن عبد الملك بن قزمان ، إمام الزجالين في الأندلس ، كان مشتغلاً بالنظم المعرب ، فرأى نفسه تقصر عن أفراد عصره فعمد إلى طريقة لا يمازجه فيها أحد ، فصار إمام أهل الزجل ، توفي سنة (٥٥٥ هـ) ، انظر : المغربي . **المغرب** ، ج١ ، ص ١٠٠ .

[8]) هو أبو عبد الله أحمد بن الحاج المعروف بمدغليس ، صاحب الأزجال، وكان أديباً معرباً لكلامه مثل ابن قزمان، ولكنه لما رأى نفسه في الزجل انجب ، اقتصر عليه، انظر: المقري، **نفح الطيب** ، ج٣، ص٣٨٥، ابن سعيد ، **المغرب** ، ج٢، ٢١٤.

[9]) المقري ، **نفح الطيب** ، ج٣ ، ص ٣٨٥ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وسهولة معانيه " [1]، وعدّ المقري أبا بكر بن باجة الغرناطي " في المغرب بمنزلة أبي نصر الفارابي بالمشرق، وإليه تنسب الألحان المطربة بالأندلس التي عليها الاعتماد " [2]

وذكر صاحب القلائد أن الفقيه ابن السيِّد البطليوسي [3] " هو بالأندلس في الأدب كالجاحظ، بل أرفع درجة " [4]، وأن الفقيه الوزير أبا مروان بن سراج [5] " بالأندلس كعمرو بن بحر " [6] " وجعله الحجاري أصمعي الأندلس " [7]

وجاء في رايات المبرزين أن الأعمى التطيلي هو معزي الأندلس [8]، وأن الأديب أبا الربيع سليمان بن عيسى لقب بكثّير [9]، وفي الذخيرة أن محمداً بن البين [10] كان يميل إلى طريقة محمد بن هاني [11] " وكان علي بن إسماعيل القرشي الأشبوني [12] يشبَّه بأبي العتاهية

---

[1]) المقري ، **نفح الطيب** ، ج٣ ، ص ٥٦٦ .

[2]) المقري ، **نفح الطيب** ، ج٣ ، ص ١٨٥ .

[3]) هو أبو محمد عبد الله بن السيد البطليوسي ، نسبة إلى بطليوس التي تقع على الحدود الشرقية للبرتغال ، كان عالماً بالآداب واللغات ، متبحراً فيهما ، له شرح كتاب الجمل . انظر : الفتح بن خاقان (٥٢٩) **قلائد العقيان** ، ج٣ ، ص ٧٠٨ ، ، المغربي ، **المغرب في حلى المغرب** ، ج١ ، ص ٣٨٥ .

[4]) ابن خاقان . . **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان** ، ج٣ ، ص ٧٠٨ .

[5]) هو أبو مروان عبد الملك بن سراج بن عبد الله بن محمد بن سراج ، إمام أهل قرطبة ، وكانت الرحلة في وقته إليه . انظر . **قلائد العقيان** ، ج٣ ، ص ٦٠٥ ، **الذخيرة** ، ق١ ، م٢ ، ص ٨٠٨ ، **المغرب** ، ج١ ، ص ١١٥ .

[6]) ابن خاقان . **قلائد العقيان** ، ج٣ ، ص ٦٠٥ .

[7]) المغربي ، ابن سعيد . **المغرب في حلى لمغرب** ، ج١ ، ص ١١٦ .

[8]) الأندلسي ، أبو الحسن علي بن موسى بن سعيد (ت ٦١٠ هـ) . **رايات المبرزين وغايات المميزين** ، تح : محمد رضوان الداية ، طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ص ٢٢٤ .

[9]) الأندلسي ، أبو الحسن علي بن موسى . **رايات المبرزين** ، ص ٩٤ .

[10]) هو الأديب أبو عبد الله محمد بن البين أحد الشعراء المجيدين ، كان بحضرة بطليوس ، مستظرف الألفاظ والمعاني . انظر : **المغرب في حلى المغرب** ، ج١ ، ص ٣٧٠ .

[11]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٢ ، م١ ، ص ٧٩٩ ، **المغرب في حلى المغرب** ، ج١ ، ص ٣٧٠ .

[12]) هو أبو الحسن علي بن إسماعيل القرشي الاشبوني ، أكثر من حفظ الآداب والأشعار ، وكان مشاركاً في الفقه والحديث ، انظر : ابن بسام . الذخيرة ، ق٢ ، م٢ ، ص ٧٩٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في زمانه "[1].وقد أورد المقري في النفح : أن الأعمى المخزومي كالمعري في المشرق في حسن النظم والغوص على المعاني،فأورد شعراً لأحد الشعراء يشيد بالأعمى فقال[2]: (المجتث)

يَـا ثَـانِيَـاً لِـلمَـعَّـرِي فِـي حُسْنِ نَـظْمٍ وَنَـثْـرِ

وَفَـرْطِ ظَـرْفٍ وَنُـبْـلٍ وَغَـوْصِ فَـهْـمٍ وفِـكـرِ

ثانياً : المعارضات الشعرية:

لعل المعارضات الشعرية التي أولع بها أهل الأندلس، من أبرز مظاهر تأثر الشاعر الأندلسي بأستاذه المشرقي، فقد عمد الأندلسيون إلى اتخاذ شعر الأعلام من شعراء المشارقة، وخصوصاً في العصر العباسي أمثال : مسلم بن الوليد، وأبي نواس، وأبي تمام، والبحتري، والمتنبي، والمعري أنموذجاً مثالياً للشعر، ينسجون على غراره، ويهتدون به شكلاً ومضموناً، من غير أن يذوبوا فيه، وتنمحي شخصياتهم الشعرية.

وقد تكون هذه الظاهرة (المعارضات الشعرية) عامة، في شعر شعراء القرن الخامس محور الدراسة، فالمتفحص لأشعار شعراء هذا القرن، لا يجد شاعراً حاد عن هذا الطريق ، فكثير من قصائد هؤلاء الشعراء لها أمهات شرعيات من قصائد المشارقة، ولذلك نجد بعض الدراسات تجعل قصيدة للمتنبي مثلاً، أماً شرعية لقصيدة نظمها شاعر أندلسي في القرن الخامس أو السادس، في الوقت الذي تكون فيه قصيدة المتنبي هذه، هي ابنة شرعية لقصيدة نظمها أبو نواس أو أبو تمام أو البحتري في عصر سبقه، والسؤال المطروح : ما الذي جعل شعراء الأندلس يميلون إلى التعلق بهذه الظاهرة في كثير من أشعارهم، مع أنهم قادرون على الإبداع دون الاتكاء المباشر على ظاهرة المعارضات الشعرية ؟

---

[1]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٢ م٢ ، ص ٧٩٧ .

[2]) المقري . نفح الطيب ، ج١ ، ص ١٩١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد وقفت مجموعة من الأسباب وراء هذا التوجه العام، فنبوغ شاعر في المشرق وعلو مكانته، وسيرورة شعره في الآفاق، يجعله محط أنظار شعراء الأندلس ومثار إعجابهم، فيقبلون على شعره، ويتدارسونه، ويستلهمون طريقته، ويميلون إلى مجاراته، بمعارضة ذلك الشعر، والنسج على منواله، طلباً للشهرة وسيرورة أشعارهم عندما يقرن بصاحب القصيدة المعارَضَة.

وهنالك عامل آخر قد وجه شعراء الأندلس إلى المعارضة، واحتذاء الشعر المشرقي، وأعلامه الكبار، فالحاكم الأندلسي كان يميل إلى أن ينحو الشاعر الأندلسي في بلاطه إلى مواجهة النص المشرقي فيعارضه، وربما يكون هذا من قبيل تطلُّع الحاكم الأندلسي إلى التشبه بالخليفة العباسي، الذي يموج بلاطه بروائع الشعر العربي، فلا يقبل أن يكون بلاطه أقل من ذلك، ولا يرضى أن يكون شاعره أقل من شعراء المشارقة الذين يبدعون قصائدهم في تلك البلاطات، لذلك يوجههم إلى نظم قصائد تضارع القصائد المشرقية في البلاطات العباسية، ولا تقل عنها قوةً وإبداعاً، فهذا المظفر بن الأفطس [1] ملك بطليوس، لا يرضى من شاعره إلا أن يكون كالمتنبي أو المعري، وإلا فعليه السكوت والرحيل، وإخلاء المكان لشاعر يستطيع مجاراة المشارقة، والتساوي معهم إن لم يتفوق عليهم، يقول المظفر " من لم يكن شعره مثل شعر المتنبي أو المعري، فليسكت، ولا يرضى بدون ذلك " [2].

ومن هنا، فقد جهد الشعراء الأندلسيون على معارضة شعراء الأندلس، لإثبات أنهم لا يقلون عنهم نظماً، وحتى يحصلوا على رضى الحاكم، وينالوا عطاءه، خصوصاً إذا علمنا أن الوزراء وأصحاب المكانة العالية في المجتمع الأندلسي غالباً ما يكونون أويختارون من الأدباء والشعراء تحديداً.

---

[1]) المظفر بن الأفطس ، أديب ملوك عصره ، أديب عالم ، أقام ملكاً عظيماً ضاهى فيه ابن عباد وابن ذي النون .
انظر : ابن بسام ، الذخيرة ، ق٢ ، م٢ ، ص ٦٤٠ .

[2]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٢، م٢ ، ص ٦٤١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن الأسباب الجوهرية التي حدت بالشعراء الأندلسيين إلى معارضة المشارقة في قلائد أشعارهم، والنسج على منوالها، ذلك الشعور بالغبن الذي أحسوه من نظرة المشارقة، إلى كل ما هو أندلسي، على أنه تابع وعبد لهم، وذلك بالانتقاص من قيمة أشعارهم، والحط من مكانتهم، فعمدوا إلى المعارضة المقصودة ؛ لإبراز الذات الأدبية الأندلسية، ولبعث رسالة مفادها أن الأندلس وشعراءها حاضران وقادران على المنافسة والتحدي والتفوق، فالنظرة الدونية من المشارقة تجاه الأندلسيين، أفقدت الأندلسيين الثقة بأدبائهم، فجاروا المشارقة بهذه النظرة السلبية ، وهذا ما عبر عنه ابن حزم الأندلسي بمرارة، عندما رأى أن أهل بلده – الأندلس – يتعاملون مع أبناء بلدهم الظاهرين المبدعين بنوع من الاستهجان والسخرية " حسداً من عند أنفسهم " ويصفونهم بأبشع الصفات التي تحط من قيمتهم، وتقلل من شأنهم، فيقول : " فأندلسنا خُصَّت من حسد أهلها للعالم الظاهر فيهم والماهر منهم، واستقلالهم كثيرَ ما يأتي به، واستهجانهم حسناته، وتتبعهم سقطاته وعثراته...، إن أجاد قالوا : سارق مغير ومنتحل مدّع، وإن توسط قالوا : غث بارد وضعيف ساقط، وإن باكر الحيازة لقصب السبق، قالوا : متى كان هذا ؟ ومتى تعلم ؟ وفي أي زمان قرأ ؟ ولأمه الهبل " [1]

ولعل هذه النظرة المحبطة هي التي دفعت الأدباء والشعراء خاصة، إلى معارضة المشارقة بهدف التفوق وإثبات الوجود، وليس مجرد الإعجاب والمجاراة، ويظهر هذا من خلال الرد التطبيقي الذي سار عليه ابن شهيد في عالم الجن، ومقابلة توابع الشعراء الفحول، في عصورهم الأدبية الزاهرة، واستجادتهم لشعره وإجازتهم له، وشعوره هو بالغبطة والسعادة لشعره الذي قد تفوق به عليهم في الموضوعات التي طرقوها، والصور التي سلكوا فيها.

فقد أجازه " عتيبة بن نوفل " تابع امرئ القيس بقوله " اذهب فقد أجزتك " [2]، وأعجب بشعره

---

[1]) المقري . **نفح الطيب** ، ج٣ ، ص ١٦٦ – ١٦٧ .

[2]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق١، م١ ، ص ٢٥٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"عنترة بن العجلان " تابع طرفه " لله أنت اذهب فإنك مجاز " [1]، وتبسم " أبو الخطار " صاحب قيس بن الخطيم راضياً بما وصل إليه ابن شهيد " لنعم ما تخلصت اذهب فقد أجزتك " [2] وأشاد بشعره " عتاب بن حبناء " صاحب أبي تمام " وما أنت إلا محسن على إساءة زمانك " [3]، وحسده على جودة شعره واغتم منه " أبو الطبع " صاحب البحتري، ثم أجازه مرغماً بقوله "أجزته، لا بورك فيك من زائر، ولا في صاحبك أبي عامر " [4]، واستحسن " حسين الدنان " صاحب أبي نواس شعر ابن شهيد غاية الإحسان وأجازه بقوله : " إذهب فإنك مجاز " [5]، وأما " حارثة بن المغلس " صاحب أبي الطيب، فقد أشاد بشاعرية ابن شهيد وتنبأ له مستقلاً شعرياً زاهراً " إن امتد به العمر، فلا بد أن ينفث بدرر، وما أراه إلا سيحتضر بين قريحة كالجمر، وهمة تضع أخمصه على مفرق البدر " [6]

وكان قد سبقه في ذلك ابن عبد ربه في عقده، فقد كان يختار أجود ما جادت به قرائح الشعراء والفحول في الشعر العربي، ثم يعارضها بقصائد من نظمه مماثلة لها، ويخرج بنتيجة أن قصائد أولئك الشعراء لا تفضل قصيدته ــ إن فضلت ــ إلا من ناحية السبق الزمني، وهذه إشارات دالة على أن الشاعر الأندلسي، معتز بشعره، يقارع فيه أساطين الشعر العربي في أوج عظمته، يبزهم حيناً ويجاريهم، ويسير محاذياً لهم في أحيان كثيرة.

وفي الفصول القادمة، ستكون هناك دراسة وافية تبين تأثر هؤلاء الشعراء الأندلسيين واحتذاءهم بعلم بارز من أعلام الشعر العربي في العصر العباسي، وهو البحتري.

---

[1]) ابن بسام . الذخيرة ، ق١ ، م١ ، ص ٢٥١ .

[2]) ابن بسام . الذخيرة ، ق١، م١، ص ٢٥٣ .

[3]) ابن بسام . الذخيرة ، ق١، م١ ص ٢٥٦ .

[4]) ابن بسام . الذخيرة ، ق١، م١ ، ص ٢٥٨ .

[5]) ابن بسام . الذخيرة ، ق١، م١ ، ص ٢٦٤ .

[6]) ابن بسام . الذخيرة ، ق١، م١ ، ص ٢٦٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول

البحتري وموقع شعره في التراث الأندلسي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

انتقال شعر البحتري إلى الأندلس.

رغم التوتر الذي صبغ العلاقة بين المشرق الإسلامي ونظيره الغربي من الناحية السياسية، ورغم عدم الارتياح المتبادل الذي يكنه كل طرف للآخر؛ نتيجة الأحداث التي أعقبت سيطرة العباسيين على مقاليد الخلافة والحكم، وإسقاط حكم بني أمية في دمشق، إلا أن العلاقات الاقتصادية والتجارية والفكرية والثقافية والأدبية، لم تتأثر من هذا القبيل، وربما كان هذا التوتر وعدم الارتياح المتبادل، هو الذي عمّق وقوّى العلاقات الأخرى بين الطرفين؛ بسبب التنافس الشديد بينهما، ومحاولة كل طرف أن يثبت للآخر أنه لا يقل أهمية ومكانة في صناعة التاريخ والحضارة، لذلك ازدهرت العلاقات الثقافية والأدبية بينهما، وأصبحت الطريق بين المشرق والمغرب مزدحمة بالقادمين والذاهبين من وإلى الطرف الآخر.

والذي يهمنا في هذا الموضوع هو انتقال الأدب المشرقي إلى الأندلس، والطرق التي سلكت لإيصال هذا الإنتاج إلى تلك البقعة البعيدة عن موطن الأدب العربي الأصلي، ويعنينا أكثر وأكثر انتقال إنتاج البحتري الشعري إلى الأندلس، والآلية التي وصل بها إلى الطرف الغربي من حاضرة الدولة الإسلامية.

يُعَد البحتري من أشهر شعراء العصر العباسي وأمرائه، ومحط أنظار النقاد الذين اختلفوا فيه بين مؤيّد له ومعجب به ومدافع عنه، وبين معارض له وطاعن فيه ومهاجم له، وبين موقف هؤلاء وأولئك لم يزدد البحتري إلا تألقاً وشموخاً، فلم يضف مدح المادحين والمعجبين بشعره إلى علو شأنه شيئاً، ولم ينقص طعن الطاعنين من شاعريته وعبقريته شيئاً.

ورغم المكانة العظيمة التي يتمتع بها البحتري في عالم الشعر العربي عامة، والعباسي على وجه الخصوص، وقيام الصراعات الأدبية حوله وحول شعره، إلا أن الطريق التي أوصلت شعره إلى الأندلس ما زالت وعرة المسالك، ومجهولة إلى حد بعيد في حدود الكتب والمصنفات

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأندلسية التي نُفض الغبار عنها وخرجت إلى النور، بخلاف بعض أمراء العصر العباسي، أمثال : النواسي والطائي الأكبر والمتنبي والمعري الذين وجدوا من يكشف آلية وصول أشعارهم إلى الأندلس، ويحمل هذه الأشعار، ويغزو بها الأندلس، وينشرها في حلقات العلم، فتصبح مادة للدرس والمذاكرة من قبل المؤدبين والمهتمين بالشعر العباسي، لا بل من أصحاب القرار السياسي من حكام وخلفاء وغيرهم، وهذا ما لم يجده شعر البحتري من السيرورة والانتشار، وليس هذا من قبيل خمول ذكره وشعره، إنما وقفت عوامل متعددة للاهتمام بأشعار أولئك أكثر من الاهتمام بشعره، ولعل التوجه أو الذوق العام للشعر في ذلك العصر،كان يميل إلى اقتفاء أثر أمراء التجديد الذين عملوا على استبدال الديباجة المستحدثة في الشعر بالديباجة العربية القديمة، لتلائم ما أصاب الدولة في الأندلس من تطور حضاري، فأرادوا متابعة الشعر العربي المشرقي من هذه النقطة التي وصل إليها ذلك الشعر؛ لتكون نقطة البداية الحقيقية للشعر الأندلسي الأصيل، دون البدء من نقطة انطلاق الشعر العربي بديباجته القديمة المتعارف عليها.

فأبو نواس كان من أئمة مدرسة التجديد في عصره، نال إعجاب بعض شعراء الأندلس – عباس بن ناصح الجزيري[1] – فقدم المشرق، واجتمع بأبي نوّاس ونقل شعره إلى الأندلس، وأشاعه في الأوساط الأدبية الأندلسية، وأوردت الكتب والمصنفات الأندلسية تفاصيل تلك العملية [2]، وأبو تمام تعهد بنشر شعره صاحب القرار السياسي [3] ــ عبد الرحمن الناصر ــ في عصره، لأنه كان يميل إلى طريقته في النظم، وبعدها جاء المتنبي والمعري، ونقل شعرهما إلى

---

[1]) هو عباس بن ناصح الثقفي ، رحل مع أبيه إلى مصر والحجاز والعراق ، فلقي الأصمعي ، وهو من أهل العلم باللغة والعربية ، وكان جزل الشعر ، يسلك في أشعاره مسالك العرب القديمة. انظر: ابن الفرضي ، أبو الوليد عبد الله بن محمد الأزدي الحافظ . **تاريخ علماء الأندلس** ، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦، ترجمة رقم : ٨٨١ ، ص ٢٩٦.

[2]) انظر : الزبيدي. **طبقات النحويين واللغويين** ، ص ٢٦٢ .

[3]) انظر : الزبيدي . **طبقات النحويين واللغويين** ، ص ٢٨٢ ـ ٢٨٣ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأندلس بطرق مختلفة تقوم على الإسناد المباشر لمن قام بذلك، وفوق ذلك انتشر شعرهما بتشجيع من ولي الأمر الذي كان لا يقبل من الشعراء شعراً إلا إذا كان بمستوى شعر المتنبي والمعري، أما البحتري فيقف بين هؤلاء يحمل على كاهله مهمة الدفاع عن الشعر العربي بديباجته الأصيلة والمحافظة عليها، مع مراعاة التطورات الحضارية والفكرية والاجتماعية والسياسية التي أصابت الدولة الإسلامية والمجتمع المسلم بشكل عام، فكان الذوق العام – آنذاك – ينفر من هذه الديباجة، محاولاً التشبث بالمذاهب التجديدية في الشعر العربي، واتخاذها مثلاً أعلى يحتذى، فنقرأ في طبقات الزبيدي مثلاً: "أن الشاعر الرباحي[1](٣٥٨ هـ) نظم قصيدة في الرثاء بناها على مذاهب العرب، وخرج فيها على مذاهب المحدثين فلم يرضها العامة " [2] لأن الذوق العام لم يكن يميل إلى هذا المذهب الشعري الذي حمل لواءه البحتري.

إلا أنه بعد استقرار الدولة الإسلامية، سواء أكان بالمشرق أم بالمغرب، سرعان ما عاد الشعراء إلى الطريقة المثلى الذي حمل لواءها البحتري، ومن بعده المتنبي والمعري، وأصبحت هي الطريقة الشائعة أو الغالبة على الذوق العام الأندلسي، والتي تأثر بها شعراء الأندلس في القرن الخامس، بدرجة كبيرة دون أن تمحى شخصياتهم الشعرية، ويذوبوا في شعراء المشرق، وهذا ما سيكون عليه الحديث في الفصول القادمة.

أما الطريقة التي وصل بها شعر البحتري إلى الأندلس، فهي التي وصل بها الشعر العربي المشرقي عامة، إذ وصلت عن طريق وسائط كثيرة، كانت تقوم كحلقة الوصل بين

---

[1]) هو محمد بن يحيى الرباحي الأزدي ، ينتمي إلى يزيد بن أبي صفره ، وكان حاذقاً بعلم العربية ، دقيق النظر فيها ، لطيف المسالك في معانيها ، وكان حسن الشعر وسلس الطبع ، توفي سنة ٣٥٨ هـ . انظر : الزبيدي ، **طبقات النحويين واللغويين** ٣١٠ – ٣١٤ .

[2]) الزبيدي . **طبقات النحويين واللغويين** ، ص ٣١٣ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المؤثر (المرسل) والمتأثر أو المستقبل لنقل المادة الثقافية المنقولة، فيتأثر بها المستقبل ويحاكيها، ومن أهم الوسائط التي وصل بها شعر البحتري إلى الأندلس :

١ــ **الأفراد** : ولعلها الوسيلة الأكثر فاعلية في نقل التراث المشرقي عامة إلى الأندلس فيطالعنا المقري في الجزأين الثاني والثالث من نفح الطيب، بمجموعة كبيرة من الأفراد الذين وفدوا من الأندلس إلى المشرق، واجتمعوا بأدباء المشرق وعلمائه وأخذوا عنهم، وعادوا إلى الأندلس وهم يحملون مادة أدبية وشعرية ضخمة، ومن هذه المواد الدواوين الشعرية لكثير من الشعراء، ومن ثم نشرها في حلقات الدرس بين طلبة العلم.

والأفراد نوعان : نوع قدم من المشرق إلى الأندلس وهو يحمل مادة أدبية وشعرية كثيرة ومن ضمنها دواوين الشعراء، وربما وصل شعر البحتري إلى الأندلس بهذه الطريقة لأن كل الدلائل تشير إلى ذلك، ونوع قدم من الأندلس إلى المشرق طلباً للعلم والمعرفة والتتلمذ على علماء الشرق وأدبائه وشعرائه، ثم يعودون إلى بلادهم محملين بصنوف العلم والمعرفة، ويبثون تلك المعارف والفنون بين طلبة العلم، والمهتمين بالأدب والشعر.

ومن الشخصيات التي وفدت إلى الأندلس، وكان لها – فيما يبدو – دور في نقل شعر البحتري ونشره في الأندلس، أبو اليسر إبراهيم بن أحمد الشيباني [١] الذي " لقي الجاحظ والمبرد وثعلباً وابن قتيبة، ولقي من الشعراء أبا تمام والبحتري ودعبلاً وابن الجهم.... وهو الذي أدخل رسائل المحدثين وأشعارهم وطرائف أخبارهم ". [٢]

ومن هذا الخبر الذي ينقله المقري دليل واضح على أن شعر البحتري قد وصل إلى الأندلس مبكراً، وقد يكون في حياته، فالشيباني المتوفى سنة (٢٩٨ هـ) قد التقى البحتري (

---

[١]) هو أبو اليسر إبراهيم بن أحمد الشيباني (٢٩٨) من أهل بغداد ، يعرف بالرياضي ، وكان عالماً أديباً ومرسلاً بليغاً ، ضارباً من كل علم وأدب ، أنظر : المقري . **نفح الطيب** . ج٣ ، ص ١٣٤ .

[٢]) المقري . **نفح الطيب** ، ج٣ ، ص ١٣٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٨٤ هـ) وأخذ عنه شعره، ونقله إلى الأندلس، وكان هذا – الشيباني – قد أسند إليه رواية شعر أبي تمام ونقله إلى الأندلس [١] والمعروف أن البحتري قد ارتبط في تلك الفترة بأبي تمام ارتباطاً وثيقاً، وغالباً ما كانت أخبارهما مرتبطة ببعضها، فالذي ينقل شعر أبي تمام بإسناده، لابد أن ينقل شعر قِرنه البحتري، خاصة أنه التقى الاثنين معاً.

ويطالعنا الزبيدي في كتابه " طبقات النحويين واللغويين " في ترجمة " الخيطي " [٢] خبراً ذا دلالة مهمة وهو أنه " كان يتعصب للبحتري، وكان له حظ من علم العربية، وكان شاعراً مطبوعاً مجدداً " [٣] ومعنى هذا أن شعر البحتري كان قد وصل إلى الأندلس مبكراً ، وكان متداولاً بكثرة، وأن الصراع الذي دار بين شعر أبي تمام وشعر البحتري في المشرق قد انتقل إلى الأندلس مع جملة ما وصل الأندلس من ثقافة وفكر، وأن ثمة أنصاراً للبحتري الذي ينحو منحى الطبع، وآخرين لأبي تمام وشعراء الصنعة، فكما أن ثمة متعصبين لأبي تمام، فكذلك كان للبحتري من يتعصب له.

ومن الشخصيات البارزة التي وفدت إلى الأندلس، وكان لها دور كبير في نقل الأدب المشرقي أبو علي القالي (٣٥٦ هـ) الذي وصل الأندلس عام (٣٣٠ هـ) حاملاً مجموعات شعرية ضخمة لشعراء مشارقة من مختلف العصور، ويقال إنه " أدخل عدداً ضخماً من الدواوين الشعرية بلغت سبعة وسبعين ديواناً أغلبها لشعراء جاهليين وإسلاميين " [٤]

---

[١]) المقري . نفح الطيب ، ج٣ ، ص ١٣٥ .

[٢]) هو أبو حفص عمر بن يوسف الخيطي من أهل العلم بمعاني الشعر ، وكان شاعراً مطبوعاً مجوداً ، توفي سنة ٣٣٨ هـ . انظر : الزبيدي . **طبقات النحويين واللغويين** ، ص ٣٠٥ .

[٣]) الزبيدي . **طبقات النحويين واللغويين** ، ص ٣٠٥ .

[٤]) عليان ، عبد الرحيم . **تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري** ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٤ ، ص ٢٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولم يشر صاحب الفهرسة – ابن خير – إلى أن شعر البحتري من جملة ما نقل إلى الأندلس، ولكنه ذكر أنه من جملة ما نقل، بعض أشعار المحدثين كشعر أبي نوّاس، وجزءاً من شعر أبي تمام، وشعر أبي الطيب، وابن المعتز، والصنوبري، وهذا يجعل الظن الذي نظنه يصل إلى مرتبة اليقين في أنه من ضمن ما نقل – القالي – كان شعر البحتري، خصوصاً إذا علمنا أنه في تلك الفترة كان يقترن كثيراً بشعر أبي تمام، ولا يكاد يفارقه، علاوة على أن الصراع الذي دار حول شعرهما، ووقوف أنصار كل منهما في الدفاع عن شعر صاحبه، ومن جهة ثانية، فالقالي يعد من أشد أنصار الشعر القديم الذي يسير على نهجه، بل إنه هو الذي أعاد للشعر القديم بريقه وألقه، بما حمل معه من دواوين الشعراء وتدريسها في حلقات العلم ،ونشرها في كل أنحاء الأندلس، وكان البحتري في تلك الفترة خير من يمثل الشعر القديم بديباجته المحدثة، فلا يعقل أن يحمل معه أشعاراً من أشعار المحدثين، ويهمل أشعار البحتري، التي تمثل الاتجاه القديم المحدث الذي هو من أنصاره والداعين إليه.

ومن الأدلة القاطعة التي تؤكد أن القالي قد حمل معه شعر البحتري، ما ذكره في أماليه من أشعار للبحتري، فقد اختارها للتدليل على أحسن ما قيل في المديح والعتاب وغيرهما، فمن قصيدة يمدح فيها البحتري إبراهيم بن المدبر [1] اختار القالي بيتين من أحسن ما قيل في المديح، والبيتان هما : [2] من الوافر

---

[1]) هو إبراهيم بن محمد المدبر ، شاعر كاتب من وجوه أهل العراق ومتقدمهم وذوي الجاه ، وكان المتوكل يقدمه ويؤثره ، وقد مدحه البحتري في ثلاث قصائد منها هذه القصيدة التي بلغ عدد أبياتها خمسة وثلاثين بيتاً ، ومات سنة ٢٧٩ هـ . انظر : **ديوان البحتري** ، ج١ ، ص ٢٨٨ .

[2]) انظر : القالي ، أبو علي إسماعيل بن القاسم البغدادي (٣٥٦ هـ) . **كتاب الأمالي** ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، مراجعة لجنة إحياء التراث في دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨٠ ، ص ٤٠ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٢ ، ص ١٢٤٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دَنَـوْتَ تَواضُعَـاً وَبَعُدْتَ قَدْرَاً فَـشَأنَـاكَ انْحِدَارٌ وَارْتِفَـاعُ

كَذَاكَ الشَّمْـسُ تَبعُدُ أنْ تُسَامَى وَيَدْنُو الضَّوْءُ مِنْهَا وَالشُّعَـاعُ

ومن قصيدة يمدح فيها العلاء بـن صـاعد [1] اختـار القـالي بيتـين للبحتـري يقـول فيهما : [2] (الوافر)

وَقَـفْنَـا وَالعُيُـونُ مُشَغَّـلاتٌ يَغَالِـبُ دَمعَهَـا نَظَـرٌ كَلِيلُ

نَهَتْـهُ رِقْبَـةُ الوَاشِيـنَ حَتَّـى تَعَلَّـقَ لا يُغِيـضُ وَلا يَسِيلُ

وذكر القالي بيتين للبحتري يمدح فيهما الفتح بن خاقان [3] عدّهما القالي من أحسن ما قيـل في طروق الخيال، والبحتري على رأي القالي من أجود المحسنين فيه حتى قيل طيف البحتري، فمما اختاره : [4] (الطويل)

أَلَمَّت بِنَـا بَعْدَ الهُدُوِّ فَسَامَحَـتْ بِوَصْـلٍ مَتَى نَطْلُبْهُ في الجِدِّ تَمْنَعِ

فَوَلَّتْ كَأَنَّ البَيْنَ يَخلُـجُ شَخْصَهَا أَوَانَ تَوَلَّـتْ مِنْ حَشَايَ وَأَضْـلُعِي

وأورد القالي خمسة أبيات للبحتري من أحسن ما قيل في فتور الطرف من قصيدة يمدح فيها الفتح بن خاقان [5] : (الهزج)

---

[1]) هو صاعد بن الحسن الربعي البغدادي اللغوي (٤١٧هـ)، ورد من المشرق إلى الأندلس أيام هشام بن الحكم المؤيد ، وولاية المنصور بن أبي عامر بحدود سنة ٣٨٠هـ ، كان عالماً باللغة والآداب والأخبار، وحسن المعاشرة، فكه المجالسة . انظر: الضبي . **بغية الملتمس** ، ترجمة رقم ٨٥٢ ، ص ٣١٩.

[2]) القالي . **كتاب الأمالي** ، ج١ ، ص ٢٠٩ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٣ ، ط٣ ، ص ١٨١٨ ـ ١٨١٩ .

[3]) هو : الفتح بن خاقان بن أحمد بن غرطوج ، وقد تنزل من المتوكل بمنزلة الروح من الجسد ، كان أديباً فاضلاً اجتمعت له خزانة كتب من أعظم الخزائن ، وكان غاية في الجود ، قتل مع المتوكل سنة ٢٤٧هـ . انظر : البحتري . **ديوان البحتري** ، ج١ ، ص ١٤٩ .

[4]) القالي . **الأمالي** ، ج١ ، ص ٢٢٨ ـ ٢٢٩ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٢ ، ص ١٢٣٨ ـ ١٢٣٩ .

[5]) القالي . **الأمالي** ، ج١ ، ص ٢٢٨ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٤ ، ص ٢٢٤٣ ـ ٢٢٤٤

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وَفـــي القَهْـــوَةِ أشْكَـــالٌ مِـــنَ السَّـــاقِـــي وَأَلْـــوَانُ

حَبَـــابٌ مِثْـــلَ مايَضْـــحَـــ ـــكُ عَنْـــهُ وَهْـــوَ جَـــذْلانُ

وَسُكْـــرٌ مِثْـــلَ مَـــا أَسْكَـــ ـــرَ طَـــرْفٌ مِنْـــهُ وَسْنَانُ

وَطَعْـــمُ الرِّيـــقِ إِذْ جَـــادَ بِـــهِ وَالصَّـــبُّ هَيْمَـــانُ

لَنَـــا مِـــنْ كَفِّـــهِ رَاحٌ وَمِـــنْ رِيَّـــاهُ رَيْحَـــانُ

وهذا يؤكد أن القالي قد نقل معه شعر البحتري إلى الأندلس، مثلما نقل شـعر أبـي تمـام وغيرهما.

ولكن ليس هذا هو المهم في جانب شيوع شعر البحتري في الأندلس، ووصوله إليها، فشعر البحتري قد وصل إلى الأندلس بالفعل قبل قدوم القالي إليها، والدليل على ذلك أن ابن عبد ربـه المتوفى عام ٣٢٨ هـ قد ضمَّن شعراً للبحتري في عقده، وهو من جملة ما استحسنه ابن عبـد ربه في اختياراته في موضوعات متنوعة، واختياراته هذه تؤكد أن شعر البحتـري كـان لـه حضور كبير في الأندلس في الفترة التي سبقت قدوم القالي.

ومما يؤكد هذه الفرضية : أن ابن عبد ربه، كان متأثراً جداً بشعر البحتري، واستعار كثيراً من معانيه وأفكاره وألفاظه وأسلوبه، وللتدليل على ذلك سأورد بعض أبيات من قصيدة لابن عبد ربه تؤكد مدى تأثره بالبحتري وحرصه على احتذائه في معانيه وألفاظه. فابن عبد ربـه حـين يقول في إحدى قصائده : [1] (الكامل)

أضْحَـــى كَبِيرُهمُ كأنَّ جَبِـــينَـــهُ خُضِبَـــتْ أسِرَّتُـــهُ بِمَـــاءِ الزَّاجِ

---

[1]) ابن عبد ربه . ديوان ابن عبد ربه ، جمعه وحققه وشرحه : محمد رضوان الداية ، مؤسسة الرسالة، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩م ، ص ٣٩ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهذا مأخوذ من قول البحتري : [1] (السريع)

وُجُـوهُ حُـسَّـادِكَ مُـسْـوَدَّةٌ أَمْ صُـبِغَـتْ بَعْـدِي بِالـزَّاجِ

فابن عبد ربه قد أخذ من البحتري لفظه ومعناه، للدلالة على الصغار والذل والهوان الـذي أصاب أعداء الممدوحَين، " وجوه ، جبين " " خضبت بماء الزاج ، صبغت بماء الزاج "، وقول ابن عبد ربه :

مَنْ جَاءَ يَسْـأَلُ عَنْهُمُ مِنْ جَاهِلٍ لَـمْ يَـرْوِ سَغْبَـاً مِنْ دَمِ الأَوْدَاجِ

يوافق معناه ولفظه قول البحتري :

أَسقَـى السَّحَابُ الغُـرُّ أَطْلاَلَهُـم رَيَّـاً وَلَـو مِـنْ دَمِ أَوْدَاجِـي

فألفاظ البحتري واضحة في عجز بيت ابن عبدربه تحديداً، ولكنه عكـس المعنـى علـى الموضوع الذي يتحدث فيه، فالبحتري " أسقى من دم الأوداج " بينما ابن عبدربه " لم يرو مـن دم الأوداج، وكأن ابن عبدربه اراد أن ينأى بنفسه عن الاتهام بالأخذ من البحتري، فأخذ معانيه وألفاظه، واستغلها في موضوع آخر غير الموضوع الذي أنشأ البحتري فيـه قـصيدته، وهـذا واضح في غير هذا البيت.

وقول ابن عبد ربه :

ونَجَا ابْنُ حَفْصُونٍ وَمَنْ يَكُنِ الرَّدى وَالسَّيْـفُ طَالِبُـهُ فَلَيْـسَ بِنَـاجِ

ومعناه مأخوذ بعد تحويره وتغيير موضوعه من قول البحتري :

انْـجُ مِـنَ الحُـبِّ فَـإِنَّ الَّـذي لَـمْ يُـرْدِهِ الحُـبُّ هُـوَ النَّاجِي

فابن عبدربه أخذ ألفاظ البحتري، ونحا فيها منحىً آخر، فبينما البحتري يتحدث في الغـزل وعن الحب الذي من لا يطلبه ولم يجربه هو الناجي من تبعاته، نجد ابن عبدربه قد استغل هذه

---

[1]) انظر القصيدة : البحتري . ديوان البحتري ، ج١ ، ص ٤٠٨ - ٤١٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الألفاظ في الحديث عن مخاطبه في البيت الذي لاينجو من السيف والردى، فابن عبدربه قد عكس معنى البحتري " هو الناجي " فليس بناجٍ "

أما قول ابن عبد ربه :

مُتَقَاذِفُ العَبَرَيْنِ تَخْفُقُ بِالصَّبَا رَايَاتُهُ مُتَدَافِعُ الأَمْوَاجِ

فهو مستوحىً من قول البحتري :

لَوْلاكَ خَاضَ النَّاسُ فِي فِتْنَةٍ تَرْمِي بِدُفَّاعٍ وَأَمْوَاجِ

فمعنى البحتري واضح في بيت ابن عبدربه، رغم انه ابتعد عن الموضوع الذي يتحدث فيه البحتري، ويتبدى الوضوح في استخدام " متدافع الأمواج " بدلاً من " ترمي بدفاع وأمواج " وهذا من الأخذ الحسن الذي تحدث فيه القدماء.

وقول ابن عبد ربه :

وَإِذَا المَعَاقِلُ أُرْتِجَتْ أَبْوَابُهَا فَالسَّيْفُ يَفْتَحُ قُفْلَ كُلِّ رِتَاجِ

فيكاد يكون معناه وألفاظه متطابقين مع ما جاء في بيت البحتري:

أُرْتِجْتَ لَمَّا فَتَحُوا بَابَهَا بِالسَّيْفِ صَلْتَاً أَيَّ إِرْتَاجِ

وفي هذا البيت لم يستطع ابن عبدربه الانعتاق من بيت البحتري، لا لفظاً ولا معنى، فاستغل المعنى كاملاً بألفاظه، فاشترك مع البحتري في الألفاظ " أرتجت ،يفتح، بالسيف، كل رتاج، أبوابها " علاوة على التركيب الذي يفيد المعنى ذاته " ارتجت أبوابها، فالسيف يفتح قفل كل رتاج"

أما قول ابن عبد ربه :

الحَقُّ أَبْلَجُ وَاضِحُ المِنْهَاجِ وَالبَدْرُ يُشْرِقُ فِي الظَّلاَمِ الدَّاجِي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهو مأخوذ من قول البحتري :

سَـيِقُـكَ يُستَضـوَى بِتَذبِيـرِهِ فـي ظُلُمَـاتِ الحَادِثِ الدَّاجِـي

ففكرة البحتري تبدو واضحة في بيت ابن عبدربه، إلا أنه استخدم البدر الذي يـشرق فـي الظلام، بدلاً من السيف اللامع الذي يبدد ظلمة الليل، ومن هنا نجد الفرق الكبير بـين تعبيـر البحتري وتعبيرابن عبدربه في وسيلة الإشراق، فبيت البحتري أقوى، وأشد تعبيراً عن المعنـى الذي يريده.

واختيارات ابن عبد ربه لبعض أشعار البحتري، واستخلاصها من شـعره، شـواهد علـى أحسن ما قيل في موضوعات معينة وأجوده، لهو دليل قاطع على أن شعر البحتري كـان بـين يدي ابن عبد ربه عندما اختار ما اختار من أشعار ومقطوعات، وأنه قرأ شعر البحتري بعنايـة واهتمام حتى استخلص هذه الأبيات وأشاد بها.

وبعيداً عن طرق انتشار شعره ووصوله إلى الأندلس، يتحدث هـو ـ البحتـري ـ عـن سيرورة شعره على رقعة واسعة من العالم الإسلامي ، بما فيها الغرب الإسلامي – الأنـدلس – وهذا، وإن كان قد صدر عن شاعر يتحدث عن شعره، بما فيه من هوى في نفـسه، وإعجابـاً بشعره، إلا أن ذلك له دلالة يمكن اعتمادها بدرجة كبيرة، على أن شعره قد انتشر وانتقل إلـى مواطن كثيرة، ومنها الأندلس نفسها وإن لم يشر إليها، فإشارته إلى بعض المواطن القريبة مـن الأندلس، فيه من الدلالة القوية على أن شعره قد عبر البحار إلى الأندلس، وأصبح محط إعجاب كثير من الأندلسيين الذين التفوا حوله، واتخذوه مذهباً ينظمون أشعارهم وتجاربهم بهداه فمما

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قاله في ذلك : [1] (الرمل)

إِنَّ شِعْـرِي سَارَ فـي كُـلِّ بَلَـدْ وَاشْـتَهَـى رِقَّتَـهُ كُـلُّ أَحَـدْ

قُلْـتُ شِعْراً في الغَوَانِي حَسَـناً تَرَكَ الشِعْـرَ سِوَاهُ قَـدْ كَسَـدْ

أَهْلُ فَرْغَانَـةَ قَـدْ غَنَّـوا بِـهِ وَقُرَى السُّوسِ وَأَلْطَا[2] وَسَنَدْ

وَقُـرَى طَنْجَةَ [3] وَالسَّـدِّ الَّـذِي بِمَغِيـبِ الشَّمْـسِ شِعْرِي قَدْ وَرَدْ

فانتشار هذه الأماكن والقرى على رقعة واسعة، يشير إلى أن شعره قد وصلها وتعـداها، ومن البيت الأخير يمكن أن تكون عبارة " والسد الذي بمغيب الشمس " تشير إلى بلاد الأندلس، لأن مغيب الشمس هو الغرب، وهذه إشارة واضحة إلى إمكانية وصول شعره إلى الأندلس فـي وقت مبكر من حياته.

ومن الأشخاص الذين وفدوا إلى المشرق، وعادوا إلى الأندلس حاملين علماً كثيـراً مـن الشعر والأخبار، محمد بن عبد الله بن الغازي [4]، ولعله في رحلته هذه قـد التقـى البحتـري، وحمل بعضاً من شعره إلى الأندلس سيما أنهما متعاصران ووفاتهما قريبة من بعضها.

٢ـ **الموسوعات** : من الوسائل التي انتقل بها شعر البحتري إلى الأندلس ما ورد فـي الكتب الموسوعة، وأظهر مثال على ذلك كتاب الأغاني للأصفهاني (٣٥٦ هـ) الذي وصل

---

[1]) البحتري . **ديوان البحتري** ، المجلد الثاني ، ص ٧٩٢ .

[2]) فرغانة : مدينة وكورة واسعة بما وراء النهر متاخمة لبلاد تركستان . الحموي ، شهاب الدين أبو عبدالله الرومي البغدادي .معجم البلدان ، دار صادر،١٩٧٧، مادة: فرغ . السوس: بلدة بخوزستان فيها قبر دانيال النبي، مادة : سوس ، ألطا: لم يحدد ياقوت هذا المكان ، وإنما أشار إلى أنها موضع في شعر البحتري

[3]) طنجة : بلد على ساحل بحر المغرب، مقابل الجزيرة الخضراء ، وهي من بلاد البربر ، **معجم البلدان**: طنجة .

[4]) هو محمد بن عبد الله بن الغازي ، رحل إلى المشرق ، وعنه روى المشايخ الأشعار المشروحة كلها ، ثم خرج من الأندلس يريد الحج ، فتوفي في طنجة قبل إتمام الحج ، وذلك سنة ٢٩٦ . انظر : الزبيدي . **طبقات النحويين** واللغويين ، ص ٢٦٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى الأندلس قبل صدوره في بغداد، بناءً على طلب من الحكم المستنصر بالله [1] (٣٦٦هـ)، والذي دفع ثمناً له ألف دينار ذهباً. [2]

فقد ترجم للبحتري ذاكراً مجموعة من أخباره، وبعض أشعاره، ومن ضمن اختيارات أبي الفرج من أشعار البحتري مجموعة من الأبيات في الهجاء، رغم اعتراف أبي الفرج أن مثل هذه الأبيات المذكورة " لا يشاكل طبعه، ولا تليق بمذهبه، وتتبئ بركاكتها وغثاثة ألفاظها عن قلة حظه في الهجاء " [3]، ولكنه يشير إلى قصيدتين في الهجاء لهما حظ من الجودة والقوة، إحداهما قوله في ابن أبي قماش، وكانت له جارية يعشقها أحمد بن صالح ابن شيرزاد، فحملها إليه : [4]

مَرَّتْ عَلَى عَزْمِهَا ولَمْ تَقِفِ مُبْدِيَةً لِلشَّنَانِ وَالشَّنَفِ [5]

لَمْ تَخْطُ بَابَ الدِّهْلِيزِ مُنْصَرِفاً إِلَّا وَخَلْخَالُهَا مَعَ الشُّنُفِ [6]

وهي قصيدة طويلة بلغت أبياتها الخمسين بيتاً، ولم يورد الأصفهاني منا إلا تسعة أبيات مختارة.

---

[1]) هو الحكم بن عبد الرحمن المستنصر بالله أبو العاصي . كان فاضلاً شغوفاً بالعلوم ، حريصاً على اقتناء دواوينها ، يبعث فيها إلى الأقطار والبلدان ، ويبذل فيها أنفس الأثمان . انظر : ابن الأبار ، أبو عبدالله بن أبي بكر القضاعي (٦٥٨هـ) **الحلة السيراء** ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٨٥ ، ج١ ، ص ٢٠٠ .

[2]) ابن الأبار . **الحلة السيراء** . ج١ ، ص ٢٠١ .

[3]) الأصفهاني ، علي بن الحسين أبو الفرج (٣٥٦ هـ) . **كتاب الأغاني** ، إعداد : مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط ١ ، ج٢١ ، ص ٢٩ .

[4]) الأصفهاني . **الأغاني** ، ج٢١ ، ص ٢٩ . والبحتري . **ديوان البحتري** ، ج٣ ، ص١٤٠٣ .

[5]) الشَّنان : الشنآن ، وقد خففت الهمزة الممدودة : وهو البغض . ابن منظور . **لسان العرب** ، مادة شنأ . الشنف : البغض والتنكر . **لسان العرب** ، مادة : شنف .

[6]) الشُّنف : الأقراط . ابن منظور . **لسان العرب** ، مادة : شنف .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وذكر له مجموعات أخرى من الأبيات في هجاء علي بن الجهم وأحمد بن صالح ، توصف بالبذاءة، وتنبو عن الذوق السليم. [1]

وذكر له أبياتاً في الغزل بالمذكر، منها ما كان في غلام يدعى شُـقران[2]، وآخـر يـدعى نسيم[3] يقول فيه : [4] (الطويل)

دَعَا عَبْرَتِي تَجْري عَلى الجَوْرِ وَالقَصْدِ أَظُنُّ نَسِيماً قَارَفَ الهَجْرَ مِنْ بَعْدِي

خَلا نَاظِري مِن طَيْفِـهِ بَعْـدَ شَخْصِهِ فَيَا عَجَبَـا لِلدَّهْـرِ فَقْداً علـى فَقْدِ

وذكر فيه (الأغاني) خمسة عشر بيتاً من قصيدة همزية في مدح أبي محمـد بـن علـي القُـمّي [5] بلغ عدد أبياتها ثمانية عشر بيتاً، بعد أن أهداه غلاماً كان البحتري قد تغـزل بـه، فخجل البحتري من هذا التصرف، وانقطع عنه مدّة ثم عاد إليه بهذه القـصيدة مادحـاً، ومـن أبياتها:[6] (الكامل)

إِنّي هَجَرْتُـكَ إِذ هَجَرْتُكَ وَحْشَـةً لا العَـوْدُ يُذْهِبُهَـا وَلا الإِبْـدَاءُ

لَيُواصِلَنَّـكَ رَكْـبُ شِعْرٍ سَائِـرٍ يَرْوِيـهِ فِيـكَ لِحُسْنِـهِ الأَعْدَاءُ

حَتّـى يَتِـمَّ لَـكَ الثَّنَـاءُ مُخَلَّداً أَبَدَاً كَمَـا تَمَّـتْ لِـيَ النَّعْمَـاءُ

فَتَظَـلُّ تَحْسُدُكَ المُلُوكُ الصِّيدُ بي وَأَظَـلُّ يَحْسُدُنِـي بِـكَ الشُّعَرَاءُ

---

[1]) انظر : الأصفهاني . **الأغاني** ، ج ٢١ ، ص ٢٨ ، ٢٩ ، البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٢ ، ص ٩٢٣ . ج٢ ، ص ١٠٣٨ .

[2]) انظر : الأصفهاني . **الأغاني** ، ج٢١ ، ص ٣٠ . البحتري .. **ديوان البحتري** ، ج٢ ، ص ٦٨٧ .

[3]) غلام رومي ليس بحسن الوجه ، وكان البحتري قد جعله باباً من أبواب الحيل على الناس ، فكان يبيعه ثم يتشوق إليه ، ويمدح من باعه إليه ، حتى يهبه له ثانية ، فلم يزل ذلك دأبه حتى مات نسيم ، فكفي الناسُ أمره . انظر : الأصفهاني . **الأغاني** ، ج ٢١ ، ص ٣٣ .

[4]) الأصفهاني . **الأغاني** ، ج ٢١ ، ص ٣٣ . . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج١ ، ص ٥٢٨ .

[5]) هو أبو جعفر محمد بن علي بن عيسى الأشعري ، ووالده القائد المشهور الرافضي . انظر : البحتري .**ديوان البحتري** ، ج١ ، ص ٢٠.

[6]) الأصفهاني . **الأغاني** ، ج ٢١ ، ص ٣٤ – ٣٥ ، البحتري . **ديوان البحتري** ، ج١ ، ص ٢٠ – ٢٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وذكر أيضاً قصيدته التي مدح بها المتوكل : [1] (الكامل المجزوء)

عَـــنْ أيِّ ثَغْـــرٍ تَبْتَسِـــمْ ؟ وَبِـــأيِّ طَـــرْفٍ تَخْـــتَكِـــمْ

قُـــلْ لِلخَلِيفَـــةِ جَعفَـــرِ الـــ ـــمُتَوَكِّـــلِ بـــنِ المُعْتَصِـــمْ

اسْـــلَـــمْ لِـــدِيـــنِ مُحَمَّـــدٍ فَإِذَا سَلِمْـــتَ فَقَـــدْ سَلِـــمْ

وكان المتوكل قد أغرى أحد شعرائه بالرد على البحتري والتشنيع عليه ،فقال قـصيدة على البحر نفسه والقافية ذاتها معرِّضاً بالبحتري على مسمع المتوكل الذي لم يتمالك نفسه مـن الضحك، وكادت أن تقطع العلاقة بين البحتري والمتوكل ،لولا تدخل بعض المحبين لهما مثـل الفتح بن خاقان الذي هوّن عليه الأمر. ومن هذه القصيدة : [2]

أَدخَلْـتَ رَأسَـكَ في الرِّحِـمْ وَعَلِمْـتَ أَنَّـكَ تَـنهَـزِمْ

يـا ابـنَ الثَـقِيلَـةِ وَالثَـقِيـ ـلِ عَلى قُلُـوبِ ذَوِي النِّعَـمْ

يـا ابـنَ المُبَاحَـةِ لِلـوَرَى أَمِـنَ العَفَـافِ أَمِ التُّـهَـمْ

لأُصَيِّـرَنَّـكَ شُـهْـرَةً بَيْـنَ المَسِيـلِ إِلـى العَلَـمْ

ومما ذكره الأصفهاني صوت[3] من الشعر للبحتري يتألف من أربعة أبيات من قصيدة قالها في مدح المعتز بالله، ومقدمتها تشبيب بعلوة صاحبته، هي : [4] (المنسرح)

كَـمْ لَيلَـةٍ فيـكِ بِـتُّ أَسْهَرُهَـا وَلَوعَـةٍ فـي هَواكِ أُضْمِرُهَا

وَحُـرقَـةٍ وَالدُّمُـوعُ تُطْفِـؤُها ثُـمَّ يَعُودُ الجَـوَى فَيُسْعِـرُهَا

بَيْضَاءُ رُودُ [5] الشَّبَابِ قَدْ غُمِسَتْ فـي خَجَـلٍ ذائِبٍ يُعَصْفِرُهَـا

---

[1]) الأصفهاني . **الأغاني** ، ج٢١ ، ص ٣٦ ـ ٣٧ . والبحتري . **ديوان البحتري** ، ج٣ ، ص ١٩٩٤ ـ ١٩٩٥ .

[2]) الأصفهاني . **الأغاني** ، ج ٢١ ، ص ٣٧ .

[3]) الصوت : الصوت من الشعر : ما يتألف من بيتين إلى أربعة أبيات تغنى ملحنة .

[4]) الأصفهاني . **الأغاني** ، ج ٢١ ، ص ٢٧ . والبحتري . **ديوان البحتري** ، ج٢ ، ص ١٠٧٤ ـ ١٠٧٦ .

[5]) الرود : مخفف الرؤد : وهي الشابة الحسنة السريعة الشباب مع حسن غذاء . ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة رأد .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اللَّــهُ جَارٌ لَهَــا فَمَــا امتَــلَأَتْ عَينِــيَ إِلَّا مِنْ حَيْــثُ أُبْصِرُهَا

ومن ضمن أشعار البحتري التي وردت في الأغاني ثمانية أبيات في رثــاء ســليمان بــن وهب[1] من قصيدة عدد أبياتها أربعة وعشرون بيتاً، ومنها : [2] (الكامل)

هَذا سُلَيْمَــانُ بْــنُ وَهْبٍ بَعْدَ مَــا طَالَــتْ مَسَاعِيهِ النُّجُومَ سُمُوكَــا

إِنَّ الرَّزِيَّــةَ في الفَقِيــدِ فَإِنْ هَفَــا جَزَعٌ بِصَبْــرِكَ فَالرَّزِيَّــةُ فيكَــا

لَوْ يَنْجَلِــي لَكَ ذُخْرُهَــا مِنْ نَكْبَةٍ جَلَــلٍ لَأَضْحَكَــكَ الَّذي يُبْكِيكَــا

ومن شعره في الهجاء وأورده الأصفهاني، خمسة أبيات في هجاء علي بن الجهم الذي كان يتألب على آل أبي طالب، ويهجو علياً كرّم الله وجهه، فطعن عليه البحتري هذا التوجه. ومــن الأبيات التي أوردها أبو الفرج : [3] (الوافر)

إِذَا مَــا حُصِّلَــتْ عُلْــيَا قُرَيْــشٍ فَلا فــي العِيــرِ أَنْتَ وَلا النَّفِيــرِ

لِأَيَّــةِ حَالَــةٍ تَهْجُــو عَلِيّــاً بِمَــا لَفَّقْــتَ مِــنْ كَــذِبٍ وَزورِ

مما سبق يتبين أن شعر البحتري قد وصل إلى الأندلس في وقت مبكر، وبطرق متعــددة، وربما كان اهتمام النقاد، وبتوجيه من القرار السياسي، الذي كان يتحكم كثيراً في توجيه الفكر والأدب والثقافة، مع ما يخدم المصلحة العامة، وما يتماشى الوضع الأندلسي الخاص، كان سبباً في عدم الاهتمام الكافي بشعر البحتري، مثلما كان في شعر غيره.

---

[1]) هو سليمان بن وهب بن سعيد بن عمرو بن حصين ، كتب للمأمون وهو ابن أربع عشرة سنة ، وكانت وفاته في حبس الموفق سنة ٢٧٢ . انظر : البحتري . **ديوان البحتري** ، ج١ ، ص ١٦٩ .

[2]) الأصفهاني . **الأغاني** ، ج ٢٣ ، ص ١١٤ – ١١٥ . والبحتري . **ديوان البحتري** ، ط٢ ، ص ١٥٧٤ – ١٥٧٧

[3]) الأصفهاني . **الأغاني** ، ج١٠ ، ص ٣٨٤ – ٣٨٥ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٢ ، ص ١٠٣٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البحتري في كتب الأندلسيين

رغم علو مكانة البحتري في الشعر العباسي، وعده من أشهر شعراء هذا العصر، إلا أن الاهتمام الذي حظي به لا يتناسب مع ما قدمه من فن شعري، ولا يتناسب مع عمره الفني الذي أمضاه في قرض الشعر، فكان على امتداد حياة ثمانية من الخلفاء العباسيين [1] شاعر البلاط الذي يشار إليه بالبنان، وهذا ما لم يتوفر، ولم يكن ممكناً لضلعي المثلث الشعري العباسي : أبي تمام والمتنبي، فهم من أكثر شعراء العصر العباسي شهرة، وحولهم قامت أشد الصراعات النقدية بين مؤيد لهذا، ومعارض لذاك، فالمؤيدون لهذا أو ذاك يرفعونه إلى أعلى المراتب، والمعارضون له ينزلون به إلى الحضيض، ورغم هذا وذاك، فإن الصراع لا يعدو أن يكون بين النقاد أنفسهم، فتوارى النقد أخيراً وخفت صوته إلا من المهتمين والمتخصصين، وبقي الشعراء الثلاثة يصدحون بأشجى الألحان وأجملها.

وفي الأدب الأندلسي ونقده، ورغم الحضور الواسع للبحتري، والإيمان الراسخ بأن شعره قد غزا الأندلس، وانتقل إليها بوسائل متعددة، واتفاق النقاد الأندلسيين على علو كعبه، إلا أن شهرته لم تصل إلى شهرة أبي تمام والمتنبي، ولم يكن هذا عائداً إلى تخلفه عنهما شعرياً، إنما يعود إلى الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية التي كانت تعيشها الأندلس في تلك الفترة.

فالشعر الأندلسي الذي صدر عن شعراء أندلسيي المولد، لم يتبلور بشكله الكامل، ولم يبدأ بالظهور الحقيقي، إلا في أواخر القرن الثاني وبدايات القرن الثالث الهجري، إذ تفتحت مدارك هؤلاء الشعراء، وصقلت موهبتهم، في الوقت الذي كان المشرق يشهد ثورة تجديدية في النظم، تفارق ما كان مألوفاً عليه الشعر قبل تلك الفترة، ولمّا كانت العلاقات الثقافية قائمة بقوة

---

[1]) المتوكل ، المنتصر ، المستعين ، المعتز ، المهتدي ، المعتمد ، المعتضد ، المكتفي .

©Arabic Digital Library-Yarmouk University

بين المشرق والأندلس، فقد استلهم شعراء الأندلس تلك الثورة التجديدية وتمسكوا بأهدابها، وبدأوا ينظمون أشعارهم على طريقتها وعلى هدي منها، وهذا ما أشار إليه إحسان عباس عندما رأى أن الشعر الأندلسي " من الناحية الزمنية أخذ يتكون حين كان الشعر المشرقي يشهد تجديد بشار وأبي نواس، ويقف على مفترق الطريق بين مذهبي أبي تمام والبحتري " [1]

ولما كان التيار الشائع في الأندلس وقتذاك هو اقتفاء أثر الشعر المحدث، والنفور من الشعر الذي يسير على طريقه العرب القديمة، فإن الاهتمام بشعر البحتري لم يكن يوازي الاهتمام بشعر أستاذه أبي تمام، لاختلاف منهج كل منهما عن الآخر، رغم أنهما ينتميان إلى مذهب واحد وهو الشعر القديم المحدث.

ومع ذلك، فإن حضور البحتري في الكتب الأندلسية كان كبيراً، وفيها من الإشارات التي تدل دلالة قاطعة على أن له من الأنصار والمعجبين العدد الكثير، وأن مذهبه في الشعر قد شاع في الأندلس وعلى نطاق واسع،خصوصاً في نهايات القرن الرابع والقرن الخامس عموماً.

وسوف يتناول البحث في ما سيأتي بعضاً من الكتب الأندلسية المعروفة، التي كان لها اهتمام بالبحتري وشعره، ويسلط عليها بعض الأضواء الكاشفة التي تحاول ـ ما استطاعت ـ الكشف عن حضوره واهتمام الأندلسيين بأشعاره، واقتدائهم بطريقته الشعرية، وبناء أشعارهم بمقتضاها، وعلى منوال من أشعاره.

---

[1]) عباس ، إحسان . تاريخ الأدب الأندلسي ، **عصر سيادة قرطبة** ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٨ ، ١٩٩٦ ، ص ٤٧

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البحتري في كتب الأندلسيين

أولاً: البحتري في كتاب العقد الفريد.

كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه، من أقدم الكتب الأندلسية التي اهتمت بالتراث المشرقي، وكان لشعر البحتري حضور فيه، فالعقد كتاب مشرقي المضمون، كتبه أديب وشاعر أندلسي في أرض بعيدة عن موطن الشعر المشرقي، ليتعرف الأندلسيون على أدب أجدادهم وأسلافهم، والمعروف أن ابن عبد ربه قد اختار مادة كتابه الشعرية من عيون الشعر العربي، في موضوعات متعدّدة، ومحددة في كل جوهرة من جواهر العقد، وهذا الاستحسان في الاختيار ينم عن إعجاب ابن عبد ربه بهذا التراث الشعري، وعن روح نقدية ذواقة اتسم بها، فعندما أورد أشعاراً عدّها من أجمل ما قيل في الخيل ووصفها، اختار سبعة عشر بيتاً في وصف بعض أنواع الخيول الموجهة إلى ساحة الحرب، أنشدها البحتري في مدح محمد بن حميد بن عبد الحميد الطوسي، ومن هذه القصيدة [1] : (الكامل)

فَأَعِنْ عَلَى غَزْوِ العَدُوِّ بِمُنطَوٍ ... أَحْشَاؤُهُ طَيَّ الكِتَابِ المُدْرَجِ

إِمّا بِأَشْقَرَ سَاطِعٍ أَغْشَى الوَغَى ... مِنْهُ بِمِثْلِ الكَوْكَبِ المُتَأَجِّجِ

أَوْ أَدْهَمٍ صَافِي السَّوَادِ كَأَنَّهُ ... تَحْتَ الكَمِيِّ مُظَهَّرٌ بِيَرَنْدَجِ[2]

أَوْ أَشْهَبٍ يَقَقٍ يُضِيءُ وَرَاءَهُ ... مَتْنٌ كَمَتْنِ اللُّجَّةِ المُتَرَجْرِجِ

تَخْفَى الحُجُولُ وَلَوْ بَلَغْنَ لَبَانَهُ ... فِي أَبْيَضٍ مُتَأَلِّقٍ كَالدُّمْلُجِ[3]

---

[1]) ابن عبد ربه ، أحمد بن محمد الأندلسي (ت ٣٢٨ هـ) . **العقد الفريد** ، تح : محمد سعيد العريان ، دار الفكر ، ١٩٤٠ ، ج١ ، ص ١١٢، البحتري . **الديوان** ، ج١ ، القصيدة ص ٣٩٩ ـ ٤٠٥ .

[2]) اليرندج : لفظة فارسية أصلها " رندد " قيل هو جلد أسود تعمل منه الخفاف ، وقيل هو صبغ أسود ، ابن منظور . **لسان العرب** ، مادة : رندد .

[3]) الدُّمْلُج : حلي يلبس في المعصم ، أو الحجر الأملس . انظر : **ابن منظور** . لسان العرب ، مادة دملج .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أَوْقَــى بِعُرْفٍ أَسْوَدٍ مُتَغَرِبِــبٍ فِيمَــا يَلِيــهِ وَحَافِــرٍ فَيْرُوزَجِي

أَوْ أَبْلَــقٍ يَلْقَــى العُيُونَ إِذَا بَدَا مِنْ كُــلِّ لَوْنٍ مُعجِــبٍ بِنَمُــوذَجِ

وهذه القصيدة تحديداً، كانت معانيها وتشبيهاتها وصورها، مرتعاً خصباً لشعراء الأندلس في القرن الخامس الهجري، وسوف يتم دراستها بشكل أكثر تفصيلاً في موضع آخر مــن هــذا البحث.

ومن اختياراته الأخرى في أوصاف شتى ما جاء في وصف الرياض، وما تضمه بين جنباتها من شقائق النعمان والأقحوان، والورود والأشجار، والحوذان، والسحاب والماء، ومــن جميل ما اختار بيتان هما : [1] (الطويل)

شَقَائِقُ يَحْمِلْــنَ النَّدَى فَكَأَنَّــهُ دُمُوعُ التَّصَابِي فِي خُدُودِ الخَرَائِدِ[2]

وَمِنْ لُؤْلُؤٍ فِي الأُقْحُوَانِ مُنَظَّمٍ عَلَــى نُكَــتٍ مُصفَرَّةٍ كَالفَرَائِــدِ[3]

وثمة قصيدة للبحتري في رثاء ابنة لأبي نهشل محمد بــن حميــد بــن عبدالحميــد الطوسي [4] يعزيه فيها، وقد اختار ابن عبد ربه منها عشرين بيتاً، من أصل واحد وعشرين بيتاً مجموع أبيات القصيدة، وفيها يرى البحتري أنه من العجز والتقصير أن يندب الرجال نــساءهم الميتات وجاء في بدايتها : [5] (الخفيف)

---

[1]) ابن عبد ربه . العقد الفريد ، ج٦ ، ص ٢٢٨ ، البحتري . ديوان البحتري ، ج١ ، ص ٦٢٣ .

[2]) الخرائد : جمع خريدة وهي البكر التي لم تمس قط ، وفي الأصل أن الخريدة هي اللؤلؤة التي لم تثقب ، انظر : ابن منظور . لسان العرب ، مادة :خرد .

[3]) الدر أو اللؤلؤ إذا نظم وفصل بغيره ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : درر.

[4]) أبو نهشل محمد بن حميد بن عبد الحميد الطوسي ، قتل والده – حميد – في حرب بابك الخرمي سنة ٢١٤ هـ . انظر : البحتري . ديوان البحتري ، ج١ ، ص ٣٩ .

[5]) انظر : ابن عبد ربه . العقد الفريد ، ج٣ ، ص ٢٠٨ – ٢٠٩ . البحتري . ديوان البحتري، ج١، ص ٣٩ – ٤٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ظَلَّــمَ الدَّهْــرُ فيكُــمُ وَأَسَاءَ فَعَزَاءٌ بَنِــي حُمَيــدٍ عَزَاءَ

أَنْفُــسٌ مَا تَكَــادُ تَفقِــدُ فَقْدَاً وَصُدُورٌ مَا تُبْرَحُ البُرَحَــاءَ

.
.
.

وَلَعَمْري مَا العَجْزُ عِنْدِيَ إِلَّا أَنْ تَبِيتَ الرِّجَالُ تَبْكِي النِّسَاءَ

ومن أجمل ما وصفت به المدن، اختار ابن عبد ربه أبياتاً للبحتري في وصف دمــشق في القصيدة التي مطلعها [1] (البسيط)

العَيْــشُ في لَيْلِ دَارَيَّا إِذا بَرَدَا وَالرَّاحُ نَمزُجُها بِالمَاءِ مِنْ بَرَدى

ومما جاء في العقد منها :

إِذا أَرَدْتَ مَلَأْتَ العَيْــنَ مِنْ بَلَــدٍ مُستَحْسَــنٍ وَزَمَانٍ يُشْبِــهُ البَلَدَا

يُمْسِي السَّحَابُ عَلَى أَجْبَالِهَا فِرَقاً وَيُصْبِحُ النَبْتُ فِي صَحْرَائِهَا بَدَدَا

فَلَسْــتَ تُبْصِــرُ إِلَّا واكِفَاً خَضِلاً أَو يَانِعَاً خَضِرَاً أَو طَائِراً غَرِدَا

ومما استحسنه ابن عبد ربه من شعر البحتري ما جاء في وصف قلم الحسن بن وهب[2] في قصيدة منها : [3] (الكامل)

وَإِذَا دَجَــتْ أَقْلامُهُ ثُمَّ انْتَحَتْ بَرَقَتْ مَصَابِيحُ الدُّجَى فِي كُتْبِهِ

بِاللَّفْــظِ يَقرُبُ فَهْمُــهُ فِي بُعْدِهِ مِنّا وَيَبعُــدُ نَيْلُــهُ فِي قُرْبِــهِ

---

[1]) انظر : ابن عبد ربه . **العقد الفريد** ، ج٦ ، ص ٢٣٠ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ص ٧٠٩ – ٧١٠ .

[2]) هو أبو علي الحسن بن وهب بن سعيد بن عمرو بن حصين ، وكان يكتب لمحمد بن عبد الملك الزيات ، وولي ديوان الرسائل ، وقد ورث الكتابة أباً عن جد . انظر : البحتري . **ديوان البحتري** ، ج١ ، ص ١٥٨ .

[3]) انظر : ابن عبد ربه . **العقد الفريد** ، ج٤ ، ص ٢٤٥ . البحتري. **ديوان البحتري**، ج١ ص١٦٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واختار مجموعة من الأبيات في محمد بن عبد الملك الزيات [1] يشيد بفنه في الكتابة من ضمن قصيدة طويلة يمدحه فيها، ومن أبياتها المختارة : [2] (الخفيف)

قَدْ تَصَرَّفْتَ فِي الكِتابَةِ حَتَّى ... عَطَّلَ النَّاسُ فَنَّ عَبدِ الحَمِيدِ [3]

فِي نِظَامٍ مِنَ البَلاغَةِ مَا شَـ ... ـكَّ امْرُؤٌ أَنَّهُ نِظَامٌ فَرِيدِ

كَالعَذَارَى غَدَوْنَ في الحُلَلِ البيـ ... ـضِ إِذا رُحْنَ في الخُطُوبِ السُّودِ

ومن جميل ما استحسنه ابن عبد ربه ما قاله البحتري في وصف قينة له : [4](الوافر)

أُمَازِحُهَا فَتَغْضَبُ ثُمَّ تَرْضَى ... وَفِعْلُ جَمَالِهَا حَسَنٌ جَمِيلُ

فَإِنْ تَغْضَبْ فَأَحْسَنُ ذَاتِ دَلٍّ ... وَإِنْ تَرْضَى فَلَيْسَ لَهَا عَدِيلُ

وبلغ عدد الأبيات التي استشهد بها ابن عبد ربه في العقد، وعدّها من أحسن ما قيل في موضوعاتها تسعة وستين بيتاً.

ثانياً: البحتري في الذخيرة.

يعد كتاب الذخيرة لابن بسام من أكثر الكتب الأندلسية التي اهتمت بشعر البحتري، وبينت الأثر الذي أحدثه شعره في الشعر الأندلسي، واهتمام شعراء الأندلس به وتأثرهم الواضح بنهجه والإفادة من معانيه وأفكاره واحتذائها، وثمة خبر يأتي به ابن بسام يبين بجلاء الاتجاه العام الذي ساد إشبيلية ومناطق أخرى من الأندلس، في القرن الخامس، من توجه شعرائها إلى

---

[1]) هو محمد بن عبد الملك بن أبان بن حمزة المعروف بابن الزيات ، كان شاعراً أديباً ، وكان جده أبان يجلب الزيت إلى بغداد فعرف بذلك ، قتله المتوكل سنة ٢٣٣ هـ . انظر : البحتري . **ديوان البحتري** ، ج١ ، ص ٦٣٢ .

[2]) انظر : ابن عبد ربه . **العقد الفريد** ، ج٤ ، ص ٢٥٣ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج١ ، ص ٦٣٢ ــ ٦٣٨ .

[3]) هناك بعض الاختلافات في الألفاظ بين ما جاء به ابن عبد ربه وما جاء في الديوان : قد تصرفت = لتبيّنت ، فريد = مَريد ، البيض = الصفر ، الخطوب = الخطوط ،

[4]) انظر : ابن عبد ربه . **العقد الفريد** ، ج٧ ، ص ٥٨ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٤، ص ٢٦٣٦. وهما مما نسب إلى البحتري ولم يردا في مخطوطات الديوان.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الاقتداء بمذهب البحتري وطريقته في نظم الشعر،فهذا النص في غاية الأهمية لأنه؛ بمثابة الدليل القاطع على الحضور اللافت للبحتري في وجدان شعراء إشبيليه وما حولها، ففي معرض حديثه عن الإشادة بأدباء الجانب الغربي من جزيرة الأندلس، والتي تضم إشبيلية ونواحيها، وما يدانيها من بلاد ساحل البحر المحيط الرومي في قوله : " حتى اجتمع في الجانب الغربي على ضيق أكنافه، وتحيف العدو قصمه الله لأطرافه، ما باهى الأقاليم العراقية، وأنسى بلغاء الدولة الديلمية، فقلما رأيت فيه ناثراً غير ماهر، ولا شاعراً غير قاهر، دَعَوا حرّ الكلام فلبّى، وأرادوه فما تأبّى، وطريقتهم في الشعر الطريقة المثلى، التي هي طريقة البحتري في السلاسة والمتانة والعذوبة والرصانة " [1]

وهذا النص الذي جاء على لسان ناقد كبير كابن بسام، يبين بجلاء أن فحول الشعراء في ذلك العصر الذي يعد من أزهى العصور الأدبية في الأندلس، قد اتجهوا نحو البحتري وحسموا أمرهم، في اتخاذ طريقته، الطريقة النموذج والمثال والقدوة التي ينبغي أن يسير عليها الشعر، لما لها من مميزات وخصائص تناسب البيئة والظرف السياسي والاجتماعي، وهو بهذا قد أعاد الاعتبار للبحتري ومذهبه الشعري، الذي لم يكن له حضور لافت فيما مضى، وهذا بحد ذاته اعتراف بما لهذا الرجل من تأثير على الشعر الأندلسي عموماً.

وابن بسام لم يورد أخباراً كثيرة عن البحتري، بقدر ما أورد أبياتاً استحسنها في موضوعها، وأشعاراً رأى أن شعراء الأندلس قد أخذوا من معانيها وألفاظها، متأثرين بها؛ لفرط إعجابهم بها، فقد ذكر ابن بسام البحتريّ في الخبر الذي يرويه عن مقتل المتوكل والفتح بن خاقان، وكان حاضراً المشهد الدموي، في موقعين من الكتاب [2]، وأورد اثني عشر بيتاً من

---

[1]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٢ ، م١ ، ص ١٢ .

[2]) انظر : ابن بسام . **الذخيرة** ، ق١ ، م١ ، ص ٣٨ – ٣٩ ، و ص ٥٤١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أربع قصائد متنوعة تتفطر حزناً ولوعة على مقتلهما غدراً، من قبل ابنه ولي عهده وأعوانه، فمما قاله : [1] (الطويل)

وَكَانَ وَلِـيُّ العَهْدِ أَضْمَـرَ غَدْرَةً فَمِنْ عَجَبٍ أَنْ وُلِّيَ العَهْـدَ غَادِرُهْ

فَلا مُلِّيَ البَاقِي تُرَاثَ الَّذِي مَضَى وَلا حَمَلَـتْ ذَاكَ الدُّعَاءَ مَنَابِرُهْ

وأورد خبراً آخر يبين فيه قدرة البحتري على الإتيان بالقوافي الصعبة مثلما هو قادر على الإتيان بالقوافي السهلة على حد قول البحتري، " فالحاذق لا يعمل إلا جيداً في أي شيء أخذ" [2].

وفي معرض حديثه عن سوء الحال الذي وصلت إليه قرطبة وأهلها في الفترة التي دالت مقاليد الحكم لفتيان بني عامر " مالك ومظفر " وما لحق أهل قرطبة من الظلم والضعف والهوان، وتكالب فتيان بني عامر واحداً تلو الآخر على التنكيل بهم، والاعتداء على مقدراتهم، دون أن يتمكنوا من رفع الظلم عن أنفسهم، عبر ابن بسام عن تلك الحالة المزرية بما قاله البحتري:[3] (الطويل)

أَهُزُّ بِالشِّعْرِ أَقْوَامَـاً ذَوِي وَسَـنٍ لَوْ أَنَّهُمْ ضُـرِبُوا بِالسَّيْفِ مَا شَعَرُوا

وأكثر ما جاء في الذخيرة من أشعار البحتري هو ما أخذه شعراء الأندلس منه، فابن بسام يتتبع المعاني التي احتذاها شعراء الأندلس من أشعار البحتري، ويرد الفضل له في السبق إليها، وهذه دلالة واضحة على أن ثمة تأثراً أندلسياً وافراً بأشعار البحتري، فيورد مجموعة من

---

[1]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق١، م١ ، ص ٥٤١ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٢ ص ١٠٤٧.

[2]) انظر الخبر : ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٢، م١ ٣٨٩ – ٣٩٠ .

[3]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٣، م١ ، ص ١١ والبحتري . **ديوان البحتري** ، ج٢ ، ص ٩٥٥ ، وجاء في الديوان أن عجز البيت : في الجهل لو ضربوا بالسيف ما شعروا .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأشعار التي أفاد منها بعض شعراء الأندلس، فقول أبي المغيرة بن حزم[1]، الذي يشير إلى حضوره وشهرته ومكانته في بني قومه[2] : (الطويل)

فإنْ أنْوِ فِي أرْضٍ فَإنّـيَ سَائِـرٌ وَإنْ أنْـأ عَنْ قَوْمٍ فَإنّيَ حَاضِرُ

أخذه من قول البحتري : [3] (الكامل)

وَشُهِرْتُ فِي شَرْقِ البِلادِ وَغَرْبِهَا فَكَأنّنـي فِي وَسْطِ نَادٍ جَالِـسُ

فهناك تشابه واضح في مضمون هذين البيتين اللذين يشيران إلى شهرة كل منهما، وشيوع ذكرهما في أفاق بعيدة.

وفي موضع آخر يؤكد ابن بسام أن أبا المغيرة قد عرف شعر البحتري، وتأثر به، فقوله في الوصف : [4]

تَشَابَهَ عَزْمِي وَالحُسَامُ وهِمّـتِـي ثَلاثَـةُ أسْيَافٍ بِأمْثَالِهَـا يُسْطَى (الطويل)

هو المعنى نفسه الذي جاء به البحتري في قوله : [5]

أُطْلُبَـا ثَالِثَـاً سِوَايَ فَإنّـي رَابِعُ العِيـسِ وَالدُّجَى وَالبِيدِ (الخفيف)

ويبدو أن ابن بسام قد حكم على تشابه المعنى في البيتين من خلال دلالة الألفاظ التي شكلت عبارات البيتين، فبينما استخدم أبو المغيرة لفظ (ثلاثة)، استخدم البحتري من قبل لفظ (ثلاثاً) ليشير كل منهما إلى صفات عليا يتمتع بها، مع ملاحظة أن البحتري قد جاء بألفاظ

---

[1]) هو عبد الوهاب بن أحمد بن عبد الرحمن بن سعد بن حزم ، من أهل قرطبة ، يكنى : أبا الحزم ، من المتقدمين في الآداب والشعر والبلاغة توفي سنة ٤٣٨ ، ودفن بطليطلة . انظر : ابن بشكوال . **الصلة** ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ ، القسم الثاني ، ترجمة رقم ٨١٥ ، ص ٣٨٠ – ٣٨١ .

[2]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق١ن م١ ، ص ١٦٦ .

[3]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق١، م١ ، ص ١٦٦ . البحتري . **ديوان البحتري** ، مجلد ٢ ، ص ١١٣٣

[4]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق١، م١ ، ص ١٧٥.

[5]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق١، م١ ، ص ١٧٦ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج١ ، ص ٦٣٣ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صحراوية عايشها، واستمد قوته وعزيمته منها (العيس والدجى والبيد)، بيمنا صرح أبو المغيرة بقوته من خلال (العزيمة والهمة والحسام)، وكلاهما قد عبر عن مكنونات قلبه بالأسلوب نفسه مع تمايز في الألفاظ، وهذه إشارة لطيفة من ابن بسام، توحي برهافة وعيه النقدي، وشدة ملاحظته.

ورجّح ابن بسام أن عبد الجليل بن وهبون في أحد أبيات قصيدة قالها في مدح المعتمد يقول فيه : [1] (البسيط)

ذَنْبِي إِلَى الدَّهْرِ أَن أَبْدَى تَعَنُّتَهُ ذَنْبُ الحُسَامِ إِذَا ما أَحْجَمَ البَطَلُ

قد اعتدى على معنى للبحتري وأخذه منه إذ يقول : [2] (الكامل)

وَعَذَرْتُ سَيفي في نُبُوِّ غِرارِهِ[3] أَنّي ضَرَبتُ فَلَمْ أَقَعْ بِالمَضْرَبِ

ولا أرى أن ثمة التقاءً واضحاً بين المعنى في البيتين، فالحسام في بيت ابن عبدون لم يجرب ولم يختبر، لأن صاحبه هو الذي تراجع عن الضرب والقتال، فالخلل في البطل، وليس في الحسام، أما السيف في بيت البحتري فقد اختبر ونبا، وتكشفت حقيقته، علاوة على أن ابن وهبون هنا يشكو من الدهر الذي ظلمه ولم يستطع التأقلم معه، وهذا ما لم يظهر في بيت البحتري.

ومن الأدباء الذين تأثروا بالبحتري وأخذوا بعضاً من معانيه : الأديب أبو تمام غالب الملقب بالحجّام [4] في قوله من أبيات في الوصف : [5] (الكامل)

---

[1]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٢، م١ ، ص ٤٩١ .

[2]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٢، م١ ، ص ٤٩٢ . والبحتري ، ديوان البحتري ، ج١ ، ص ٢٨٣ .

[3]) غرار السيف : حدّه ، نبوه : كلال السيف عند الضرب . ابن منظور . لسان العرب ، مادة غرر ، نبو .

[4]) هو غالب بن رباح المعروف بالحجام ، كان معدوداً من شعراء عصره ، إلا أنه كان متخلفاً في شعره لأن طبعه كان ينبو عن الرقيق السهل . انظر : ابن بسام . الذخيرة ، ق٣ ، م٢ ، ص ٨٢١ ـ ٨٤٠ .

[5]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٣ ، م١ ، ص ٨٢٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

انْظُرْ إِلى زُهْـرِ النُّجُومِ وقَدْ بَدَتْ فِي البَحْرِ تَعْجَبُ ذَاتُهَا مِنْ ذَاتِهَا

فَكَأَنَّها سِرْبُ الحِسَـانِ تَطَلَّعَـتْ لِتَرَى من المِرآةِ حُسْنَ صِفَاتِهَـا

يرى ابن بسام أن هذه الصورة منتزعة من بيت للبحتري في الوصف : [1] (الكامل)

إِذا النُّجُومُ تَرَاءَتْ في جَوَانِبُهَا لَيْلاً حَسِبْتَ سَمَاءً رُكِّبَتْ فِيهَا

وربما يكون الحجّام هذا قد استعار فكرة البحتري وصورته في وصف بركة المتوكـل، إلا أنه قد اقتصر في وصفه على زهر النجوم، التي شبهها بالفتيات الحسناوات اللواتي ينظـرن في المرآة؛ لتحسس مواطن الجمال في أنفسهن، أما صورة البحتري فهي أعم وأشمل من ذلـك، فالبركة قد عكست صورة السماء كاملة، بما فيهـا مـن صـور بديعـة قـصّر عـن تمثلهـا أبو تمام الحجام بعض التقصير.

ومما علق عليه ابن بسام، بيت لابن زيدون، يشير فيه إلى بيت للبحتري قـد احتـذاه وتأثر به لفظاً ومعنى، فبيت ابن زيدون : [2] (الخفيف)

لِلشَفِيـعِ الثَّنَاءُ وَالحَمْـدُ فِي صَوْ بِ الحَيَـا لِلرِّيَاحِ لا لِلغُيُـومِ

مأخوذ من قول البحتري : [3] (الخفيف)

حَازَ حَمْدي ولِلرِّيَاحِ اللَّواتِـي تَجْلُبُ الغَيْثَ مِثْلُ حَمْدِ الغُيُومِ

وعلى التقاء معنى بيت ابن زيدون ببيت البحتري في بعض الألفاظ (الحمد، الريـاح، الغيوم)وأخذه لبعض معناه مع التحوير، إلا أن الحمد في بيت ابن زيدون ينسب للريـاح التـي

---

[1]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٣، م١ ، ص ٨٢٨ ، والبحتري . **ديوان البحتري** ، ج٤ ، ص ٢٤١٨ .

[2]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق١، م١ ، ص ٣٤٦ – ٣٤٧ ، ، ابن زيدون . **ديوان ابن زيدون ورسائله** ، تح : علي عبد العظيم ، دار نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة ، ١٩٥٧، ص ٢٨٣ .

[3]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق١ ، م١ ، ص ٣٤٧ ، البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٤ ، ص ٢٠٧٣ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تحمل هذا الثناء إلى صاحبه وليس للغيوم، بينما بيت البحتري ينسبه إلى الرياح التي تحمل هذا الثناء، وللغيوم التي تأتي بالخير والعطاء نتيجة هذا الثناء.

ومما أورده ابن بسام لابن زيدون، وهو متأثر بقول البحتري : [1] (الطويل)

طَلاقَةُ وَجْهٍ في مَضَاءٍ كَمِثْلِ مَا يَرُوقُ فِرِندُ السَّيْفِ وَالحَدُّ مُرْهَفُ

وهو مثل قول البحتري : [2] (الوافر)

وَيَحسُنُ دَلُّهَا وَالمَوْتُ فِيهِ كَمَا يُستَحْسَنُ السَّيْفُ الصَّقِيلُ

فابن بسام قد أخذ السيف عاملاً مشتركاً بين البيتين في إنتاج المعنى، لتأكيد التشابه والأخذ، ولكن ابن زيدون قد شبه طلاقة الوجه وإشراقه بالسيف المشحوذ اللامع الحسن، وهو وصف مادي بالدرجة الأولى، أما البحتري فإنه وصف دلالها وإعجابها بنفسها، كما يعجب صاحب السيف بسيفه، فالصورة عند البحتري صورة معنوية وليست مادية، وهذا لا يعني أن ابن زيدون لم يستحضر هذه الصورة، فالأخذ قد يكون لمحاً أو جزءاً من مجمل الصورة، ويخرجه إخراجاً جديداً.

وأشار ابن بسام إلى تأثر ابن عمّار بالبحتري، فيورد أحد أبياته من قصيدة قالها في المعتمد بن عباد : [3] (المتدارك)

ومَنْ يَعْتَرِضْكَ بِأَوْدَاجِهِ فَكِلْهُ إِلَى سَعْدِكَ الذَّابِحِ

يزعم ابن بسام أنه قد أخذه من قول البحتري في حاجب ابن خاقان، إذ يقول : [4] (الكامل)

يَا صَاحِبَ الوُزَرَاءِ إِنَّكَ عِنْدَهُم سَعْدٌ ولكِنْ أَنْتَ سَعْدُ الذَّابِحُ

---

[1]) ابن بسام . **الذخيرة** ق١، م١ ، ص ٣٧٦ ، ابن زيدون . **ديوان ابن زيدون ورسائله** ، ص ٤٨٩ .

[2]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق١ ، م١ ، ص ٣٧٨ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٣ ، ص ١٨١٨ .

[3]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٢، م١ ، ص ٣٨٦ .

[4]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٢، م١ ، ص ٣٨٦ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج١ ، ص ٤٦٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفيه يقول أيضاً : [1] (الكامل)

سَمّـــاهُ سَعْداً للتَّفاؤُلِ بِاسْمِـــهِ حقّـــاً لَقَـــدْ أَلْفاهُ سَعْـــدَ الذّابِـــحِ

والظاهر أن ابن عمّار لم يأخذ من هذا البيت إلا " سعد الذابح " ثم وظف هذا التعبير توظيفاً مخالفاً عما وظفه البحتري، ومع ذلك فهذا دليل على أن ابن عمار قد اخذ مـــن البحتـــري هـــذا التعبير، وضمنه شعره، وهذا يعني أن ابن بسّام يرى بأخذ اللاحق من السابق باللفظ أو المعنـــى أو كليهما.

ومما أخذه ابن عمّار أيضاً واحتذى حذو البحتري بالمعنى واللفظ قوله : [2] (المتدارك)

وَلا وَصْـــلَ إلا جُمَانُ الحَدِيْـــثِ نُسَاقِطُـــهُ عَـــنْ ظُهُورِ المَطَايَـــا

إذ أخذه من البحتري في لفظه ومعناه في قوله : [3] (الطويل)

ولَمّا التَقَينـــا وَاللّوى مَوعِـــدٌ لَنا تَعَجَّبَ رائـــي الدُرِّ حُسْناً وَلاقِطُـــهْ

فَمِن لُؤلُؤٍ تَجلوهُ عِنـــدَ اِبتِسامِـــها وَمِن لُؤلُؤٍ عِندَ الحَدِيـــثِ تُساقِطُـــهْ

ويبدو أن ابن بسام قد ركزَ على مفردتي (الحديث، نساقطه) ليحكم على أن ابن عمار قد أخذه من البحتري بلفظه ومعناه، فابن عمار حاول أن يستعير صورة البحتري عـــن وصـــل المحبوبة، ولكن اقتصر ذلك بالحديث الذي يشبه الجمان دون أن يضيف شيئاً، أما البحتري فقـــد صور جمال ثغرها المُفْتَرّ عن أسنان كاللؤلؤ، وحديثها وكلامها الذي يتساقط من فمها كـــاللؤلؤ أيضاً، ومع ذلك فابن عمار قد تأثر تأثراً جزئياً بصورة البحتري، ورغم أنه لم يبلغ شأوه فـــي ذلك، إلا أنه لا يمكن هضم حقه في الإجادة، فربما اختلف موقف كل منهما مع صاحبته؛ لـــذلك اختلفت طريقة الوصف.

---

[1]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٢، م١ ، ص ٣٨٧. البحتري . ديوان البحتري ، ج١ ، ص ٤٧٣ .

[2]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٢، م١ ، ص ٣٨٩ .

[3]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٢، م١ ، ص ٣٩٠ . البحتري . ديوان البحتري ، ج٢ ، ص ١٢٣٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأشار ابن بسام إلى أن الشعراء يتصرفون في اشتقاق المدائح من أسماء الممدوحين، فقول أبي العلاء بن زهر بن عبد الملك الأيادي في مدح حسام الدولة ابن رزين [1]: (الكامل)

مَا أَثَّرَ العَضْبُ الحُسَامُ بِذَاتِهِ إلا بأنْ سُمِّيْتَ مِن أسْمَائِهِ

قد سبقه إليه مجموعة من الشعراء منهم البحتري الذي قال في العلاء بن صاعد : [2] (الكامل)

سَمَّاهُ أُسرَتُهُ العَلاءَ وَإِنَّمَا قَصَدُوا بِذَلِكَ أَنْ تَتِمَّ عُلاهُ

فابن زهر قد وظف الحسام بما يحمله من صفات إيجابية في مدح حسام الدولة؛ لأنه يرى أن حسام الدولة له نصيب من الحسام العضب في صفاته، وهو ما فعله قبل ذلك البحتري عندما مدح العلاء بن صاعد، الذي أطلق عليه هذا الاسم على أمل أن يكون له من اسمه نصيب، ويرتقي أعلى المناصب، وإن دل هذا على شيء، فإنما يدل على سعة اطلاع ابن بسام على أشعار المشارقة، ومنهم البحتري.

ومن جملة الشعراء الذين أخذوا من البحتري بعضاً من معانيهم وصورهم ما ذكره ابن بسام من أن أبا العرب الصقلي [3] أنشأ من ضمن أبيات قالها في المعتمد : [4] (الطويل)

كَأَنَّ بِلادَ اللهِ كَفُّكَ إِنْ يَسِرْ بِهَا هَارِبٌ تَجْمَعْ عَلَيْهِ الأَنَامِلا

فَأَيْنَ يَفِرُّ المَرْءُ عَنْكَ بِجُرْمِهِ إِذَا كَانَ يَطْوِي فِي يَدَيْكَ المَرَاحِلا

ويرى ابن بسام أن معنى هذين البيتين متداول من قبل مجموعة من الشعراء ذكر منهم البحتري في قوله : [5] (الكامل)

---

[1]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٢. م١ ، ص ٢٢١ .

[2]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٢. م١ ، ص ٢٢٢ . البحتري . ديوان البحتري ، ج٤ ، ص ٢٤٠٥ .

[3]) هو مصعب بن محمد بن أبي الفرات القرشي ، أبو العرب ، كان مشهوراً بالشعر عالماً بالأدب ، التحق بالمعتمد ثم بناصر الدولة صاحب ميورقة ، توفي سنة ٥٠٦ . انظر : ابن بسام . الذخيرة ، ق٤، م١ ، ص ٣٠١ ــ ٣٢٠ .

[4]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٤، م١ ، ص ٣٠٦.

[5]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٤، م١ ، ص ٣٠٧ . والبحتري . ديوان البحتري ، ق١ م١ ، ص ٧٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سُلِبُوا وَأُشرِقَتِ الدِّمَاءُ عَلَيهِمُ مُحْمَرَّةً فَكَأَنَّهُمْ لَمْ يُسْلَبُوا

وَلَوَ انَّهُم رَكِبُوا الكَوَاكِبَ لَمْ يَكُنْ لِمُجِدِّهِمْ مِنْ أَخْذِ بَأسِكَ مَهْرَبُ

والمعنى الذي أخذه أبو العرب من البحتري هو مضمون البيت الثاني، الذي يشير إلى بأس الممدوح وقوته، وعدم استطاعة أحد الهرب من مصيره المحتوم على يديه، وسواء كان معنى أبي العرب أم معنى البحتري أم معنى غيرهما، فجميعهم قد أخذوا هذا المعنى من القرآن الكريم الذي تحدث عن حقيقته في أكثر من آية.

ومما أورده ابن بسام عن عبد الجليل بن وهبون [1] أنه ادّعى قول بيت لم يسبق إليه أحد وأنه من ابتكاره دون غيره. فيقول : [2] (البسيط)

قُل للرَّشِيْدِ وقَدْ هَبَّتْ نَوَافِحُهَا أَسْرَفْتِ يَا دِيْمَةَ المَعْرُوفِ فاقْتَصِدِ

أَشْكُو إِلَيْكِ النَّدَى مِن حيثُ أَحْمَدُهُ لَو فَاضَ فَيْضاً عَلَيَّ البَحْرُ لَم يَزِدِ

فقيل له : فأين أنت من قول أبي عبادة، يعني البحتري : [3] (البسيط)

تَنَصَّبَ البَرقُ مُختالاً فَقُلتُ لَهُ لَوْ جُدْتَ جُودَ بَني يَزدَادَ لَمْ تَزِدِ

وابن بسام محق في ذلك، فالناظر إلى الشطر الثاني من البيت الثاني لابن وهبون، يرى علاوة على اشتراك أبياتهما في الوزن والروي والقافية ،أنهما قد اشتركا في المعنى نفسه والألفاظ، وحتى الأسلوب : لو فاض ــ لم تزد، لو جدت ــ لم تزد، فالبيت الثاني لابن وهبون يناظر بيت البحتري في معناه وبعض لفظه.

---

[1]) هو عبدالجليل بن وهبون المرسي (٤٨٠ هـ)، أحد الشعراء الفحول في القرن الخامس ، قال عنه ابن بسام: أنه آخر من أفرغ في وقتنا فنون المقال في قوالب السحر الحلال ، ترجم له في الذخيرة ترجمة وافية ، استعرض فيها كثيراً من أشعاره في موضوعات شتى. انظر: ابن بسام ، **الذخيرة** ، ق ٢ ، م ١ ، ص ٤٧٣ ـ ٥٢٠ .

[2]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٢، م١ ، ص ٤٩٩ .

[3]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٢، م١ ، ص ٤٩٩ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٢ ، ص ٦٥٩ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأورد ابن بسام أبياتاً لأبي حفص الهوزني[1] يحض فيها على الجهاد، ويقول في بيت فيهـا:[2]

(المديد)

بَدءُ صَعْقِ الأَرْضِ نَشْءٌ وَطَلُّ وَرِيَـــاحٌ ثُـمَّ غَيْـــمٌ أَبَـــلُّ

ويرى ابن بسام أنه قد سبقه إليه مجموعة من الشعراء، منهم البحتري في قوله:[3] (البسيط)

وَأَزْرَقُ الفَجْرِ يَأْتي قَبْلَ أَبْيَضِـــهِ وَأَوَّلُ الغَيْـثِ قَطْرٌ ثُـمَّ يَنسَكِبُ

فابن بسام قد استشعر وجود تشابه بين هذين البيتين، في ظاهرة كونية معروفة للجميع، بأن أول الغيث قطرات ثم ينهمر المطر، وهذا من المعاني العامة التي يشترك فيها النـاس جميعـاً، وأرى أن أبا حفص في هذا البيت متأثر بالقرآن الكريم أكثر من تأثره بالبحتري، وذلك في قوله تعالى [4] "" **فإن لم يصبها وابل فطلٌّ والله بما تعملون بصير** ""

وفي حديثه عن وصف الخيل، أورد ابن بسام جملة من الأشعار، ومن أبيات للرمادي يقول في أحدها : [5] (الكامل)

حَطَمَـتْ حَوافِرُهُ السَّلامَ صَلابَةً فَكأَنَّـهُ مِـنْ أَوْجُـهِ البُخَّـالِ

ويرى ابن بسام أن معنى هذا البيت يشبه قول البحتري : [6] (الكامل)

مَـا إِنْ يَعَافُ قَذىً وَلَو أَوْرَدتَـهُ يَوْمَـاً خَلائِـقَ حَمدَوَيـهِ الأَحْوَلِ

---

[1]) هو عمر بن الحسن بن عبد الرحمن الهوزني من أصل إشبيليه ، يكنى : أبا حفص ، رحل إلى المشرق ، وكان متفنناً في العلوم، قد أخذ من كل فن منها ، قتله المعتضد بالله عباد بن محمد ظلماً بقصره سنة ٤٦٠ ، انظر : بشكوال . **كتاب الصلة** ترجمة رقم ٨٦٥ ، ج٢ ، ص ٤٠٢ ، ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٢، م ١، ص ٨١ – ٩٤ .

[2]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٢، م١ ، ص ٨٩ .

[3]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٢، م١ ، ص ٩١ . و البحتري . **ديوان البحتري** ، ج١ ، ص ١٧١ .

[4]) البقرة: آية ٢٦٥.

[5]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٢، م١ ، ص ٤٦٨ .

[6]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٢، م١ ، ص ٤٦٩ . البحتري ، **ديوان البحتري** ، ج٣ ، ص ١٧٤١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقال ابن بسام : إن البحتري نفسه قد أخذ هذا المعنى من أبي تمام في قوله :[1] من البسيط

أَيَقَنْـتُ إِنْ لَـمْ تَثَبَّـتْ أَنَّ حَافِرَهُ مِنْ صَخْرِ تَدْمُرَ أَوْ مِنْ وَجْهِ عُثْمَانِ

وأرى أن ابن بسام قد جانب الحقيقة في هذا، فالرمادي أراد أن يصف حوافر حصانه بالصلابة والقوة، فلم يجد ما يشّبه به ذلك إلا وجه البخيل في صلابته، وربما ركز ابن بسام على صفة البخل في بيت الرمادي، وصفة الحول في بيت البحتري؛ ليحكم على أن الرمادي قد أخذه من البحتري، ورغم أن المعنى في بيت الرمادي أقرب إلى معنى أبي تمام، إلا أنه زعم أن بيت البحتري يدور في ذات المعنى.

* * *

وثمة أبيات أوردها ابن بسام للبحتري من قبيل الاستحسان والإعجاب بها، وهي تنم عن ذوقه في الاستحسان والإجادة، فمنها بيتان من الشعر أوردهما الثعالبي واختصهما دون غيرهما من كلام العرب، ليضفي صفة التواضع على من يكلمه وهو أبو الفضل المكيالي

"...، وإن حدَّث عن التواضع كان أولى بقول البحتري ممن قيل فيه "[2] (الوافر)

دَنَوتَ تَواضُعَـاً وَعَلَوْتَ مَجْدَاً فَشَأنَـاكَ انحِـدَارٌ وَارْتِفَـاعُ

كَذَاكَ الشَّمْسُ تَبْعُدُ أَنْ تُسَامَـى وَيَدْنُـو الضَّوءُ مِنْهَـا وَالشُّعَاعُ

---

[1]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٢، م١ ، ص ٤٦٩ .

[2]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٤ ، م٢ ، ص ٥٦٢ – ٥٦٣ . البحتري . ديوان البحتري ، ج٢ ، ص ١٢٤٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي ترجمة المجيد بن أبي الشخباء [1]، وفي إحدى رسائله (المجيد) أورد بيتين للبحتري كشاهد على أحسن ما قيل في التأدب مع الخلان والأصدقاء فيقول : [2] (الطويل)

أَبَيــتُ عَلَى الخِلانِ إلا تَحَنِّيــاً ... يَلِينُ لَهُم قَلْبِي وَيَصفُو لَهُمْ شِرْبِي

وَإِنِّي لأَستَبقــي الصَّدِيقَ إِذَا نَبَا ... عَلَيَّ وَأَهْنَــا مِنْ خَلائِقِــهِ الجُرْبِ

وفي رسالة أخرى ضمنها بيتين للبحتري مما استحسن من الأشعار التــي تبــين منزلــة الأدباء عند أصحاب الحكم، واعترافهم بفضلهم دون أن يحطوا من قيمتهم، فيختــار للبحتــري قوله:[3] (المنسرح)

يُنْزِلُ أَهْــلَ الآدَابِ مَنزِلَةَ الــ ... أَكْفَاءِ أَنْ شَارَكُوهُ فــي أَدَبِــهْ

لَــمْ يُزْهِــهِ فِيهِمِ وَهُم سُوَقٌ ... فِي العَيْنِ وَطْءُ المُلُوكِ فِي عَقِبِــهْ [4]

وأورد ابن بسام بيتين للبحتري مستشهداً على أحسن ما جاء في الاحتيال لكتمــان الــدموع السواجم،ولا سيما وقدأزف الفراق،وعصت بما فيها الــدموع الآمــاق" [5] قــول البحتــري:[6] من الوافر :

وَقَفنــا وَالعُيــونُ مُتَقَــلاتٌ ... يَغالِــبُ طَرْفَهَــا نَظَــرٌ كَلِيــلُ

نَهَتــهُ رِقبَــةُ الواشِيــنَ حَتَّــى ... تَعَلَّــقَ لا يُغِيــضُ وَلا يَسِيــلُ

---

[1]) هو الحسن بن محمد بن عبد الصمد بن أبي الشخباء وكان يلقب بالمجيد ، توفي سنة ٤٨٢ أو ٤٨٦ . انظر : ابن بسام . الذخيرة ، ق٤ ، م٢ ، ص ٦٢٧ .

[2]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٤ ، م٢ ، ص ٦٢٨ . البحتري . ديوان البحتري ، ج١ ، ص ١٠٥ .

[3]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٤ ، م٢ ، ص ٦٤٠ . والبحتري . ديوان البحتري ، ج١ ، ص ٢٤٣ .

[4]) وطء الملوك في عقبه : أي سيرهم على أثره .

[5]) ابن بسام . الذخيرة ، ق١، م١ ، ص ٣٢٣ .

[6]) ابن بسام . الذخيرة ، ق١، م١ ، ص ٣٢٤ . والبحتري . ديوان البحتري ، ج٣ ، ص ١٨١٨ ــ ١٨١٩ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وذكر مجموعة من الأبيات التي حكم لها بأنها أحسن ما قيل في الهيبة، ومن هذه الأبيات قول البحتري : [1] من الطويل.

دَنَوتُ فَقَبَّلتُ النَدى من يَدِ امرئٍ كَرِيمٌ مُحَيّاهُ سِباطٌ أَنامِلُهْ

ويرى أن ابن زيدون قد أغار على معنى هذا البيت، واحتذاه في قوله : [2] من االطويل

وَلَمّا حَضَرْنَا الإِذْنَ وَالدَّهْرُ خَادِمٌ تُشيرُ فَيُمْضِي وَالقَضَاءُ مُصَرِّفُ

وَصَلْنَا فَقَبَّلْنَا النَّدَى مِنْكَ فِي يَدٍ بِهَا يُتْلَفُ المَالُ الجَسِيمُ وَيُخْلَفُ

وتظهر هذه الإغارة في الشطر الأول من قول البحتري (دنوت فقبلت الندى) التي أخذها ابن زيدون وضمنها بيته الثاني (وصلنا وقبلنا الندى)، وهذا دليل على أثر البحتري في شعر ابن زيدون.

واستحسن ابن بسام قول البحتري في وصف الصبح : [3] (الكامل)

والصُّبْحُ يُلْمَحُ مِن خِلال سَحَابَةٍ كَالمَاءِ يَلْمَعُ مِنْ خِلال الطُّحْلُبِ

ويبدو أن وجه الاستحسان والإعجاب الذي أبداه ابن بسام، يعود إلى جمال التشبيه التمثيلي، الذي صور فيه البحتري انبلاج الصبح من خلال السحب المتراكمة، بلمعان الماء من خلال الطحالب التي تطفو على وجه الماء.

ومن أحسن ما قال البحتري على رأي ابن بسام قوله : [4] من الكامل

جَدٌّ كَجَدِّ أَبِي سَعِيدٍ إِنَّهُ تَرَكَ السَماكَ كَأَنَّهُ لَم يُشْرِفِ

قاسَمتَهُ أَخْلاقَهُ وَهْيَ الرَّدَى لِلمُعتَدي وَهِيَ النَّدَى لِلمُعتَفِي

---

[1]) ابن بسام . الذخيرة ، ق١، م١ ، ص ٣٧٨ . البحتري . ديوان البحتري ، ج٣ ، ص ١٦١٠ .

[2]) ابن بسام . الذخيرة ، ق١، م١ ، ص ٣٧٧ . ابن زيدون . ديوان ابن زيدون ورسائله ، ص ٤٩٦ .

[3]) ابن بسام . الذخيرة ، ق١، م١ ، ص ٥١٨ . البحتري . ديوان البحتري ، ج١ ، ص ٨٠ .

[4]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٢، م١ ، ص ٥١٢ . البحتري . ديوان البحتري ، ط٢ ، ج٣ ، ص ١٤١٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فَإِذَا جَرَى فِي غَايَــةٍ وَجَرَيْتَ فِي أُخْرَى التَقَى شَأْوَاكُمَا فِي المَنْصِفِ

* * * *

يظهر البحتري في الذخيرة من خلال الأبيات التي يوردها ابن بسام، بأنه مضرب المثل في الإجادة والحسن والابتكار، فإذا أراد أحدهم أن يُظهر الحسن والجمال والتفــوق والابتكــار، وأن يظهر محدّثه بأبهى صورة، ويرتقي به إلى أعلى منزلة، فإنه يصوره بشعر البحتري، بمــا فيه من أناقة في اللفظ ورشاقة في المعنى، وجمال في النظم، وقمة في البلاغة، فمما ذكره ابــن بسام من شعر الثعالبي في الأمير أبي الفضل المكيالي، ما وصف به بلاغته ببلاغــة البحتــري ولفظ الأصمعي : فيقول : [1] (الكامل)

لَكَ في المَفَاخِرِ مُعْجِزَاتٌ جَمَّــةٌ أَبَدَاً لِغَيْرِكَ فِي الوَرَى لَــمْ تُجْمَــعِ

بَحْرَانِ بَحْرٌ في البَلاغَةِ شَابَــهُ شِعْرُ الوَلِيدِ وَحُسْنُ لَفْظِ الأَصْمَعِي

كالنَّوْرِ أو كالسِّحرِ أوْ كَالبَدْرِ أوْ كَالوَشْــيِ فِي بُرْدٍ عَلَيْــهِ مُوشَّــعِ

وقد أشاد به أبو المطرف المعروف بابن الدبّاغ [2] عندما مدح شخصاً آخر، فلم يجد ما يعبر به عن إعجابه بشاعريته المطبوعة المبدعة، إلا بإسباغ شاعرية البحتري وطبعه وبلاغته عليه، وذلك في قوله : [3] (الكامل)

للهِ ذَاكَ الطَّبْــعُ هَــمَّ بِمَنْطِــقٍ فَغَــدَا الشَّــرُودُ مُذَلَّــلاً لِخِطَابِــهِ

صَوّاغَ أَنْوَاعِ البَدِيْعِ فَمَا الرَّضِي وَمَــنِ الوَلِيــدُ وَمَنْ أَبُو خَطَّابِــهِ

---

[1]) ابن بسام . **الذخيرة** ق٤ ، م٢ ، ص ٥٨٢ .

[2]) هو أبو المطرف عبد الرحمن بن فاخر المعروف بابن الدبّاغ ، أديب مشهور بالبلاغة ، اتصل ببني عباد وبني المظفر ، والمقتدر بن هود ، ومات مقتولاً ، انظر : ابن خاقان . **قلائد العقيان** ، ج١ ، ص ٣١٤ – ٣٢١ .

[3]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٣، م١ ، ص ٣١٥ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأورد ابن بسام مقطوعة لأبي زكريا يحيى بن الزيتوني [1] يشيد فيها برقة شعره، وأن هذا الشعر لا يقل روعة وإجادة عن شعر البحتري في وصف الرياض وبراعة التشبيهات والنوادر التي أولع البحتري بوصف عين طماس بها، فيقول : [2] من الكامل

لَمْ أَفْنِ دَمْعَاً فِي سِوَاهُ وَلا جَرَى ... قَلَمٌ بِغَيْرِ ثَنَاه فِي قُرْطَاسِهِ

فَلَقَيْتُ مِنْ كَلَفِي بِهِ مَا لَمْ يَكُنْ ... لاقَى سَحِيْمٌ مِنْ بَنِي حَسْحَاسِه

مَا البُحْتُرِيُّ وإن أَرَقَّ نَسِيْبُهُ ... وَاَجَادَ وَصْفَ الرَّوْضِ فِي بِطْيَاسِهِ [3]

وأَتَى بِتَشْبِيْهَاتِ حُسْنِ نَسِيْمِهِ ... ونَوَادِرٍ بِصِفَاتِ عَيْنِ طماسِهِ [4]

بأَرَقَّ مِن شِعْرِي وأَحْسَنَ مَوقِعَاً ... مِنْهُ اليَنَاقِي فِي حُلَى أَنْفَاسِهِ

ومما ينقله ابن بسام عن اليتيمة ما جاء في ترجمة القاضي الجرجاني، عندما أسبغ عليه من صفات المبدعين السابقين، ويمزجها معاً ليكون الجرجاني نتيجتها وخلاصتها، فقد اختار شعر البحتري ليكون من الصفات التي تشكل الجرجاني، " فهو فرد الزمان، ونادرة الفلك، وإنسان حدقة العلم وقبة تاج الأدب، وفارس عسكر الشعر، يجمع خط ابن مقلة، إلى نثر الجاحظ، ونظم البحتري، وينظم عقد الإتقان والإحسان في كل ما يتعاطاه " [5]

وفي الوقت الذي أشار فيه ابن بسام إلى أن شعراء الأندلس قد اهتموا بشعر البحتري، وأخذوا من معانيه وألفاظه وأسلوبه، يرى أن البحتري نفسه، قد أخذ من غيره، معانيه وأسلوبه،

---

[1]) أحد الوافدين على الأندلس أيام ملوكها ، وله شعر بديع وتصرف مطبوع وكان حاضر الجواب . انظر : ابن بسام . الذخيرة ، ق٤ ، م١ ، ص ٣٧٤ .

[2]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٤، م١ ، ص ٣٧٥ – ٣٧٦ .

[3]) بطياس : قرية من قرى حلب . ياقوت . معجم البلدان ، مادة بطياس

[4]) طماس : هو أحمد بن عبد الله بن العباس طماس ، كان البحتري يعرض بعور عينه في أهاجيه له . انظر : البحتري . ديوان البحتري ، ج٢ ، ص ١١٢٧ .

[5]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٤ ، م٢ ، ص ٥٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذا دليل على أن الشاعر مهما علت مكانته الشعرية وموهبته، فإنه لا يستغني عن الأخذ ممن سبقه.

فقد أورد ابن بسام بيتاً للبحتري مأخوذاً من قوله تعالى : " **وعسى أن تكرهوا شيئاً وهو خير لكم وعسى أن تحبوا شيئاً وهو شرٌ لكم والله يعلم وأنتم لا تعلمون** ۞ "[1]

يقول ابن بسام: [2] " فلمح أبو عبادة هذا الأسلوب فقال في معناه " : [3]

وَالشَّيءُ تُمنَعُهُ يَكونُ بِفَوتِهِ أَحْظَى مِنَ الشَّيءِ الَّذي تُعْطَاهُ

وتأثر البحتري بمضمون هذه الآية واضح وجلي، فقد أخذ معناه، وضمنه بيته هذا.

ويرى أن قول البحتري : [4]

أُطْلُبَا ثالِثاً سِوَايَ فَإِنِّي رَابِعُ العِيسِ وَالدُّجَى وَالبِيدِ

مأخوذ باللفظ والمعنى من أبي تمام : [5]

العِيسُ وَالبِيْدُ وَاللَّيلُ التَّمَامُ مَعَاً ثَلاثَةٌ أَبَداً يُقْرَنَّ فِي قَرَنِ

فعلى الرغم من تشابه البيتين لفظاً، إلا أن المعنى ليس متشابهاً من كل الوجوه، فقد أخذ البحتري من أستاذه ألفاظه ووظفها توظيفاً يتجه اتجاهاً آخر، فبينما يقر أبو تمام على تلازم (الليل والبيد والعيس) ولا يمكن لواحدة منها أن تنفصل عن الأخرى ،يصف البحتري نفسه بأنه إعرابي، مرتبط بعلاقة وثيقة مع البيئة التي يعيش فيها من(ليل وعيس وبيد) واكتسب بعض صفاته منها.

---

[1]) البقرة : آية ٢١٦ .

[2]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٤، م٢ ، ص ٦٣٢ .

[3]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٤، م٢ ، ص ٦٣٢ . والبحتري . **ديوان البحتري** ، ج٣ ، ص ٢٤٠٣ .

[4]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق١، م١ ، ص ١٧٦ . والبحتري . **ديوان البحتري** ، ج١ ، ص ٦٣٣ .

[5]) ابن بسام . **الذخيرة** . ق١ ، م١ ، ص ١٧٦ . أبو تمام . **ديوان أبي تمام** ، ج٣ ، ص ٣٣٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويرى ابن بسام أن بيتي البحتري : [1] (الطويل)

وَلَسْتَ تَرَى عُودَ الأَرَاكَةِ خَائِفاً سَمُومَ الرِّيَاحِ الآخِذاتِ مِنَ الرَّنْدِ [2]

وَمَا الكَلْبُ مَحْمُوماً وَإِن طَالَ عُمْرُهُ أَلا إِنَّمَا الحُمَّى عَلى الأَسَدِ الوَرْدِ

قد أخذهما من قول أبي تمام : [3] (البسيط)

إِنَّ الرِّيَاحَ إِذَا مَا أَعْصَفَتْ قَصَفَتْ عِيدانَ نَجْدٍ وَلَمْ يَعبَأْنَ بِالرَّتَمِ [4]

بَنَاتُ نَعْشٍ وَنَعْشٌ لا كُسُوفَ لَهَا وَالشَّمْسُ وَالبَدْرُ مِنْهُ الدَّهْرَ فِي الرَّقَمِ

والناظر بإنعام إلى معنى البيتين عند كل منهما، يستشف أنهما يدوران حول فكرة عميقة واحدة، عالجاها بالأسلوب نفسه (التشبيه الضمني)، فالبحتري في بيتيه اللذين يبين فيهما علة أصابت ممدوحه إبراهيم بن المدبر، يؤكد أن الإنسان القوي المحبوب من الناس والمؤثر فيهم، لا تؤثر فيه العواصف والأزمات، ولا يضعضعه المرض مهما كان، في الوقت الذي يقف الإنسان الضعيف العاجز عن مواجهة أي خطر، وهذا الحال شبيه بحال الكلب الضعيف الذي يموت ويحيا ولا يعبأ به أحد، ولا يشعر أحد بخسارته، بخلاف الأسد القوي (الإنسان)الذي يعد أقل مكروه يصيبه خسارة، لمكانته والتفاف الناس حوله،وهو المعنى نفسه الذي جاء به بيتا أبي تمام، فالإنسان القوي الشديد المراس (عيدان نجد) ،لا يزعزعه ولا يضعفه شيء، بعكس الإنسان الضعيف (الرتم) الذي لا يعبأ به أحد، وحالهما كحال الشمس والقمر اللذين إذا ما أصابهما

---

[1]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق١ ، م١ ، ص ٣٤٩ . البحتري . ديوان البحتري ، ج٢ ، ص ٧٥٧ ــ ٧٥٨ .

[2]) الرند : واحدته رندة : شجر طيب الرائحة يقال لحبه الغار ، وقيل إنه الآس . ابن منظور . **لسان العرب** ، مادة : رند .

[3]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق١ ، م١ ،ص٣٤٩ . أبو تمام . **ديوان أبي تمام** ، بشرح الخطيب التبريزي ، تح : محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٤
ج٣ ، ص ٢٨٠ .

[4]) الرتم : واحدته رتيمة : هو نوع من الشجر أو نبات من دِقّ الشجر . ابن منظور . **لسان العرب** ، مادة رتم ...

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الكسوف والخسوف، فإن الناس يشعرون بذلك، ويؤثر بهما أو عليهما، بعكس بنات نعش (النجوم) التي لا يعبأ بها أحد ولا يشعر بوجودها مخلوق.

وليس هذا حسب : إنما بيت البحتري الثاني مأخوذ من قول أبي تمام : [1] من الطويل

فَإِنْ تَكُ قَدْ نالَتْكَ أَطْرَافُ وَعْكَةٍ فَلا عَجَبٌ أَنْ يُوعَكَ الأَسَدُ الوَرْدُ

ويدور في المعنى نفسه الذي جاء به البيتان السابقان.

ومما أخذه البحتري من أشعار أبي تمام قوله : [2] (البسيط)

وَأَزْرَقُ الفَجْرِ يَأتي قَبْلَ أَبيَضِهِ وَأَوَّلُ الغَيْثِ قَطْرٌ ثُمَّ يَنسَكِبُ

يرى ابن بسام أنه قد أخذه من قول أبي تمام : [3]

كَمْ مِنْ قَلِيلٍ حَدَا كَثِيراً كَمْ مَطَرٍ بَدْؤُهُ مُطَيْرُ

فالبيتان من حيث الفكرة التي يحملانها متشابهان، والمعنى برمته من المعاني المشتركة بين الناس، ولا فضل لأي منهما سوى نظمها شعراً.

وذكر ابن بسام أن البحتري من جملة من احتذوا حذو الخنساء، وقد قيل لها مدحتِ أخاك حين هجوت أباك، فقالت جملة أبيات، منها : [4] (الكامل)

جَارَى أَبَاهُ فَأَقْبَلا وَهُمَا يَتَعَاوَرَانِ مُلاءَةَ الخُضْرِ

حَتَّى إِذَا جَدَّ الجَرَاءُ وَقَدْ سَاوَى هُنَاكَ العُذْرَ بِالعُذْرِ

وَهُمَا كَأَنَّهُمَا وَقَدْ بَرَزَا صَقْرَانِ قَدْ حَطَّا عَلَى وَكْرِ

---

[1]) ابن بسام . الذخيرة ، ق١ ، م١ ، ص ٣٤٩ . أبو تمام . ديوان أبي تمام ، ج٢، ص ، ٩٩ .

[2]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٢، م١ ، ص ٩١ . البحتري . ديوان البحتري ، ج١ ، ص ١٧١ .

[3]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٢ ، م١ ، ص ٩١ .

[4]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٢، م١ ، ص ٥١٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويرى ابن بسام أن البحتري قد أحسن عندما استوقفه هذا المعنى فصاغ معنى شبيهاً بـــه أو قريباً منه في قوله : [1] (الكامل)

جَـدٌّ كَجَـدِّ أَبـــي سَعيـدٍ إِنَّـــهُ تَرَكَ السَماكَ كَأَنَّـــهُ لَـــم يُشـــرِفِ

قاسَمْتَـــهُ أَخْلاقَـــهُ وَهْـــيَ الرَّدَى لِلمُعْتَدي وَهِـــيَ النَّـــدَى لِلمُعْتَفِـــي [2]

فَإِذَا جَرَى مِنْ غَايَـــةٍ وَجَرَيتَ مِنْ أُخْرَى التَقَى شَأْوَاكُمَا فِي المَنْصِفِ

فالمعنى الذي يشير إليه ابن بسام، وأن البحتري قد احتذاه، هو مضمون البيت الثالـــث الذي يتشابه مع مضمون البيت الثالث من أبيات الخنساء.

وأخذ البحتري معنى قول أبي تمام : [3] (الكامل)

أَو يَفتَـــرِق نَسَـــبٌ يُؤَلِّـــفُ بَينَنـــا أَدَبٌ أَقَـــمْنَـــاهُ مُـــقَـــامَ الوالِـــدِ

فقال:[4] (البسيط)

إِنْ كَانَ مِنْ فَارِسٍ فِي بَيْتِ سُؤْدُدِهَا وكُنْتُ مِنْ طَيِّئٍ في البَيْتِ ذِي الحَسَبِ

فَلَمْ يَضِرْنَـــا تَنَائِـــي المَنصِبَيْنِ وَقَدْ رُحْنَـــا نَسِيبَيْـــنِ فِي خُلْـــقٍ وَفِي أَدَبِ

ومعنى أبي تمام واضح بجلاء في البيت الثاني من أبيات البحتري.

---

[1]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٢، م١ ، ص ٥١٢ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٣ ، ١٤٢ .

[2]) المعتفي : طالب المعروف . ابن منظور . **لسان العرب** ، مادة عفي .

[3]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٢، م٢ ، ص ٧٧٧ . أبو تمام . **ديوان أبي تمام** ، ج١ ، ص ٤٠٧ .

[4]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٢ ، م٢ ، ص ٧٧٧ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج١ ، ص ٢٥٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأخذ البحتري معنى عمرو بن معد كرب [1] في قوله : [2] (الوافر)

لَقَـدْ أَسْمَعْـتَ لَوْ نَادَيْـتَ حَيّـاً وَلَكِـنْ لا حَيَـاةَ لِـمَـنْ تُـنَادِي

فقال متأسياً بالمعنى العام لهذا البيت : [3] (البسيط)

أَهُـزُّ بِالشِّعرِ أَقْوَامَـاً ذَوِي وَسَـنٍ فِي الجَهْلِ لَوْ ضُرِبُوا بِالسَّيْف مَا شَعَرُوا

وذكر ابن بسام شعراء جعلوا من الطيف رسولاً إلى المحبوب، وذكر منهم أشجع السلمي في قوله : [4] (الخفيف)

حَـيٌّ طَيْفَـاً أَتَاكَ بَعْـد المَنَـامِ يَتَـخَطَّـى إِلَيْـكَ هَـوْلَ الظَّـلامِ

شَحَـطَ الحَـيُّ مِـنْ سُعادَ وَمِنّـا رُسُـلٌ بَيْـنَنَـا مِـنَ الأَحْـلامِ

فجاء البحتري الذي ضرب به المثل في الحديث عن الطيف فقال : [5] (الطويل)

إِذا أَرْسَلَـتْ طَيْـفَاً يُذَكِّرُنِي الجَوَى رَدَدْتُ إِلَيْهَـا بِالنَّجَـاحِ رَسُولَـهَـا

وكثيراً ما نجد الطيف في الشعر العربي وتحديداً عند البحتري، يقوم بمهمة الرسول بين الأحبة، وهذا من المعاني المشتركة التي تداولها الشعراء في أشعارهم، وإن قطع البحتري شوطاً طويلاً فيها، حتى أصبح شاعر الطيف الأول؛ لكثرة وروده في شعره.

---

[1]) هو عمرو بن معد كرب الزبيدي من مَذْحِجْ ويكنى أبا ثور ، وهو ابن خالة الزبرقان بن بدر التميمي ، من فرسان العرب المشهورين بالبأس في الجاهلية وأدرك الإسلام وأسلم ، انظر : ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم . الشعر والشعراء ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، قدّم له : حسن تميم ، وراجعه وأعد فهارسه محمد عبد المنعم العريان ، ط٢ ، ١٩٨٧ ، ص ٢٤٠ – ٢٤٢ .

[2]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٣ ، م١ ، ص ١١ . وينسب هذا البيت إلى : كثير، عزة . الديوان ، تح: احسان عباس، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص ٢٢٢.

[3]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٣ ، م١ ، ص ١١ . البحتري . ديوان البحتري ، ج٢ ، ص ٩٥٥ .

[4]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٤، م٢ ، ص ٤٧٣ .

[5]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٤ ، م٢ ، ص ٤٧٣ . والبحتري . ديوان البحتري ، ج٣ ، ص ١٧٩٣ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتبين فيما سبق أن ابن بسام قد اهتم اهتماماً كبيراً بالبحتري وشعره، فذكر بعضاً من أخباره، واختار مجموعة من الأبيات التي استحسنها، وعدها من جواهر الشعر العربي، وأبان عن اهتمام شعراء الأندلس بأفكار البحتري ومعانيه وأسلوبه، فأخذوا منها وضمنوها أشعارهم، ولم يغب عن باله مدى إعجاب الشعراء والمترسلين في الأندلس بمعاني البحتري، ودقة اختياره للألفاظ والتعابير التي يحسن اختيارها، فأشادوا بها في مدائحهم لذوي الشأن، ولم ينس ابن بسام أن يجعل البحتري آخذاً ومتأثراً بغيره من الشعراء الذين سبقوه، فأورد أبياتاً رأى أن البحتري قد احتذى فيها حذو من سبقوه، وتحديداً أبا تمام أستاذه، وهذا كله يدل على أن للبحتري في الأندلس حظوة كبيرة، وأن طريقته في النظم لها معجبون ودعاة، ولا تقل شأناً عما كان لطريقتي أبي تمام والمتنبي.

.

ثالثاً : البحتري في نفح الطيب

لم يكن نفح الطيب من الكتب التي اهتمت بالبحتري وبشعره، فلم يتجاوز ورود ذكره في النفح تسع مرات، ولم تتجاوز أبياته المبثوثة فيه اثنين وعشرين بيتاً، ومع ذلك يبدو البحتري في النفح شاعراً عظيماً له قدرته ومكانته واحترامه، ولا مجال للطعن فيه والحط من شاعريته.

فمما وصف به المقري أدب لسان الدين بن الخطيب من أشعار ورسائل، وما تمتاز به من براعة في السبك والرّصف، اختار المقري مجموعة من الأبيات للبحتري، رأى فيها أنها ناطقة بحال رسائل لسان الدين بن الخطيب وقوافيه، فقد اجتهد فيها لتخرج آية في الجمال والبهاء والرونق، مستخدماً الألفاظ الرقيقة المعبرة عن المعاني الجليلة، ووسائل الزينة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والزخرف التي أخرجتها وكأنها عروس في كامل زينتها وتبدي لمبصرها ما قاله البحتري: [1] (الخفيف)

وَبَديعٍ كَأَنَّهُ الزَّهَرُ الضَّا حِكُ فِي رَوْنَقِ الرَّبيعِ الجَدِيدِ

مُشَرَّقٌ فِي جَوانِبِ السَّمْعِ مَا يُخْـ ـلِقُهُ عَوْدُهُ عَلَى المُسْتَعِيدِ

وَمَعَانٍ لَوْ فَصَّلَتْهَا القَوَافِي هَجَّنَتْ شِعْرَ جَرْوَلٍ وَلَبِيدِ

حُزْنَ مُسْتَعْمَلَ الكَلامِ اِخْتِيَاراً وَتَجَنَّبْنَ ظُلْمَةَ التَعْقِيدِ

فمضمون أبيات البحتري في الألفاظ والمعاني ودقة اختيارهما هما صفات لما ينظمه ابن الخطيب من أشعار، وما يكتبه من رسائل.

وفي حديثه عن رثاء الديار وخراب العمران، والتوجع لها، ذكر المقري مقطوعات لبعض الشعراء تبكي الديار وتتحسر على ما آلت إليه، ثم أشار في آخر حديثه إلى أن هذا النوع من الشعر – رثاء الديار والدمن – قد أبدع فيه البحتري، وسبق الشعراء الأندلسيين الذين نظموا شعراً كثيراً في ذلك، وذلك في قصيدة نظمها على إثر مقتل المتوكل راثياً إياه " ولا مزيد في التفجع على الديار والتفجع للدمن والآثار، على قول البحتري من قصيدة يرثي بها المتوكل " [2] منها: (الطويل)

مَحَلٌّ عَلَى القَاطُولِ أَخْلَقَ دَاثِرُهْ وَعَادَتْ صُرُوفُ الدَّهْرِ جَيْشاً تُغَاوِرُهْ

تَغَيَّرَ حُسْنُ الجَعْفَرِيِّ وَأُنْسُهُ وَقُوِّضَ بَادِي الجَعْفَرِيِّ[3] وَحَاضِرُهْ

إِذَا نَحْنُ زُرْنَاهُ أَجَدَّ لَنَا الأَسَى وَقَدْ كَانَ قَبْلَ اليَوْمِ يَبْهَجُ زائِرُه

وَلَمْ أَنْسَ وَحْشَ القَصْرِ إِذْ رِيعَ سِرْبُهُ وَإِذْ ذُعِرَتْ أَطْلاؤُهُ وَجَآذِرُه

---

[1]) المقري . **نفح الطيب** ، ج١ ، ص ٧٧ – ٧٨ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج١ ، ص ٦٣٦ – ٦٣٧ .

[2]) المقري ، **نفح الطيب** ، ج١ ، ص ٥٠٣ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٢ ، ص ١٠٤٦ .

[3]) الجعفري : قصر المتوكل .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد ذكر من هذه القصيدة ثلاثة عشر بيتاً من أصل ثلاثة وثلاثين بيتاً هي أبيات القصيدة في ديوانه، وهذه إشارة من المقري إلى أن البحتري من رواد رثاء الديار الذي نشط الشعراء الأندلسيون في النظم فيه.

وأورد صاحب النفح أشعاراً يرى أنها من أجمل ما وصفت به دمشق، واختار من جملتها خمسة أبيات للبحتري في وصفها، في القصيدة التي مطلعها : [1] (البسيط)

العَيْشُ فِي لَيْلِ دَارَيَّا إِذَا بَرَدَا ... وَالرَّاحُ نَمْزُجُهَا بِالمَاءِ مِن بَرَدَى

أَمَّا دِمَشْقُ فَقَدْ أَبْدَتْ مَحَاسِنَهَا ... وَقَدْ وَفَى لَكَ مُطْرِيهَا بِمَا وَعَدَا

إِذَا أَرَدْتَ مَلأْتَ العَيْنَ مِنْ بَلَدٍ ... مُستَحْسَنٍ وَزَمَانٍ يُشْبِهُ البَلَدَا

يُمْسِي السَّحَابُ عَلَى أَجْبَالِهَا فِرَقاً ... وَيُصْبِحُ النَّبْتُ فِي صَحْرَائِهَا بَدَدَا

فَلَسْتَ تُبْصِرُ إِلَّا وَاكِفاً خَضِلاً ... أَوْ يَانِعاً خَضِراً أَوْ طَائِراً غَرِدَا

كَأَنَّمَا القَيْظُ وَلَّى بَعْدَ جَيْأَتِهِ ... أَوِ الرَّبِيعُ دَنَا مِنْ بَعْدِ مَا بَعُدَا

ومما وصف به المقري بلاغة أحمد بن شاهين [2] اختار له ثلاثة من شعراء المشارقة المشهورين – ديك الجن والبحتري والمتنبي – ليسبغ عليه من صفاتهم الأدبية والشعرية، ما يعلي شأنه به فقال من نظمه : [3] (الطويل)

يَصِيدُ ابْنُ شَاهِينٍ بِجَوٍّ بَلاغَةٍ ... سَوَانِحَ فِي وَكْرِ البَدَائِعِ تُفْرِخُ

وَمَا كَانَ دِيكُ الجِنِّ مُدْرِكَ نَيْلِهَا ... إِذا صَرْصَرَ البَازِي فَلا دِيكَ يَصْرُخُ

وَلَوْ جَادَ فِكْرُ البُحْتُرِيِّ بِمِثْلِهَا ... لَكَانَ عَلَى الطَّائِي بِالأَنْفِ يَشْمُخُ

---

[1]) المقري . **نفح الطيب** ، ج٢ ، ص ٣٩٥ – ٣٩٦ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٢ ، ص ٧٠٩ – ٧١٠ .

[2]) هو أحمد بن شاهين ، أصل والده من جزيرة قبرص ، وهو إلى شهرته بالشعر كاتب مترسل ، وكان يدرس بالجقمقية ، ولما ورد المقري دمشق أنزله فيها بناء على طلبه في أن يكون قريباً من الجامع الأموي ، انظر : المقري . **نفح الطيب** ، ج١ ، ص ٦٤ ، ج٢ ، ص ٤١٤ .

[3]) المقري . **نفح الطيب** ، ج٢ ، ص ٤١٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وَلَوْ أَنَّ نَظْـمَ ابنِ الحُسَيْنِ أُتِيحَهَـا لَفَـازَ بِسَبْـقٍ حُكْمُـهُ لَيْـسَ يُنْسَخُ

والبحتري من وجهة نظر الأندلسيين، من أعظم شعراء المشارقة، وكـانوا يحتفلـون بـه وبشعره ويعجبون به، ويجتهدون لمجاراته والتفوق عليه، وهذا ما عبّر عنـه أحـد الـشعراء المشهورين بالمجون والخلاعة – مع البراعة والبلاغة- ،وهو أحمد بن طلحة الوزير الكاتب [1] إذ يقول في أحد المحافل " تقيمون القيامة لحبيب والبحتري والمتنبي، وفي عصركم من يهتـدي إلى ما لم يهتدوا إليه " [2]

وكان البحتري عند كثير من شعراء الأندلس مضرب المثل في الطبع، فإذا ما أرادوا التندر على شاعر مبتدئ، أو من يدعي أنه قد وصل إلى مراتب الشعراء الكبار، يصفونه بـالبحتري تندراً وسخرية، فهذا العالم اللغوي أبو عبد الله محمد بن معمر[3] يقول في الفضل بـن شـرف هاجياً ومقللاً من براعته وشاعريته وهو [4]: (الكامل)

قُولُوا لِشَاعِرِ بُرْجَـةٍ هَلْ جَـاءَ مِنْ أَرْضِ العِرَاقِ فَحَازَ طَبْعَ البُحْتُرِي

وَافَـى بِأَشْعَـارٍ تَضِـجُّ بِكَفِّـهِ وتَقُولُ هَـلْ أُعْزَى لِمَنْ لَم يَشْعُـرِ

يا جَـعْفَـرَاً رُدَّ القَرِيْـضَ لأَهلِـهِ واتْـرُكْ مُبَارَاةَ لِتِلْـكَ الأَبْحُـرِ

لا تَزْعَمَـنْ مَا لَـمْ تَكُنْ أَهْلاً لَـهُ هَذَا الرُّضَابُ لِغَيْـرِ فِيـكَ الأَبْخَرِ

---

[1]) هو أحمد بن طلحة ، من أهل جزيرة شُقر من عمل بلنسيه ، استكتبه ابن هود حين تغلب على الأندلس وربما استوزره . انظر : لسان الدين بن الخطيب . **الإحاطة في أخبار غرناطة** ، ج١ ، ص ٢٣٥ .

[2]) المقري . **نفح الطيب** ، ج٣ ، ص ٣٠٧ .

[3]) هو أبو عبد الله محمد بن معمر اللغوي المعروف بابن أخت غانم ، من علماء مالقة المشهورين ، والغالب عليه علم اللغة . انظر : المغربي ، ابن سعيد . **المغرب في حلى المغرب** ، ج١ ، ص ٤٣٣ .

[4]) المقري . **نفح الطيب** ، ج٣ ، ص ٣٩٧ . المغربي . **المغرب** ، ج١ ، ص ٤٢٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رابعاً: في الرسائل والمقامات:

لم يقتصر أثر البحتري في الأندلس على الشعراء وحدهم، إنما تعدّاه إلى المترسّلين وأصحاب المقامات، الذين وجدوا في معانيه وأفكاره ما يخدم أفكارهم وقضاياهم، التي حاولوا إبرازها عن طريق تضمينها، بما يناسب من أشعار البحتري ومعانيه، وقد نجد بعض المترسّلين إن لم يضمّن شعراً للبحتري فإنه يأخذ معناه بألفاظه وينثرها؛ لتؤدي الغرض الذي يريده بأقوى تأثير، وهذا اعتراف منهم بأثر البحتري في أدبهم، وحضوره في نفوسهم وعقولهم، ففي رقعة عتاب، خاطب الوزير الكاتب أبو بكر بن قزمان [1] بعض الوزراء الكتاب معاتباً على بعض التصرفات التي ليست من أخلاق العلماء والوزراء وأصحاب الجاه، وقد استشهد على هذا الحال الذي بينهم، ببيتين للبحتري يبين الحال الذي يجمعه بمن يعاتب، فيقول:[2]

(البسيط)

إنْ كُنْتَ مِنْ فَارِسٍ في بَيْتِ سُؤْدُدِها ... وكُنْتُ مِنْ بُحْتُرٍ في البَيْتِ والنَّسَبِ [*]

فَلَم يَضِرْنَا تَنَائِي المَنْصِبَيْنِ وَقَدْ ... رُحْنَا نَسِيبَيْنِ في عِلْمٍ وَفي أَدَبِ

وذكر ابن بسام أن الوزير الكاتب ابن الدبّاغ، وفي إحدى رسائله قد حلّ بيتاً من الشعر للبحتري، فنثره " وإذا كانت المحاسن التي تعجز عنها ذنوبي التي أُجفى لها، فكيف أستغفر منها، وقل لي كيف أعتذر عنها " [3] فهذه العبارات مأخوذة من قول البحتري : [4] (البسيط)

إِذَا مَحَاسِنِيَ اللاتِي أُدِلُّ بِهَا ... كَانَتْ ذُنُوباً فَقُلْ لِي كَيْفَ أَعتَذِرُ

---

[1]) هو محمد بن عبد الملك بن عيسى بن قزمان (ت ٥٠٨) عم ابن قزمان الزجّال ، من أهل البلاغة والبيان ، اتخذه المتوكل كاتباً ، له رسائل جلائل . انظر : ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٢ م٢ ، ص ٧٧٤ ــ ٧٨٥ .

[2]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٢ م٢ ، ص ٧٧٧ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج١، ص ٢٥٤ .

*) في الديوان " وكنت من طيّئ "

[3]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٣ م١ ، ص ٢٧٣ .

[4]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٣ ، م١ ، ص ٢٧٤ . والبحتري . **ديوان البحتري** ، ج٢ ، ص ٩٥٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فابن الدبّاغ أخذ معنى البحتري ولفظه ثم حلّه في نثره، وضمنه رسالته العتابية ليستعين به على إيصال الفكرة بأجود ما تكون، مصحوبة بالتأثير المتوخى في نفس المرسل إليه، وهـذا دليل على أن المترسلين في الأندلس كانوا على اطلاع ومعرفة بشعر البحتري .

وفي الرسالة الجديّة لابن زيدون، التي ذكر ابن بسام أجزاءً منها في ذخيرتـه، كـان البحتري حاضراً، وملهماً له ومرشداً في آلية الاعتذار والعتاب، إذ عبّر ابن زيدون عمّا يجيش في صدره من مشاعر العتاب المر، الذي يكتوي به قلبه بأبيات للبحتري ،جاءت فـي المكـان المناسب، فعندما يتساءل بحرقة وألم عن الجرم الذي اقترفه بحق ابن جهور، ولا يجد سبيلاً إلى انتزاع العفو منه، والحصول عليه بقوله: " ما هذا الذنب الذي لم يسعفه عفوك ؟ والجهل الذي لم يأتِ من ورائه حلمك ؟ والتطاول الذي لم يستغرقه تطولك ؟ والتحامل الذي لم يفِ به احتمالك ؟ ولا أخلو من أن أكون بريئاً فأين العدل ؟ أو مسيئاً فأين الفضل ؟ " [1] يستحضر مباشـره بيتـاً للبحتري يحمل التوجع والآهات نفسهما، والاستعطاف والعتاب نفسهما، وكذلك الألفاظ والمعنى نفسهما فيقول: [2]

(الكامل)

إِلاَّ يَكُـنْ ذَنْبٌ فَعَدلُـكَ وَاسِعٌ أَوْ كَانَ لِي ذَنْبٌ فَعَفْوُكَ أَوْسَـعُ

وعلى النهج نفسه، فقد نثر ابن زيدون المعنى الذي أورده البحتري في بيتين من الشعر قالهما في الفتح بن خاقان [3] :

(الطويل)

أَلَسْـتُ المُوَالي فيكَ نَظْـمَ قَصَائِدٍ هِيَ الأَنجُمُ اقْتَادَتْ مَعَ اللَّيلِ أَنْجُـمَا

ثَنَاءٌ كَـأَنَّ الرَّوْضَ مِنْـهُ مُنَـوِّراً ضُحَىً وَكَأَنَّ الوَشْـيَ فِيـهِ مُسَهَّمَـا

---

[1]) الصفدي ، خليل بن أيبك (٧٦٤ هـ) . **تمام المنون في شرح رسالة ابن زيدون** ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص ٢٣ .

[2]) الصفدي . **تمام المنون في شرح رسالة ابن زيدون** ، ص٢٣ . البحتري. ديوان البحتري ، ج٢ ، ص ١٣١٣.

[3]) الصفدي . **تمام المتون** ، ص ٢٤ – ٢٥ . البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٣ ، ط٢ ، ص ١٩٨٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يظهر فيهما ما قدمه من مديح وثناء للفتح طار بهما ذكره، ورفع شأنه، وخدمه فيهمـا،

وكذلك فعل ابن زيدون، مبيناً دوره في نشر مآثر ابن جهور ومناقبه، ومبيناُ فضله وجليل أفعاله تجاهه، حين يقول: " وأبليت البلاء الجميل في سماطك، وقمتُ المقام المحمود على بساطك، وهل لبس الصباح إلا برداً طرزته بفضائلك، وتقلّدت الجوزاء إلا عقداً فصلته بمـآثرك، واسـتملى الربيع إلا ثناءً ملأته من محاسنك، وبث المسك إلا حديثاً أذعته في محامدك " [1]

وهذه العبارات التي تكشف عن فضل ابن زيدون وجليل أفعاله تجاه ابن جهور، تحمل المعنى نفسه الذي أورده البحتري في بيتيه، مثلما يشترك الأسلوب الاستفهامي الاستنكاري الذي اعتمده كل منهما تجاه صاحبه، لزيادة شدّة التأثير في نفس المتلقي، علّه يخرج بعفو وصفح، فما قاله ابن زيدون في رسالته، هو ما قاله البحتري في الفتح.

وفي إحدى رسائل ابن زيدون الاستعطافية التي يوردها ابن بسام في ذخيرته يشيد بطبع البحتري، ويجعله النموذج المثال الذي يحتذى به في هذا المذهب، وما جاء به إلا لأنه قد عرف واشتهر في الأندلس، " ولو أني أوتيت من النثر غزارة عمرو، وبراعة ابن سهل، وأمددت مـن النظم بطبع البحتري، وصناعة الطائي، لما رددت إلى الحاجب الإمام، إلا ما أخذت منـه، ولا أوردت عليه غير ما صدر عنه " [2].

وجاء على لسان ابن شهيد الذي سعى في رحلته " التوابع والزوابع " إلـى اقتنـاص الشهرة والبحث عنها، بمقارعته فحول الشعر العربي، أن البحتري من أساتيذه الذين أخذ عـنهم ولم يصرح بهذه العبارة إلا بالبحتري، وسماه أبا الطبع، وعارض قصيدته التي مطلعها:[3]

---

[1]) الصفدي . تمام المتون ، ص ٢٤ – ٢٥ . ابن زيدون . ديوان ابن زيدون ، ص ٧٠٠ .

[2]) ابن بسام . الذخيرة ، ق١، م١ ، ص ٤٠٢ .

[3]) ابن بسام. الذخيرة، ق ١، م ١ ، ص٢٥٧. البحتري. ديوان البحتري ، ج١ ، ص٨٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(الخفيف)

مَا عَلَى الرَّكْبِ مِنْ وُقُوفِ الرِّكَابِ في مَغَانِي الصِّبَا وَرَسْمِ التَّصَابِي

بقصيدة على نفس الوزن والروي والقافية والبحر، يقول في مطلعها [1]: (الخفيف)

هَذِهِ دَارُ زَيْنَبٍ وَالرَّبَابِ .....[2]

قَدْ تَرَكْنَا الصِّبَا لِكُلِّ غَوِيٍّ وَانْسَلَخْنَا مِنْ كُلِّ ذَامٍ وَصَابِ

أجاد فيها أيما إجادة، حتى أخذ بعقل أستاذه البحتري، فحسده على إجادته، ثم منحه الإجازة التي تؤهله ليكون من فحول الشعر، ليس في الأندلس، إنما في العربية كلها. [3]، والقصيدة هذه، رغم تشابهها في الوزن والقافية والروي، إلا أنها ليست من المعارضة في شيء، إنما جاء بها ابن شهيد من قبيل إثبات مقدرته على مجاراة فحول الشعر العربي، ومنهم البحتري، الذي أشاد به على بديع صنعه.

وللبحتري نصيب وحضور في المقامات التي أنشأها الأندلسيون، وهو حضور ينم عن إعجاب كبير، وإكبار عظيم لشعره ومذهبه الشعري، الذي لم يخرج كثيراً عما جاء به وصف المشارقة لذلك المذهب، فألفاظه رقيقة، ومعانيه واضحة، وألفاظه تسابق معانيه، وأسلوبه سهل يسير، يستمتع به السامع ولا يمل منه، وفي هذا المقام سنتوقف عند مقامتين، من المقامات التي أنشأها أهل الأندلس، وكان البحتري حاضراً في كلتيهما.

فابن شرف القيرواني وصف في مقامته " الانتقادية " شعر كليهما، وكان أكثر ميلاً إلى تقبل طريقة البحتري " فلفظه ماء ثجاج، ودرٌّ رجراج، ومعناه سراج وهّاج، على أهدى منهاج،

---

[1]) الأندلسي، ابن شهيد . **ديوان ابن شهيد** ، جمعه وحققه : يعقوب زكي، راجعه ، محمود علي مكي ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ـ١٩ م ، ص٨٥ .

[2]) هكذا جاء البيت بلا عجز .

[3]) انظر : ابن بسام . **الذخيرة** ، ق١، م١ ، ص ٢٥٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يسبقه شعره إلى ما يجيش به صدره، يُسْرَ مُراد، ولين قياد، إن شربته أرواك، وإن قدحته أوراك، طبع لا تكلّف يغثيه، ولا العناد يثنيه، لا يُمَلُّ كثيره ، ولا يستكشف غزيره، لم يهفُ أيام الحُلُم، ولم يصفُ زمن الهرم " [1]

أما السرقسطي فقد أنشأ مقامة في الشعراء، اتخذ فيها أسلوب ابن شرف نفسه، فجاء وصف أبي تمام والبحتري مقترنين، وقد مال كما فعل ابن شرف إلى البحتري على حساب أبي تمام، متخذاً من الأوصاف نفسها مجالاً للمقارنة ثم الحكم، ومما جاء في هذه المقامة من حديث عن البحتري وشعره ومذهبه، قوله: " شحا فاه وفغر، وشاب في الإحسان واثَّغَر، أبو عبادة وليد، طريف في الإبداع وتليد، يشب لإحسانه الأشيب والوليد، غفل عن إحسانه غافل، ورفل في أثوابه رافل، فرقرق في جريباله، وأطال من أذياله، خلع عليه الزمان ملاءة ربيعه، وكرع من الإحسان في جدوله وربيعه " [2]

والملاحظ أن ما جاء فيهما، عملية مقارنة بين شعر أبي تمام وطريقته وشعر البحتري وطريقته، واللطيف أنه في تينك المقامتين، قُدِّم البحتري على أبي تمام من حيث رقة الألفاظ، ووضوح المعاني، وسهولة الأسلوب، وتفاعل المتلقين الذين يشعرون بالارتياح والانشراح لما يسمعون، وكأنهم في نوبة طرب، وهذا ما ليس لأبي تمام وشعره.

---

[1]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٤ ، م١ ، ص ٢٠٧ .

[2]) السرقسطي ، أبو طاهر . **المقامات اللزومية** ، تح : بدر أحمد ضيف ، الهيئة العربية العامة للكتاب ، الإسكندرية ، ١٩٨٢ ، ص ٣٧٥ ـ ٣٧٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني

مظاهر تأثر شعراء القرن الخامس في الأندلس بالبحتري

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على كثرة شعراء العربية المشارقة الذين غزا شعرهم بلاد الأندلس، إلا أن قلة منهم استحوذ عليهم اهتمام الأندلسيين ورعايتهم، وتركوا بصماتهم الواضحة، وأثرهم البين في الشعر الأندلسي عامة، وشعراء القرن الخامس تحديداً، فأصبحوا بشعرهم وطرائقهم التي بنوا أشعارهم عليها قبلة شعراء الأندلس، فساروا على خطاهم، واهتدوا بشعرهم، دون أن تذوب شخصياتهم الشعرية، ويصبحوا صدىً خافتاً لشعراء المشرق، فهم قد استوعبوا مذاهب المشارقة وهضموها، ووظفوها في أشعارهم، وبنوا شخصياتهم الشعرية المميزة لهم على هدي منها.

ويبرز على قمة المؤثرين في الشعر الأندلسي وشعرائه، عمالقة ثلاثة من شعراء المشرق في العصر العباسي هم : أبو تمام والبحتري وأبو الطيب المتنبي، وهم الذين قال فيهم ابن الأثير في مثله السائر " وهؤلاء الثلاثة هم لاتُ الشعر وعزّاه ومناتُه [1] الذين ظهرت على أيديهم حسناته ومستحسناته، وقد حوت أشعارهم غرابة المحدثين " [2]، دلالة على المكانة العالية التي شغلها هؤلاء الشعراء في الشعر العربي، وما تميزوا به من طرائق شعرية اتخذوها منهجاً ملازماً لهم في أشعارهم، وعرفوا به واشتهروا.

ومن بين هؤلاء يقف البحتري علماً بارزاً، حاز على شهادات نقاد الأدب وعلمائه القدماء الذين أشادوا به، ووضعوه في المكانة الرفيعة التي يستحقها، وأشاروا إلى تميزه من غيره من عمالقة الشعر العربي في بعض الظواهر الشعرية التي وسم بها شعره، وعرف بها.

فابن المعتز (٢٩٦ هـ) يقول مشيداً بالبحتري. مقراً بتقدمه وريادته لبعض الظواهر والموضوعات الشعرية، خاصة الوصف والاعتذاريات التي لم يصل إليها شاعر قبله ولا بعده، إلا ما كان من النابغة إلى النعمان، مما جعله يقف في طليعة شعراء العربية في العصر العباسي

---

[1]) اللات والعزّى ومناة : أشهر أصنام العرب في الجزيرة العربية التي كانوا يتبركون فيها ويقدمون لها القرابين .

[2]) ابن الأثير . **المثل السائر** ، ج٣ ، ص ٢٢٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

" فلو لم يكن للبحتري إلا قصيدته السينية في وصف إيوان كسرى، فليس للعرب سينية مثلها، وقصيدته في البركة " ميلوا إلى الدار من ليلى نحييها "، واعتذاراته إلى الفتح التي ليس للعرب بعد اعتذارات النابغة إلى النعمان مثلها، وقصيدته في دينار بن عبد الله التي وصف فيها ما لم يصفه أحد قبله، أولها (ألم تر تغليس الربيع المبكر) ووصف حرب المراكب في البحر، لكان أشعر الناس في زمانه، فكيف إذا أضيف إلى هذا صفاء مدحه ورقة تشبيهاته " [1].

ورغم المبالغة في هذه الشهادة، إلا أنها مؤشر على ما لهذا الشاعر من منزلة رفيعة بين شعراء العربية الأفذاذ، الذين كان لهم دور بارز ورئيس في إبراز قيمة الشعر العربي وعظمته وجماله.

وقد شهد له أبو هلال العسكري ،منوهاً باعتذارياته وعتابه، واضعاً إياه في صدارة رواد هذا الاتجاه، إجادةً وإبداعاً وإحساناً، قال : " ولا أعرف أحداً من المحدثين بلغ مبلغه فيه (الاعتذار والعتاب) إلا البحتري، فإنه قد أجاد القول في صنوفه، وأحسن وأبلغ، ولم يذر مزيداً، حتى قال بعضهم : هو في هذا النوع النابغة الثاني " [2]

ومن الظواهر التي تميز فيها البحتري، ظاهرة الطيف، فقد تبوأ موقع الصدارة بين شعراء العربية قديمهم وحديثهم في الإكثار منها، والإجادة والإحسان فيها، والرقة والعذوبة والسلاسة، التي تحيل قصائده إلى لوحات فنية نابضة بالحياة والحركة، قال المرتضى: " فقد كان

---

[1]) الصولي ، أبو بكر محمد بن يحيى الشطرنجي (٣٣٥ هـ) . **أخبار البحتري** ، تح : صالح الأشتر ، دار الأوزاعي ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ٧٢ .

[2]) العسكري ، أبو هلال . **ديوان المعاني** ، تح : أحمد حسن سبج ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ج١ ، ص ٩١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البحتري مغرماً متيماً بالقول في الطيف، فأكثر فيه وأغزر، مع تجويد وإحسان وافتنان، وتصرف فيه كتصرّف المالكين، وتمكن منه تمكن القادرين " [1]

وقد أجمع النقاد القدماء على تفرد البحتري بهذا اللون الشعري، وأصبح وسماً يوسم به شعره، وعلامة فارقة فيه، وأصبح الطيف موضوعاً رئيساً في كثير من قصائده، بعد أن كان موضوعاً عابراً ، يمر عليه الشعراء مروراً، ويتداخل في الغزل والطلل والظعن، حتى صار الطيف ملتصقاً به، فإذا ما ذكر الطيف؛ فإن البحتري أول من يخطر على البال " فقد كان البحتري أكثر الناس إبداعاً في الخيال، حتى صار لاشتهاره مثلاً يقال له : " خيال البحتري" [2] و " ليس لأحد في الخيال ما للبحتري كثرة " [3].

وربما كانت الرقة والعذوبة والرشاقة التي تميز بها شعر البحتري، تعود إلى كثرة ورود الطيف في قصائده وتغنيه به، خصوصاً في ابتداءاته التي اتّشح كثير منها بالطيف والخيال، وجاء بالمعاني اللطيفة والعميقة التي تغزو القلوب وتهز المشاعر " فقد أولع بذكر الخيال، فقال فيه وأبدع، وتصرّف في معانٍ لم يأت أحد بمثلها، وقد استفتح قصائد كثيرة بذكر الخيال؛ لشدة شغفه به فأحسن في ابتداءاته كلها، وزاد على الإحسان " [4] ومع أن هذه الأحكام مبالغ فيها، وتحمل في طياتها بعض الهوى، إلا أنها إشارات ذات دلالة على ما وصل إليه البحتري في هذا المضمار.

---

[1])المرتضي ، علي بن الحسين بن موسى الملقب بالشريف (٤٣٦) . **طيف الخيال** ، تح : حسن كامل الصيرفي ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٤ .

[2]) الحصري ، أبو إسحق إبراهيم بن علي القيرواني (٤٥٣ هـ) . **زهر الآداب وثمر الألباب** ، تح : صلاح الدين الهواري ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ج٣ ، ص ١٣٨ .

[3]) العسكري ، أبو هلال . **ديوان المعاني** ، ج١ ، ص ٢٦٧ .

[4]) الآمدي ، **الموازنة** ، ج٢ ، ص ١٧٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولأن طريقة البحتري في نظم الشعر كانت هي الشائعة، والمرغوب فيها من قبل شعراء الأندلس وتحديداً في إشبيلية وما حولها في نهايات القرن الرابع، على ما يؤكده ابن بسام ويقره في ذخيرته، حين يقول : " وطريقتهم في الشعر الطريقة المثلى التي هي طريقة البحتري في السلاسة والمتانة والعذوبة والرصانة " [1] فإن ما سيأتي من حديث، سيكون عن أثر البحتري في شعراء الأندلس في مجموعة من الظواهر، التي تمثل بها شعراء الأندلس، وساروا على نهجه وطريقته فيها، وأول هذه الظواهر التي سيعرج عليها البحث، ظاهرة الطيف.

أولاً : الطيف بين البحتري والشعراء الأندلسيين.

الطيف من الظواهر الفنية التي ميزت القصيدة العربية منذ بداياتها الناضجة، وما زالت هذه الظاهرة تنمو وتتطور وتطرد كماً ونوعاً، حتى بلغت أوجها في العصر العباسي، وباتت ظاهرة أصيلة في شعر البحتري تحديداً.

وقبل الخوض في تأثر شعراء الأندلس بهذه الظاهرة، واشتمال قصائد كثير من شعرائهم عليها، يحسن التعرف إلى مفهوم الطيف أو الخيال في معاجم اللغة، فقد جاء في لسان العرب " طيف الخيال : مجيئه في النوم، والذي يراه النائم، وطاف الخيال : ألمّ في النوم " [2]، " والخيال والخيالة " ما تشبّه له في اليقظة والحُلُم من صور :" والخيال والخيالة : الشخص والطيف، ورأيت خياله وخيالته : أي شخصه وطلعته، وخياله في المنام صورة تمثاله " [3] ومن هنا، فإن الطيف أو الخيال هو ما يراه النائم في منامه، أو يتصوره الإنسان في يقظته من صورة وخيال

---

[1]) ابن بسام . الذخيرة ، ق٢، م١ ، ص ١٢ .

[2]) ابن منظور . لسان العرب ، مادة : طيف .

[3]) ابن منظور . لسان العرب ، مادة : خيل .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لمن يلح على فكره، فالطيف قد يكون في اليقظة مثلما يكون في المنام، وهذا ما تؤكده الأشعار الكثيرة التي ورد فيها الطيف.

من الظواهر اللافتة في لوحات الطيف عند البحتري، ورودها في قصائد المدح بشكل يدعو إلى التوقف عندها، والسؤال الذي يلح على الفكر، لماذا قصائد المدح دون غيرها، مع أن طيف البحتري قد غزا قصائد غير مدحية، فقد أحصى هاني نصر الله، صاحب كتاب طيف البحتري مائة وست قصائد للبحتري وردت فيها لوحة الطيف، منها سبع وتسعون قصيدة في المدح، بنسبة تزيد عن ٩١ % من مجموع القصائد التي حضر فيها الطيف[١]. وهذا العدد الكبير من القصائد والنسبة العالية لحضور الطيف فيها، مدعاة للتساؤل، فهل ثمة علاقة تربط بين المحبوبة المتمثلة بطيفها وبين الممدوح ؟ وهل ثمة علاقة بين الحالة النفسية للشاعر التي ارتبطت بمواقف سابقة مع المحبوبة وبين ما ينشده من الممدوح ؟ وهل صورة الطيف الواردة في جميع الأغراض للشاعر هي هي ؟ أم أنها تتغير تبعاً للموضوع الشعري ؟ وتبعاً للحالة النفسية، وموضوع المدح أو العتاب أو الاعتذار أو الغزل.. ؟ وأخيراً هل المحبوبة التي يرد طيفها بهذا الكم الكبير في شعر البحتري هي رمز للممدوح أو المعاتَب أو الموصوف ؟

والأهم من هذا كله، هل استوعب الشعراء الأندلسيون الغاية التي استثمر فيها البحتري لوحة الطيف في قصائده المدحية وغيرها ؟ خاصة في مقدماتها، أم أنهم تأثروا بوجود هذه الظاهرة في قصائدهم المدحية تحديداً ؟ دون وعي وإدراك لحقيقة استخدام البحتري لهذه اللوحة في الولوج إلى القصيدة، وقاموا برصف هذه اللوحات في أي مكان في القصيدة، دون أن يكون لها تأثير فعّال في موضوع القصيدة إلا إطالة نَفَسها، وللإجابة عن مثل هذه الأسئلة، سأقوم

---

[١]) انظر : نصر الله ، هاني . **طيف البحتري في النقد الحديث** ، عالم الكتاب الحديث ، إربد ، وجدارا للكتاب العالمي ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ص ٩٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

باستعراض بعض اللوحات الطيفية التي استخدمها البحتري أداة ووسيلة ،وتحليلها لتأكيد صلة هذه اللوحة بما بعدها، وكذلك باستعراض بعض اللوحات الطيفية عند شعراء الأندلس ومقارنتها بمثيلاتها عند البحتري.

في قصيدة يمدح فيها المعتز بالله، استخدم لوحة الطيف للتعبير عن الحرقة والألم اللذين حاقا به بعد مقتل المتوكل، والخلاف الشديد، والعداوة بين أبنائه من بعده، والمحن والشدائد التي عصفت ببيت الخلافة، فنجده في لوحة الطيف يحن إلى أيام النعيم والرّخاء والعز التي عاشها في ظل المتوكل، وما زال طيفه وخياله يتراءيان له أمام ناظريه، فتسح دموعه رغم عذل العذّال له، وجعل هذه اللوحة مدخلاً شديد الصلة بمدح المعتز، وكأنه يستميح المعتز أن يكون صورة لأبيه في الإنعام والتكرم عليه. يقول البحتري : [1] (الطويل)

١. أَبَعْدَ الشَّبَابِ المُنتَضَى في الذَوائِبِ أُحَاوِلُ لُطْفَ الوُدِّ عِنْدَ الكَوَاعِبِ

٢. وَمَا انْفَكَّ رَسْمُ الدَّارِ حَتَّى تَهَلَّلَت دُمُوعِي وَحَتَّى أَكْثَرَ اللَّومَ صَاحِبِي

٣. وَقَفْنَا فَلا الأَطْلالُ رَدَّتْ إِجَابَةً وَلا العَذْلُ أَجْدَى فِي المَشُوقِ المُخَاطَبِ

٤. تَمَادَتْ عَقَابِيلُ الهَوَى وَتَطَاوَلَتْ لَجَاجَةُ مَعْتُوبٍ عَلَيْهِ وَعَاتِبِ

٥. إِذا قُلْتُ قَضَّيْتُ الصَّبَابَةَ رَدَّهَا خَيَالٌ مُلِمٌّ مِنْ حَبِيبٍ مُجَانِبِ

٦. يَجُودُ وَقَدْ ضَنَّ الأُلى شَغَفِي بِهِم وَيَدْنُو وَقَدْ شَطَّتْ دِيَارُ الحَبَائِبِ

٧. تُرِينِيكَ أَحْلامُ النِّيامِ وَبَيْنَنَا مَفَاوِزُ يَسْتَفْرِغْنَ جُهْدَ الرَّكَائِبِ

٨. لَبِسْنَا مِنَ المُعْتَزِّ بِاللهِ نِعْمَةً هِيَ الرَوْضُ مَوْلِيّاً بِغُزْرِ السَّحَائِبِ

فكل عبارات هذه الألفاظ وتراكيبها، توحي بأن الطيف الذي استخدمه البحتري ليس هو طيف المحبوبة التي هجرته ونأت عنه، إنما هو طيف المحبوب الذي هزّ مقتله وجدان البحتري،

---

[1]) البحتري . **ديوان البحتري** . ج١ ، ص ١٠٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأشعل الحرقة والألم في قلبه، فما الرسم الذي تهللت دموعه عند رؤيته، وما الأطلال التي لا ترد جواباً، وما خيال المحبوب الذي ألمّ به، وما ديار الأحباب التي ابتعدت عنه، وما المفاوز التي تفصل بينه وبين محبوبه، سوى ذكرياته مع المتوكل، التي أعقبت عنده غصّة لا تزيل أثرها الأيّام، ومن هنا فقد استخدم البحتري طيف المحبوب (المتوكل) للتعبير عمّا يريده من المعتز ممدوحه.

ونستعرض لوحة أخرى من لوحات طيف البحتري لتأكيد أن الطيف ليس طيفاً حقيقياً، إنما هو وسيلة للتعبير عمّا يجيش في صدره من مشاعر وأحاسيس تجاه المخاطب، ففي قصيدة يعاتب فيها الفتح بن خاقان، ويعتذر إليه : [1] من الطويل

١. يَهُونُ عَلَيْهَا أَنْ أَبِيتَ مُتَيَّمَاً أُعَالِجُ وَجْداً فِي الضَّمِيرِ مُكَتَّمَا

٢. وَقَدْ جَاوَرَتْ أَرْضَ الأَعَادِي وَأَصْبَحَتْ حِمىً وَصْلُهَا مُذْ جَاوَرَتْ أَبْرَقَ الحِمَى

٣. بَكَتْ حُرْقَةً عِنْدَ الوَدَاعِ وَأَرْدَفَتْ سُلُوّاً نَهَى الأَحْشَاءَ أَنْ تَتَضَرَّمَا

٤. فَلَمْ يَبْقَ مِنْ مَعْرُوفِهَا غَيْرُ طَائِفٍ مُلِمٌّ بِنَا وَهْناً إِذَا الرَّكْبُ هَوَّمَا

٥. يَكَادُ وَمِيضُ البَرْقِ عِنْدَ اعْتِرَاضِهِ يُضِيءُ خَيَالاً جَاءَ مِنْهَا مُسَلِّمَا

٦. وَلَمْ أَنْسَهَا عِنْدَ الوَدَاعِ وَنَثْرَهَا سَوَابِقَ دَمْعٍ أَعْجَلَتْ أَنْ تُنَظَّمَا

٧. وَقَالَتْ هَلِ الفَتْحُ بْنُ خَاقَانَ مُعقِبٌ رِضَىً فَيَعُودَ الشَّمْلُ مِنَّا مُلأَّمَا

فقد استخدم الطيف رمزاً لنفسه العاشقة والمتيمة بالفتح بن خاقان، ويصف الحرقة والألم الذي اكتوى بهما نتيجة ابتعاده عنه أو ابتعادهما عن بعض لسبب ما، فنراه يحن إلى تلك الأيام ويتشوّق إليها، ويراها ماثلة أمام ناظريه في كل لحظة، ثم التمني بأن يلقى هذا الحنين والشوق مكاناً في نفس ابن خاقان، فيعود الصفاء بينهما كما كان.

---

[1]) البحتري . ديوان البحتري ، ج٣ ، ص ١٩٧٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد أوصل البحتري عتابه الممزوج بالألم والشوق من خلال لوحة الطيف، ليجعل منها رسولاً إلى الفتح لتقبّل اعتذاره وعتابه له، دون أن يصرّح بذلك تصريحاً، فهو باستخدامه الطيف رسولاً إلى الفتح، أبلغ وأقوى مما لو صرّح بما يخالج نفسه من عتاب واعتذار، وهذا هو دأب البحتري في أغلب قصائده التي يحتل فيها الطيف جزءاً منها، فالبحتري فنان ماهر مرهف الإحساس، يتبع أسلوب التلميح في إيصال رسالة ما، تدور في خلده، فإذا أراد أن يعتب على أحدهم، فإنه يعتب من خلال الطيف، وإذا اعتذر فإنه يعتذر عن طريق طيف المحبوبة، وإذا أراد أن يعبر عن شدة تعلقه بممدوحه فإن الطيف هو السبيل إلى ذلك، وإذا أراد أن يبث مشاعره وأحاسيسه وحبّه لممدوحه، فإن وسيلته في ذلك استحضار طيف المحبوبة وبثها ما يريد أن يوصله إلى ممدوحه، دون أن يصرّح بكل ما سبق.

والأمثلة على ذلك كثيرة ومتنوعة، وكلها يثير الدهشة من قدرة البحتري على استخدام هذه الوسيلة أو الأداة – الطيف – في إيصال رسالته إلى مخاطبه، ولكن ليست هذه الدراسة هي المكان المناسب لاستعراضها، فطيف البحتري في مقدمة قصائده المدحية خاصّة، بحاجة إلى دراسة مستقلة، وباحث ذي صبر وأناة، وقدرة على سبر أغوار تلك القصائد وظروف نظمها، ودراسة علاقة مقدمتها الطيفية بمضمونها، عسى أن يخرج بنتائج تفنّد المزاعم التي ترى أن البحتري على علو قامته الشعرية، فإنه لا يحسن التخلص من المقدمة إلى الغرض الرئيس، على رأي ابن الأثير حين يقول: " فالبحتري لم يوفق في التخلص من الغزل إلى المديح، بل اقتضبه اقتضاباً، وقد حفظتُ شعره، فلم أجد له من ذلك شيئاً إلاّ اليسير "[1]

[1]) ابن الأثير ـ المثل السائر ، ج٣ ، ص ١٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والسؤال الملح: هل استطاع شعراء الأندلس الذين تعاملوا مع الطيف أن يتمثلوه، ويجعلوا منه وسيلة وأداة فعالة تعبر عن مشاعرهم وأحاسيسهم التي تجيش فيها صدورهم، وما يعتلج في قلوبهم من أفكار ومعانٍ ؟

إذا استعرضنا أشعار الأندلسيين وجدنا أن الطيف والخيال جزء من تلك الأشعار، ولكنه لا يصل في كثافته وحضوره إلى ما شاع في شعر البحتري، وكما أن البحتري قد جعل من قصيدة المدح في كثير منها موشحة بالطيف، كذلك فعل شعراء الأندلس مع فارق كبير في طبيعة الاستخدام وكثافته، فبينما كان الطيف وسيلة فنية وفعالة عند البحتري، نجده عند شعراء الأندلس غالباً ما يأتي عابراً، وهو موضوع متواضع من الموضوعات الجزئية غير الفعالة في بناء القصيدة التي استخدمها الشاعر الأندلسي، فلا يستبين الغرض أو الهدف من ورود هذا اللون من الشعر، فهم وإن قلدوه وتأثروا به في استخدام الطيف إلا أنهم لم يجعلوه وسيلة أو أداة فنية تخدم القصيدة وبنائها الفني، إنما جاء عارضاً لا نبض فيه ولا حياة، ومع ذلك فإن الأمر لا يخلو من بعض اللوحات الطيفية التي استخدمت استخداماً فنياً للتوصل إلى الموضوع الرئيس في القصيدة، وممن سار على نهج البحتري هذا – في بعض قصائده – ابن خفاجة، ففي قصيدة يمدح فيها أبا يحيى بن إبراهيم، يقول :[1] (الكامل)

١. سَمَحَ الخَيَالُ عَلَى النَّوَى بِمَزَارِ وَالصُّبْحُ يَمسَحُ عَن جَبِينِ نَهَارِ

٢. فَرَفَعْتُ مِنْ نَارِي لِضَيْفٍ طَارِقٍ يَعْشُو إِلَيْهَا مِنَ خَيَالٍ طَارِ

٣. رَكِبَ الدُّجَى أَحْسِن بِهَا مِنْ مَرْكَبٍ وَطَوَى السُّرَى أَحْبِبْ بِهِ مِنْ سَارِ

٤. وَأَنَاخَ حَيْثُ دُمُوعُ عَينِي مَنْهَلٌ يَرْوِي وَحَيْثُ حَشَايَ مَوْقِدُ نَارِ

٥. وَسَقَى فَأَرْوَى غُلَّةً مِنْ نَاهِلٍ أَرْوَى بِجَانِحَتَيْهِ زَنْدَ أُوَارِ

[1]) ابن خفاجة . ديوان ابن خفاجة ، ص ٣٣ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد استخدم الطيف أداة فنية للتوصل إلى غرضه المدحي ، فيسأل ممدوحه فيها أن يحيط القائد الأعلى أبا عبد الله بن عائشة، بشكره ورعايته جزاء ما أسدى إليه من معروف وحماية في أمر ضياعه، فجاءت لوحة الطيف متضمنة الاعتراف بالجميل والثناء، على معروفه وصنعه، فقد بذل من الجهد الشيء الكثير، والعناء الوافر من أجل إعادة الحق إلى أصحابه، وشفاء ما به من ألم ولوعة، فطيف ابن خفاجة هنا ليس هو طيف المحبوبة الذي أزال عنه العناء، وحرّك فيه الشوق، إنما هو طيف القائد ابن عائشة الذي أعاد إليه ضياعه، وأزال عنه قسوة الحرمان منها، فابن خفاجة جعل الطيف مدخلاً للتنويه بابن عائشة قبل أن يدخل إلى مديح أبي يحيى بن إبراهيم، ولم يصرّح بذلك تصريحاً، إنما جعل الطيف رمزاً له فكلاهما (طيف المحبوبة، وابن عائشة) عزيزان أثيران على نفسه، ولهما من الأفضال السابغة عليه الشيء الكثير، فبهما تزول الهموم، وتشفى الصدور، ويروى الغليل.

ومن شعراء الأندلس الذين تأثروا بتقنية طيف البحتري في مقدمات قصائدهم المدحية، فاستخدموها وسيلة فنية للتعبير عن العلاقة بين الشاعر وممدوحه، الشاعر ابن حمديس، ففي قصيدة بعث بها إلى علي بن يحيى بن تميم، عندما سافر للاجتماع بأبيه، استخدم الطيف أداة فنية للتعبير عن حزنه وألمه، ووصف حاله بعد رحيل ممدوحه، فالطيف الذي يتحدث عنه ابن حمديس هو طيف الممدوح الذي تربطه به علاقة قوية – على ما جاءت به الأبيات – يقول ابن حمديس [1] (الطويل)

١. خَيَالُكِ لِلأَجْفَانِ مَثَّلَهُ الفِكْرُ فَعَيْنِيَ مَلأى بِالهَوَى وَيَدِي صِفْرُ

٢. سَرَى والدُّجَى الغِربيبُ يُخْفِي مَكَانَهُ فَنَمَّ عَلَيْهِ مِنْ تَضَوُّعِهَا نَشْرُ

[1]) ابن حمديس . **ديوان ابن حمديس** (٥٢٧ هـ) صححه وقدّم له : إحسان عبّاس ، دار صادر ، دار بيروت ، بيروت ، ١٩٦٠ ، ص ٢٤٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣. أَلَمَّ بِصَـبٌ لَيْـسَ يَدْرِي أَمِرْجَـلٌ يَفُورُ بِنِيرَانِ الأَسَـى مِنْهُ أَوْ صَـدْرُ

٤. غَرِيـبٌ جَنَى أَرْيَ الحَيَاةِ وشَرْيَهَا[1] وَيَجْنِي الفَتَى بِالعَيْشِ مَا يَغْرِسُ الدَّهرُ

٥. أَنَازِحَـةَ الدَّارِ الَّتي لا أَزُورُهَـا إِذَا لَمْ يُشَـقَّ البَحْرُ أَوْ يُقْطَعِ القَـفْرُ

٦. إِذَا بَعُـدَتْ دَارُ الأَحِبَّـةِ بِالنَّوَى فَذَاكَ لَهُمْ هَجْـرٌ وَإِنْ لَمْ يَكُـنْ هَجْرُ

٧. رَحَلْـتُ وَلَـمْ يَرْحَـلْ عَشِيَّةَ بَيْنِنَا مَعِـي بِرَحِيلِ الجِسْمِ قَلْبٌ وَلا صَبْرُ

٨. عَسَـى بَـيْنُنَا يُبْقِي المَوَدَّةَ بَيْنَـنَا وَلا يَنْتَهِي مِنَّـا إِلَى أَجَـلٍ عُمْـرُ

٩. أَحِـنُّ إِلَى أَوْطَانِـكُـمْ وَكَأَنَّمَـا أُلاقِي بِهَا عَصْرَ الصِّبَا سُقِيَ العَصْرُ

١٠. وَلَمْ أَرَ أَرْضاً مِثْلَ أَرْضِـكُمُ التي يُقَبِّلُ ذَيْـلَ القَصْرِ فِي شَـطِّهَا البَحْرُ

١١. يَمُـدّ كَجَيْـشٍ زَاحِفٍ فَإِذَا رَأَى عَطَاءَ عَلِـيٍّ كَانَ مِنْ مَـدِّهِ جَزْرُ

فالناظر في هذه الأبيات، يشعر للوهلة الأولى، أن الطيف أو الخيال الوارد فيها هو طيف المحبوبة (خيالكِ) ولكنه في حقيقة الأمر هو طيف الممدوح (المحبوب) الذي " سرى والدّجى الغريب يخفي مكانه " فابن حمديس استخدم طيف المحبوبة رمزاً أو أداة فنية للتعبير عمّا يكنه من حب لممدوحه، وما يعتلج قلبه من ألم وحرقة لسفره وهجره، وتركه وحيداً صفر اليدين، وخلّف في قلبه ناراً تلظى كالمرجل، فأصبح بعد رحيله غريباً يتجرّع مرارة الفراق والبين، ولكنه يبقى يعيش على الأمل، في أن لا يؤثر هذا البعد والهجر على ما بينهما من مودة ومحبة وألفة، ويؤكد في الوقت نفسه حنينه لموطن ممدوحه الذي يذكره بعهد صباه وذكرياته.

وكما فعل البحتري في نهاية لوحة الطيف في المقطوعتين السابقتين، عندما تخلّص من هذه اللوحة بخفّة ورشاقة إلى الحديث عن الممدوح، والربط القوي بين الممدوح والطيف الذي

---

[1]) الأري : العسل ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : أري . الشري : الحنظل. ابن منظور. لسان العرب ، مادة : شري .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

استخدمه رمزاً له، كذلك فعل ابن حمديس، عندما انسلّ من لوحة الطيف إلى لوحة المديح، دون أن يشعر القارئ بهذا الانتقال السلس ٠(البيت الحادي عشر).

فابن حمديس لم ينقل مشاعره وأحاسيسه وحبّه للممدوح مباشرة، ولم يعبّر عن انفعاله وأثر سفره على حالته النفسية بخطاب مباشر، إنما استخدم طيف المحبوب الذي ألمَّ به ساعة اختلائه بنفسه؛ ليهيج تلك المشاعر والأحاسيس النبيلة تجاهه، وعبّر عن الفراغ الذي سيخلفه ذلك الرحيل على نفسية الشاعر، فالممدوح أصبح بحكم العلاقة القوية مع الشاعر بمثابة الطيف الذي يطـرق خياله ولا يكاد يفارقه، وهذا هو ديدن البحتري في قصائد المديح التي يستخدم فيها الطيف وسيلةً للتواصل بينه وبين الممدوح، أو للتعبير عمّا يعانيه، دون أن يصرّح بذلك، إنما يلمّح إليه تلميحاً.

وعلى النهج نفسه سار بحتري الأندلس – ابن زيدون – الذي كان قد حاز مكانة سامية في قرطبة في عهد ابن جهور، وتبوّأ موقع الوزارة، وكان السفير المحنك الذي يدير الحوار بينـه وبين ملوك الأندلس وأمرائها، حتى إنه أصبح في زمن ما، الرجل الثاني في المملكة بعـد ابـن جهور، ولكن لا تجري رياح ابن زيدون بما تشتهي سفنه، إذ كان طموحه فوق ذلك، فقد كـان يطمح أن يصبح الرجل الأول صاحب القرار النافذ، لا مجرد تابع لابن جهور ينفـذ أوامـره، ويستمع لما يملى عليه، فاستغل حسّاده هذا التوجه، فأوقعوا بينه وبين الأمير، ودبروا له المكائد، حتى أودع السجن، فذاق مرارته بعد أن تذوّق حلاوة المنصب السياسي والاجتماعي، ولم يُعْـيِ ابن زيدون البحث عن سبيل للهرب، بعد أن باءت محاولاته في استجداء العفو من ابن جهـور، وقد وجده. ولم يجد أفضل منزلاً من الوفادة على ابن عباد – المعتضد – الطامع في ضم قرطبة إلى مملكته وقد حصل [1].

[1]) انظر . ابن زيدون . ديوان ابن زيدون ، مقدمة المحقق ، ص ٢٤ – ٦٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي أول لقاء مع المعتضد، دبّج قصيدة مدحه فيها، ابتدأها بلوحة طيفية استخدم فيها الطيف أداة فنية، ووسيلة للتعبير عمّا عاناه في قرطبة آملاً في الوقت ذاته أن يجد في ظل ابن عباد كل احترام وتقدير لمواهبه وقدراته، ومكانة افتقدها في قرطبة على الصعيد السياسي والاجتماعي، علاوة على الصعيد العاطفي مع ولادة، الذي لا يقل معاناة عمّا عاناه على الصعد الأخرى. يقول ابن زيدون في تلك المقدمة : [1].

(الكامل)

١. لِلحُبِّ فِي تِلْكَ القِبَابِ مَرَادُ لَوْ سَاعَفَ الكَلِفَ المَشُوقَ مُرَادُ

٢. لِيَغُرْ هَوَاكِ فَقَدْ أَجَدَّ حِمَايَةً لِفَتَاةِ نَجْدٍ فِتْيَةٌ أَنْجَادُ

٣. أَنَا حِينَ أُطْرِقُ لَيْسَ يَفْتَأُ طَارِقِي شَوْقٌ كَمَا طَرَقَ السَّلِيمَ عِدَادُ

٤. يَنْهَى جَفَاؤُكِ عَنْ زِيَارَتِيَ الكَرَى كَيْلا يَزُورَ خَيَالُكِ المُعْتَادُ

٥. لا تَقْطَعِي صِلَةَ الخَيَالِ تَجُنُّبَاً إِذْ فِيهِ مِنْ عَوَزِ الوِصَالِ سِدَادُ

٦. مَا ضَرَّ أَنَّكِ بِالسَّلامِ ضَنِينَةٌ أَيَّامَ طَيْفُكِ بِالعِنَاقِ جَوَادُ

٧. فَعِدِي المُنَى فَوَعِيدُ قَوْمِكِ لَمْ يَكُنْ لِيَعُوقَ عَنْ أَنْ يُقْتَضَى المِيعَادُ

٨. مَنْ مُبْلِغٌ عَنِّي الأَحِبَّةَ إِذْ أَبَتْ ذِكْرَاهُمُ أَنْ يَطْمَئِنَّ مِهَادُ

٩. لا يَأْسَ رُبَّ دُنُوِّ دَارٍ جَامِعٍ لِلشَّمْلِ قَدْ أَدَّى إِلَيْهِ بِعَادُ

١٠. إِنْ أَغْتَرِب فَمَوَاقِعَ الكَرَمِ الَّذي فِي الغَرْبِ شِمْتُ بُرُوقَهُ أَرْتَادُ[2]

١١. أَوْ أَنْأَ عَنْ صِيدِ المُلُوكِ بِجَانِبي فَهُمُ العَبِيدُ مَلِيكُهُمْ عَبَّادُ

١٢. المَجْدُ عُذْرٌ فِي الفِرَاقِ لِمَنْ نَأَى لِيَرَى المَصَانِعَ مِنْهُ كَيْفَ تُشَادُ

---

[1]) ابن زيدون . ديوان ابن زيدون ، ص ٤٤٧ وما بعدها .

[2]) استخدم "أرتاد" لإقامة الوزن ، والصواب أن تكون " أرتد" لأنها جواب الشرط.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالناظر في هذه الأبيات بتعمق، لا يجد أن ابن زيدون يتحدث عن طيف محبوبته المفارقة، والمشاحنة له – ولادة أو غيرها – إنما كان حديثه منصباً حول طيف قرطبة – الحبيبة – التي عاش فيها أياماً ولا أحلى، وهذا معناه أن ابن زيدون قد استخدم الطيف رمزاً لقرطبة التي جنت عليه وخذلته، وحالت بينه وبين ما يطمح إليه من المعالي، ووسيلة للتعبير عن كل ذلك، فهو وإن فقد الحماية في قرطبة، إلا أنه وجدها عند ملوك عظام في إشبيلية، قادرين على أن يمنحوه ما فقده في قرطبة، لذلك سوف يبقى طيف قرطبة ماثلاً أمامه ولا يفارقه، جراء ما جرّعته من ألم وحرقة، عندما قست عليه، وحاكمته بغير ذنب اقترفه، وسامته ذلك السجن بعد أن كان يرتع بنعيم القصور.

ويؤيد ما ذهبت إليه، تلك التراكيب اللغوية التي ازدحمت بها أبيات القصيدة، وهي أبعد ما تكون عن الحديث عن المرأة المحبوبة، فالإنسان، وخصوصاً الشاعر، لا يخاطب محبوبته بلغة البيت الثاني :

لِيَغْرُ هَوَاكِ فَقَدْ أَجَدَّ حِمَايَةً لِفَتَاةِ نَجْدٍ فِتْيَةٌ أَنْجَادُ

فتركيب " ليغر هواك " يوحي بالانفصال التام بين الشاعر والمكان، وتقليل من شان قرطبة (الحبيبة الجاحدة) التي أحبها في يوم من الأيام، حين كان الوفاق على أشده بينه وبين حكامها من بني جهور، ولما تفككت عرى الوفاق؛ وجد البديل والحامي الذي يعيد إليه مجده الغابر وذلك في تعبيره " فتية أنجاد " قاصداً المعتضد بن عباد مضيفه وحاميه، ويعزز هذا أيضاً ما جاء في البيت السابع " فوعيد قومك " فما قوم قرطبة إلا أبو الحزم بن جهور وحاشيته، الذين عملوا على إيغار صدره على رفيق دربه ووزيره، وفي البيت الثامن ألفاظ وتراكيب توحي بذلك، " من مبلغ عني الأحبة " فالأحبة هم أصحابه وخلانه الذين عملوا على إخراجه وتهريبه من السجن، ليلتحق بابن عباد، وقوله في البيت العاشر " إن أغترب فمواقع

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الكرم الذي في الغرب أرتاد " ،فالغربة هنا مكانية بالدرجة الأولى ،ثم نفسية ، ويؤيد هذا مفردات البيت السابق " لا يأس، دنو دار، جامع للشمل، أدى إليه بعاد، والبيت الحادي عشر " أناً، صيد الملوك، هم العبيد، مليكهم عباد ،" ثم البيت الأخير " المجد عذر، في الفراق، لمن نأى، ليرى المصانع "، فهذه المفردات والتراكيب مجتمعة مع ما توحي به، لا يمكن أن يكون الطيف المخاطب فيها طيف المرأة المحبوبة، كما توحي بذلك الأبيات لأول وهلة، إنما هي قرطبة التي أحبها وعشقها، ثم لفظته وناصبته العداء، فردود فعل ابن زيدون هذه طبيعية، لمن يقف موقفه ويعاني ظروفه.

وهو وإن خرج من قرطبة ذليلاً محتقراً مطارداً، إلا أنَّ وصالها ما زال قوياً، فله أحباب لا يرضون له ذلك، ويحتلون مكانة عظيمة في قلبه، ويطمئنهم على نفسه، فسوف يجد من كرم ابن عباد ورعايته له، ما يعوضه عما فقده في قرطبة، فابن عباد يستحق أن يكون ملكاً على الأندلس وليس على إشبيلية وحدها ،ويؤكد هذا، البيتان السابقان " الحادي عشر والثاني عشر "بالإضافة إلى أبيات قالها في شريحة المدح في نهاية القصيدة، منها قوله :

يَا أَيُّهَا المَلِكُ الَّذِي فِي ظِلِّهِ ... رِيضَ الزَّمَانُ فَذَلَّ مِنْهُ قِيَادُ

يَا خَيْرَ مُعْتَضِدٍ بِمَنْ أَقْدَارُهُ ... فِي كُلِّ مُعضِلَةٍ لَهُ أَعْضَادُ

لَمَّا وَرَدْتُ بِوِرْدِ حَضْرَتِكَ المُنَى ... فَهِقَتْ لَدَيَّ جِمَامَهَا الأَعْدَادُ[1]

فَاسْتَقْبَلَتْنِي الشَّمْسُ تَبْسُطُ رَاحَةً ... لِلبَحْرِ مِنْ نَفَحَاتِهَا اسْتِمْدَادُ

مَهْمَا امْتَدَحْتُ سِوَاكَ قَبْلُ فَإِنَّمَا ... مَدْحِي إِلَى مَدْحِي لَكَ اسْتِطْرَادُ

فَلأَسْحَبَنْ ذَيْلَ المُنَى فِي سَاحَةٍ ... إِلاَّ أُوَفَّ بِهَا المُنَى فَأَزَادُ

هَيْهَاتَ قَدْ ضَمِنَ الصَّبَاحُ لِمَنْ سَرَى ... أَنْ يَسْتَتِبَّ لِسَعْيِهِ الإِحْمَادُ

---

[1]) فهق الإناء : امتلأ حتى صار يتصبب ، لسان العرب ، مادة فهق . الجمام : الماء الغزير ، مادة : جمم . الأعداد : الماء الجاري

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن هنا فإن ابن زيدون قد تأثر بالبحتري، وسار على طريقته، واهتدى بهداه، عندما جعل من الطيف أحياناً وسيلةً للتعبير عن تجربته، والإفصاح عما يعانيه ويعتلق في صدره، وربما كان ابن زيدون أكثر نجاحاً وقدرة من شعراء الأندلس – في هذه القضية تحديداً – على توظيف بعض لوحات الطيف، في خدمة آرائه وأفكاره ومواقفه السياسية والاجتماعية؛ لتحقيق أهدافه الشخصية وطموحاته المشروعة. وكان أكثر توفيقاً في جعل لوحة الطيف ــ بما فيها ــ وسيلة وتمهيداً للتوصل إلى لوحة المديح، وما يسبغه عليه من صفات، فإذا كانت قرطبة ومليكها ابن جهور – في لوحة الطيف – قد لعبا دوراً سلبياً في حياة ابن زيدون، ولم يأخذ التقدير المناسب، فإنه في لوحة المديح قد جعل من إشبيلية ومليكها ابن عباد الموقف المقابل للوحة الطيف، وسوف يجد كل عناية ورعاية من المعتضد، وسوف يحتل المكانة التي تناسب قدراته ومواهبه.

مضامين الطيف عند البحتري وشعراء الأندلس :

١. **زمن الطيف** : الطيف كما جاء في معاجم اللغة يكون ليلاً في حالة النوم، أو يكون في حالة اليقظة، فبعد أن ترقد العيون، أو يخلو الشاعر أو النائم بنفسه، عندها تتراءى له خيالات من يهوى، أو توهماته التي يتمنى أن تصل إلى منزلة الحقيقة أو الواقع، فما الطيف إلا أمانٍ يتمناها الشاعر أو يتوق إليها، ويوهم نفسه بحقيقتها رغم اصطناعه لها، فهي بعيدة كل البعد عنه، إذ يفصل بينه وبين من يهوى حواجز كثيرة، ربما تكون وهمية أو مصطنعة، وربما تكون حقيقية كالحواجز الدينية والاجتماعية وغيرها، والزمن المفضل للطيف هو الليل، إذ يختلي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشاعر نفسياً بمحبوبته دون رقيب يتابع حركاتهما، أو واشٍ يفرق بينهما، والمتتبع للقصائد الشعرية التي تتضمن لوحة الطيف يجد ذلك واضحاً. يقول البحتري: [1] (البسيط)

١. إِذَا نَسِيتُ هَوَى لَيْلَى أَشَادَ بِهِ طَيْفٌ سَرَى فِي سَوَادِ اللَّيْلِ إِذْ جَنَحَا

٢. دَنَا إِلَيَّ عَلَى بُعْدٍ فَأَرَّقَنِي حَتَّى تَبَلَّجَ ضَوْءُ الصُّبْحِ فَاتَّضَحَا

٣. عَجِبْتُ مِنْهُ تَخَطَّى القَاعَ مِنْ إِضَمٍ [2] وَجَاوَزَ الرَّمْلَ مِنْ خَبْتٍ[3] وَمَا بَرِحَا

فالطيف الذي داهم البحتري وذكَّره بمن يهوى بعد النسيان والهجر، قد قطع المسافات الطويلة تحت جنح الظلام، وعانى ما عانى من قطع الفيافي والقفار والجبال؛ لينعم مع صاحبه بقضاء ساعات تنتهي بانقضاء الليل وانبلاج الصباح.

ويقول من قصيدة أخرى [4]: (الخفيف)

١. إِنَّ رَيَّا لَمْ تَسْقِ رِيَّاً مِنَ الوَصْـ ـلِ وَلَمْ تَدْرِ مَا جَوَى العُشَّاقِ

٢. بَعَثَتْ طَيْفَهَا إِلَيَّ وَدُونِي وَخْدُ [5] شَهْرَيْنِ لِلمَهَارَي العِتَاقِ

٣. زَارَ وَهْناً [6] مِنَ الشَّآمِ فَحَيَّا مُسْتَهَاماً صَبَا بِأَعْلَى العِرَاقِ

٤. فَقَضَى مَا قَضَى وَعَادَ إِلَيْهَا وَالدُّجَى فِي ثِيَابِهِ الأَخْلاقِ [7]

٥. قَدْ أَخَذْنَا مِنَ التَّلاقِي بِحَظٍّ وَالتَّلاقِي فِي النَّوْمِ عِدْلُ التَّلاقِي

---

[1]) البحتري . ديوان البحتري ، ج١ ، ص ٤٤٠ .

[2]) إضم : وادٍ من أودية المدينة الكبيرة.

[3]) خبت: صحراء بين مكة والمدينة.

[4]) البحتري . ديوان البحتري ، ج٣ ، ص ١٤٥٧ .

[5]) الوخد : ضرب من سير الإبل ، وهو سعة الخطو في المشي . لسان العرب . مدة وخد .

[6]) الوهن : نحوَ من نصف الليل ، وقيل هو بعد ساعة منه . انظر : لسان العرب ، مادة وهن

[7]) الأخلاق : القديمة البالية . لسان العرب . مادة خلق .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فطيف " ريـــا " المشتاق لصاحبه قد تخطى المنطقة الواسعة بين الشام والعراق فـــي ظرف وقت قصير من بعد منتصف الليل، ومكث معه ما مكث، ثم قفل راجعاً، والليل لم ينجـــل بعد.

ولم يخرج الطيف الزائر عند شعراء الأندلس عما جاء في طيـــف البحتـــري، فمـــن قصيدة لابن خفاجة، يصف فيها طيف الحبيبة بالضيف، الذي داهمه في ساعة متأخرة من الليل، بعد أن قطع المسافات الطويلة، وطوى الأرض طيّاً، وعانى من الصعاب والمشاق مـــا عـــانى؛ ليصل قبل انبلاج الصباح، ليقضي مع من يحب بعض الوقت، ويسرّي عنه بعض مـــا يعانيـــه، يقول ابن خفاجة [1] : (الكامل)

١. سَمَحَ الخَيَالُ عَلَى النَّوَى بِمَـــزَارِ وَالصُّبْـــحُ يَمْسَحُ عَنْ جَبِيـــنِ نَهَارِ

٢. فَرَفَعْتُ مِنْ نَارِي لِضَيْفٍ طَـــارِقٍ يَعْشُـــو إِلَيْهَـــا مِنْ خَـــيَالٍ طَـــــارِ

٣. رَكِبَ الدُّجَى أَحْسِنْ بِهَا مِنْ مَرْكَبٍ وَطَوَى السُّرَى أَحْبِبْ بِهِ مِنْ سَـــارِ

فالمعنى الذي جاء به ابن خفاجة هو نفسه الذي جاء به البحتري، حتى الألفاظ التي طرقها ابن خفاجة لا تخرج عن ألفاظ البحتري، فالبحتري استخدم: الطيف ،وسواد الليل، والبعد، تـــبلج ضوء الصبح، وتخطى القاع، وجاوز الرمل، بينما استخدم ابن خفاجة ما يشابه هـــذه المعـــاني والألفاظ، فاستخدم :الخيال، والنوى، الصبح، وطوى السرى، مركب.

وهذا هو حال الطيف عند ابن اللبانة، الذي زاره تحت جنح الليل المظلم، وكان على عجل من أمره، فلم يمكث طويلاً، فقام بتأدية ما معه من رسائل من المحبوب، ثم قفل راجعاً، يقـــول ابن اللبانة [2] : (الطويل)

---

[1]) ابن خفاجة . **ديوان ابن خفاجة** ، ص ٣٣ .

[2]) ابن اللبانة ، أبو بكر محمد بن عيسى الداني الأندلسي (٥٠٧ هـ) . **ديوان ابن اللبانة الأندلسي** ، تح : منجد بهجت مصطفى ، دار التجديد للطباعة ، مركز البحوث في الجامعة الإسلامية بماليزيا ، ط٢ ، ٢٠٠٦ ، ص ٢٠٢

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١. وَمَا أَنْسَ لا أَنْسَ الخَيَالَ الَّذي سَرَى سَرَى البَرْقِ فِي دَاجٍ مِنَ اللَّيْلِ مُظْلِمِ

٢. أَتَى بِهَدِيَّـــاتٍ فَمَـــا مَدَّ رَاحَـــةٌ وَأَدَّى رِسَالاتٍ وَلَـــمْ يَتَـــكَلَّـــمِ

ومعنى هذين البيتين يشيران إلى ما أشارت إليه أبيات البحتري، من سرعة ورود الطيف على الشاعر وعدم مكوثه طويلاً عنده، مستخدماً الألفاظ نفسها التي تؤدي المعنى ذاته.

إلا أن طيف ابن حمديس يختلف عن سابقيه، فيقول في مجموعة من الأبيات:[1]: (الطويل)

١. وَلَيْـــلٍ هَـــوَتْ فِيهِ نُجُـــومٌ كَأَنَّهَا يَعَالِيلُ[2] بَحْرٍ مُضْمَرِ الجَزْرِ فِي المَدِّ

٢. أَرَدْتُ به صَيْـــدَ الخَيَالِ فَفَاتَـــنِي كَمَا فَرَّ عَنْ وَصْـــلِ المُتَيَّمِ ذُو صَـــدِّ

٣. فَكَيْفَ يَصِيدُ الطَّيْفَ فِي الحُلْمِ سَاهِرٌ أَقَلَّ كَرَىً مِنْ حَسْوَةِ الطَّائِرِ الفَـــرْدِ

٤. أَخُو عَزَمَاتٍ بَاتَ يَعْتَسِـــفُ الفَـــلا بِعَيْـــرَانَةٍ تَـــرْدِي وَخَيْفَانَةٍ تَخْدِي[3]

٥. قِفَارٌ نَجَتْ مِنْهَا الصَّـــبَا إِذْ تَعَلَّـــقَتْ حُشَـــاشَتُهَـــا مِنِّي بِحَاشِيَـــةِ البُرْدِ

٦. وَقَدْ شُقَّ خَيْـــطُ الفَجْرِ فِي جُنْحِ لَيْلِنَا كَمَا شُقَّ حَدُّ السَّيْفِ فِي جَانِبِ الغِمْدِ

فابن حمديس لا ينتظر قدوم طيف المحبوبة إليه، إنما يبادر هو بالبحث عن ذلك الطيف فيجوب الفلوات والقفار، والظلام قد أطبق على الكون، وقد اختفت نجوم السماء، باحثاً عن طيف المحبوبة الذي شرد منه، وعز عليه صيده واقتناصه والإمساك به، مستخدماً الألفاظ نفسها والصعوبات التي تعترض وصول الطيف، وسرعة وروده.

---

[1]) ابن حمديس . **ديوان ابن حمديس** (٤٤٧ – ٥٢٧) ، ص ١٥٠ .

[2]) يعاليل : مفردها : يعلول : المطر بعد المطر (المطر الغزير) . **لسان العرب** ، مادة علل .

[3]) العيرانة : الناقة الصلبة : **لسان العرب** : مادة عير ، تردي : ترجم الأرض بأرجلها : **لسان العرب** : مادة : (ردي) ، الخيفانة : الجرادة إذا صارت فيها خطوط مختلفة ، والجمع خيفان ، وناقة خيفانة : سريعة : **لسان العرب** مادة : خيف ، تخدي : تسرع : **لسان العرب** : مادة خدي .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وظيفة الطيف :

ـ الطيف سلوى لقلب الشاعر وشفاء له :

الطيف غالباً ما يكون مقترناً بالبين والهجران، ولا يلح الطيف على فكر الشاعر إلا إذا كان يعاني من لوعة الفراق، أو ألم البعد، والذي يدفعه لذلك هو حرارة الشوق لذلك المحبوب المتواري، فالشاعر يعيش مع طيف المحبوب، علّه يشفيه مما يعاني منه ويستعيد توازنه النفسي؛ لأنه يرى أن معاشرة الطيف والتلذذ به، قد يكون عزاءً وشفاءً يعوّضه عن بعد المحبوبة عنه، فالشاعر – شاعر الطيف – يستعيض عن حرمانه العاطفي من المرأة باستحضاره صورة يتمناها في نفسه للمرأة المحبوبة، فيتخيل مشاهد طيفها على أنها حقيقة ماثلة أمامه، ويصطنع أحداثاً أبعد ما تكون عن الحقيقة؛ لتفريغ الشحن العاطفي المكبوت الذي تشبّع به والتخلص منه، أو لملء الفراغ العاطفي الذي يعاني منه، وقد يكون الطيف ارتداداً إلى ماضٍ جميل عاشه؛ للهروب من واقع مرير يعيشه، بعد أن ولّى العمر، وغزا الشيب الرأس، لذلك اتخذه الشاعر وسيلة من وسائل التسرية عن النفس، وإقناعها بأنه ما زال حاضراً، وله حظوة عند المرأة، علاوة على ما سبق، من أن الطيف أداة فنية، ووسيلة يتوصل الشاعر بها إلى الممدوح والمخاطب بشكل عام، لذلك يكثر في مقطوعات الطيف عند البحتري وشعراء الأندلس التعبير عن هذا البلسم الشافي الذي يستحضره الطيف معه، يقول البحتري : [1]الطويل

١. تُرِيكَ الَّذِي حُدِّثْتَ عَنْهُ مِنَ السِّحْرِ بِطَرْفٍ عَلِيلِ اللَّحْظِ مُسْتَغْرَبِ الفَتْرِ

٢. وَتَضْحَكُ عَنْ نَظْمٍ مِنَ اللُّؤْلُؤِ الَّذِي أَرَاكَ دُمُوعَ الصَّبِّ كَاللُّؤْلُؤِ النَّثْرِ

٣. أَفِي الخَمْرِ بَعْضٌ مِنْ تَعَصْفُرِ خَدِّهَا أَمِ التَهَبَتْ فِي خَدِّهَا نَشْوَةُ الخَمْرِ

---

[1]) البحتري . ديوان البحتري ، ج٢ ، ص ١٠٠٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٤. أَقَامَتْ عَلَى الهِجْرَانِ مَا إِنْ تَجُوزُهُ وَخَالَفَهَا بِالوَصْلِ طَيْفٌ لَهَا يَسْرِي

٥. فَكَمْ فِي الدُّجَى مِنْ فَرْحَةٍ بِلِقَائِهَا وَمِنْ تَرحَةٍ بِالبَيْنِ مِنْهَا لَدَى الفَجْرِ

٦. وَلَمْ أَنْسَ إِسْعَافَ الكَرَى بِدُنُوِّهَا وَزَوْرَتَهَا بَعدَ الهُدُوِّ وَمَا تَدْرِي

٧. وَأَخْذِي بِعِطْفَيْهَا وَقَدْ مَالَ رِدْفُهَا بِلَيِّنَةِ العِطْفَيْنِ مَهْضُومَةِ الخَصْرِ

٨. عِنَاقٌ يُرَوِّي غُلَّتِي وَهوَ بَاطِلٌ وَلَوْ أَنَّهُ حَقٌّ شَفَى لَوْعَةَ الصَّدْرِ

فالبحتري يبدو أنه يعيش في فراغ عاطفي، سبب له عدم توازن في الحالة النفسية، فهو يفرق بين المحبوب وطيفه، ففي الوقت الذي يكون المحبوب قد هجره وابتعد عنه، وسبب له الألم والوحشة والاضطراب واللوعة، نجد الطيف يعمل نقيض ذلك، فهو يصله ويتواصل معه، ويشفي ما به من ألم الهوى وجوى الفرقة، رغم أن هذه المشاهد مشاهد متخيلة ومصطنعة لا حقيقة واقعة، وهو ما عبّر عنه في البيت الأخير، فمشهد العناق خيال لا حقيقة، ومع ذلك، فإنه يعمل مهدئاً لحالته المضطربة ،ويخفف ما به من حرقة، وما يسببه هذا الطيف من فرحة عارمة عندما يخطر له، في الوقت الذي يسبب له حزناً وألماً عندما يفارقه.

وفي مقطوعة أخرى يؤكد البحتري أن الطيف ما هو إلا تخرصات وتهيؤات تتراءى أمام ناظريه للتخفيف من الاحتقان العاطفي المتأجج في صدره، ثم يعاود خلق أحداث من شأنها أن تعيد إليه بعض الثقة بالنفس، وهو إذ يختار، يختار الألفاظ التي تتسم بالحركة والنشاط، التي تشعره بالنشوة والسعادة. يقول البحتري : [1] (البسيط)

١. طَيْفٌ تَأَوَّبَ مِنْ سُعْدَى فَحَيَّانِي أَهْوَاهُ وَهْوَ بُعَيْدَ النَّوْمِ يَهْوَانِي

٢. فَيَا لَهَا زَوْرَةً يُشْفَى الغَلِيلُ بِهَا لَوْ أَنَّهَا جُلِبَتْ يَقْظَى لِيَقْظَانِ

٣. مَهْزُوزَةٌ إِنْ مَشَتْ لَمْ تُلْفَ هِزَّتُهَا لِلخَيْزُرَانِ وَلَمْ تُوجَدْ مَعَ البَانِ

[1]) البحتري . ديوان البحتري ، ج٤ ، ص ٢١٧١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٤. يُدْنِي الكَرَى شَخْصَهَا مِنِّي وَيُوقِظُنِي وَجْدٌ فَيُبْعِدُ مِنِّي طَيْفَهَا الدَّانِي

فهو يختار الألفاظ التي تعيد إليه بعضاً من نشاطه وشبابه ، وتشعره بأنه مرغوب فيه، فاستخدم ألفاظ (حياني، يهواني) للدلالة على أنه ما زال مرغوباً فيه من النساء، ووجد أن هذه الزيارة قد شفت ما ألمَّ به من شوق وحرقة بسبب بعد المحبوب، مع أنها زيارة باطلة، ثم يختار الألفاظ التي توحي بالانشراح والانبساط والسرور والطرب لهذا الطيف الآتي (مهزوزة، مشت، هزتها، الخيزران، البان)، ولو تبعنا لوحة الطيف عند البحتري لوجدنا أنها تدور حول هذه المعاني.

والطيف عند ابن حمديس لا يفارق طيف البحتري، من هذا الجانب، فمن أبيات تمثل شريحة الطيف في إحدى قصائده، يقول : [1] (البسيط)

١. وللوُشَاةِ عُيُونٌ غَيْرُ وَاقِعَةٍ عَلَى ضَجِيعَيْنِ مِنَّا فِي الكَرَى اعْتَنَقَا

٢. مَنْ زَارَ فِي سِنَةِ الأَجْفَانِ فِي خَفَرٍ لَمْ يَخْشَ غَيْرَانَ مَرْهُوبَ الشَّذَا حَنِقَا

٣. قَنَعْتُ بِالطَّيْفِ لَمَّا صَدَّ صَاحِبُهُ وَالطِّيبُ إِنْ غَابَ أَبْقَى عِنْدَكَ العَبَقَا

٤. لَوْلا هِلالٌ أَعِيرَ الطَّرْفَ زَوْرَقُهُ فِي خَوْضِهِ لُجَّةَ الظَّلْمَاءِ مَا طَرَقَا

٥. مِنْ أَيْنَ لِي فِي الهَوَى نَوْمٌ فَيَطْرُقُنِي خَيَالُ مَنْ نَوْمُهَا يُغْرِي بِيَ الأَرَقَا

٦. وَإِنَّمَا الفِكْرُ فِي الأَجْفَانِ مَثَّلَهَا فَمَا كَذَبْتُ عَلَى جَفْنِي وَلا صَدَقَا

٧. اللَّهُ أَعْطَى لِقَوْمٍ فِي تَعَشُّقِهِمْ سَعَادَةً وَلِقَوْمٍ آخَرِينَ شَقَا

فابن حمديس يرى أن الطيف وإن كان خلّباً وباطلاً ومجرد خيال، إلا أنه قد يشفي الغليل، ويعوّض عن حضور المحبوب نفسه، كالطيب إن غاب، يعوّض عن رائحته، الرائحة الطيبة

[1]) ابن حمديس . ديوان ابن حمديس ، ص ٣٣٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التي أعقبها، لذلك يتمنى أن يأتيه النوم، حتى يحظى بزيارة طيف وخيال من يهوى ليشفيه من الأرق والقلق الذي ينتابه ويعاني منه.

ويؤكد ابن حمديس أثر الطيف على نفسه المتعبة، وأنه شفاء لما في صدره في مقطوعة أخرى فيقول : [1] (المتقارب)

١. رَعَى مِنْ أَخِي الوَجْدِ طَيْفٌ ذِمَامَا فَحَلَّ مِنْ وَصْلِ سَلْمَى حَرَامَا

٢. تَحَمَّلَ مِنْهَا بِرَيَّا العَبِيرِ وَمِنْ أَرْضِهَا بِأَرِيجِ الخُزَامَى

٣. تَرَى نَضْرَةَ الحُسْنِ في خَدِّهَا تَمَيَّعُ مَاءً وتُذْكِي ضِرَامَا

٤. فَأَمْسَيْتُ مِنْهَا بِمَاءِ اللَّمَى أُرَوِّي أُوَامَاً وَأُشْفِي سَقَامَا

٥. حَلا لِي وَأَسْكَرَنِي رِيقُهَا فَهَلْ خَامَرَ الأَرْيُ مِنْهُ المُدَامَا

٦. وَلا عَجَبٌ أَنَّ ضَمَّاتِنَا جَبَرْنَ القُلُوبَ وَهِضْنَ العِظَامَا

٧. تَلاقَتْ صَوَاعِدُ أَنْفَاسِها فَمَازَجَ مِنْهَا السُّلُوُّ الغَرَامَا

فابن حمديس في هذه الأبيات فنان ماهر، ورسام بارع، يختار كلماته بدقة للتعبير عما يجول في صدره، فاستخدم الألفاظ " ريا العبير، أريج الخزاما، نضرة الحسن في خدها، تميع ماءً، تذكي غراما، ماء اللمى، اسكرني ريقها، خامر الأري المداما، جبرن القلوب، هضن العظاما " في تصوير طيف المحبوبة الزائر، وكأنه حقيقة ماثلة أمامه، يتمتع بحسنها ونضارة وجهها الصافية النقية، المشربة حمرة كحمرة النار، ويشتم الروائح الطيبة التي تنعش القلب، وتعيد إليه عافيته، وحتى يكتمل المشهد، يرسم ابن حمديس صورة العلاقة العاطفية بينه وبين طيف المحبوبة الذي سحره جمالها، وهما متعانقان، وقد بلغت اللذة ذروتها ،وطيف المحبوبة في هذه الأبيات حاضر في هذا المشهد، ومتفاعل بقوة مع الطرف الآخر، ويظهر هذا في البيتين

[1]) ابن حمديس . ديوان ابن حمديس ، ص ٤٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأخيرين، حيث اشتركا بممارسة العلاقة الطبيعية بين الرجل والمرأة، حتى تصاعدت أنفاسها لذة ونشوة، وسط هذا الجو الغرامي المتخيل. فالطيف عنده يشفي ويروي، ويجبر القلب المنكسر، رغم أنه خيال يتبادر إلى ذهنه.

ووقْعُ الطيف على قلب ابن السِّيد البطليوسي المرهق، قويٌ وفعالٌ، فإنه يزيل ما به من جوى وشوق ويشفيهما، وكأن هذا الطيف هو المحبوب نفسه، يبعد عنه النوم، يقول:[1] (لكامل)

١. طَيْفٌ سَرَى مِنْ خَاطِرِ القَلْبِ الذَّوِي فَوَفَى لَنَا بعِدَاتِهِ وَقَضَى الوَطَرْ

٢. بَذَّ الكَرَى عَنْ نَاظِرِ الصَّبِّ الجَوِي وَشَفَى الضَّنَى بِهِبَاتِهِ وَمَضَى حَذِرْ

أما الطيف الزائر عند ابن الحدّاد الأندلسي فيبدو أشد عنفاً وفتكاً من غيره عند الشعراء، يقول ابن الحدّاد : [2] (المتقارب)

١. إذا جَاءَني زَائِراً حُسْنُهُ أَقَامَ عَلَيْهِ رَقِيباً عَتِيدَا

٢. إذا مَا بَدَا سَرْبَلَتْهُ العُيُونُ وَخَرَّتْ وُجُوْهٌ إليْهِ سُجُودَا

٣. هُوَ البَدْرُ والغُصْنُ خَدّاً وقَدّاً كَمَا أنَّهُ الظَّبْيُ لَحْظاً وَجِيداً

٤. أَتَى زَائِراً وَفُؤَادِي خَلِيٌّ فَمَرَّ بِهِ مُسْتَهَاماً عَمِيدَا

٥. وَغَادَرَنِي بَعْدَهُ فِي غَرَامٍ تَضَرَّمَ بين ضُلُوعي وَقُوْدَا

فهو أشد فتكاً بقلبه، فقد خلف عنده هوى هدّه، ولم يتركه إلا ونار الهوى قد شبّت بين ضلوعه وجوانحه تصليه بلهيبها، فإذا كان الطيف شفاء لما في القلوب والصدور العامرة بالحب

---

[1]) البطليوسي ، عبد الله بن محمد بن السيّد . (٤٤٤ – ٥٢١) ، **شعر ابن السيد البطليوسي** ، جمع وتوثيق ودراسة : رجب عبد الجواد إبراهيم ، مكتبة الآداب ، ط١ ، ٢٠٠٧ ، ص ٧٦ .

[2]) الأندلسي ، ابن حدّاد . **ديوان ابن حداد الأندلسي** (٤٨٠ هـ) جمع وتحقيق : يوسف علي الطويل ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص ١٩٥ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عند الشعراء السابقين ،فإن طيف ابن الحداد طوفان مدمّر لقلبه الخالي من الحب والهوى، فتأثيره على قلبه أقوى من الاحتمال.

والطيف عند ابن الحداد مقدس، يفتن الأبصار، ولا يملك الناظرون إليه إلا الانحناء هيبة وتقديراً واحتراماً " سربلته العيون، و خرّت سجودا " وهذا الافتتان والإعجاب مصدره تلك الصورة التي ظهر بها الطيف، ورسمها ابن الحداد بتلك الألفاظ المنتقاة بعناية، فصوره في بيت واحد بثلاث صور، فهو : البدر في جمال الخد والوجه ،وهو الغصن نضارة وبهاءً، ثم إنه الظبي في سحر العيون، وجمال الخلقة، فلا بد إذن لهذه الصورة المركبة من إحداث إثر كبير في نفسه "الخلية من الهوى " وهو ما عبر عنه في البيتين الأخيرين، فعندما لمحه كان قلبه خالياً بريئاً من الهوى فنفث فيه سحره، فتمكن الحب من قلبه، وما أن غادره مودعاً، إلا والهوى يضطرم ناراً بين جوانحه.

فالمتتبع لهذه اللوحات المختارة من أشعار أهل الأندلس يجد أن بناءها لا يختلف كثيراً عن بناء لوحة الطيف عند البحتري، وأثرها على النفس، يكاد يكون مشتركاً بينهم وبينه.

ورغم تأثر شعراء الأندلس بالطريقة التي انتهجها البحتري في استخدام الطيف في ابتداء بعض قصائدهم في المديح، إلاّ أنه لم يكن ظاهرة لافتة للنظر، مثلما هو الأمر عند البحتري وهم وإن وظفوها التوظيف الذي يخدم قصائدهم وتجاربهم الشعرية في بعض الأحيان ،إلا أنها لم تكن لبنة أساسية فعالة في معمار القصيدة وبنائها، وذلك بناءً على تتبع النصوص التي وظفوا فيها الطيف أو الخيال، فقلما استخدم شعراء الأندلس تقنية الطيف وسيلة فعالة كما كانت عند البحتري، فغالباً ما يأتي الطيف في أبيات مفردة ضمن قصائد طويلة ، وأحياناً يختلط الطيف بالأطلال أو النسيب دون إدراك لحقيقة التقنية البحترية للطيف، وربما يكون هذا من قبيل المحاولة لتطوير فعالية الطيف، أو التخلص منه والتخفيف من فعاليته واستبداله بظواهر أكثر

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ملاءمةً لطبيعةِ البيئةِ الأندلسيةِ، التي شغف بها أهل الأندلس، فكانت حاضرة بقوة في كل موضوعاتها، حتى قصائد الرثاء لم تخل من عناصر الطبيعة وبشكل لافت للنظر.

فابن حمديس، وهو من أكثر شعراء الأندلس تطرقاً للطيف، كثيراً ما يستخدم الطيف عارضاً لا حياة فيه ولا فاعلية له في القصيدة، وكثيراً ما يأتي في بيت مفرد لا رابط بينه وبين ما قبله أو ما بعده، يقول في قصيدة مدحية طويلة تجاوزت الستين بيتاً في إشارة عابرة للطيف:[1] (السريع)

١. لَعَلَّهُ صَادَ ولَمْ يَعْلَمُوا رِئْماً حَلالٌ صَيْدُهُ لا حَرَامْ

٢. أَوْ زَارَهُ طَيْفٌ خَفِيُّ الهَوَى يَطْرُقُهُ فِي الوَهْمِ لا فِي المَنَامْ

فلم يزد هذا البيت في المعنى الذي أراده شيئاً، ولم يؤد وظيفة معينة، بل هو حمل ثقيل على القصيدة ولو حذف لم يؤثر على بناء القصيدة شيئاً.

وفي قصيدة أخرى يرثي فيها جارية له ماتت غريقة، يورد طيفها في بيت مفرد، يقول فيه:[2] (البسيط.)

١. هَلْ وَاصِلِي مِنْكِ إلاَّ طَيْفُ مَيِّتَةٍ تُهْدِي لِعَيْنِيَ مِنْ ذَاكَ السُّكُونِ حَرَكْ

وطيف الميت يفترض أن يكون فاعلاً ومؤثراً في القصيدة، وينعكس على نفسية الشاعر المتألم، ولكن ذلك لم يبرز في هذه القصيدة بشكل واضح ومؤثر، إلا إذا كان استخدام الطيف بهذه الطريقة الموجزة، من قبيل التصاق هذا الطيف في ذاكرة الشاعر، ولا يريد أن يعبر عنه أكثر من ذلك، باعتباره أمراً خاصاً يكيّفه الشاعر كيفما أراد، ويترك الفرصة للمتلقي ليؤول

---

[1]) ابن حمديس . ديوان ابن حمديس ، ص ٤٥٩ .

[2]) ابن حمديس . ديوان ابن حمديس ، ص ٢١٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أقواله بالطريقة التي يراها مناسبة، ويترك الباب مفتوحاً أمام كل القراءات، وهذا بحد ذاته نشاط ذهني راقٍ من قبل الشاعر.

وفي قصيدة أخرى، تزيد على سبعين بيتاً يكرر ابن حمديس هذه الظاهرة، فيأتي ببيت مفرد عن الطيف، يقول فيه : [1] (الطويل)

وَأَذْكَرْتِنِي عَصْرَ الصِّبَا فَكَأَنَّمَا تَحَدَّثُ مِنْهُ العَيْنُ عَنْ طَيْفِ حالِمِ

دون أن يكون ضمن لوحة متكاملة، فلم يؤد وظيفة، وليس له دلالة على الممدوح أو الشاعر، إنما جاء بيتاً من أبيات، يجهد القارئ نفسه في الربط بينها، والخروج بتوصيف مناسب لهذه الظاهرة.

ومثله كان عند ابن خفاجة، في أغلب القصائد التي ورد فيها الطيف، فهو لون من مجموعة ألوان، صبغ بها ثنايا القصيدة المدحية دون التمكن من إدراك حقيقة وجوده، أو الدور الذي يقوم به هذا البيت في خدمة القصيدة، وتجربة الشاعر. يقول ابن خفاجة:[2] (المتقارب)

١. فَمَا يَطْرُقُ الطَّيْفُ غَاباً لَهُ وَلَوْ كَانَ أَغْفَى بِهِ أَوْ غَفَل

وفي قصيدة أخرى يصبغها بلون الطيف، ثم يمضي دون تنسيق مع ألوان القصيدة الأخرى، فيضيع بريق هذا الطيف الذي لا أثر له ولا دلالة في القصيدة، ولا رابط مع ما قبله ولا ما بعده، يقول : [3] (الطويل)

وَيَطْرُقُنِي ضَيْفاً مَعَ اللَّيْلِ طَيْفُهُ فَيَكْرَعُ فِي مَاءٍ مِنَ البِشْرِ غَامِرِ

---

[1]) ابن حمديس . **ديوان ابن حمديس** ، ص ٤٤٣ .

[2]) ابن خفاجة .**ديوان ابن خفاجة** ، ص ١٠٣ .

[3]) ابن خفاجة . **ديوان ابن خفاجة** ، ص ٢٠٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولو تتبعنا طيف ابن خفاجة في أشعاره، لوجدنا أنه في كثير منها لم يؤد دلالة معينة، بل لا يضيف إلى المعنى الذي يريده شيئاً، إنما هو مجرد أصباغ يضعها دون ترتيب أو تنسيق.

أما ابن اللبانة فإنه لم يزد على أن يقرر حقيقة الطيف في أنه باطل وخيال، وأنه بديل يضعه الإنسان أمام ناظريه، إذا ما غاب صاحبه، فيقول : [1] (الكامل)

١. فِي الطَّيْفِ لَوْ سَمَحَ الكَرَى تَعْلِيلُ يَكْفِي المُحِبَّ مِنَ الوَفَاءِ قَلِيلُ

٢. وَيَنُوبُ عَنْ شَخْصِ الحَبِيبِ خَيَالُهُ إِنْ لَمْ يَكُنْهُ فَإِنَّهُ تَمْثِيلُ

وقد يكون بين ابن اللبانة وطيف المحبوبة جفاء وصد، فلذلك لا يطرقه ولا يهتم به، ولا يتمثل به في شعره يقول [2] : (الكامل)

١. لَمْ يَدْرِ طَيْفُكِ مَوْضِعِي مِنْ مَضْجَعِي فَعَذَرْتُهُ فِي أَنَّهُ لا يَطْرُقُ

ولعل ابن دراج القسطلي، وهو من أشهر شعراء الأندلس خصوصاً في حقبة المنصور العامري وأبنائه، من أقل الشعراء استخداماً للطيف ومفرداته، حتى وإن ذكره فإن ذكره لا يعني له شيئاً، يقول في ذكر طيف الحبيب وزيارته، الذي لا يعده من اهتماماته أصلاً، ويدل دلالة واضحة على فتور عاطفته تجاه المرأة عموماً [3] : (الطويل)

١. وَلا رَاقَنِي مَا فِي الخُدُودِ مِنَ الهَوَى وَلا شَاقَنِي مَا فِي العُيُونِ مِنَ السِّحْرِ

٢. وَلَمْ يُلْهِنِي قُرْبُ الحَبِيبِ الَّذِي دَنَا وَلَمْ يُصْبِنِي طَيْفُ الخَيَالِ الَّذِي يَسْرِي

ومن هنا نجد أن شعراء الأندلس، وإن هم عرجوا على الطيف واستخدموه في قصائدهم إلا أنهم لم يصلوا إلى الإجادة التي وصلها البحتري في استخدام تقنية الطيف في أشعاره،

---

[1]) ابن اللبانة . **ديوان ابن اللبانة** ، ص ١٨٦ .

[2]) ابن اللبانة . **ديوان ابن اللبانة الأندلسي** ، ص ١٧٥ .

[3]) ابن دراج ، أحمد بن محمد القسطلي . **ديوان ابن دراج القسطلي** ، (٤٢١) ، تح : محمود علي مكي ، المكتب الإسلامي ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٦٩ ، ص ١٦٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فاستخدموه استخداماً عارضاً لا نبض فيه ولا حياة غالباً، هذا في الظاهر والمدرك من خلال الأشعار المنظورة في دواوينهم، وحتى لا نطلق أحكاماً ربما تكون كبيرة، فإن استفراد القصائد بأبيات مفردة تتحدث عن ظاهرة الطيف، عند اغلب شعراء الأندلس، ربما يكون نوعاً من التطوير والتجديد في هذه الظاهرة، فما من ظاهرة شعرية إلا والأيام كفيلة بالانقلاب عليها، وتهذيبها بما يناسب روح العصر وثقافته وبيئته، والظرف الذي قيلت فيه هذه القصائد، وربما هذه الظاهرة ــ الطيف المكثف في بيت أو بيتين ــ بحاجة على دراسة معمقة ودقيقة، تتابع الطيف عند شعراء هذا العصر، وتحاول ربطها بالموضوع الذي قيلت فيه، والظرف الذي استدعى وجود مثل هذه الظاهرة، فربما يخرج الدارسون بتعليل أكثر دقة وموضوعية تضع يدها على ما يهدف إليه الشعراء من هذا النهج.

الصورة الفنية بين البحتري وشعراء الأندلس

مفهوم الصورة الفنية

لم يتفق النقاد والعلماء قديماً على تحديد واضح لمفهوم الصورة، أو ماهيتها والمحددات التي تشكلها ،أو العوامل الخارجية والداخلية المؤثرة في الشاعر وما يحيط به، والتي بها يستعين على تشكيل صوره، وإخراجها إخراجاً حسناً ينم عما يجيش في داخله من مشاعر وأحاسيس وخيال وفكر.

فالصورة كما وردت في كتب النقد القديم، وتحديداً على لسان الجاحظ، عندما تحدث عن الشعر وقضية اللفظ والمعنى في قوله : " فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التصوير "[1]، ومن هذا التعريف يتبين أن الشعر فن، بحاجة إلى فنان ورسام ماهر؛ لتشكيل صوره وبيان خطوطه وألوانه وأصباغه، بحيث تتفاعل بعض العوامل لإخراجه بأبهى صورة وأحسن هيئة، فالقصيدة الشعرية بساط، يعمل فيه الشاعر على إبراز عناصره الأساسية المشكلة لبنائه، وكأنه يرسم بريشته ما يتبادر إلى خياله وذوقه وفكره، باختيار العناصر المشكلة لذلك النسيج، وقد تكون هذه العناصر حية في البيئة المحيطة، أو خيالية منبثقة من خيال الشاعر وأحاسيسه وتجربته الشعرية.

والصورة عند عبد القاهر الجرجاني ناتجة عن تداخل اللفظ بالمعنى وامتزاجهما معاً، ودقة اختيار الألفاظ التي تشكل المعاني، فهو يتحدث عن إبداع الصورة وتشكيلها عند الشاعر من خلال حديثه عن الصابغ والناقش " وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل، وقد تهدّى في الأصباغ التي عمل الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخير والتدبر إلى أنفس الأصباغ، وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفية مزجه لها، وترتيبه إياها، إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم " [2]

فالصورة عند عبد القاهر كما هي عند الجاحظ تصوير وصناعة، ومزج ألوان وصباغة، وكلما أبدع الشاعر في نسج قصيدته، ومزج ألوانها والتنسيق بينها، كان شاعراً مبدعاً ،فالصورة نظام من العلاقات اللغوية المتشابكة، يعمل الشاعر على فرزها والكشف عن طاقاتها وتأثيراتها؛ لتشكيل لوحة فنية تعكس مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته، وموقفه من الحياة والإنسان

---

[1]) الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر . **كتاب الحيوان** ، تح : عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٩٦ ، ج٣ ، ص ١٣٢ .

[2]) الجرجاني ، عبد القاهر بن عبد الرحمن (٤٧١ هـ) . **دلائل الإعجاز** ، تح : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٥ ، ٢٠٠٤ ، ص ٨٧ ــ ٨٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والكون، فهي عنصر أساسي من عناصر الشعر الحي الخالد، الذي ينبض بالحياة النشطة الفاعلة، وهي التي تميز الشعر من غيره من الفنون الأخرى، وتمنحه الجمال والرقة والسمو " فالصورة والإيقاع الداخلي هما العنصران الأساسيان في كل شعر أينما كان هذا الشعر، وفي أي زمان " [1] " وهما معاً يوحيان بالقيمة الجمالية في كل شعر " [2].

والموضوع أو الفكرة التي يختزنها الشاعر في عقله الباطن، وتلح عليه كلما عنّ له طارئ خارجي، أو حدث ما، أو شيء معين، هو المحرض الرئيس الذي يدفع الشاعر إلى الإفصاح عن صوره، والكشف عنها باستخدام ألفاظ اللغة وطاقاتها المتنوعة، " فالصورة الفنية تتألف في الغالب من حدين أساسيين أحدهما حاضر أمام الشاعر يريد وصفه، وثانيهما مختزن في الداخل يماثله أو يضاده " [3] وما على الشاعر إلا القيام بالربط بين هذين الحدين، وتوزيع أصباغهما ليخرج بلوحة فنية بديعة تعبر عن تجربته الإنسانية.

والصورة عند الشاعر تنبع من روافد عدة، تلتقي جميعها في مصب واحد، تخرج بعدها وقد تشكلت بعناصرها المختلفة؛ لتعبر عما اعتمل في فكره وخياله، ومن هذه الروافد : البيئة الطبيعية والحضارية التي تخرّج الشاعر منها، وبما تحتويه من مشاهد ومناظر ومظاهر طبيعية وفكر وثقافة، وكذلك العوامل النفسية التي أثّرت في فكر الشاعر على امتداد حياته؛ لأن العوامل النفسية من أبرز هذه الروافد التي تمد الشاعر بصوره وإبداعاته، وبما اختزن في ذهنه، ووقر في قلبه ووجدانه وعقله من قراءاته السابقة، واطلاعه على الموروث الثقافي والديني والأدبي، وهو ما يعرف بالإطار الثقافي للشاعر، " فالصورة تعبير عن نفسية الشاعر، وأنها تشبه الصور التي تتراءى في الأحلام " [4]

---

[1]) الرباعي ، عبد القادر . **الصورة الفنية في شعر أبي تمام** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٩ ، ص ٢٠ .

[2]) الرباعي . **الصورة الفنية في شعر أبي تمام** ، ص ٢٧ .

[3]) الرباعي . **الصورة الفنية في شعر أبي تمام** ، ص ٣٠ ـ ٣١ .

[4]) عباس ، إحسان . **فن الشعر** ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٥٩ ، ص ٢٣٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا يعني هذا أن الشعراء الذين يتعرضون لهذه المؤثرات، والمصادر نفسها، مطلوب منهم أن ينتجوا ويبدعوا صوراً ورسومات متماثلة؛ لأن هناك ملكات من الفطنة والذكاء والإحساس المرهف، والاستعداد الذهني هي التي تتحكم كثيراً بإخراج الصورة وجمالها ونوعها وشدة تأثيرها، والشعراء متباينون في مثل هذه الملكات والقدرات، ويمكن باختصار أن نعبر عن الصورة بأنها وسيلة الشاعر التي يمتطيها لينقل آراءه وأفكاره ومشاعره للآخرين.

وفي حديثنا عن الصورة ومدى تأثر شعراء الأندلس بصور البحتري، لن نتوقف عند أنواع الصور البلاغية، بحيث نأخذ أبياتاً مفردة شواهد على ذلك التأثير، إنما سوف يتم انتقاء لوحات معينة في بعض الظواهر ودراسة ما فيها من صور تأثر فيها الأندلسيون بالبحتري.

صورة الخيل :

للخيل مكانة عظيمة في قلب العربي، وطالما تغنّى بجمالها، وأسرف في وصفها والاهتمام بها، ولما كان الأندلسيون وثيقي الصلة بإخوانهم المشارقة، فإنهم تتبعوا أثرهم في ذلك، وتغنوا بالخيل الأصيلة، ورسموا لها صوراً بديعة، مستوحاة من الطبيعة الأندلسية الجميلة، فتغنوا بجمالها وحسنها وقوتها وصلابتها.

وحتى نلمس أثر البحتري في شعراء الأندلس في هذا الجانب ،فسوف نقوم باستعراض بعض المقطوعات المجتزأة من نصوص شعرية نظمها الأندلسيون متأثرين بالبحتري، ومستلهمين بعض أفكاره وأوصافه، وسائرين على النهج نفسه الذي انتهجه البحتري في ذلك، فمن قصيدة للبحتري، يمدح فيها أبا نهشل محمد بن حميد الطوسي، يعرج البحتري في لوحة من لوحاتها الجميلة على ذكر الخيل، مصوراً بعض أنواع الخيل بذكر أوصافها، يقول البحتري:[1]

---

[1]) البحتري . **ديوان البحتري** ، ج١ ، ص ٤٠٢ – ٤٠٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(الكامل)

١. فَأَعِنْ عَلَى غَزْوِ العَـدُوِّ بِمُنطَـوٍ أَحْشَـــاؤُهُ طَـــيَّ الكِتَابِ المُدْرَجِ

٢. إِمّا بِأَشْقَرَ[١] سَاطِعٍ أَغْشَى الوَغَى مِنْــهُ بِمِثْلِ الكَوْكَــبِ المُتَــأَجِّجِ

٣. مُتَسَرْبِلٍ شِيَةً[٢] طَــلَتْ أَعْطَافَهُ بِدَمٍ فَمَــا تَلْقَــاهُ غَيْرَ مُضَرَّجِ

٤. أَو أَدْهَمٍ صَافِــي السَّــوَادِ كَأَنَّهُ تَحْــتَ الكَمِيِّ مُظَهَّرٌ بِيَــرَنْدَجِ[٣]

٥. ضَرِمٌ يَهِيجُ السَّوْطُ مِنْ شُؤْبُوبِهِ هَيْجَ الجَنَائِبِ مِنْ حَرِيقِ العَرْفَجِ[٤]

٦. خَفَّــتْ مَوَاقِعُ وَطْــئِهِ فَلَــوَ انَّهُ يَجْــرِي بِرَمْلَةِ عَالِجٍ لَمْ يُرْهِجِ

٧. أَوْ أَشْهَبٍ[٥] يَقَقٍ يُضِيءُ وَرَاءَهُ مَتَنٌ كَمَــتْنِ اللُّجَّةِ[٦] المُتَرَجْرِجِ

٨. تَخْفَى الحُجُولُ وَلَو بَلَغْــنَ لَبَانَهُ فِي أَبْيَــضٍ مُتَأَلِّــقٍ كَالدُّمْــلُجِ[٧]

٩. أَوْفَى بِعُرْفٍ أَسْــوَدٍ مُتَغَــرْبِبٍ فِيمَا يَلِــيهِ وَحَافِرٍ فَيــرُوزَجِي

١٠. أَوْ أَبْلَــقٍ يَلْقَى العُيُونَ إِذَا بَدَا مِنْ كُــلِّ لَوْنٍ مُــعْجِبٍ بِنَمُوذَجِ

١١. جَذْلانَ تَحْسُدُهُ الجِيَادُ إِذَا مَشَى عَنَــقَاً[٨] بِأَحْسَنِ حُلَّــةٍ لَمْ تُنْسَجِ

يدخل البحتري موضوع وصفه بروح الفنان وحسّه المرهف، وبأدواته التي يصبغ فيهــا صوره ،ويتأنق في اختيار ألوانها؛ لتظهر بأبهى صورة عندما يحيط بكل تفصيلاتها، فالموضوع

---

[١]) الأشقر من الخيل والدواب : ذو اللون الأحمر الصافي ، **لسان العرب** ، مادة : شقر

[٢]) شية : مفرد شيات ، والشية كل لون يخالف معظم لون الفرس ، **لسان العرب** ، مادة : وَشَيَ .

[٣]) الأدهم : صفة للجواد الأسود ، اليرندج : جلد أسود تعمل منه الأخفاف ، اليرندج بالفارسية : صبغ أسود ، وقيل هو الزاج يسود به .

[٤]) ضرم : شديد العدو : مادة ضرم ، شؤبوبه : دفعته : مادة شأب ، الجنائب : جمع جنيبة وهي الدابة تقاد . العرفج : ضرب من النبات ، واحدته عرفجة ، ولهبه شديد الحمرة ، ونار العرفج يسميها العرب نار الزحفين ، لأن الذي يوقدها يزحف إليها ، فإذا اتقدت زحف عنها لشدة حرارتها . ابن منظور . **لسان العرب** .

[٥]) غلبه بياضه على سواده .ابن منظور. **لسان العرب** ، مادة :شهب

[٦]) السيف اللامع أو البحر . ابم منظور . **لسان العرب** ، مادة : لجّ

[٧]) الدملج :المِعضَد أو السوار من الحلي . **لسان العرب** . ابن منظور ، مادة : دملج .

[٨]) العنق : ضرب من المشي السريع .**لسان العرب**، مادة : عنق

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرئيس الذي يتحدث عنه البحتري، هو وصف الجواد المناسب لدخول الحرب والطعان، والذي يناسب الفارس الذي يمتطيه، ويتماهى معه في القوّة والبسالة، فمثل هذا الفارس بحاجة إلى مثل هذا الجواد الذي أبدعه في مخيلته، والصورة المركزة لهذا الجواد هي أنه جوادُ ضامر الوسط، قوي البنية، تؤهله هذه الصفات؛ ليكون جواداً سريع الكر والفر يخدم صاحبه في ساحة القتال، وقد رسم لهذا الجواد صورة الكتاب أو القرطاس المطوي كإطار عام للوحته الإبداعية.

وعندما يبدأ برسم لوحته بالكلمات المنتقاة، يدخل فيها أربعة أنواع من الجياد، يلونها بألوان زاهية للتمييز بينها. ولم يكتفِ بذلك، إنما نجده يتوقف عند كل جواد، ليلتقط له الصورة التي تتجلى بأحسن ما يكون، وتكون البداية مع الجواد الأشقر، إذ يرسم له صورة الكوكب المتألق اللامع الصافي، الذي يبهر الأبصار حسنه، وهو وإن كان أحمر صافياً، إلا أن هذه الحمرة يخالطها الإبراق واللمعان الناتج عن صفاء لونها، ولم يجد ما يعبر عنه بهذا اللون، إلا لون الدم الصافي الذي يتناسب مع اللون الكوكبي اللامع، فبمزج هذين اللونين، رسم جواداً ذا لون باهر حسن جميل، وهذه هي الصورة البصرية لهذا الجواد، ولكن ثمة صورة معنوية أسبغها على هذا الجواد، وهي الصلابة والقوة والقدرة على الدخول إلى ميدان القتال، ودليل ذلك الدم الذي أعطاه هذه الصورة الجميلة.

وإلى جوار هذه الصورة التي رسمها بدقّة ألفاظه، ينتقل إلى رسم صورة أخرى لجواد آخر لا يقل قدرة وصلابة عن الجواد الأول، وهذا الحصان هو ذو اللون الأدهم الصافي السواد الذي لا يخالطه لون آخر، فكأنه مصبوغ أو مدهون بالسواد القاتم، ويرسم له صورة عدوه السريع، من واقع البيئة الصحراوية التي يعيشها، فإذا ما ضربه راكبه من أجل السرعة في الجري، فإنه يعدو ويندفع بأقصى سرعة، مثلما تسري الدابة مسرعة إذا ما تعرضت للفح حر نار العرفج، وهو من شدة عدوه لا تكاد تلامس حوافره الأرض فلا يثير غباراً تبعاً لذلك.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثم يرسم صورة بارعة للحصان الأشهب في سرعة عدوه، مخلفاً وراءه ضياءً أو قدحاً عندما تصطك حوافره بالأرض، وهذه إشارة لقوله تعالى " فالمُورِيَاتِ قَدحَا " [1]، واستعار لذلك لمعان السيف في يد صاحبه، عندما يتعرض لأشعة الشمس، أو البحر الذي تعكس مياهه أشعة الشمس، ويكمل تصوير هذا الجواد عندما يرسم صورة أقدامه المحجلة التي تشبه السوار الذي يحيط بالمعصم فيزيدها جمالاً وحسناً، وتصل دقة التصوير عنده إلى عرف الفرس – منبت الشعر فيها، جهة الرقبة من الأعلى – وقد كساها الشعر الأسود الفاحم؛ ليزيد من جماله عندما يدمج اللونين الأسود والأبيض، ويكمل أصباغ صورته بتلوين حافر الجواد باللون الفيروزي الجميل، وبهذه الأصباغ رسم البحتري صورة ولا أجمل لهذا الجواد، مع ما يتمتع به من قدرة على مواصلة الجري والقتال بما يخدم راكبه.

وينهي لوحته برسم هيئة الحصان الأبلق الذي وصل التحجيل إلى فخذية، وقد اتخذ لوناً مميزاً يحسن مرآه في عيون الناظرين، حتى ليجد الحصان حسد غيره من الجياد إذا ما مشى، وهو يستعرض حلّته التي نسجها بأحسن الألوان وأبدعها، فقد صور لونه الزاهي الذي يختلط فيه البياض بالسواد مع التحجيل إلى فخذيه بالحلة التي نسجت وقد وشّتها الألوان الزاهية.

هذه الصور التي رسمها البحتري لحصان الحرب، وأبدع في تشكيل ألوانها وإبرازها، حتى غدت لوحة فنية لا ينقصها سوى رسام ماهر، يمسك ريشته ليترجم ألفاظ البحتري وكلماته إلى لوحة تصويرية ناطقة بما عبّر البحتري بألفاظه، يمتع الناظر بصره بالنظر إليها.

لقد كان البحتري في هذه اللوحة الشعرية فناناً بارعاً، مرهف الإحساس في اختيار ألفاظه المعبرة فهل فعل الشاعر الأندلسي فعله عندما وصف جواد الحرب ؟

---

[1]) سورة العاديات : آية ٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من واقع النصوص والأشعار الأندلسية، نجد أن ثمّة تأثراً واضحاً، دفع الشاعر الأندلسي لاحتذاء البحتري والنسج على منواله، واستعارة معانيه وألفاظه وصوره لحصان الحرب المثال، نجد ذلك واضحاً في قصيدة لابن حمديس يقول فيها : [1] (الكامل)

١. وَصَوَاهِلٍ مِثْلِ العَوَاسِلِ[2] عَدْوُهَا أَبَدَاً لِحَـرْبِ عَدُوِّكَ المَحْـرُوبِ

٢. مِنْ كُـلِّ وَرْدٍ[3] مَا يُشَاكِلُ لَوْنَـهُ إِلَّا تَـوَرُّدُ وَجْـنَةِ المَحْبُـوبِ

٣. وَكَأَنَّـمَا كَنَـزَتْ ذَخِـيرَةُ عِتْقِـهِ مِنهُ عُبَـابَ البَحْـرِ فِي يَعْبُـوبِ [4]

٤. أَوْ أَدْهَـمٍ دَاجِي الإِهَابِ[5] كَأَنَّـمَا صَبَـغَ الغَـرَابَ بِلَوْنِهِ الغِرْبِيـبِ[6]

٥. أَرْسَـاغُـهُ[7] دُرَرٌ عَلَى فَيْرُوزَجٍ لانَ الصَّفَا [8]مِـنْ وَقْعِهِ لِصَلِيبِ[9]

٦. يَغْـدُو وَلا ظِـلٌّ لَـهُ فَكَـأَنَّـهُ بَرْقٌ فَيَـا لِلبَـرْقِ مِنْ مَرْكُـوبِ

٧. أَوْ أَشْهَبٍ مِثْلِ الشِّـهَابِ وَرَجْـمِهِ شَخْصَ المَرِيدِ[10] بِمُخْرِقٍ مَشْبُوبِ

٨. لا فَـرْقَ مَا بَيْنَ الصَّبَـاحِ وَبَيْـنَهُ إِلَّا بِعَـدْوٍ مِـنْهُ أَوْ تَقْـرِيـبِ

٩. أَوْ أَشْعَـلٍ[11] لِلَّـوْنِ فِيـهِ شُعْـلَةٌ تُذْكَـى بِرِيـحٍ مِنْهُ ذَاتُ هُـبُوبِ

---

[1]) ابن حمديس . **ديوان ابن حمديس** ، ص ٦١ .

[2]) العواسل : جمع عاسل ، وهو العدو السريع والاضطراب في المشية نتيجة السرعة : ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة : عسل .

[3]) الورد : اللون الأحمر الضارب إلى صفرة حسنة ، جمعها وُرْدُ ، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة ورد .

[4]) اليعبوب : الجدول الطويل الكثير الماء وبه شبه الفرس الطويل .

[5]) الإهاب : الجلد ما لم يدبغ . ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة : أهب .

[6]) الغربيب : الشديد السواد الحالك . **لسان العرب** ، مادة : غربب.

[7]) أرساغه : الموضع بين الحافر وموصل الوظيفة من اليد أو الرجل : **لسان العرب** مادة رسغ .

[8]) الصفا : العريض من الحجارة الأملس ، **لسان العرب** ، مادة صفو .

[9]) الصليب : ذو الصلابة : **لسان العرب** ، مادة صلب .

[10]) المريد : الخبيث والشرير من الجن والإنس وجميع الحيوان .

[11]) الأشعل : ما خالط لون ذنبه بياض .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٠ وكَأَنَّــهُ مِــرْدَاةُ [١]صَخْــرٍ حَطَّــهُ مِنْ عَلْــوَ سَيْلٌ مَاجَ في تَصْوِيبِ

١١. وكَأَنَّــمَا سَــكِرَ الكُمَيْــتُ[٢] بِلَوْنِهِ فَلَهُ بِمِــشْيَتِــهِ اخْتِــيَالُ طَــرُوبِ

١٢. وَجَلَتْ سُرُوجُ الحَلْيِ فَوْقَ مُتُونِهَا سُــرُجاً تَأَلَّــقُ وَهْيَ ذَاتُ لَــهِيبِ

لو أنعمنا النظر في أبيات البحتري، وأبيات ابن حمديس؛ لوجدنا أن الغرض الرئيس الذي وردت فيه هذه الأبيات هو المدح، فالبحتري يمدح في قصيدته هذه أبا نهشل محمد بــن حميــد الطوسي، واصفاً أجود أنواع الخيل المفضلة لخوض المعارك والحروب، وكــذلك فعــل ابــن حمديس في قصيدته التي لم يتضح فيها من هو الممدوح، وكلاهما قد اتخذ من بحر الكامل مجالاً يعبر فيه عن صوره وخيالاته وانفعالاته، ليقتربا نسبياً من النغم والإيقاع، علاوة علــى الــروح الحماسية التي تظهر في القصيدتين كلتيهما.

وإذا عاودنا النظر في أبيات ابن حمديس، فإننا نجدها نسخة معدّلة من أبيات البحتــري، ويبدو أن ابن حمديس قد تجاوز التأثر المحمود إلى الهجوم علــى معــاني البحتــري وأفكــاره وصوره، فقد اصطبغت الصور بالألوان نفسها مع تغيير في ترتيبها وتنسيقها.

فعلاوة على تمهيد كل منها لصفة الجواد الذي يستحق أن يُصاحَب فــي ســاحة القتــال، ويعتمد عليه، والذي رسم البحتري صورته بأن جعله ضامر الوسط، يطوي الأرض طيــاً فــي العدو والهجوم، ورسم ابن حمديس صورة جواده بأن جعله كالذئب الذي يعدو بمنتهى الــسرعة للوصول إلى هدفه، فقد تشابهت صور كل منهما عندما فصَّلا في صفات ذلك الجــواد، تــشابهاً يكاد يكون متطابقاً، فعندما صوّر البحتري ما انبثق من خياله من صورة مثالية للحصان الأدهم في الأبيات :

---

[١]) صخرة تكسر بها الحجارة .

[٢]) ما اختلط السواد بالحمار .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٤. أو أدْهَمٍ صَافِـي السَّـوَادِ كَأَنَّهُ تَحْـتَ الكَمِيِّ مُظَهَّرٌ بِيَـرَنْدَجِ

٥. ضَرِمٌ يَهِيجُ السَّوْطُ مِنْ شُؤبُوبِهِ هَيْجَ الجَنَائِبِ مِنْ حَرِيقِ العَرْفَجِ

٦. خَفَّـتْ مَوَاقِعُ وَطْـئِهِ فَلَـوَ انَّهُ يَجْـرِي بِرَمْلَةِ عَالِجٍ لَمْ يُرْهِجِ

صوّر ابن حمديس الحصان الأدهم بصورة تكاد تكون هي هي في الأبيات :

٤. أَوْ أَدْهَـمٍ دَاجِي الإِهَابِ كَأَنَّـمَا صَبَـغَ الغَـرَابَ بِلَوْنِهِ الغِرْبِيـب

٥. أَرْسَـاغُـهُ دُرَرٌ عَلَى فَيْرُوزَجٍ لانَ الصَّفَا مِـنْ وَقْعِهِ لِصَلِيبِ

٦. يَعْدُو وَلا ظِـلٌّ لَـهُ فَكَـأَنَّـهُ بَرْقٌ فَيَـا لِلبَـرْقِ مِنْ مَرْكُـوبِ

فصورة كل منهما تشير إلى شدة نقاء اللون الأسود، تلك الـشدّة التـي مـصدرها الصباغة، ففي صورة البحتري صبغ الجواد باليرندج، بينما صُبغ في لوحة ابن حمديس بلـون الغراب القاتم، بالإضافة إلى استخدامهما النسق نفسه في صور البيـت الأول :(أو + أفعـل + فاعل + الفِعال + أداة التشبيه)، وجاءت الصورة في البيت الثالث من كل لوحة شبه متطابقـة، فقد صور كل منهما، سرعة جواده باستخدام الكناية، إذ استخدم البحتري تركيب " خفت مواقـع وطئه " كناية عن السرعة الشديدة التي يتصف بها جواده، وكأنه يطير في الجو طيراناً، أما ابن حمديس فقد استخدم عبارة " يعدو ولا ظل له "، كناية عن السرعة الكبيرة التي يعدو بها جواده، وهذا التركيب يشير إلى المعنى نفسه الذي وقر في فكر البحتري، وإن كان هذا التركيب أقـوى في التعبير عن سرعة العدو، سيما أنه استخدم إلى جانب هذه الكناية تعبيراً آخر " فكأنه بـرق " للتأكيد على السرعة الخاطفة التي يجري بها الجواد.

أما البيت الثاني من أبيات ابن حمديس في لوحة الجواد الأدهم هذه، فقد تأثر في صـوره ببيت البحتري في وصف الحصان الأشهب، الذي سترد لاحقاً، والبيت هو :

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أَوْفَى بِعُرْفٍ أَسْوَدٍ مُتَغَرْبِبٍ فِيمَا يَلِيهِ وَحَافِرٍ فَيْرُوزَجِي

فقد وصف ابن حمديس حوافر حصانه بقوله : " أرساغه درر على فيروزج " وهي الصورة نفسها تقريباً التي رسمها البحتري لحصانه الأشهب، أما بقية أركان الصورة في بيت البحتري نفسه " أوفى بعرف " فقد تأثر فيها ابن حمديس، ونسخها في بيت آخر في وصف الحصان الأصفر الذي يقول فيه :

١. أَوْ أَصْفَرٍ مِثْلِ البَهَارِ مغيَّرٍ بِسَوَادِ عُرْفٍ عَنْ سَوادِ عَسِيبِ

وإذا تركنا صورة الحصان الأدهم؛ لنرى كيف صور كل منهما الحصان الأشهب، ونرى مدى تأثر ابن حمديس بالبحتري الذي يقول :

٧. أَوْ أَشْهَبٍ يَقَقٍ يُضِيءُ وَرَاءَهُ مَتْنٌ كَمَتْنِ اللُّجَّةِ المُتَرَجْرِجِ

٨. تَخْفَى الحُجُولُ وَلَو بَلَغْنَ لَبَانَهُ فِي أَبْيَضٍ مُتَأَلِّقٍ كَالدُّمْلُجِ

٩. أَوْفَى بِعُرْفٍ أَسْوَدٍ مُتَغَرْبِبٍ فِيمَا يَلِيهِ وَحَافِرٍ فَيْرُوزَجِي

أما ابن حمديس فيصور حصانه الأشهب ضمن اللوحة التالية :

٦. أَوْ أَشْهَبٍ مِثْلِ الشِّهَابِ وَرَجْمِهِ شَخْصَ المَرِيدِ بِمُحْرِقٍ مَشْبُوبِ

٨. لا فَرْقَ مَا بَيْنَ الصَّبَاحِ وَبَيْنَهُ إِلَّا بِعَدْوٍ مِنْهُ أَوْ تَقْرِيبِ

في البيت الأول من اللوحتين صور متشابة، ففي حين صور البحتري حصانه بالشهبة، وهي اختلاط الأسود بالأبيض، وعندما يعدو عدواً سريعاً؛ فإنه يخلف وراءه ضياءً وشعلة يشبهان لمعان السيف أو البحر إذا انعكست أشعة الشمس عنهما ،لا تبعد الصورة التي رسمها ابن حمديس كثيراً ، فقد كان الضياء الذي يتبع حصانه الأشهب، شبيهاً بالشهاب الذي يتبعه الله الشياطين الذين يسترقون السمع، في إشارة إلى **قوله تعالى:** [1] " **إلا من خطف الخطفة فأتبعه**

---

[1]) الصافات : آية ١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شهاب ثاقب " فقد صور كل منهما حصانه عندما يعدو، وتضرب أقدامه الأرض؛ فينبعث منها الشرر، بالنور أو الضياء الذي يلحقه، ولمزيد من اللمسات الجمالية، يؤكد البحتري هذا الضياء المنبعث، عندما يضيف وشياً آخر إلى صورته، بتصوير التحجيل الذي يغطي قوائمه " بالدملج " أو السوار الذي يلبس في اليد فيضفي عليها جمالاً وحسنا، وبينما اختار البحتري " اليقق" أو البياض الناصع لجواده، ووصفه بالدملج، اختار ابن حمديس بياض النهار وإشراقه كصورة معبرة عن حسن جماله.

أما صورة الحصان الأشقر الذي وصفه البحتري بقوله :

٢. إمّا بِأشقَرَسَاطِعٍ أَغْشَى الوَغَى مِنْـهُ بِمِثْلِ الكَوْكَـبِ المُتَـأَجِّجِ

٣. مُتَسَرْبِلٍ شِيَةً طَـلَتْ أَعْطَافَهُ بِدَمٍ فَمَـا تَلْقَـاهُ غَيْرَ مُضَـرَّجِ

فهي صورة الحصان الورد عند ابن حمديس في قوله :

٢. مِنْ كُـلِّ وَرْدٍ مَا يُشَاكِلُ لَوْنَـهُ إِلَّا تَـوَرُّدُ وَجْـنَةِ المَحْبُـوبِ

٣. وكَأَنَّـمَا كَنَـزَتْ ذَخِـيرَةُ عِتْقِـهِ مِنهُ عُبَـابَ البَحْـرِ فِي يَعْبُـوبِ

فالأشقر كما جاء في كتب اللغة هو الأحمر الصافي المشرب بصفرة، والورد هو الأحمر المائل إلى صفرة حسنة، فقد رسم البحتري صورة لحصانه، بأن جعله كالكوكب المتأجج المتلألئ الذي يثير الاستحسان لدى الناظر، ويمتد ضياؤه إلى مسافات طويلة، كناية عن طول جسمه ودقة حسنه في آن، ووضع اللمسات الأخيرة في صورة الحصان الأشقر الذي لوّن أعطافه بلون الدم القاني، بينما رسم ابن حمديس صورة للحصان الورد، بجدول الماء الصافي الطويل، الذي تنساب منه المياه برقة وسلاسة تبرز جماله وبريقه، وأكمل معالم لوحته عندما صوّر لون هذا الجواد ببريقه ونضارته، بلون وجنة فتاة جميلة حسناء، والملاحظ في هذه الأبيات، أن البيئة الأندلسية حاضرة فيها، فالمياه وتوابعها ،من أكثر العناصر التي تميز البيئة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأندلسية، فلا تخلو قصيدة أندلسية من وصف هذه المياه وجداولها، وهذا شيء متوقع من ابن حمديس.

ورسم البحتري صورة الحصان الأبلق في الأبيات :

١٠. أَوْ أَبْلَقٍ يَلْقَى العُيُونَ إِذَا بَدَا مِنْ كُلِّ لَوْنٍ مُعْجِبٍ بِنَمُوذَجِ

١١. جَذْلانَ تَحْسُدُهُ الجِيَادُ إِذَا مَشَى عَنَقاً بِأَحْسَنِ حُلَّةٍ لَمْ تُنْسَجِ

وهذه الصورة تناظر صورة الحصان الأشعل في أبيات ابن حمديس :

٩. أَوْ أَشْعَلٍ لِلَّوْنِ فِيهِ شُعْلَةٌ تُذْكَى بِرِيحٍ مِنْهُ ذَاتُ هُبُوبِ

١٠.وَكَأَنَّهُ مِرْدَاةُ صَخْرٍ حَطَّهُ مِنْ عَلْوَ سَيْلٌ مَاجَ فِي تَصْوِيبِ

١١. وَكَأَنَّمَا سَكِرَ الكُمَيْتُ بِلَوْنِهِ فَلَهُ بِمِشْيَتِهِ اخْتِيَالُ طَرُوبِ

١٢. وَجَلَتْ سُرُوجُ الحَلْيِ فَوْقَ مُتُونِهَا سُرُجاً تَأَلَّقُ وَهْيَ ذَاتُ لَهِيبِ

فقد ألبسه حلة زاهية الألوان، بديعة التنسيق، مثيرة للإعجاب، مما جعله يعدو مسرعاً بطريقة مثيرة لحسد غيره من الجياد، ولا تخلو من الإعجاب بالنفس والتفاخر والخيلاء بما هو عليه، بينما كان حصان ابن حمديس الأشعل لا يقل سرعة وتألقاً عن حصان البحتري، ولكن الصورة التي عبر عنها بسرعته، أخذها من سرعة انقضاض الصخرة الساقطة من أعلى نحو الأرض، وهي الصورة التي رسمها امرؤ القيس من قبل لحصانه، في قوله : [1] من الطويل

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعَاً كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

ومثلما رسم البحتري صورة لجواده وهو يختال بجماله وسرعة عدوه، كذلك فعل ابن حمديس، فحصانه الأشعل مرح مسرور، وطرب مغتبط بألوانه وهيئته ومشيته، التي لا تقل عن

---

[1]) امرؤ القيس . **ديوان امريء القيس وملحقاته** ، بشرح أبي سعيد السكري (٢٧٥هـ) ، تح : أنور عليان أبو سويلم ، ومحمد علي الشوابكة ، مركز زايد للتراث والتاريخ ، دولة الإمارات ، العين ، ط١ ، ٢٠٠٠م ، ص ٢٤٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هيئة ومشية حصان البحتري، وبحلته التي اكتساها وزاد من جمالها تلك السروج المحلاة والمرصعة التي أظهرته بأحسن صورة، مما جعله يعدو بكل تخايل وطرب، وكأنه قد عبَّ كأساً فوجد كل شيء يراه جميلاً.

ومن استعراض هذه اللوحات التي رسمها كل من البحتري وابن حمديس، نجد أن تأثر ابن حمديس بصور البحتري، وصل إلى درجة التماهي والاندماج الكامل في أصباغ الصورة وحركاتها وتشبيهاتها ،مع تعديل وتغيير لبعض الألفاظ والتراكيب، التي تميز البيئة الأندلسية الممرعة، عن بيئة البحتري التي لا تماثلها في ذلك، وكما أن البحتري قد استخدم الصورة الجزئية المتعددة لكل من أحصنته؛ لتندمج هذه الصور وتتحد؛ لتشكل صورة كلية نابضة بالحركة والنشاط، كذلك فعل ابن حمديس، فقد استخدم الصور الجزئية، ودمجها معاً لتخرج لوحة فنية مثيرة بديعة، أسبغ عليها من فكره وعاطفته وخياله وتجربته، ما جعلها صورة حيّة خالدة، تشهد له ببراعته في التصوير والرسم، رغم اعتماده على صور وتجارب سابقة له، ولكنه استطاع أن يظهر شخصيته وتجربته بالاعتماد على البيئة المؤثرة في ذلك.

ومن قصيدة أخرى لابن حمديس، وهي قصيدة مدحية أيضاً، وعلى إيقاع بحر الكامل، يقتفي البحتري في أسلوبه وصوره، مسبغاً على جياده الصفات نفسها، بما تتضمنه من لون وحركة وإيقاع، ولكنها صور لا تصل إلى عمق الصور الكلية التي رسمها في الأبيات السابقة، إنما هي إضاءات وتشبيهات عادية، يظهر فيها المشبه والمشبه به وأداة التشبيه، نستعرضها دون التوقف عندها، فالأبيات السابقة أغنت عنها، يقول ابن حمديس : [1] (الكامل)

١. وَكَأنَّ أجْيَـادَاً [2] حَبَاكَ جِـيَادَهُ فَكَسَوْتَهُـنَّ مِـنَ الجَلالِ جُـلالا

---

[1]) ابن حمديس . **ديوان ابن حمديس** . ص ٣٩٠ .

[2]) أجياد : جبل بمكة . ابن منظور . **لسان العرب** ، مادة : جود .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢. مِنْ كُـلِّ وَرْدٍ رَائِـقٍ كَسَـمِيِّهِ فَتَخَـالُ مِنْ شَفَـقٍ لَـهُ سِـرْبَالا

٣. أَوْ أَشْقَـرٍ كَالصُّبْحِ يَعْقِلُ رَادِعاً هَيْـقَ[١] الفَلاةِ وَجَأْبَهَـا[٢] الذَّيَّالا[٣]

٤. أَوْ أَشْعَلٍ كَالسِّيدِ[٤] عَرَّضَ سَابِحاً فَحَـسِـبْتُهُ بِالأَيْـطَـلَينِ غَـزَالا

٥. أَوْ لابِـسٍ ثَوْبَـاً عَلَيْهِ مُـرَيَّشاً وَصَـلَـتْ قَوَائِـمُهُ بِـهِ أَذْيَـالا

٦. أَوْ أَدْهَـمٍ كَاللَّـيْلِ أَمَّا لَوْنُـهُ فَلَكَـمْ تَمَـنَّى الحُسْـنُ مِنْهُ خَيَالا

٧. يَطَأُ الصَّفَا بِالجِزْعِ مِنْهُ زَبَرْجَدٌ فَـيُثِيـرُهُ فِـي جَـوِّهِ قَسْـطَـالا

فقد شبه ابن حمديس صورة الحصان الورد بصورة الشفق عندما يميـل إلـى الحمـرة، وعليها صفرة حسنة، وشبه الأشقر بالصبح، والأشعل بالسيد " الذئب "، وصور قوائمه بقـوائم الغزال، وأخذ صورة البحتري في أبياته السابقة عندما رسم حصانه الأشعل، وهو يلبس الحلـة الموشاة المزركشة، فزاد من حسنه وجماله، أما الأدهم : فهو كالليل المدلهم، ولعل بعـضاً مـن هذه الصور مأخوذ أيضاً من صور امرئ القيس في معلقته عندما وصف حصانه بقوله[٥] :

من الطويل

لَـهُ أَيْـطَلا ظَبْـيٍ وَسَـاقَا نَعَامَةٍ وَإِرْخَـاءُ سَرْحَانٍ وَتَقْـرِيبُ تَتْـفُلِ

وإذا تركنا ابن حمديس إلى شاعر آخر، قد تأثر بتصويره للجياد بصور البحتري وأفكاره ومعانيه، نجد قصيدة مدحية مثل سابقاتها، وعلـى البحـر نفـسه " الكامـل " لأميـة الـداني

---

[١]) الهيق : الظليم ، ابن منظور . لسان العرب . مادة : هيق .

[٢]) الجأب : الحمار الغليظ من حمر الوحش . لسان العرب . مادة : جأب .

[٣]) الذيال : طويل الذنب . ابن منظور . لسان العرب . مادة : ذيل .

[٤]) السيد : الذئب . ابن منظور . لسان العرب . مادة : سيد .

[٥]) امرؤ القيس ، ديوان امريء القيس ، ج١ ص ٢٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفيها جارى البحتري في قصيدته السابقة مع تعديل نسبي على الألوان والصور، يقول فيها:[1]

من الكامل

١. وَالخَيلُ لا تَنفَكّ تَعتَسِفُ[2] الدُّجَى خَبَباً إِلى الغَارَاتِ أَوْ تَقْرِيبَا [3]

٢. مِنْ كُلِّ مُنتَصِبِ القَذَالِ[4] تَخَالُهُ رَشَأً بِإِحْدَى الجَلْهَتَينِ[5] رَبِيبَا

٣. مِنْ أَدْهَمٍ لِلحَيِّ فَوْقَ لَبَانِهِ[6] شُهُبٍ تُضِيءُ ظَلامَهُ الغِرْبِيبَا

٤. مُتَأَلِّقٌ إِفْرِنْدُهُ فِي حَلْكَةٍ وَكَأَنَّمَا سَبَجٌ[7] عَلَيهِ أُذِيبَا

٥. أَوْ أَشْهَبٍ صَبَغَ النَجِيعُ أَدِيمَهُ[8] لَوْناً أَعَارَ لِحُسْنِهِ تَذْهِيبَا

٦. مَا خِلْتُ رِيحاً قَبْلَهُ امْتُطِيَتْ وَلا أَبْصَرْتُ بَرْقاً قَبْلَهُ مَرْكُوبَا

فالخيل التي يرسم الداني صورتها، هي الخيل الداخلة إلى ميدان الحرب، وقد صور سيرها في الليل بالهدوء والحذر، إذ كان السير (خبباً أو تقريباً) يناسب طبيعة الليل الذي يجب أن يتوخى الفارس فيه الحيطة والحذر، ويتجنب مفاجآت الطريق، ثم يصور هذه الخيول بجمالها وحسن مظهرها واعتدادها، بالظباء المنتشرة على جانبي الوادي، ترعى وهي مطمئنة البال.

وفي هذه اللوحات الإبداعية، يبدو أن الداني رسام ومصوّر بارع، يعرف كيف ينسق خطوط لوحته، فقد صور الحصان الأدهم، وثمة بقعة بيضاء ناصعة تزين صدره، وقد صور

---

[1]) الداني ، أبو الصلت أمية بن عبد العزيز (٤٦٠ – ٥٢٩) . **ديوان الحكيم** . جمع وتحقيق : محمد المرزوقي ، دار بوسلامة للطباعة والنشر ، تونس ، ١٩٧٣ ، ص ٥٦ .

[2]) تعتسف : السير على غير علم ولا أثر ، **لسان العرب** : مادة : عسف .

[3]) الخبب والتقريب : ضربان من السير الهادي غير السريع ، **لسان العرب** ، مادة : خبب ، وقرب .

[4]) القذال : ملتقى العذار (العنان أو اللجام) ومقدمة الرأس . **لسان العرب** . مادة : قذل .

[5]) الجلهتان : ومفردها جلهة ، وجمعها : جلاه . وهما جانبا الوادي . **لسان العرب** ، مادة : جله .

[6]) لبانه : الصدر من ذوي الحافر خاصة . **لسان العرب** . مادة : لبن .

[7]) السبج : الخرز الأسود . **لسان العرب** . مادة : سبج .

[8]) النجيع : الدم المائل إلى السواد . مادة : نجع . الأديم : الجلد ، وقيل الأحمر المدبوغ . **لسان العرب**، مادة : أدم .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذه البقعة البيضاء بالشهب التي تلتمع في عتمة الليل؛ فتضيئه وتخلف وراءها ضياءً يجلب الأنظار ببريقه، وهذه البقعة في الجسد الأسود تشبه السيف الأبيض اللامع الذي يتألق وميضه وسط الظلام، وصورة ثالثة لهذا الجواد، ذي اللون الأسود، وكأن سواده قد جاء نتيجة دهانه بالخرز الأسود المذاب، الذي خرج خبثه، وبقي ما صفا منه متألقاً متلألئاً.

أما صورة الحصان الأشهب (الذي غلب بياضه على سواده) فمال إلى الحمرة، فقد اصطبغ جلده بالدماء التي أحالت لونه إلى ما يشبه الذهب في لمعانه وبريقه، فزاده هذا البريق تألقاً وحسناً وجمالاً، ثم صوّر سرعته بالريح المرسلة التي تعجز الأبصار عن اللحاق به، وهو هنا يعيدنا إلى صورة جواد البحتري الأدهم (خفت مواقع وطئه) البيت، وصورة جواد ابن حمديس الأدهم أيضاً (يعدو ولا ظل له) البيت.

والداني وإن هو قد استخدم التشبيهات المفردة، والصور الجزئية، إلا أن هذه الصور قد تعاضدت وتآزرت معاً لتخرج لوحة فنية بديعة رسمها بالكلمات، وإن كان قد استخدم مفردات (أصباغاً) جديدة، ولكن اللوحة لم تصل إلى وضوح لوحات البحتري وابن حمديس السابقة.

وأخيراً يدلي ابن خفاجة بدلوه، في رسم لوحة لخيول الحرب، وهي تشق غبار المعركة الكثيف، وإن كان قد استخدم ألواناً وأصباغاً جديدة لنسج خيوط لوحته، فمن مقطوعة تتألف من سبعة أبيات، يجعل أربعة منها في وصف الخيل على طريقة البحتري، ولكنه يستخدم التشبيه التمثيلي المكثف للألوان، وطبيعة صوره لا تخرج كثيراً عما جاء به البحتري، فالمعاني هي هي، إنما اختلف أسلوب التصوير وأدواته، يقول ابن خفاجة [1] : (البسيط)

١. وَالخَيلُ تَفْري[2] جُيُوبَ النَّقْعِ مِنْ حَرَبٍ تَحْتَ الكُماةِ وَتُذرِي أَدْمُعَ الفَرَقِ

---

[1]) ابن خفاجة . **ديوان ابن خفاجة** ، ص ٢٥٣ .

[2]) تفري : تشق . ابن منظور . **لسان العرب** ، مادة : فري .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢. مِنْ أَشْهَـبٍ شَقَّ عَنْهُ النَّقْـعُ هَبوَتَهُ [١] كَمَا تَفَرَّى أَدِيمُ اللَّيْـلِ[٢] عَنْ فَلَقِ

٣. وَأَدْهَـمٍ فَضَّضَ[٣] التَّحْجِيلُ أَكْرُعَهُ [٤] كَمَا تَعَـلَّقَ بَدءُ الصُّبْـحِ بِالغَسَقِ

٤. وَأَشْقَـرٍ سَائِـلٍ فِي وَجهِـهِ وَضَحٌ [٥] كَمَا تَصَوَّبَ نَجمُ الرَّجْمِ فِي الشَّفَقِ

استخدم بن خفاجة التشبيه التمثيلي للكشف عن صوره وتجربته الخاصة، والمتمثل بمقابلة صورتين؛ إحداهما بصرية ماثلة أمامه، ولدّت عنده انطباعاً ما، وأخرى مختزنة في عقله الباطن ومخيلته، بناء على تجارب سابقة مع الكون والبيئة المحيطة به، فعندما أراد أن يرسم صـورة للحصان الأشهب، وقد شق غبار المعركة الذي أخفاه عن الأنظار، وبدأ يتـضح شـيئاً فـشيئاً، استحضر أمامه صورة الليل البهيم في أواخره، وكيف بدأ الضياء يخرج من أكمامه واضحاً شيئاً فشيئاً، فهاتان الصورتان متماثلتان في الآلية التي انفصل كل منهما عن الآخر.

ورسم صورة لحصانه الأدهم بالآلية نفسها، وبالطريقة ذاتها، فصورة الحـصان الأدهـم الماثلة أمامه، بلونه الأسود القاتم، وقد تزينت قوائمه باللون الأبيض المفضض الجميل، شـبيهة بصورة الليل المدلهم الذي بدا الضياء يغزوه ويتخلص منه، فإذا كان الحصان الأدهـم يـشاكل الغسق، فإن التحجيل بلونه الفضي الجميل يشاكل الصبح في إشراقه وجماله، وهذه صورة بديعة تؤكد مهارة ابن خفاجة الفائقة، وعمق تجربته وسعة خياله.

وعندما جاء إلى الحصان الأشقر؛ ليستكمل اللوحة الكبيرة والكلية لجياد الحـرب، ركـز على جزء محدد منه، وهو الذي يظهر جمال الكائن الحي من إنسان وحيوان ويبـرزه، وهـو الوجه، وقد اتخذ من الوضح (الفضة) صبغاً زين به وجهه، ووضع اللمسات الجمالية الأخيرة

---

[١]) الهبوة : غبار شبه الدخان ساطع في الهواء . **لسان العرب** ، مادة : هبو .

[٢]) أديم الليل : ظلمته . **لسان العرب** ، مادة : أدم .

[٣]) شيء مفضض : رصع بالفضة . **لسان العرب** ، مادة : فضض .

[٤]) أكرعه : ما فوق الرسغ إلى مفصل الساق . **لسان العرب** ، مادة : كرع .

[٥]) الوضح : حلي من الفضة . **لسان العرب** ، مادة حلي .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

له، وهذه الصورة استحضر عناصر جمالها وألوانها من صورة رآها وتابع آلية عملها، وهي صورة الشهب التي يقذف بها الله الشياطين، والتي تظهر في سماء غطى الظلام وجهها، فتألق اللون الفضي في وجه الحصان، صورة تضارع صورة الشهب المنقضة في كبد السماء المظلمة.

ومن هنا فإن ابن خفاجة، وإن تأثر بطريقة البحتري بوصفه الدقيق للأشياء تأثراً نسبياً، إلا أنه لم يذب فيه تماماً، كما فعل ابن حمديس في بعض صوره السابقة، إنما كانت له شخصيته الفنية التي ميزته، وكشفت عن تجربة عميقة، وفنان مرهف الإحساس.

ـ صورة المرأة :

كانت المرأة وما زالت وستبقى ملهمة للشعراء، وملهبة لمشاعرهم وأحاسيسهم. ومهيجة لخيالهم، فما من شاعر إلا وكانت المرأة جزءاً من نتاجه، وعنصراً فاعلاً يلوّن قصائده، لا لشيء، إلا لأن المرأة بالنسبة للرجل وللشاعر تحديداً بمثابة الروح من الجسد، لذلك لا نستغرب وثوب المرأة إلى خيال الشاعر، واحتلالها حيزاً من قصائده؛ لتحيل القصيدة إلى لوحة جميلة كجمالها، رقيقة كرقتها.

والناظر إلى شعر البحتري على امتداد عمره الطويل، يجد أن المرأة قد استحوذت على خياله في أغلب قصائده، وكانت لوناً مميزاً لشعره، اتخذها حيناً للتعبير عن لواعج صدره تجاه المرأة، وحيناً آخر رمزاً يختلف باختلاف الغرض الرئيس من القصيدة.

ولما كان الموضوع مدار البحث يتحدث عن أثر شعر البحتري في شعراء الأندلس، فإن صورة المرأة، من الظواهر التي نستطيع القول فيها: إن شعراء الأندلس في الفترة مدار البحث، قد استلهموا بعض صور البحتري التي رسمها للمرأة، رغم أن تلك الصور قد يشترك فيها

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشعراء كلهم بغض النظر عن الزمان والمكان والجنس والبيئة، طالما أن المرأة هي المرأة في كل عصر وفي كل زمان.

نستطيع القول : إن الصورة التي رسمها البحتري للمرأة بشكل عام هي الصورة التي تركز على مواضع الجمال في المرأة بهيئتها الخارجية، ونستطيع أن نصنف الصورة التي رسمها البحتري وشعراء الأندلس للمرأة في ثلاثة أشكال

١. الصورة التي تركز على مواطن جمال المرأة في هيئتها الخارجية.

٢. الصورة التي تركز على أثر المرأة في حياة الشاعر ونفسيته.

٣. الصورة القائمة على بعض المشاهد العاطفية.

وسأقوم باستعراض بعض اللوحات التي رسمها البحتري وشعراء الأندلس للمرأة، وبيان التقارب في ذلك الوصف.

يرسم البحتري الصورة المثالية لجمال المرأة التي تأخذ بلباب عقله، وشغاف قلبه، وينتزع هذه الصورة المثالية من البيئة المحيطة به، فهي مزيج من الطبيعة النباتية والحيوانية، إذ أخذ من البيئة الطبيعية النباتية أجمل ما فيها، وكذلك فعل مع البيئة الحيوانية، ثم أخذ يدمجهما معاً، وأسبغ عليهما من الألوان والأصباغ، ولمسات الفنان، حتى خرجت المرأة بالصورة التي أثارت انفعاله وإعجابه، ثم عرض هذه الصورة بألوانها الزاهية، فقد رسم لعلوة صورة خيالية فريدة في قوله : [١]

(الكامل)

هَلْ دَيْنُ عَلوَةَ يُسْتَطَاعُ فَيُقتَضَى ... أَمْ ظُلْمُ عَلوَةَ يَسْتَفيقُ فَيُقْصِرُ

بَيْضَاءُ يُعْطِيكَ القَضِيبُ قَوَامَها ... وَيُرِيكَ عَيْنَيْهَا الغَزَالُ الأَحْوَرُ

---

[١]) البحتري . ديوان البحتري ، ج٢، ص ١٠٧٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تَمْشِـــي فَتَحْكُمُ فِي القُلُوبِ بِدَلِّهَا وَتَمِيسُ فِي ظِلِّ الشَّبَابِ فَتَــخْطِرُ

وَتَمِيــلُ مِنْ لِينِ الصِّبَا فَيُقِــيمُهَا قَــدٌّ يُؤَنِّـــثُ تَــارَةً وَيُذَكَّــرُ

إِنِّي وَإِنْ جَانَــبْتُ بَعْضَ بَطَالَتِــي وَتَوَهَّــمَ الوَاشُونَ أَنِّي مُقْصِــرُ

لَيَشُــوقُنِي سِحْرُ العُيُونِ المُجْتَلَى وَيَرُوقُنِــي وَرْدُ الخُدُودِ الأَحْمَرُ

يركز البحتري في رسم صورة المرأة على بيان مواطن الجمال المادي فيها، ومــواطن الجمال كما يتخيلها البحتري، تكمن في لون البشرة، وقوام الجسم، وبياض الأســنان، والعيــون والخدود، ودقة الخصر، وضخامة الأرداف، وتمتزج بلون الأزهار والورود ورقتها.

فصورة علوة ليست صورة صامتة، إنما جعلها صورة متحركة نابضة بالحيــاة، تعبــر أجمل تعبير عن حقيقة المرأة كما تخيلها، أو كما يريد من المرأة أن تكون، وصــبغها بــالألوان التي من شأنها أن تبرز جمالها وفتنتها، وتثير إعجاب الرجل واهتمامه، وتجعلها محط أنظــاره، لذلك نجده يختار لصورتها المتدفقة بالحركة، الأفعال الرقيقة كرقة المرأة مثل : تميس، تخطر، تميل، تمشي، والأسماء التي تتضمن دلالاتها الرقة واللين، مثل : القضيب، الغــزال، الــدلال، اللين، الصبا، سحر العيون، ورد الخدود، بينما استخدم الألوان المحببة التي تجعل مــن المــرأة امرأة مثالية في الجمال والسحر، فنجده يستخدم الحور، وهو من آيات الجمــال فــي المــرأة، واستخدم اللون الأحمر الذي صبغ به خدودها لتبدو بمنتهى النضارة والجمال.

ولم يكتف البحتري برسم هذه الصورة المثالية للمرأة كما يراها، إنما أفصح عن تــأثير ذلك الجمال على نفسه وعواطفه، فتكاد نفسه تذوب من سحر جمال عينيها، وينتشي طرباً مــن احمرار خدها الوردي النضر، فالبحتري ليس فناناً ماهراً، ومصوراً بارعاً وحسب، إنمــا هــو شاعر رقيق المشاعر، مفتون بالجمال، جمال المرأة المادي والمعنوي، يظهر هذا فــي البيتــين الأخيرين من الأبيات السابقة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويكاد البحتري يكرر الأوصاف نفسها، في كثير من شعره مع تعديلات طفيفة على عناصر الصور وألوانها، ففي لوحة في وصف جمال المرأة الجسدي يقول فيها:[1] (البسيط)

١.وَقَدْ نَهَيْتُ فُؤَادِي لَو يُطَاوِعُنِي عَنْ ذِي دَلالٍ غَرِيبِ الحُسْنِ مُفْرَدِهِ

٢.عَنْ حُبِّ أَحْوَى[2] أَسِيلِ[3] الخَدِّ أَبْيَضِهِ سَاجِي[4] الجُفُونِ كَحِيلِ[5] الطَّرْفِ أَسْوَدِهِ

٣.مِثْلِ الكَثِيبِ تَعَالَى فِي تَرَاكُمِهِ مِثْلِ القَضِيبِ تَثَنَّى فِي تَأَوُّدِهِ

فلون العيون في هذه اللوحة اختلف عن اللوحة الأولى في دقة الوصف، وتكثيف الألوان التي تركزت على الوجه، فالوجه أبيض، والخد لين أملس، والشفاه حواء، والعيون فاترة مريضة، والأجفان سوداء، وهذا المزيج من الألوان هو الذي جعل حسنها غريباً، والجمال عند البحتري ليس جمال الوجه، فالجمال يجب أن يكون كلاً متكاملاً، لذلك أضاف إليه بعضاً من الصور الجزئية التي تكمل هذا الجمال، فأضاف القوام الذي يشبه القضيب الرطيب الذي يتمايل رقة ودلالاً، ويظهر أثر ذلك الجمال على نفسه، عندما نفر فؤاده منه، وتمرد عليه بسبب تعلقه بجمالها وحبه إياها، فلم يستطع السيطرة على انفعاله ومشاعره، عندما لاح له هذا الجمال الفاتن، فالبحتري قبل أن يصف ويصور بكلماته، هذه المحاسن الأنثوية الفاتنة، كانت هذه اللقطات تداعب شغاف قلبه، وتتصارع معه صراعاً داخلياً، فلم يقوَ عليها فخرجت عن طوع يده، وتشكلت تلك الصور بالكلمات الرقيقة التي تعبر عما يجول في خاطره.

وفي لوحة ثالثة يعدل في رسم الصورة وأصباغها، ويدخل عناصر جديدة في لوحته، تمثلت بالأسنان التي شبهها باللؤلؤ المنتظم عند افترار ثغرها، والدموع الساقطة التي تشبه اللؤلؤ

---

[1]) البحتري . ديوان البحتري ، ج١ ، ص ٤٩٨ .

[2]) أحوى : حمرة تضرب إلى السواد ، خاصة بالشفاه .

[3]) أسيل : أملس ولين .

[4]) ساجي : فاتر العيون .

[5])كحيل : اسودت أجفانها خلقة .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنثور، ثم يضع اللمسات الجمالية على خدها، عندما لوّن إشراق خدها الناري بلـون الخمـرة المشعشعة. يقول في رسم هذه الصورة : [1] (الطويل)

١. تُرِيكَ الَّذي حُدِّثتَ عَنْـهُ مِنَ السِّحْرِ بِطَرْفٍ عَلِيلِ اللَّحْظِ مُسْتَغْرَبِ الفَتْرِ

٢. وَتَضْحَكُ عَنْ نَـظْمٍ مِنَ اللُّؤلُؤِ الَّذي أَرَاكَ دُمُوعَ الصَّـبِّ كَاللُّؤلُؤِ النَثْرِ

٣. أَفِي الخَمْرِ بَعْضٌ مِنْ تَعَصفُرِ خَدِّهَا أَمِ التَهَبَـتْ فِي خَدِّهَا نَشْـوَةُ الخَمْرِ

وبالإضافة إلى الجانب المادي الذي ركز عليه في هذه الأبيات، فقـد بـرزت فاعليـة الجمال النفسي من خلال الألفاظ المستخدمة، مثل " تريك، وتضحك، وأراك، تعـصفر، نـشوة الخمر ،التهبت " فالجمال النفسي في هذه الأبيات انعكس على الجمال المادي، فكـشفه، ولونـه بألوان جديدة تمتع النظر، وتأسر القلب.

ولو تتبعنا اللوحات التي رسمها البحتري بكلماته؛ لإبراز مواطن جمال المرأة المـادي لوجدنا أنها تتمحور حول هذه العناصر، مع إضافة لمسات جمالية مادية ونفسية في كل لوحـة تختلف عن الأخرى، ومثلما أظهر البحتري جمال المرأة الجسدي ومواطنه، الذي يكمن في سحر العيون وفتورها واحورارها، والقوام الممشوق الذي يشبه القضيب الرطيب الذي تتلاعـب فيـه نسمات الصبا فتحركه بدلال وغنج، والتكسر في المشية، وجمـال الخـدود وألوانهـا ولينهـا وبياضها، كذلك فعل شعراء الأندلس، مع إضافات وتعديلات طفيفة لا تؤثر في جمال الـصورة الناطقة باللون والحركة والنشاط والحياة.

فابن حمديس يتمثل طريقة البحتري، ويرسم للمرأة صورة لا تختلف في تفاصيلها عمـا جاء به البحتري مع إضافة بعض اللمسات اللونية، يقول ابن حمديس : [2] (الكامل)

١. وَإِذَا تَعَـلَّقَ بِالعَـلاقَةِ مُـهْتَـدٍ وَرَنَا إِلَى حَـوَرِ الظِّـبَاءِ تَحَيَّـرَا

---

[1]) البحتري . ديوان البحري ، ج٢ ، ص ١٠١٧ .
[2]) ابن حمديس . ديوان ابن حمديس . ص ٢٣٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢. وَمِنَ الفَوَاتِكِ بِالـوَرَى لَكَ غَادَةٌ كَحَلَتْ بِمِثْلِ السِّحْـرِ طَرْفاً أَحْوَرَا

٣. مَـلآنُ مِنْهَا حِقْفُـهَا وَوِشَاحُـهَا صِفْرٌ تَخَالُ الخَـصْرَ فِيهِ خِنْصَرَا

٤. عَادَتْ سَقِيماً مِنْ سَقَامِ جُـفُونِهَا خَطَـرَتْ عَـلَيهِ كَرُؤيَةٍ فَتَخَطَّرَا

٥. سَحَبَـتْ ذَوَائِبَـهَا فَـيَا لأَسَاوِدٍ نَفَثَـتْ عَلَى القَدَمَيْنِ مِسْكَـاً أَذْفَرَا

٦. وَمَشَتْ تَرَنَّـحُ كَالنَّزِيفِ وَمَشْيُهَا فَضَـحَ القَـطَاةَ بِحُسْنِهِ وَالجُؤْذَرَا

٧. فَعَجِبْتُ مِنْ غُصْنٍ تُدَافِعُهُ الصَّبَا بِالنَّـهْدِ أَثْمَـرَ وَالثَّـنَايَـا نَـوَّرَا

٨. مَعْشُـوقَةٌ حَيَّـتْ بِوَرْدَةِ وَجْنَـةٍ وَسَـقَـتْ بِكَاسِ فَـمٍ سُلافاً مُسْكِرَا

فمواطن جمال المرأة كما صورها ابن حمديس تكمن في عيونها التـي تنفـث سـحراً، فالحور الذي يزين عينيها، هو ما صوره البحتري في لوحته، والسقم الذي غزا أجفانهـا هـو الفتور في صورة البحتري، والقضيب الذي تميله نسائم الصبا، هو الغصن الذي يدفعه الـصبا، أما المشية التي تميس وتخطر فيها المرأة في لوحة البحتري، فهي في لوحة ابن حمديس مـشية القطاة التي تتمايل فيها بدل وخيلاء، ومن هنا فإن الصور الجزئية التي شكلت لوحة ابن حمديس بعناصرها، وألوانها لا تكاد تفارق عناصر لوحة البحتري وألوانها.

وإذا استعرضنا لوحة من لوحات ابن زيدون في تصوير مظاهر جمال المرأة ومواطنه، يقول فيها: [1] (الطويل)

١. وَأَحْوَرَ سَاجِي الطَّرْفِ حَشْوُ جُفُونِهِ سَقَـامٌ بَرَى الأَجْسَـامَ مِنْهُ سَقَامُ

٢. تَخَالُ قَضِيبَ الـبَانِ فِي طَيِّ بُرْدِهِ إِذَا اهْتَـزَّ مِنْـهُ مِعْطَفٌ وَقَـوَامُ

٣. يُدِيـرُ عَلَى رَغْمِ العِدَا مِـنْ وِدَادِهِ سُـلافاً كَأَنَّ المِـسْكَ مِنْـهُ خِتَامُ

[1]) ابن زيدون. ديوان ابن زيدون ، ص ١٥٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا نكاد نجد فرقاً في الإطار العام للصورة، فمواطن الجمال في لوحته تكمن في قوامها الممشوق الذي يشبه القضيب وقد هزته الصبا، والحور الذي يزين عينيها، والسواد الطبيعي الذي يكتنف جفونها، فعناصر الصورة هذه، هي العناصر ذاتها التي تحدث عنها البحتري في لوحاته السابقة.

ويرسم ابن خفاجة صوراً لتلك المرأة الحسناء ،التي سحرته بجمالها، فأنشأ شعراً راقصاً، معبراً عن البهجة والانشراح بهذا الجمال الأخاذ، فيقول : [1] (مجزوء الكامل)

١. وَمُـهَفْـهَفٍ طَاوي الحَشَـا خَنِـثِ المَـعَاطِـفِ وَالنَّظَـرَ

٢. مَـلأَ العُـيُـونَ بِـصُـورَةٍ تُلِـيَـتْ مَـحَاسِـنُهَا سُـوَر

٣. فَـإِذَا رَنَـا وَإِذَا مَـشَـى وَإِذَا شَـدَا وَإِذَا سَـفَـر

٤. فَـضَحَ الغَزَالَـةَ وَالغَمَـامَةَ وَالحَـمَـامَـةَ وَالقَـمَـر

تركز الصورة على بعض حركاتها وسلوكها، وهذه الحركات منتزعة من أجمل ما تتصف به بيئة الأندلس، فصورة المرأة وهي تنظر بطرف عينيها أجمل من صورة الغزال الأحورونظرته، ومشيتها بهدوئها وترجرجها أجمل من مشي الغمامة المحملة بالمياه، وصورتها وهي تتكلم، كحمامة تصدح بأشجى الألحان وأعذبها، أما جمال وجهها فلا يعدو أن يكون كجمال القمر بل يفوقه، ومن هنا يمكن القول أن ابن خفاجة قد انتزع من هذه المخلوقات أحسن ما يميزها ويزينها، ثم منحها لهذه المرأة، فبدت صورة مثالية للمرأة التي يريدها ابن خفاجة، والأجمل من هذا ذلك الإيقاع العذب واللذيذ، الذي عزفه على أنغام المفردات وأصواتها " فإذا رنا، وإذا مشى، وإذا شدا، وإذا سفر " في البيت الثالث، ثم ربط كل مفردة منها بما يناسبها في

---

[1]) ابن خفاجة . ديوان ابن خفاجة ، ص ٣٥٩ ، وص ١٤١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البيت الرابع " الغزالة، الغمامة، الحمامة، القمر " فاختصر جمال المرأة بنظرة الغزالة، ومشية الغمامة، وشدو الحمامة، وظهور القمر، ليشكل منها نموذجاً أنثوياً فريداً مثيراً للإعجاب والدهشة.

وتختم هذه اللوحات بلوحة ابن دراج ،الذي صور مواطن جمال المرأة حيث: يقول[1] (الكامل)

١. عَجَباً لِغَيِّ الحُبِّ لاحَ سَبِيلُهُ ولِرُشْدِ حِلْمِكَ كَيْفَ ضَلَّ دَلِيلُهُ

٢. غُصْنٌ يَمِيسُ بِهِ الصِّبَا فَيُقِيمُهُ طَوْراً وتُوهِمُهُ الصَّبَا فَتُمِيلُهُ

٣. فَكَأَنَّمَا يُشْتَقُّ مِنْ حَرَكَاتِهِ نَغَمُ الغِنَاءِ خَفِيفُهُ وَثَقِيلُهُ

٤. وَعَلِيلُ لَحْظِ الطَّرْفِ أَعْدَى طَرْفُهُ قَلْبِي بِدَاءٍ لا يُفِيقُ عَلِيلُهُ

٥. سَلَبَ المَلاحَةَ فِي الظِّبَاءِ وَفِي المَهَا حَتَّى اسْتَبَدَّ بِجِزْئِها تَكْمِيلُهُ

وتمثل ذلك في مشيتها التي تشبه الغصن الذي تدفعه الصَّبا وتحركه يميناً وشمالاً، فتقيمه تارة وتميله أخرى، ولكنه يرسم نغماً موسيقياً لهذه المشية المتأودة، فتدخل الإعجاب والشعور بالرضى والسرور قلب الشاعر، ثم يصور جمال هذه المرأة وملاحتها وحسنها بجمال الظباء والمها، واختزل هذا الجمال بفتور العيون ونعاسها الذي أخذ بشغاف قلبه، ومما زاد في جمال هذه الصورة ،ذلك الإيقاع الناتج عن القافية الجميلة، الذي يهز النفس من الداخل؛ فتشعر بالجمال الأنثوي الذي وهبه الله للمرأة، وكشف عنه الشعراء بحسهم المرهف.

ولكن هل اقتصرت صور البحتري وشعراء الأندلس للمرأة على إبراز مواطن الجمال فيها، والتفنن في رسم الصور المتخيلة لجمالها، التي تصل إلى مرتبة الكمال من وجهة نظر بشرية تحس بالجمال وتستمتع به.

---

[1]) ابن دراج. ديوان ابن دراج، ص ١٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن واقع الشعر الذي نسجه خيال البحتري وشعراء الأندلس يتجه اتجاهاً آخر عند حديثه عن المرأة، فلا يقف عند رسم بؤر الجمال الأنثوي، إنما يتعداه إلى رسم مشاهد عاطفية يؤججها ذلك الجمال الذي سبح الخيال في تصويره، فلا يملك الشاعر إلا التمادي في رسم صورة العلاقة الطبيعية بين الرجل والمرأة؛ لتكتمل تلك اللوحة بأصباغها وألوانها وإخراجها.

يصور البحتري في إحدى لوحاته طبيعة العلاقة بينه وبين محبوبته،يقول فيها:[1] (الطويل)

١. بِوُدِّيَ لَوْ يَهْـوَى العَذُولُ وَيَعْشَقُ فَيَعْلَمَ أَسْبَابَ الهَوَى كَيْفَ تَعْلَقُ

٢. وَزَوْرٍ أَتَـانِي طَارِقاً فَحَـسِبْتُـهُ خَيَالاً أَتَى مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ يَطْرُقُ

٣. أُقَسِّـمُ فِيهِ الظَـنَّ طَوْرَاً مُكَـذِّباً بِهِ أَنَّـهُ حَقٌّ وَطَوْرَاً أُصَـدِّقُ

٤. أَخَافُ وَأَرْجُو بُطْلَ ظَنِّي وَصِدْقَهُ فَلِلَّهِ شَكِّـي حِينَ أَرْجُو وَأَفْرَقُ

٥. وَقَدْ ضَمَّنَا وَشْكُ [2] التَّلاقِي وَلَفَّنَا عِـنَاقٌ عَلَـى أَعْنَاقِنَا ثُمَّ ضَيِّقُ

٦. فَلَـمْ تَرَ إِلَّا مُخْـبِراً عَنْ صَبَابَةٍ بِشَـكْوَى وَإِلَّا عَبْرَةً تَتَرَقْرَقُ

٧. فَأَحْسِنْ بِنَا وَالدَّمْعُ بِالدَّمْعِ وَاشِجٌ [3] تَمَـازُجُهُ وَالخَدُّ بِالخَدِّ مُلْصَقُ

٨. وَمِـنْ قُبَلٍ قَبْلَ التَّشَاكِي وَبَـعْدَهُ نَكَادُ لَهَا مِنْ شِدَّةِ الوَجْـدِ نَشْرَقُ

٩. فَلَـو فَهِمَ النَّاسُ التَّلاقِي وَحُسْنَهُ لَحُبِّبَ مِنْ أَجْـلِ التَّلاقِي التَفَرُّقُ

في هذه الأبيات يصور البحتري لحظات التقائه بمحبوبته، سواء أكانت هـذه المحبوبـة حقيقية أم خيالاً عبر طيفها، فيقف مشدوهاً بين مصدّق لرؤيتها ومكذب لها، ثم يصور اللحظات الأولى التي جمعتهما بعد فراق، عندما ارتمى كل منهما في حضن الآخر بسرعة وبدون تفكيـر أو تردد، وكأن مفاجأة الموقف عقدت لسانيهما عن البوح بأية كلمة، وتبدأ بعدها الـصور التـي

---

[1]) البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٣ ، ص ١٥٣٠ .

[2]) وشك التلاقي : سرعته .

[3]) واشج : المختلط ، المشتبك . **لسان العرب** ، مادة : وشج

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تخللت المشهد، فمن شكوى مرة من ألم الفراق، إلى عيون ممتلئة بالدموع، إلى التقاط صورة معبرة عن طبيعة العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة، فالشكوى والدموع والتصاق الخد بالخد غير كافية عن التعبير عن شدة الشوق الذي أحياهما معاً، فيلجأ إلى تصوير المواقف العاطفية الحارة التي تتوج شدة العلاقة بينهما، والجميل في صورة البحتري هذه، أنه ليس وحده في المشهد، إنما التفاعل والتناغم المشترك بينهما معاً في تلك العلاقة، لذلك استخدم المفردات التي تشير إلى اشتراكهما معاً في رسم الصورة بمشاهدها النابضة بالحركة والنشاط، فجاء بألفاظ : (ضمنا، لفنا، أعناقنا، أحسن بنا، نكاد، نشرق)، للدلالة على توحد قلبيهما مع مشاعرهما. والذي يعاود النظر في هذه المشاهد يجد كم كان البحتري دقيقاً في تصويره للمشاعر الإنسانية النبيلة، التي تنم عن تجربة غنية ومشاعر مرهفة حساسة.

ويصور البحتري في لوحة أخرى طبيعة العلاقة بينه وبين علوه، ويبين أثرها في نفسه، يقول فيها : [1] (الطويل)

١. عَنَا المُسْتَهامَ شَجْوُهُ وَتَطَارُبُهْ وَغالَبَهُ مِنْ حُبِّ عَلْوَةَ غَالِبُهْ

٢. فَكَمْ لَيْلَةٍ قَدْ بِتُّهَا ثَمَّ نَاعِماً بِعَيْنَيْ عَلِيلِ الطَّرْفِ بِيضٌ تَرَائِبُهْ

٣. ولَمْ أَنْسَهُ إِذْ قامَ ثانِيَ جِيدِهِ إِلَيَّ وَإِذْ مَالَتْ عَلَيَّ ذَوَائِبُهْ

٤. عِنَاقٌ يَهُدُّ الصَّبْرَ وَشْكَ انقِضَائِهِ وَيُذْكِي الجَوَى أَوْ يَسْكُبَ الدَّمْعَ سَاكِبُهْ

فالبحتري يرسم تفاصيل الأحداث مع علوة ذات ليلة، فبعد أن يستغرق في جمال علوة الجسدي، المتمثل بالعيون الناعسة العليلة، والصدر الأبيض الجميل، يستذكر العلاقة الحميمة بينهما، والملاحظ أن المحبوب يبدي تجاوباً كبيراً مع المحب، فقد ارتمت بين أحضانة واضعة رأسها على صدره، لتشعر بالأمن والأمان، وشوقاً إليه وشغفاً به، وبعدها مارسا العناق الطويل

[1]) البحتري ، ديوان البحتري ، ج١ ، ص ٢١٣ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذي يوحي بشدة الغرام بينهما، فالتهبت مشاعرهما، واضطرمت النار في قلبيهما ،وما لبثا أن غرقا في الدموع؛ لقرب وقت الفراق.

أما شعراء الأندلس فقد أكثروا من هذه الصور، بسبب الانفتاح الكبير الذي حصل في الأندلس في ذلك العصر، وميل كثير من الشعراء إلى اللهو، فرسموا لوحات لا يخرج مضمونها كثيراً عن مضمون لوحات البحتري، فمما قاله المعتمد بن عباد : [1] (الكامل)

١. إِنِّي رَأَيْتُكِ فِي المَنَامِ ضَجِيعَتِي وكَأَنَّ سَاعِدَكِ الوَثِيرَ وِسَادِي

٢. وكَأَنَّمَا عَانَقْتِنِي وَشَكَوْتِ مَا أَشْكُوهُ مِنْ وَجْدِي وَطُولِ سُهَادِي

٣. وكَأَنَّنِي قَبَّلْتُ ثَغْرَكِ وَالطُّلَى وَالوَجْنَتَينِ وَنِلْتُ مِنْكِ مُرَادِي

٤. وَهَوَاكِ لَوْلا أَنَّ طَيْفَكِ زَائِرٌ فِي الغَبِّ لِي مَا ذُقْتُ طَعْمَ رُقَادِي

في هذه الأبيات يرسم ابن عباد صورة المشهد العاطفي مع المرأة التي أحب، وقد زاره طيفها وجمعهما فراش واحد، فيرصد الصور الجزئية التي تؤلف هذا المشهد، فقد اتخذ من ساعدها البض الناعم وسادة يرتاح عليها، ليؤلف جسداهما جسداً واحداً، ثم يرسم صورة الشوق الشديد الذي يعتلج قلبيهما، وتوج هذا الشوق بمشهد العناق، ويضيف إلى هذا المشهد صوتيهما معاً، وهما يتهامسان بتبادل الشكوى من ألم الفراق وشدة الشوق، وطول السهر، ثم ينهي المشهد بصورة عاطفية حارة جمعت بينهما، تمثلت بالعناق والقبل الحارة، وارتشاف الريق، واختتم المشهد بالعلاقة الطبيعية بين الرجل والمرأة.

فابن عباد قد التقى مع البحتري في هذه الأبيات في مشهد العناق الحميم، وبينما كان هذا المشهد هو الأبرز عند البحتري، كانت المضاجعة هي الأبرز في أبيات ابن عباد، وهذا

---

[1]) ابن عباد ، المعتمد . **ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية** (٤٨٨) الدار التونسية للنشر ، ١٩٧٥ ، مقطوعة رقم ٤١ ، ص ٥٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التصريح من ابن عباد، ربما له ما يبرره، كونه ملكاً من أشهر ملوك الطوائف، علاوة على ظاهرة اللهو التي كانت سائدة في ذلك العصر، ويلتقيان أيضاً في تصوير الفعل الذي يبديه المحبوب، وإن اختلف المضمون، فعلوة ثنت جيدها عليه وأمالت ذوائبها على صدره، بينما محبوبة ابن عباد قد فرشت ساعدها له؛ ليتخذه وسادة يريح عليها رأسه،وهذه مفارقة بين الشاعرين في الفعل ذاته، فعلوة هي التي ارخت رأسها على صدره لتشعر بالأمان، بينما ابن عباد هو الذي افترش ساعدها ليشعر بالاطمئنان، وهذ من قبيل التاثر بالاختلاف، والتقى معه في البيت الثاني، حيث الشكوى بين المتحابين من الوجد وطول السهر " وشكوت ما اشكوه من وجدي " وهو ما عبر عنه البحتري في البيت الثامن من المقطوعة الأولى، حيث الشكوى والمعاناة من ألم الشوق، وحرارة الوجد، حين يقول:

وَمِنْ قُبَلٍ قَبْلَ التَّشَاكِي وَبَعْدَهُ نَكَادُ لَهَا مِنْ شِدَّةِ الوَجْدِ نَشْرَقُ

وفي أبيات لابن حمديس يرسم لوحة يصور فيها بعض المشاهد العاطفية التي تعصف بقلوب العشاق، يقول فيها : [1] (المتقارب)

١.رَعَى مِنْ أَخِي الوَجْدِ طَيْفٌ ذِمَامَا فَحَلَّلَ مِنْ وَصْلِ سَلْمَى حَرَامَا

٢. وَمَثَّلَ لِلصَّبِّ فِي نَومِهِ ضَجِيعاً إِذَا أَرَّقَ الصَّبَّ نَامَا

٣. وَمِنْ صُوَرِ الفِكْرِ مَحْبُوبَةً يَعُودُ عَلِيلاً بِهَا مُسْتَهَامَا

٤. تَرَى نَضْرَةَ الحُسْنِ فِي خَدِّهَا تَمَتَّعُ مَاءً وَتُذْكِي ضِرَامَا

٥. فَأَمْسَيْتُ مِنْهَا بِمَاءِ اللَّمَى أُرَوِّي أُوَامَاً [2] وَأَشْفِي سَقَامَا

٦. حَلا لِي وَأَسْكَرَنِي رِيقُهَا فَهَلْ خَامَرَ الأَرْيُ [3] مِنْهُ المُدَامَا

---

[1]) ابن حمديس . **ديوان ابن حمديس** . قصيدة رقم ٢٨٨ ، ص ٤٥٢ .

[2]) الأوام : حرارة العطش وشدته . ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة أوم .

[3]) الأري : العسل ، **لسان العرب** ، مادة : أري .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٧. تَلاقَتْ صَوَاعِدُ أَنْفَاسِهَا فَمَازَجَ مِنْهَا السلُوُّ الغَرَامَا

٨. وَلا عَجَبٌ أنَّ ضَمَّاتِنَا جَبَرْنَ القُلُوبَ وَهِضْنَ[1] العِظَامَا

٩. ولَمَّا أَتَانَا مِنَ الإنْتِبَاهِ دَخَلْنَا لَهُ بِالوِصَالِ المَنَامَا

١٠.وَمَرَّتْ لَطَائِفُ أَرْوَاحِنَا بِلَغْوِ الهَوَى حَيْثُ مَرَّتْ كِرَامَا

في هذه الأبيات يرسم ابن حمديس مجموعة من المشاهد التي تؤجج المشاعر، وتهيج العواطف الإنسانية، فيصور النضارة والإشراق في وجه محبوبته، وكأنها سلسبيل ماء صافٍ، مشبوب بالحمرة النضرة، ثم يرسم صورة جزئية أخرى من المشهد الغرامي، تمثلت بما يحدث بين الرجل والمرأة في ساعة الوجد والشوق، وصوَّر نتيجة هذه العلاقة بالماء العذب البارد الذي يذهب العطش، ويشفي الغليل، ويصور ريق محبوبته الذي يشاكل العسل في حلاوته وطعمه، ويدخل الاستمتاع به عند تذوقه، بالخمرة اللذيذة التي تسكر الإنسان وتجعله يعيش في جو مفعم بالسعادة والانبساط.

ويأتي بصورة أخرى لوضع اللمسات الأخيرة على المشهد برمته، عندما يصور الانفعالات الصادرة من محبوبته والمتمثلة بتصاعد أنفاسها الملتهبة من النشوة والغرام، نتيجة العلاقة الحميمة مع محبوبها، ويرسم صورة لاتحادهما معاً في جسد واحد (العناق)، دلالة على شدة العلاقة بينهما، ومدى اندماجهما العاطفي والجسدي لدرجة أن عظامهما كادت تتحطم.

ثم ينهي المشهد نهاية طبيعية هادئة، بتصويره لهما وهما يتناغيان بكلمات الهوى والعشق، فصور ابن حمديس هذه، تأخذ كل واحدة بيد أختها دون خلل، لتشكل في مجموعها مشهداً كاملاً، ولوحة متكاملة متناسقة في ألفاظها وحركاتها وألوانها وانفعالاتها، تعبر عن

---

[1]) هيض يهيض : كسرها بعد الجبور .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

انفعالات الشاعر الداخلية وتجربته الشعرية، ويلتقي ابن حمديس مع البحتري في بعض اللقطات، التي صورها كل منهما، ففي البيت الثامن من أبيات ابن حمديس:

وَلا عَجَبٌ أنَّ ضَمَّاتَنَا جَبَرْنَ القُلُوبَ وَهِضْنَ[1] العِظَامَا

الذي يشير إلى شدة العناق حتى كاد أن يكسر عظامهما، وهو ما عبر عنه البحتري بصورة أخرى، في البيت :

عِنَاقٌ يَهُدُّ الصَّبْرَ وَشْكَ انقِضَائِهِ وَيُذْكِي الجَوَى أَوْ يَسْكُبَ الدَّمْعَ سَاكِبُهْ

وعجز هذا البيت، الذي صور فيه البحتري الجوى بالنار المحرقة، عبر عن معناه ابن حمديس في البيت الرابع من أبياته، حيث يشير إلى أن حسنها وجمالها ونضارة وجهها قد أذكت النار في قلبه.

تَرَى نَضْرَةَ الحُسْنِ فِي خَدِّهَا تَمَيَّعُ مَاءً وتُذْكِي ضِرَامَا

أما ابن زيدون – بحتري الأندلس – فيسير على النهج نفسه، في رسم لوحته التي يصور فيها المرأة، يقول في أبيات [2] (الخفيف)

١. رَشَأٌ أَقْصَدَ الجَوَانِحَ قَصْداً عَنْ جُفُونٍ كُحِلْنَ عَمْداً بِسِحْرِ

٢. كُسِيَ الحُسْنَ فَهُوَ يَفْتَنُّ فِيهِ سَاحِباً ذَيْلَ بُرْدِهِ المُسْبَكِرِّ[3]

٣. وَتَثَنَّتْ بِعِطْفِهِ إِذْ تَهَادَى خَطْرَةً تَمْزِجُ الدَّلالَ بِكِبْرِ

٤. فَرَشَفْتُ الرُّضَابَ أَعْذَبَ رَشْفٍ وَهَصَرْتُ القَضِيبَ أَلْطَفَ هَصْرِ

٥. وَنَعِمْنَا بِلَفِّ جِسْمٍ بِجِسْمٍ لِلتَّصَافِي وَقَرْعِ ثَغْرٍ بِثَغْرِ

٦. يَا لَهَا لَيْلَةً تَجَلَّى دُجَاهَا مِنْ سَنَا وَجْنَتَيْهِ عَنْ ضَوْءِ فَجْرِ

---

[1]) هيض يهيض : كسرها بعد الجبور .

[2]) ابن زيدون. ديوان ابن زيدون، ص ٢٣٠.

[3]) المسبكر: المسترسل الممتد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ففي الأبيات الثلاثة الأولى يصور ابن زيدون مواطن جمال المرأة المتمثل بسحر العيون والحسن الفاتن، والخطو الممزوج بالدلال والتيه، وهذه مقدمات أو مثيرات للمشاهد العاطفية التي ترد في الأبيات اللاحقة، وتصور قوة الاندماج والتصافي بينهما، حيث الاندماج التام بالعنـــاق، ورشف الرضاب، وحركة جسميهما التي توحي بالنشوة والسعادة، والتصاق جسميهما معاً، كناية عن الود والتصافي، والقبل الحارة التي يتبادلانها، ولبيان مدى السعادة والنشوة التي يعيـــشانها، ويشعران بها جراء ممارسة تلك الأفعال الطبيعية، وخصوصاً من المرأة المحبوبة، فقد صـــور الضياء والإشراق المنبثقان من وجنتيها بنور الصباح.

أما عن تأثر ابن زيدون بما صوره البحتري، فيكمن في ما عبر عنه في البيت الخامس:

٥. وَنَعِـــمْنَا بِلَفِّ جِسْـمٍ بِجِـسْمٍ لِلتَّصَـــافِي وَقَرْعِ ثَغْـــرٍ بِثَغْرِ

الذي يشير إلى اندماجهما معا، بالتصاق جسميهما، وانشغالهما بالاستمتاع بلثم ثغريهما، وهي صورة طورها ابن زيدون، وزادعليها تفصيلات أخرى،وهي مأخوذة من قول البحتـــري السابق :

فَأَحْسِنْ بِنَا وَالدَّمعُ بِالدَّمْعِ واشِجٌ تَمَـــازُجُهُ وَالخَدُّ بِالخَدِّ مُلْصَقُ

فالبحتري ومحبوبته، يلتصق خدّاهما التصاقاً ولا يتعدى ذلك، إلا بما يهلانه من دمـــوع تعبر عن الحب والجوى الذي يضطرم في قلبيهما، والبيت الخامس نفسه من أبيات ابن زيدون، نحس صداه في بيت آخر للبحتري، وهو البيت :

وَقَدْ ضَمَّنَا وَشكُ التَّلاقِي وَلَفَّنَا عِـــنَاقٌ عَلَـــى أَعْنَاقِـــنَا ثَمَّ ضَيِّقُ

الذي يشير إلى شدة العناق الذي لف جسميهما معاً، كناية عن الوجد والانـــدماج القلبـــي والعاطفي بينهما.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي الحديث عن المرأة، كثيراً ما ترتبط صورتها بصورة الخمرة، سواء أكان ذلك عند البحتري أم عند شعراء الأندلس، فمن ضمن أبيات يقولها البحتري في مقدمة إحدى قصائده:[1] السريع

١. بَرَّحَ بي الطَّيْفُ الَّذي يَسْرِي وَزَادَنِي سُكْراً إِلَى سُكْرِي

٢. وَنَشْوَةُ الحُبِّ إِذَا أَفْرَطَتْ بِالصَّبِّ جَازَتْ نَشْوَةَ الخَمْرِ

٣. مَهْزُوزَةُ القَدِّ إِذَا مَا انْثَنَتْ فِي مَشْيِهَا مَهْضُومَةُ الخَصْرِ

٤. يَلُومُنِي فِي حُبِّهَا مَنْ يَرَى أَنَّ لَجَاجَ اللَّوْمِ لا يُغْرِي

فالبحتري مغرم بالمرأة، وتأثيرها عليه لا يقل عن تأثير الخمرة على مدمنها الذي لا يستطيع الانعتاق منها، فالمرأة هي الخمرة بالنسبة للبحتري، وإذا ما عاوده طيفها فإنه يسكر من الدلال في مشيتها، وتلك الرشاقة المحببة إليه والمتمثلة بالقوام الفارع، والخصر الدقيق، فللمرأة عند البحتري لذة وهوى في النفس، مثلما الخمرة تشعر شاربها باللذة والسعادة.

فالألفاظ المستخدمة في هذه الأبيات " برّح، زادني، سكراً، نشوة الحب، أفرطت، جازت، نشوة الحب، يلومني، حبها، لجاج، اللوم "، كلها تشير إلى درجة التأثير الكبيرة للمرأة عليه، وفي الوقت نفسه على راحته النفسية وسعادته، فالآخرون يطلبون اللذة والسعادة في الخمرة، والبحتري يجدها في المرأة التي يعشق.

وهذه النظرة لا تخلو منها أشعار الأندلسيين، فابن زيدون في أبياته :[2] (الطويل)

قَضَيبٌ مِنَ الرَّيْحَانِ أَثْمَرَ بِالبَدْرِ

لَوَاحِظُ عَيْنَيْهِ مُلِئْنَ مِنَ السِّحْرِ

---

[1]) البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٢ ، ص ١٠١٠ .

[2]) ابن زيدون . **الديوان** ، ص ١٢٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وَدِيبَـــاجُ خَدَّيْــهِ حكَــى رَوْنَقَ الخَمْرِ

وَأَلْفَاظُــهُ فِي النُّطْــقِ كَاللُّؤلُؤِ النَّثْرِ وَرِيقَتُــهُ فِي الارْتِشَــافِ مُــدَامُ

يمزج بين الجمال الأنثوي ولذاته وأثره على النفس، وبين جمال الخمرة ولذتها، وهــذا الإحساس بالجمال والمتعة تجسد في وصفه لخدها بنعومة ملمسه ونضارته بالديباج " المخمــل الحريري "، فخدها الناعم خمرة لذيذة، وعذوبة ريقها لا مثيل له الا ارتشافة من الخمر، فالخمرة والمرأة عنده سيان، فهما أهم متع الحياة بالنسبة لمثل هؤلاء الشعراء أصحاب القلــوب الرقيقــة الذين يهيمون بالجمال ويغرقون بلذته.

ويقول ابن حمديس في هذا المضمار : [1] (الكامل)

١. أسُعَــادُ إنّ كَــمَالَ خَلْقِــكِ رَاعَنِي فَــرَأَيْتُ بَــدرَ التمّ عَنْهُ نَاقِصَا

٢. أرُضَــابُ فِيــكِ سُلَافةٌ نَشَــوَاتُهَا يَمْشِيــنَ مِنْ طَرَبٍ بِقَدّكِ رَاقِصَا

٣. بَحْــرٌ بِعَيْنِــي لَــمْ يَزَلْ إِنْــسَانُهَا فِــيه عَلَى دُرِّ المَــدَامِعِ غَائِصَا

٤. كَــمْ أَحْــوَرٍ لَمَّــا رَآكِ رَأَيْــتُــهُ يــرْنُو إِلَى تَفْتِيرِ طَرْفِكِ شَاخِصَا

فهو يقف مروعاً مبهوتاً أمام جمال سعاد المثالي، فالبدر على حسنه وبهاء طلته لا يداني ذلك الجمال، والحور بعينها يدهش الناظر إليه، غير مصدق مــا يــرى مــن حــسن وهيبــة، والابتسامة التي تفتر عن ثغرها تصيب الإنسان بالهلع والعجب، ورضاب فيها خمــرة ينتــشي شاربها، ويفقد عقله، لذة ومتعة بما تذوق، فجمال المرأة المادي وحسنه هو بمثابة الخمرة التــي تسبي العقول وتجعلها تسبح بذلك الجمال الأنثوي الساحر.

[1]) ابن حمديس . ديوان ابن حمديس، ص ٢٨٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فشعراء الأندلس في هذه المقطوعات استلهمو تلك الأوصاف من شعر البحتري، وشعراء العربية من قبله لرسم صورة لجمال المرأة المادي والمعنوي الذي سحرهم، وأخذ بألباب عقولهم، ووجدوا أن الخمرة والسلافة هي التي تعبر عما بداخلهم، فمزجوا الاثنتين معاً.

مما سبق، نجد أن شعر البحتري، كان له حضور في أشعار شعراء الأندلس، وهذا الحضور لا يلغي شاعريتهم، ويقلل من شأن ما كانوا ينظمونه من أشعار، وإن كانوا يستمدون منه الفكرة ثم يطورونها بحسب ما تقتضيه تجاربهم الشعرية، وتفرضه عليهم البيئة الحضرية التي كانوا ينعمون في العيش فيها.

صورة البركة بين البحتري وابن حمديس:

من اللوحات الخالدة التي أبدع البحتري في رسمها، وحلّق خياله في تصويرها، وأجاد في رسم تفاصيلها، تلك اللوحة التي رسمها لبركة المتوكل، والتي عدها ابن المعتز واحدة من أروع ما قيل في الشعر العربي، وفيها تأثر بعض شعراء الأندلس، محاولين محاكاة خطوطها العريضة وإطارها العام، وبعض تفاصيلها الدقيقة، وخرجوا بلوحات قريبة في حسنها وجمالها من لوحة البحتري، وإن لم يصل فن التصوير عندهم إلى غاية ما وصل إليه.

يقول البحتري من هذه القصيدة : [1] (البسيط)

١. يَامَنْ رَأَى البِرْكَةَ الحَسْنَاءَ رُؤيَتَهَا وَالآنِسَاتِ إِذَا لاحَتْ مَغَانِيهَا

٢. بِحَسْبِهَا أَنَّهَا مِنْ فَضْلِ رُتْبَتِهَا تُعَدُّ وَاحِدَةً وَالبَحْرُ ثَانِيهَا

٣. مَا بَالُ دِجْلَةَ كَالغَيْرَى تُنَافِسُهَا فِي الحُسْنِ طَوْرَاً وَأَطْوَاراً تُبَاهِيهَا

٤. كَأَنَّ جِنَّ سُلَيْمَانَ الَّذِينَ وَلُوا إِبْدَاعَهَا فَأَدَقُّوا فِي مَعَانِيهَا

٥. تَنْحَطُّ فِيهَا وُفُودُ المَاءِ مُعْجِلَةً كَالخَيْلِ خَارِجَةً مِنْ حَبْلِ مُجْرِيهَا

---

[1]) البحتري . ديوان البحتري ، ج٤ ، ص ٢٤١٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٦. كَأَنَّمَا الـفِضَّـةُ البَيْـضَاءُ سَائِلَةٌ مِنْ السَّبَائِكِ تَجْـرِي فِي مَجَارِيهَا

٧. إِذَا عَلَتْهَا الصَّبَا أَبْدَتْ لَهَا حُـبُكاً [١] مِثْلَ الجَوَاشِنِ[٢] مَصقُولاً حَوَاشِيهَا

٨. فَرَوْنَقُ الشَّمْـسِ أَحْـيَاناً يُضَاحِكُهَا وَرَيِّـقُ الغَـيْثِ أَحْيَاناً يُبَـاكِيهَا

١٠. إِذَا النُّجُومُ تَـرَاءَتْ فِي جَـوَانِبِهَا لَيْلاً حَسِبْـتَ سَـمَاءً رُكِّبَتْ فِيهَا

٩. لا يَبْلُغُ السَّمَكُ المَحْصُورُ غَايَـتَهَا لِبُعْـدِ مَا بَـيْنَ قَاصِـيهَا وَدَانِيهَا

١١ يَعُمْـنَ فِيـهَا بِأَوْسَـاطٍ مُجَنَّـحَةٍ كَالطَّـيْرِ تَنفُـضُ فِي جَوٍّ خَوَافِيهَا

١٢. صُوَرٌ إِلى صُورَةِ الدُّلْفِينِ يُؤْنِسُهَا مِنْـهُ انْـزِوَاءٌ بِعَـيْنَيْهِ يُوَازِيهَا

١٣ تَغْنَـى بَسَاتِينُهَا القُصْوَى بِرُؤْيَتِهَا عَـنِ السَّـحَائِبِ مُنْـحَلاً عَزَالِيهَا[٣]

١٤. مَحْفُوفَـةٌ بِرِيَـاضٍ لا تَزَالُ تَرَى رِيـشَ الطَّوَاوِيسِ تَحْكِيهِ وَيَحْكِيهَا

وحتى نرى مدى تمثل شعراء الأندلس لهذه اللوحة الفنية، وتأثرهم بصورها نستعرض قصيدة مدحية لابن حمديس، يصور من ضمن ما يصور فيها، بركة الماء التي تتوسط باحة القصر، فتمنحه جمالاً لا يدانيه جمال، يقول ابن حمديس : [٤] (الكامل)

١. وَالمَـاءُ مِنْهُ سَـبَائِكٌ فِضِّـيَّةٌ ذَابَـتْ عَلَى دَرَجَـاتِ شَاذَرْوَانِ[٥]

---

[١]) الحبك : الطرق الحسنة التي تخلفها الرياح على الرمال أو على صفحة الماء ، وحبك الجواشن ، الفراغات بين زرداتها . ابن منظور . **لسان العرب** ، مادة : حبك .

[٢]) الجواشن : جمع جوشن ، وهي الدروع . **لسان العرب** ، مادة : جشن

[٣]) العزالي: جمع العزلاء، وهو مصب الماء من الراوية أو القربة، وأرسلت السماء عزاليها : كثر مطرها. لسان العرب ، مادة : عزل.

[٤]) ابن حمديس . **ديوان ابن حمديس** . ص ٤٩٤ .

[٥]) الشاذروان : هو الجدار الخارج عن جدار البيت الحرام ، قدر ثلثي ذراع ، وذكروا أنه يمكن المشي عليه ، مما يدل على أن له سطحاً عريضاً ، وبني هذا الجدار لإبعاد أجساد الطائفين عن الاحتكاك بجدار الكعبة وستاره ؛ كي لا تتضرر أجسادهم، ولا يسرع التلف على ستار الكعبة ، وحجارة الشاذروان كلها من الرخام الأبيض القوي الصلب ، وهي متفاوتة في الحجم ، وعدد حجارته إحدى وسبعون حجراً . انظر: الكويت ، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الموسوعة الفقهية، الكويت ، ١٩٨٣، ط٢ ، مادة: شاذروان.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢. وكَأَنَّــمَا سَيْــفٌ هُنَاكَ مُسَلَّبٌ أَلْقَــتْهُ يَوْمَ الحَــرْبِ كَــفُّ جَبَانِ

٣. كَمْ شَاخِــصٍ فِيهِ يُطِــيلُ تَعَجُّبًا مِنْ دَوْحَــةٍ نَبَــتَتْ مِنَ العِقْيَانِ

٤. عَجَبًا لَهَا تَسْقِي الرِّيَاضَ يَنَابِعًا نَبَعَتْ مِنَ الثَّمَــرَاتِ وَالأَغْصَانِ

٥. خُصَّتْ بِطَائِرَةٍ عَلَى فَــنَنٍ لَهَا حَسُنَــتْ فَأَفْــرِدَ حُسْنُهَا مِنْ ثَانِ

٦. وكَأَنَّ صَانِعَهَا اسْتَبَــدَّ بِصَنْعَةٍ فَخَرَ الجَمَادُ بِهَــا عَلَى الحَيَوَانِ

٧. وَزَرَافَةٍ فِي الجَوْفِ مِنْ أُنْبُوبِهَا مَــاءٌ يُرِيكَ الجَرْيَ فِي الطَّيَرَانِ

٨. وكَأَنَّــهَا تَــرْمِي السَّمَاءَ بِبُنْدُقٍ مُسْــتَنْبَطٍ مِــنْ لُــؤْلُؤٍ وَجُمَــانِ

٩. فِي بِرْكَةٍ قَامَتْ عَلَى حَافَــاتِهَا أُسْــدٌ تُــذَلُّ لِعِــزَّةِ السُّلْــطَانِ

١٠. وكَــأَنَّ بَرْدَ المَاءِ مِنْهَا مُطْفِئٌ نَــــارًا مُضَــرَّمَةً مِــنَ العُدْوَانِ

١١. وكَأَنَّمَــا الحَيَّاتُ مِنْ أَفْوَاهِهَا يَطْرَحْــنَ أَنْفُسَــهُنَّ فِي الغُدْرَانِ

١٢. وكَأَنَّــمَا الحِيتَانُ إِذْ لَمْ تَخْشَهَا أَخَذَتْ مِــنَ المَنْصُورِ عَقْدَ أَمَانِ

وإذا عاودنا النظر في اللوحتين السابقتين؛ لاستكشاف مواطن تأثر ابن حمديس في رسم صوره، وجدنا تشابهاً كبيراً في الإطار العام لهذه اللوحة، فصورة الماء في جريانه وانسيابه في مجاري البركة، كالفضة المذابة التي تسيل، ولها بريق ولألاء، ومما يزيد في جمال فن التصوير عند البحتري، حركة المياه في البركة إذا مرت عليها النسائم اللطيفة فتحركها، وترسم تموجات لطيفة تشابه في حركاتها وانثناءاتها الخطوط أو الطرق التي يشكلها الزرد في الدروع، فتنــتج لمعاناً وبريقاً نتيجة انعكاس أشعة الشمس عنها. يقول البحتري :

٥. كَأَنَّمَا الــفِضَّــةُ البَيْــضَاءُ سَائِلَةً مِنَ السَّبَائِكِ تَجْــرِي فِي مَجَارِيهَا

٦. إِذَا عَلَتْهَا الصَّبَا أَبْدَتْ لَهَا حُــبُكاً مِثْلَ الجَوَاشِــنِ مَصْقُولاً حَوَاشِيــهَا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما الصورة التي رسمها ابن حمديس لماء البركة، فتكاد تشاكل صورة البحتري، إن لم تكن نسخة عنها ،يقول ابن حمديس :

١. وَالمَاءُ مِنْهُ سَبَائِكٌ فِضِّيَّةٌ ذَابَتْ عَلَى دَرَجَاتِ شَاذَرْوَانِ

٢. وَكَأَنَّمَا سَيْفٌ هُنَاكَ مُشَطَّبٌ أُلْقَتْهُ يَوْمَ الحَرْبِ كَفُّ جَبَانِ

فالماء المنحدر إلى البركة من المجاري المخصصة لها، بنقائه وصفائه ما هو إلا سبائك الفضة التي انصهرت وسالت، مشكلة رسماً جميلاً ووشياً أنيقاً، يشبه شذرات الذهب الصغيرة المنتشرة على صفحة ما، ومثلما صور البحتري صفحة ماء البركة بصفائها ولمعانها، كأنها درع متلألئة ذات بريق أخاذ، كذلك فعل ابن حمديس، ولكن البريق واللمعان مأخوذ من صورة السيف المشطب الذي فيه طرائق في متنه، وأي سيف هذا ؟ هو السيف الذي تخلى عنه الجبان في الحرب، فلم يعمل فيه ضرباً ولا قتالاً فبقي على تمام حاله، ومن هنا، فالصورة عند كليهما تكاد تكون متطابقة، دلالة على أن ابن حمديس قد قرأ هذه اللوحة، واستوعب صورها وألوانها، فحاول أن يرسم لوحة مناظرة لها في المعاني نفسها.

ورسم البحتري صورة للبركة، وفي إطارها فتيات حسناوات يجلسن، يبدين زينتهن، فبدت الصورة من أروع ما يكون، فهي وحيدة عصرها – البركة – ولا ثانية لها، ومن حسنها صوَّر مياه دجلة الجميلة، وما يحيط بها من أشجار وبساتين، وقد أصابها الانبهار بما ترى، ودخلت الغيرة إلى قلبها، لأنها سحبت بساط الجمال من تحت أقدامها، يقول البحتري :

١. يَامَنْ رَأَى البِرْكَةَ الحَسْنَاءَ رُؤيَتَهَا وَالآنِسَاتِ إِذَا لاحَتْ مَغَانِيهَا

٢. بِحَسْبِهَا أَنَّهَا مِنْ فَضْلِ رُتْبَتِهَا تُعَدُّ وَاحِدَةً وَالبَحْرُ ثَانِيهَا

٣. مَا بَالُ دِجْلَةَ كَالغَيْرَى تُنَافِسُهَا فِي الحُسْنِ طَوْرَاً وَأَطْوَاراً تُبَاهِيهَا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما ابن حمديس فيصور بركته وهي تسقي الرياض والبساتين من مياهها، فتنمو الأشجار والأزهار مشكلة منظراً يشبه ذرات الذهب المتناثرة، حتى بدت في أحسن حلة، ولا مثيل لهـا.

يقول ابن حمديس :

٣. كَمْ شَاخِـصٍ فِيهِ يُطِـيلُ تَعَجُّبَاً مِنْ دَوْحَـةٍ نَبَـتَتْ مِنَ العِقْيَانِ

٤. عَجَبَاً لَهَا تَسقِي الرِّيَاضَ يَنَابِعَاً نَبَعَتْ مِنَ الثَّمَـرَاتِ وَالأغْصَانِ

٥. خُصَّتْ بِطَائِرَةٍ عَلَى فَـنَنٍ لَهَا حَسُنَـتْ فَأُفْـرِدَ حُسْنُهَا مِنْ ثَانِ

وإذا كان البحتري قد رسم صورة للبركة، وقد حفت بجنباتها مجموعة مـن الفتيـات، باديات الحسن والجمال، فإن ابن حمديس قد أخذ الإطار العام لهذه الصورة، وبدلاً من تـصوير الآنسات المحيطات بها صورة جزئية تجمل منظر البركة وتحسنه، فقد رسم حولها أسوداً رابضة ذليلة أمام سلطان الممدوح وقوته. يقول :

فِي بِرْكَةٍ قَامَتْ عَلَى حَافَـاتِهَا أُسْـدٌ تُـذَلُّ لِعِـزَّةِ السُّلْـطَانِ

وفي زاوية أخرى من لوحته، رسم البحتري صورة الأسماك وهي تعوم وتسبح وتقفـز فرحة بأمان واطمئنان، وصور حركتها في البركة، وكأنها طيور تسبح في الفـضاء وتحـرك أجنحتها بزهو وافتخار في قوله :

لا يَبْلُغُ السَّمَكُ المَحْصُورُ غَايَـتَهَا لِبُعْـدِ مَا بَـيْنَ قَاصِـيهَا وَدَانِيهَا

يَعُمْـنَ فِيـهَا بِأَوْسَـاطٍ مُجَنَّـحَةٍ كَالطَّـيْرِ تَنفُـضُ فِي جَوٍّ خَوَافِيهَا

وفي الزاوية نفسها من صورته الكلية، يرسم ابن حمديس صورة الحيتان (الأسماك)، وهي تعوم في أمان دون خوف أو وجل، فهي تمارس نشاطها وحياتها في حمى المنصور الذي لا يظلم أحد في جواره، وفي الوقت الذي صور فيه البحتري الأسماك، كالطيور التي تنقض من السماء إلى ماء البركة، صور ابن حمديس الماء المتدفق من أفواه الأسود الرابضة على جنبات

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البركة بالحيات التي تتلوى حتى تسقط في ماء البركة، فالإطار العام للصورتين يكاد يكون متشابهاً يقول ابن حمديس مصوراً ذلك:

وَكَأَنَّمَا الحَيَّاتُ مِنْ أَفْوَاهِهَا يَطْرَحْنَ أَنْفُسَهُنَّ فِي الغُدْرَانِ

وكَأَنَّمَا الحِيتَانُ إِذْ لَمْ تَخْشَهَا أَخَذَتْ مِنَ المَنْصُورِ عَقْدَ أَمَانِ

أما صورة المياه المتدفقة إلى البركة، فقد صورها البحتري بجموع الخيل المنطلقة في حلبة السباق، يتبع بعضها بعضاً بانسياب وأناقة :

تَنْحَطُّ فِيهَا وُفُودُ المَاءِ مُعْجَلَةً كَالخَيْلِ خَارِجَةً مِنْ حَبْلِ مُجْرِيهَا

ثم يأتي بتشبيه مقلوب، يشبه فيه تدفق الماء إليها بما يحمل من خير وعطاء كيد الخليفة ذات الكرم والود والعطاء، فمن العادة : تشبيه الكريم بالبحر، ولكن البحتري عكس التشبيه للتأكيد على أن كرم ممدوحه لا يدانيه مدانٍ :

كَأَنَّهَا حِينَ لَجَّتْ فِي تَدَفُّقِهَا يَدُ الخَلِيفَةِ لَمَّا سَالَ وَادِيهَا

وإذا كان البحتري قد صور تدفق المياه بالخيل الجارية في السباق، فإن ابن حمديس قد صور تدفق الماء المنطلق إلى السماء من جوف الزرافة الرابضة في البركة، ثم عودته إلى ماء البركة ثانية، بحبات اللؤلؤ والجمان ذات البريق والحسن والجمال، يقول ابن حمديس:

وَزَرَافَةٍ فِي الجَوْفِ مِنْ أُنْبُوبِهَا مَاءٌ يُرِيكَ الجَرْيَ فِي الطَّيَرَانِ

وكَأَنَّهَا تَرْمِي السَّمَاءَ بِبُنْدُقٍ مُسْتَنْبَطٍ مِنْ لُؤلُؤٍ وَجُمَانِ

فصورة الماء المتدفق في اتساقه ونظامه وجماله، يكاد يكون متشابهاً عند الشاعرين.

ونختم الحديث عن صورة البركة في هاتين القصيدتين بالإشارة إلى بيت البحتري:

كَأَنَّ جِنَّ سُلَيْمَانَ الَّذِينَ وَلُوا إِبْدَاعَهَا فَأَدَقُّوا فِي مَعَانِيهَا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذي يشير إلى دقة بناء هذه البركة، وجمال هندستها، وجمالها الساحر، ولا يستطيع القيام به إلا عمال مهرة، ولتصوير براعتهم في ذلك، عمد إلى استحضار صورة جند النبي سليمان عليه السلام من الجن، الذين يأتون بالخوارق من الأعمال، فصورهم بهم، أما ما يناظر هذه الصورة عند ابن حمديس فيتجلى في البيت:

وَكَأَنَّ صَانِعَهَا اسْتَبَدَّ بِصَنْعَةٍ فَخَرَ الجَمَادُ بِهَا عَلَى الحَيَوَانِ

الذي يتحدث عن دقة عمل مهندس البناء الذي شيدها، وأبدع في صنعها، لدرجة أن هذه التصاوير الحيوانية المنحوتة من الصخر فاقت في جمالها ما يناظرها من الحيوانات الحية على الأرض.

ويبدو أن قصيدة البحتري السابقة ــ البركة ــ قد تمكنت من قلب ابن حمديس، ونالت إعجابه، بما تحويه من صور جميلة، وإيقاع لذيذ، فعاد إليها في قصيدة أخرى، ويرسم صورها بألوان أخرى، فأبيات البحتري :

١. إذا عَلَتْهَا الصَّبا أبدَت لَهَا حُبُكاً مِثْلَ الجَوَاشِنِ مَصقُولاً حَوَاشِيهَا

٢. فَرَونَقُ الشَمسِ أحياناً يُضاحِكُها وَرَيِّقُ الغَيثِ أحياناً يُباكيها

٣. إذا النُجومُ تَراءَت في جَوانِبُها لَيلاً حَسِبتَ سَمَاءً رُكِّبَت فيها

تكاد أبيات ابن حمديس التالية تنطبق عليها:يقول ابن حمديس: [1] (الطويل)

١. تَجُوزُ لَهُ الأَمْوَاهُ بِرْكَةَ جَدْوَلٍ تَخَالُ الصَّبَا مِنْهُ مُشَطِّبَةً نَصْلا

٢. إذَا اتَّخَذَتْهَا الشَّمْسُ مِرْآةَ وَجْهِهَا أَحَالَتْ عَلَيهَا مِنْ مَدَاوِسِهَا صَقْلا

٣. تَرَى الشَّمْسَ فِيهِ لِيقَةً تَسْتَمِدُّهَا أَكُفٌّ أَقَامَتْ مِنْ تَصَاوِيرِهَا شَكْلا

٤. لَهَا حَرَكَاتٌ أُودِعَتْ فِي سُكُونِهَا فَمَا تَبِعَتْ فِي نَقْلِهِنَّ يَدٌ رِجْلا

[1]) ابن حمديس . **ديوان ابن حمديس** ، ص ٣٧٨ – ٣٧٩ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالصورة في البيت الأول من أبيات ابن حمديس، هي عينها في أبيات البحتري – البيت الأول – أما صورة البحتري في أن البركة تعكس صورة السماء، فتخال أن السماء بما فيها غارقة في مياه البركة، فتكاد تكون قريبة منها، ما عبر عنه ابن حمديس في أبياته الأخرى، فمياه البركة مرآة صقيلة تعكس صور الشمس فتكاد تغرق في مياهها.

ونخلص من هذا إلى أن ابن حمديس قد تمثل قصيدة البحتري، ووعى صورها وتشبيهاتها، فنسج قصيدته على غرارها، مستلهماً روح البحتري ودقة تشبيهاته وأصباغه، وهذا يدل بلا ريب على أن الشاعر الأندلسي عامة كان يتخذ من البحتري مثلاً يحتذيه في شعره وآلية بناء القصيدة بأسلوبها وصورها وألفاظها ومعانيها، وأن أثر البحتري في الشعرالأندلسي واضح وبين، يؤكد ذلك تلك الصور التي جاء بها نص ابن حمديس في مواجهة نص البحتري السابق، ومدى التوافق بينهما في المعاني والأفكار، ولكن ابن حمديس أثبت علو كعبه في الوصف، بانحرافه عن نص البحتري من ناحية الوزن والروي والقافية، وجاء بصوره من البيئة الأندلسية الساحرة بجمالها ورقتها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث

الموسيقى بين البحتري وشعراء الأندلس

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يعد الإيقاع أو الموسيقى من أهم عناصر الإبداع الشعري، لما له من أثر فعال على المتلقي ونفسيته، فهو الذي يقع منه – المتلقي – موقع السحر، فيشده إلى القصيدة بكل جوارحه، ويجعله يتفاعل مع ذلك الإيقاع أيما تفاعل؛ فيندمج في جو القصيدة الذي شحنها الشاعر بمشاعره وأحاسيسه، ويستمتع بجمالها وقوة بنائها وبديع صورها، " فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب " [1]

ومن هنا يمكن القول : إن من الفوارق الجوهرية التي تميز الشعر عن غيره من الفنون الأدبية، هو ذلك الإيقاع أو النغمات الموسيقية التي تنساب من ألفاظ القصيدة ومفرداتها وتراكيبها، التي يختارها الشاعر بعناية ودقة؛ لتلائم التجربة الشعرية التي لازمت الشاعر وقت إبداع تلك القصيدة.

والإيقاع الموسيقي نابع في العادة من مصدرين رئيسين في القصيدة، أولهما : الموسيقى الخارجية المتمثلة بالوزن والقافية والروي التي يختارها الشاعر لقصيدته، أو التي تمليها ظروف إنشاء القصيدة ونظمها وموضوعها.. وثانيهما : الموسيقى الداخلية المتمثلة بتآلف الحروف والألفاظ والتراكيب ،التي يوظفها الشاعر لإبراز أفكاره ومعانيه وانفعالاته ومشاعره، وعن طريق اندماجهما – الداخلية والخارجية – تتجلى جمالية القصيدة، وتبرز قوتها ،وتأثيرها في نفوس السامعين، وبالتالي تحقق الهدف الذي أراده الشاعر من وراء قصيدته، " فإذا سيطر النغم الشعري على السامع، وجدنا له انفعالاً في صورة الحزن حيناً، والبهجة حيناً آخر، والحماس أحياناً، وصحب هذا الانفعال النفسي هزات جسمانية معبرة، ومنتظمة نلحظها في المنشد وسامعيه معاً " [2]

---

[1]) أنيس ، إبراهيم . موسيقى الشعر . مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٢ ، ١٩٥٢ ، ص ١٥ .

[2]) أنيس ، إبراهيم . موسيقى الشعر ، ص ١٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولما كان الحديث في المحورين السابقين – الطيف والصورة – عن مدى تأثر شعراء الأندلس بالبحتري، فقد حاول البحث تتبع ذلك من خلال النماذج الشعرية المختارة، التي تم توظيفها واستعراضها لتحديد أوجه ذلك التأثر، وفي هذا المحور سأقوم بدراسة الإيقاع أو الموسيقى بين البحتري وشعراء الأندلس، لاكتشاف إن كان ثمّة تأثر واضح من شعراء الأندلس بإيقاع البحتري وموسيقاه، خاصة أن البحتري قد اشتهر بالعناية بإيقاعه وموسيقى شعره، وستكون وسيلة ذلك الدراسة الإحصائية المتمثلة باستعراض أوزان الشعر وروي القصائد – إحصائياً– عند كل من البحتري وبعض شعراء الأندلس، من أجل الوصول إلى نتيجة إن كان ثمة تأثر في هذا المجال.

أولاً : الموسيقى الخارجية

قامت هذه الدراسة الإحصائية باستعراض أشعار البحتري، ومجموعة من الشعراء الأندلسيين أصحاب الدواوين الشعرية المطبوعة، الذين زادت مجموع أبيات أشعارهم على ألف بيت من الشعر، وكانت مجمل قصائدهم مقطوعات شعرية تزيد على سبعة أبيات، أو قصائد طويلة نسبياً؛ لتكون نتائج الدراسة أكثر صدقاً وواقعية في الحكم إن كان ثمة تأثر أم لا.

والجدول التالي رقم "١" يظهر نتائج هذه الدراسة من حيث : عدد الأبيات في كل بحر والنسبة المئوية لعدد أبيات البحر الواحد، إلى عدد الأبيات الكلي ثم النسبة التراكمية للأبيات.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشاعر	عدد أبيات الديوان	الطويل	الكامل	الخفيف	البسيط	الوافر	المتقارب	المنسرح	السريع	الرمل
البحتري	١٦٠٣٤	٤٤٤٢	٣٤٨٠	٢٧٥٠	١٧٨٦	١٢٩٦	٦٧٣	٥٩٩	٥٨٤	٢٨٥
	ن. مئوية	%٢٧,٧	%٢١,٧	%١٧,١٥	%١١,١٣	%٨,٠٨	%٤,١٩	%٣,٧٣	%٣,٦٤	%١,٧٧
	ن.تراكمية	%٢٧,٧	%٤٩,٤	%٦٦,٥٥	%٧٧,٦٨	%٨٥,٧٦	%٨٩,٩٥	%٩٣,٦٨	%٩٧,٣٢	%٩٩,٠٩
ابن حمديس	٦٠٣٣	١٩٨٢	١١٧٠	٤٢٢	٦٧٦	٢٣٩	٤١١	٨٤	٣٠٨	٥١٨
	ن. مئوية	%٣٢,٨٥	%١٩,٣٩	%٧	%١١,٢٠	%٣,٩٦	%٦,٨١	%١,٣٩	%٥,١٠	%٨,٥٨
	ن.تراكمية	%٣٢,٨٥	%٥٢,٢٤	%٥٩,٢٤	%٧٠,٤٤	%٧٤,٤	%٨١,٢١	%٨٢,٦٠	%٨٧,٧	%٩٦,٢٨
ابن دراج	٥٩٦٧	١٨٧١	١٧٧٤	٨٣	٨٨٧	٣٩٢	٧٩٣	٨	٨٣	٥٤
	ن. مئوية	%٣١,٣٥	%٢٩,٧٣	%١,٣٩	%١٤,٨٦	%٦,٥٦	%١٣,٢٨	%٠,١٣	%١,٣٩	%٠,٩
	ن.تراكمية	%٣١,٣٥	%٦١,٢٥	%٦٢,٤٧	%٧٧,٣٣	%٨٣,٨٩	%٩٧,١٧	%٩٧,٣١	%٩٨,٦٩	%٩٩,٥٩
ابن خفاجة	٣٣١١	١٢٨١	١٠٩١	٤٨	١٨٤	١٣١	٢٧٥	٢٨	١٤٤	٢٠
	ن. مئوية	%٣٨,٦٨	%٣٢,٩٥	%١,٤٤	%٥,٥٥	%٣,٩٥	%٨,٣٠	%٠,٨٤	%٤,٣٤	%٠,٦٠
	ن.تراكمية	%٣٨,٦٨	%٧١,٦٣	%٧٣,٠٧	%٧٨,٦٢	%٨٢,٥٧	%٩٠,٨٧	%٩١,٧١	%٩٦,٠٥	%٩٦,٦٥
ابن زيدون	٢٦٥٦	٨٤٦	٥٧٤	١٨٨	٢٦٧	١٥٠	٢٥٥	٣٠	٩١	٢٣٠
	ن. مئوية	%١٧,٨٩	%٢١,١٠	%٦,٩١	%٩,٨١	%٥,٥١	%٩,٣٧	%١,١٠	%٣,٣٠	%٨,٤٥
	ن.تراكمية	%١٧,٨٩	%٥٢,٢	%٥٩,١١	%٦٨,٩٢	%٧٤,٤٣	%٨٣,٨٠	%٨٤,٩٠	%٨٨,٢٠	%٩٦,٦٥
أمية الداني	١٣٠٢	٢٣٣	٢٤٣	٩٢	١٨١	١٢٥	٩٨	٩٣	١١٨	٢٦
	ن. مئوية	%١٧,٨٩	%١٨,٦٦	%٧,٠٦	%١٣,٩٠	%٩,٦٠	%٧,٥٢	%٧,١٤	%٩,٠٦	%١,٩٩
	ن.تراكمية	%١٧,٨٩	%٣٦,٥٥	%٤٣,٦١	%٥٧,٥١	%٦٧,١١	%٧٤,٦٣	%٨١,٧٧	%٩٠,٨٣	%٩٢,٨٣
ابن اللبانة	١١٢١	٢٧٠	٤٢٢	١٨	٢٠٩	٧٤	٥٠	١٥	٥٩	٤
	ن. مئوية	%٢٤,٠٨	%٣٧,٦٤	%١,٦٠	%١٨,٦٤	%٦,٦٠	%٤,٤٦	%١,٣٣	%٥,٢٦	%٠,٣٥
	ن.تراكمية	%٢٤,٠٨	%٦١,٧٢	%٦٢,٣٢	%٨١,٩٦	%٨٨,٥٦	%٩٣,٠٢	%٩٤,٣٥	%٩٩,٦١	%٩٩,٩٦

الجدول رقم (١) يظهر نتائج هذه الدراسة من حيث عدد الأبيات في كل بحر والنسبة المئوية لعدد أبيات البحر الواحد إلى عدد الأبيات الكلي ثم النسبة التراكمية للأبيات.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من خلال الإحصاء بلغ عد القصائد والمقطوعات والأبيات عند البحتري (٩٣٣) قصيدة ومقطوعة ونتفة، وضمت ما يقارب (١٦٠٣٤) بيتاً، وبلغت قصائد ومقطوعات ابن حمديس (٣٦٧) قصيدة ومقطوعة ،بلغ عدد أبياتها(٦٠٣٣) بيتاً، أما ابن دراج فكانت قصائده (١٧٤) قصيدة ومقطوعة، حوت بين جنباتها ما يقارب (٥٩٦٧) بيتاً، فيما كان عدد قصائد ابن خفاجة (٢٦٠) قصيدة حوت ما يقارب (٣٣١١) بيتاً، أما ابن زيدون فكانت قصائده (١٥٨) قصيدة، ومقطوعة ضمت ما يقارب (١٦٥٦) بيتاً، ثم أمية الداني الذي بلغ عدد قصائده ومقطعاته (١٩١) قصيدة ومقطعة، وعدد أبياتها (١٣٠٢) بيتاً، وأخيراً ابن اللبانة الذي بلغت قصائده ومقطعاته (١٠٠) قصيدة، وعدد أبياتها (١١٢١) بيتاً تقريباً، وكانت محصلة نتيجة هذه الدراسة للأوزان والروي وفق التالي :

١. الأوزان : عرف القدماء الشعر بأنه " كلام موزون مقفّى " [١] وهو " أعظم أركان حد الشعر، وأولاها خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة " [٢]، ومن هنا فالوزن أحد أهم خصائص الشعر، وبه يتميز من غيره من الفنون الأدبية، وعلى نغمات الأوزان والأبحر الشعرية المعروفة، صاغ الشعراء أحمل قصائدهم، وأكثرها إبداعاً وقوة.

وعند استعراض الأوزان الشعرية التي استخدمها البحتري في هذا الكم الهائل من الأبيات نجد أنها قد توزعت بشكل عام، على ثلاثة عشر بحراً من أبحر الخليل، من بينها أربعة أبحر هي الرجز والهزج والمجتث والمديد. لم يتجاوز عدد الأبيات التي جاءت عليها (١٤٥) بيتاً من مجموع أبيات ديوانه الضخم، وهذا العدد نسبياً لا يساوي ٠,٨٥% من مجموع أبياته،

---

[١]) القرطاجني ، ابو الحسن حازم . **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** . تح : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط٢ ،١٩٨٦ ، ص ٧١ .

[٢] ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني الأزدي (٤٥٦ هـ) . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ج١ ، ص ١٣٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومعنى هذا أن هذه الأوزان يضاف إليها وزن الرمل (١,٧٧ %) من مجموع الأبيات، تكاد تكون مهملة في شعر البحتري، ولم يعرها اهتمامه في توزيع الألحان والإيقاع، بينما استأثرت أوزان الطويل(٢٧,٧ %) والكامل (٢١,٧ %) والخفيف (١٧,١٥%) والبسيط (١١,١٣%) والوافر (٨,٠٨%) بما نسبته ٨٥,٧٦ % من مجموع أشعاره، مما يعني أن إيقاع هذه الأوزان هو المسيطر على شعر البحتري عامة، وقد شكلت أوزان المتقارب (٤,١٩%) والمنسرح (٣,٧٣%) والسريع (٣,٦٤%) ما نسبته ١١,٥٦% من مجموع شعره، وهي نسبة متواضعة مقارنة بنسبة الأوزان الخمسة الأولى.

ومن الجدول نلاحظ أن البحتري قد أنشأ ما يقارب نصف شعره على وزنين فقط هما الطويل والكامل حيث جاء ما نسبته ٤٩,٤ % من مجموع شعره على هذين الوزنين، يليهما في الاستخدام وزنا الخفيف والبسيط مجتمعين بنسبة ٢٨,٢٨ %.

وهذه النسب تقودنا إلى أن هناك اتجاهاً عاماً عند البحتري يميل إلى استخدام هذه الأوزان الطويلة للتعبير عن تجربته وانفعاله ومشاعره، لما لها من إيقاع يناسب طبيعة الموضوعات التي طرقها البحتري في شعره، وأنه مفتون بأوزان هذه الأبحر، وعلى أوتارها صاغ أجمل ألحانه. هذه الأوزان هي الأوزان عينها، التي بنى عليها شعراء العربية عامة أكثر أشعارهم، مما يعني أن البحتري قد احتفظ بنوع الإيقاع الذي سار عليه الشعراء من قبله.

هذا عن البحتري والأوزان التي اختارها؛ لتكون الأساس الذي ينطلق منه في بناء قصائده وأشعاره، أما عن شعراء الأندلس، فقد كشفت الإحصاءات التي تتبعت أشعار ستة منهم أن نتائجها لم تبتعد كثيراً عن النتائج التي أظهرتها الإحصاءات المتعلقة بأشعار البحتري، فقد نظموا على الأوزان نفسها التي نظم البحتري عليها أشعاره عامة، مع اختلاف يسير في بعض الأوزان التي أحجم شعراء الأندلس في النظم عليها، وهي الأوزان التي كان البحتري مقلاً جداً

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في النظم عليها، وتتمثل في أوزان الهزج، الذي نظم البحتري فيه (٣٩) بيتاً بنسبة لا تتجاوز ٠,٢٤% من مجموع أبياته، واستثناها من شعراء الأندلس : ابن حمديس وابن دراج وابن خفاجة وابن زيدون وابن اللبانة، بينما نظم أمية الداني على وزنه (٩) أبيات بنسبة لم تتجاوز ٠,٦٩% من مجموع أبياته، واستثنى ابن دراج وزن الرجز، ولم ينظم ابن اللبانة أي بيت على أوزان الرجز والهزج والمجتث والمديد، وهذا يعني أن هؤلاء الشعراء قد ساروا على الخط نفسه الذي سار عليه البحتري والشعراء من قبله ،في اختيار الأوزان الشعرية المشهورة التي نظم غالبية الشعر عليها.

وإذا تتبعنا الأوزان الشعرية التي دار عليها أكثر شعراء الأندلس، وجدنا أن هذه الأوزان هي نفسها التي نظم فيها البحتري، فقد كانت نسبة ما نظم عليه البحتري من شعر في أوزان الطويل والكامل والخفيف والبسيط والوافر والمنسرح والسريع تتجاوز ٩٧,٣٢ % من مجموع أشعاره، وهي نسبة تكاد تكون متقاربة عند شعراء الأندلس مدار البحث عامة، وخاصة في أشعار ابن دراج التي تجاوزت نسبة ما قاله على هذه الأوزان ٩٨,٦٩% من مجموع أشعاره، وابن خفاجة التي تجاوزت النسبة فيها ٩٦,٠٥%، وابن اللبانة التي كادت أن تكون أشعاره كلها على هذه الأوزان، إذ تجاوزت النسبة حاجز ٩٩,٦١% من مجموع أشعاره.

أما النسبة عند أمية الداني وابن زيدون وابن حمديس، فهي أقل بقليل مما كان عليه البحتري وشعراء الأندلس الآخرون، فأمية الداني كانت نسبة أشعاره على هذه الأوزان قد تجاوزت ٩٠,٨٣ % من مجموع أشعاره، بينما ابن زيدون تجاوزت نسبة ذلك حاجز ٨٨,٢٠% من مجموع أشعاره، أما ابن حمديس فكانت نسبة الأشعار في هذه الأوزان بحدود ٨٧,٧ %من مجموع أشعاره، ورغم ذلك يبقى شعر شعراء الأندلس هؤلاء، يدور في فلك الأوزان الرئيسة التي سار عليها البحتري في شعره، وسار عليها فحول الشعر العربي من قبله ومن بعده.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذا الاختلال النسبي، وتحديداً عند ابن زيدون – بحتري الأندلس –، وابن حمديس، لا يعني بشكل من الأشكال أنهما فارقا وابتعدا عن أوزان البحتري في أشعاره، فالنسب تكاد تكون هي هي في سبعة أوزان منها، إنما الاختلال جاء في وزن الخفيف الذي كان شعراء الأندلس بشكل عام مقلين في النظم عليه، فابن حمديس من أكثر شعراء الأندلس استخداماً لهذا الوزن، بنسبة تجاوزت ٧% من مجموع أبياته، وأمية الداني بنسبة ٧,٠٦%، وابن زيدون بنسبة قاربت ٦,٩١% من مجموع أشعاره، ولم تزد هذه النسبة عند ابن دراج على ١,٣٩% من أشعاره وكذلك الحال عند ابن خفاجة ١,٤٤%، وابن اللبانة ١,٦٢%.

٢. الروي

الإيقاع الموسيقي ليس مقتصراً على الأوزان التي ينظم الشاعر عليها أبياته، فثمة عناصر أخرى، هي التي تبرز الإيقاع وتغنيه، ولها أهمية كبيرة في البناء الموسيقي، فالقافية مثلاً في رأي ابن رشيق " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية " [١]، إلا أن الحديث سيكون عن الروي الذي هو أحد أهم حروف القافية ومكوناتها " وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال قصيدة رائية أو دالية، ويلزم في آخر كل بيت منها " [٢]، والجدول التالي يوضح نتائج الإحصاء الذي قمت به على أرواء البحتري وبعض شعراء الأندلس:

---

[١]) القيرواني . **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، تح : محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨١ ، ج١ ، ص ١٥١.

[٢]) التبريزي ، الخطيب . الوافي في العروض والقوافي ، تح : عمر يحيى ، فخر الدين قتادة ، دار الفكر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٧٩ ، ص ٢٢١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشاعر	الباء	الدال	الراء	العين	القاف	اللام	الميم	النون	النسبة
البحتري	٢٠٩٣	٢٤٣٣	٢٠١١	٧٦٣	٧٤٧	٢١٩٤	١٣٨٢	١٠٧١	
١٦٠٣٤	%١٣,٠٥	%١٥,١٧	%١٣,٥٤	%٤,٧٥	%٤,٦٥	%١٣,٦٨	%٨,٦١	%٦,٦٧	%٧٩,١٢
ابن حمديس	٧٠٤	٧٤٨	١١٨١	١٧٩	١٨٢	٦٤٨	٩٨٧	٣٦٤	
٦٠٣٣	%١١,٦٦	%١٢,٣٩	%١٩,٥٧	%٢,٩٦	%٣,٠١	%١٠,٤٧	%١٦,٣٦	%٦,٠٣	%٨٨,٣٥
ابن دراج	٦٤٦	٨٤٥	٧١١	٢٨٨	٩٦	٦١٦	٩١٣	٤٩١	
٥٩٦٧	%١٠,٨٢	%١٤,١٦	%١١,٩١	%٤,٨٢	%١,٦٠	%١٠,٣٢	%١٥,٣٠	%٨,٢٢	%٧٧,١٥
ابن خفاجة	٤٧٥	٣٦٤	٦٢٨	١٤١	٢٣٤	٣٣٨	٥٥١	٩٤	
٣٣١١	%١٤,٣٤	%٧,٩٧	%١٨,٩٦	%٤,٢٥	%٧,٠٦	%١٠,٢٠	%١٦,٦٤	%٢,٨٣	%٨٢,٢٥
ابن زيدون	٢٣٥	٣٨٤	٤٨٦	٩٣	٢٣	٣٩٠	٣٧٣	%١٤٦	
٢٦٥٦	%٨,٨٤	%١٤,٤٥	%١٨,٢٩	%٣,٥٠	%٠,٨٦	%١٤,٦٨	%١٤,٠٤	%٥,٤٩	%٨٠,١٥
ابن اللبانة	٨٨	٢٢٣	١١٠	٧٩	٧١	٩٩	١٤٢	٤٥	
١١٢١	%٧,٨٥	%١٩,٨٩	%٩,٨١	%٧,٠٤	%٦,٣٣	%٨,٨٣	%١٢,٦٦	%٤,٠١	%٧٦,٤٢
أمية الداني	١٦٣	٧٨	١٥١	٥٤	٦٩	٥٩	١٣١	١١٢	
١٣٠٢	%١٢,٥١	%٦	%١١,٥٩	%٤,١٤	%٥,٢٩	%٤,٥٣	%١٠,٠٦	%٨,٦٠	%٦٢,٧٣

الجدول رقم (٢) يظهر هذا الجدول النتائج الإحصائية للروي عند البحتري وشعراء الأندلس

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبالنسبة للروي قد كشفت الدراسة أن البحتري قد جعل الحروف جميعها روياً لقصائده ما عدا أربعة هي : الذال، والشين، والظاء، والغين، وكان مقلاً جداً في استخدام الثاء (٨ أبيات) والواو (٤ أبيات)، والخاء (١٢ بيتاً)، والزاي (١٥ بيتاً)، والصاد (٣٥ بيتاً)، والياء (٤١ بيتاً) والطاء (٥٧ بيتاً) لتشكل مجتمعة ما مجموعه (١٧٢ بيتاً) بنسبة لا تزيد عن ١,٠٥% من مجموع أبياته، بمعنى أن هذه الأرواء ليست من اهتمامات البحتري التي تلح في الكتابة عليها.

والناظر إلى هذه الدراسة، يجد أن أرواء البحتري قد تركزت بشكل لافت للنظر في الحروف (الذلل)، وهي على الترتيب من حيث النسبة: الدال وجاء في ٢٤٣٣ بيتاً بنسبة تزيد على ١٥,١٧% من مجموع الأبيات، ثم اللام ٢١٩٤ بنسبة تزيد على ١٣,٦٨% من مجموع الأبيات، ثم الباء ٢٠٩٣ بيتاً بنسبة ١٣,٠٥%، ثم الراء ٢٠١١ بيتاً بنسبة ١٢,٥٤%، ثم الميم ١٣٨٢ بيتاً بنسبة ٨,٦١%، ثم النون ١٠٧١ بيتاً بنسبة ٦,٦٧%، ثم العين ٧٦٣ بيتاً بنسبة تزيد على ٤,٧٥%، ثم القاف ٧٤٧ بيتاً بنسبة ٤,٦٥% من مجموع الأبيات، وهذه النسب مجتمعة تشكل ما يزيد على ٧٩,١٢% من مجموع الأبيات التي يضمها ديوان البحتري.

وإذا حاولنا أن نضيق نطاق الحروف المستخدمة روياً في قصائد البحتري، نجد أن ما نسبته ٥٤,٤٤% من مجموع أبيات الديوان قد نظمت على أرواء الدال واللام والباء والراء، وتعد هذه الحروف من أجمل الأرواء وأرقها لسهولة مخارجها، وهي من الأرواء التي تستهوي متلقي الشعر؛ لما لها من رنة آسرة قادرة على جلب الأسماع وتذوق الأشعار، وكثرة دورانها في الشعر العربي عامة، وهذا يتناسب مع طبيعة شعر البحتري، وما عرف به من الرقة والسلاسة والسهولة والوضوح.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما شعراء الأندلس، فالمتتبع لأرواء قصائدهم يجد أن نسبة دورانها في قصائدهم تقارب نسبة ما ورد في قصائد البحتري بالأرواء نفسها، حيث بلغت نسبة ورودها عند ابن دراج ما يزيد على ٧٧,١٥% من مجموع الأبيات، وعند ابن خفاجة زادت النسبة على ٨٢,٢٥ % من مجموع الأبيات، وعند ابن زيدون زادت النسبة على ٨٠,١٥%، أما ابن حمديس فقد ارتفعت النسبة لتصل إلى ٨٨,٣٥% من مجموع أبياته، ووصلت النسبة عند ابن اللبانة إلى ما يزيد على ٧٦,٤٢%، وتدنت النسبة عند أمية الداني لتصل إلى ٦٢,٧٣% من مجموع أبياته، وفيما بلغت نسبة دوران أرواء الدال واللام والباء والراء عند البحتري إلى مالا يزيد على ٥٤,٤٤% نجدها عند ابن حمديس قد وصلت إلى ٥٩,٩٨، وعند ابن دراج ٥٢,١٩% من مجموع الأبيات، أما ابن خفاجة فقد وصلت النسبة إلى ٥٧,٩١%، وعند ابن زيدون وصلت النسبة إلى ٥٥,٦٢، وعند ابن اللبانة وصلت النسبة إلى ٥٠,٢١% من مجموع الأبيات، وأخيراً كانت النسبة عند أمية الداني قد تجاوزت ٤٠,١٦% من مجموع الأبيات.

هذه النسب تشير إلى أن شعراء الأندلس، قد حذوا حذو البحتري في اختيار الأرواء السهلة التي يجد فيها الشاعر نفسه في الانطلاق؛ للتعبير عن تجربته الشعرية والشعورية، ولما أحسَّه من أن هذه الأرواء، هي التي تناسب الذوق العام الذي ساد في تلك الفترة، سواء كان في عصر البحتري، أم عصر شعراء الأندلس مدار البحث نتيجة التطور الحضاري والأدبي دون السياسي الذي اتسم به العصر في تلك الفترة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثانياً : الموسيقى الداخلية

عرف الشعر العربي عامة أنه شعر غنائي ذاتي، يعكس ما في داخل الفرد من مشاعر وأحاسيس وأفراح وأحزان، وآمال وأمزجة، قبل أن يكون مجالاً للوصف الخارجي للأمور والأشياء، ولما كان هذا الشعر انعكاساً لباطن الشاعر، فإن إيقاع القصيدة وأنغامها في وزن ما يختلف عن إيقاع قصيدة أخرى في الوزن نفسه، وذلك اعتماداً على تجربة الشاعر وما يعتلج قلبه وخاطره من هموم وأفكار، وليس هذا حسب، إنما قد يتغير الإيقاع الداخلي ويتفاوت بين بيت وآخر في القصيدة نفسها، تبعاً لاختيار الشاعر للألفاظ والتراكيب التي تناسب الانفعال النفسي الصادر عنه، أوَ أن طبيعة هذا الانفعال هو الذي يفرض نوعاً خاصاً من الألفاظ والتراكيب، ذات الإيقاع المؤثر في النفس الشاعرة، أو المتلقية على السواء.

وإذا كانت الموسيقى الخارجية المتمثلة بالوزن والقافية والروي، لها الأثر البالغ في إشاعة إيقاعات عذبة وشجية على السمع والنفس الإنسانية، فإن ثمة إيقاعاً داخلياً للقصيدة الشعرية، لا يقل أهمية وحيوية – إن لم يزد – على أهمية الموسيقى والإيقاع الخارجي، ذلك أن الموسيقى الداخلية تتناغم وتتوزع في ثنايا القصيدة، بناءً على حيوية الشاعر وانفعاله في التعبير عن تجربته ومشاعره ،واختياره لمفرداته؛ لذلك تأتي الموسيقى الداخلية لتكسر النغم الرتيب الذي يشكله الإطار العام للقصيدة.

ويدخل في بناء الموسيقى الداخلية عناصر كثيرة، تتآزر وتتلاحم في إشاعة الإيقاع الذي يناسب المعنى، أو الغرض الذي نظمت فيه القصيدة، وكذلك تتلاءم مع تجربة الشاعر وانفعاله تجاه الموضوع، فيكون تأثيرها وأثرها في المتلقي قد بلغ غايته، وحقق الفائدة المرجوة منه.

ولما كان الغناء مرتبطاً بالموسيقى، وأن الموسيقى هي العنصر الأبرز في الغناء، فالبحتري كما وصفه ابن الأثير بقوله " فإنه أحسن في سبك اللفظ على المعنى، وأراد أن يشعر

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فغنّى، ولقد حاز طرفي الرقة والجزالة على الإطلاق " [1]، لهذا كان لشعر البحتري نوبة غنائية، يمارس الإيقاع فيها دوره المؤثر في مداعبة شغاف القلوب، وترقيق المشاعر والنفوس، لذلك لا غرابة أن يتجه شعراء الأندلس نحو تفعيل الإيقاع الموسيقي في أشعارهم، ويسيروا في بعض شعاب البحتري المتعددة، وهذا ما سيكون مدار البحث في الآتي من الصفحات، حيث سيركز البحث على بعض النواحي التي فيها التقاء بين البحتري وشعراء الأندلس، كدليل إثبات على أن للبحتري أثراً في شعراء الأندلس في هذا الجانب، وسيرتكز الحديث أولاً حول التحولات الصوتية التي أصابت القصيدة، وأحدثت تشكيلات متنوعة في إيقاعها وموسيقاها الداخلية، وخير وسيلة في ذلك، هي متابعة بعض القصائد المختارة للبحتري ولشعراء الأندلس، وتحليل أوزانها وتشكيلاتها الناتجة عن الزحافات والعلل التي كثرت في أشعارهم، انسجاماً مع الجو العام للبيئة التي عاشوا فيها، والتجربة الشعرية التي وجهتهم ذلك التوجيه. " ذلك أن الزحافات والعلل في الأوزان العربية ملاذ الشعراء في تغيير الوحدات الزمنية داخل البيت الواحد من جهة، وفي تبديل أنماط النغم الكلي داخل القصيدة من جهة أخرى، وذلك منعاً للرتابة التي تحبس الجمال وتقتل الفن " [2]

فالزحافات في نظر الأقدمين، أو أكثرهم، ما هي إلا خروج على قواعد الشعر، لذلك ليس من العجب أن ينكر هؤلاء النقاد والعلماء على من كثرت الزحافات في شعره، وعدّ ذلك قبحاً يشين القصيدة والشاعر على السواء، فالآمدي يرى " أن هذه الزحافات جائزة في الشعر ،غير منكرة إذا قلّت، فأما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه، فإن هذا في غاية القبح " [3]

---

[1]) ابن الأثير . المثل السائر ، ج٣ ، ص ٢٢٧ .
[2]) الرباعي . الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص ٢٧٩.
[3]) الآمدي . الموازنة ، ص ١٣٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومع أن ابن رشيق قد استحسن الزحاف إذا كان قليلاً في البيت، ومنه " ما هو أخف من التمام وأحسن " [1]، إلا أنه يسمج ويقبح إذا كثر، " فهو مما يهجن الشعر ويذهب برونقه " [2]

وقد امتدح ابن رشيق الزحاف الذي يزخر به شعر البحتري، دون تعمد أو قصد، إنما كان يأتي عفو الخاطر وعلى السجية، لذلك، " كثر الغناء في شعره استطرافاً لما فيه من الحلاوة على طبع البداوة " [3]

ولبيان فاعلية الزحاف، وأثره في الإيقاع الداخلي للقصيدة، فقد قمت بدراسة مجموعة من القصائد المختارة على وزن البسيط، لعدد من شعراء الأندلس، ثم مقارنة التشكيلات الوزنية التي خرجت بها تلك القصائد، نتيجة ما أصابها من زحافات وعلل، مع قصيدة للبحتري على الوزن نفسه، للإجابة عن التساؤل : هل ثمة أثر لنهج البحتري من ناحية الإيقاع في موسيقى الشعر الأندلسي وإنتاجه ؟ أما القصائد المختارة من دواوين الشعراء، فهي القصائد التي مطالعها وفق التالي :

١ــ قصيدة البحتري، ومطلعها :[4]

صَبَابَةٌ رَاحَ عَنْهَا غَيْرَ مَزْجُورِ وَلَوْعَةٌ بَاتَ فِيهَا جِدَّ مَعْذُورِ

٢ ــ قصيدة ابن زيدون، ومطلعها :[5]

إِنِّي ذَكَرْتُكِ بِالزَّهْرَاءِ مُشْتَاقَاً وَالأُفْقُ طَلْقٌ وَمَرْأَى الأَرْضِ قَدْ رَاقَا

٣ ــ قصيدة ابن دراج، ومطلعها :[6]

---

[1]) ابن رشيق . العمدة ، ج١ ، ص ١٣٨ .

[2]) ابن رشيق . العمدة ، ج١ ، ص ١٥١ .

[3]) ابن رشيق. العمدة ، ج١ ، ص ١٥٠ .

[4]) البحتري . ديوان البحتري ، ج٢ ، ص ١٠٧٧ .

[5]) ابن زيدون . ديوان ابن زيدون ، ص ١٣٩ .

[6]) ابن دراج ، ديوان ابن دراج ، ص ٤٥٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وَحْشِيَّةَ اللَّفْظِ هَلْ يُودِي قَتِيلُكُمُ دَمِي مُضَاعٌ وَجَانِي ذَاكَ عَيْنَاكِ

٤ ــ قصيدة ابن خفاجة، ومطلعها : [١]

يَامُنْيَةَ النَّفْسِ حَسْبِي مِنْ تَشَكِّيكِ أَنِّي أُصَابُ وَكَفُّ الدَّهْرِ تَرْمِيكِ

٥- قصيدة ابن عبدون، ومطلعها : [٢]

مَا مِنْكَ يَا مَوْتُ لا وَاقٍ وَلا فَادِي الحُكْمُ حُكْمُكَ فِي القَارِي وَفِي البَادِي

٦ ــ قصيدة المعتمد بن عباد، ومطلعها :[٣]

يَا غَيْمُ عَيْنِيَ أَقْوَى مِنْكِ تَهْتَانَا أَبْكِي لِحُزْنِي وَمَا حُمِّلْتَ أَحْزَانَا

٧ ــ قصيدة أمية الداني، ومطلعها : [٤]

يَا قَاتَلَ اللهُ قَلْبِي كَمْ يُجَشِّمُنِي مَا يُعْجِزُ النَّاسَ عَنْ هَمٍّ وَإِزْمَاعِ

ــ٨ قصيدة ابن حمديس، ومطلعها :[٥]

إِلَى مَتَى مِنْكُمُ هَجْرِي وَإِقْصَائِي وَيْلِي وَجَدْتُ أَحِبَّائِي كَأَعْدَائِي

وللإجابة عن التساؤل السابق، فقد قسمت القصائد المختارة إلى أشطار، لتسهيل عملية متابعة ما أصاب الإيقاع العام للقصيدة من تحولات، ولمعرفة التشكيلات الوزنية الناتجة عن تلاعب الشعراء بالإيقاع، من ناحية الارتفاع والانخفاض فيه، أو السكون والحركة، وقد خلصت هذه الدراسة إلى نتيجة مفادها : تولد ثمانية تشكيلات وزنية من التشكيل الرئيس الذي يعتمد عليه وزن البسيط، والجدول التالي فيه خلاصة هذه النتائج:

---

[١]) ابن خفاجة . **ديوان ابن خفاجة** ، ص ٢٢٢ .

[٢]) ابن عبدون . **ديوان ابن عبدون** ، ص ١٢٧ .

[٣]) المعتمد بن عباد . **ديوان المعتمد** ، ص ١٢٦ .

[٤]) أمية الداني . **ديوان الحكيم الداني** ، ص ١٢٠ .

[٥]) ابن حمديس . **ديوان ابن حمديس** ، ص ١

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرقم	الشاعر / التشكيل الصوتي	بحتري ٢٦ شطر	ابن زيدون ٣٠ شطر	ابن خفاجة ١٦ شطر	ابن دراج ١٨ شطر	ابن عبدون ٢٤ شطر	المعتمد ٢٢ شطر	الداني ٢٠ شطر	حمديس ٣٢ شطر	المجموع ١٨٨ شطر
١	٣ ١ ٤ ٥ متفعلن فاعلن مستفعلن فعْـلن	٧ %٢٦,٩٢	٤ %١٣,٣٣	٢ %١٢,٥	١ %٥,٥٥	٦ %٢٥	٢ %٩,٠٩	١ %٥	٧ %٢١,٨٧	٢٩ مرة %١٥,٤٢
٢	١ ٤ ١ ٢ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعـلن	٥ %١٩,٢٣	٨ %٢٦,٦٦	–	٦ %٣٣,٣٣	٦ %٢٥	١ %٤,٥٤	٤ %٢٠	٤ %١٢,٥	٣٤ مرة %١٨,٠٨
٣	١ ٢ ١ ٢ مستفعلن فعـلن مستفعلن فعـلن	٣ %١١,٥٣	٣ %١٠	–	٢ %١١,١١	٢ %٨,٣٣	٥ %٢٢,٧٢	٣ %١٥	٦ %١٨,٧٥	٢٤ مرة %١٢,٧٦
٤	١ ٢ ١ ٥ مستفعلن فعـلن مستفعلن فعْـلن	٣ %١١,٥٣	٣ %١٠	٢ %١٢,٥	٥ %٢٧,٧٧	٣ %١٢,٥	٢ %٩,٠٩	٥ %٢٥	٨ %٢٥	٣٣ مرة %١٧,٥٥
٥	٣ ٢ ١ ٢ متفعلن فعـلن مستفعلن فعـلن	٢ %٧,٦٩	٢ %٦,٦٦	٥ %٣١,٢٥	١ %٥,٥٥	–	٢ %٩,٠٩	١ %٥	٢ %٦,٢٥	١٥ مرة %٧,٩٧
٦	٣ ٢ ١ ٥ متفعلن فعـلن مستفعلن فعْـلن	٢ %٧,٦٩	٣ %١٠	٢ %١٢,٥	١ %٥,٥٥	٣ %١٢,٥	٦ %٢٧,٢٧	١ %٥	٢ %٦,٢٥	٢٠ مرة %١٠,٦٣
٧	١ ٤ ١ ٥ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْـلن	٢ %٧,٦٩	٦ %٢٠	٣ %١٨,٧٥	٢ %١١,١١	١ %٤,١٦	٢ %٩,٠٩	٣ %١٥	–	١٩ مرة %١٠,١٠
٨	٣ ٤ ١ ٢ متفعلن فاعلن مستفعلن فعـلن	٢ %٧,٦٩	١ %٣,٣٣	٢ %١٢,٥	–	٣ %١٢,٥	٢ %٩,٠٩	٢ %١٠	٣ %٩,٣٧	١٥ مرة %٧,٩٧

جدول رقم (٣) يظهر هذا الجدول النتائج الإحصائية للتشكيلات الصوتية لبحر البسيط عند البحتري وشعراء الأندلس.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبالنظر إلى الجدول نجد أن التشكيلات المتحولة من الوزن الرئيس هي: [1]

١. متفعلن فاعــلن مستفعلن فعلن وقد رمز له بالرمز ٣ ١ ٤ ٥

٢. مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلن وقد رمز له بالرمز ١ ٤ ١ ٢

٣. مستفعلن فَعِلن مستفعلن فَعِلن وقد رمز له بالرمز ١ ٢ ١ ٢

٤. مستفعلن فَعِلن مستفعلن فعلن وقد رمز له بالرمز ١ ٢ ١ ٥

٥. متفعلن فَعِلن مســتفعلن فَعِلن وقد رمز له بالرمز ٣ ٢ ١ ٢

٦. متفعلن فَعِلن مستفعــلن فعلن وقد رمز له بالرمز ٣ ٢ ١ ٥

٧. مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن وقد رمز له بالرمز ١ ٤ ١ ٥

٨. متفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلن وقد رمز له بالرمز ٣ ٤ ١ ٢

والناظر في الجدول، يجد أن التشكيلات الوزنية الناتجة من حيث التنوع والعدد متطــابق تماماً بين قصيدة البحتري، وقصائد شعراء الأندلس، يستثنى من ذلك التشكيل الخامس (مــتفعلن فَعِلن مســتفعلن فَعِلن) الذي لم يظهر في قصيدة ابن عبدون، والتشكيل الثامن (متفعلن فــاعلن مستفعلن فَعِلن) الذي لم يستخدمه ابن دراج في قصيدته، والتشكيلان الثاني والثالث (مــستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلن) و (مستفعلن فَعِلن مستفعلن فَعِلن) الذي لم يتولدا من التشكيل الرئيس في قصيدة ابن خفاجة.

ومع أن الشعراء جميعهم قد تشابهت تشكيلاتهم الإيقاعية وعددها، إلا أن ثمة تمايزاً بينهم في نسبة استخدام كل تشكيل من ناحية، ومن ناحية أخرى ثمة تمايز في نسبة ودوران تشكيلات القصيدة نفسها عند الشاعر الواحد.

[1]) رتبت هذه التشكيلات بهذه الصورة بناء على كثرة دورانها في قصيدة البحتري المختارة .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كان التشكيل الأكثر دوراناً في قصيدة البحتري هو التشكيل رقم (١) (متفعلن فاعـــلن مستفعلن فعلن) الذي تكرر في سبعة أشطر من أصل ستة وعشرين شطراً مجموع ما تـشكله قصيدته، وبنسبة تجاوزت ٢٦,٩٢ %، وهو التشكيل الأكثر دوراناً عند ابن عبدون، الذي جـاء في خمسة أشطر من أصل أربعة وعشرين شطراً، بنسبة ٢٥%، بينما جاء هذا التشكيل ثانياً من حيث الدوران والتكرار في قصيدة ابن حمديس، إذ تكرر في سبعة أشطر من أصل اثنـين وثلاثين شطراً وبنسبة تجاوزت ٢١,٨٧ % من مجموع الأبيات، وكان أقلها دوراناً عنـد ابـن دراج في قصيدته بنسبة ٥,٥٥ % وأمية الداني بنسبة ٥%. بينما جاء ترتيبه الثالث في قـصيدة ابن زيدون، إذ تكرر (٤) مرات بنسبة ١٣,٣٣ % من مجموع التكرارات، وفي قصيدة ابـن خفاجة جاء بواقع تكرارين من أصل ستة عشر شطر بنسبة ١٢,٥%.

ومن هذا الواقع نجد أن هذا التشكيل له حضور عند البحتري وشعراء الأنـدلس بنـسبة متقاربة، مما يعني أن هناك تأثراً نسبياً في الاتجاه نحو هذا التشكيل المتحول؛ نتيجة ما أصـاب تفعيلتين من تفعيلاته، علماً أن هذا التشكيل قد تكرر ٢٩ مرة من أصل ١٨٨ شطر هي مجموع أشطار القصائد مجتمعة وبنسبة تقارب ١٥,٤٢ %.

أما التشكيل الثاني (مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلن) فقد تكرر في قصيدة البحتري خمـس مرات وبنسبة تجاوزت ١٩,٢٣ % من مجموع الأشطار، بينما كان هذا التشكيل الأكثر دورانـاً في قصيدة كل من ابن زيدون، الذي تكرر ثماني مرات بنسبة تجاوزت ٢٦,٦٦%، وابن دراج الذي تكرر في ستة أشطر بنسبة ٣٣,٣٣% من مجموع الأشطر، وابن عبدون الذي تكرر فـي ستة أشطر بنسبة ٢٥% من مجموع أشطر قصيدته، وأمية الداني الذي تكرر في أربع مـرات بنسبة ٢٠% من مجموع الأشطر، وابن حمديس الذي تكرر ٤ مرات وبنسبة ١٢,٥%، وأقلهـا عند المعتمد الذي تكرر مرة واحدة بنسبة ٤,٥٤%، بينما لم يستخدم ابن خفاجة هذا التشكيل، وقد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بلغ مجموع تكرارات هذا التشكيل في القصائد مجتمعة ٣٤ مرة وبنسبة ١٨,٠٨%، وهي أعلى نسبة من التكرارات، مما يعني أن هذا التشكيل له حضور واسع عند البحتري وشعراء الأندلس على السواء.

التشكيل الثالث (مستفعلن فَعِلن مستفعلن فَعِلن) جاء هذا التشكيل في المرتبة الثالثة في قصيدة البحتري بنسبة ١١,٥٣ % وبواقع ثلاث تكرارات، وهي المرتبة نفسها التي احتلها هذا التشكيل في قصيدة ابن دراج بواقع تكرارين وبنسبة ١١,١١% من مجموع التكرارات، واحتل هذا التشكيل المرتبة الثالثة أيضاً في قصيدة ابن حمديس، بواقع ستة تكرارات، وبنسبة تجاوزت ١٨,٧٥ %، وهو الحال نفسه في قصيدة ابن عبدون وبنسبة ٨,٣٣%، وجاء في المرتبة الثانية عند كل من المعتمد الذي تكرر خمس مرات وبنسبة تجاوزت ٢٢,٧٢ %، وأمية الداني الذي تكرر ثلاث مرات وبنسبة ١٥%، بينما لم يعتمد ابن خفاجة على هذا التشكيل، فلم يأت مطلقاً في تشكيلاته، وكان مجموع تكرارات هذا التشكيل من القصائد جميعها ٢٤ مرة بنسبة ١٢,٧٦%، ويشير هذا التشكيل إلى أن ثمة تقارباً نسبياً من إنتاج الإيقاعات عند الشعراء جميعهم.

أما التشكيل الرابع : (مستفعلن فَعِلن مستفعلن فَعْلن)، الذي جاء في المرتبة الثالثة ــ مكرراً ــ عند البحتري بواقع ثلاث تكرارات وبنسبة ١١,٥٣%، بينما كان هذا التشكيل أولاً في قصيدة ابن حمديس من حيث دورانه، إذ جاء في ثماني أشطر وبنسبة ٢٥% من مجموع الأشطر، وكذلك جاء هذا التشكيل في المرتبة الأولى في قصيدة أمية الداني، فقد تكرر في خمسة أشطر من عشرين شطراً ،بنسبة ٢٥% من مجموع أشطر القصيدة، بينما جاء في المرتبة الثانية في قصيدة ابن دراج، بواقع خمسة تكرارات وبنسبة ٢٧,٢٧% من مجموع أشطر قصيدته، وتكاد النسبة تكون متقاربة عند كل من البحتري، وابن زيدون، وابن خفاجة، وابن عبدون،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والمعتمد، بينما ترتفع كثيراً عند ابن دراج، والداني وابن حمديس، وقد تكرر هذا التشكيل بواقع ثلاث وثلاثين مرة، عند جميع الشعراء، بنسبة تقارب ١٧,٥٥ %.

التشكيل الخامس : (متفعلن فَعِلن مستفعلن فَعِلن) فقد جاء رابعاً في قصيدة البحتري بنسبة ٧,٦٩%، وهي النسبة نفسها التي شغلتها التشكيلات السادس والسابع والثامن، بينم جاء هذا التشكيل (الخامس) الأكثر دوراناً عند ابن خفاجة، إذ تكرر في خمسة أشطر بنسبة ٣١,٢٥% من مجموع الأشطر المشكلة للقصيدة، وجاء في نهاية الترتيب عند كل من ابن حمديس الذي تكرر مرتين بنسبة ٦,٢٥% وفي قصيدة أمية الداني بنسبة ٥%، بينما اختفى هذا التشكيل من قصيدة ابن عبدون، والناظر في هذه النسب يجد أن ثمة تماثلاً وتقارباً في نسبة اللجوء لهذا التشكيل الإيقاعي عند الشعراء بما فيهم البحتري، فهو ليس من التشكيلات الإيقاعية الأثيرة عندهم، فقد تكرر هذا التشكيل خمس عشرة مرة، بنسبة ٧,٩٧ % من جميع أشطر القصائد المختارة.

أما التشكيل السادس، فقد تكرر في قصيدة البحتري مرتين، وهو عدد المرات التي تكرر فيها التشكيل الخامس والسابع والثامن بنسبة ٧,٦٩ % من مجموع الأشطار، وقد احتل هذا التشكيل المرتبة الأولى عند المعتمد بواقع ستة تكرارات بنسبة ٢٧,٢٧% من مجموعها، وجاء في المرتبة قبل الأخيرة عند كل من ابن زيدون ١٠%، وابن دراج ١١,١١%، وابن عبدون ٤,١٦%، وابن حمديس ٦,٢٥%، وهذا يدلل على أن هذا التشكيل الوزني ليس من اهتمامات هؤلاء الشعراء على الأقل في النصوص المختارة، ولكن بنسب متقاربة بين ما جاء عليه في قصيدة البحتري، وقصائد الشعراء الآخرين.

أما التشكيل السابع (مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلن) فقد جاء في المرتبة الثانية في نص أمية الداني بواقع ثلاث تكرارات بنسبة ١٥%، وكذلك الحال في نص ابن خفاجة الذي تجاوزت

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نسبته ١٨,٧٥ % بواقع ثلاث تكرارات، وكذلك في نص ابن زيدون الذي وصل عدد التكرارات فيه إلى ستة، وبنسبة ٢٠% من مجموع الأشطر المشكلة للقصيدة، بينما كان متأخراً في الترتيب عند كل من البحتري ٧,٦٩%، وابن عبدون ٤,١٦%، والمعتمد ٩,٠٩%، بينما اختفى هذا التشكيل من قصيدة ابن حمديس، وقد تكرر هذا التشكيل في جميع القصائد تسعة عشر مرة بنسبة ١٠,١٠% من مجموعها.

وأخيراً جاء التشكيل الثامن أقل التشكيلات دوراناً عند الشعراء جميعاً، فقد تكرر عند الشعراء خمس عشر مرة، من أصل ١٨٨ شطر، هي مجموع أشطر القصائد مجتمعة وبنسبة لا تزيد عن ٧,٩٧% من مجموعها، يشترك هذا التشكيل مع التشكيل الخامس الذي تكرر بنفس العدد، وهذا يعني أن هناك شبه اتفاق بين الشعراء على أن هذا الإيقاع أو التشكيل لا يخدم التجربة الشعرية والحالة النفسية لهؤلاء الشعراء، على الأقل في النصوص المختارة هذه.

من كل ما سبق يجد المتابع لهذا الجدول الإحصائي، أن هؤلاء الشعراء بمن فيهم البحتري، قد توسعوا في استخدام الإيقاعات المختلفة، نتيجة حدوث الزحافات والعلل في التفعيلات المشكلة لهذا الوزن، وكانت التشكيلات التي حدثت من وراء ذلك والتي بلغت ثمانية تشكيلات وزنية، قد وزعت على رقعة القصيدة بنسب متفاوتة، وهذا يعني أن التشكيل الوزني الواحد، يكون في الصدر حيناً ثم لا يلبث أن يقفز إلى العجز، وبعد عدة دورات يعاود ثانية، ويتغير مكانه باستمرار، وهذا بحد ذاته يحقق تنوعاً في الإيقاع المشكل من هذه الزحافات، ويمكن الزعم بأن شعراء الأندلس قد ساروا على الطريق نفسه الذي سار عليه البحتري في التنويع في الإيقاع الداخلي، باللجوء إلى الزحافات الناتجة عن اختيار الألفاظ التي تعبر عن التجربة الشعرية لكل منهم، مع الإشارة إلى أن كثيراً من شعراء العربية، لا تخلو هذه التشكيلات

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من أشعارهم، ولكن موضوع الدراسة يتطلب أن تكون المقارنة بين تشكيلات البحتري من ناحية، وتشكيلات شعراء الأندلس مدار البحث من ناحية أخرى.

ولما كانت الزحافات والعلل التي تحدث توتراً في إيقاع القصيدة وموسيقاها، مهمة ومؤثرة في خلق ذلك الإيقاع، بمختلف نبراته ونغماته، فإن هناك عناصر أخرى يستخدمها الشعراء في تلوين إيقاعاتهم، لها التأثير نفسه إن لم يكن أكثر فاعلية منها – الزحافات – في خلق الإيقاع وتنويعه، ورفعه وخفضه وتسريعه وتهدئته، وهذه العناصر الداخلة والمؤثرة في الموسيقى الداخلية هي ما تعرف باسم الألوان البديعية، ولما كانت هذه الألوان كثيرة ومتنوعة ومتشعبة ومتداخلة، فسيكون التركيز على بعض منها بما يخدم مضمون هذا البحث وإبرازه، والكشف عن حقيقة تمثل شعراء الأندلس نهج البحتري في النظم عامة ،وبالتنويع الموسيقي بوجه خاص.

ومن الأشكال التي يمكن دراستها، لشيوعها في شعر البحتري وبعض شعراء الأندلس، ما يعرف بالتوازي بين شطري البيت الواحد، والتي تعني من ضمن ما تعنيه أن يكون ثمة توازٍ أو تساوٍ في إيقاع المفردات التي تشكل صدر البيت وعجزه، وتماثلها عروضياً ونحوياً وصوتياً، لذلك، سأقوم باستعراض بعض النصوص أو الأبيات المجتزأة من القصائد، سواء أكانت للبحتري أم لشعراء الأندلس؛ للإجابة عن التساؤل : هل تمثل شعراء الأندلس منهج البحتري الشعري في توزيع الإيقاع وتنويعه على رقعة القصيدة كاملة ؟

إن المتتبع لقصائد البحتري عامة يجد أن هذا التوازي، ظاهرة حية في شعره، فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من هذا النوع، وهي وإن كانت شائعة بشكل كبير على مستوى القصائد، إلا أنها غير كثيفة في القصيدة الواحدة، فلا تكاد تتجاوز بضعة أبيات تتوزع توزيعاً طبيعياً على رقعة القصيدة، لهذا تمثل هذه الأبيات المتوازية إيقاعاً صوتياً متوازياً يتخلله إيقاع موسيقي لذيذ الوقع على السمع والفكر معاً.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فمن قصيدة للبحتري يمدح فيها أبا سعيد محمد بن يوسف [1] تعداد أبياتها ستة وأربعون بيتاً، يقول منها : [2] (الطويل)

١. أَرَى بَيْنَ مُلْتَفِّ الأَرَاكِ مَنَازِلا مَوَاثِلَ لَوْ كَانَتْ مَهَاهَا مَوَاثِلا

٢. فَقِفْ مُسْعِداً فِيهِنَّ إِنْ كُنْتَ عَاذِراً وَسِرْ مُبْعِداً عَنهُنَّ إِنْ كُنْتَ عَاذِلا

٣. لَقِينَا المَغَانِي بِاللِّوَى فَكَأَنَّمَا لَقِينَا الغَوَانِي الآنِسَاتِ عَوَاطِلا

٦. وَمَذْهَبُ حُبٍّ لَمْ أَجِدْ عَنْهُ مَذْهَباً وَشَاغِلُ بَثٍّ لَمْ أَجِدْ عَنْهُ شَاغِلا

١٦. إِذَا اسْوَدَّ فِيهِ الشَّكُّ كَانَ كَوَاكِباً وَإِنْ سَارَ فِيهِ الخَطْبُ كَانَ حَبَائِلا

٢٤. طَلِيعَتُهُمْ إِنْ وَجَّهَ الجَيْشَ غَازِياً وَسَاقَتُهُم إِنْ وَجَّهَ الجَيْشَ آفِلا

٣٢. فَأَصْلَحَ مِنْهُم كُلَّ مَا كَانَ فَاسِداً وَقَوَّمَ مِنْهُمْ كُلَّ مَا كَانَ مَائِلا

٣٥. لأَذْكَرْتَهُ بِالرُّمْحِ مَا كَانَ نَاسِياً وَعَلَّمْتَهُ بِالسَّيْفِ مَا كَانَ جَاهِلا

٣٨. أَحَطْتَ بِهِ قَهْراً فَلَمَّا مَلَكْتَهُ أَحَطْتَ بِهِ مَنّاً عَلَيهِ وَنَائِلا

٤٦. فَمَنْ كَانَ مِنْهُم سَاكِناً كُنْتَ نَاطِقاً وَمَنْ كَانَ مِنْهُم قَائِلاً كُنْتَ فَاعِلا

استخدم البحتري في هذه القصيدة سبعة أبيات فيها مماثلة تامة تقريباً، وهي الأبيات ذات الأرقام : الثاني، والسادس، والسادس عشر، والرابع والعشرون، والثاني والثلاثون، والخامس والثلاثون، والثامن والثلاثون، والسادس والأربعون، وإحصائياً فقد بلغت نسبة هذه الأبيات إلى مجموعها الكامل ما نسبته ١٥,٥٥%، وقد توزعت هذه الأبيات على رقعة القصيدة كاملة، وهذا التوزيع والترتيب قد يكون له دلالة معينة، في هذه القصيدة خاصة، وفي شعر البحتري عامة، وهي أن البحتري فنان بارع، يعي متى يستخدم هذا النوع من الإيقاع المتماثل صوتياً ونحوياً

---

[1]) هو أبو سعيد محمد بن يوسف الثغري ، طائي من أهل مرو ، وهو من قادة جيوش المعتصم التي حاربت بابك الخرمي . انظر : **البحتري** . الديوان ، ص ٥ .

[2]) البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٣ ، ص ١٥٩٩ . والأبيات مرقمة حسب ورودها في القصيدة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وصرفياً، ليشغل المتلقي بمتابعة شعره، كلما شعر أن المستمع له قد يتشتت ذهنه ويبتعد عنه، فيأتي بهذا النسق المتوازي ليشده إليه ثانية، لما لهذا التنويع في الإيقاع من قدرة على إنتاج جرس موسيقي محبب إلى النفس، لذيذ على السمع، ولما له من دور في رفع وتيرة النبرة والنغم والإيقاع بعد خفضها وخفوتها، لتعيد إلى نفس الملقي والمتلقي الحماسة والاندماج مع القصيدة؛ مما يحافظ على التواصل بينهما.

ومما زاد في جمال الإيقاع ورقته، لجوء البحتري إلى استخدام ألوان بديعية داخل الشكل المتوازي، دون أن يكتفي به وحده، ومعنى هذا أن البحتري استخدم في قصيدته آلات متعددة يصدر عنها إيقاعات وأصوات متعددة، تزيد من تناسق الإيقاعات المتنوعة.

والناظر في هذه التوازيات، يجد أن بناء صدورها يتماثل تماماً مع بناء أعجازها، تركيبياً ولفظياً ونحوياً وصرفياً، وأخيراً إيقاعياً، فالبيت الثاني تتألف ألفاظه وفق المخطط التالي :

قف + مسعداً + فيهن + إن + كنت + عاذراً

سر + مبعداً + عنهن + إن + كنت + عاذلاً

فعل أمر + اسم فاعل + جار ومجرور + حرف شرط + كان واسمها + خبرها

والبيت السادس والأربعون تتألف ألفاظه ضمن المخطط التالي :

فمن + كان + منهم + ساكناً + كنت + ناطقاً

ومن + كان + منهم + قائلاً + كنت + فاعلا

اسم موصول + فعل ناسخ + جار ومجرور + اسم فاعل + فعل ناسخ + اسم فاعل

فقد اشترك في الشطرين الألفاظ (فمن كان منهم..... كنت.....)، وجاء لفظ ناطقاً وساكناً في فراغي الصدر، بينما جاء قائلاً وفاعلاً في فراغي العجز، والألفاظ الأربعة هذه كانت على وزن واحد، وهو وزن اسم الفاعل الثلاثي المنصوب.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما الإيقاع من جهة التفعيلات فقد جاء متماثلاً في الأربعة أشطر، وكانت التفعيلات (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) مما يعني توازياً كاملاً بينها، ليس هذا وحسب، إنما استخدم البحتري من الألفاظ والحروف، التي أكسبت الإيقاع العام، إيقاعاً متفرعاً منه، زاد من تنويع نغماته وتوزيعها على شطري البيت، وذلك باستخدام أسماء الفاعلين مسعداً في الصدر، ويناظره في المكان نفسه من العجز مبعداً، وفي تفعيلة العروض استخدم اسم الفاعل عاذراً، وفي تفعيلة الضرب استخدم اسم الفاعل عاذلاً.

وهذا الإيقاع، ليس هو عينه في البيت السادس والأربعين، وذلك لوجود توازٍ على مستوى التراكيب المتناظرة في حشو الصدر وحشو العجز، مما أكسبه نغماً مختلفاً صوتياً رغم تشابهه التام مع الأول عروضياً.

ليس هذا حسب ،فقد نوع البحتري في النغم الداخلي للبيتين بالتركيز على حرف بعينه دون غيره من الحروف، فالناظر في هذين البيتين يجد أن حرف النون وإيقاعه لهما سيطرة تامة على باقي الحروف المشكلة لهما، فقد تكرر النون والتنوين في البيت الثاني، عشر مرات من أصل ثلاثة وأربعين حرفاً وبنسبة تجاوزت ٢٣,٢٥% من مجموع الحروف، وورد هذا الحرف في تسع كلمات من أصل اثنتي عشرة كلمة، مجموع الكلمات في هذا البيت، بنسبة ٧٥% من مجموع الكلمات، بينما تركز هذا الحرف بشكل أكثر كثافة في البيت السادس والأربعين، فقد تكرر هذا الحرف في جميع الكلمات ثلاث عشرة مرة من أصل ستة وأربعين حرفاً بنسبة ٢٨,٢٦%، أما الكلمات التي ورد فيها هذا الحرف فهي إحدى عشرة كلمة من أصل ثلاث عشرة كلمة وبنسبة تجاوزت ٨٤,٦٠% من مجموع الكلمات.

وهذا يعني أن هناك إيقاعاً عاماً تمثل في الوزن العروضي لبحر الطويل، ثم سانده نغم آخر، وهو نغم التوازي التام الحاصل بين شطري البيت، ثم نغم التكرار الحاصل بين ألفاظ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذين البيتين وتراكيبهما، وأخيراً إيقاع حرف النون الذي سيطر على مجمل كلمات البيتين، لينتج من تآزر هذه الأنغام نغماً وإيقاعاً عذباً، يقع موقع السحر على نفس المتلقي، يطرب له ويهش، مما يجعله يشارك المنشد في إنشاد هذا اللحن الشجي، ويتفاعل معه أيمّا تفاعل.

ولا تختلف بقية الأبيات عن هذين البيتين، إنما استخدم ألواناً أخرى فيها، لذلك برزت إيقاعات مختلفة، تمثلت بالجناس والطباق الذي أثرى الإيقاع الموسيقي والنغم الصوتي، ويظهر هذا في البيت السادس، فبالإضافة إلى التوازي التام بين مفردات الصدر والعجز وتراكيبهما، استخدم الجناس التام بين " مذهب " التي تعني الطريقة، و " مذهب " التي تعني المهرب والمنجى، وفي العجز جانس بين " شاغل بث " التي تعني انشغاله بالحب وبالحزن والشكوى، وبين " شاغلاً " التي تعني مهرباً ومخلِّصاً مما هو فيه، وهذا الاستخدام أخمد جذوة الإيقاع، فأصبح بطيئاً حزيناً.

بينما في البيت الرابع والعشرين، كان الإيقاع الذي جاء به الطباق، أشد وأقوى من السابق، إذ طابق ما بين " الطليعة " التي تعني مقدمة الجيش، و" الساقة " مؤخرته، وبين " غازياً وآفلاً "، فجاء الإيقاع صاخباً؛ لمناسبة الحال الذي صور به مكانة الممدوح في قيادة الجيش، والتفاف جنده حوله، وهذا الإيقاع أيضاً يخالف طبيعة الإيقاع الوارد في البيتين الثاني والثلاثين والخامس والثلاثين، فقد ربط الإصلاح بالفساد (أصلح، فاسداً) وربط التقويم بالمائل (قوم، مائلاً) وربط التذكير بالنسيان (أذكرته ،ناسياً)وأخيراً التعليم بالجهل (علمته، جاهلاً) لتشكل ثنائيات ذات إيقاع من شأنه إشعال الحماسة وجذوة الطرب في نفوس المتلقين.

هذا التنوع الإيقاعي الذي استخدمه البحتري في هذه القصيدة ينطبق على أغلب شعره، وهو من العناصر التي ميزت شعر البحتري من أشعار غيره، وجعلته في الطبقة العليا من شعراء العصر العباسي، متميزاً في هذه المعزوفات الجميلة التي يخلقها بتنويع أساليبه ومفرداته

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولغته، فهل نجد مثل هذه الإيقاعات الشجية والموسيقى المريحة عند شعراء الأندلس مدار البحث؟

وللإجابة عن هذا التساؤل، سأقوم باستعراض بعض أشعار الأندلسيين ومحاولة المقارنة بين ما جاء فيها، وما جاء في قصيدة البحتري السابقة المتخذة نموذجاً للتوازي في شعر الشعر البحتري.

ففي قصيدة لابن دراج القسطلي، تتألف من خمسة وتسعين بيتاً استخدم أسلوب التوازي التام بين الشطرين في خمسة وعشرين بيتاً، وبنسبة تتجاوز ٢٦,٣٠% من مجموع الأبيات، وهذه النسبة تفوق كثيراً نسبة ما جاء في قصيدة البحتري السابقة، مما يدل على أن ابن دراج لم يتأثر بأسلوب البحتري في هذا المضمار وحسب، إنما بالغ كثيراً في استخدامه في هذه القصيدة وغيرها من القصائد، فهذا الأسلوب يكاد يكون عاماً ومبالغاً فيه في كافة قصائده، وسوف أورد هذه الأبيات مرقمة حسب ورودها في القصيدة ليتم دراستها وفقاً لهذا الترتيب، لأن ورودها في ترتيب معين، له دلالة كبيرة، سلبية كانت أم إيجابية، والأبيات التي ورد فيها التوازي هي : [1]

من البسيط

١. أَهَلَّ بِالبَيْنِ فَانْهَلَّتْ مَدَامِعُهُ وَآنَسَ النَّفْرَ فَاسْتَكَّتْ مَسَامِعُهُ

١٦. رَوْضٌ لِعَيْنِ الهَوَى رَاقَتْ أَزَاهِرُهُ وَمَشْرَبٌ لِلصَّبَا طَابَتْ مَشَارِعُهُ

٢٤. غُصْنٌ تَجَرَّعَ أَنْدَاءَ النَّعِيمِ فَمَا يُطَوِّقُ الدُّرَّ إِلَّا وَهَوَ جَارِعُهُ

٢٥. غَضُّ القَبَاطِيِّ تَحْتَ الوَشْيِ نَاعِمُهَا مُخَلْخَلُ الجِيدِ فَوْقَ العِقْدِ رَادِعُهُ

٢٦. يَمِيسُ طَوْرَاً وَسُكْرُ الدَّلِّ عَاطِفُهُ وَتَارَةً وَانْثِنَاءُ الوَشْيِ لاذِعُهُ

٢٧. فَاسْتَفْرَغَ الخَصْرُ كُثْبَانَا تُبَاعِدُهُ وَأَنْبَتَ الصَّدْرُ رُمَّانَاً تُدَافِعُهُ

---

[1]) ابن دراج . ديوان ابن دراج ، ص ١١٣ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٠. وَالسِّحْرُ يَسْحَرُ مِنْ لَفْظٍ يُنَازِعُنِي ... وَالمِسْكُ يَعْبِقُ مِنْ كَأْسٍ أُنَازِعُهُ

٣٤. قَدْ أَنْهَبَ المِسْكَ وَالكَافُورَ خَازِنُهُ ... وَأَرْخَصَ الوَرْدَ وَالتُّفَاحَ بَائِعُهُ

٣٧. مَجَالُ طَرْفِي وَمَا حَازَتْ لَوَاحِظُهُ ... وَحَرُّ صَدْرِي وَمَا ضَمَّتْ أَضَالِعُهُ

٤٦. صَبَاحُ بَارِقَةٍ لَوْلا عَجَاجَتُهُ ... وَلَيْلُ هَابِيَةٍ لَوْلا لَوَامِعُهُ

٤٧. دَلائِلُ اليُمْنِ فِي الهَيْجَا أَدِلَّتُهُ ... وَأَنْجُمُ السَّعَدِ بِالبُشْرَى طَلائِعُهُ

٤٩. لِمَوْعِدٍ غَيْرِ مَكْذُوبٍ عَوَاقِبُهُ ... فِي مَتْجَرٍ غَيْرِ مُزْجَاةٍ بَضَائِعُهُ

٥١. فَلا ظَلامُ قَرَارٍ أَنْتَ سَاكِنُهُ ... وَلا نَهَارُ مُغَارٍ أَنْتَ وَادِعُهُ

٥٥. فَإِنْ شَجَتْ ثَغْرَكَ الأَقْصَى مَرَابِصُهُ ... فَقَدْ شَجَتْ أَرْضَهُ القُصْوَى مَصَارِعُهُ

٥٩. فَمَقْعَصٌ نَاشِزٌ عَنْهُ حَلائِلُهُ ... وَمُرْضَعٌ ذَاهِلٌ عَنْهُ مَرَاضِعُهُ

٦١. هَذَا مُعَانِقُهُ يَأْسَاً فَمُسْلِمُهُ ... وَذَا مُعَانِقُهُ إِلْفَاً فَشَافِعُهُ

٦٤. وَالأَرْضُ تَلْبَسُهُ طَوْرَاً وَتَخْلَعُهُ ... وَالجِسْرُ حَامِلُهُ كَرْهَاً فَوَاضِعُهُ

٦٥. طَوْدٌ مِنَ الخَيْلِ أَعْلاهُ وَأَسْفَلُهُ ... بَحْرٌ مِنَ السَّيْلِ مُلْتَجٌّ دَوَافِعُهُ

٦٧. بِيُمْنِ حَاجِبِكَ المَيْمُونِ طَائِرُهُ ... وَسَعْدِ قَائِدِكَ المَسْعُودِ طَالِعُهُ

٦٩. سَاقِي الحَيَاةِ لِمَنْ سَالَمْتَ مُطْعِمُهَا ... ذُعَافَ سُمٍّ لِمَنْ حَارَبْتَ نَاقِعُهُ

٧١. مَنْ أَشْرَقَتْ بِسَجَايَاهُ مَقَاوِلُهُ ... وَأَعْرَقَتْ فِي مَسَاعِيهِ تُبَابِعُهُ

٧٦. وَمَنْ سِوَاهُ لِمَقْطُوعٍ أَوَاصِرُهُ ... وَمَنْ سِوَاهُ لِمَرْدُودٍ شَوَافِعُهُ

٧٧. وَمَنْ سِوَاهُ لِخَطْبٍ جَلَّ فَادِحُهُ ... وَمَنْ سِوَاهُ لِخَرْقٍ قَلَّ رَاقِعُهُ

٨٠. يَا وَاصِلاً بِالنَّدَى مَا اللهُ وَاصِلُهُ ... وَقَاطِعاً بِالظُّبَى مَا اللهُ قَاطِعُهُ

٨٣. فِي جَيْشِ عِزٍّ وَنَصْرٍ أَنْتَ غُرَّتُهُ ... وَشَمْلِ دِينٍ وَدُنْيَا أَنْتَ جَامِعُهُ

٨٤. مُعَظَّمُ القَدْرِ فِي الأَبْصَارِ بَاهِرُهُ ... وَخَافِضُ الطَّرْفِ لِلرَّحْمَنِ خَاشِعُهُ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٩٥. فَـلا تَـوَاضَعَ قَـــذٌ أَنْتَ رَافِعُهُ وَلا تَـــرَفَّعَ قَذٌ أَنْـتَ وَاضِـعُهُ

الناظر في تعداد أبيات هذه القصيدة، يجد أنها ضعف عدد أبيات قصيدة البحتري تقريبـاً، وشيء طبيعي أن يطَّرد عدد الأبيات المتوازية الشطرين تماشياً مع عدد أبيات القصيدة، وحتى تأخذ الأبيات موقعها الحسن في القصيدة، فمن الأفضل أن تكون متباعدة عن بعـضها، والـذي حصل هو العكس من ذلك، فقد ورد في الأبيات (١ – ٢٤) بيتان فقط، وهما الأول والسادس عشر، وموقعهما حسن لو سارت القصيدة كلها بالاتجاه ذاته، لما تأتي به من إيقاع صوتي حسن، من شأنه إعادة النشاط لذهن المتلقي، خصوصاً أن هذه القصيدة ذات أبيات كثيرة، قـد تجعـل السامع يتشتت ذهنه، فيفقد التواصل مع المنشد أو الملقي، وما أن تسير القصيدة في الأبيـات (٢٥ – ٤٩) حتى نجد الأبيات المتوازية بلغت تـسعة أبيـات، وهـي الخـامس، والخـامس والعشرون، والسادس والعشرون، والسابع والعشرون، والثلاثون، والرابع والثلاثون، والـسابع والثلاثون، والسادس والأربعون، والسابع والأربعون ،والتاسع والأربعون، وبنسبة تزيـد عـن ٣٧,٥ % من عدد الأبيات المتوازية، وهذا التقارب أو التتالي، يجعل الإيقاع رتيباً رغم صخبه وارتفاع نبرته ونغمته، ويصبح مملاً؛ لشعور المتلقي أن الشاعر يرصف الألفـاظ والتراكيـب المشكلة لهذه الأبيات رصفاً، وهذا بدوره يجعل الخيال ضحلاً، وتبدو الـصنعة واضـحة فيـه بجلاء، وهذه الصنعة إذا بولغ فيها فإنها تقتل الإيقاع والقصيدة برمتها.

أما الأبيات (٥٠ – ٧٤) فقد ورد فيها تسعة أبيات متوازية بنسبة ٣٧,٥% مـن عـدد الأبيات، وهي النسبة السابقة ذاتها في الأبيات (٢٥ – ٤٩) مما يعني تولد الإيقاع الرتيب نفسه في هذه الأبيات والذي يستغرق جزءاً كبيراً من مجموع الأبيات ــ وهذا ليس في صالح الإيقاع ونموه وتنوعه، كما كان عند البحتري، وأخيراً الأبيات (٧٥ – ٩٥) فقد ورد فيها ستة أبيـات متوازية، بنسبة ٢٨,٥٧% من مجموع الأبيات، وهذه أيضاً نسبة عالية، توحي بأن الإيقاع الناتج من هذه التوازيات، كان يعمل ضد جمال القصيدة وقوتها وبنائها، مما يعني أن ابـن دراج، وإن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كان قد سار على نهج البحتري في استغلال مثل هذه التوازيات، في ثنايا قصيدته، إلا أنه لم ينجح نجاح البحتري في العناية بهذه التوازيات، المبالغ في إيرادها بهذا الكم الكبير، فطالت القصيدة، وبدأ الضعف يدب في أركانها.

أما تقنية نظم هذه الأبيات، فهي وإن كانت لا تفارق تقنية البحتري، إلا أنها قصرت عنها في كثير من المواطن، فالتوازي عند البحتري محكمٌ غالباً، خصوصاً عندما تتعاضد مجموعة من العناصر تعمل معاً في خلق ألوان مختلفة من الإيقاعات داخل الإيقاع الرئيس، تبعث النشوة والطرب في نفس المتلقي ، إلا أنها عند ابن دراج، لم ترق إلى هذا المستوى في جميع الأبيات المحققة للتوازي، وهذا لا يعني أن بعض الأبيات جاءت كما جاءت به أبيات البحتري، فالبيت الثلاثون، يشكل ألواناً متنوعة من الإيقاعات الداخلية داخل البيت نفسه الذي يمكن رسم مخطط له.

والسحر + يسحر + من لفظ + ينازعني

والمسك + يعبق + من كأس + أنازعه

مبتدأ + فعل مضارع + جار ومجرور + جملة فعلية

علاوة على إيقاع التوازي العروضي بين شطري البيت، اللذين جاءا على وزن (مستفعلن فاعل مستفعلن فاعلن)، فقد ظهر إيقاع آخر بترديد الكلمات، (السحر يسحر، ينازعني، أنازعه)، لتضفي على إيقاع البيت، رقة وعذوبة وجمالاً، خصوصاً مع تكرار حرف السين الذي ورد أربع مرات مناصفة بين شطري البيت، وحرف الزاي الذي تكرر مرتين إحداهما في العروض والثانية في الضرب، مما أعطى جرساً موسيقياً لذيذاً على السمع ترتاح لسمعه الأذن.

وتظهر هذه الرقة والعذوبة في إيقاع الأبيات الأخيرة : الثمانين، والخامس والتسعين.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٨٠. يَا وَاصِـلاً بِالنَّدَى مَا اللهُ وَاصِـلُهُ وَقَاطِعَاً بِالظُّـبَى مَا اللهُ قَـاطِعُهُ

٩٥. فَـلا تَـوَاضَعَ قَـدْرٌ أَنْتَ رَافِعُهُ وَلا تَـرَفَّعَ قَدْرٌ أَنْـتَ وَاضِـعُهُ

حيث أنتج تكرار اسم الفاعل واصلاً، واصله، قاطعاً، قاطعه، إيقاعاً صاخباً عذباً يطـرب له السامع، ويعيد القصيدة إلى مسارها الصحيح.

بينما في البيت الأخير اختلف الإيقاع باختلاف مواضع الكلمـات ذات الإيقـاع المـؤثر فجاءت كلمة تواضع في بداية الصدر، لتعود إلى العجز في آخره، وهي ما يعرف برد العجـز على الصدر، وكذلك جاءت كلمة رافع في تفعيلة العروض، لتنقل إيقاعها ونغمتها فـي بدايـة العجز، مما يجعل الصدر والعجز، يتبادلان الإيقاع الصرفي في الحشو والعروض والـضرب، فينتج إيقاع هادئ يشي بانتهاء القصيدة، وتوقف الإيقاع.

وعلى النهج نفسه، سار ابن خفاجة، إذ شاع هذا اللون الإيقاعي في كثير مـن قـصائده، وبدرجة تفوق ما جاء في شعر البحتري، ولكنه مثل سائر شعراء الأندلس لم يتقن تقنيـة هـذا الأسلوب، إذ ينتشر التوازي في أبيات قصائده كيفما اتفق، دون أن يحقق الإيقاع لذة الطرب عند المتلقي، يقول في قصيدة طويلة، عدد أبياتها خمسة وستون بيتاً، استخدم فيها أربعة عشر بيتـاً تتماثل صدورها مع أعجازها، وبنسبة زادت على ٢١,٥٣%، وهذه النسبة تزيد قليلاً عما كـان فيه التوازي في قصيدة البحتري، وتقل عما كانت عليه قصيدة ابن دراج، وابن خفاجـة بـشكل عام، أقل استخداماً لهذا النمط من ابن دراج، رغم شيوعه بكثرة في شعره.

يقول ابن خفاجة في قصيدة له : [1] (الطويل)

١. أَمَا وَالتِفَاتِ الرَّوْضِ عَنْ أَزْرَقِ النَّهْرِ وَإِشْرَاقِ جِيدِ الغُصْنِ فِي حِلْيَةِ الزَّهْرِ

٥. لَقَـدْ جُبْتُ دُونَ الحَيِّ كُـلَّ ثَنِيَّـةٍ يَحُومُ بِهَـا نَسْرُ السَّمَـاءِ عَلَى وَكْـرِ

---

[1]) ابن خفاجة . *ديوان ابن خفاجة* ، ص ٢٣ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٦. وَخُضْتُ ظَلامَ اللَّيْلِ يَسْوَدُّ فَحْمَةً وَدُسْتُ عَرِينَ اللَّيْثِ يَنْظُرُ عَنْ جَمْرِ

٧. وَجِئْتُ دِيَارَ الحَيِّ وَاللَّيْلُ مُطْرِقٌ مُنَمْنَمُ ثَوْبِ الأُفْقِ بِالأَنْجُمِ الزُّهْرِ

٩. فَلَمْ أَلْقَ إِلَّا صَعْدَةً فَوْقَ لأْمَةٍ فَقُلْتُ قَضِيبٌ قَدْ أَطَلَّ عَلَى نَهْرِ

١٠. وَلا شِمْتُ إِلَّا غُرَّةً فَوْقَ شُقْرَةٍ فَقُلْتُ حَبَابٌ يَسْتَدِيرُ عَلَى خَمْرِ

١٢. تَطَلَّعُ فِي فَرْعٍ مِنَ النَّقْعِ أَسْوَدٍ وَتَسفُرُ عَنْ خَدٍّ مِنَ السَّيْفِ مُحْمَرِّ

١٤. وَطَارَ إِلَيْهَا بِي جَنَاحُ صَبَابَةٍ فَطَارَ بِهَا عَنِّي جَنَاحٌ مِنَ الذُّعرِ

١٦. وَسَكَّنْتُ مِنْ نَفْسٍ تَجِيشُ مَرُوعَةٍ وَمَسَّحْتُ عَنْ عِطْفٍ تَمَايَلَ مُزْوَرِّ

١٨. وَقَبَّلْتُ مَا بَيْنَ المُحَيَّا إِلَى الطُّلَى وَعَانَقْتُ مَا بَيْنَ التَّرَاقِي إِلَى الخَصْرِ

٢٠. غَزَالِيَّةُ الأَلْحَاظِ رِيمِيَّةُ الطُّلَى مُدَامِيَّةُ الأَلْمَى حَبَابِيَّةُ الثَّغْرِ

٢٥. وَحُطَّ رِدَاءُ الغَيْمِ عَنْ مَنْكِبِ الصَّبَا وَنَمَّ عَلَى ذَيْلِ الدُّجَى نَفَسُ الزَّهْرِ

٢٧. وَلا لَيْلَ إِلَّا بِالثُّوَيَّةِ أَقْمَرٌ تَنَفَّسَ فِيهِ السُّكْرُ عَنْ نَفْحَةِ الشُّكْرِ

٢٨. وَلاَ كَفَّ إِلاَّ لِلأَمِيرِ كَرِيمَةٌ تَبَسَّمَ فِيهَا النَّصْلُ عَنْ مَبْسِمِ النَّصْرِ

٤٦. وَأَدْهَمَ لَوْلا أَنَّهُ رَاقَ صُورَةً لَمَا عَرَفَتْهُ العَيْنُ مِن لَيْلَةِ الهَجْرِ

٤٧. طَوِيلُ سَبِيبِ العُرْفِ وَالعُنْقِ وَالشَّوَى قَصِيرُ عَسِيبِ الذَّيْلِ وَالأُذْنِ وَالنَّسْرِ

٦٥. طَلِيقَ لِسَانِ السَّيْفِ وَالضَّيْفِ وَالنَّدَى رَفِيعَ مَنَارِ القَدْرِ وَالذِّكْرِ وَالفَخْرِ

وبنظرة سريعة، نجد أن هذه التوازيات قد تركزت بشكل أساسي في الأبيات الأولى من القصيدة، وتحديداً في الثلث الأول منها (١ – ٢٢)، إذ جاءت سبعة أبيات منها في هذه الشريحة، بنسبة بلغت ٣١,١٨%، بمعنى أن هذا اللون الإيقاعي قد صبغ الثلث الأول من القصيدة بإيقاعه الهادئ ونغمه الرتيب، ولم يكن هذا اللون تاماً في أجزائه كما كان عند

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البحتري، إنما شذ قليلاً نتيجة اختيار الألفاظ التي تعبر عن واقع التجربة عنده، ولكن التماثل التام قد ورد في بعض الأبيات، منها البيت الثاني عشر :

تَطَلَّـــعُ فِـــي فَرْعٍ مِنَ النَّقْـــعِ أَسْوَدِ وَتُسْقِـــرُ عَنْ خَدٍّ مِنَ السَّـــيْفِ مُحْمَرِّ

تَطَلَّـــعُ + فِـــي + فَرْعٍ + مِنَ + النَّقْـــعِ + أَسْوَدِ

وَتُسْقِـــرُ + عَنْ + خَدٍّ + مِنَ + السَّـــيْفِ + مُحْمَرِّ

مضارع + حرف جر + مجرور + جر + مجرور + نعت

والثامن عشر :

وَقَبَّـــلتُ مَا بَيْـــنَ المُحَـــيَّا إِلَى الطُّلَى وَعَانَقْتُ مَا بَيْنَ التَّرَاقِي إِلَى الخَصْرِ

وَقَبَّـــلْتُ + مَا + بَيْـــنَ + المُحَـــيَّا + إِلَى + الطُّلَى

وَعَانَقْتُ + مَا + بَيْـــنَ + التَّرَاقِي + إِلَى + الخَصْرِ

فعل وفاعل + موصول + ظرف + مضاف إليه + جر + مجرور

وإذا كانت الإيقاعات السابقة تشكل إيقاعات أفقية ←→ فإن هناك توازياً عمودياً ↕ ظهر في هذه الأبيات، وتمثل في البيتين التاسع والعاشر

٩. فَلَـــمْ أَلْـــقَ إِلَّا صَـــعْدَةً فَـــوْقَ لأْمَةٍ فَقُـــلْتُ قَضِـــيبٌ قَـــدْ أَطَلَّ عَـــلَى نَهْرِ

١٠. وَلا شِمْـــتُ إِلَّا غُـــرَّةً فَـــوْقَ شُقْرَةٍ فَقُـــلْتُ حَبَـــابٌ يَسْـــتَدِيرُ عَلَـــى خَمْرِ

وهذا بدوره تنويع لذيذ في الإيقاع، فالإيقاع الناتج عن صدري البيتين متـــشابه، وكـــذلك الإيقاع الناتج عن عجزيهما، وهذا يحسب لابن خفاجة، الذي استطاع أن يغير في طبيعة الإيقاع وينوعه، ووردت هذه التقنية في البيتين السابع والعشرين والثامن والعشرين، إذ كان التـــوازي عمودياً في صدر كل من البيتين من ناحية، وفي عجزيهما من ناحية أخرى.

٢٧. وَلا لَـــيْلَ إِلَّا بِالثَّـــوِيَّةِ أَقْـــمَرٌ تَنَفَّـــسَ فِيهِ السُّـــكْرُ عَنْ نَفْحَةِ الشُّكْرِ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٨. وَلاَ كَـفَّ إلاَّ لِلأَمِـيرِ كَـرِيمَـةٌ تَبَسَّـمُ فِيهَا النَّصْلُ عَنْ مُبْسِمِ النَّصْرِ

وانقلاب التوازي ما بين الصدر والعجز، إلى توازٍ بين الصدر والصدر، والعجز والعجز، فرض تغيراً في الإيقاع والنبرة، مما يعني وجود تنويع موسيقي ما بين الصدر والعجز، فبينما كانت تفاعيل الصدر " فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن "، جاءت تفعيلات العجز مختلفة،باستثناء مفاعيلن التي حافظت على إيقاعها، فجاءت التفعيلة الأولى في الصدر فعولن، وقابلها في العجز فعول، والتفعيلة الثانية في حشو الصدر جاءت على زنة مفاعيلن، ونظيرتها في العجز جاءت على الصيغة نفسها، والتبادل الإيقاعي حدث أيضاً في تفعيلتي العروض والضرب، إذ كانت الأولى مفاعلن، بينما كانت تفعيلة الضرب مفاعيلن، وهذا بحد ذاته تنويع رقيق في الإيقاع.

ونوّع ابن خفاجة من إيقاع أبياته، وأدخل تشكيلات جديدة من الإيقاعات، لها جرس خاص لذيذ، فلو نظرنا إلى البيت العشرين :

٢٠. غَزَالِيَّةُ الأَلْـحَاظِ رِيمِـيَّةُ الطُّلَى مُدَامِـيَّةُ الأَلْـمَى حَـبَابِيَّةُ الثَّـغْرِ

لوجدنا التقسيم الجميل لجمل هذا البيت، " غزالية الألحاظ "، " ريمية الطلى "، مدامية اللمى"، "حبابية الثغر" الذي يختلف كماً ونوعاً عن الجمل المشكلة للأبيات السابقة، التي غالباً ما تشكلت من جملتين طويلتين، إحداهما في الصدر، والأخرى في العجز، وهذا الاختلاف في طول الجمل الشعرية أثّر في إيقاع الأبيات ونوّع فيها.

ومن التشكيلات الإيقاعية التي استخدمها ابن خفاجة، وتختلف عن سابقاتها، ذلك الإيقاع الذي ظهر في البيتين السابع والأربعين والخامس والستين :

٤٥. طَوِيلُ سَبِيبِ العُرْفِ وَالعُنْقِ وَالشَّوَى قَصِـيرُ عَسِيبِ الذَّيْلِ وَالأُذْنِ وَالنَّسْرِ

٦٥. طَلِيقَ لِسَانِ السَّيْفِ وَالضَّيْفِ وَالنَّدَى رَفِيعَ مَـنَارِ القَـدْرِ وَالذِّكْـرِ وَالفَخْرِ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ورغم تباعدها كثيراً في المواقع، واختلاف الموصوف في كل منهما، فالأول وصف للحصان، والآخر وصف للممدوح، إلا أنهما اتخذا النمط النحوي نفسه، وشكلا الإيقاع الموسيقي ذاته ،والمتمثل بتناغم هذه الثلاثيات الجميلة المتلازمة في كل شطر، "العرف والعنق والشوى"، " الذيل والأذن والنسر" و "السيف والضيف والندى " و "القدر والذكر والقدر " وتباعدهما يدل على أن الشاعر يعود إلى إيقاع ما، بعد أن يقطع شوطاً في القصيدة، ويدل أيضاً على أن الشاعر يخطط لإيقاعاته، ويعيد نغماتها، إذا شعر أن هذا الإيقاع يجعل الشاعر نفسه، والمتلقين يتفاعلون معه، ويقضي على رتابة الأبيات ذات الإيقاع المتوازن والمتشابه، فالبيتان نُظما بناءً على المخطط التالي في الشطرين معاً :

صفة مشبهة + مضاف إليه + مضاف إليه + معطوف + معطوف

وهذا الترتيب كان هو ذاته في الأشطر الأربعة، ولتأكيد هذا التشابه الصوتي فقد كان فيهما تشابه عروضي، تمثل في تشابه التفعيلات المشكلة لهذين البيتين، فقد جاءت على صورة " فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن " في صدر البيتين، و " فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن " في العجز، وهو وإن كان هناك تغيير في النغمة في تفعيلة الضرب في البيتين إلا أن الإيقاع كان متوازناً، على تباعد موقع البيتين من القصيدة.

وعلاوة على التشكيلات الإيقاعية السالفة، فقد أدى اختيار الألفاظ والألوان البديعية والترديد، إلى إنتاج إيقاعات داخلية، أغنت الإيقاع العام للقصيدة، ففي البيت السادس، جانس ما بين الليل والليث، وفي البيت السابع والعشرين جانس بين السكر والشكر ،وجانس بين "النصل والنصر" في البيت الثامن والعشرين ،وبين "السيف والطيف"، و "العذر والذكر والفخر" في البيت الخامس والستين

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذه الألوان مجتمعة، أعطت الأبيات التي وردت فيها ،جرساً موسيقياً لذيذاً، ساهم في تنويع الإيقاعات المتنوعة في القصيدة عامة، ومن هنا يمكن القول: إن ابن خفاجة قد استهواه تنوع الإيقاعات الموسيقية وتشكيلاتها المختلفة كما كان البحتري يفعل.

ونختم دراسة هذا اللون بقصيدة لبحتري الأندلس : ابن زيدون، لنرى كيف ركز على هذا اللون الإيقاعي، وكيف استطاع أن يمزج الإيقاعات المتنوعة له، مع الوزن الجميل والسريع الذي يميز بحر المتقارب.

فمن قصيدة عدد أبياتها اثنان وخمسون بيتاً، استعمل ابن زيدون الأبيات المتوازية الأشطر، ليضيف إلى إيقاع وزن المتقارب العذب السريع، إيقاعاً في غاية الرقة والعذوبة، إذ ضمت أبيات القصيدة ما مجموعه سبعة عشر بيتاً، يظهر التوازي واضحاً فيها ما بين صدر البيت وعجزه، ومثّل هذا التوازي في القصيدة ما نسبته ٣٢,٦٩% من مجموع أبيات القصيدة مجتمعة، وهو ما يعادل ثلث عدد أبياتها تقريباً، وقد وردت هذه الأبيات مرقمة حسب ترتيبها في القصيدة، وهذه الأبيات هي : [1] (المتقارب)

١. هِيَ الشَّمْسُ مَغْرِبُهَا فِي الكَلَل وَمَطْلَعُهَا مِنْ جُيُوبِ الحُلَلْ

٣. تَهَادَى لَطِيفَةَ طَيِّ الوِشَاحِ وَتَرْنُو ضَعِيفَةَ كَرِّ المُقَلْ

٤. وَتَبْرُزُ خَلْفَ حِجَابِ العَفَافِ وَتَسفِرُ تَحْتَ نِقَابِ الخَجَلْ

٧. فَمِنْ قُضُبٍ تَتَثَنَّى بِرِيحٍ وَمِنْ قُضُبٍ تَتَثَنَّى بِدَلْ

٨. وَمِنْ زَهَرَاتٍ تُنَدَّى بِمِسْكٍ وَمِنْ زَهَرَاتٍ تُنَدَّى بِطَلّ

١٤. وَيُوضِحَ رَسْمَ التُّقَى إِذْ عَفَا وَيُطْلِعَ نَجْمَ الهُدَى إِذْ أَفَلْ

١٨. وَأَحْرَى الأَنَامِ بِأَمْرٍ وَنَهْيٍ وَأَدْرَى المُلُوكِ بِعَقْدٍ وَحَلّ

---

[1]) ابن زيدون . ديوان ابن زيدون ، ص ٤١٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٧. فَـمَا وَعَـدَ الظَـنُّ إلاَّ وَفَى وَلا قَـالَتِ النَّفْـسُ إلاَّ فَـعَلْ

٢٨. فَلَقَّـى مُـنَاوِئَهُ مَـا اتَّقَـى وَأَعْـطَى مُـؤَمِّلَـهُ مَـا سَأَلْ

٣٠. غَـمَامٌ يُظِـلُّ وَشَمْـسٌ تُنِيرُ وَبَحْـرٌ يَفِيـضُ وَسَيفٌ يُسَلّ

٣١. قَسِيمُ المُحَيَّا ضَحُـوكُ السَّماحِ لَطِـيفُ الحِوَارِ أَدِيبُ الـجَدَلْ

٣٦. فَـإِنَّ تَـزَوُّدَهُ لِلمَـعَالِـي وَإِنَّ تَـأَهُّبَـهُ لِـلأَجَـلّ

٣٧. فَأَخْبَرُ سُوَّاسِ هَذي الأُمورِ وَنَـاسِكُ أَرْبَابِ هَـذِي الدُّوَلْ

٤١. فَأَنْـجُمُ دَهْـرِهِـمُ أَسْعُدٌ وَشَمْـسُ زَمَـانِهِمُ فِي الحَمَل

٤٦. فَلَوْ صَافَحَ التُّرْبَ خَدّي لَهَانَ وَلَـوْ كَاثَـرَ القَطْرَ شُكْرِي لَقَلّ

٤٩. فَأَنْتَ الجَرِيءُ إِذَا الشِّبْلُ هَابَ وَأَنْـتَ الدَّلِيلُ إِذَا النَّجْـمُ ضَلّ

والناظر في هذه الأبيات يجد أنها توزعت توزيعاً عادلاً وطبيعياً على رقعة القصيدة كاملة، بخلاف قصيدة ابن دراج مثلاً، ففي الثلث الأول منها (١ – ١٧) ورد ستة أبيات فيها توازٍ، وهذا العدد يعادل ثلث عدد الأبيات المتوازية، أما في الثلث الثاني (١٨ – ٣٥) فقد ورد خمسة أبيات متوازية، وجاء الثلث الأخير ليضم ستة أبيات، وهذا التوزيع الطبيعي شكل إيقاعاً متوازناً، خدم الإيقاع الرئيس لوزن المتقارب، وقافية القصيدة ورويها، اللذين شكلا إيقاعاً خاصاً، يحسب للإيقاع العام للقصيدة.

أما تقنية التوازي التي استخدمها ابن زيدون، فهي أقرب ما تكون لتقنية البحتري لاختياره الألفاظ ذات الإيقاع المتساوق، علاوة على تناسبها الصرفي والنحوي، ومن ثم العروضي، وهذا يظهر في أغلب الأبيات، فمن ناحية التركيب النحوي يظهر هذا في الأبيات :

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البيت الرابع:

وَتَبْرُزُ + خَلْـفَ + حِجَابِ + العَفَـافِ

وَتَسْـفِرُ + تَحْتَ + نِقَـابِ + الخَجَلْ

مضارع + ظرف + مضاف إليه + مضاف إليه

البيت الرابع عشر :

وَيوضِحَ + رَسْـمَ + التُّقَى + إِذْ + عَفَا

وَيُطْـلِعَ + نَجْـمَ + الهُـدَى + إِذْ + أَفَلْ

مضارع + مفعول به + مضاف إليه + ظرف + ماضي

البيت الثامن والعشرين :

فَلَقَّـى + (هو) مُـنَاوِئَهُ + مَـا + اتَّقَـى

وَأَعَـطَى + (هو) مُـؤَمِّلَـهُ + مَـا + سَأَلْ

ماض + فاعل + مفعول به + اسم موصول + ماض

الثامن عشر :

وَأَحْرَى + الأَنَامِ + بِأَمْـرٍ + وَنَـهْيٍ

وَأَدْرَى + المُلُـوكِ + بِعَـقْدٍ + وَحَلّ

اسم تفضيل + مضاف إليه + جار ومجرور + معطوف

هذا التنويع في استخدام الألفاظ المشكلة للأبيات، أعطى الإيقاع نغمة صـوتية متنوعـة مختلفة باختلاف ألفاظها، وعاضد التنوعَ الإيقاعي للأبيات المتوازية وإبراز جمالياته ،اسـتخدامُ بعض الألوان البديعية، فالجناس بين "حجاب، نقاب"، و "أجرى وأدرى "، لـه جـرس إيقـاعي وصوتي حسن الوقع على السمع، والطباق بين " يطلع، أفل "، و "أعطى، وسأل" ،و " أمر ونهى "، و " عقد وحل "، شكلت إيقاعات جديدة، أبرزت انفعال الشاعر مـع القـصيدة ومـضمونها،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وشدت المتلقي لمزيد من الانتباه والتفاعل؛ لما تدخله من طرب ولذة سمعية عند سماع هذه الأنغام المتنوعة.

أما الترديد وعلاقته بالمعنى فقد جاء بإيقاع عذب رقيق، يخالف الإيقاعات الأخرى سالفة الذكر، ففي البيتين السابع والثامن :

فَمِنْ قُضُبٍ تَتَثَنَّى بِرِيحٍ وَمِنْ قُضُبٍ تَتَثَنَّى بِدَلّ

وَمِنْ زَهَرَاتٍ تُنَدّى بِمِسْكٍ وَمِنْ زَهَرَاتٍ تُنَدّى بِطَلّ

يظهر الترديد وكأنه مجرد تكرار للجملة، وهو وإن كان كذلك، إلا أن له نغماً داخلياً يستشعره المتلقي، إذا تلقف المعنى الذي يريده الشاعر ومدى انفعاله به، " فالقضب التي تتثني بريح " في صدر البيت الأول رغم تناغمها وتشابههما الكامل مع " ومن قضب تتثني بدل "، إلا أن الفرق والدلالة بين كل منهما جعلت لكل واحدة منهما نغماً خاصاً بها، فدلالة الأولى الأشجار أو الأغصان المتمايلة، وهذا له وقع خاص في ذهن المتلقي غير الوقع الدلالي للثانية، التي تشير إلى الفتيات الحسان اللواتي يتكسرن في مشيتهن دلالاً وتيهاً، وهي نفس الدلالات في البيت الثاني، مع أن نغم البيت الثاني يختلف صوتياً عن نغم البيت الأول، فدلالة " ومن زهرات تندى بمسك " هن الفتيات المتزينات المعطرات، بدلالة المسك و "الزهرات تندى بطل" هي الأزهار الجميلة ذات الروائح الطيبة بدلالة الطلّ، ثم يأتي التوقف المفاجئ عند الروي الساكنة، ليشكل نغماً وإيقاعاً جديدين، لهما تأثير كبير على المتلقي الذي لا يملك إلا الانفعال مع هذا النغم المنساب برقة، ثم التوقف المفاجئ ليعود بتشكيل جديد وهكذا.

وإذا نظرنا إلى البيتين الأخيرين، السادس والأربعين والتاسع والأربعين، فإننا نجد إيقاعاً صوتياً عذباً وذلك باستخدامه أدوات الشرط غير الجازمة (لو، إذا).

فَلَوْ صَافَحَ التِبْرَ خَدّي لَهَانَ وَلَوْ كَاثَرَ القَطْرَ شُكْرِي لَقَلّ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فَأَنْــتَ الجَرِيءُ إِذَا الشِّبْلُ هَابَ وَأَنْــتَ الدَّلِيلُ إِذَا النَّجْــمُ ضَلّ

فبينما جاءت لو الشرطية في بداية صدر البيت وبداية عجزه، جاءت إذا الــشرطية فــي منتصف الصدر ومنتصف العجز، وجاء بعد لو جملة فعلية، وبعد " إذا " جملة إسمية، ومن ثــم جاء جرس ألفاظ البيت الأول، مخالفاً لجرس ألفاظ البيت الثاني، مما خلق تــشكيلين إيقــاعيين يخالف أحدهما الآخر، وهذا التنويع في الإيقاعين، هو العنصر المؤثر الذي يجذب المتلقي لمزيد من الانفعال والتفاعل مع النص، خصوصاً إذا كان ثمة توافق بين انفعال المتلقي وانفعال المنشد الذي يعكسه إيقاع البيت نفسه.

ومن هنا يمكن القول : إن ابن زيدون في هذه القصيدة، وكثير من قصائده، يهتم اهتمامــاً بالغاً في الإيقاع واختيار الوزن الشعري، الذي يخدم تجربته الشعرية، وفي الوقت نفسه يختــار الألفاظ ذات الإيقاع المتنوع، والتي تعكس هذه التجربة وتنعكس بالتالي على نفسية المتلقي، وهذا ما كان يفعله البحتري في قصائده التي تعد أناشيد ونوبات موسيقية بارعة الإخراج.

* * * *

ومن العناصر التي تصنع الإيقاع الداخلي في النص الشعري، ما يعرف بظاهرة الترديد، التي تعد ظاهرة أسلوبية، درج الشعراء على استخدامها في أشعارهم، ليس على ســبيل الحــشو والحلية في البيت الشعري، إنما من أجل أن تعكس جانباً من الموقف الشعوري والانفعالي الذي يعد أساساً رئيساً من أسس العمل الأدبي، ويكشف هذا التكرار غالباً عن الجانب التأثيري الــذي يخلِّفه في نفس المتلقي.

وبناء على ما سبق كيف استغل البحتري ظاهرة الترديد في قصائده وأشعاره، وهل ثمــة تأثر من شعراء الأندلس بما سار عليه البحتري ؟

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الترديد في شعر البحتري يكاد يكون ظاهرة عامة، فلا تجد قصيدة أو مقطوعة يكون الترديد خلواً منهما، وهذا الترديد إذا أحسن استخدامه فإنه يحيل القصيدة إلى قطعة موسيقية، تشنف الآذان، وتسحر الألباب والعقول في فن سبكها وإخراجها، فيندمج القارئ بسحرها وجمالها، ولا يود الانفكاك من جوها والانعتاق من إيقاعها العذب الرقيق.

فالبحتري كما يظهر من شعره، بارع في صيد الألفاظ واقتناصها، واللعب بها وإعادة تشكيلها وتوظيفها، التوظيف الذي يحييها ويثريها، ويجعلها لفظة ناطقة مؤدية المعنى الذي يريد، بالإيقاع والنغم الذي يريد؛ ليحلق المتلقي في أجوائها ويرقص طرباً بها.

والترديد عند البحتري ليس من الترديد الممجوج أو المرذول، أو الذي يقحم إقحاماً في القصيدة، إنما هو ترديد لتصفية المعنى وتنقيته، وإبراز مواطن الجمال فيه، وشد انتباه المتلقي، وإشاعة جو من الدهشة والإعجاب والفرح بهذه الألفاظ الجامدة، التي أحالها إلى ألفاظ حية مدهشة، برهافة حسه ومشاعره، وجمال ذوقه، وسحر شاعريته، فالبحتري قبل أن يكون شاعراً هو مسكون بالغناء والطرب، وهذا انعكس على شعره وجمالياته، فخرجت قصائده لوحات فنية أبدع في رسمها وتوزيع ألوانها وصورها، وأسبغ عليها إيقاعات موسيقية رقيقة وناعمة، فمن قصيدة مدحية تتألف من سبعة وثلاثين بيتاً يقول البحتري فيها [1]: (الخفيف)

١. مَا تُقَضَّى لُبَانَةٌ عِنْدَ لُبْنَى ... وَالمُعَنَّى بِالغَانِيَاتِ مُعَنَّى

٢. هَجَرَتْنَا يَقْظَى وَكَادَتْ عَلَى عَا ... دَاتِهَا فِي الصُّدُودِ تَهْجُرُ وَسْنَى

٣. بَعْدَ لأْيٍ وَقَدْ تَعَرَّضَ مِنْهَا ... طَائِفٌ طَافَ بِي عَلَى الرَّكْبِ وَهْنَا

٤. تَتَثَنَّى حَاجَاتُ نَفْسِي اتِّبَاعاً ... لِقَضِيبٍ فِي بُرْدِهَا يَتَثَنَّى

٥. قَدْكِ مِنِّي فَمَا جَوَى السُّقْمِ إِلاَّ ... فِي ضُلُوعٍ عَلَى جَوَى الحُبِّ تُحْنَى

---

[1]) البحتري . ديوان البحتري ، ج٤ ، ص ٢١٤٣ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٦. لَوْ رَأَتْ حَادِثَ الخِضَابِ لَأَنَّتْ ... وَأَرَنَّتْ مِنِ احْمِرَارِ اليَرَنَّا[1]

٨. وَأَرَى الدَّهْرَ مُدْنِياً مَا تَنَاءَى ... لِضِرَارٍ وَمُبْعِداً مَا تَدَنَّى

٩. كَلَفُ البِيضِ بِالمُغَمَّرِ قَدْراً ... حِينَ يَكْلَفْنَ وَالمُصَغَّرِ سِنَّا

١١. كُلُّ مَاضٍ أَنْسَاهُ غَيْرَ لَيَالٍ ... مَاضِيَاتٍ لَنَا بِبَارَى وَبِنَّا[2]

١٤. يَزْعُمُ البِرِّفِي التَّشَدُّدِ وَالأَسـ ... ـمَحُ أَحْجَى لِأَنْ يُبَرَّ وَيُدْنَى

١٥. يَخْتَشِي زَلَّةَ الخِطَارِ وَأَرْجُو ... عَوْدَةً مِنْ عَوَائِدِ اللَّهِ تُمْنَى

١٦. لَمْ تَلُمْنِي أَنِّي سَمَحْتُ وَلَكِنْ ... لُمْتَ أَنِّي أَحْسَنْتُ بِاللَّهِ ظَنَّا

١٨. هُوَ أَجْنَى بِمَا يُنَوِّلُ مِنْ أَنْ ... يَتَعَدَّى لاحِيهِ أَوْ يَتَجَنَّى

١٩. يَهَبُ النَّائِلَ المُثَنَّى وَلا يَسْـ ... تَأْنِفُ الكَيْدَ فِي العَدُوِّ المُثَنَّى

٢٠. عَمَّ مَعْرُوفُهُ فَأَلْحَقَ فِينَا ... بِعُمُومِ المَعْرُوفِ مَنْ لَيْسَ مِنَّا

٢٣. عَزَمَاتٌ إِذَا قَسَطْنَ عَلَى الدَّهْـ ... ـرِ رَآهُ أَوْ عَدَّهُ الدَّهْرُ قِرْنَا

٢٤. يَتَأَنَّى بُغَى التَّعَجُّلِ وَالأَعْـ ... جَلُ فِي بَعْضِ شَأْنِهِ مَنْ تَأَنَّى

٢٥. مُدْرِكُ بِالظُّنُونِ مَا طَلَبُوهُ ... بِفُنُونِ الأَخْبَارِ فَنّاً فَفَنَّا

٢٦. لا تُرِدْ عِنْدَ مَنْ تَخَيَّرَ رَأْياً ... وَاطْلُبِ الرَّأْيَ عِنْدَ مَنْ يَتَظَنَّى

٢٧. وَدَّ قَوْمٌ لَوْ سَاجَلُوهُ وَلَوْ سُو ... جِلَ قَدْ خَابَ جَاهِلٌ وَتَعَنَّى

٢٨. مِنْ تَمَنِّي الحَصِيفِ عِنْدَ التَّمَنِّي ... أَنْ يَكُونَ الخِيَارُ فِيمَا تَمَنَّى

٣٠. كَمْ مُعَزًّى عَنْهُ وَقَدْ سَارَ عَنْهَا ... عَادَ فِي عَوْدِهِ إِلَيْهَا مُهَنَّا

٣١. يَرْذُلُ البَحْرُ فِي بُحُورِ بَنِي الفَيـ ... ـاضِ إِذْ جِئْنَ بِالنَّوَالِ فَفُضْنَا

---

[1]) أنت : تأوهت ، أرنت : صرخت ، اليرنا : الحناء.

[2]) بارى وبنّا : قريتان قرب دجلة من ضواحي بغداد.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٤. بَيْـنَ دَيْـرِ العَاقُولِ مُرْتَبَعٌ يُشْـ ـرِفُ مُحْـتَلُّهُ إِلَـى دَيْرِ قُنَّى

٣٧. وَالكَـرِيمُ النَّامِـي لأَصْلٍ كَرِيمٍ حَسَـنٌ فِي العُيُـونِ يَزْدَادُ حُسْنَا

والمتتبع لأبيات هذه القصيدة، يجد أنه قد ظهر ترديد مفرد أو مزدوج فـي خمسة وعشرين بيتاً منها، بنسبة تزيد عن ٦٧,٧٥% من مجموع الأبيات، وهـذا يعنـي أن الترديـد عنصر فاعل في بناء قصيدة البحتري، لما يشيعه من إيقاعات وأنغام غنية بالإثارة والانفعال.

ولنجتزئ مجموعة من الأبيات؛ لنرى كيف كان أثر الترديد في موسيقى البيت أو الأبيات وإيقاعها، وكيف أنه أبان عن الحالة النفسية التي تشغل بال الشاعر، وأثر ذلك على المتلقي، ففي الأبيات التالية :

١. مَا تُقَضَّـى لُبَانَـةٌ عِنْـدَ لُبْنَـى وَالمُعَنَّـى بِالغَانِيـاتِ مُعَنَّـى

٤. تَتَـثَنَّـى حَاجَاتُ نَفْسِـي اتِّبَاعَـاً لِقَضِـيـبٍ فِي بُـرْدِهَا يَتَثَنَّـى

٦. لَوْ رَأَتْ حَادِثَ الخِضَـابِ لَأَنَّـتْ وَأَرَنَّـتْ مِنِ احْمِرَارِ اليَرَنَّـا

١٦. لَمْ تَلُمْنِـي أَنِّي سَمَحْـتُ وَلَكِـنْ لُمْـتَ أَنِّـي أَحْسَنْتُ بِاللَّهِ ظَنَّا

١٨. هُـوَ أَجْنَـى بِمَا يُنَـوِّلُ مِـنْ أَنْ يَتَعَـدَّى لاحِـبِهِ أَوْ يَتَـجَنَّى

١٩. يَهَـبُ النَّائِـلَ المُتَنَّى وَلا يَسْـ تَأْنِـفُ الكَيْدَ فِي العَـدُوِّ المُتَنَّى

٢٠. عَـمَّ مَعْرُوفُـهُ فَأَلْـحَـقَ فِيـنَا بِعُمُومِ المَعْرُوفِ مَنْ لَيْسَ مِنَّا

٢٤. يَتَأَنَّـى بُغَـى التَّعَجُّـلِ وَالأَعْـ جَلُ فِي بَعْضِ شَـأْنِهِ مَنْ تَأَنَّى

٢٥. مُدْرِكُ بِالظُّنُـونِ مَـا طَلَبُـوهُ بِفُنُـونِ الأَخْـبَارِ فَنّـاً فَفَـنَّا

٢٨. مِنْ تَمَنِّي الحَصِيفِ عِنْدَ التَّمَنِّـي أَنْ يَكُـونَ الخِـيَارُ فِيـمَا تَمَنَّى

٣٧. وَالكَـرِيمُ النَّامِـي لأَصْلٍ كَرِيمٍ حَسَـنٌ فِي العُيُونِ يَزْدَادُ حُسْنَا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

توزعت الألفاظ المرددة في هذه الأبيات على أكثر من مستوى، وفي أكثر من موقع، فبعضها كان في الصدر، كما في صدر البيت الأول " لبنى، لبانة "، والبيت الثامن والعشرين " يتمنى، التمني " والبيت السابع والثلاثين " الكريم، كريم " وقرب هذه الألفاظ من بعضها يعطي جرساً موسيقياً سريعاً لتقارب هذه الحروف، وبالتالي نغماً متوازياً رقيقاً، ومنها ما اختص بالعجز، كما في عجز البيت الأول " المعنى، معنى "، والبيت الخامس والعشرين " بفنون الأخبار فناً فناً "، حيث شكل تداول النون والفاء في هذا الصدر، إيقاعاً يطرب له السامع ويتفاعل معه.

أما أكثر الترديدات دوراناً فهي ما كانت إحداها في الصدر، والأخرى في العجز " التصدير "على اختلاف في المكان الذي ترتكز فيه، فالبيت الرابع : جاء الترديد في لفظتي " تتثنى، يتثنى " إذ جاءت أولاهما متصدرة الصدر، بينما جاءت الثانية في آخر العجز في تفعيلة الضرب، ــ رد العجز على الصدر ــ والبيت السادس عشر، إذ جاءت " تلمني، أني " في الصدر، وقابلها في العجز " لمت، أني "، وهذا النمط يتكرر في الأبيات الثامن عشر، " أجني، يتجنى " والتاسع عشر " المثنى، المثنى "، والبيت العشرين " عم، عموم " و " معروفه، المعروف "، والرابع والعشرين " التعجل، الأعجل، يتأنى، تأنى "، والثامن والعشرين " تمنى، التمني، تمنى ".

وفعالية مثل هذه الترديدات تكمن في إشاعة رنة موسيقية معينة، لتأتي بعدها رنة موسيقية تخالفها في الإيقاع، ثم تعود الرنة الإيقاعية الأولى، وهذا التشكيل الإيقاعي الذي يصاحب الترديد، هو الذي يكشف عن طبيعة التجربة الشعرية للشاعر، وانفعالاته ونظرته إلى الأشياء، فيخلق جواً من التفاعل الإيجابي بينه وبين المتلقي، وهذا هو ما كان يسعى إليه البحتري في

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أشعاره من ضرورة خلق جمهور عريض يردد أشعاره، ويستشعر طبيعة الجمال والفن المصاحب لأغلب أشعاره.

إن النفس لتطرب، وتشعر بالنشوة والارتياح بعد قراءة هذه الأبيات مرة تلو المرة، وما ذلك إلا لكثافة التكرار الذي ورد فيها، وهذه الكثافة هي التي شكلت تلك الإيقاعات ونوعتها، وذلك بانعكاس ما يعتلج في قلب الشاعر من أحاسيس ومشاعر، على أبيات القصيدة، وتحديداً في تلك الألفاظ المكررة، فالترديد الذي جاء في البيت الأول " لبانة، ولبنى و المعنى، معنى " يعكس المعاناة الشديدة التي يقاسيها المحب، عندما يطلب حاجته من محبوبته، فالترديد هنا يظهر نغمة الحزن التي سيطرت عليه، وهذا الإيقاع مغاير للإيقاع الذي جاء به الترديد في البيت الرابع " تتثنى، يتثنى " فإنه أظهر نغمة الشوق والفرح والإعجاب بتلك الفتاة، التي تتثنى وتتمايل في مشيتها، وهذا التثني أو هذه الحركات هي التي عكست موجة الفرح في قلبه، وجعلته يتثنى ويتمايل طرباً وشوقاً.

أما الترديدات التي جاءت في الأبيات المتبقية، فقد أبرزت الصفات العظيمة التي يتمتع بها الممدوح، وانعكاس هذه الصفات على نفسية الشاعر، فعبر عن مشاعره وأفكاره من خلالها بأرقّ الألحان، وأجمل الإيقاعات، التي تأخذ بألباب الشاعر أولاً ثم الممدوح ثم جمهور السامعين.

فتوارد الترديدات " أجنى، يتجنى "، و" المثنى المثنى " و " معروفه، المعروف " و " يتأنى، تأنى " و " الكرم، كريم "، " حسن، حسناً " أشاعت نوطة موسيقية جعلت القارئ يتمايل ويتثنى إعجاباً وافتتاناً بهذه الأبيات الرقيقة، التي تعبر عن أجمل المشاعر والأحاسيس بأجمل الألحان والإيقاعات.

وليس الترديد اللفظي وحده الذي أشاع تلك الإيقاعات، إنما عبقرية الشاعر في اختيار الألفاظ، التي تحمل في حروفها إيقاعات داخلية ومتنوعة، هو الذي أضفى على الإيقاع العام

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الجمال والرقة، وهذا يلاحظ في تركيز الشاعر على اختيار الألفاظ الغنية بحرف النون، الذي سيطر على بقية الإيقاعات الصوتية للحروف الأخرى، فمن بين مئة لفظة هي مجموع الألفاظ التي شكلت هذه الأبيات، برز من بينها ثلاث وخمسون لفظة، تضم حرف النون أو نغمة النون الناتجة عن التنوين، بنسبة ٥٣ % من عدد الألفاظ، وقد تردد حرف النون تسعاً وستين مرة مما يعني أن بعض الألفاظ المتضمنة حرف النون قد احتوت على أكثر من حرف نون.

ومن هنا فإن وجود حرف النون بهذه الكثافة، قد شكل إيقاعاً خاصاً بهذا الحرف، ساهم إلى جانب الإيقاع العام للروي والقافية والوزن الشعري، والإيقاع الناتج عن الترديد في خلق إيقاعات متنوعة، كان لها وقع السحر على المتلقي والمنشد معاً.

ومن قصيدة رثاء قالها البحتري، نورد أبياتاً خمسة، لتأكيد فاعلية الترديد في إشاعة إيقاع يناسب الموضوع الذي يتحدث فيه، يقول البحتري : [1] (الوافر)

١. أَجِـزْ مِنْ غُلَّةِ الصَّـدْرِ العَـمِيدِ وسَكِّـنْ نافِـرَ الجَأْشِ الشَّـرُودِ

٢. فَمَا جَـزَعُ الجَزُوعِ مِـنَ اللَّيَالِي بِمُـحْـرِزِهِ وَلا جَلَـدُ الجَـلُـودِ

٣. جَحَـدْنَا سُـهْمَةَ الحَدَثَـانِ فِينَـا لَوَ انَّ الحَـقَّ يَبْطُـلُ بِالجُحُـودِ

٤. وَلِلفَـجَعِ العَتِـيقِ مُحَـرِّكَاتٌ مُهَيَّـجَةٌ مِـنَ الفَجَـعِ الجَـدِيـدِ

٥. فَلا تَبْعَـد فَـمَا كَانَ المُـرَجَّى نَوالَـكَ مِـنْ نَوالِـكَ بِالبَعِيـدِ

فقد ورد الترديد في البيت الثاني " جزع، جزوع " و " جلد، جلود " وفي البيت الثالث " جحدنا، الجحود "، وفي البيت الرابع " الفجع، الفجع " وفي الخامس " تبعد، البعيد " و " نوالك، نوالك "، ولو تتبعنا هذه المفردات، لوجدنا خيطاً تنتظم فيه دلالات هذه المفردات فهي تشترك في الحزن والألم، والعجز والضعف والصبر على الشدائد والمصائب، أي أن نغمة

---

[1]) البحتري . ديوان البحتري ، ج١ ، ص ٥١٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحزن وإيقاعه حاضرة بشكل كبير في هذه الأبيات، وهذا شيء طبيعي، إذ إن شعر الرثاء يستلزم مثل هذه الطقوس الجنائزية الحزينة.

وإلى جانب ترديد الألفاظ فقد برز بشكل لافت تكرار حرف الجيم وخاصة في الألفاظ المكررة، إذ تكرر في أربع عشرة مفردة، من أصل اثنتين وأربعين مفردة هي مجموع ما تشكله ألفاظ هذه الأبيات، وكانت النسبة تزيد عن ٣٣,٣٣% من مجموع الألفاظ، وهذا يعني أن ثمة نغماً صوتياً خاصاً طغى على الموسيقى الداخلية لهذه الأبيات، وامتزج بالإيقاعات الموسيقية الأخرى الناتجة عن الموسيقى الخارجية – الوزن والقافية والروي – لتشيع جواً من الخشوع والهدوء المصاحب للإيقاع الحزين، والخطاب المؤثر الذي نقل معاناة الشاعر، وهواجسه وأحزانه إلى نفس المتلقي، الذي تلقف هذه الأجواء وتأثر بها، وكان للترديد الدور المؤثر في ذلك.

وإذا ما عاودنا النظر في أشعار الأندلسيين، وجدنا أن شعرهم زاخر بهذا اللون البديعي، ذي الإيقاع العذب، الذي يأسر القارئ ويجذبه؛ لمتابعة هذا التناغم المتنوع الذي يشكله الشاعر للتأثير في المستمع، وأن الشعراء عامة مغرمون به لدرجة المبالغة في ذلك، حتى غدا كثير من قصائدهم يظهر فيها التكلف والصنعة، الذي يذهب بكثير من رونقها وجمالها وقوة مضمونها، رغم تنوع إيقاعها وتكرار نغماته، فابن دراج وهو من أكثر الشعراء الأندلسيين استهواءً لهذا اللون والأسلوب، قلما تجد قصيدة، إلا وهذا اللون اللبنة الأساسية المشكلة لبنائها وإيقاعها، يقول من إحدى قصائده : [1] (الكامل)

١. عِيدٌ وَوَعْدٌ صَادِقٌ لَكَ بِالمُنَى وَلِمَنْ شَنِئْتَ وَعِيدُ صِدْقٍ بِالقَنَا

٢. وَمُبَشِّرُ الأَيَّامِ أَنْ تَبْقَى لَهَا وَمُبَشِّرُ الإِسْلامِ أَنْ تَبْقَى لَنَا

[1]) ابن دراج . ديوان ابن دراج ، ص٢١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣. ولِمَنْ مُنَاهُ أَنْ تَعِيشَ مُؤَيَّدًا وَمُؤَيَّدًا وَمُؤَمَّنًا وَمُؤَمَّنَا

٤. وَمُعَظَّمًا وَمُكَرَّمًا وَمُحَكَّمًا وَمُسَلَّمًا وَمُغَنَّمًا وَمُمَكَّنَا

٥. ولِعِزِّ مُلْكِكَ أَنْتَ أَكْرَمُ مَنْ نَمَى وَلِضَنِّ دَهْرٍ أَنْتَ أَنْفَسُ مَا اقْتَنَى

٦. مِمَّا نَمَى قَحْطَانُ أَكْرَمِ نَبْعَةٍ مُهْتَزَّةِ الأَغْصَانِ دَانِيَةِ الجَنَى

٧. غَنَّاءَ تَشْدُو مِنْ خَلائِقِهَا بِهَا طَيْرٌ تَغَنَّى لِلْخَلائِقِ بِالغِنَى

٩. أَهْوَى إِلَى الأَعْدَاءِ مِنْ عَلَقِ الهَوَى وَأَدَبُّ فِي مُهَجِ الضَّلالِ مِنَ الضَّنَى

١١. وَاخْتَالَ فِي لُبْسِ الوَغَى حَتَّى غَدَا مِنْهُ السَّنَاءُ يَمِيسُ فِي حُلَلِ السَّنَا

١٢. أَعْدَى إِلَى الأَعْدَاءِ مِنْ سَهْمٍ رَمَى عَنْ مُلْكِهِ وَأَحَنُّ مِنْ قَوْسٍ حَنَى

١٤. بِمَنَاقِبٍ نُظِمَتْ جَوَاهِرَ لِلوَرَى مَا أَجْمَلَ الدُّنْيَا بِهِنَّ وَأَزْيَنَا

١٥. وَمَقَادِمٍ فِي يَوْمِ كُلِّ كَرِيهَةٍ مَا أَقْرَبَ الدُّنْيَا لَهُنَّ وَأَمْكَنَا

١٨. وَسَعَى إِلَى نَيْلِ المُنَى فَكَأَنَّمَا كَانَتْ مَسَاعِيهِ أَمَانِيَ لِلمُنَى

١٩. وَتَوَالَتِ الأَعْيَادُ مِنْ نَعْمَائِهِ مَا يَنْقَضِي عِيدٌ لَنَا إِلاَّ انْثَنَى

٢١. فَكَأَنَّ هَذَا العِيدَ عَادَ مُشَكِّكًا أَنَّا عَنِ الأَعْيَادِ غَيْرَكَ فِي غِنَى

٢٢. أَوْ غَارَ مِنْ أَعْيَادِنَا بِكَ فَالْتَوَى بِمَدَاهُ حَتَّى كَادَ يَلْحَقُهُ الوَنَى

٢٣. فَلْيَهْنِ عِيدَكَ يَا مُظَفَّرُ شِيمَةٌ مِنْ عَطْفِكَ الْتَأَمَتْ بِهِ حَتَّى دَنَا

٢٤. وَلْيَهْنِنَا هَذَا وَتِلْكَ وَبَعْدَهَا وَرِضَاكَ فِي الأَيَّامِ أَهْنَأُ مَا هَنَا

٢٥. وَاسْعَدْ بِعِيدٍ طَالَمَا أَعْدَيْتَهُ عَوْدًا بِإِحْسَانٍ فَعَادَ فَأَحْسَنَا

٣٠. وَخَلَفْتَ سَعْيَ المَرْوَتَيْنِ مُعَاقِبًا بَيْنَ النَّدَى وَالبَأْسِ سَعْيًا مَا وَنَى

٣١. وَرَمَيْتَ بِالجَمَرَاتِ مِنْ بَدْرِ اللُّهَى وَنَحَرْتَ بُدْنَ العُرْفِ كُومًا بُدَّنَا

٣٤. جُنُحًا إِلَى أَرْضِ العُدَاةِ تَغَيُّظًا وَجَوَانِحًا لِلْمُسْلِمِينَ تَحَنُّنَا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٥. فأَرَيْتَ هَذَا العِيدَ عِزَّةَ مَالِكٍ مُتَذَلِّلاً لإِلَهِهِ مُتَدَيِّنَا

٣٦. وَرَآكَ فِي هَدْيِ الصَّلاةِ مُكَبِّرَاً وَمُهَلِّلاً وَبِحَمْدِ رَبِّكَ مُعْلِنَا

٣٧. فَرَآكَ وَسْطَ الخَيْلِ أَحْسَنَ مَا رَأَى حُسْناً وَوَسْطَ الخَيْرِ مِنْهُ أَحْسَنَا

٣٨. وَرَأَى جَبِينَكَ لِلرِّيَاسَةِ فِتْنَةً وَرَأَى يَمِينَكَ بِالمَحَامِدِ أَفْتَنَا

٤٠. وَالأَرْضُ تُشْرِقُ دَارِعاً وَمُغَفَّرَاً وَالسُّبْلُ تَشْرَقُ دَاعِيَا وَمُؤَمِّنَا

٤١. فَتَنَيْتَ أَجْيَادَ الجِيَادِ مُعَرِّجاً وَتَثَنَيْتَ سَمْعَكَ نَحْوَ أَلسِنَةِ الثَّنَا

٤٢. فِي مَشْهَدٍ أَنْدَى نَدِيٍّ بِالنَّدَى وَأَحَقَّ بِالمِنَنِ الجَزِيلَةِ لِلْمُنَى

٤٣. وَالعِيدُ يُقْسِمُ مَا رَأَى أَهْدَى الهُدَى وَالمُلْكَ جَامِعَ شَمْلِهِا إِلاَّ هُنَا

٤٦. يَا مُدْنِيَ الأَمَلِ البَعِيدِ وَإِنْ نَأَى وَمُبَعِّدَ الخَطْبِ الجَلِيلِ وَإِنْ دَنَا

٤٧. وَمُسَلِّيَ الغُرَبَاءِ عَنْ أَوْطَانِهِمْ حَتَّى تَبَوَّأَ كُلَّ قَلْبٍ مَوْطِنَا

٥٠. قَلِقَتْ بِهِ أَوْطَانُهُ مِنْ ظَاعِنٍ لَمْ يُلْفِ فِي عَدْنَانَ عَنْكُمْ مَظْعَنَا

٥٢. وَلِرَحْلِهِ وَلأَهْلِهِ أَحْبِبْ بِهِ سَكَناً لَكُمْ وَبِكُمْ إِلَيْهِ مَسْكَنَا

٥٥. وَسَلَلْتُمُ مِنْهَا سُيُوفاً بَرَّةً بِمَضَائِها بَانَ اليَقِينُ وَبَيَّنَا

٥٦. فَبِهَا ضَرَبْتُمْ كُلَّ مَرْهُوبٍ عَتَا وَبِهَا فَكَكْتُمْ كُلَّ مَرْهُونٍ عَنَا

٥٧. وَبِهَا شَفَيْتُمْ قَرْحَ دَهْرٍ عَضَّنَا وَبِهَا جَلَوْتُمْ خَطْبَ ضُرٍّ مَسَّنَا

٥٨. وَبِهَا بَلَغْتُكَ يَا مُظَفَّرُ مُسْهِلاً فِي كُلِّ لامِعَةِ السَّرَابِ وَمُحْزِنَا

٥٩. وَبِهَا وَصَلْتُ ظَلامَ لَيْلٍ هَادِياً بِسَنَاكَ لِي وَصَبَاحَ هَمٍّ مُدْجِنَا

٦٣. وَلِسَبْعَةٍ مَعَ مِثْلِهِمْ أَنَا كُلُّهُمْ فِي النَّائِبَاتِ وَلَيْسَ كُلُّهُمُ أَنَا

٦٤. فَاسْلَمْ لَهُمْ وَلْيَهْنِهِمْ مِنْكَ الرِّضَا وَلْيَهْنِكَ الأَمَلُ البَعِيدُ وَيَهْنِنَا

٦٥. وَلْتَفْدِ نَفْسَكَ يَا مُظَفَّرُ أَنْفُسٌ مِنَّا مَتَى تَغْلُقْ بِرَهْنٍ تَفْدِنَا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٦٧. فَاللهُ يَعْـصِمُهَا وَيَعْـصِمُنَا بِهَـا وَيَقِـي البِلادَ بِـهَا وَيَفْـدِيهَا بِنَا

تتألف هذه القصيدة من سبعة وستين بيتاً، وبنظرة إحصائية وصل عدد الأبيات التي ورد فيها ترديد إلى ثلاثة وأربعين بيتاً، وكانت نسبة الأبيات التي ظهر فيها ترديد إلى أبيات القصيدة تزيد على ٦٤,١٧% وهذا يعني أن القصيدة كلها قائمة على الترديد اللفظي، علاوة على التماثل النسقي الذي ورد سابقاً.

لقد أغرق ابن دراج هذه القصيدة بالترديد، ولما كانت مناسبة هذه القصيدة التهنئة بالعيد، فقد كرر كلمة عيد ومشتقاتها أكثر من خمس عشرة مرة [1]، والتركيز على كلمة عيد فيه إيحاء بالفرح الغامر، الذي يعج به قلب الشاعر تجاه العيد والممدوح، وهذا قد انعكس على طبيعة الإيقاع والنغم الذي شمل جميع أبيات القصيدة، فالإيقاع صاخب، وسريع، وعذب، وطرب، يتلائم مع مناسبة كهذه، والذي أظهر هذا الإيقاع بعض الأبيات التي ورد فيها هذا الترديد، مثل البيتين الأول، والخامس والعشرين.

عِـيدٌ وَوَعْـدٌ صَـادِقٌ لَكَ بِالمُنَى وَلِمَنْ شَنِئْتَ وَعِيـدُ صِدْقٍ بِالقَـنَا

وَاسْعَـدْ بِعِـيدٍ طَـالَمَا أَعْـدَيْتَهُ عَـوْدَاً بِإِحْـسَانٍ فَعَـادَ فَأَحْـسَنَا

فقد شكلت الكلمات (عيد، وعد، وعيد، بعيد، أعديته، عدداً، فعاد) إيقاعاً موسيقياً راقصاً، طربت له الآذان قبل القلوب، وشارك المتلقي الملقي انفعاله، نتيجة لسلاسة هذه الكلمات وجمال مخارج حروفها، التي شكلت هي الأخرى إيقاعاً خاصاً بها، أضاف إلى الإيقاع العام نغماً شجياً تنفعل معه النفس وتطرب، فمن بين أربعة وثمانين حرفاً، أحرف هذين البيتين تكرر حرف العين ثماني مرات بنسبة ٩,٥٢% من عدد الأحرف، وحرف الدال عشر مرات ١١,٩٠%، بينما كان تكرار حرف النون اثنتي عشرة مرة بنسبة ١٤,٢٨%، وكل من هذه الحروف قد أعطى إيقاعاً

[1]) انظر الأبيات : ١ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٣٢ ، ٢٥ ، ٣٥ ، ٤٣ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صوتياً رقيقاً مختلفاً عن الآخر بسبب اختلاف مخارج كل منها، وعمل التقاء هذه الحروف الثلاثة معاً على خلق إيقاعٍ لذيذ، يشعر المتلقي أنه يحلق في فضاء الفرح والنشوة.

وقد أغنى ابن دراج إيقاعه الموسيقي في هذه القصيدة بالتنويع، وبراعة التشكيل، فلم يترك وسيلة أو أسلوباً إلا واتبعه؛ لإثراء هذا الإيقاع، فعمد إلى حسن التقسيم في بعض أبياته، مما أنتج إيقاعاً صاخباً تتوالى فيه الإيقاعات بسلاسة وعفوية، ويظهر هذا في البيتين الثالث والرابع :

وَلِمَنْ مُنَاهُ أَنْ تَعِيشَ مُؤَيَّداً وَمُؤَيَّداً وَمُؤَمَّناً وَمُؤَمَّنَا

وَمُعَظَّماً وَمُكَرَّماً وَمُحَكَّماً وَمُسَلَّماً وَمُغَنَّماً وَمُمَكَّنَا

فعشر كلمات من كلمات هذين البيتين الأربع عشرة، جاءت على إيقاع واحد منتظم غاية الانتظام، وثماني كلمات منها جاءت على صيغة اسم المفعول، التي توحي بعظمة هذا الممدوح ومكانته بين الناس، ومما زاد في حسن هذا الإيقاع وروعته تكرار حرف الميم الذي ورد إحدى وعشرين مرة في اثنتي عشرة كلمة، مما شكل إيقاعاً خاصاً رقيقاً ولذيذاً داخل الإيقاع الرئيسي والنغمة العامة التي تشكلت من الإيقاع الصرفي والنحوي للألفاظ.

ومن التنويعات الإيقاعية الجميلة التي لجأ إليها ابن دراج، التفاوت في استخدام الترديد في البيت الواحد، فقد يستعمل مفردتين قد تكونان في الصدر دون العجز، أو في العجز دون الصدر، أو واحدة في الصدر وأخرى في العجز، وهذا التنويع في أماكن وجود التكرار، له دور كبير في تشكيل الإيقاع وتنويعه، وهذا يظهر في أغلب أبيات القصيدة فمثلاً :

أَهْوَى إِلَى الأَعْدَاءِ مِنْ عَلَقِ الهَوَى وَأَدَبُّ فِي مُهَجِ الضَّلَالِ مِنَ الضَّنَى

وَاخْتَالَ فِي لِبْسِ الوَغَى حَتَّى غَدَا مِنْهُ السَّنَاءُ يَمِيسُ فِي حُلَلِ السَّنَا

يَا مُدْنِيَ الأَمَلِ البَعِيدِ وَإِنْ نَأَى وَمُبَعِّدَ الخَطْبِ الجَلِيلِ وَإِنْ دَنَا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ففي البيت الأول استخدم (أهوى والهوى) في صدر البيت، مما شكل إيقاعاً ليس هو الذي جاء في البيت الثاني (السناء، السنا)، فإيقاع الترديد قد انتقل من الصدر إلى العجز، والإيقاع في البيت الثالث مخالف لذلك، إذ جاءت لفظتا (مدني، دنا) إحداهما متصدرة البيت، والأخرى متذيلة عجزه، وهذا قد أبعد إيقاع اللفظتين عن بعضهما مما خلق إيقاعاً مغايراً ومختلفاً.

وقد يستخدم زوجين من المفردات المكررة في البيت الواحد، وهذا يشكل إيقاعاً مفارقاً لما سبق ذكره، ومن الأبيات التي ورد فيها أكثر من كلمة مكررة الأبيات :

وَمُبَشِّرُ الأَيَّامِ أَنْ تَبْقَى لَهَا وَمُبَشِّرُ الإِسْلامِ أَنْ تَبْقَى لَنَا

أَعْدَى إِلَى الأَعْدَاءِ منْ سَهْمٍ رَمَى عَنْ مُلْكِهِ وَأَحَنُّ مِنْ قَوْسٍ حَنَى

فَتَنَيْتَ أَجْيَادَ الجِيَادِ مُعَرِّجاً وَتَثَنَّيْتَ سَمْعَكَ نَحْوَ أَلسِنَةِ الثَّنَا

وَلْتَفْدِ نَفْسَكَ يَا مُظَفَّرُ أَنْفُسٌ مِنَّا مَتَى تَغْلُقْ بِرَهْنٍ تَفْدِنَا

ففي تعدد الترديد في هذه الأبيات ظهر إيقاع مزدوج، ناشيء عن ترديد زوجين من الألفاظ في كل بيت " مبشر، مبشر، أن تبقى، أن تبقى " و " أعدى ،الأعداء، وأحن، حنى " و " فثنيت، وثنيت، الثنا ، أجياد، الجياد " و" لتفد، تفدنا ، نفسك، أنفس " وأدى مثل هذا الإيقاع إلى انحراف عن الإيقاع العام الذي جاءت به القصيدة، حتى الإيقاع الذي أفرزته هذه الأبيات لم يكن واحداً؛ لاختلاف مواقع الألفاظ المرددة، فبينما جاءت (أعدى، الأعداء) في صدر البيت و (أحن، حنى) في عجزه فقد جاءت (فثنيت، وثنيت، الثنا) موزعة بين الصدر والعجز وجاءت (أنفس، نفسك) في صدر البيت الثالث ،بينما الزوج (ولتفد، تفدنا) جاءت الأولى في بداية الصدر، بينما الأخرى في نهاية العجز، وهذا التنويع في اختيار المواقع أثَّر في تغير نمط الإيقاع وتنوعه وبالتالي في رقته وعذوبته.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكرر ابن دراج أحياناً اللفظة الواحدة أكثر من مرتين في البيت الواحد، فمثلاً :

. غَنَّاءَ تَشْـدُو مِنْ خَـلائِقِهَا بِـــهَا طَيْـرٌ تَغَنَّى لِلخَلائِقِ بِالغِـنَى

وَسَعَـى إِلَى نَـيْلِ المُنَى فَكَأَنَمَا كَانَـتْ مَسَاعِيهِ أَمَـانِيَ لِلمُـنَى

وَلَيْهْـــنِنا هَـذَا وتِلْكَ وَبَـعْدَهَا وَرِضَـاكَ فِـي الأَيَّامِ أَهْنَأُ مَا هَنَا

فَرَآكَ وَسْطَ الخَيْلِ أَحْسَنَ مَا رَأَى حُـسْنَاً وَوَسْـطَ الخَيْرِ مِنْهُ أَحْسَنَا

فِي مَشْـهَدٍ أَنْدَى نَـدِيٍّ بِالنَّـدَى وَأَحَـقَّ بِالمِنَـــنِ الجَـزِيلَةِ لِلْمُنَى

فقد كرر اللفظة الواحدة بمشتقاتها ثلاث مرات في البيت الواحد " غناء، تغنى، بالغنى "، " المنى، أماني، للمنى "، " وليهننا، أهنأ، هنا "، " أحسن، حسناً، أحسنا "، " أندى، نديا، بالنـدى "، لقد أكسب هذا الترديد الثلاثي، الأبيات إيقاعاً سريعاً رقيقاً عذباً، يأخذ بالألباب ويأسر العقـول، وهذا إيقاع متفرد مختلف عن غيره من الإيقاعات السابقة، مع أنه يشارك كل مـا سـبق مـن إيقاعات في الإيقاع الوزني العام، وما كان هذا التنوع الإيقاعي ليكون؛ لولا ذلـك الاسـتخدام الموفق للترديد، الذي أضفى على الأبيات جمالاً، يستمتع القارئ وهو يشدو بها، ومما زاد مـن دقة هذا الإيقاع، تلك الألفاظ السهلة الواضحة البعيدة عن التعقيد والغرابة، وهي على سـهولتها إلا أنها استطاعت بتوالفها أن تخلق إيقاعاً نابضاً بالحركة والنشاط والخفة والرشاقة، وهـو مـا يعيد إلى الأذهان خفة ورشاقة الإيقاع الذي يشيع في شعر البحتري.

وأخيراً ثمة ترديد مختلف عن هذه الأنماط يبرز في القصيدة، ذلك هو الترديد الرأسي أو العمودي، فجميع التكرارات السابقة كانت أفقية في البيت نفسه، ولكن ابن دراج عمد إلى الترديد الرأسي في بعض الأبيات منها :

٥. وَلِعِـزِّ مُلْـكٍ أَنْتَ أَكْرَمُ مَنْ نَـمَى وَلِضَـنِّ دَهْرٍ أَنْتَ أَنْفَسُ مَا اقْتَنَى

٦. مِمَّا نَـمَى قَحْـطَانُ أَكْـرَمِ نَبْعَـةٍ مُهْتَـزَّةِ الأَغْصَانِ دَانِـيَةِ الجَـنَى

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ففي صدر البيت الأول جاء بمفردتي " أكرم، نمى " ولم تتكررا في الصدر، وإنما تكررتا في صدر البيت الثاني مما خلق إيقاعاً جديداً مفارقاً لغيره من الإيقاعات، وكأنه يعزف لحناً حراً، يوقع فيه ما يعتلج قلبه من مشاعر وأحاسيس، ليس هذا حسب، إنما اتبع ابن دراج شكلاً آخر من الترديد، وهو الترديد الرأسي والعمودي معاً، وذلك في مجموعتين من الأبيات:

٣٥. فأَرَيْتَ هَذَا العِيدَ عِزَّةَ مَالِكٍ مُتَذَلِّلاً لإِلَهِهِ مُتَدَيِّنَا

٣٦. وَرَآكَ فِي هَذْيِ الصَّلاةِ مُكَبِّراً وَمُهَلِّلاً وَبِحَمْدِ رَبِّكَ مُعْلِنَا

٣٧. فَرَآكَ وَسْطَ الخَيْلِ أَحْسَنَ مَا رَأَى حُسْناً وَوَسْطَ الخَيْرِ مِنْهُ أَحْسَنَا

٣٨. وَرَأَى جَبِينَكَ لِلرِّيَاسَةِ فِتْنَةً وَرَأَى يَمِينَكَ بِالمَحَامِدِ أَفْتَنَا

فقد ردد كلمة رأى ست مرات في أربعة أبيات متتابعة، تصدرت أربع منها صدر الأبيات، وواحدة عجز البيت الرابع، وأخرى تذيلت صدر البيت الثالث، مما شكل إيقاعاً صوتياً على أكثر من مستوى، يتسم بالهدوء والخفة، وتباطؤ النغمة، وهو ما يناسب المفردات المختارة في هذه الأبيات " متذللاً، متديناً، الصلاة، مكبراً، مهللاً، بحمد ربك معلنا "، وهذه الكلمات توحي بالخشوع والتذلل للخالق سبحانه وتعالى، لذلك وجدنا الإيقاع قد اختلفت أصواته ونبراته بما يناسب المقام.

وهذا الإيقاع الهادئ مفارق للإيقاع الآخر الذي كرر فيه ألفاظاً ولكن ليس أفقياً، إنما رأسياً وعمودياً، مما شكل إيقاعاً جديداً فيه قوة، وصخب، وسرعة وجلبة.

٥٥. وَسَلَلْتُمُ مِنْهَا سُيُوفاً بَرَّةً بِمَضَائِهَا بَانَ اليَقِينُ وَبَيَّنَا

٥٦. فَبِهَا ضَرَبْتُمْ كُلَّ مَرْهُوبٍ عَتَا وَبِهَا فَكَكْتُمْ كُلَّ مَرْهُونٍ عَنَا

٥٧. وَبِهَا شَفَيْتُمْ قَرْحَ دَهْرٍ عَضَّنَا وَبِهَا جَلَوْتُمْ خَطْبَ ضُرٍّ مَسَّنَا

٥٨. وَبِهَا بَلَغْتُكَ يَا مُظَفَّرُ مُسْهِلاً فِي كُلِّ لامِعَةِ السَّرَابِ وَمُحْزِنَا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥٩. وبِـهَا وُصِلْتُ ظَـلاَمُ لَيْلٍ هَادِيَاً بِسَـنَاكَ لِي وَصَـبَاحَ هَـمٌ مُدْجِنَا

ففي الأبيات الأربعة الأخيرة ردد كلمة "بها" (السيوف) ست مرات، اتخذت شكلاً أفقيـاً أولاً ثم رأسياً، مما شكل إيقاعاً سريعاً قوياً يحمل في ثناياه جلبة وصخباً، ولا يكاد المتلقي يلحق بهذا الإيقاع المتسارع، الذي يوحي بشدة الممدوح وقوته وفروسيته، ورهبة الأعداء منه، وتلـك الشدة هي من قوة الألفاظ وشدتها " ضربتم، مرهوب، فككتم، مرهون، شفيتم، قـرح، عـضنا، جلوتم، خطب، ضر "، لذلك نلاحظ ارتفاعاً في الإيقاع وضجيجاً يناسب المقام أيضاً.

ومن هنا يمكن القول أن ابن دراج، وإن بالغ في اسـتخدام الترديـد إلا أنـه اسـتخدمه استخداماً فنياً خدم الموضوع الذي أنشأ قصيدته من أجله، ونجح نجاحاً كبيراً في توظيف هـذا الترديد، الذي عكس تجربة الشاعر وعمق مشاعره، مما أفرز إيقاعات متنوعة داخـل الإيقـاع الرئيس لبحر الكامل، فخرجت قطعة موسيقية رقيقة وساحرة، شاركت مجموعـة مـن الآلات الموسيقية في إخراجها الإخراج الأمثل.

ولعل ابن حمديس من أقرب الشعراء إلى طبيعة البحتري في استخدام الترديد والإيقـاع، فلم تكن المبالغة والتكلف من سمات شعره، ولم يكن الترديد مقحماً على القصيدة إقحامـاً، إنمـا جاء لتأدية وظائف تعلي من شأنه، وتنوع في إيقاعه، لذلك نجد أنه استخدم الترديد بنـوع مـن الاقتصاد، وبقدر ما تملي عليه تجربته الشعرية الحقة، وبقدر ما يوفر لقصيدته قبولاً من المتلقي، فيتفاعل معه بالمستوى القريب من تفاعله مع شعر البحتري.

فمن قصيدة عدد أبياتها ثلاثة وثلاثون، يرد الترديد بصورة من الصور في سبعة عـشر بيتاً منها، بنسبة تزيد على ٥١,٥١% من مجموع أبياتها، ويبدو أن الترديد الذي اسـتغله ابـن حمديس، قد صنع إيقاعات خفيفة ناعمة، لا يكاد المتلقي يشعر بوجودها، إلا بمعـاودة القـراءة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثانية وثالثة، لذلك يمكن القول : إن ابن حمديس باستخدامه مثل هذه الألوان الإيقاعية قد جاءت عفو الخاطر، ولم يسع إليها سعي المترصد لاقتناصها، يقول من هذه القصيدة : [1] (الطويل)

١. بِحُكْمِ زَمَانٍ يَا لَهُ كَيْفَ يَحْكُمُ ... يُحَرِّمُ أَوْطَاناً عَلَيْنَا فَتَحْرُمُ

٢. لَقَدْ أَرْكَبَتْنِي غُرْبَةُ البَيْنِ غُرْبَةً ... إِلَى اليَوْمِ عَنْ رَسْمِ الحِمَى بيَ تَرسُمُ

٥. لِكُلِّ زَمَانٍ وَاعِظٌ وَعِظُهُ كَمَا ... يَخُطُّ كَلاَماً بِالإِشَارَةِ أَبْكَمُ

٧. وَقَدْ نَحَرَتْ فِي كُلِّ شَرْقٍ وَمَغْرِبٍ ... عَلَيْهَا نُحُورَ البِيدِ فِي العَزْمِ أَسْهُمُ

١١. وَصَيدٍ يَصِيدُونَ الفَوَارِسَ بِالقَنَا ... إِذَا نَكَلَ الأَبْطَالُ فِي الرَّوْعِ أَقْدَمُوا

١٣. وَيَسْتَطْعِمُونَ السُّمْرَ وَالبِيضَ إِنَّهَا ... نُيُوبٌ وَأَظْفَارٌ بِهَا الأُسْدُ تَطْعَمُ

١٥. وَمَا قَدَّ قَدُّ السَّيْرِ بِالطُّولِ سَيْرَهُمْ ... وَلَكِنَّمَا المُنْقَدُّ قَلْبِي المُتَيَّمُ

١٦. طَوَى البُعْدُ عَنَّا فَانْطَوَيْنَا عَلَى الجَوَى ... نَوَاعِمَ تُشْقَى بِالنَّعِيمِ وَتَنْعَمُ

١٧. دَعُونَا نُسَايِرْ حَادِياً قَادَ نَحْوَهَا ... مَسَامِعَنَا مِنْهُ الحُدَاءُ المُنَغَّمُ

٢٠. يَنِمُّ عَلَيْهَا طِيبُ رِيَّا كَلامِهَا ... فَيُذْرِي غَيُورٌ أَنَّهَا تَتَكَلَّمُ

٢١. أُرَجِّعُ بِالشَّوْقِ الحَنِينَ وَإِنَّمَا ... يَهِيجُ حَنِينِي عَوْدُهَا حِينَ يُرْزِمُ

٢٢. وَقَدْ سَفَرَتْ فِي تُوضَحٍ فَتَوَضَّحَتْ ... مَسَالِكُهُ لِلسِّفْرِ وَاللَّيْلُ مُظْلِمُ

٢٣. مَرَرْتُ عَلَى سِقْطِ اللِّوَى فَتَسَاقَطَتْ ... دُمُوعٌ عَلَيْهَا دُرُّهَا لا يُنَظَّمُ

٢٤. وَقَدْ ضَرَّجَتْ ثَوْبِي لَدَى عَيْنِ ضَارِجٍ ... عَلَيَّ جُفُونٌ مَاؤُهَا بِالأَسَى دَمُ

٢٥. مَعَاهِدُ مَا زَالَ امْرُؤُ القَيْسِ بَيْنَهَا ... يُعَبِّرُ عَنْ عَهْدِ الهَوَى وَيُتَرْجِمُ

٢٦. تَوَهَّمْتُهَا حُلْماً بِهَا فَذَكَرْتُهَا ... وَقَدْ يُذْكَرُ الإِنْسَانُ مَا يَتَوَهَّمُ

٢٨. لَيَالِيَ تَسْبِي اللُّبَّ مِنْهُ سَبِيئَةٌ ... تَنَاوَلَهَا مِنْ كَافِرِ القَلْبِ مُسْلِمُ

---

[1]) ابن حمديس . الديوان ، ص ٤٠٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رغم هدوء الإيقاع العام الناتج عن الوزن والقافية والروي في هذه القصيدة، إلا أن هـذا الإيقاع حوى بين جنباته إيقاعات أخرى متنوعة، ناتجة عن ترديد مفردات، كان لها الدور البارز في تنويع الإيقاع الإجمالي في هذه القصيدة، ففي البيت الأول شـكّل الإيقـاعَ فيـه ترديـدان متناغمان، أحدهما في الصدر " بحكم، يحكم "، والآخر في العجز " يحرم، فتحرم "، ولـم يـأت الإيقاع الجميل من وجودهما في البيت، بقدر ما كان ترتيب مكانهما على امتداد البيـت، فجـاء الترديد الأول في أول الصدر وآخره، وتوسطهما إيقاع خاص، بينما جاء الثاني في أول العجـز وآخره، وهذا الترتيب أعطى نمطاً متسقاً تماماً من الإيقاع الصوتي، ويؤآزر الإيقاع الناتج عـن ترديد الألفاظ، إيقاعٌ آخر ناتج عن تناوب الحروف في هذين الترديدين، وأعني حرفـي الحـاء والميم، ففي الترديدين المذكورين جاء هذان الحرفان في آخرهما ويفصل بينهما حرف واحـد، مما أعطى إيقاعاً ناعماً مصاحباً لإيقاع الترديد نفسه.

وهذا هو ذاته إيقاع البيت الثاني رغم اختلاف التوزيع المكـاني فـي هـذه الترديـدات والتوزيع الزماني (الأصوات) لها، فقد جاء الترديدان (غربة، غُربة)، في النصف الثاني من الصدر و(رسم، ترسم) في النصف الثاني من العجز؛ لتعطي إيقاعاً نمطياً متسقاً مع بعـضه، ومختلفاً عن الإيقاع الذي جاء به الترديد في البيت الأول.

وفي الأبيات الأربعة التالية، خفتت حدة الترديد وكثافته، رغم تنوعه في التقارب والتباعد، ففي البيتين الخامس والحادي عشر، جاء الترديدان " واعظاً، واعظـه "، " صـيد، يـصيدون " متجاورين، وهذا التجاور أفرز إيقاعاً سريعاً رقيقاً؛ لتقارب الحروف من بعضها بينما في البيتين السابع والثالث عشر، جاء الترديدان متباعدان " نحرت، ونحور "، أحدهما في الصدر والآخـر على نفس المسافة في العجز، وهذا بدوره جعل الإيقاع يتنوع ويختلف عما كان سائراً عليه، أما

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الترديد الثاني " يستطعمون، وتطعم "، فقد توزعت ألفاظه على أول الصدر وآخر العجز، مما نتج عنه إيقاع جديد تباعدت فيه نبرة الصوت كثيراً مقارنة بالإيقاعات في الأبيات السابقة.

ثم يعاود الإيقاع سرعة ورقة في البيتين الخامس عشر والسادس عشر، ففي البيت الخامس عشر ترديدان يتألف الأول من ثلاثة ألفاظ ،" قدّ، قدُ، المنقد " والثاني من لفظين " السير، سيرهم " وفي البيت السادس عشر ترديدان، ضم الأول منهما لفظين " طوى، فانطوينا " بينما اشتمل الثاني على ثلاثة ألفاظ " نواعم، بالنعيم، وتنعم ".

وفي هذين البيتين بلغ الإيقاع قمة الجمال والاستحسان؛ نتيجة النغم الساحر الذي نتج عن الإيقاع المتفاوت بين " قدّ، قدُ، المنقدّ "، وبين " نواعم، بالنعيم، وتنعم " الذي جاء به صوت الحروف القاف والدال المشددة في الترديد الأول، والنون والعين والميم في الترديد الثاني.

وبعد هذا الإيقاع عاد الترديد في الأبيات السابع عشر والعشرين والحادي والعشرين إلى مستوى إيقاع الأبيات التي سبقت البيتين الثالث عشر والخامس عشر، فبدا هادئاً نتيجة وجود ترديد واحد في كل بيت منها، وجاء الإيقاع متسقاً مكانياً وزمانياً (صوتياً) " فحادياً، والحداء" توزعتا على الصدر والعجز وعلى مسافة واحدة، وكذلك الترديد " كلامها، وتتكلم " جاءت إحداهما في تفعيلة العروض والأخرى في تفعيلة الضرب، مما أعطى جرساً موسيقياً تستلذ له المسامع، وكذلك ترديد " الحنين، وحنيني " في البيت الحادي والعشرين الذي جاء بإيقاع مخالف لسابقيه؛ نتيجة تمركز ألفاظ الترديد في نهاية الصدر، وبداية العجز ، وهذا التوزيع هو الذي خلق الإيقاع الهادئ الذي جاءت به هذه الأبيات، وسار هذا النمط الإيقاعي بين ارتفاع وخفوت حتى نهاية القصيدة، ما بين ترديد مزدوج، وآخر مفرد، مما منح القصيدة بمجملها إيقاعات داخلية متنوعة خدمت الإيقاع العام فيها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما ابن اللبانة فإنه وإن لم يصل إلى درجة ابن دراج في اعتماد الترديد نمطاً إيقاعياً في شعره، إلا أن بعضاً من قصائده يبرز فيها مثل هذا الترديد، فمن قصيدة تعداد أبياتها أربعة وأربعون بيتاً، يقول فيها : [1] (البسيط)

١. لِكُلِّ شَيْءٌ مِنَ الأشْيَاءِ مِيقَاتُ وَلِلمُنَى مِنْ مَنَائِيهِنَّ غَايَاتُ

٢. وَالدَّهْرُ فِي صِبْغَةِ الحِرْبَاءِ مُنْغَمِسٌ أَلْوَانُ حَالاتِهِ فِيهَا استِحَالاتُ

٥. وَقُلْ لِعَالِمِهَا السُّفْلِيِّ قَدْ كَتَمَتْ سَرِيرَةَ العَالَمِ العُلْوِيِّ أَغْمَاتُ

٧. مَنْ كَانَ بَيْنَ النَّدَى وَالبَأسِ أَنْصُلُهُ هِنْدِيَّةٌ وَعَطَايَاهُ هُنَيْدَاتُ [2]

٨. رَمَاهُ مِنْ حَيْثُ لَمْ تَسْتُرْهُ سَابِغَةٌ دَهْرٌ مَصِيبَاتُهُ نُبْلٌ مُصِيبَاتُ

٩. وَكَانَ مِلْءَ عَيَانِ العَيْنِ تُبْصِرُهُ وَلِلأَمَانِي فِي مَرْآهُ مِرْآةُ

١٠. أَنْكَرْتُ إلاَّ الْتِوَاءَاتِ القُيُودِ بِهِ وَكَيْفَ تُنْكَرُ فِي الرَّوْضَاتِ حَيَّاتُ

١٢. وَقُلْتُ هُنَّ ذُؤَابَاتٌ فَلِمْ عُكِسَتْ مِنْ رَأْسِهِ نَحْوَ رِجْلَيْهِ الذُّؤَابَاتُ

١٤. دَرَوْهُ لَيْثاً فَخَافُوا مِنْهُ عَادِيَةً عَذَرْتُهُمْ فَلِعَدْوَى اللَّيْثِ عَادَاتُ

١٥. لَهُ المَهَابَاتُ فِي الأَرْوَاحِ آخِذَةً وَإِنْ تَكُنْ أُخِذَتْ مِنْهُ المَهَابَاتُ

١٧. بَحْرٌ مُحِيطٌ عَهِدْنَاهُ تَجِيءُ لَهُ كَنُقْطَةِ الدَّارَةِ السَّبْعُ المُحِيطَاتُ

١٨. وَبَدْرُ سَبْعٍ وَسَبْعٍ تَسْتَنِيرُ بِهِ الـ سَّبْعُ الأَقَالِيمُ وَالسَّبْعُ السَّمَاوَاتُ

٢٠. لَهْفِي عَلَى آلِ عَبَّادٍ فَإِنَّهُمُ أَهِلَّةٌ مَالَهَا فِي الأُفْقِ هَالاتُ

٢٢. تَمَسَّكَتْ بِعُرَى اللَّذَاتِ ذَاتَهُمُ يا بِئْسَ مَا جَنَتِ اللَّذَاتُ وَالذَّاتُ

٢٣. رَاحَ الحَيَا وَغَدَا مِنْهُمْ بِمَنْزِلَةٍ كَانَتْ لَنَا بُكَرٌ فِيهَا وَرَوْحَاتُ

---

[1]) ابن اللبانة ، الديوان ، ص ١٢٢ .

[2]) اسم يقال للمنة من الإبل أو ما فوقها . لسان العرب ، مادة : هند .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٦. كَـأَنَّ وَادِيَـــهَا سِـلْكٌ بِلُبَّتِـــهَا وَغَايَـةُ الحُسْـنِ أَسْـلاكٌ وَلُبَّـاتُ

٢٨. وَكُـنْتُ أُورِقُ فِـي أَيْـكَاتِه وُرُقًا تَهْوِى وَلِي مِنْ قَرِيضِ الشِّعْرِ أَصْوَاتُ

٣٠. وَرُبَّـمَا كُنْتُ أَسْـمُو لِلخَلِـيجِ بِهِ وَفِـي الخَلِـيجِ لأَهْلِ الرَّاحِ رَاحَاتُ

٣١. وَبِالغُـرُوسَاتِ لا جَـفَّتْ مَنَابِتُهَا مِـنَ النَّـعِيمِ غُرُوسَـاتٌ جَنِـيَّاتُ

٣٢. مَعَاهِـدٌ لَيْتَ أَنِّـي قَبْـلَ فُرْقَتِهَا قَدْ مِتُّ وَالتَّـارِكُـوهَا لَيْتَـهُمْ مَـاتُوا

٣٣. فُجِعْـتُ مِنْهَا بِإِخْـوَانٍ ذَوِي ثِقَةٍ فَاتُـوا وَلِلدَّهْـرِ فِي الإِخْـوَانِ آفَاتُ

٣٧. إِنْ لَمْ يَكُنْ عِنْدَهُ كَوْنِي فَـلا سَعَةٌ لِلرِّزْقِ عِنْـدِي وَلا لِلأُنْـسِ سَاعَاتُ

٤١. بَيْنَ الحِصَارِ وَبَيْنَ المُرْتَضَى عُمُرٌ ذَاكَ الحِصَـارُ مِـنَ المَحْذُورِ مَنْجَاةُ

٤٣. عِنْدِي رِسَالاتُ شَوْقٍ عِنْدَهُ فَعَسَى مَـعَ الرِّيَـاحِ تُوَافِـيهِ رِسَـالاتُ

وبالنظر في أبيات القصيدة، فقد وصل عدد الأبيات التي ورد فيها ترديد مشتق إلى اثنين وعشرين بيتاً، بنسبة ٥٠% من مجموع أبياتها، وإذا كان ابن دراج قد استخدم وزن الكامل بإيقاع صاخب مجلجل فرح، فإن ابن اللبانة قد استخدم وزن البسيط بإيقاع هادئ حزين خاشع، نتيجة طبيعة الموضوع الذي يتحدث فيه، واختيار الألفاظ المناسبة لجو الحزن والأسى، وباستخدام الترديد في نصف عدد أبياتها، يكون ابن اللبانة قد عزف ألحاناً شجية حزينة خاشعة، انعكست على الحالة النفسية للمتلقي الذي أصابه بعض ما أصاب الإيقاع من حزن وسكون.

بدأت القصيدة بإيقاع هادئ رصين لا انفعال فيه، لما في أبياتها الأولى من حكمة تتطلب استخدام العقل؛ للتفكير فيما يجري في الكون من تقلبات وتغيرات، واستلهام العبر والدروس من ذلك، وابتعدت عن العواطف الجياشة التي تثير الملقي والمتلقي، وتشحن الجو بسحابة من الحزن والألم، ثم يبدأ الإيقاع بالارتفاع والاضطراب، وكان للترديد دور بارز في تشكيل الإيقاعات المتنوعة وإبرازها وتأثيرها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ففي البيتين السابع والثامن مفارقة في الإيقاع نتيجة ترديد " هندية، هنيدات " و " مصيباته، مصيبات " فقد جاء الإيقاع مرتفعاً صاخباً في البيت السابع، لتوفيق الشاعر في استخدام الألفاظ المناسبة لمشاعر الإعجاب والفرح، الذي كان يشيعه وجود المعتمد في الحكم " فالندى، والبأس، وأنصله، وهندية، وعطاياه، وهنيدات " كلها ألفاظ فخمة تشير إلى ما كان يتصف به المعتمد، من أوصاف القوة والشدة من ناحية، والكرم والجود من ناحية أخرى، وهذا يتطلب إيقاعاً فخماً سريعاً، وهو ما كان، بينما انخفضت حدة الإيقاع في البيت الثامن، وانقلبت إلى حزن وأسى وحسرة على ما آل إليه وضع المعتمد، فجاء التكرار في " مصيابته، مصيبات"، تؤازره ألفاظ " رماه، لم تستره، سائغة، دهر، نبل " لتغير في طبيعة النغم والإيقاع إلى النقيض، فأسبغت عليه الحزن واللوعة والرتابة، والانفعال والاضطراب.

وفي البيت التاسع، عاد الإيقاع ثانية إلى الهدوء والخفوت، وذلك باستخدام الترديد "عيان، العين " في صدر البيت و " مرآه، مرآة " في عجزه، فالشاعر قد عاد بذاكرته إلى زمن النعيم والفرح والمكانة والهيبة التي كان عليها المعتمد، فجاء هذان الترديدان ليشيعا إيقاعاً عذباً لو لم تكسر لفظة " كان " من عذوبته، ثم يعمل ترديد " أنكرت، تنكر " في البيت العاشر، و " ذؤابات، الذؤابات " في البيت الثاني عشر، على تغيير الإيقاع السابق والتنويع فيه، ليشير إلى المرارة التي أطبقت على قلب الشاعر نتيجة رؤية المعتمد على هذه الحال، وانعكست على هذين البيتين، وفي الوقت نفسه، على الإعجاب الذي ما زال يلازم ابن اللبانة تجاه المعتمد، فصورة المعتمد الجميلة ذات الهيبة والعظمة لم تفارق مخيلة ابن اللبانة، حتى في أصعب المواقف، وأشدها مرارة، حين يسحب فيها المعتمد، وقد كبل بالسلاسل والقيود، يحاول الشاعر أن يزين ويجمل تلك الصورة البغيضة، فيصور المعتمد وقيوده في يديه بالروضة الجميلة التي تتدلى منها الأغصان بما يشبه الحيات، وصور تلك الحبال المتدلية من يديه وترسف بها قدماه بالخصلة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الجميلة من الشعر، أو الأهداب المنسدلة من ثيابه من رأسه حتى قدميه، وهذه الصور الجميلة ذات الإيقاع النابض بالإعجاب، هي مقدمة هادئة لإيقاع صاخب مجلجل، شكله الترديد في الأبيات اللاحقة " الرابع عشر، الثامن عشر " أفرغ فيها ابن اللبانة كل ما يعتلج في قلبه من مشاعر وأحاسيس وإعجاب وولاء ووفاء تجاه المعتمد.

ففي هذه الأبيات رفع ابن اللبانة من كثافة الترديد ونوع فيه، فجاء ترديد " ليثاً، الليث " و " عادية، فلعدوى، عادات " في البيت الرابع عشر، وتكرار " المهابات، المهابات " و " آخذةً، أخذت " في البيت الخامس عشر مصاحباً لإيقاع فخم قوي، يوحي بالقوة والرهبة والخوف والهيبة التي ما زالت مزروعة في قلوب من انتزعوا ملكه منه، رغم أنه لا حول له ولا قوة في وجود الأغلال في يديه ورجليه، وهذه الترديدات بإيقاعاتها المتنوعة شدت المتلقي وأثرت في تفاعله وانفعاله، فشارك الشاعر في أحاسيسه ومشاعره، وجاء الترديد لكلمة " سبع" في البيتين السابع عشر والثامن عشر " سبع، وسبع، السبع المحيطات، السبع الأقاليم، السبع السماوات "، لتخلق إيقاعاً سريعاً، مدهشاً في أصواته ونبراته، موحياً في الوقت نفسه عن اقتراب نهاية هذه اللوحة الموسيقية بإيقاعاتها المتنوعة، التي شكلها ابن اللبانة من تنوع الترديد في الأصوات، وكثافتها، واختيار الألفاظ التي تناسب هذه الإيقاعات والنغمات، واستطاع بها أن يستحوذ على عقل المتلقي وقلبه.

يميل الإيقاع بعد ذلك إلى الخمود والسكون، ويبدو أن الشاعر قد أفرغ الشحنة العاطفية الجياشة، عبر تلك الإيقاعات السريعة الصاخبة، ووصل إلى قناعة أن المعتمد قد ذهب ولن يعود، لذلك بدأت الحسرة والألم تنهشان قلبه، وهذه الزفرات تظهر في البيت العشرين الذي أقر فيه الشاعر بمكانة آل عباد، ولكن دون أن يكون لهم تأثير فيما يجري في الأندلس، فالترديد " أهلة، هالات " ، تبين الواقع المرير الذي وصل إليه آل المعتمد، بإيقاع خافت حزين، ولا تلبث

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نغمة الحزن أن تظهر بشدة، تصل إلى مرتبة النواح والتفجع خصوصاً عندما يتذكر الشاعر المنجزات التي ظهرت في عصر آل عباد، والخسارة الكبيرة التي أصابته (الشاعر) جراء انقلاب الدهر عليهم ، وهذا واضح في طبيعة التكرار الذي ورد في تلك الأبيات " فاللذات، اللذات " و " ذاتهم، الذات " و " راح، روحات " و " سلك، أسلاك " و " لبتها، لبات"كلها ألفاظ جاءت لترفع من وتيرة الإيقاع الحزين الذي لازم الشاعر في بث شكواه.

ونخلص من هذا كله، إلى أن شعراء الأندلس مدار الدراسة، قد حذوا حذو البحتري في جعل الإيقاع وأدواته عنصرين رئيسين، ومؤثرين في الوقت نفسه في إغناء قصائدهم، والكشف عن تجاربهم الشعرية، ونقلها إلى المتلقين ليتفاعلوا معها، بطريقة لا تفارق نهج البحتري في اعتماده على الإيقاع المؤثر في نظم قوافيه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الرابع

أثر البحتري في شعر ابن دراج وابن زيدون

(دراسة فنية لنصوص مختارة)

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كلما عاودت قراءة دواوين شعراء الأندلس، أيقنت صدق ما قاله ابن بسام فيهم، بأنهم كانوا يسيرون على نهج البحتري " وطريقتهم في الشعر الطريقة المثلى التي هي طريقة البحتري في السلاسة والمتانة والعذوبة والرصانة " [1]، وكلما تذكرت عبارته – ابن بسام – في ابن زيدون بأنه " على كثير إحسانه، كثير الاهتدام[2] في النثار والنظام " [3] ازدادت قناعتي بأن شعراء الأندلس ليسوا بأقل اهتداماً من ابن زيدون، وأقل تعلقاً بطريقة البحتري وبناء قصيدته، وأخف ملمحاً في التأثر بشعره لفظاً ومعنى وأسلوباً، والأمثلة على ذلك كثيرة، ينوء بحملها هذا البحث، لذلك سأختار قصيدتين من قصائد شعراء الأندلس : أولاهما لابن دراج، والأخرى لابن زيدون ودراستهما، وبيان مدى ما تأثر كل منهما، بنصين للبحتري في الموضوع نفسه، سواء أكان في المعنى، أم في اللفظ، أم في اللفظ والمعنى معاً، أم في الأسلوب واللغة، أم في غير ذلك.

والنصان المختاران ليسا الوحيدين الدالين على تأثر شعراء الأندلس بالبحتري، إنما هناك نصوص كثيرة يمكن الإشارة إلى بعضها، والرجوع إليها لتأكيد صحة ما ذهبت إليه. [4]

---

[1]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق٢، م١ ، ص ١٢ .

[2]) الاهتدام : أن يأخذ الشاعر قسماً من البيت ، ويهتدم الباقي منه، فيأتي بالمعنى في غير اللفظ . انظر : ابن رشيق . **العمدة** ، ج٢ ، ص ٢٨٧ .

[3]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق١، م١ ، ص ٣٥٥ .

[4]) يمكن العودة إلى : قصيدة البحتري ج٢، ص٧٤٠ ، وقصيد ابن زيدون ص٣٥١، و قصيدتي البحتري ج٢، ص ١٢٦٣ ، وج ٢، ص١٣٣١ ومقارنتهما مع قصيدة ابن زيدون ص ٥٤٩، وقصيدة البحتري ج٢، ص٦٦٧ مع قصيدة ابن زيدون ص٥٩٧، وقصيدة البحتري ج٢ ، ص ١٠٧٩ ، مع قصيدة ابن زيدون ص ٢٣٠ ، وقصيدة البحتري ج٣ ص ١٨٠١ مع قصيدة ابن زيدون ص٢٨٣ ، وقصيدة البحتري ج٣ ، ص ١١٧٢ مع قصيدة ابن زيدون المشهورة ص ١٤٣، وقصيدة البحتري ج١ ص ٧١ مع قصيدة ابن د راج ص ١٩ ، وقصيدة البحتري ج١، ص ١٧٨ مع قصيدة ابن دراج ص ٣٣٩ ، وقصيدة البحتري ج١، ص ٢٨٩ مع قصيدة ابن دراج ص ١٣ ، وقصيدة البحتري ج٢ ،ص٩٤٧ مع قصيدة ابن دراج ص ١٠٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بدايةً سأقوم بإبراز قُصيدتي ابن دراج والبحتري، اللتين جاءتا على الوزن نفسه والروي ذاته والقافية عينها، وفي الموضوع إيَّاه؛ لبيان مدى حضور شعر البحتري في شعر ابن دراج، سواء من ناحية المعاني أم من ناحية الأسلوب.

أولا : قصيدة البحتري[1] في مدح الحسن بن وهب[2] (الكامل)

١. مَا أَنتَ لِلكَلَفِ المَشُوقِ بِصَاحِبِ فَاذْهَـبْ عَلَى مَهَلٍ فَلَيْسَ بِذَاهِبِ

٢. عَرَفَ الدِّيَارَ وَقَدْ سَئِمْنَ مِنَ البِلَى وَمَلَلْنَ مِنْ سُقْيَا السَّحَابِ الصَّائِبِ

٣. فَأَرَاكَ جَـهْلَ الشَّوْقِ بَـيْنَ مَعَالِمٍ مِنْـهَا وَجِـدَّ الدَّمْـعِ بَيْنَ مَلاعِبِ

٤. وَيَزِيدُهُ وَحْشاً تَقَارُضُ وَحْشِـهَا وَصِلَـيْنِ:بَيْـنَ أَحِبَّـةٍ وَحَـبَائِبِ

٥. تَرْعَـى السُّهُولَةَ وَالحُزُونُ يَقِينُهَا[3] حَدَّيْـنِ: بَـيْنَ أَظَافِـرٍ وَمَخَـالِبِ

٦. لَمْ يَمْـشِ وَاشٍ بَيْـنَهُنَّ وَلا دَعَا بَيْـناً لَهُنَّ صَدَى الغُرَابِ النَّاعِبِ

٧. مَا كَانَ أَحْسَـنَ هَـذِهِ مِنْ وَقْفَـةٍ لَوْ كَانَ ذَاكَ السِّرْبُ سِرْبَ كَوَاعِبِ

٨. هَـلْ كُنْـتَ لَوْلا بَيْـنُهُمْ مُتَوَهِّماً أَنَّ امْـرَأً يُشْـجِيهِ بَيْـنُ حَارِبِ

٩. عَمْرِي لَقَدْ ظَلَمَتْ ظُلُومُ وَلَمْ تَجُدْ لِمُـعَـذَّلٍ فِيـهَا بِوَعْـدٍ كَاذِبِ

١٠.صَدَّتْ مُجَانِـبَةً وَخَلَّفَنِي الهَوَى عَنْ هَجْرِهَا فَوَصَلْتُ غَيْرَ مُجَانِبِ

١١. وَإِذَا رَجَوْتُ ثَنَتْ رَجَائِي سَكْتَةٌ مِنْ عَاتِبٍ فِي الحُبِّ غَيْرِ مُعَاتِبِ

١٢. لَوْ كَانَ ذَنْـبِي غَـيرُ حُبِّكِ إِنَّهُ ذَنْبِـي إِلَيْـكِ لَكُنْـتُ أَوَّلَ تَـائِبِ

---

[1]) البحتري . **الديوان** ، ج١ ، ص ١٥٨.

[2]) هو: الحسن بن وهب بن سعيد بن عمرو بن حصين (٢٥٠هـ)، كان يكتب لمحمد بن عبد الملك الزيات ، وله شعر مليح، نكب في عهد الواثق ، لما حبس الواثق الكتاب وألزمهم أموالاً عظيمة. انظر: **ديوان البحتري** ،ج١، ص١٥٨.

[3]) يقينها: يعصمنها ، لسان العرب، مادة : وقي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٣. سَأَرُوضُ قَلْبي أَنْ يَرُوحَ مُبَاعِداً لِمُبَـاعِـــدٍ وَمُـقَارِباً لِمُـقَـارِبِ

١٤. وَإِذَا رَأَيْتُ الهَجْرَ ضَرْبَةَ لازِبٍ أَبَدَاً رَأَيْـتُ الصَّـبْرَ ضَرْبَةَ لازِبِ

١٥. وَشَمَـائِلُ الحَسَنِ بنِ وَهْبٍ إِنَّهَا فِي المَجْـدِ ذَاتُ شَمَـائِلٍ وَجَنَائِبِ

١٦. لَيُقَصِّـرَنَّ لَجَـاجَ شَوْقٍ غَالِبٍ وَلَيَـقْصُرَنَّ لَـجَاجُ دَمْـعٍ سَاكِبِ

١٧. فَالعَـزْمُ يَقْتُلُ كُـلَّ سُقْـمٍ قَاتِلٍ وَالبُعْـدُ يَغْـلِبُ كُلَّ وَجْـدٍ غَالِبِ

١٨. وَلَقَـدْ بَعَثْتُ العِيسَ تَحْمِلُ هِمَّةً أَنْضَـتْ[1] عَـزَائِمَ أَرْكُـبٍ وَرِكَائِبِ

١٩. يُشْرِقْنَ بِاللَّـيْلِ التَّمَامِ طَوَالِعَاً مِـنْـهُ عَلَـى نَجْمِ العِرَاقِ الثَّاقِبِ

٢٠. يَـمْتَنْنَ بِالقُرْبَى إِلَـيْهِ وَعِـنْدَهُ فِعْلُ القَرِيـبِ وَهُنَّ غَـيْرُ قَرَائِبِ

٢١. وَإِذَا رَأَيْتُ أَبَا عَـلِيٍّ فَالعُـلا لِمَـشَارِقٍ مِـنْ سَيْـبِهِ وَمَغَـارِبِ

٢٢. يَـبْدُو فَيُغْرِبُ آخِـرٌ عَنْ أَوَّلٍ مِنْـهُ وَيُخْبِـرُ شَـاهِدٌ عَـنْ غَائِبِ

٢٣. بِطَرَائِقٍ كَطَرَائِـقٍ وَخَـلائِـقٍ كَخَـلائِقٍ وَضَـرَائِبٍ كَـضَـرَائِبِ[2]

٢٤. وَمَوَاهِبٍ كَعَـبِيَّـــةٍ وَهَـبِيَّـــةٍ يُوجِبْـنَ فِـي الإِفْضَالِ فَوْقَ الوَاجِبِ

٢٥. يَعْلُـو عَلَـى عُلَةٍ بِـوَفْدِ أُبُـوَّةٍ يُتَـوَهَّـمُـونَ هُنَاكَ وَفْـدَ كَـوَاكِبِ

٢٦. كَانُوا بِـذَاكَ عِصَابَةً كَعَصَائِبٍ فِـي مَذْحِـجٍ وَذُؤَابَـــةً كَـذَوَائِـبِ

٢٧. وَأَرَى التَّكَرُّمَ فِي الرِجالِ تَكَارُماً مَـا لَـم يَكُـن بِمَنَاسِـبٍ وَمَنَاصِبِ

٢٨. يَرمِي العَوَاذِلَ فِي النَّدَى مِنْ جَانِبٍ عَنْـهُ وَيَرْمِـيهِ النَّـدَى عَـنْ جَانِبِ

٢٩. حَتَّـى يَرُوحَ مُـتَارِكَاً كَـمُعَارِكٍ بِجَـمِيعِـهِ وَمُـسَـالِمَاً كَمُـحَـارِبِ

---

[1]) أنضت : أهزلت وأضعفت . لسان العرب ، مادة : نضو .

[2]) طرائق : السيرة . الطرائق : الأعمدة المستقيمة ، خلائق : الطباع ، مادة : طبع ، الخلائق : السحب المحملة بالمطر ، مادة خلق . ضرائب : الطبائع والسجايا ، الضرائب : السيوف . مادة : ضرب .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٠. قَهَرَ الأُمُورَ بَدِيهَةً[١] كَرَوِيَّةً[٢] مِنْ حَازِمٍ وَقَرِيحَةً[٣] كَتَجَارِبِ

٣١. فَلُّ الخُطُوبَ وَقَدْ خَطَبْنَ لِقَاءَهُ فُرَجَعْنَ فِي إِخْفَاقِ ظَنٍّ خَائِبِ

٣٢. هُتِكَتْ غَيَابَتُهَا بِأَبْيَضَ مَاجِدٍ فَكَأَنَّمَا هُتِكَتْ بِأَبْيَضَ قَاضِبِ

٣٣. فَهْمٌ أَرَقُّ مِنَ الشَّرَابِ وَفِطْنَةٌ رَدَّتْ أَقَاصِي الغَيْبِ رَدَّ الهَارِبِ

٣٤. وَمَكَارِمٌ مَعْمُورَةٌ بِصَنَائِعٍ فَكَأَنَّهَا مَمْطُورَةٌ بِسَحَائِبِ

٣٥. وَغَرَائِبٌ فِي الجُودِ تَعْلَمُ أَنَّهَا مِنْ عَالِمٍ أَوْ شَاعِرٍ أَوْ كَاتِبِ

٣٦. لِلَّهِ أَنْتَ وَأَنْتَ تُحْرِزُ وَاهِباً سَبْقَيْنِ سَبْقَ مَحَاسِنٍ وَمَوَاهِبِ

٣٧. فِي تَوْبَةٍ مِنْ تَائِبٍ أَوْ رَهْبَةٍ مِنْ رَاهِبٍ أَوْ رَغْبَةٍ مِنْ رَاغِبِ

٣٨. أَعْطَيْتَ سَائِلَكَ المُحَسَّدَ سُؤْلَهُ وَطَلَبْتَ بِالمَعْرُوفِ غَيْرَ الطَّالِبِ

٣٩. عَلَّمْتَنِي الطَّلَبَ الشَّرِيفَ وَرُبَّمَا كُنْتُ الوَضِيعَ مِنِ اتِّضَاعِ مَطَالِبِي

٤٠. وَأَرَيْتَنِي أَنَّ السُّؤَالَ مَحَلَّةٌ فِيهَا اخْتِلافُ مَنَازِلٍ وَمَرَاتِبِ

٤١. وَبَسَطْتَ لِي قَبْلَ النَّوَالِ عِنَايَةً بَسَطَتْ مَسَافَةَ لَحْظِيَ المُتَقَارِبِ

٤٢. وَعَرَفْتُ وُدَّكَ فِي تَعَصُّبِ شِيعَتِي وَوُجُوهِ إِخْوَانِي وَعَطْفِ أَقَارِبِي

٤٣. فَلَئِنِ شَكَرْتُكَ إِنَّنِي لَمُعَذَّرٌ فِي وَاجِبٍ وَمُقَصِّرٌ عَنْ وَاجِبِ

---

[١]) البديهة : سدادة الرأي عند المفاجأة ، **لسان العرب** ، مادة : بده .

[٢]) الروية : النظر إلى الأمور بدون تعجل ، **لسان العرب** : مادة : روي .

[٣]) القريحة : ملكة يستطيع بها الإنسان إبداء الرأي الصواب .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قصيدة ابن دراج [1] في مدح لبيب العامري[2]

١. هَـلْ تَثْـنِيَنَّ غُرُوبُ[3] دَمْعٍ سَاكِبِ ... مَـنْ شَـامَ بَارِقَةَ الغَمَامِ الصَّائِبِ

٢. أَبَتِ العَـزِيمَةُ مِـنْ فُـؤَادٍ جَامِدٍ ... أَنْ تَـسْتَـقِيدَ لِمَـاءِ جَفْنٍ ذَائِبِ

٣. مَنْ تَرْمِـهِ حَـدَقُ المَكَارِمِ تُصْبِهِ[4] ... عَـنْ مُـصْنِيَاتِ أَحِبَّةٍ وَحَبَائِبِ

٤. فَفِـرَاقُ رَبَّاتِ الخُـدُورِ مُـكَـفَّرٌ ... بِلِـقَاءِ نَجْـمِ المَـكْرُمَاتِ الثَّاقِبِ

٥. قَالَـتْ وَقَـدْ مَزَجَ الوَدَاعُ مَدَامِعاً ... بِـمَدَامِعٍ وَتَـرَائِباً بِتَـرَائِـبِ

٦. أَتَفَـرُّقٌ حَتَّـى بِمَـنْزِلِ غُـرْبَةٍ ... كَـمْ نَحْـنُ لِلأَيَّامِ نُهْـبَةُ نَاهِبِ

٧. فِـي كُـلِّ يَـوْمٍ مُنْتَـوَىً[5] مُتَبَاعِدٌ ... يَرْمِـي حُشَاشَةَ شَمْلِنَا المُتَقَارِبِ

٨. وَتَثَـتْ تُذَكِّـرُ مُقْـرَبَاتِ[6] سَفَائِنٍ ... عُذْنَا بِـهَا مِنْ مُـقْفِرَاتِ سَبَاسِبِ

٩ أَيَّـامَ تُؤْنِسُـنَا فَـلاً[7] وَسَـوَاحِلٌ ... عَـنْ آنِسَـاتِ مَقَاصِرٍ وَمَلاعِبِ

١٠. نَعَـبَ الغُرَابُ بِهَـا فَطَارَ بِأَهْلِهَا ... سَرَبَاً[8] عَلَى مِثْلِ الغُرَابِ النَّاعِبِ

١١. خَرِقُ الجَنَاحِ[9] إِلَى الرِّيَاحِ مُضَلَّلٌ ... بِشَمَـائِـلٍ لَعِـبَتْ بِـهِ وَجَنَائِبِ

---

[1]) ابن دراج ، **ديوان ابن دراج** ، ص٩٠ .

[2]) هو : لبيب الصقلبي ، من موالي المنصور بن أبي عامر وأبنائه ، اختاره أهل بلنسية أميراً عليهم ، فأحدث فيهم أحداثاً مفتوه بها ، فلاذ بالطاغية ريمنده أمير الفرنجة ببرشلونة ، واستبلغ في ألطافه ، حتى صيّر نفسه كبعض عماله ، فغاظ المسلمين وعرضهم لملك النصرانية ، فوثب أهل طرطوشة على لبيب وقضوا عليه . انظر : ابن بسام . **الذخيرة** ، ق ٣ ، م ١ ، ص ٢٠ .

[3]) غروب الدمع : مسيله . **لسان العرب** ، مادة : غرب .

[4]) تصبه : تميله . **لسان العرب** ، مادة : صبو .

[5]) المنتوى: السفر . **لسان العرب** ، مادة : نوي .

[6]) مقربات سفائن : التي جهزت للسفر. **لسان العرب** ، مادة : قرب .

[7]) فلاً : جمع فلاة : وهي الصحراء الواسعة الجرداء .**لسان العرب** ، مادة : فلو.

[8]) سرباً : السارب : هو الذاهب على وجهه في الأرض، **لسان العرب** ، مادة : سرب.

[9]) خرق الجناح : لم يقدر على الطيران جزعاً. مادة خرق. ، مضلل: لا يوفق لخير. **لسان العرب** ، مادة : ضلل.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٢. يَهْوِي بِذِي طِمْرَيْنِ مَزَّقَ لِبْسَهَا أَيْدِي لَوَاهِفَ لِلنُّفُوسِ نَوَادِبِ

١٣. فِي غَوْلِ[١] ذِي لُجَجٍ لَبِسْنَ دَيَاجِيَاً تَرَكَ الحَيَاةَ لَنَا كَأَمْسِ الذَّاهِبِ

١٤. قَاسَيْتُهُنَّ غَوَارِباً كَغَيَاهِبٍ[٢] وَسَرَيْتُهُنَّ غَيَاهِبَاً كَغَوَارِبِ

١٥. نَجْلُو ظَلَامَ اللَّيْلِ قَبْلَ صَبَاحِهِ بِلَظَى زَفِيرٍ أَوْ بِرَأْسٍ شَائِبِ

١٦. يَا هَذِهِ لِله تِلْكَ حَدَائِقَاً زَهْرَاتُهُنَّ مَفَارِقِي وَذَوَائِبِي

١٧. مِثْلَ الرِّيَاضِ تَفَتَّحَتْ أَكْمَامُهَا عَنْ مُحْكَمَاتِ بَصَائِرِي وَتَجَارِبِي

١٨. فَذَخَرْتُ لِلأَلْبَابِ كِفَّةَ حَابِلٍ[٣] وَلأَشْطُرِ الأَيَّامِ كَفَّيْ حَالِبِ

١٩. وَرَمَيْتُ آفَاقَ العِرَاقِ بِشُرَّدٍ لَيْسَ العَجَائِبُ عِنْدَهَا بِعَجَائِبِ

٢٠. مِنْ كُلِّ سَاحِرَةٍ كَأَنَّ رَوِيَّهَا فِي أَلْسُنِ الرَّاوِينَ رِيقَةُ كَاعِبِ

٢١. وَلَكَمْ وَصَلْتُ تَنَائِفَاً[٤] بِتَنَائِفٍ حَتَّى وَصَلْتُ مَشَارِقَاً بِمَغَارِبِ

٢٢. فَكَأَنَّمَا قَفَّيْتُ إِثْرَ بَدَائِعِي فِي الأَرْضِ أَوْ نَاوَيْتُ[٥] شَأْوَ غَرَائِبِي

٢٣. أَوْ رُمْتُ حَظِّي فِي السَّمَاءِ وَقَدْ جَرَى لِمَدَاهُ فِي فَلَكِ الفَضَاءِ الغَائِبِ

٢٤. وَلَئِنْ دَجَتْ لِي الحَادِثَاتُ فَمَا أَرَى نُورَ اليَقِينِ بِطَرْفِ ظَنٍّ كَاذِبِ

٢٥. صَدَقَتْنِيَ الأَنْبَاءُ ضَرْبَةَ لازِمٍ أَنْ لَيْسَ هَمُّ الدَّهْرِ ضَرْبَةَ لازِبِ[٦]

٢٦. فَشَفَيْتُ فِي حُرِّ التَّجَمُّلِ غُلَّتِي وَقَضَيْتُ مِنْ حُسْنِ العَزَاءِ مَآرِبِي

٢٧. وَحَرَسْتُ عِرْضِي بِالتَّوَكُّلِ مَنْ نَأَى عَنِّي بِجَانِبِهِ نَأَيْتُ بِجَانِبِي

---

[١] الغول: بعد المفازة . لسان العرب، مادة :غول.

[٢]) غوارب الماء: أعالي أمواجه . لسان العرب: مادة : غرب . الغياهب : الظلمة الشديدة . مادة غهب .

[٣]) الكفة : حبالة الصائد ، لسان العرب ، مادة : كفف ، الحابل : الصائد ، لسان العرب ، مادة ،حبل .

[٤]) التنائف : الأرض القفر البعيدة. لسان العرب ، مادة : تنف.

[٥]) ناويت : عاديت ، لسان العرب، مادة : نوء .

[٦]) ضربة لازب : صار لازما ثابتا شديد اللزوم . لسان العرب، مادة: لزب .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٨. وَلَقَدْ رَأَيْتُ الجِدَّ لَيْسَ بِبَالِغٍ وَالعَجْزَ لَيْسَ عَنْ الصِّرَاطِ بِنَاكِبِ

٢٩. كَمْ قَدْ سَعَدْتُ بِمَا تَمَنَّى حَاسِدِي قَدْرَاً وَخِبْتُ بِمَا تَخَيَّرَ صَاحِبِي

٣٠. وَوَجَدْتُ طَعْمَ السُّمِّ فِي شَهْدِ الجَنَى وَأُجَاجَ شُرْبِي فِي نَمِيرِ مَشَارِبِي

٣١. وَرَفَلْتُ فِي النِّعَمِ السَّوَابِغِ مُلْبِسِي أَثْوَابَهَا الدَّهْرُ الَّذِي هَوَ سَالِبِي

٣٢. يَا رَبَّةَ الخِدْرِ اسْتَجِدِّي سَلْوَةً جَدَّ النَّجَاءُ بِهَائِمٍ بِكِ لاعِبِ

٣٣. إِمَّا شَجِيتِ بِرِحْلَتِي فَاسْتَبْشِرِي بِجَمِيلِ ظَنِّي مِنْ جَمِيلِ عَوَاقِبِي

٣٤. وَلَئِنْ جَنَيْتُ عَلَيْكِ تَرْحَةَ رَاحِلٍ فَأَنَا الزَّعِيمُ لَهَا بِفَرْحَةِ آيِبِ

٣٥. هَلْ أَبْصَرَتْ عَيْنَاكِ بَدْرَاً طَالِعَاً فِي الأُفْقِ إِلَّا مِنْ هِلالٍ غَارِبِ

٣٦. وَاللهُ مِنْ بَعْدِي عَلَيْكِ خَلِيفَتِي وَخَلِيفَةٌ هُدِيَتْ إِلَيْهِ مَذَاهِبِي

٣٧. بَيْنِي وَبَيْنِكِ أَنْ يُلَبِّي دَعْوَتِي دَاعِي لَبِيبٍ مَنْ مُنَاخِ رِكَائِبِي

٣٨. وَأُهِلَّ نَحْوَ فِنَائِهِ وَعَطَائِهِ فَيُهِلَّ نَحْوَ وَسَائِلِي وَرَغَائِبِي

٣٩. وَأُشِيمَ بَرْقَ يَمِينِهِ وَجَبِينِهِ وَيَشُمَّ رِيحَ أَوَاصِرِي وَمَطَالِبِي

٤٠. وَأَهُزَّهُ بِشَوَافِعٍ مِنْ عَامِرٍ تُزْرِي بِكُلِّ قَرَابَةٍ وَمَنَاسِبِ

٤١. فَهُنَاكَ جَاءَتْكَ الخُطُوبُ خَوَاضِعَاً وَمَشَى إِلَيْكَ الدَّهْرُ مِشْيَةَ تَائِبِ

٤٢. وَأَنَابَ سُلْطَانُ النَّوَائِبِ وَانْثَنَتْ ذُلَّلاً وَأَعْتَبَ كُلُّ مَوْلَىً عَاتِبِ

٤٣. مَلِكٌ مَتَى أَرْمِ الحَوَادِثَ بِاسْمِهِ تَقْتُلْ أَفَاعِيهَا سُمُومُ عَقَارِبِي

٤٤. الرَّافِعُ الأَعْلامَ فَوْقَ خَوَافِقٍ وَالقَائِدُ الآسَادَ فَوْقَ شَوَازِبِ[1]

٤٥. مَلِكٌ تَكَرَّمَ عَنْ خَلائِقِ غَادِرٍ فَأَثَابَهُ الرَّحْمَنُ قُدْرَةَ غَالِبِ

٤٦. يَقْضِي فَيُمْضِي كُلَّ حَقٍّ وَاجِبٍ إِلَّا إِذَا أَعْطَى فَفَوْقَ الوَاجِبِ

---

[1]) الشوازب : مفردها شازب ، وهي الخيول الضامرة. لسان العرب ، مادة : شزب .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٤٧. قُفْلٌ عَلَى الإسْلامِ مَمْنُوعٌ لَهُ عَنْ قَلْبِ كُلِّ مُعَانِدٍ وَمُنَاصِبِ

٤٨. لا يَخْلَعُ الإسْلامُ حُلَّةَ آمِنٍ مِنْهُ وَلا الإشْرَاكُ رِبْقَةَ هَائِبِ

٤٩. حَرَمُ الهُدَى سُمُّ العِدَى أُمْنِيَّةٌ لِمُسَالِمٍ وَمَنِيَّةٌ لِمُحَارِبِ

٥٠. وَقْفٌ عَلَى عَلَمِ الثُّغُورِ مُقَارِبٌ لِمُبَاعِدٍ وَمُبَاعِدٌ لِمُقَارِبِ

٥١. فَمُرَاقِبُ الإسْلامِ غَيْرُ مُرَاقِبٍ وَمُصَاقِبُ الأَعْدَاءِ غَيْرُ مُصَاقِبِ[1]

٥٢. مُوفٍ بِعَلْيَاءِ الثُّغُورِ لِرَغْبَةٍ مِنْ رَاغِبٍ أَوْ رَهْبَةٍ مِنْ رَاهِبِ

٥٣. تُضْحِي عَطَايَاهُ تَحِيَّةَ زَائِرٍ وَتَبِيتُ رَوْعَتُهُ نَجِيَّةَ هَارِبِ

٥٤. يَا مَنْ يُلاقِي النَّازِلِينَ قِبَابَهُ بِجَبِينِ مَوْهُوبٍ وَرَاحَةِ وَاهِبِ

٥٥. وَإِذَا التَقَى الجَمْعَانِ أَوَّلُ طَاعِنٍ وَإِذَا اسْتَحَرَّ الطَّعْنُ أَوَّلُ ضَارِبِ

٥٦. وَإِذَا تَؤُوبُ الخَيْلُ آخِرُ نَازِلٍ وَإِذَا دَعَا الدَّاعِي فَأَوَّلُ رَاكِبِ

٥٧. كَرُمَتْ أَيَادِيكَ الَّتِي أَنْشَأْتَهَا أَتْرَابَ كُلِّ مُؤَمِّلٍ أَوْ رَاغِبِ

٥٨. مِنْ كُلِّ بِكْرٍ فِي يَمِينِكَ حُرَّةٍ يَرْفُلْنَ بَيْنَ قَلائِدٍ وَجَلابِبِ

٥٩. هَذِي لأَوَّلِ خَاطِبٍ وَلِدَاتُهَا يَهْتِفْنَ فِي الآفَاقِ هَلْ مِنْ خَاطِبِ

٦٠. وَيَجِلُّ قَدْرُكَ عَنْ وِلادَةِ يَافِثٍ أَوْ قَيْصَرٍ أَوْ عَنْ أَرُومِ صَقَالِبِ

٦١. بَلْ أَنْتَ بِكْرُ غَمَامَةٍ مِنْ بَارِقٍ لَقِحَتْ بِهِ أَوْ صَعْدَةٍ مِنْ قَاضِبِ

٦٢. قَبَلَتْكَ أَيْدِي هِمَّةٍ وَسِيَادَةٍ وَرَضَعْتَ دَرَّ مَكَارِمٍ وَمَوَاهِبِ

٦٣. فِي عِزِّ مَهْدٍ مَا اسْتَقَرَّ مَكَانُهُ إِلَّا بِقُرْبِ مَنَابِرٍ وَمَحَارِبِ

٦٤. وَقُطِمْتَ يَوْمَ قُطِمْتَ فِي رَهَجِ الوَغَى عِنْدَ التِفَافِ كَتَائِبٍ بِكَتَائِبِ

٦٥. حَتَّى حَلَلْتَ مِنَ السَّمَاءِ مَرَاتِباً تَرَكَتْ كَوَاكِبَهَا بِغَيْرِ مَرَاتِبِ

---

[1]) المصاقب : القريب من الأعداء . **لسان العرب** ، مادة: صقب .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٦٦. فَلَئِـنْ طَلَـبْتَ هُنَاكَ حَـقّاً صَاعِداً فَلأَنْـــتَ أَقْـرَبُ مِنْ وَرِيدِ الطَّـالِبِ

٦٧. وَلَئِنْ وَهَبْـتَ لَقَدْ وَهَـبْتَ مَسَاعِياً أَصْـبَحْـنَ حَلْـيَ مَآثِـرِي وَمَنَاقِبِي

٦٨. شِيَـمَاً بِهَـا حَلَّـــيْتُ غُرَّ قَصَائِدِي وَجَـعَـلْتُـــهُنَّ أَهِلَّـــةً لِـكَوَاكِبِي

٦٩. وَذَخَـرْتُ لِلأَزْمَانِ مِـنْ حَسَنَاتِهَا مِثْـلَ القَـلائِدِ فِـي نُحُـورِ كَوَاعِبِ

٧٠. وَلأَشْـفِيَنَّ بِهَا سَـقَـامَ تَغَـــرُّبِي وَلآسُـوَنَّ بِهَـــا جِـرَاحَ مَصَـائِبِي

٧١. وَلأَجْـعَـلَنْ مِنْـهَا تَـمَائِمَ خَائِفٍ مِـنْ طَـــائِفٍ أَوْ مِـنْ رَجَاءٍ خَائِبِ

٧٢. وَلأَتْـرُكَنَّ ثَنَـاءَهَا وَجَـــزَاءَهَـا قُـوتَ المُقِـيمِ غَـدَاً وَزَادَ الـــرَّاكِبِ

٧٣. وَسُـرُورَ مَحْـزُونٍ وَأُنْـسَ مُغَرَّبٍ وَحُـلِـيَّ أَوْتَـــارٍ وَرَوْضَـــةَ شَارِبِ

٧٤. وَلَـقَدْ نَثَـرْتُ عَلَيْكَ شَكْلَكَ جَوْهَرَاً لا مَا قَمَـشْـتُ وَضُـمَّ حَبْلُ الحَاطِبِ

**** بين البحتري وابن دراج**

تتضمن قصيدة البحتري موضوعين رئيسين، أولهما : المقدمة، ويمكـن عـدّها مقدمـة نسيب، لأنها ليست طللية، ولا غزلية، إنما هي مزيج من هذه وتلك وغيرهمـا، فهـي مناجـاة للنفس، وحديث عن الآلام والأشواق، واستحضار للذكريات الجميلة، وتعبير عن المواقف التـي يتنازع فيها الرجل الشاعر، والمرأة المحبوبة، وتحديداً الموقف من الرحيل، وأثر ذلك على كل منهما، وآخرهما الموضوع الرئيس الذي أنشئت من أجله كلتا القصيدين، وهو هنا المديح.

والناظر إلى القسم الأول من هاتين القصيدتين يجده في قصيدة البحتري قد امتد عبـر أربعة عشر بيتاً قبل أن يطالعنا ذكر الممدوح في البيت الخامس عشر :

١٥. وَشَمَـائِلُ الحَسَنِ بنِ وَهْبٍ إِنَّهَا فِي المَجْـدِ ذَاتُ شَمَـائِلٍ وَجَنَائِبِ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذا البيت الذي يعد موقعه نشازاً بين الأبيات السابقة له، والأبيات الخمسة التالية له، لأنه لا يتناسب فحواه مع ما قبله وما بعده، وأرى أن مكانه الطبيعي قد يتأخر إلى ما بعد الأبيات الخمسة التالية له؛ ليكون في مقدمة شريحة المدح، أي قبل البيت الحادي والعشرين :

٢١. وَإِذَا رَأَيْتُ أَبَا عَلِيٍّ فَالعُلا لِمَشَارِقٍ مِنْ سَيْبِهِ وَمَغَارِبِ

وإذا اعتبرنا أن المقدمة امتدت حتى البيت العشرين، فإنها تكون قد استحوذت على أكثر من ٤٤% من أبيات القصيدة مجتمعة، وقد ضمت بين جنباتها مجموعة من الموضوعات الجزئية الممهدة للدخول في موضوع القصيدة الرئيس، وهو المدح.

أما في قصيدة ابن دراج، فقد امتدت المقدمة بموضوعاتها الفرعية حتى البيت السابع والثلاثين لتشكل ما نسبته ٤٨,٦٤% من مجموع أبياتها الأربعة والسبعين، وهي نسبة تقارب نسبة مقدمة قصيدة البحتري السابقة، وهذه إشارة إلى أن الشاعرين كليهما ينزعان إلى تهيئة طويلة قبل أن يعرجا إلى الموضوع الذي بنيت عليه القصيدة أصلاً، وهذا هو دأب الشعر العربي القديم الذي يعد البحتري خير من يمثله ويسير على هدي منه.

أما موضوعات مقدمة هاتين القصيدتين، فتتشابه في الإطار العام، ولكنها تتباين نسبياً في التفاصيل وآلية معالجتها، والموقف منها؛ فقصيدة البحتري تتضمن : وقوفه في ديار المحبوبة والتعرف عليها، واجترار الذكريات الأبيات (١ – ٨) وموقف المحبوبة المرتحلة من الشاعر، الأبيات (٩ – ١٠) ،وموقف الشاعر من المحبوبة ورحيلها ،الأبيات (١١ – ١٧) ورحلة الشاعر المختصرة إلى الممدوح، الأبيات (١٨ – ٢٠).

أما قصيدة ابن دراج فتتضمن موقف الشاعر من الرحيل وتصميمه عليه،الأبيات(١ – ٤) وموقف المرأة (المحبوبة أو الزوجة) من ذلك الرحيل، الأبيات (٥ – ٩)، ثم رحلة الشاعر المرهقة إلى الممدوح.الأبيات(١٠ – ١٥) والحديث عن شعره وشاعريته الأبيات(١٦ – ٢١)،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحديث عن النفس وموقفه من الحياة والدهر، الأبيات (٢٢ – ٣١) وأخيراً العودة إلى المحبوبة للتخفيف عنها واسترضائها والاعتذارعن هذا الرحيل ،الأبيات (٣٢ – ٣٧)

وبالعودة إلى قصيدة ابن دراج أولاً، نجد أن الأبيات الأربعة الأولى :

١. هَلْ تَثْنِيَنَّ غُرُوبُ دَمْعٍ سَاكِبِ مَنْ شَامَ بَارِقَةَ الغَمَامِ الصَّائِبِ

٢. أَبَتِ العَزِيمَةُ مِنْ فُؤَادٍ جَامِدٍ أَنْ تَسْتَقِيدَ لِمَاءِ جَفْنٍ ذَائِبِ

٣. مَنْ تَرْمِهِ حَدَقُ المَكَارِمِ تُصْبِهِ عَنْ مُصْنِبِيَاتِ أَحِبَّةٍ وَحَبَائِبِ

٤. فَفِرَاقُ رِبَّاتِ الخُدُورِ مُكَفَّرٌ بِلِقَاءِ نَجْمِ المَكْرُمَاتِ الثَّاقِبِ

قد كشفت عن رجل ذي عزيمة قوية، وإرادة صلبة، اتخذ قراره النهائي في الارتحال، دون اعتبار لأي شيء، حتى لو كان على حساب موقف الزوجة المعارض، وانهمار دموعها للتأثير على موقفه، مستخدماً في ذلك ألفاظاً وعبارات حاسمة، تدل على ثقته بنفسه واستقلاله بقراره المتخذ، فبدأ بسؤال استفهامي (هل تثنين) بدلالة النفي عن التراجع والضعف أمام دموع زوجته، واستخدام التراكيب " أبت العزيمة، فؤاد جامد، أن تستقيد، من ترمه حدق المكارم تصبه، مصبيات أحبة وحبائب، فراق ربات الخدور مكفّر، لقاء نجم المكرمات " ليؤكد مكانة الممدوح الذي جذبته وانتزعته من بين أهل بيته، وجعلت كل شيء يهون مقابل المثول بين يديه والتضحية بكل شيء دونه مبررة.

وإذا كان ابن دراج قد أفصح عن هذه العزيمة في مستهل أبيات قصيدته، فإن البحتري قد أفصح من قبله عن عزيمته وقوة إرادته، مع تباين كبير في الموقف الذي استدعى مثل هذه العزيمة، إذ كان موقفه (البحتري) رد فعل على إهمال المحبوبة له، وصدها عنه، وعدم الاهتمام بتوسلاته بعدم الرحيل، أو الاعتذار عنه، وقد جاء ذلك في الأبيات :

١٣. سَأَرُوضُ قَلْبي أَنْ يَرُوحَ مُبَاعِدَاً لِمُبَاعِدٍ وَمُقَارِباً لِمُقَارِبِ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٤. وَإِذَا رَأَيْتُ الهَجْرَ ضَرْبَةَ لازِبٍ أَبْدَاً رَأَيْتُ الصَّبْرَ ضَرْبَةَ لازِبِ

١٥. وَشَمَائِلُ الحَسَنَ بنِ وَهْبٍ إِنَّهَا فِي المَجْدِ ذَاتُ شَمَائِلٍ وَجَنَائِبِ

١٦. لَيُقَصِّرَنَّ لَجَاجَ شَوْقٍ غَالِبٍ وَلَيَقْصُرَنَّ لَجَاجُ دَمْعٍ سَاكِبِ

١٧. فَالعَزْمُ يَقْتُلُ كُلَّ سُقْمٍ قَاتِلٍ وَالبُعْدُ يَغْلِبُ كُلَّ وَجْدٍ غَالِبِ

والظاهر من هذه الأبيات أن تصميم البحتري وعزيمته، لم يكونا بمستوى تصميم ابن دراج وقوة عزيمته، يظهر ذلك من خلال التراكيب والألفاظ التي شكلت موضوع هذه الشريحة فاستخدم عبارات " سأروض قلبي، أن يروح مباعداً، وإذا رأيت الهجر، ليقصرن لجاج شوق، ليقصرن لجاج دمع، العزم يقتل، البعد يغلب " وهذه عبارات توحي بهزيمته وانكساره أمام محبوبته، علاوة على استخدام الأفعال المضارعة التي يشير بعضها إلى الاستقبال " سأروض قلبي، وإذا رأيت " وقد يتغير هذا الموقف التسويفي، إذا غيرت المحبوبة موقفها منه، فالتصميم هنا تظاهر وليس أصيلاً في نفسه، بعكس ابن دراج الذي بانت عزيمته من دلالات أبياته وقوة بنائها.

إضافة إلى ذلك، فالبحتري يجذبه في هذه الأبيات المحبوبة لا غير، بينما ثمة صراع عنيف وشديد يتجاذب ابن دراج في أبياته بين المحبوبة الثائرة الباكية الحزينة، والممدوح الذي لا يمكن التفريط فيه، فقوة العزيمة عنده تكمن في قدرته على اتخاذ قراره ،بمن يضحي، بالمحبوبة أم بالممدوح ؟ وقد فعل واختار الممدوح، وهذا لا يعني نفي شدة تعلقه بأهله وزوجته، وصدق عواطفه ومشاعره تجاهها.

وهناك ملاحظة جديرة بالاهتمام، وهي أن البحتري قد أعلن عن همته وعزيمته، وإرادته الصلبة بعد أن فشل في تطويع محبوبته لما يريد، ولما عجز أعلن موقفه هذا، أما ابن دراج فيخالفه تماماً، إذ أعلن عن هذا الموقف في بداية القصيدة، وقبل أن يكلم المرأة أو يفصح لها عن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رحيله، فهو يتكلم من موقف قوة واستعلاء واستقلال، بينما البحتري يتكلم من موقف ضعف وخنوع، ويظهر هذا من خلال التراكيب والألفاظ التي عبر كل منهما عن موقفه هذا، وربما تعمد ابن دراج اتخاذ مثل هذا الموقف، وإعلان هذا الرأي مناكفة للبحتري وشعراء العربية الآخرين، ليظهر نفسه وقد ساواهم في شعره إن لم يتفوق عليهم، وأن شعره ليس صدى لشعر البحتري، خصوصاً في مثل هذه القصائد التي تثير الانتباه من المتلقي لشدة التشابه فيها.

ومن الموضوعات المشتركة في مقدمة هاتين القصيدتين، موضوع الرحيل، وقد عبر عنه الشاعران بطريقتين مختلفتين، فالبحتري عبر عنه وفق ما تقتضيه القصيدة العربية القديمة، وتسير عليه، والمتمثل بأن المرأة – في العادة – هي التي ترحل، وتخلف الرجل وراءها يعاني ما يعاني من ألم الهجر والفراق، يقول البحتري :

٩. عَمْرِي لَقَدْ ظَلَمَتْ ظَلُومُ وَلَمْ تَجُدْ لِمُعَذَّلٍ فِيهَا بِوَعْدٍ كَاذِبِ

١٠. صَدَّتْ مُجَانِبَةً وَخَلَّفَنِي الهَوَى عَنْ هَجْرِهَا فَوَصَلْتُ غَيْرَ مُجَانِبِ

١١. وَإِذَا رَجَوْتُ ثَنَتْ رَجَائِي سَكْتَةٌ مِنْ عَاتِبٍ فِي الحُبِّ غَيْرِ مُعَاتِبِ

١٢. لَوْ كَانَ ذَنْبِي غَيرُ حُبِّكِ إِنَّهُ ذَنْبِي إِلَيْكِ لَكُنْتُ أَوَّلَ تَائِبِ

فالبحتري يعبر عن رحيل المحبوبة وهجرها له، بألفاظ وعبارات يملؤها الأسى والألم والمعاناة، وتعبر عما يجيش في صدره من مشاعر وأحاسيس تجاهها، فاستخدم الألفاظ " ظلمت، ظلوم، معذل، وعد، كاذب، صدت مجانبة، خلفني الهوى، عن هجرها، وصلت، عاتب، غير معاتب، ذنبي "، وهذه الألفاظ توحي بقسوة المرأة المحبوبة وظلمها له، بابتعادها عنه وبخلها عليه، ولو بوعد كاذب يحيي روحه المنكسرة، ولم تكتف بذلك، بل أمعنت في طعنه عندما صدت عنه، وأشاحت بوجهها عنه وتجاهلته، ولم تقابل حبه ومودته لها بالمثل.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والملاحظ أن ابن دراج قد فارق البحتري في الحديث عن الرحيل، فبينما كانت المرأة هي الراحلة في قصيدة البحتري، وأن الذي كان يعاني مرارة الرحيل والهجران هو الشاعر نفسه، نجد العكس تماماً عند ابن دراج، فالشاعر هو المرتحل، والمرأة هي التي تخطب وده، وتذرف الدموع، وتحاول أن تثنيه عن ذلك بالثورة على الوضع الذي وصلت إليه، ورثاء حالها بكثرة الترحل والترحال، والغربة والتغرب الذي أدمى قلبها، وأورثها حالة نفسية يصعب التعايش معها، يظهر هذا من خلال الأبيات التي قالها على لسان زوجته :

٥. قَالَتْ وَقَدْ مَزَجَ الوَدَاعُ مَدَامِعاً بِمَدَامِعٍ وَتَرَائِباً بِتَرَائِبِ

٦. أَتَفَرُّقٌ حَتَّى بِمَنْزِلِ غُرْبَةٍ كَمْ نَحْنُ لِلأَيَّامِ نُهْبَةُ نَاهِبِ

٧. فِي كُلِّ يَوْمٍ مُنْتَوَىً مُتَبَاعِدٌ يَرْمِي حُشَاشَةَ شَمْلِنَا المُتَقَارِبِ

٨. وَتَنَتْ تُذَكِّرُ مُقْرَبَاتِ سَفَائِنٍ عُذْنَا بِهَا مِنْ مُقْفِرَاتِ سَبَاسِبِ

٩ أَيَّامَ تُؤْنِسُنَا فَلاً وَسَوَاحِلٌ عَنْ آنِسَاتِ مَقَاصِرٍ وَمَلاعِبِ

وكما أن المرأة عند البحتري صدت عنه وتجاهلته، ولم تسمع توسلاته بالبقاء، أو الرضوخ لطلباته، كان الرجل عند ابن دراج هو الذي يصم أذنيه عن سماع توسلاتها، ولم يهتز لدموعها وتأثرها، أو يصغي لأي مبرر وعذر يحول بينه وبين ما عزم عليه.

وتبادل الأدوار هذا بين الرجل والمرأة في مسألة الرحيل عند ابن دراج قد يكون نوعاً من التطوير الذي أحدثه شعراء الأندلس في بناء القصيدة العربية ومعانيها، وقد يسأل سائل ما علاقة هذا الأمر بموضوع تأثر شعراء الأندلس بالبحتري تحديداً، وهل هذا يعد من قبيل التأثر؟

إن التأثر بالآخر ليس شرطاً في التوافق والتماهي، وأخذ المعنى بلفظه، فقد يكون كذلك، وقد يكون بالمخالفة، والبناء على ما بناه الآخرون، ومحاولة تطويره وإخراجه إخراجاً جديداً

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دون أن يمس بالجوهر، للدلالة على أن الشاعر الأندلسي رغم تأثره بالمشارقة عموماً، والأخذ عنهم، إلا أن له شخصيته المستقلة التي تعبر عن تجربته الشعرية بطريقته الخاصة.

ومن الموضوعات التي شكلت مقدمة القصيدة، عنصر أساسي في القصيدة العربية، وهو الرحلة في طلب الممدوح، وجاء هذا الموضوع مبتسراً ومختصراً عند البحتري، فلم يتوقف عنده طويلاً، إذ استغرق في رحلته الأبيات (١٨ – ٢٠) من القصيدة، فقد انطلق الشاعر قاصداً ممدوحه بهمة عظيمة، ممتطياً ظهور العيس القوية :

١٨. وَلَقَدْ بَعَثْتُ العِيسَ تَحْمِلُ هِمَّةً أَنْضَتْ عَزَائِمَ أَرْكُبٍ وَرِكَائِبِ

١٩. يُشْرِقْنَ بِاللَّيْلِ التَّمَامِ طَوَالِعاً مِنْهُ عَلَى نَجْمِ العِرَاقِ الثَّاقِبِ

٢٠. يَمْتَنْنَ بِالقُرْبَى إِلَيْهِ وَعِنْدَهُ فِعْلُ القَرِيبِ وَهُنَّ غَيْرُ قَرَائِبِ

فالبحتري في رحلته هذه قد اختصر كثيراً من تفاصيل شريحة الرحلة التي كانت عنصراً أساسياً في القصيدة العربية القديمة، فلم يتطرق إلى مخاطر الطريق، وصراع حيوانات الصحراء، والجهد الكبير والمعاناة القاسية التي تكبدها من أجل الوصول إلى ممدوحه، إنما اختصر كل هذا في بيت واحد.

١٨. وَلَقَدْ بَعَثْتُ العِيسَ تَحْمِلُ هِمَّةً أَنْضَتْ عَزَائِمَ أَرْكُبٍ وَرِكَائِبِ

وهذا بحد ذاته تطور كبير في نهج القصيدة العربية القديمة، التي غالباً ما كانت تعتمد على ذكر تفاصيل دقيقة لهذه الرحلة، يتخللها استطراد كبير يخرج عن الموضوع الذي يتحدث فيه، مما يجعل القصيدة تطول أنفاسها، ويترتب على ذلك سأم وملل من المتلقي، وهذا ما نجده في قصيدة ابن دراج مدار البحث، فقد أقحم في قصيدته شريحة طويلة بلغت ستة عشر بيتاً، يتحدث فيها عن نفسه وعن شعره، ومكانته الشعرية والأدبية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما رحلة ابن دراج، فقد شغلت حيزاً أكبر من رحلة البحتري، وتعرضت إلى ذكر بعض تفاصيل الرحلة في القصيدة العربية، يقول ابن دراج :

٩ أَيَّـامَ تُؤْنِسُـنَا فَـلاً وَسَـوَاحِلٌ عَـنْ آنِسَـاتِ مَقَاصِرٍ وَمَلاعِبِ

١٠. نَعَـبَ الغُرَابُ بِهَا فَطَارَ بِأَهْلِهَا سَرْبَاً عَلَى مِثْلِ الغُرَابِ النَّاعِبِ

١١. خَرِقُ الجَنَاحِ إِلَى الرِّيَاحِ مُضَلَّلٌ بِشَمَـائِـلٍ لَعِـبَتْ بِـهِ وَجَنَائِبِ

١٢. يَهْوِي بِذِي طِمْرَيْنِ مَزَّقَ لِبْسَهَا أَيْـدِي لَوَاهِـفَ لِلـنُّفُوسِ نَوادِبِ

١٣. فِي غَوْلِ ذِي لُجَجٍ لَبِسْنَ دَيَاجِيَاً تَـرَكَ الحَـيَاةَ لَنَا كَأَمْسِ الذَّاهِبِ

١٤. قَاسَـيْتُهُـنَّ غَـوَارِبَاً كَغَيَاهِبٍ وَسَـرَيْتُهُنَّ غَـيَاهِبَاً كَـغَـوَارِبِ

١٥. نَجْـلُو ظَلامَ اللَّيْلِ قَبْلَ صَبَاحِهِ بِلَظَـى زَفِـيرٍ أَوْ بِرَأْسٍ شَـائِبِ

وإذا كان البحتري قد اتخذ العيس وسيلة نقل توصله إلى ممدوحه، فإن ابـن دراج قـد اتخذ من المراكب البحرية وسيلة للغاية ذاتها، وهذا ما تشير إليه التراكيب والألفاظ المـستخدمة في هذه الأبيات " خرق الجناح إلى الرياح، مضلّل، بشمائل، لعبت، جنائـب، أيـدي لواهـف، نوادب، في غول، ذي لجج، لبسن دياجياً، أمس الذاهب، قاسيتهن غواربا، وسـريتهن غياهبـاً، ظلام الليل، لظى زفير "، وهذه التراكيب مجتمعة تصور المعاناة الشديدة التي واجهها في ميـاه البحر، التي تلاعبت بالمركب يميناً وشمالاً، فتعيقه عن اتخاذ الطريق الصحيح الذي يؤدي إلـى النجاة والنجاح في مسعاه، وعلاوة على الأمواج العالية، فهناك ظلمة الليل التي تزيد مـن حـدة المأساة، وتصعب المهمة، وتدخل اليأس والإحباط والرعب في نفس الشاعر، وهذا ما عبر عنه في البيتين :

١٤. قَاسَـيْتُهُـنَّ غَـوَارِبَاً كَغَيَاهِبٍ وَسَـرَيْتُهُنَّ غَـيَاهِبَاً كَـغَـوَارِبِ

١٥. نَجْـلُو ظَلامَ اللَّيْلِ قَبْلَ صَبَاحِهِ بِلَظَـى زَفِـيرٍ أَوْ بِرَأْسٍ شَـائِبِ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذه هي المعاني التي يتطرق إليها الشعراء عادة في وصف الرحلة للوصول إلى الممدوح، لتكون الجائزة أو العطية على قدر تلك المعاناة.

ورحلة ابن دراج كما فهمتها من هذه الأبيات ليست الرحلة إلى لبيب العامري ممدوحه، الذي يعد محطة من محطات كثيرة حاول الشاعر الوقوف عندها دون طائل، إنما هي رحلة ابن دراج المضنية في شتى أصقاع الأندلس باحثاً عن ممدوح يلبي رغباته، ويرضي طموحه، ويعيد إليه جزءاً من حياة الدعة والرخاء التي افتقدها، وتناسب شاعريته التي لم يقدرها أغلب من رحل إليهم ،خصوصاً الموالي العامريين الذين أصبحوا بين ليلة وضحاها هم الحكام الفعليين لولايات الدولة العامرية بعد تشرذمها وسقوطها بموت الحكام الأقوياء الذين بنوها أمثال المنصور بن أبي عامر وذويه. [1]

واستخدام ابن دراج المراكب في رحلته، يعد تطوراً في بناء القصيدة العربية، فقد حافظ على الإطار العام لقصيدة المدح العربية، التي اتخذت من الرحلة جزءاً رئيساً من القصيدة للوصول إلى الممدوح، إلا أنه عدل عن اتخاذ الوسيلة التقليدية، المتمثلة بالناقة، الوسيلة المثلى لذلك، فركوب البحر والصبر على شدائده ومخاطره، أشد خطورة ونصباً من غيرها من الوسائل، علاوة على أن طبيعة الأندلس التي تحيط بها المياه – وليس الرمال – أجدر بأن تستخدم وسائل تناسب طبيعتها، فتستخدم المراكب بدلاً من الجمال مثلاً، فابن دراج خرج عن التقاليد الموروثة في رحلة القصيدة العربية ، التي أغناها الشعراء القدماء، وأسهبوا في ذكر مخاطرها، فرحلة البحر هذه، أوحت له مخاطر جمة، لم يلجأ البحتري إليها في قصيدته، مؤثراً الإيجاز فيها والولوج إلى شريحة المديح مباشرة، ولو فعل ابن دراج ما فعله القدماء من

---

[1]) ينظر : ابن الخطيب ، لسان الدين (٧٧٦هـ) . **أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام** ، تح : سيد كسروي حسن ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ج٢ ،ص ٦٢ ــ ١٠٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإسهاب، وما فعله البحتري في هذه القصيدة من الإيجاز؛ لذابت شخصيته وانمحت؛ ولبدا أكثر تقليداً وتمسكاً بمظاهر ليست من بيئته في شيء؛ ولبدا شعره تبعاً لذلك تكراراً ممجوجاً لا نضارة فيه ولا لذة، وهذا يحسب لابن دراج الذي وإن تأثر بالبحتري في كثير من المواقف، إلا أنه لم يذب فيه، ولم يكن نسخة كربونية عنه.

وإذا كان البحتري قد دخل إلى ممدوحه من خلال الرحلة، فإن ابن دراج قد فارقه في ذلك، وأدخل شريحة جديدة ضمنها مجموعة من الموضوعات الفرعية، فعلى مدار واحد وعشرين بيتاً (١٦ – ٣٦) تحدث فيها وكأنه يقدم سيرته الذاتية لممدوحه؛ ليعرفه قدر نفسه ومكانته، فتحدث في قسمها الأول عن مكانته الشعرية وما تتصف به أشعاره، مستخدماً الصور الفنية التي تكشف عن سمات هذه الأشعار، فتارة يصفها بالرياض التي تجود بأفضل أنواع الأزهار، وأجملها :

١٦. يَا هَذِهِ لِله تِلْكَ حَدَائِقاً زَهْرَاتُهُنَّ مَفَارِقِي وَذَوَائِبِي

١٧. مِثْلَ الرِّيَاضِ تَفَتَّحَتْ أَكْمَامُهَا عَنْ مُحْكَمَاتِ بَصَائِرِي وَتَجَارِبِي

وتارة يصف سيرورتها وانتشارها في مختلف البلاد، بالغزال الشارد الذي يصعب اللحاق به، لمكانتها وقيمتها وجمال صياغتها، واستقبال الناس لها :

١٩. وَرَمَيْتُ آفَاقَ العِرَاقِ بِشُرَّدٍ لَيْسَ العَجَائِبُ عِنْدَهَا بِعَجَائِبِ

وتارة يصف جمالها بالسحر – إن من البيان لسحرا – الذي يأخذ الألباب والعقول، ويقطر عذوبة ورقة :

٢٠. مِنْ كُلِّ سَاحِرَةٍ كَأَنَّ رَوِيَّهَا فِي أَلْسُنِ الرَّاوِينَ رِيقَةُ كَاعِبِ

وأخرى يصور أشعاره وقد وصلت إلى كل مكان في الشرق والغرب، لشهرتها وذيوعها وبديع صنعها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢١. ولَكَمْ وَصلْتُ تَنَائِفَاً بِتَنَائِفٍ حَتَّى وَصَلْتُ مَشَارِقَاً بِمَغَارِبِ

٢٢. فَكَأَنَّمَا قَفَّيْتُ إِثْرَ بَدَائِعِي فِي الأَرْضِ أَوْ نَاوَيْتُ شَأْوَ غَرَائِبِي

وهذه الأوصاف التي وصف بها شعره، ليست بعيدة عن أوصاف البحتري لأشعاره وسيرورتها في كل مكان، وتغنى به أهل المشارق والمغارب لعذوبتها ورقتها وجمال صنعها وسبكها وذلك في قوله : [1] (الرمل)

إِنَّ شِعري سارَ في كُلِّ بَلَد وَاشتَهى رِقَّتَهُ كُلُّ أَحَد

قُلتُ شِعراً في الغَواني حَسَناً تَركَ الشِعرَ سِواهُ قَد كَسَد

أَهلُ فَرغانَةَ قَد غَنَّوا بِهِ وَقُرى السوسِ وَأَلطا وَسَنَد

وَقُرى طَنجَةَ وَالسُدِّ الَّذي بِمَغيبِ الشَمسِ شِعري قَد وَرَد

وإذا أردنا مقابلة ما وصف به ابن دراج شعره، وبما وصف به البحتري شعره وجدنا أن ابن دراج قد أبدع في ذلك باعتماده على الصورة التي تبرز المعنى بشكل أكثر وضوحاً وأشد تعبيراً، بعكس البحتري الذي وصفه وصفاً مباشراً، بكلمات واضحة لا وعورة فيها ولا تأويل، وهذا هو مذهب البحتري في كثير من أشعاره.

أما المحور الثاني الذي دارت حوله هذه الأبيات (٢٤ – ٣١) : من قصيدة ابن دراج

٢٤. ولَئِنْ دَجَتْ لِي الحَادِثَاتُ فَمَا أَرَى نُورَ اليَقِينِ بِطَرْفِ ظَنٍّ كَاذِبِ

٢٥. صَدَقَتْنِيَ الأَنْبَاءُ ضَرْبَةَ لازِمٍ أَنْ لَيْسَ هَمُّ الدَّهْرِ ضَرْبَةَ لازِبِ

٢٦. فَشَفَيْتُ فِي حُرِّ التَّجَمُّلِ غُلَّتي وَقَضَيْتُ مِنْ حُسْنِ العَزَاءِ مَآرِبِي

٢٧. وَحَرَسْتُ عِرْضِي بِالتَّوَكُّلِ مَنْ نَأَى عَنِّي بِجَانِبِهِ نَأَيْتُ بِجَانِبِي

٢٨. وَلَقَدْ رَأَيْتُ الجِدَّ لَيْسَ بِبَالِغٍ وَالعَجْزَ لَيْسَ عَنْ الصِّرَاطِ بِنَاكِبِ

---

[1]) البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٢ ، ص ، ٧٩٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٩. كَـمْ قَدْ سَـعَدْتُ بِمَا تَـمَنَّى حَاسِدِي قَـدْرَاً وَخِبْـتُ بِمَـا تَخَيَّرَ صَاحِبِي

٣٠. وَوَجَـدْتُ طَعْمَ السُّمِّ فِي شَهْدِ الجَنَى وَأُجَـاجَ شُرْبِـي فِي نَمِـيرِ مَشَارِبِي

٣١. وَرَفَلْـتُ فِي النِّعَـمِ السَّوَابِغِ مُلْبِسِي أَثْوَابَـهَا الدَّهْـرُ الَّذِي هَـوَ سَـالِبِي

يستعيد الشاعر فيها بعضاً من محطات حياته، وما تعلمه من هـذه الحيـاة ومـن واقـع التجربة، لينشرها أمام الممدوح، ليريه المفارقة التي صاحبته، فهو شاعر كبير وله قيمته الأدبية بين شعراء عصره، في الوقت الذي لم يأخذ حقه كما يجب، ولعبت به الأيام كيفما شاءت، لذلك نجده يميل إلى استخدام الأفعال الماضية، المسندة – غالباً – إلى تاء المـتكلم، ويعـضد هـذه الأفعال مجموعة من التراكيب التي تحمل في طياتها كثيراً مما عاناه ابن دراج مـن انتكاسـات في رحلة الحياة الطويلة فقد استخدم (دجت الحياة، صدقتني الأنباء، شـفيت غلتـي، قـضيت مآربي، حرست عرضي، نأيت بجانبي، رأيت الجد، سعدت، حاسدي، خبث، صاحبي، وجـدت طعم السم، أجاج شربي، غير مشاربي) وهذه العبارات، بما تحمله من إشارات نفسية قادرة على تحريك المشاعر وهزها، لما لها من تأثير كبير على نفسيته المخاطب، سواء أكان الممدوح، أم الزوجة، أم غيرهما، ولهذا نجد ابن دراج كثيراً ما يعيد هذا الشريط الإخباري في كثيـر مـن قصائده، لاحتواء الممدوح، وتهيئة الجو المناسب قبل أن يكيل إليه المدائح التي تعلي من شـأنه وتجعله يقربه من نفسه، وهذا المنحى لم يتخلص منه البحتري في بعض قصائده، التـي يكـرر ويعيد فيها إنتاج أفكاره ومعانيه بذات الألفاظ، وأرى أن هذا ليس من المثالب التي تقلل من شأن أي شاعر، فالشاعر كما يتأثر بغيره ويأخذ منه، كذلك يأخذ من أشعاره وأفكاره إذا كان هذا يخدم القصيدة ويثريها، على أن لا تكون نسخة مكررة من قصيدة أخرى.

ونصل إلى الأبيات الأخيرة من مقدمة ابن دراج، إذ يقول :

٣٢. يَا رَبَّةَ الخِـدْرِ اسْتَـجِـدِّي سَـلْوَةً جَدَّ النَّـجَـاءُ بِهَـائِمٍ بِـكِ لاعِـبِ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٣. إِمَّـا شَـجِيتِ بِرِحْـلَتِي فَاسْتَبْشِرِي بِجَمِـيلِ ظَـنِّي مِـنْ جَمِيلِ عَوَاقِبِي

٣٤. وَلَئِـنْ جَـنَيْتُ عَلَيْكِ تَـرْحَةَ رَاحِلٍ فَأَنَـا الزَّعِـيمُ لَهَـا بِـفَرْحَةِ آيِـبِ

٣٥. هَـلْ أَبْصَـرَتْ عَيْنَاكِ بَدْرَاً طَالِعَاً فِـي الأُفْـقِ إِلَّا مِـنْ هِـلَالٍ غَارِبِ

٣٦. وَاللهُ مِـنْ بَعْـدِي عَلَيْـكِ خَـلِيفَتِي وَخَلِـيفَةٌ هُـدِيَتْ إِلَيْـهِ مَـذَاهِـبِي

فمضمون هذه الأبيات يوحي بأن ابن دراج ينطلق من عاطفة صادقة متأججة، وأنه شديد التعلق بأسرته وأهل بيته، رغم تصميمه على الرحيل إلى ممدوحه، وعلى الرغم من قسوة القلب التي بدت في الأبيات الأربعة الأولى من القصيدة، فما ذلك إلا لأنه يشعر بمسؤولية تجاههم، فهو هنا يسوغ رحيله، ويراه عين الصواب، ويحاول التخفيف من آلام زوجته وأحزانها، وامتصاص كل آثار الانفعال البادية عليها، ويغرس مكانه الرضا والاطمئنان وراحة البال، فيخاطبها بـــ" ربة الخدر "، التي ربما تكون من أجمل ما تحب المرأة المحببة إلى زوجها أن تـسمعها منـه، وزاد عليها من عبارات التحبب والتودد ما يجعلها تهدئ خاطرها وتقره على مـا فعـل، فقـد استخدم العبارات والألفاظ التي تؤدي مثل هذه الأغراض مثل " ربة الخدر، هائم بك، لاعـب، شجيت برحلتي، استبشري، لئن جنيت عليك، ترحة راحل، فرحة آيب، هل أبـصرت عينـاك، هلال غارب، والله عليك خليفتي "، وهذه العاطفة المتأججة لم نجد لها صدى عند البحتري فـي هذه القصيدة، فهو يطلب من المحبوبة أن تبدي مشاعرها تجاهه، دون أن يكلف نفسه بالإفصاح عن مشاعره نحوها، ويصفها بالظلم والبخل والقسوة، لأنها لم تجد عليه حتى بوعد كاذب، وكل ما جاد به أنه سوف يصبر على فراقها، ذلك الصبر الذي يخفف عنه وينسيه أحزانه ومـشاعره تجاهها.

ومع ذلك فإن ابن دراج استفاد من شعر البحتري، وصاغ بعض معانيه وفقهـا، فالبيـت الذي يقول فيه :

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٢. يَا رَبَّةَ الخِـدْرِ اسْتَـجِـدِّي سَـلْوَةً جَدَّ النَّـجَـاءُ بِهَـائِمٍ بِـكِ لاعِـبِ

مأخوذ معناه من معنى بيت قاله البحتري في قصيدة مدحية، حين يقول : [١] (البسيط)

يَا رَبَّةَ الخِـدْرِ إِنِّي قَدْ عَزَمْتُ عَلَى الـ سُّـلُوِّ عَـنْكِ وَلَمْ أَعْزِمْ عَـلَى رَشَدِ

مع فارق كبير، إذ إن البحتري هو الذي عزم على النسيان مع اعترافه بخطأ ذلك، بينما ابن دراج هو الذي يستجدي من زوجته النسيان والصبر على ذلك، وهذا يوافق المفارقة التي تم التطرق إليها في البداية، بأن ابن دراج هو الراحل والمرأة حزينة لرحيله، بينما العكس كان عند البحتري فهي راحلة، وهو الذي يعزم على السلو.

وفي البيت الذي يقول فيه :

٣٥. هَـلْ أَبْصَـرَتْ عَيْنَاكِ بَدْرَاً طَالِعَاً فِـي الأُفْـقِ إِلاَّ مِـنْ هِـلالٍ غَارِبِ

والذي يحاول فيه تأكيد أن الإنسان لا يستطيع تحقيق آماله دفعة واحدة، إنما عليه أن يتخطى الصعاب حتى يصل إلى مبتغاه، وقد أفصح عن هذا المعنى بصورة جميلة اتخذها من البيئة السماوية، فالبدر الجميل الوضاء المكتمل، لا يمكن أن يسطع نوره ويكتمل، ويظهر بأبهى صوره دفعة واحدة، إنما كان هلالاً صغيراً في بداية الأمر، وما لبث أن كبر شيئاً فشيئاً حتى استوى بدراً كاملاً يبهج الناظر إليه، وهذا المعنى الجميل يضارع تماماً ما قاله البحتري في إحدى قصائده [٢] (الخفيف)

رَاعَ مَـعْرُوفُـهُ فَأَرْبَـى وَبَـذْرُ الـ أُفْـقِ رَيْـعٌ مُسْـتَأْنَفٌ مِـنْ هِـلاَلِهْ [٣]

وهذا يؤكد أن البحتري لا يكاد يفارق خيال ابن دراج، وأنه معين غزير يستلهم منه معانيه ويخرجها إخراجاً جديداً، لا يقل روعة وجمالاً عمن أخذه منه.

---

[١]) البحتري . **الديوان** ، ج١ ، ص ٥٧٣.

[٢]) البحتري . **ديوان البحتري** ، ج٣ ، ص ١٨٤١ .

[٣]) راع : نما وزاد ، الريع : الزيادة والنماء وحسن البريق والبياض ، مادة : ريع .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبعد استعراض موضوعات المقدمة، يحسن الوقوف عند عنصر مهم في بناء القصيدة العربية، أولاه النقاد أهمية كبيرة، ونقاشات مستفيضة، وهو ما يعرف بحسن التخلص، الذي يدل على " حذق الشاعر وقوة تصرفه، وطول باعه، واتساع قدراته " [1]، وأوضح تعريف له هو " أن يستطرد الشاعر المتمكن من معنى إلى معنى آخر، يتعلق بممدوحه بتخلص سهل، يختلسه اختلاساً رشيقاً، دقيق المعنى، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول، إلا وقد وقع في الثاني؛ لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما، حتى كأنما أُفرغا في قالب واحد " [2].

والسؤال المطروح : هل استطاع البحتري وابن دراج في هاتين القصيدتين، أن يملكا ناصية حسن التخلص، وأن يخرجا من المقدمة إلى الموضوع الرئيس برشاقة ودقة بحيث لا يشعر المتلقي بذلك الخروج، ولم يحدث انتقالهما هذا فاصلاً أو اضطراباً قد يخل ببناء القصيدة.

وبالعودة إلى القصيدتين لمعاينة كيف تخلص كل منهما من المقدمة إلى الغرض الرئيس – المديح – يلاحظ أن البحتري لم يوفق التوفيق كله في هذا الخروج، وأنَّ ثمة اضطراباً واختلالاً واضحين في ذلك الانتقال، الذي ظهر فجأة دون تمهيد أو تقديم، فالخروج جاء بعد شريحة الرحلة، وتحديداً في البيت التاسع عشر :

١٩. يُشْرِقْنَ بِاللَّيْلِ التَّمَامِ طَوَالِعَاً مِنْهُ عَلَى نَجْمِ العِرَاقِ الثَّاقِبِ

وعلى اعتبار أن " النجم الثاقب " الوارد في عجز البيت هو الحسن بن وهب " أبو علي" فكان من الأجدى أن تستمر القصيدة في مدحه، وتعداد صفاته وشجاعته وكرمه التي ذكرها، دون انقطاع، فوجود البيت العشرين :

---

[1]) ابن الأثير ، ضياء الدين . **الجامع الكبير في صناعة المنظور من الكلام والمنثور** ، تح : مصطفى جواد ، وجميل سعيد ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، ١٩٥٦ ، ص ١٨١ .

[2]) الحموي ، تقي الدين علي (٨٣٧هـ). **خزانة الأدب وغاية الأرب**، دار القاموس الحديث ، بيروت ، مكتبة البيان ، ص ١٤٩ . وخزانة الأدب ، مطبعة بولاق ، ١٢٧٣هـ ن ص ١٨٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٠. يَـمْتَتْـنَ بِالقُـرْبَى إِلَـيْهِ وَعِـنْدَهُ فِعْلُ القَرِيـبِ وَهُنَّ غَـيْرُ قَرَائِبِ

أحدث اضطراباً وخللاً، خصوصاً انه قد عاد إلى العيس " يمتتن بالقربى إليه "، ثم عاد في البيت الحادي والعشرين ليقول :

٢١. وَإِذَا رَأَيْـتُ أَبَا عَـلِيٍّ فَالـعُـلا لِمَـشَارِقٍ مِـنْ سَيْـبِهِ وَمَغَـارِبِ

ليزيد من حدة الاضطراب والخلل، لا سيما أنه في البيت الخامس عشر الذي جاء فيه :

١٥. وَشَمَـائِلُ الحَسَنَ بنِ وَهْبٍ إِنَّهَا فِي المَجْـدِ ذَاتُ شَمَـائِلٍ وَجَنَائِبِ

يشعر المتلقي أن شريحة المدح قد بدأت، ثم يفاجأ بانحراف حاد غير متوقع، بإيراد ستة أبيات لا علاقة لها بالمديح، وإنما هي امتداد لما قبلها، قبل أن يوضح ماهية هذه الشمائل التي يتصف بها الحسن بن وهب، ومن هنا فإني أرى أن البحتري – على مكانته الشعرية – لم يفلح في إقناع المتلقي بحسن تخلصه في هذه القصيدة على الأقل.

أما التخلص عند ابن دراج، فيبدو أنه كان أكثر دقة وسلاسة من البحتري، فقد مهد للتخلص في البيت السادس والثلاثين، وأرسل إشارة إلى القارئ توحي بانتهاء المقدمة، وتحديداً في عجز البيت، وأنهى متطلبات الخروج في البيتين التاليين :

٣٦. وَاللهُ مِـنْ بَعْـدِي عَلَيْـكِ خَـلِيفَتِي وَخَلِـيفَةٌ هُـدِيَتْ إِلَيْـهِ مَـذَاهِـبِي

٣٧. بَيْنِـي وَبَيْـنِكِ أَنْ يُلَبِّـي دَعْـوَتِي دَاعِـي لَبِـيبٍ مَـنْ مُنَاخِ رِكَـائِبِي

٣٨. وَأُهِـلَّ نَحْـوَ فِـنَائِهِ وَعَطَـائِـهِ فَيُهِـلَّ نَـحْوَ وَسَـائِلِي وَرَغَـائِبِي

لينتقل بخفة ورشاقة وسلاسة إلى شريحة المديح، فلم يشعر المتلقي بالخروج، وخفة التخلص، إلا وهو يعيش في أجواء الممدوح وشمائله :

وهذا لا يعني بأية حال الانتقاص من قيمة قصيدة البحتري لوجود هذا الخلل الظاهر، ورفع شأن قصيدة ابن دراج، ولا يعني أنه لم يتأثر بالبحتري في المقدمة والتخلص والموضوع

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرئيس، فهو على شاعريته عند أهل بلده، كان يلوذ كثيراً بالبحتري ويحتذي حذوه، ويهتدي إلى إبداعاته في قصائده، وحسن التخلص فيها، فلا يعقل أن ابن دراج يقرأ قصيدة البحتري ويشعر بوجود هذا الخلل ويسكت عنه، ويقتفي أثره، إنما العكس من ذلك، فقد يدفعه هذا إلى أن يبني قصيدته والتخلص خاصة، بناءً قوياً يخالف ما كان من البحتري، فإذا ما أراد أخذ شيء من البحتري، فإنه يأخذ ما أحكم صنعه وبناءه، ويهجر ما أخفق فيه ولم يوفق، وهذا يعد نوع من التأثر بالاختلاف.

أما الموضوع الرئيس – المديح – الذي بنيت عليه هاتان القصيدتان، فقد تمحور حول ثلاث أفكار أساسية، شكلت في مجموعها صورة الممدوح المثالية التي رسمها الشاعران بالكلمات، والأفكار هي : الكرم والعطاء، والنسب والمكانة الرفيعة، والبطولة والفروسية.

فالبحتري في قصيدته، استغل أربعة وعشرين بيتاً في رسم صورة الممدوح، بنسبة تجاوزت ٥٥,٨ % من مجموع أبيات القصيدة، بينما ابن دراج استثمر ثمانية وثلاثين بيتاً في تمجيد الممدوح ورفع شأنه، ورسم صورة مثالية مبالغ فيها أحياناً، وبنسبة ٥١,٣٨ % من مجموع الأبيات التي شكلتها القصيدة، أما موضوع الكرم، فقد كان العنصر الأبرز في قصيدة البحتري، ويظهر هذا من خلال الأبيات :

٢١. وَإِذَا رَأَيْتُ أَبَا عَلِيٍّ فَالْعُلا ... لِمَشَارِقٍ مِنْ سَيْبِهِ وَمَغَارِبِ

٢٢. يَبْدُو فَيُغْرِبُ آخِرٌ عَنْ أَوَّلٍ ... مِنْهُ وَيُخْبِرُ شَاهِدٌ عَنْ غَائِبِ

٢٤. وَمَوَاهِبٍ كَعْبِيَّةٍ وَهْبِيَّةٍ ... يُوجِبْنَ فِي الإِفْضَالِ فَوْقَ الوَاجِبِ

٢٨. يَرمي العَوَاذِلَ فِي النَّدَى مِنْ جَانِبٍ ... عَنْهُ وَيَرْمِيهِ النَّدَى عَنْ جَانِبِ

٣٤. وَمَكَارِمٌ مَعْمُورَةٌ بِصَنَائِعٍ ... فَكَأَنَّهَا مَمْطُورَةٌ بِسَحَائِبِ

٣٥. وَغَرَائِبٌ فِي الجُودِ تَعْلَمُ أَنَّهَا ... مِنْ عَالِمٍ أَوْ شَاعِرٍ أَوْ كَاتِبِ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٨. أَعْطَيْتَ سَائِلَكَ المُحَسَّدَ سُؤْلَهُ وَطَلَبْتَ بِالمَعْرُوفِ غَيْرَ الطَّالِبِ

فقد استخدم البحتري الألفاظ والتراكيب الدالة على الكرم مثل : سيبه، الإفضال، التكرم، مواهب، الواجب، مكارم معمورة، ممطورة بسحائب، يرمي العواذل في الندى، يرميه الندى من جانب، غرائب في الجود، أعطيت سائلك، طلبت بالمعروف، غير الطالب "، وذلك لإبراز هذه الصفة وتعزيزها وغرسها في قلبه؛ ليكون عطاؤه على قدر ما وصف به، فالبحتري بارع في اختيار الألفاظ التي تتلاعب بمشاعر الممدوح ونفسيته؛ لعلمه أن مثل هذا الإطراء، يملك قوة سحرية في تحريك الممدوح وتوجيهه نحو ما يريده، وهو أيضاً خبير بما يساور قلوب الممدوحين عامة، وما هي الخصال والطباع التي يستهويهم إبرازها أمام الناس، لتثبيت مكانته وتعزيز سلطانه.

ولا يكاد ابن دراج يبتعد كثيراً عن معاني البحتري واستخدام ألفاظه، ففي الأبيات :

٣٨. وَأُهِلَّ نَحْوَ فِنَائِهِ وَعَطَائِهِ فَيُهِلَّ نَحْوَ وَسَائِلِي وَرَغَائِبِي

٣٩. وَأُشِيمَ بَرْقَ يَمِينِهِ وَجَبِينِهِ وَيَشُمَّ رِيحَ أَوَاصِرِي وَمَطَالِبِي

٤٦. يَقْضِي فَيُمْضِي كُلَّ حَقٍّ وَاجِبٍ إِلَّا إِذَا أَعْطَى فَفَوْقَ الوَاجِبِ

٥٣. تُضْحِي عَطَايَاهُ تَحِيَّةَ زَائِرٍ وَتَبِيتُ رَوْعَتُهُ نَجِيَّةَ هَارِبِ

٥٤. يَا مَنْ يُلاقِي النَّازِلِينَ قِبَابَهُ بِجَبِينِ مَوْهُوبٍ وَرَاحَةِ وَاهِبِ

٥٧. كَرُمَتْ أَيَادِيكَ الَّتِي أَنْشَأْتَهَا أَتْرَابَ كُلِّ مُؤَمِّلٍ أَوْ رَاغِبِ

٥٨. مِنْ كُلِّ بِكْرٍ فِي يَمِينِكَ حُرَّةٍ يَرْفُلْنَ بَيْنَ قَلَائِدٍ وَجَلَابِبِ

٥٩. هَذِي لأَوَّلِ خَاطِبٍ وَلِدَاتُهَا يَهْتِفْنَ فِي الآفَاقِ هَلْ مِنْ خَاطِبِ

ففي هذه الأبيات استخدم ابن دراج الألفاظ نفسها التي استخدمها البحتري، وهي الألفاظ التي عادة ما يستخدمها شعراء التكسب والمديح على مر العصور الأدبية، فقد أورد الألفاظ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"عطائه، عطايا، أعطى، واهب، موهوب، مواهب، وهبت، كرمت، يمينك، يمينه، يرفلن، غمامة "، ويبدو أن ابن دراج أكثر إلحاحاً على العطاء، وأشد تصريحاً به من البحتري، حتى إنه يكاد يستجدي العطاء من ممدوحه استجداءً، فهو يصرح بالعطاء المنتظر من خلال الألفاظ " وسائلي، رغائبي، أواصري، مطالبي " ويستخدم الأفعال المضارعة التي توحي بانتظار العطاء الجزيل من ممدوحه، فيأتي بالأفعال : " يهل، يقضي، يشيم، يقضي، فيمضي، يلاقي " من أجل استفزاز الممدوح بالتفضل والإكرام، ومن أجل تأكيد أن العطاء قد تحقق فعلاً، فلا يكذّب الممدوح كلامه، ويظهر بمظهر غير ما وصفه به ، واستخدم الأفعال المضارعة التي تعود على العطايا مثل " تضحي، تبيت، يرفلن، يهتفن "، وما بهذه الأفعال من حركة ونشاط توحي بالرغبة الأكيدة بالعطاء عند الممدوح، وأنه قد حصل على ما يريد منه قبل أن يبلغ ذلك.

واستخدم ابن دراج الفعل " يهلّ " للدلالة على كثرة سيبه وعطائه، فصور ذلك الممدوح بالسحابة التي يغزر تساقط مياهها، فيعم خيرها الجميع، في البيت :

٣٨. وَأُهِلَّ نَحْوَ فِنائِهِ وَعَطَائِهِ فَيُهِلَّ نَحْوَ وَسَائِلِي وَرَغَائِبِي

وهذا عين ما عبر عنه البحتري عندما وصف عطاء ممدوحه بالسحائب الممطورة التي تحمل الخير كله ليعم الجميع :

٣٤. وَمَكارِمٌ مَعْمُورَةٌ بِصَنَائِعٍ فَكَأَنَّهَا مَمْطُورَةٌ بِسَحَائِبِ

وذكر ابن دراج أن عطاء ممدوحه دائماً يكون فوق المتوقع، وفوق ما هو مأمول منه، في البيت الذي يقول فيه :

٤٦. يَقْضِي فَيُمْضِي كُلَّ حَقٍّ وَاجِبٍ إِلاّ إِذَا أَعْطَى فَفَوْقَ الوَاجِبِ

ولعل هذا المعنى مأخوذ من المعنى نفسه الذي جاء به البحتري في أحد أبيات قصيدته، إذ يقول مادحاً ابن وهب بأن عطاءه فوق ما يستحق وما يؤمل طالبه :

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٤. وَمَوَاهِبٍ كَعْبِيَّةٍ وَهْبِيَّةٍ يُوجِبْنَ فِي الإِفْضَالِ فَوْقَ الوَاجِبِ

فلم يكتف ابن دراج بإيراد المعنى نفسه، إنما تعدى ذلك إلى اللفظ أيضاً.

وكما عبر البحتري عن كرم ممدوحه، بأن خيره وعطاءه يصيب الجميع، من طلب منه ذلك ومن لم يطلب، فالممدوح هو الذي يسعى في البحث عن الطالب للعطاء قبل أن يصل إليه، وذلك في البيت :

٣٨. أَعْطَيْتَ سَائِلَكَ المُحَسَّدَ سُؤْلَهُ وَطَلَبْتَ بِالمَعْرُوفِ غَيْرَ الطَّالِبِ

كذلك عبر ابن دراج عن عطاء الممدوح بالفكرة نفسها، والمعنى ذاته، ونسج على منواله بنوع من التوسع، فيقول :

٥٧. كَرُمَتْ أَيَادِيكَ الَّتِي أَنْشَأْتَهَا أَتْرَابَ كُلِّ مُؤَمِّلٍ أَوْ رَاغِبِ

٥٨. مِنْ كُلِّ بِكْرٍ فِي يَمِينِكَ حُرَّةٍ يَرْفُلْنَ بَيْنَ قَلَائِدٍ وَجَلَابِبِ

٥٩. هَذِي لأَوَّلِ خَاطِبٍ وَلِدَاتُهَا يَهْتِفْنَ فِي الآفَاقِ هَلْ مِنْ خَاطِبِ

فابن دراج قد توسع في هذه الفكرة من أجل تأكيد هذه الصفة في نفس الممدوح وترسيخها في فكره قبل أن يجزل له العطاء، فيكون أجزل وأكثر.

ولتأكيد معنى الجود والكرم وإبرازهما، فقد استخدم الشاعران الصور الفنية التي تضيء المعنى وتكشف عنه، فصوَّر البحتري أنماط الكرم وأنواعه التي يتفنن الممدوح في بذلها، ويستحسنها الناس منه بالقصائد الجميلة التي يبذل الشاعر جهداً في سبكها وإخراجها الإخراج الذي ينال إعجاب الناس واستحسانهم :

٣٥. وَغَرَائِبٌ فِي الجُودِ تَعْلَمُ أَنَّهَا مِنْ عَالِمٍ أَوْ شَاعِرٍ أَوْ كَاتِبِ

وربما يكون في هذا إشارة من البحتري، إلى أنه بقدر ما يكون العطاء جزيلاً ومجزياً، يكون المديح جليلاً وعظيماً، وكأنها عملية بيع وشراء. المال والمكافأة، بالمديح والثناء.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويصور الممدوح، وهو يرد على العذال الذين يلومونه، ويحاولون ثنيه عن المبالغة في الكرم والبذل بمزيد من الكرم والعطاء، لأن هذه السجية طبع متأصل في النفس، لا يستطيع الإنسان أن يكبح جماحها إذا ما أرادت الظهور، فهي تدفعه دفعاً إلى أن يكون كذلك. إذ يقول :

٢٨. يَرمِي العَواذِلَ فِي النَّدَى مِنْ جَانِبٍ عَنْهُ وَيَرْمِيهِ النَّدَى عَنْ جَانِبِ

ومثلما أن العذال لا يستطيعون ثني ابن وهب عن مكارمه، فيترفع عن هذه الأقوال ولا يلقي لها بالاً، كذلك فعل ابن دراج عندما وصف ممدوحه لبيباً بأنه يترفع عن الغادرين وأخلاقهم، ويقابل بالإساءة الإحسان، وذلك في قوله :

٤٥. مَلِكٌ تَكَرَّمَ عَنْ خَلائِقِ غَادِرٍ فَأَثَابَهُ الرَّحْمَنُ قُدْرَةَ غَالِبِ

وفي حديثه عن كرم ممدوحه لبيب، يرسم ابن دراج لوحة فنية نابضة بالحياة والنشاط للتعبير عن الكرم الذي اتصف به، ووطن نفسه عليه، فنجده قد عكس الصورة والعلاقة بين المادح والممدوح، وردة الفعل عندهما، فالعادة أن يكون الموهوب فرحاً مسروراً ومستبشراً وشاكراً للواهب بما قدم إليه، أما في حالة لبيب فقد كان هو الفرح المسرور بما يقدم للآخرين، فسعادته تتحقق في وجوه زائريه وعيونهم، فيرد تحيتهم وقد قدموا إليه، والسلام عليه بعطية أحسن منها تدخل السرور والبهجة في قلبه وقلوبهم، يقول :

٥٣. تُضْحِي عَطَايَاهُ تَحِيَّةَ زَائِرٍ وَتَبِيتُ رَوْعَتُهُ نَجِيَّةَ هَارِبِ

٥٤. يَا مَنْ يُلاقِي النَّازِلِينَ قِبَابَهُ بِجَبِينِ مَوْهُوبٍ وَرَاحَةِ وَاهِبِ

أما الموضوع الثاني الذي تضمنته شريحة المديح، فهو عنصر السيادة والمكانة العالية والشرف الرفيع، فقد ركز البحتري على هذا العنصر ليرسم جانباً آخر من جوانب صورة الممدوح، فيقول :

٢٤. وَمَوَاهِبٍ كَعْبِيَّةٍ وَهْبِيَّةٍ يُوجِبْنَ فِي الإِفْضَالِ فَوْقَ الوَاجِبِ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٥. يَعْلُو عَلَى عُلَةٍ بِوَفْدِ أُبُوَّةٍ يُتَوَهَّمُونَ هُنَاكَ وَفْدَ كَوَاكِبِ

٢٦. كَانُوا بِذَاكَ عِصَابَةً كَعَصَائِبٍ فِي مَذْحِجٍ وَذُؤَابَةً كَذَوَائِبِ

٢٧. وَأَرَى التَّكَرُّمَ فِي الرِجَالِ تَكَارُمَاً مَا لَمْ يَكُنْ بِمَنَاسِبٍ وَمَنَاصِبِ

٢٨. يَرمِي العَوَاذِلَ فِي النَّدَى مِنْ جَانِبٍ عَنْهُ وَيَرْمِيهِ النَّدَى عَنْ جَانِبِ

فقد أشار إلى أرومة ابن وهب الأصيلة المؤصلة، التي تنتمي وتنحدر إلى آبائه وأجداده الذين عرفوا بها، وفاقوا غيرهم من أصحاب المجد والسؤدد الذين سبقوهم، على ارتفاع مكانتهم، وعلى النهج نفسه أبرز ابن دراج هذا المعنى في ممدوحه لبيب، فركَّز على أصله ونسبه ومكانته التي احتلها وأوصلته إلى ما وصل إليه، يقول ابن دراج :

٤٠. وَأَهُزُّهُ بِشَوَافِعٍ مِنْ عَامِرٍ تُزْرِي بِكُلِّ قَرَابَةٍ وَمَنَاسِبِ

٦٠. وَيَجِلُّ قَدْرُكَ عَنْ وِلادَةِ يَافِثٍ أَوْ قَيْصَرٍ أَوْ عَنْ أَرُومِ صَقَالِبِ

٦١. بَلْ أَنْتَ بِكْرُ غَمَامَةٍ مِنْ بَارِقٍ لَقِحَتْ بِهِ أَوْ صَعْدَةٍ مِنْ قَاضِبِ

٦٢. قَبِلَتْكَ أَيْدِي هِمَّةٍ وَسِيَادَةٍ وَرَضَعْتَ دَرَّ مَكَارِمٍ وَمَوَاهِبِ

٦٣. فِي عِزِّ مَهْدٍ مَا اسْتَقَرَّ مَكَانُهُ إِلاّ بِقُرْبِ مَنَابِرٍ وَمَحَارِبِ

٦٤. وَفُطِمْتَ يَوْمَ فُطِمْتَ فِي رَهَجِ الوَغَى عِنْدَ التِفَافِ كَتَائِبٍ بِكَتَائِبِ

فقد اعتمد ابن دراج على مجموعة من الألفاظ والتراكيب التي كشفت عن المعاني الجليلة التي أراد إيضاحها، فاستخدم " شوافع من عامر، تزري، بكل قرابة ومناسب، يجل قدرك، أنت بكر غمامة، صعدة من قاضب، أيدي همة وسيادة، مكارم ومواهب، عز مهد، منابر ومحارب، فطمت في رهج الوغى، التفاف كتائب بكتائب "

فهو ينحدر ــ على حد تعبيره ــ من أصل مؤصل، ونسب شريف، وقد تكفلته أيدٍ لا تعرف إلا السيادة والرفعة وعلو الهمة، فنفخت فيه هذه الروح الوثابة، وغرست فيه الكرم والنبل

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والعطاء، وربته على القيم الأصيلة التي تبوّء صاحبها أعلى المناصب القيادية، وأقحمته في ساحات الغزو والرجولة والقتال منذ نعومة أظفاره، وهذه المقدمات الجليلة، أدت به إلى أن يحظى بالمرتبة العالية الشريفة عند الله سبحانه وتعالى، وتبعاً لذلك فكل ما يطلبه ويسأله من الخالق العظيم يستجيب له.

٦٥. حَتَّى حَلَلْتَ مِنَ السَّمَاءِ مَرَاتِباً تَرَكَتْ كَوَاكِبَهَا بِغَيْرِ مَرَاتِبِ

٦٦. فَلَئِنْ طَلَبْتَ هُنَاكَ حَقّاً صَاعِداً فَلأَنْتَ أَقْرَبُ مِنْ وَرِيدِ الطَّالِبِ

ورغم هذه المبالغة التي أوصل بها ابن دراج لبيباً إلى أعلى عليين، إلا أنها وسيلة من وسائل التأثير التي يتبعها الشعراء عادة لإغواء الممدوحين ورفع شأنهم؛ للإيقاع بهم وتشجيعهم على زيادة العطاء والمكافأة، خصوصاً عندما يقترن ذلك بمعان قرآنية، فبيت ابن دراج الثاني :

٦٦. فَلَئِنْ طَلَبْتَ هُنَاكَ حَقّاً صَاعِداً فَلأَنْتَ أَقْرَبُ مِنْ وَرِيدِ الطَّالِبِ

مأخوذ من معنى قوله تعالى[1] : ﴿ وإذا سألك عبادي عني فإني قريب أجيب دعوة الداع إذا دعان * فليستجيبوا لي وليؤمنوا بي لعلهم يرشدون ﴾.

ولتأكيد صفة السيادة والشرف الرفيع في نفس الممدوح، فقد ربطهما بصفة الكرم الذي جبل عليه، وأصبح من مكونات حياته، ويسري في عروقه، يقول ابن دراج :

٦٢. قَبَلَتْكَ أَيْدِي هِمَّةٍ وَسِيَادَةٍ وَرَضَعْتَ دَرَّ مَكَارِمٍ وَمَوَاهِبِ

فقد ربط الكرم بالبطولة والسيادة،وهذا ما فعله البحتري قبله،يقول في أحد أبياته السابقة :

٢٧. وَأَرَى التَّكَرُّمَ في الرِّجَالِ تَكَارُمَاً مَا لَمْ يَكُنْ بِمَنَاسِبٍ وَمَنَاصِبِ

فهو يرى أن الكرم لا يكون كرماً أصيلاً خالصاً متأصلاً في النفس الإنسانية، ما لم يعضده نسب شريف وسيادة أصيلة، وهذا المعنى هو ما جاء في صدر بيت ابن دراج السابق،

---

[1]) سورة البقرة ، آية ١٨٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما المعنى الوارد في عجز البيت نفسه، فلا يخرج عن معنى البيت الذي أورده البحتري في مدح الحسن بن وهب، إذ يقول :

٣٦. لِلَّهِ أَنْتَ وَأَنْتَ تُحْرِزُ وَاهِباً سَبْقَيْنِ سَبْقَ مَحَاسِنٍ وَمَوَاهِبِ

فالمكارم والمواهب التي وردت في بيت ابن دراج، هي المحاسن والمواهب التي عناها البحتري، ومن هنا، يبدو أن ابن دراج قد أخذ من معاني البحتري وبنى قصيدته عليها متأثراً ومتوسعاً ومطوراً على ما جاء فيها بما يناسب طبيعة العصر الذي عاشه ابن دراج.

وثمة عنصر آخر يتوج ويكمل عنصر السيادة والنسب عند الممدوح، وهو عنصر البطولة التي يتمتع بها، وقد اتفق الشاعران على هذا العنصر الذي يتمتع به الممدوحان، فقد عبر البحتري بثلاثة أبيات عن قدرة ممدوحه وبطولته، تلك التي مكنته من اجتياز المحن كلها والمصاعب والشدائد، حتى وصل إلى قمة المجد والسؤدد، يقول البحتري :

٣٠. قَهَرَ الأُمُورَ بَدِيهَةً كَرَوِيَّةٍ مِنْ حَازِمٍ وَقَرِيحَةً كَتَجَارِبِ

٣١. فَلَّ الخُطُوبَ وَقَدْ خَطَبْنَ لِقَاءَهُ فَرَجَعْنَ فِي إِخْفَاقِ ظَنٍّ خَائِبِ

٣٢. هُتِكَتْ غَيَابَتُهَا بِأَبْيَضَ مَاجِدٍ فَكَأَنَّمَا هُتِكَتْ بِأَبْيَضَ قَاضِبِ

فصوَّره إنساناً يستطيع أن يقف في وجه كل معضلة تواجهه وتواجه أركان الدولة، بسداد رأيه ورجاحة عقله، وعنده من الملكات والقدرات الفطرية والعقلية التي تهديه إلى آلية مواجهة الصعاب وتجاوزها، فالحياة قد عركته وعلمته كيف يسوس الأمور ويقلبها على وجهها الصحيح، فاستخدام العقل والروية بحد ذاته بطولة يفتقدها كثير من الناس في مثل تلك المواقف، ولا تقل شأناً عن البطولة المتحصلة بالضرب والطعن في ساحات القتال.

وإذا كان البحتري قد ركز على عناصر معنوية في ممدوحه؛ ليجعل منه بطلاً وسيداً لا يقارن بغيره، فقد ركز ابن دراج على صفات الفارس النبيل الشريف، ليجعل من ممدوحه بطلاً

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في المعارك لا يشق له غبار، فتغلب على المصاعب والمصائب والخطوب، وأعادها تائبة ذليلة خاضعة وجاءه الدهر معلناً التوبة وطلب الغفران.

٤١. فَهُنَاكَ جَـاءَتْكَ الخُطُوبُ خَـوَاضِعَاً وَمَشَـى إِلَـيْكَ الـدَّهْرُ مِـشْيَةَ تَائِبِ

٤٢. وَأَنَـابَ سُـلْطَـانُ النَّوَائِبِ وَانْثَنَتْ ذُلَـلاً وَأَعْتَـبَ كُلُّ مَـوْلًىً عَاتِبِ

وهذا المعنى ليس بعيداً عن المعنى الذي وصف به البحتري ابن وهب في الأبيات السابقة.

ويصور ابن دراج ممدوحه بالملجأ الذي يلتجئ إليه الإنسان من مصائب الدهر، فقوّته – ابن دراج – تكمن بوقوفه إلى جانبه، وعندها يتغلب على كل مصيبة ويكشف عنه آثارها :

٤٣. مَـلِكٌ مَتَـى أَرْمِ الحَـوَادِثَ بِاسْمِهِ تَقْـتُلْ أَفَاعِـيهَا سُـمُومُ عَـقَارِبِي

وهذا شبيه بقول البحتري الذي يصرح بأن ممدوحه يكشف الخطوب، ويقضي عليها، ولكن بعقله الراجح، وحسن تدبيره.

٣٢. هُتِكَـتْ غَـيَابَتُهَا بِأَبْـيَضَ مَاجِدٍ فَكَـأَنَّمَا هُتِـكَتْ بِأَبْيَـضَ قَـاضِـبِ

ويصف ابن دراج في عشرة أبيات شبه متتابعة، صفات البطولة والفروسية في ممدوحه، فيقول :

٤٤. الـرَّافِـعُ الأَعْـلامَ فَـوْقَ خَـوَافِقٍ وَالقَـائِدُ الآسَـادَ فَـوْقَ شَـوَازِبِ

٤٥. مَـلِكٌ تَـكَرَّمَ عَـنْ خَلائِقِ غَـادِرٍ فَأَثَـابَهُ الـرَّحْمَنُ قُـدْرَةَ غَـالِـبِ

٤٧. قُـفْـلٌ عَـلَى الإِسْلامِ مَـمْنُوعٌ لَـهُ عَـنْ قَلْـبِ كُـلِّ مُعَانِدٍ وَمُـنَاصِبِ

٤٨. لا يَخْـلَعُ الإِسْـلامُ حُلَّـةَ آمِـنٍ مِنْـهُ وَلا الإِشْـرَاكُ رِبْـقَةَ هَائِبِ

٤٩. حَـرَمُ الهُـدَى سُـمُّ العِـدَى أُمْنِـيَّةٌ لِمُـسَـالِمٍ وَمَنِـيَّـةٌ لِمُـحَـارِبِ

٥٠. وَقْـفٌ عَـلَى عَلَـمِ الثُّغُـورِ مُقَارِبٌ لِمُـبَاعِدٍ وَمُـبَاعِـدٌ لِمُـقَـارِبِ

٥١. فَمُـرَاقِبُ الإِسْـلامِ غَيْـرُ مُـرَاقِبٍ وَمُـصَـاقِبُ الأَعْدَاءِ غَـيْرُ مُصَاقِبِ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥٢. مُـوفٍ بِعَـلْيَاءِ الثُّغُـورِ لِـــرَغْبَةٍ مِـنْ رَاغِبٍ أَوْ رَهْـــبَةٍ مِـنْ رَاهِبِ

٥٥. وَإِذَا التَـقَى الجَـمْعَانِ أَوَّلُ طَـاعِنٍ وَإِذَا استَـحَرَّ الطَّـــعْنُ أَوَّلُ ضَارِبِ

٥٦. وَإِذَا تَـؤُوبُ الخَـيْلُ آخِـــرُ نَازِلٍ وَإِذَا دَعَـا الدَّاعِـــي فَـأَوَّلُ رَاكِـبِ

فهو قائد للفرسان الذين يمتطون الخيول الضامرة، وهو فارس شريف، عظيم الـنفس لا يميل إلى الخديعة أو الغدر بأعدائه، إنما يحذرهم عندما يريد منازلتهم ليأخذوا حذرهم، وهذا يدل على قوة شكيمته وثقته بنفسه، وهو سد منيع للإسلام يحول بينه وبين أعدائه المتربصين بـه، ليحيل الدولة الإسلامية إلى واحة أمن وأمان ينعم أهلها بها، وهو حامي الدين ومرهب الأعداء، وهو الموت المسدد إلى نحور أعدائه، فقد نذر نفسه للجهاد وحمايـة حـدود مملكتـه وديـار المسلمين، وهو ليس قائداً حسب، إنما يتحلى بأخلاق الفارس النبيل الذي يهتم بأصحابه، وبنـاء على هذا، فهو في مقدمة الجيش إذا تقدم، وهو أول من يقاتل الأعداء ويتلقى بـصدره حـرابهم ،وإذا عاد الفرسان فهو آخر من يلقي السلاح، وهو أول من يلبي داعي الجهاد إذا دعا.

وقد استخدم في رسم هذه الصورة الألفاظ الجزلة الدالة على المعنى الذي أراد إبـرازه، وهي ألفاظ نابضة بالحركة والنشاط والقوة والشرف، تلهب حماس الممدوح ليعمل بمـضمونها، فاستخدم الألفاظ " الرافع الأعلام، القائد الآساد، تكرّم عن خلائق غادر، أثابه الرحمن، يقـضي فيمضي، قفل على الإسلام، حرم الهدى، سم العدى، أمنية لمسالم، منيَّة لمحارب، وقـف علـى الثغور، موفٍ، يلاقي النازلين، أول طاعنٍ، أول ضاربٍ، آخر نازلٍ، أول راكبٍ "، ليرسم بهذه الألفاظ والتراكيب صورة مثالية للفارس النبيل الذي يسكن لبيباً العامري، من أجل التأثير عليه؛ ليضخم بالمقابل قيمة الجائزة التي سيحصل عليها بموجب العقد بين الشاعر والممدوح.

وصورة الممدوح هذه لم نجدها عند البحتري في قصيدته هذه، ربما لاختلاف الظروف التي قيلت فيها القصيدتان، والدافع الذي حرك كل منهما من أجل نظم هذه القصيدة، خـصوصاً

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذا علمنا أن ممدوح ابن دراج ليس من الطبقة العليا في ممالك الأندلس، إنما هو من موالي بني عامر الذين خدمهم الحظ ،وأصبح ذا شأن هناك.

ونختم الحديث عن معاني هاتين القصيدتين باستعراض خاتمة كل منهما، فالبحتري اختتم قصيدته بخمسة أبيات يقول فيها :

٣٩. عَلَّمْتَنِي الطَّلَبَ الشَّرِيفَ وَرُبَّمَا كُنْتُ الوَضِيعَ مِنِ اتِّضَاعِ مَطَالِبِي

٤٠. وَأَرَيْتَنِي أَنَّ السُّؤَالَ مَحَلَّةٌ فِيهَا اخْتِلافُ مَنَازِلٍ وَمَرَاتِبِ

٤١. وَبَسَطْتَ لِي قَبْلَ النَّوَالِ عِنَايَةً بَسَطَتْ مَسَافَةَ لَحْظِيَ المُتَقَارِبِ

٤٢. وَعَرَفْتُ وُدَّكَ فِي تَعَصُّبِ شِيعَتِي وَوُجُوهِ إِخْوَانِي وَعَطْفِ أَقَارِبِي

٤٣. فَلَئِن شَكَرتُكَ إِنَّنِي لَمُعَذِّرٌ فِي واجِبٍ وَمُقَصِّرٌ عَن واجِبِ

ففي هذه الأبيات اعتراف صريح بأفضال الممدوح عليه، يتضح هذا من خلال الألفاظ " علمتني، أريتني، بسطت لي، عرفت ودك " وهذه الأفضال جعلته يشعر كم هو صغير أمام كرم الممدوح وعنايته به، والود الخالص الذي يكنه له، وهو ود يفوق ما يراه من أهله وأقاربه، لهذا يجد البحتري نفسه عاجزاً عن شكر ممدوحه، ومعتذراً في الوقت نفسه عن ذلك التقصير،لأنه على شاعريته لم يجد الكلمات التي تعبر عن مكانة هذا الممدوح وعلو شانه، فهو لا يستطيع أن يحيط بشمائله وأخلاقه، وبناء على ذلك انتهت القصيدة بهذا البيت الجميل الذي يلخص الموقف كاملاً :

٤٣. فَلَئِن شَكَرتُكَ إِنَّنِي لَمُعَذِّرٌ فِي واجِبٍ وَمُقَصِّرٌ عَن واجِبِ

إعلاناً بأن الممدوح فوق مستوى الكلمات، وفوق قدرته على إنصافه، وهذا كله دلالة على العلاقة المتينة التي تربط الشاعر بممدوحه، حتى قبل إنشاء قصيدته هذه، خاصة إذا ما علمنا أن البحتري أنشأ في ممدوحه أكثر من سبع قصائد.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما خاتمةُ قصيدةُ ابن دراج، فقد كانت امتداداً لجميع الموضوعات التي شكلت القصيدة،

وفيها إصرار شديد على المضي في استثارة الممدوح ليكون العطاء على قدر ما يطمح إليه، فلذلك ضمن خاتمته ثمانية أبيات هي :

٦٧. وَلَئِنْ وَهَبْتَ لَقَدْ وَهَبْتَ مَسَاعِياً أَصْبَحْنَ حَلْيَ مَآثِرِي وَمَنَاقِبِي

٦٨. شِيَماً بِهَا حَلَّيْتُ غُرَّ قَصَائِدِي وَجَعَلْتُهُنَّ أَهِلَّةً لِكَوَاكِبِي

٦٩. وَذَخَرْتُ لِلأَزْمَانِ مِنْ حَسَنَاتِهَا مِثْلَ القَلائِدِ فِي نُحُورِ كَوَاعِبِ

٧٠. وَلأَشْفِيَنَّ بِهَا سَقَامَ تَغَرُّبِي وَلآسُوَنَّ بِهَا جِرَاحَ مَصَائِبِي

٧١. وَلأَجْعَلَنْ مِنْهَا تَمَائِمَ خَائِفٍ مِنْ طَائِفٍ أَوْ مِنْ رَجَاءٍ خَائِبِ

٧٢. وَلأَتْرُكَنَّ ثَنَاءَهَا وَجَزَاءَهَا قُوتَ المُقِيمِ غَداً وَزَادَ الرَّاكِبِ

٧٣. وَسُرُورَ مَحْزُونٍ وَأُنْسَ مُغَرَّبٍ وَحُلِيَّ أَوْتَارٍ وَرَوْضَةَ شَارِبِ

٧٤. وَلَقَدْ نَثَرْتُ عَلَيْكَ شَكْلَكَ جَوْهَراً لا مَا قَمَشْتُ وَضُمَّ حَبْلُ الحَاطِبِ

والناظر في هذه الأبيات يجد أن ابن دراج قد استخدم ألفاظاً وتراكيب توحي بالاستجداء وبأنه أمام تاجر يعرض ثمن بضاعته، فمن يدفع أكثر تكون هذه القصيدة من نصيبه، يتجلى ذلك من خلال التراكيب " حليت بها، جعلتهن أهلة، ذخرت للأزمان، لأشفينَّ بها، لآسونَّ بها، لأجعلنْ منها، لأتركنَّ ثناءها وجزاءها، قوت المقيم، زاد الراكب، سرور محزون، أنس مغرَّب، حلِيَّ أوتار، روضته، شارب " فكأنه قد رهن نفسه وشعره لهذا الممدوح، وجعله شغله الشاغل في إبراز صورته ونشر فضائله ومآثره.

وثمة ملاحظة جديرة بالاهتمام، تتجلى في الضمائر التي استخدمها الشاعران في الخاتمة، فالبحتري مازج بين ضمائر الخطاب التي تعود على الممدوح، وضمائر المتكلم، ومن ناحية فاعلية الأفعال وقوتها؛ نجد أن الأفعال المنسوبة للمدوح " علمتني، أريتني، بسطت لي " أقوى

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بكثير واوضح دلالة من الأفعال المنسوبة للشاعر " كنتُ الوضيع، اتضاع مطالبي، عرفتُ ودك، لئن شكرتك ،إنني لمعذر، مقصر في واجب " وهذ يؤكد أن اليد الطولى في هذا الموقف للممدوح، ولا يستطيع الشاعر أن يرد الجميل بجميل مثله، بينما الفاعلية الكبيرة في خاتمة ابن دراج تعود للأفعال المنسوبة إلى الشاعر (ضمائر المتكلم) " حليتُ، جعلتُهنَّ، ذخرتُ، لأشفينَّ، لآسونَّ، لأجعلنَّ، لأتركنَّ، نثرتُ، قمشتُ " فالشاعر حاضر بقوة في هذه الأبيات مع غياب كامل للمدوح، وكأن ابن دراج في قرارة نفسه، يجد أنه أرفع درجة منه، وأشرف منزلة، فالبحتري يعتذر ــ تواضعاً ــ عن عدم قدرته على الوفاء ورد الجميل لممدوحه، بينما ابن دراج يغالي في قدرته على رد الجميل للبيب، وجعله ديناً في عنقه، لأنه اعطاه أكثر مما يستحق، هذا ما تقوله دلالة الأبيات.

ومن هنا نجد الفارق الكبير بين خاتمة البحتري وخاتمة ابن دراج، فبينما كانت الخاتمة في قصيدة البحتري رقيقة وعذبة، توحي ببراءة العلاقة المادية – نسبياً – بين الشاعر وممدوحه، وتبرز مكانة العلاقة القائمة على الصداقة والأخوة والود والاحترام وتقدير الآخر واحترام مكانته، نجدها عند ابن دراج، رغم قوة تراكيبها، وجلبة صوتها تخلو من علاقة الود والاحترام والأخوة الصادقة القائمة بين الطرفين، ونشتم منها رائحة النفاق والتملق والمصلحة، خاصة أنها القصيدة الوحيدة التي أنشأها ابن دراج في ممدوحه هذا، ويتبدى الفرق واضحاً وجلياً في البيت الأخير من القصيدتين، فبيت البحتري :

٤٣. فَلَئِن شَكَرتُكَ إِنَّني لَمُعَذِّرٌ في واجِبٍ وَمُقَصِّرٌ عَن واجِبِ

يشير إلى مكانة العلاقة بينهما، وعجز الشاعر عن إعطاء الممدوح ولو جزءاً يسيراً مما يستحق، بينما بيت ابن دراج :

٧٤. ولَقَدْ نَثَرْتُ عَلَيْكَ شَكْلَكَ جَوْهَراً لا مَا قَمَشْتُ وَضُمَّ حَبْلُ الحَاطِبِ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في إشارة إلى أن الممدوح قد أخذ حقه كاملاً غير منقوص، وأن الشاعر رد ثمن ما أُعطاه أو ما سيعطيه، ومن خلال أبيات خاتمة ابن دراج، يبرز سؤال لدى المتلقي : ماذا كان يقول الشاعر في ممدوحه لو لم يجزل له العطاء ؟ وهذا يقودنا إلى تباين العاطفة وصدقها عند كل من الشاعرين؛ فبينما كانت عاطفة البحتري تجاه ممدوحه صادقة وحارة، نجدها في ثنايا قصيدة ابن دراج مصطنعة وخافتة وباردة، لا حرارة فيها ولا صدق.

بناء القصيدة بين البحتري وابن دراج

بعد استعراض الموضوعات التي جاء بها كل من البحتري وابن دراج في قصيدتيهما، يحسن الدخول إلى بنيتيهما؛ لاسكتشاف الآليات والمواد التي استخدمها الشاعران في إخراج هاتين القصيدتين.

فالقصيدتان مدحيتان، نظم البحتري الأولى في مدح الحسن بن وهب، بينما نظم ابن دراج الثانية في لبيب العامري، والممدوحان ليسا من الممدوحين الرئيسين عند الشاعرين، فبينما نظم البحتري مجموعة من القصائد لا تزيد على سبع قصائد في ابن وهب، نجد أن ابن دراج قال قصيدة واحدة في لبيب العامري ،هي هذه القصيدة، وهذا يعني أن القصيدتين ليستا من أجمل ما نظم الشاعران.

اختار الشاعران وزن الكامل لنسج قصيدتيهما عليه، فالكامل من الأوزان الأثيرة عندهما، وقد مر سابقاً – الجدول رقم (١) – أن هذا الوزن جاء في المرتبة الثانية عند كل منهما من حيث نسبة ما نظم عليه، فبينما كانت نسبة الأشعار على هذا الوزن عند البحتري ٢١,٧٠% من أشعاره، كانت النسبة أعلى من ذلك عند ابن دراج، فقد تجاوزت ٢٩,٧٣ % من مجموع

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أشعاره، وهذا يدل على أنهما استعذبا هذا الوزن في مدائحهما التي تعتمد على مبدأ الخطابة بالدرجة الأولى، وهو ما يناسب إيقاع هذا الوزن.

والقصيدتان نسجتا على القافية نفسها والروي ذاته، مما يعني أن ثمة تداخلاً متوقعاً بين القصيدتين مثلما حصل في دراسة الموضوعات ومعانيها، وإذا أخذنا القافية مدخلاً لاستكشاف مدى تأثر ابن دراج بالبحتري، واعتمدنا على الرأي القائل بأن القافية هي آخر كلمة في البيت[1]، وجدنا أن ابن دراج قد اتكأ كثيراً على قوافي البحتري، واستغلها في الكشف عن تجربته ومعانيه.

فمن أصل ثلاث وأربعين قافية، هي مجموع قوافي أبيات قصيدة البحتري، استغل ابن دراج منها أربعاً وثلاثين قافية، بنسبة تزيد على ٧٩% من مجموعها، وهذا يعني أن ابن دراج مسكون جداً بشعر البحتري عامة، وخاصة في هذه القصيدة، والجدول التالي يوضح القوافي التي وردت في قصيدة البحتري، واستثمرها ابن دراج في قصيدته؛ لنرى بعد ذلك إن كانت قوافي البحتري قد تسربت إلى قصيدة ابن دراج، دون أن يكون ثمة تأثر بالمعنى، أم أن معانيه قد تسربت أيضاً إلى قصيدته مدار البحث :

---

[1]) هذا هو رأي الأخفش ، انظر : ابن رشيق ، العمدة، ج١، ص ١٥١

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرقم	رقم البيت	قوافي قصيدة ابن دراج	رقم البيت	قوافي قصيدة البحتري
١	١	بارقة الغمام الصائب	٢	سقيا السحاب الصائب
٢	٣	أحبة وحبائب	٤	أحبة وحبائب
٣	٤	نجم المكرمات الثاقب	١٩	نجم العراق الثاقب
٤	٧	شملنا المتقارب	٤١	لحظي المتقارب
٥	٩	مقاصر وملاعب	٣	بين ملاعب
٦	١٠	مثل الغراب الناعب	٦	صدى الغراب الناعب
٧	١١	بشمائل لعبت به وجنائب	١٥	ذات شمائل وجنائب
٨	١٦	مفارقي كذوائب	٢٦	وذوابة كذوائب
٩	١٧	بصائري وتجاربي	٣٠	وقريحة كتجارب
١٠	٢٠	ريقة كاعب	٧	سرب كواعب
١١	٢١	مشارقاً بمغارب	٢١	لمشارق من سيبه ومغارب
١٢	٢٣	الفضاء الغائب	٢٢	عن غائب
١٣	٢٤	ظن كاذب	٩	بوعد كاذب
١٤	٢٥	الدهر ضربة لازب	١٤	الصبر ضربة لازب
١٥	٢٧	بجانبي	٢٨	عن جانبي
١٦	٣٧	مناخ ركائبي	١٨	أركب وركائبي
١٧	٣٩	أواصري ومطالبي	٣٩	غير الطالب
١٨	٤٠	قرابة ومناسب	٢٧	بمناسب ومناصب
١٩	٤١	مشية تائب	١٢	أول تائب
٢٠	٤٢	مولى عاتب	١١	غير معاتب
٢١	٤٥	قدرة غالب	١٧	وجد غالب
٢٢	٤٦	ففوق الواجب	٢٤	فوق الواجب
٢٣	٤٧	معاند ومناصب	٢٧	بمناسب ومناصب
٢٤	٤٩	ومنية لمحارب	٨	بين محارب
٢٥	٤٩	ومنية لمحارب	٢٩	ومسالماً كمحارب
٢٦	٥٠	ومباعد لمقارب	١٣	ومقارباً لمقارب
٢٧	٥٣	نجية هارب	٣٣	ردّ الهارب
٢٨	٦١	صعدة من قاضب	٣٢	بأبيض قاضب
٢٩	٦٢	در مكارم ومواهب	٣٦	سبق محاسن ومواهب
٣٠	٦٥	بغير مراتب	٤٠	منازل ومراتب
٣١	٦٦	وريد الطالب	٣٨	غير الطالب
٣٢	٦٨	أهلة لكواكب	٢٥	وفد كواكب
٣٣	٦٩	نحور كواعب	٧	سرب كواعب
٣٤	٧١	رجاء خائب	٣١	ظن خايب

© Arabic Digital Library Yarmouk University

والمدقق في هذه القوافي أو بعضها، يجزم أن ورودها في قصيدة ابن دراج لم يأت صدفة، أو عفو الخاطر، إنما كانت مقصودة لذاتها، أو أن قصيدة البحتري كانت حاضرة أمام ناظري ابن دراج حين نظم قصيدته هذه، ولا أدل على ذلك من ورود قوافي كل منهما متقاربة من حيث وجودها في القصيدة، فقافيتا البحتري " السحاب الصائب، أحبة وحبائب " جاءتا من حيث الترتيب في البيت الثاني والبيت الرابع على التوالي، بينما جاءت هاتان القافيتان في قصيدة ابن دراج في البيتين الأول والثالث على التوالي، وورودهما في بداية القصيدتين، ينبي أن ابن دراج كان يعي الإقدام على قوافي البحتري واستثمارها والبناء عليها، وكذلك القافيتان " ومغاربي، وغائب " في قصيدة البحتري، فقد كان ترتيبهما في البيتين الحادي والعشرين والثاني والعشرين، وبالترتيب نفسه جاءت قافيتا ابن دراج " بمغارب، الغائب " في البيتين الحادي والعشرين والثالث والعشرين، وقافيتا البحتري " جانب، ومطالبي " كان ترتيبهما في البيتين الثامن والعشرين والتاسع والثلاثين، بينما كانتا في قصيدة ابن دراج في البيتين السابع والعشرين والثامن والثلاثين، وهذا التوافق حتى في موقع الأبيات لا يمكن أن يكون صدفة.

وإذا نظرنا إلى ترتيب القوافي رأسياً، فإننا نجدها متشابهة من حيث الترتيب في كثير من أبياتها، فالقوافي : " الهارب : قاضب، ومواهب، ومراتب، الطالب " في قصيدة البحتري تحمل التراتيب الثالث والثلاثين، والثاني والثلاثين، والسادس والثلاثين، والأربعين، والثامن والثلاثين على التوالي، بينما القوافي نفسها تحمل التراتيب الثالث والخمسين، والحادي والستين، والثاني والستين، والخامس والستين، والسادس والستين على التوالي، وهذا التشابه في استخدام القوافي ذاتها، وبالترتيب المتقارب نفسه، وبموقع الأبيات في القسم الأخير من القصيدتين، يؤكد ما ذهبنا إليه من أن ابن دراج كان متفحصاً لقصيدة البحتري، وعلى دراية تامة بمعانيها ومفرداتها كلها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والذي يعزز هذا الاعتقاد، أن ابن دراج نفسه كان يمدح بالقصيدة الواحدة أكثر من ممدوح، فكل ما يفعله أن يأتي بقصيدة سابقة له أنشأها في ممدوح ما، ثم يبدأ يحور فيها ويبدل حسب ما يقتضيه الموقف والموضوع والممدوح، مع الحفاظ على الإطار العام للقصيدة من حيث الوزن والقافية والروي والمعاني والتراكيب والأساليب، ثم ينشدها في حضرة ممدوح جديد.

فهذه القصيدة – قصيدة ابن دراج مدار البحث – تعد نسخة معدلة من قصيدة أخرى له[1]، عدد أبياتها ثمانون بيتاً، قالها في مدح المنصور منذر بن يحيى [2]، لا تختلف عن سابقتها إلا ببعض التفاصيل الصغيرة التي يختلف فيها الاثنان.

فابن دراج قد استفاد من قوافي البحتري وتمثلها في قصيدته، ووظفها توظيفاً يقترب حيناً من معاني البحتري، ويبتعد حيناً آخر عنها، ولكن التأثر الشديد واضح فيها. وقد يقول قائل : بأن القوافي المشتركة بين الشاعرين ليست دليلاً قاطعاً على أن الثاني قد أخذ من معاني الأول وتأثر بها، وهذا صحيح وقد يصدق في كثير من القوافي المشتركة، ولكن ابن دراج قد أخذ كثيراً من معاني البحتري، فجاءت مخفية، ووظفت توظيفاً يبعدها عن الشبهة، وسأعرض مجموعة من الأبيات التي تشترك فيها المعاني والألفاظ بين القصيدتين لإثبات أن قصيدة ابن دراج، ما هي إلا رجع صدى لقصيدة البحتري، رغم أن أبيات قصيدته هذه تزيد كثيراً على أبيات قصيدة البحتري.

---

[1]) القصيدة تحمل رقم (٤٥) ، ج١ ، ص ١٣٨ ، ومطلعها :

قُلْ للرَّبيع اسْحَبْ مُلاءَ سحائِبِ فاجْرُرْ ذُيولكَ في مَجَرِّ ذوائِبي

[2]) هو منذر بن يحيى التجيبي ، (ت ٤٣٠ هـ) صاحب سرقسطة ، كان من عرض الجند ، وترقى إلى القيادة آخر دولة ابن أبي عامر ، وتناهى أمره في الفتنة إلى نيل الإمارة . انظر : ابن بسام ، الذخيرة ، ق١، م١ ، ص ١٨٠ – ١٩١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فابن دراج عندما آثر المسير إلى ممدوحه لبيب على البقاء مع زوجته وأهل بيته عبر عن ذلك بقوله :

٤. فَفِرَاقُ رَبَّاتِ الخُدُورِ مُكَفَّرٌ بِلِقَاءِ نَجْمِ المَكْرُمَاتِ الثَّاقِبِ

فقد صور ممدوحه لبيباً بنجم المكرمات الثاقب كناية عن كرمه الجزيل ومكانته العالية، وهو ما عبر عنه البحتري تماماً، عندما وصلت عيسه إلى ممدوحه، فوصفه بالصفات نفسها، وبالألفاظ ذاتها :

١٩. يُشْرِقْنَ بِاللَّيْلِ التَّمَامِ طَوَالِعَاً مِنْهُ عَلَى نَجْمِ العِرَاقِ الثَّاقِبِ

وقول ابن دراج :

٢٤. ولَئِنْ دَجَتْ لِي الحَادِثَاتُ فَمَا أَرَى نُورَ اليَقِينِ بِطَرْفِ ظَنٍّ كَاذِبِ

قريب من قول البحتري :

٩. عَمْرِي لَقَدْ ظَلَمَتْ ظُلُومُ وَلَمْ تَجُدْ لِمُعَذَّلٍ فِيهَا بِوَعْدٍ كَاذِبِ

وقول ابن دراج :

٢٥. صَدَقَتْنِيَ الأَنْبَاءُ ضَرْبَةَ لازِمٍ أَنْ لَيْسَ هَمُّ الدَّهْرِ ضَرْبَةَ لازِبِ

مأخوذ من قول البحتري :

١٤. وَإِذَا رَأَيْتُ الهَجْرَ ضَرْبَةَ لازِبٍ أَبَدَاً رَأَيْتُ الصَّبْرَ ضَرْبَةَ لازِبِ

وقول ابن دراج :

٣٩. وَأُشِيمَ بَرْقَ يَمِينِهِ وَجَبِينِهِ وَيَشُمَّ رِيحَ أَوَاصِرِي وَمَطَالِبِي

مأخوذ من قول البحتري :

٣٩. عَلَّمْتَنِي الطَّلَبَ الشَّرِيفَ وَرُبَّما كُنْتُ الوَضِيعَ مِنِ اتِّضَاعِ مَطَالِبِي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقوله :

٥٠. وَقفٌ عَـلَى عَلَمِ الثُّغورِ مُقَارِبٌ لِمُـباعِدٍ وَمُـبَاعِـدٌ لِمُـقَـارِبِ

مأخوذ من قول البحتري :

١٣. سَأَرُوضُ قَلْبي أَنْ يَرُوحَ مُبَاعِداً لِمُبَـاعِـــدٍ وَمُـقَارِباً لِمُـقَـارِبِ

أما قوله :

٦٢. قَبـلَتْـكَ أَيْدِي هِـمَّةٍ وَسِيَادَةٍ وَرَضَـعْتَ دَرَّ مَـكَارِمٍ وَمَـــوَاهِبِ

هو نفسه ما جاء به البحتري :

٣٦. لِلَّـهِ أَنْـتَ وَأَنْـتَ تُحْرِزُ وَاهِباً سَبْـقَيْـنِ سَـــبْقَ مَحَـاسِنٍ وَمَوَاهِبِ

وقوله :

٦٩. وَذَخَـرْتُ لِلأَزْمَـانِ مِـنْ حَسَنَاتِهَا مِثْـلَ القَـلائِدِ فِـي نُحُـورِ كَوَاعِبِ

قريب مما قاله البحتري :

٧. مَا كَانَ أَحْسَـنَ هَـذِهِ مِنْ وَقْفَـةٍ لَوْ كَانَ ذَاكَ السِّرْبُ سِرْبَ كَوَاعِبِ

وقوله :

٧١. وَلأَجْـعَـلَنْ مِنْـهَا تَـــمَائِمَ خَائِفٍ مِـنْ طَـــائِفٍ أَوْ مِـنْ رَجَاءٍ خَائِبِ

هو ما قاله البحتري :

٣١. فَـلَّ الخُطُـوبَ وَقَدْ خَطَبْنَ لِقَاءَهُ فَرَجَـعْنَ فِـي إِخْـفَاقِ ظَـنٍّ خَـائِبِ

وقوله :

٤٠. وَأَهُـزُّهُ بِشَـوَافِـــعٍ مِنْ عَـامِرٍ تُـزْرِي بِـكُلِّ قَـــرَابَةٍ وَمَنَـاسِـبِ

مأخوذ من قول البحتري :

٢٧. وَأَرَى التَّكَـرُّمَ فِي الرِّجَالِ تَكَارُمَاً مَـا لَـمْ يَكُـنْ بِمَنَاسِـبٍ وَمَنَاصِبِ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولو تتبعنا أبيات ابن دراج في هذه القصيدة، وقصيدته الثانية التي ورد ذكرها سابقاً لوجدنا أن معانيهما لا تكاد تفارقان معاني قصيدة البحتري.

الأسلوب بين البحتري وابن دراج :

لو أجلنا النظر في قصيدة البحتري وقصيدة ابن دراج، لوجدنا أن الأخير قد احتذى طريقة البحتري وأسلوبه في كثير من تفاصيلها، وليس هذا مما يعيبه، أو يقلل من شأن شعره، ما دام أنه قادر على نقل تجربته الشعرية والشعورية إلى المتلقي، فالاثنان قد اعتمدا على الأسلوب الخبري للكشف عن معانيهما وتجربتهما، ونقلهما إلى المتلقي، فمن أصل ثلاثة وأربعين بيتاً، ابتدأ أربعة وثلاثون بيتاً بجملة خبرية، كان نصيب الجملة الفعلية منها خمسة وعشرين بيتاً، بنسبة ٥٨,١٣ % من مجموع الأبيات، أما الجملة الخبرية الاسمية فقد جاءت في تسعة أبيات بنسبة ٢٠,٩٣ % من مجموع الأبيات، وورود الجملة الفعلية في خمسة وعشرين بيتاً مؤشر على أن القصيدة زاخرة بالحركة والنشاط والانفعال والتفاعل من جهة، ومن جهة أخرى فإن من دلالات الجملة الخبرية عامة، عدم الدقة والصدق أحياناً، بمعنى أن الشاعر قد بالغ كثيراً في مدحه، وإطرائه لممدوحه، وهذا دأب كثير من المداحين الذين يخطبون ود ممدوحيهم بهذه الأساليب التي تعمل على تضخيم صورته، للحصول على هبة جزيلة، ومع ذلك فقد استخدم البحتري الأساليب الإنشائية في تسعة أبيات، بنسب ٢٠,٩٣ % من مجموع أبيات القصيدة، فاستخدم "إذا" الشرطية في ثلاثة مواقع "إذا رجوت" إذا رأيت، إذا رأيت "، واستخدم " إن ولو" الشرطيتين "لو كان"، و"لئن شكرتك" واستخدم كذلك أسلوب النفي "ما أنت للكلف المشوق بصاحب" و أسلوب الجزم "لم يمش واشٍ بينهم" وأسلوب التعجب "ما كان أحسن هذه" و أسلوب الاستفهام "هل كنت لولا بينهم" وهذه الأساليب التي طعّم بها قصيدته لها دور كبير في إثراء

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القصيدة، وإبراز معانيها، وتنوع إيقاعها والحد من حركتها، وإثارة المتلقي وإدماجه في سياقها وجوها.

أما ابن دراج، فإنه فعل مثلما فعل البحتري، فقد أكثر من الأساليب الخبرية، ولم ينس الأساليب الإنشائية، فمن أصل أربعة وسبعين بيتاً، ابتدأ تسعة وخمسين منها بجملة خبرية، وكان للجملة الفعلية النصيب الأكبر منها، فبلغ مجموع الأبيات التي ابتدأت بجملة فعلية أربعين بيتاً بنسبة تجاوزت ٥٤%، بينما جاءت الجملة الاسمية في تسعة عشر بيتاً بنسبة ٢٥,٦٧%، أما الأساليب الإنشائية فقد وردت في خمسة عشر بيتاً، بنسبة تجاوزت٢٠,٢٧% من مجموع الأبيات.

فقد استخدم ابن دراج الأساليب الإنشائية التي استخدمها البحتري مثل أسلوب الشرط "وإذا التقى الجمعان" إذا استحرَّ االطعن "، إذا تؤوب الخيل، إذا دعا الداعي، فلئن طلبت، ولئن وهبت، ولئن دجت، و لئن جنيت، من ترمه "، واستخدم كذلك أسلوب النداء "يا ربة الخدر، يا من يلاقي، يا هذه لله تلك حدائقاً "، واستخدم أسلوب الاستفهام " هل تثنين، أنفرق حتى بمنزل غربة " ليغير من الإيقاع الحماسي الذي تأتي به الجملة الخبرية، ولإبراز المضمون الذي تأتي به الأبيات بشكل أوضح.

والناظر في هذه النسب التي يبدو فيها التقارب شديداً بين ما جاء به البحتري، وبين ما جاء به ابن دراج، واستخدام تلك الأساليب استخداماً معتدلاً، وطبيعة الإيقاع الناتج من هذه الأساليب، يميل إلى الجزم بأن ابن دراج قد تأثر نسبياً بأسلوب البحتري وطريقة عرضه للأفكار والمعاني.

ومما يميز شعر البحتري وشعر ابن دراج عامة، وفي هاتين القصيدتين خاصة، اعتمادهما كثيراً على الألوان البديعية، فالبديع في الشعر قبل أن يكون زخرفة وصنعة مقصودة لذاتها عند

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بعض الشعراء، هو من الوسائل التي تكشف عن المعنى ،وتضيء كثيراً من جوانبه وتعمق فكرته، بالإضافة إلى ما تضفيه على النص من رقة وعذوبة وإيقاع تطرب له الأسماع، وتلتذ به القلوب، وإذا عدنا إلى القصيدتين مدار البحث، للبحث عن مدى حضور هذه الألوان فيهما وجدنا حضوراً لافتاً لهذه الألوان، وحسن استغلالها وتوظيفها التوظيف الذي يرفع من قيمتها الفنية، ومن أكثر هذه الألوان تداولاً في هذه الأبيات، الطباق الذي أغرم به البحتري كثيراً وأصبح أهم ما يميز شعره، وحذا حذوه ابن دراج بالاتكاء كثيراً عليه.

الطباق : استثمر البحتري ثمانية عشر زوجاً من الطباق، توزعت على رقعة القصيدة كاملة، وأحدثت نغماً وإيقاعا أثيراً إلى النفس، من شأنه رفع وتيرة القصيدة، وإنعاشها بشيء من الحيوية والنشاط؛ لتكون أكثر جاذبية، وأشد جذباً لذهن المتلقي.

أما ابن دراج، فقد ورد الطباق في قصيدته في اثنين وثلاثين موقعاً، وكانت عاملاً مهماً في إشباع القصيدة بالأنغام والإيقاعات التي تزيد من حيويتها ونشاطها كلما أوشكت على الخفوت.

ونسبة ورود الطباق في كلتا القصيدتين، يكاد يكون متقارباً، فنسبة ورود الطباق إلى عدد الأبيات في قصيدة البحتري يقارب(٠,٤٠) طباقاً لكل بيت، بينما كانت النسبة في قصيدة ابن دراج ما يقارب (٠,٤٣) طباقاً لكل بيت، مما يدل على تقارب شغف كل منهما بهذا اللون البديعي الذي يترك أثراً عميقاً على القصيدة وإيقاعها، وكشف معانيها.

وممن الأمثلة التي أوردها البحتري وابن دراج على الطباق، ما جاء في قول البحتري :

وَشَمَائِلُ الحَسَنِ بنِ وَهْبٍ إنَّهَا فِي المَجْدِ ذَاتُ شَمَائِلٍ وَجَنَائِبِ

فقد طابق البحتري بين "شمائل وجنائب" لتوضيح كثرة الخصال والصفات التي يتحلى بها ممدوحه، وأن هذه الصفات لا يمكن حصرها، وهذا من شأنه رفع قيمة ممدوحه وإعلاء شانه،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومما زاد في جمال هذا البيت وحسن بنائه الجناس التام بين "شمائل" التي جاءت بمعنى الطباع والسجايا، وبين شمائل بمعنى الجهة.

أما ابن دراج فقد طابق بين اللفظتين ذاتهما في قوله :

خَـرِقُ الجَـنَاحِ إِلَى الرِّيَاحِ مُضَلَّلٌ بِشَمَـائِـلٍ لَعِـبَتْ بِـهِ وَجَنَائِبِ

لإعطاء صورة كئيبة عن المآل الذي وصل إليه ابن دراج، بعد أن تلاعبت به مصائب الدهر يميناً وشمالاً، فهو عاجز عن فعل شيء يقيه ذلك، ولمحاولة التأثير على نفسية الممدوح، ليجزل له العطاء، وبينما كان هذا الطباق (شمائل وجنائب) في بيت البحتري أيجابياً في مدلوله على شخص الممدوح، نجد أبن دراج قد استخدم الطباق ذاته استخداماً سلبياً في دلالته على شخصه هو، وهذا بحد ذاته يحسب لابن دراج، فقد وظف هذا الطباق للكشف عن فكرة غير الفكرة التي جاءت في بيت البحتري السابق.

وطابق البحتري بين أول وآخر، وبين شاهد وغائب وذلك في قوله :

يَـبْدُو فَيُـعْـرِبُ آخِـرٌ عَـنْ أَوَّلٍ مِنْـهُ وَيُخْبِـرُ شَـاهِدٌ عَـنْ غَائِبِ

للدلالة على كرمه الذي تحدث عنه القاصي والداني، فملأ ذكره الآفاق.

ومثله فعل ابن دراج، فقد طابق بين أول وآخر، وبين طالع ونازل :

وَإِذَا تَـؤُوبُ الخَـيْلُ آخِـرُ نَازِلٍ وَإِذَا دَعَـا الدَّاعِـي فَـأَوَّلُ رَاكِـبِ

للدلالة على شجاعته وفروسيته وقوة بأسه، وحبه للجهاد في سبيل الله، والحفاظ على أصحابه والتضحية بنفسه التي يجعلها دائماً في مرمى الخطر، فقد حول ابن دراج دلالة الطباق " أول وآخر " من الكرم الذي وصف به ممدوح البحتري، إلى الشجاعة وقوة البأس التي وصف بها ممدوحه، وهذا التحول يوحي بأن ابن دراج قد تأثر بالبحتري من جهة، وفي الوقت نفسه يحاول إخفاء ذلك التأثر من جهة أخرى.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وطابق البحتري بين هجر ووصل، ومجانب وغير مجانب في قوله :

١٠.صَدَّتْ مُجَانِبَةً وَخَلَّفَنِي الهَوَى عَنْ هَجْرِهَا فَوَصَلْتُ غَيْرَ مُجَانِبِ

للمقارنة بينه وبين محبوبته، فبينما هي تصد عنه وتهجره، يحاول وصلها، وبينما هي تجانبه وتبتعد عنه، يبذل هو جهداً من أجل الاقتراب منها والفوز بها.

وطابق ابن دراج بالأسلوب نفسه – طباق السلب – بين مقارب وغير مقارب، ومصاقب وغير مصاقب، في قوله :

٥١. فَمُرَاقِبُ الإِسْلامِ غَيْرُ مُرَاقِبٍ وَمُصَاقِبُ الأَعْدَاءِ غَيْرُ مُصَاقِبِ

للدلالة على أن الثغور الإسلامية محمية بأميرها، وعصية على المارقين والأعداء، ولا مكان في دولته لمن يتعاون مع أعدائه ضده، وهي إشارة إلى عظمة سلطانه وقوة دولته بقيادته.

وطابق البحتري بين مشارق ومغارب في قوله :

٢١. وَإِذَا رَأَيْتُ أَبَا عَلِيٍّ فَالعُلا لِمَشَارِقٍ مِنْ سَيْبِهِ وَمَغَارِبِ

للدلالة على كثرة ما يتصف به ممدوحه من الكرم، الذي وصل إلى كل مكان.

ومثله ابن دراج حين طابق بين " مشارق ومغارب " في قوله :

٢١. وَلَكَمْ وَصَلْتُ تَنَائِفَاً بِتَنَائِفٍ حَتَّى وَصَلْتُ مَشَارِقَاً بِمَغَارِبِ

للدلالة على شيوع شعره وانتشاره في كل مكان، وقيمته الأدبية الرفيعة. [1]

الترديد : الترديد من العناصر الأساسية التي اعتمد عليها البحتري في بناء قصائده، فهو أسلوب لا يكاد ينفك عنه، باعتباره أحد أهم بواعث الإيقاع الداخلي في القصيدة الشعرية، الذي شغف البحتري به وسعى إليه، وتفنن في إشاعته في شعره.

---

[1]) للمزيد من أمثلة استخدام الطباق ، انظر : قصيدة البحتري ، الأبيات ١، ٥ ، ١٣ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٠ ، وقصيدة ابن دراج ، الأبيات ، ٢ ، ٤ ، ٧ ، ٩ ، ١٥ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٥٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا استعرضنا القصيدة مدار البحث، وجدنا أن الترديد ينتشر على رقعة كبيرة منها، فمن أصل ثلاثة وأربعين بيتاً شكلت القصيدة، لم يخلُ ثلاثون بيتاً منها من شكل من أشكال الترديد ،بنسبة زادت عن ٦٩,٧٦ % من مجموع الأبيات، وهذا يعني أن الترديد الكثيف، بتجاوره وعمله مع ألوان بديعية أخرى، سوف يحيل القصيدة عامة إلى قطعة موسيقية تعزف فيها أعذب الألحان وأجملها.

أما قصيدة ابن دراج، فهي وإن كانت نسبة الترديد في أبياتها أقل مما هي عند البحتري، إلا أنه قد جعله من الأدوات والوسائل التي تعتمد عليها القصيدة في بنائها، فمن مجموع أبيات قصيدته الأربعة والسبعين، ظهر ترديد بشكل من الأشكال في واحد وثلاثين بيتاً، بنسبة تزيد عن ٤١,٨٩ % من مجموع الأبيات، وهي أقل بكثير مما هو عند البحتري من ناحية، ولم يرق في ترديده من حيث الفاعلية والوظيفة التي يؤديها، وإشاعة الإيقاع في مجمل القصيدة لمستوى فاعلية الترديد عند البحتري من ناحية أخرى، وهذا شيء طبيعي، فابن دراج يحاول أن يسير على نهج البحتري ويقتفي أثره دون أن يصل إلى مستواه، بالإضافة إلى أن عناية البحتري في نظم القصيدة تركز كثيراً على الجانب الإيقاعي باعتباره وسيلة فنية فاعلة في إيصال معناه وفكرته للمتلقي عامة، وللممدوح على وجه الخصوص، بينما ركز ابن دراج على إبراز الفكرة والمعنى عن طريق التأثير النفسي في المتلقي بكثرة الشكوى، ومحاولة إعطاء قيمة كبيرة للمخاطب – الممدوح – تفوق حجمه الطبيعي من أجل كسب وده وعطائه، وهذه المفارقة في النسب تدل على تميز البحتري بين الشعراء في جمال موسيقاه ،ورقة إيقاعه.

فالشاعر المبدع يستخدم تقنية الترديد استخداماً فنياً بعيداً عن الصنعة والتكلف والزينة اللفظية الفارغة من المعنى والهدف، لذلك لا يأتي الترديد في البيت الشعري كيفما اتفق، إنما يبدع الشاعر عندما يوزعه على مساحة البيت كاملاً، والذي يحدد هذا التوزيع هو الموقف

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشعري والنفسي والانفعالي الذي يتلبس الشاعر في تلك اللحظة، لذلك نجد في القصيدة أنماطاً مختلفة من الترديد من حيث المكان الذي يرتكز فيه في البيت الشعري، فثمة ترديد متجاور تكون كلماته متجاورة لا يفصلها فاصل، وترديد تفصل مفرداته كلمة أو أكثر، وترديد يكون في أول الشطر وآخره، وترديد يكون في أول الصدر وآخر العجز، ولكل شكل من هذه الأشكال دوره الفاعل، ووظيفته في كشف المعنى، وكشف الحالة النفسية للشاعر، وفي تنويع الإيقاع الموسيقي، الذي يختلف باختلاف نمط الترديد وشكله، وهذا بدوره يجعل الإيقاع لا يسير على وتيرة واحدة، إنما يرتفع ويصخب في موقف ما، ثم لا يلبث أن ينخفض ويخفت في موقف آخر.

وللحكم على هذه الظاهرة – الترديد – وفاعليتها في القصيدة، وما تؤديه من فوائد وأغراض، نختار عينة من الأبيات التي ظهر فيها الترديد في القصيدتين، للتعرف على كيفية استغلال كل منهما هذه الظاهرة في بناء قصيدته.

فمن أنماط الترديد المتجاور في قصيدة البحتري ما جاء في قوله :

عَمْرِي لَقَدْ ظَلَمَتْ ظَلُومُ وَلَمْ تَجُدْ لِمُعَذَّلٍ فِيهَا بِوَعْدٍ كَاذِبِ

سَأَرُوضُ قَلْبِي أَنْ يَرُوحَ مُبَاعِداً لِمُبَاعِدٍ وَمُقَارِباً لِمُقَارِبِ

كَانُوا بِذَاكَ عِصَابَةً كَعَصَائِبٍ فِي مَذْحِجٍ وَذُؤَابَةً كَذَوَائِبِ

فالشعور المسيطر على الشاعر عندما أورد هذه الترديدات، هو الذي حتَّم عليه أن يجعل الترديد متجاوراً، حتى يكون المعنى أظهر وأقوى مما لو كان متباعداً، فاشتق من اسم ظلوم، والتي يرجح أنها اسم صاحبته، أو الاسم الذي كنى به عن صاحبته ،الفعل ظلمت؛ ليتناسب فعل الظلم – ظلمت – مع موقف المحبوبة منه عندما هجرته وصدت عنه، وخلفته يقاسي مرارة الهجر، فلذلك جعل هذا الترديد متجاوراً ليحكم مباشرة على ظلم صاحبته، ولو باعد بينهما لخفت حدة الانفعال عنده، وكذلك الترديدان " مباعداً لمباعد " و " مقارباً لمقارب " فقد استغرقا ثلثي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التفعيلات المشكلة لهذا البيت؛ لكشف ردة فعل الشاعر وموقفه ليس من محبوبته حسب، إنما من كل إنسان يمارس عليه فعل الظلم والإقصاء، فموقفه بني على أساس معاملة الآخر بالمثل، مهما كانت النتائج المترتبة على ذلك، وهو هنا ينتصر لنفسه التي يشعر أنها أهينت ولم تعامل برفق، لذلك نجد الإيقاع الصاخب الذي رافق هذين الترديدين بادياً وواضحاً.

وفي البيت الثالث ورد الترديدان المتجاوران في نهاية الصدر " عصابة كعصائب " ونهاية العجز " ذؤابة كذوائب " ليشيعا إيقاعاً متوازناً بسبب موقعهما المتناظر في الصدر والعجز، والأهم ليكشفا عن الإعجاب الشديد بالممدوح وقبيلته، والمكانة العالية التي وصلوا إليها، فلم يجد البحتري ما يعبر به عن ذلك الإعجاب والإشادة، وتلك المكانة إلا بخلق ترديد يؤدي الغرض بأبهى صورة وأحسنها، فالعصائب التي توضع على الرأس مزينة بتاج الملك كناية عن العزة والكرامة، وكذلك الذوائب التي تحتل موقعاً رفيعاً من الرأس للدلالة على المعنى نفسه، ومن هنا كان التجاور في الترديد أقوى وأبلغ في إبراز المعنى المراد.

ولو عدنا إلى قصيدة ابن دراج لاستجلاء فاعلية هذا النوع من الترديد – المجاور – لوجدنا مجموعة من الأبيات التي تؤدي الغرض نفسه والأسلوب ذاته، ففي قوله :

٣. مَنْ تَرْمِهِ حَدَقُ المَكَارِمِ تُصْبِهِ عَنْ مُصْنِيَاتِ أَحِبَّةٍ وَحَبَائِبِ

٥. قَالَتْ وَقَدْ مَزَجَ الوَدَاعُ مَدَامِعاً بِمَدَامِعٍ وَتَرَائِباً بِتَرَائِبِ

٦. أَتَفَرُّقٌ حَتَّى بِمَنْزِلِ غُرْبَةٍ كَمْ نَحْنُ لِلأَيَّامِ نُهْبَةُ نَاهِبِ

فقد جاء بترديد مزدوج في كل بيت، وذلك لجلب الاهتمام والتركيز على موضوع معين، فجاء بالترديدات " تصبه، مصيبات " و " أحبة، حبائب " و " مدامعاً بمدامع " و " ترائباً بترائب " من أجل إثارة الممدوح وكسبه إلى جانبه، وتلبية غرضه الذي جاء من أجله، فالتضحية بالأحبة والأحباب – على قدرهما – تشير إلى ما هو أهم وأكثر إلحاحاً منهما، وهو التشرف في مدح

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الممدوح، وهذا بحد ذاته دافع كبير للممدوح، لأن يقدم تكريماً يفوق عظم التضحيةُ التي قُدمها الشاعر، ولزيادة هذا التأثير، فإنه ركز على موقف إنساني تهتز له المشاعر، وتضطرب له القلوب، وتحيل القوي القاسي القلب إلى إنسان ضعيف، والشحيح إلى إنسان كريم، وهو مشهد الوداع الذي جاء به الترديد " مدامعاً بمدامع " و " ترائباً بترائب " ليحكم قبضته على فكر الممدوح فيجزل له العطاء.

وعلاوة على الدور التأثيري الذي أداه الترديد، فإنه أشاع إيقاعاً شجياً حزيناً تنكسر له القلوب، وتشحن فيه المشاعر والأحاسيس إلى أقصى درجاتها، فيحكم السيطرة بالتالي على إرادة الممدوح، ويوجهه إلى ما يريد.

أما الترديد الوارد في البيت الثالث " نهبة ناهب " فيكشف عن الحالة المزرية التي وصل إليها الشاعر وأهله، وأصبح ضحية أو فريسة تتكالب عليها الأنياب من كل جانب، ولا تجد مخرجاً ينجيها من ذلك، فأفصح هذا الترديد عن عظم المأساة التي يعيشونها " نحن "، وقد أشاع هذا الترديد قدراً كبيراً من إيقاع الحزن والكآبة واليأس.

أما الترديد الأكثر دوراناً وحضوراً في قصيدة البحتري وقصيدة ابن دراج، فهو الترديد الذي تتباعد المفردات المشكلة له عن بعضها، فعندما يقول البحتري :

٣٨. أَعْطَيْتَ سَائِلَكَ المُحَسَّدَ سُؤْلَهُ وَطَلَبْتَ بِالمَعْرُوفِ غَيْرَ الطَّالِبِ

٣٩. عَلَّمْتَنِي الطَّلَبَ الشَّرِيفَ وَرُبَّما كُنْتُ الوَضِيعَ مِنِ اتِّضَاعِ مَطَالِبِي

٤٠. وَأَرَيْتَنِي أَنَّ السُّؤَالَ مَحَلَّةٌ فِيهَا اخْتِلافُ مَنَازِلٍ وَمَرَاتِبِ

فجاء الترديد " سائلك، سؤله، السؤال " من أجل تثبيت هذا الصوت في عقل الممدوح وإشعاره أن دلالة هذا على الممدوح ملحة،وذات أهمية عنده، ليشحذه على زيادة مقدار العطاء.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والعبرة في الترديد وقيمته، لا تكمن فقط في إيراده، إنما تكون أكثر وأشد عندما يربطه بمفردات ذات طاقة كبيرة لشحن هذا الترديد، وتزويده بطاقة إضافية ليؤدي وظيفته على الوجه الأكمل، فالبحتري ربط " سائلك " بالمحسد، لإظهار مدى تربص الآخرين من الشعراء به، من أجل إثارة الممدوح للوقوف إلى جانبه ونصرته، ويظهر هذا الأثر في قوله : " وأريتني أن السؤال محلة " بترديد المفردة نفسها، دلالة على تأثير مثل هذا الترديد في نفسية الممدوح.

ولبيان أهمية العطاء عند الشاعر، فإنه ألح في السؤال بترديد آخر أكثر كثافة من ترديد " السؤال، سؤله، سائلك " ولكن بألفاظ أشد رقة، وأشد تضرعاً، فذكر الترديد " طلبت، الطالب، الطلب، مطالبي " للتأكيد على حاجته التي جاء من أجلها، وهي إنقاذه مما يعاني منه.

وفوق ذلك كله فقد جاء هذان الترديدان بإيقاع عذب رشيق، محبب إلى النفس والقلب من أجل أسر قلب المتلقي بعذوبته، لتسهيل مهمة هذين الترديدين في تحقيق المطلوب من التأثير.

وهذا النوع من الترديد له حضور كبير في قصائد ابن دراج عامة، وفي هذه القصيدة، وهذا ظاهر في قوله :

١٠. نَعَبَ الغُرَابُ بِهَا فَطَارَ بِأَهْلِهَا سَرَبَاً عَلَى مِثْلِ الغُرَابِ النَّاعِبِ

١٤. قَاسَيْتُهُنَّ غَوَارِباً كَغَيَاهِبٍ وَسَرَيْتُهُنَّ غَيَاهِباً كَغَوَارِبِ

٤٢. وَأَنَابَ سُلْطَانُ النَّوَائِبِ وَانْثَنَتْ ذُلَلاً وَأَعْتَبَ كُلُّ مَوْلَىً عَاتِبِ

٥١. فَمُرَاقِبُ الإِسْلامِ غَيْرُ مُرَاقِبٍ وَمُصَاقِبُ الأَعْدَاءِ غَيْرُ مُصَاقِبِ

٥٢. مُوفٍ بِعَلْيَاءِ الثُّغُورِ لِرَغْبَةٍ مِنْ رَاغِبٍ أَوْ رَهْبَةٍ مِنْ رَاهِبِ

ففي كل بيت من هذه الأبيات زوجان من الترديدات، وركز كل ترديد منها على معنى معين أراد الشاعر أن يبرزه، ويشدد على قيمته وأهميته، والأهم من هذا أن هذه الترديدات قد صبغت القصيدة بألحان متنوعة، وموزعة على القصيدة بمجملها، فمن إيقاعات حزينة خافتة

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

ظهرت في الأبيات الثلاثة الأولى " نعب الغراب، الغراب الناعب " و " غواراً كغياهب، غياهباً كغوارب " و " أناب، النوائب، أعتب، عاتب " إلى إيقاعات صاخبة وقوية توحي بعظمة الممدوح وقوة عزيمته، كما ظهر ذلك في البيتين الأخيرين : " فمراقب، غير مراقب " و " مصاقب، غير مصاقب " و " رغبة، راغب، رهبة، راهب " فكثافة هذه الترديدات في قصيدة ابن دراج، توحي بأنه قد سار على نهج بعض الشعراء في العصر العباسي الذين استغلوا هذا الأسلوب في أشعارهم، من أجل حبك القصيدة بكل ألوان الإبداع لتكون سهلة التلقي عند جمهور السامعين، ويأتي في مقدمة هؤلاء الشعراء البحتري الذي أغرم بهذه الأساليب التي جعلته في كثير من فترات حياته الشاعر العباسي الأول رقة وعذوبة ووضوح معنى، علماً أن الجو العام الذي عاش فيه كلا الشاعرين يكاد يكون متشابهاً في كثير من التفاصيل، وهذا بدوره ينعكس على القصيدة التي يجب أن تواكب وتتأثر بهذا الجو المنفتح على الملذات والغناء [1].

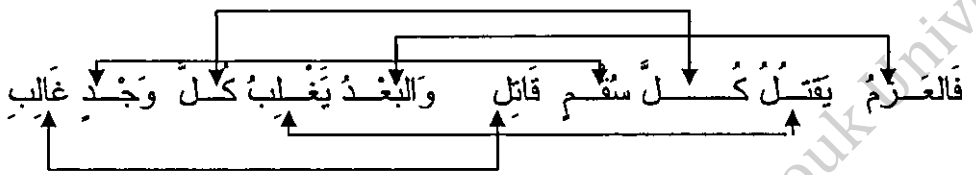
التوازي: ومن الظواهر الأسلوبية في شعر كلا الشاعرين، ويبدو ظاهراً في هذه القصيدة، ما يعرف بالتوازي، وهو تطابق شبه تام بين بناء صدر البيت وبناء عجزه، لغة ونحواً ومعنى وإيقاعاً، فالتوازي يقوم بمهمة ضبط الإيقاع وتسريعه كلما شعر المنشد أنه بحاجة إلى جذب انتباه المتلقي، وشحن القصيدة بقوة تجعلها هي مركز الاهتمام عند المتلقي، علاوة على تأكيد المعنى الذي يود إيصاله إليه، وإذا تتبعنا الأبيات المتوازية التي وردت في قصيدة البحتري وجدنا أنها بلغت ثمانية أبيات، بنسبة ١٨,٦٠ % من مجموع الأبيات، أما في قصيدة ابن دراج فقد بلغت سبعة عشر بيتاً من أصل أربعة وسبعين بيتاً، وبنسبة ٢٢,٩٧ % من مجموعها، وهي

---

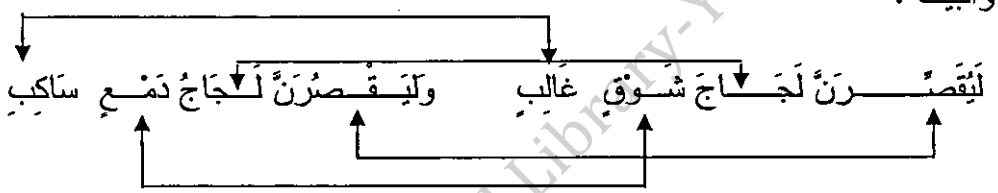
[1]) للوقوف على الأبيات التي ظهر فيها الترديد في قصيدة البحتري انظر الأبيات : ١ ، ٤ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٧، ٢٨ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٤١ ، ٤٣ ،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

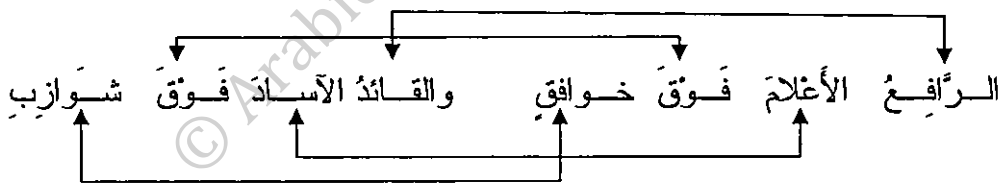
نسبة تزيد عن النسبة في قصيدة البحتري بقليل، وهذا يعني أنهما سارا على الطريق نفسه في هذه الظاهرة الصوتية الإيقاعية المهمة في بناء القصيدة، على أن لا تزيد عن الحد المطلوب الذي يحولها إلى قوالب جافة وميتة لا نبض فيها ولا حياة، ومن الأبيات التي جاء فيها التوازي في قصيدة البحتري البيت :



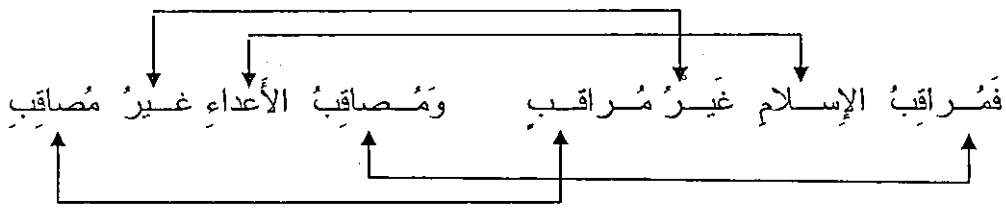
والبيت :



ومن قصيدة ابن دراج، البيت :



والبيت :



فنلاحظ في بيت البحتري الأول التماثل التام بين ألفاظ الصدر وألفاظ العجز فابتدأ الصدر بمصدر "العزم" وكذلك كان في العجز "البعد" ثم فعل مضارع في الصدر "يقتل" ومثله في العجز

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"يغلب" ثم مفعول به في الصدر "كل" والكلمة نفسها والإعراب عينه في العجز، ثم مضاف إليه "سقم" في الصدر و "وجد " في العجز، ثم صفة في الصدر "قاتل" ومثلها في العجز "غالب"، وينطبق هذا على ما ورد في أبيات ابن دراج، حيث التماثل التام بين ألفاظ الصدر، وما يناظرها من ألفاظ العجز، وهذه التقنية ظاهرة وبارزة في كثير من الأبيات الواردة في القصيدتين[1]

اسم الفاعل: الظواهر في هاتين القصيدتين كثيرة ومتنوعة، ولكننا نختم بظاهرة بائنة وبارزة بشكل لافت وهي التركيز على اسم الفاعل، وربما يقول قائل : إن قافية القصيدة تحتم ورود مثل هذه الصياغة، والواضح أن حشو هذه القصيدة زاخر بصياغة اسم الفاعل سواء أكانت من الثلاثي أم من غير الثلاثي.

وبالعودة إلى قصيدة البحتري فقد استخدم فيها اسم الفاعل إحدى وخمسين مرة وجاء هذا الاسم في ثلاث وعشرين قافية، بمعدل ٤٥،٠٩% من مجموع أسماء الفاعلين الواردة في القصيدة، أما ابن دراج فقد استخدم اسم الفاعل في قصيدته ثلاثاً وتسعين مرة منها ست وأربعون مرة وردت في القافية، بنسبة تزيد عن ٤٩،٤٦% من مجموع اسم الفاعل في القصيدة.

وإذا استثنينا الأبيات التي خلت من اسم الفاعل في قصيدة البحتري، لوجدنا أنها أربعة عشر بيتاً، وهذا يعني أن ثلاثين بيتاً فقط هي التي تضمنت اسم فاعل، بواقع(١,٧) اسم فاعل لكل بيت، أما في قصيدة ابن دراج فقد بلغت الأبيات التي خلت من اسم الفاعل ثلاثة وعشرين بيتاً، أي أن ابن دراج قد ضمن اسم الفاعل ثلاثاً وتسعين مرة في واحد وخمسين بيتاً بمعدل يزيد عن (١,٨) اسم فاعل لكل بيت.

---

[1]) انظر قصيدة البحتري الأبيات : ١٤، ١٦، ٢٢، ٢٣، ٣٢، ٣٤ وقصيدة ابن دراج الأبيات: ١٤، ١٨، ٢١، ٢٦، ٣٠، ٣٨، ٣٩، ٤٨، ٥٠، ٥٣، ٥٥، ٥٦، ٦٢، ٧٠، ٧٣

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والناظر في هذه النتائج والنسب، يجد تقارباً وتشابهاً كبيرين في استخدام اسم الفاعل عند كلا الشاعرين، وهذا يعني أن ابن دراج قد تأثر بالبحتري وطريقته في استخدام اسم الفاعل في بناء قصيدته، ولا أدل على ذلك من كثافة هذا الاستخدام في بعض الأبيات عند كليهما، فمن أبيات البحتري التي زخر فيها اسم الفاعل :

١٣. سَأَرُوضُ قَلْبي أَنْ يَرُوحَ مُبَاعِداً ... لِمُبَاعِدٍ وَمُقَارِباً لِمُقَارِبِ

٢٩. حَتَّى يَرُوحَ مُتَارِكاً كَمُعَارِكٍ ... بِجَمِيعِهِ وَمُسَالِماً كَمُحَارِبِ

٣٥. وَغَرَائِبٌ فِي الجُودِ تَعْلَمُ أَنَّهَا ... مِنْ عَالِمٍ أَوْ شَاعِرٍ أَوْ كَاتِبِ

٣٧. فِي تَوْبَةٍ مِنْ تَائِبٍ أَوْ رَهْبَةٍ ... مِنْ رَاهِبٍ أَوْ رَغْبَةٍ مِنْ رَاغِبِ

فقد استخدم البحتري اسم الفاعل في هذه الأبيات أربع عشرة مرة موزعة على الأبيات بواقع أربع مرات في كل من البيتين الأول والثاني، وثلاث مرات في كل من البيتين الآخرين أما ابن دراج فقد أورد أبياتاً يزخر فيها اسم الفاعل، مثل :

٢٠. مِنْ كُلِّ سَاحِرَةٍ كَأَنَّ رَوِيَّهَا ... فِي أَلْسُنِ الرَّاوِينَ رِيقَةُ كَاعِبِ

٥٠. وَقْفٌ عَلَى عَلَمِ الثُّغُورِ مُقَارِبٌ ... لِمُبَاعِدٍ وَمُبَاعِدٌ لِمُقَارِبِ

٣١. وَرَفَلْتُ فِي النِّعَمِ السَّوَابِغِ مُلْبِسِي ... أَثْوَابَهَا الدَّهْرُ الَّذِي هُوَ سَالِبِي

٥١. فَمُرَاقِبُ الإِسْلامِ غَيْرُ مُرَاقِبٍ ... وَمُصَاقِبُ الأَعْدَاءِ غَيْرُ مُصَاقِبِ

حيث أورد اسم الفاعل في هذه الأبيات أربع عشرة مرة موزعة بنفس التوزيع عند البحتري، وهذا يدل على أن دلالة اسم الفاعل على إحداث الفعل قد أسقطها كل من البحتري وابن دراج على أحداث القصيدة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن كل ما سبق يمكن القول : إن ابن دراج قد استهوته آلية عمل البحتري في بناء قصيدته، واستلهم معانيها وأساليبها وألفاظها، والوزن الشعري الذي بنيت عليه مع ما يرافقه من روي وقافية وإيقاع؛ لتعمل معاً على الكشف عن معالم القصيدة بكل مجالاتها.

بين ابن زيدون والبحتري:

بما أن البحث يتناول تأثر شعراء الأندلس بالبحتري والأخذ منه، فلا مناص إذن أن يكون ابن زيدون وشعره أحد المحاور الأساسية للكشف عن ذلك التأثر، فابن زيدون يعد من أبرز الشعراء الذين عرفتهم الأندلس على مر تاريخها، ليس فقط لمنزلة شعره وقيمته الأدبية والفنية، إنما لمكانته الاجتماعية والسياسية، علاوة على علاقته العاطفية بولادة بنت المستكفي التي قال فيها أجمل القصائد وأرقها.

والذي دفعني إلى ذلك أن ثمة إشارات وردت في كتب الأندلسيين الأعلام، تشير إلى أن نَفَس البحتري يتغلغل في كثير من شعر ابن زيدون، حتى أطلق عليه لقب بحتري الأندلس أو بحتري المغرب " لحسن ديباجته وسهولة معانيه " [1] وأوضح الإشارات إلى ذلك ما أورده ابن بسام في الذخيرة حين قال : "يقول بعض أدبائنا إن ابن زيدون بحتري زماننا، وصدقوا؛ لأنه حذا حذو الوليد " [2] ومن هنا، أردت أن أتبين مدى صحة هذه العبارة، وهل كان ابن زيدون فعلاً يحذو حذو البحتري ؟، وما هي مظاهر ذلك الاحتذاء ؟ حتى قيل ما قيل فيه.

---

[1]) المقري . **نفح الطيب** ، ج٣ ، ص ٣٨٥

[2]) ابن بسام . **الذخيرة** ، ق١ ، م١ ، ص٣٧٩

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والمتتبع لأشعار ابن زيدون، يجد أن له أشعاراً ليست قليلة تصلح أن تكون نموذجاً ومجالاً لدراسة تأثره بالبحتري والأخذ منه، ولكنني آثرت اختيار قصيدة دون غيرها لتكون نموذجاً لتلك الدراسة، وسبب هذا الاختيار يكمن في قافيتها ورويها المفارقين لقافية قصيدة البحتري المقابلة لها ورويها، ذلك أن اختلاف القافية والروي أحد وسائل إخفاء الأخذ من الآخرين، حيث يعمد الشاعر إلى نقل معنى في موضوع ما إلى موضوع آخر [1] أو في تغيير القافية والروي في قصيدته، وذلك لأن ابن زيدون على حد تعبير ابن بسام. "على كثير إحسانه، كثير الاهتدام في النثار والنظام" [2] إذ يعمد إلى معاني الآخرين في موضوعات معينة، ويصوغها بألفاظ جديدة، ويخرجها إخراجاً مختلفاً، وتظهر بحلة قشيبة، وكأنها لم يُسبق إليها.

والقصيدة مدار البحث، قصيدة رائية في الرثاء، تتألف من ثلاثين بيتاً، قالها راثياً أبا الحزم ابن جهور حاكم قرطبة، ومهنئاً في الوقت نفسه ابنه أبا الوليد حاكم قرطبة الجديد.

أما قصيدة البحتري التي سوف يتم دراستها جنباً إلى جنب مع قصيدة ابن زيدون، فهي قصيدة رثائية أيضاً، تتألف من اثنين وأربعين بيتاً، قالها في رثاء أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري، ومادحاً ابنه يوسف الذي ولاه المتوكل ما كان لأبيه، وتالياً نص كل من القصيدتين :

---

[1]) انظر : ابن طباطبا . عيار الشعر ، تح : عبد العزيز ناصر المانع ، دار العلوم ، الرياض ، ص ١٢٦ .
والعسكري : الصناعتين ، ص ٢١٩

[2]) ابن بسام . الذخيرة ، ق١ ، م١ ، ص٣٥٥

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قصيدة البحتري [1] في رثاء أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري. [2] (الطويل)

(١)

١. بِأيِّ أَسَىً تُثْنَى الدُّمُوعُ الهَوَامِلُ ... وَيُرْجَى زِيَالٌ [3] مِنْ جَوَىً لا يُزَايَلُ

٢. دَعِ المَوْتَ يَغْتَلْ مَنْ أَرَادَ فَإِنَّهُ ... ثَوَى اليَوْمَ مَنْ تُخْشَى عَلَيهِ الغَوَائِلُ [4]

٣. ولَمْ يَبْقَ مَرْهُوبٌ تُخَافُ شَذَاتُهُ [5] ... وَلا مُفْضِلٌ تُرْجَى لَدَيهِ الفَوَاضِلُ

٤. إِذَا عَاجِلُ الدُّنْيَا أَلَمَّ بِمُفْرِحٍ ... فَمِنْ خَلْفِهِ فَجْعٌ سَيَتْلُوهُ آجِلُ

٥. وَكَانَتْ حَيَاةُ الحَيِّ سَوْقاً إِلى الرَّدَى ... وَأَيَّامُهُ دُونَ المَمَاتِ مَرَاحِلُ

٦. وَمَا لَبْثُ مَنْ يَغْدُو وَفِي كُلِّ لَحْظَةٍ ... لَهُ أَجَلٌ فِي مُدَّةِ العُمْرِ قَابِلُ

٧. وَلِلْمَرْءِ يَوْمٌ لا مَحَالَةَ مَا لَهُ ... غَدٌ وَسَطَ عَامٍ مَا لَهُ الدَّهْرَ قَابِلُ

٨. كَفَانَا اعْتِرَافاً بِالفَنَاءِ وَرَقْبَةً ... لِمَكْرُوهِهِ أَنْ لَيْسَ لِلْخُلْدِ آمِلُ

(٢)

٩. سَلا خُفْيَةً عَنْ صَاحِبِ الجَيْشِ إِنَّهُ ... أَقَامَ بِظَهْرِ الكَرْخِ وَالجَيْشُ رَاحِلُ

١٠. أَعَاقَتْهُ عَنْ ذَاكَ العَوَائِقُ أَمْ عَدَتْ ... عَلَيْهِ العِدَى أَمْ أَعْلَقَتْهُ الحَبَائِلُ

١١. فَكَمْ جُرُزٍ [6] مِنْ أَرْضِ جُرْزَانَ فَاتَهَا ... تَتَابُعُ سَحٍّ مِنْ يَدَيْهِ ووَابِلُ

١٢. تَفَرَّغَتِ الأَعْدَاءُ مِنْهُ وَرُبَّمَا ... غَدَا وَهْوَ شُغْلٌ لِلمُعَادِينَ شَاغِلُ

---

[1]) البحتري . ديوان البحتري ، ج٣ ، ص ١٧٢٧.

[2]) وردت ترجمته سابقاً

[3]) الزيال : الفراق . لسان العرب ، مادة : زيل.

[4]) الغوائل : الشرور والمهلكات . لسان العرب ، مادة : غول .

[5]) الشذاة : الأذى والشر . لسان العرب ، مادة شذا .

[6]) الجرز : الأرض التي لا نبت فيها ، وجرزان : اسم جامع لناحية في إرمينية قصبتها تفليس .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٣.لَئِـنْ زُلْزِلَ الثُّغْـرَانِ عِنْدَ ذُهَابِهِ لَقَـدْ سَكَنَـتْ بِالنَّـاطَلُوقِ[1] الزَّلازِلُ

١٤.فَـلا ظَفِـرَتْ تِلْكَ الغَزَاةُ بِمَغْنَـمٍ وَلا قَفَلَـتْ بِالنُّجْـحِ تِلْـكَ القَوَافِـلُ

١٥.عَجِبْـتُ لِهَذَا الدَّهْـرِ أَفْنَى مُحَمَّدَاً وَكَانَ الَّـذِي يَسْطُـو بِـهِ وَيُصَاوِلُ

١٦.مَضَى فَمَضَى مَجْـدٌ تَلِيدٌ وَسُـؤْدُدٌ وَأَوْدَى فَأَوْدَى مِنْـهُ بَأْسٌ وَنَائِـلُ

١٧.وَكَانَ سِرَاجَ الأَرْضِ فَالأَرْضُ مُظْلِمٌ قَـرَاهَا وَحَلَّى الدَّهْـرِ فَالدَهْرُ عَاطِلُ

١٨.سَتَبْكِيهِ عَيْنٌ لا تَرَى الجُودَ بَعْدَهُ إِذَا فَاضَ مِنْهَا هَـامِلٌ عَـادَ هَامِـلُ

١٩.وَتَعْلَمُ جُرْدُ الخَيْلِ أَنْ لَيْسَ رَاكِبٌ سِـوَاهُ وَسُمْرُ الخَطِّ أَنْ لَيْسَ حَامِلُ

٢٠. فَتَىً كَانَ يَأْبَى قَدْرُهُ أَنْ يُرَى لَـهُ نَظِيرٌ مُسَـاوٍ أَوْ شَبِيـهٌ مُشَاكِلُ

٢١. فَتَىً أَقْـفَرَتْ مِنْهُ المَعَالِي وَلَمْ تَكُنْ لِتُقْفِـرَ مِمَّنْ بَـانَ إِلاَّ المَنَازِلُ

٢٢.وَثَـاوٍ بَكَتْـهُ المَكْرُمَاتُ وَإِنَّمَـا تُبَكِّي عَلَى الثَّاوِي النِّسَاءُ الثَّوَاكِلُ

٢٣.سَقَى اللـهُ قَبْـرَاً لَوْ يَشَاءُ تُرَابُـهُ إِذَا سُقِيَـتْ مِنْـهُ الغُيُومُ الهَوَاطِلُ

٢٤.نَـأَى رَبُّـهُ عَنَّـا وَأَعْرَضَ دُونَـهُ عَلَى كُرْهِنَا عَرْضُ الثَّرَى وَالجَنَادِلُ

٢٥.حَيَا الأَرْضِ أَلْقَتْ فَوْقَهُ الأَرْضُ ثِقْلَهَا وَهَوْلُ الأَعَادِي حَوْلَهُ التُّرْبُ هَائِلُ

٢٦.أَمَـا وَأَبِـي كَهْلانَ[2] يَـوْمَ مُصَابِـهِ لَقَدْ أُثْقِلَتْ بِالرُّزْءِ مِنْهَا الكَوَاهِلُ

٢٧.رَأَوْا شَمْسَهُمْ فِي يَوْمِهِمْ وَهْيَ ظُلْمَةٌ وَبَدْرَهُمُ فِـي لَيْلِهِمْ وَهْـوَ آفِـلُ

٢٨.فَشَامُوا سُيُوفاً مَـا لَهُـنَّ مَضَارِبٌ وَأَلْقَوْا رِمَاحَاً مَـا لَهُـنَّ عَوَامِلُ

٢٩.فَقَدْنَـاكَ فِقْـدَانَ الحَيَاةِ وَأَقْبَلَـت تُلاحِظُنَـا خُزْرَاً إِلَيْنَـا القَبَائِـلُ

(٣)

---

[1]) الناطلوق : ذكر ياقوت إنه موضع في الشعر، وربما تكون مأخوذة من ناطلين، وهي بلدة بالقسطنطينية ، ياقوت الحموي ، معجم البلدان ،: ناطلوق . ويقال إنها الأناضول .

[2]) هو كهلان بن سبأ ، وإليه يرجع نسب قبيلة طيّء

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٠.ولَوْلا ابْنُكَ المَرْجُوُّ فِينَا لأَصْبَحَتْ ... أَعَالِي الرُّبَى مِنْهَـا وَهُـنَّ أَسَافِلُ

٣١.رَدَدْنَا إِلَيْهِ الأَمْرَ طَوْعاً وَلَمْ نَقُلْ ... لَـهُ فِي الَّذِي يَأْتِيهِ مَا أَنْتَ فَاعِلُ

٣٢.بِـهِ جُمِعَ الشَّمْلُ الشَّتِيتُ وَفُرِّقَتْ ... عَبَادِيدَ فِي القَوْمِ اللُّهَى وَالنَّوافِلُ

٣٣.تَخَطَّى إِلَيْهِ الرُّزْءُ مِـنْ كُلِّ وِجْهَةٍ ... حَرِيمَ نَدىً لا تَخْتَطِيـهِ العَـوَاذِلُ

٣٤.وَمَنْ يَرَ جَدْوَى يُوسُـفَ بْنِ مُحَمَّدٍ ... يَرَ البَحْرَ لَمْ يَجْمَعْ نَوَاحِيهِ سَاحِلُ

٣٥.أَغَـرُّ إِذَا عُـدَّتْ مَنَاقِـبُ فِعْلِـهِ ... تَوَهَّمْتَ أَنَّ الحَقَّ مِنْهُـنَّ بَـاطِلُ

٣٦.إِذَا مَا نَحَا مِـنْ مَجْلِسِ المُلْكِ رُتْبَةً ... تَحَلْحَـلَ عَنْهَا الأَحْوَذِيُّ الحُلاحِلُ

٣٧.تَطَاطَا الخُدُودُ الزُّورُ تَحْتَ سُكُوتِهِ ... وَتَنْتَظِرُ الأَسْمَاعُ مَـا هُوَ قَائِلُ

٣٨.وَكَانَ وَرَاءَ المَدْحِ إِذْ هُوَ زَائِدُ الْـ ... ـيَدَيْـنِ فَكَيْـفَ الآنَ إِذْ هُوَ كَامِلُ

٣٩.وَقَدْ حُقِّقَتْ فِيهِ الظُّنُونُ وَصُدِّقَتْ ... عَلَى مَاحَكَتْ مِنْ قَبْلُ فِيهِ الدَّلائِلُ

٤٠. وَلا عَجَبٌ أَنْ رَجَّمَ الغَيْبَ عَالِـمٌ ... فَقَبَّلَ الغُيُوثِ مَـا تَكُونُ المَخَايِلُ

٤١. وَإِنْ جَاءَنَا يَحْكِي أَبَاهُ فَلَمْ تَزَلْ ... لَـهُ مِـنْ أَبِيهِ شِيمَةٌ وَشَمَائِلُ

٤٢. هُمَا شَرَعٌ فِـي المَكْرُمَاتِ فَهَذِهِ ... أَوَاخِـرُ أَخْلاقٍ وَتِلْكَ أَوَائِلُ

قصيدة ابن زيدون [١] في رثاء أبي الحزم بن جهور [٢] (الطويل)

(١)

١. أَلَمْ تَرَ أَنَّ الشَّمْسَ قَدْ ضَمَّهَا القَبْرُ ... وَأَنْ قَدْ كَفَانَا فَقْدَنَا القَمَـرُ البَدْرُ

٢. وَأَنَّ الحَيَـا إِنْ كَانَ أَقْلَعَ صَوْبُهُ ... فَقَدْ فَاضَ لِلآمَالِ فِي إِثْرِهِ البَحْرُ

---

[١]) ابن زيدون ، **ديوان ابن زيدون** ، ص ٥٢٣ .

[٢]) أبو الحزم جهور بن محمد بن جهور ، كان من وزراء الدولة العامرية، موصوفاً بالدهاء، وكان حرماً يلجأ إليه كل خائف ، ومخلوع عن ملكه، مات عام ٤٣٠هـ . انظر : المغربي . **المغرب في حلى المغرب** ، ج١ ، ص٥٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣. إِسَاءَةُ دَهْـرٍ أَحْسَنَ الفِعْلَ بَعْدَهَـا وَذَنْبُ زَمَـانٍ جَـاءَ يَتْبَعُهُ العُذْرُ

٤. فَلاَ يَتَهَـنَّ الكَاشِحُـونَ فَمَـا دَجَـا لَنَـا اللَّيْلُ إِلاَّ رَيْثَمَا طَلَعَ الفَجْـرُ

٥. وَإِنْ يَكُ وَلَّـى جَهْـوَرٌ فَمُحَمَّـدٌ خَلِيفَتُهُ العَدْلُ الرِّضَى وَابْنُهُ البَـرُّ

٦. لَعَمْـرِي لَنِعْمَ العِلْقُ أَتْلَفَـهُ الرَّدَى فَبَـانَ وَنِعْمَ العِلْقُ أَخْلَفَهُ الدَّهْـرُ

٧. هُمَامٌ جَرَى يَتْلُـو أَبَاهُ كَمَا جَـرَى مُعَاوِيَـةٌ يَتْلُـو الَّذِي سَنَّهُ صَخْـرُ

(٢)

٨. هَزَزْنَـا بِـهِ الصَّمْصَـامَ فَالعَزْمُ حَدُّهُ وَحِلْيَتُـهُ العَلْيَا وَإِفْرِنْـدُهُ البِشْـرُ

٩. فَتًـى يَجْمَـعُ المَجْـدَ المُفَرَّقَ هَمُّهُ وَيَنْظِمُ فِـي أَخْلاَقِـهِ السُّودَدُ النَّثْـرُ

١٠. أَهَابَـتْ إِلَيْـهِ بِالقُلُـوبِ مَحَبَّـةٌ هِيَ السِّحْرُ لِلأَهْوَاءِ بَلْ دُونَهَا السِّحْرُ

١١. سَرَتْ حَيْثُ لاتَسْرِي مِنَ الأَنْفُسِ المُنَى وَدَبَّـتْ دَبِيباً لَيْسَ يُحْسِنُهُ الخَمْـرُ

١٢. وَعَادَتْ لَنَـا عَـادَاتُ دُنْيَـا كَأَنَّهَا بِهَا وَسَنٌ أَوْ هَزَّ أَعْطَافَهَـا سُكْرُ

١٣. مَلِيـكٌ لَـهُ مِنَّـا النَّصِيحَةُ وَالهَوَى وَمِنْهُ الأَيَادِي البِيضُ وَالنِّعَمُ الخُضْرُ

١٤. نُسِـرُّ وَفَاءً حِيـنَ نُعْلِنُ طَاعَـةً فَمَا خَانَـهُ سِرٌّ وَلا رَابَـهُ جَهْـرُ

١٥. فَقُلْ لِلحَيَارَى قَـدْ بَدَا عَلَمُ الهُـدَى وَلِلطَّامِعِ المَغْرُورِ قَدْ قُضِيَ الأَمْرُ

(٣)

١٦. أَبَا الحَزْمِ قَدْ ذَابَتْ عَلَيْكَ مِنَ الأَسَى قُلُوبٌ مُنَاهَا الصَّبْرُ لَوْ سَاعَدَ الصَّبْرُ

١٧. دَعِ الدَّهْـرَ يَفْجَـعْ بِالذَّخَائِرِ أَهْلَهُ فَمَا لِنَفِيسٍ مُذْ طَوَاكَ الرَّدَى قَدْرُ

١٨. تَهُـونُ الرَّزَايَا بَعْدُ وَهْـيَ جَلِيلَـةٌ وَيُعْرَفُ مُـذْ فَارَقْتَنَا الحَادِثُ النُّكْرُ

١٩. فَقَدْنَـاكَ فِقْدَانَ السَّحَابَـةِ لَمْ يَـزَلْ لَهَا أَثَـرٌ يُثْنِي بِـهِ السَّهْلُ وَالوَعْرُ

٢٠. مَسَاعِيـكَ حَلْيٌ لِلَّيَالِي مُرَصَّعٌ وَذِكْرُكَ فِي أَرْدَانِ أَيَّامِهَا عِطْرُ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢١. فَلا تَبْعَدَنْ إِنَّ المَنِيَّـةَ غَايَـةٌ إِلَيْهَا التَّنَاهِي طَالَ أَوْ قَصُرَ العُمْرُ

(٤)

٢٢. عَزَاءً فَدَتْكَ النَّفْسُ عَنْه فَإِنْ ثَوَى فَإِنَّكَ لا الوَانِي وَلا الضَرِعُ الغُمرُ

٢٣. وَمَا الرُّزْءُ فِي أَنْ يُودَعَ التُّرْبَ هَالِكٌ بَلِ الرُّزْءُ كُلُّ الرُّزْءِ أَنْ يَهْلِكَ الأَجْرُ

٢٤. أَمَامَكَ مِـنْ حِفْـظِ الإِلَهِ طَلِيعَةٌ وَحَوْلَكَ مِنْ آلائِه عَسْكَرٌ مَجْرُ

٢٥. وَمَا بِكَ مِنْ فَقْرٍ إِلى نَصْرِ نَاصِرٍ كَفَتْكَ مِنَ اللهِ الكَلاءَةُ وَالنَّصْرُ

٢٦. لَكَ الخَيْرُ إِنِّـي وَاثِقٌ بِكَ شَاكِرٌ لِمَثْنَى أَيَادِيكَ الَّتي كُفْرُهَا الكُفْـرُ

٢٧. تَحَامَـى العِدَا لَمَّا اعْتَلَقْتَكَ جَانِبِي وَقَالَ المُنَاوِي شَبَّ عَنْ طَوْقِهِ عَمْرُو

٢٨. يَلِيـنُ كَلامٌ كَـانَ يَخْشُـنُ مِنْهُمُ وَيَفْتُرُ نَحْوِي ذَلِكَ النَّظَرُ الشَّزْرُ

٢٩. فَصَدِّقْ ظُنُوناً لِـي وَفِـيَّ فَإِنَّنِي لأَهْلُ اليَدِ البَيْضَاءِ مِنْكَ وَلا فَخْرُ

٣٠. وَمَنْ يَكُ لِلدُّنْيَـا وَلِلوَفْرِ سَعْيُـهُ فَتَقْرِيبُكَ الدُّنْيَـا وَإِقْبَالُكَ الوَفْرُ

والناظر في هاتين القصيدتين يجد أنهما تتضمنان ثلاثة موضوعات رئيسة ،تكاد تتـشابه في مضمونها وأسلوبها ،وبنائها، وهذه الموضوعات هي :

الموضوع الأول : مقدمة وتهيئة للدخول في الموضوع الرئيس.

الموضوع الثاني : الحديث عن الميت ومآثره ومناقبه، والأثر الذي أحدثه الموت في نفس الشاعر (الرثاء).

الموضوع الثالث : الحديث عن الحاكم الجديد، وبيان صفاته، وعدّه امتداداً لسابقه، وأملاً للآخرين (المديح).

ومال البحتري في الأبيات إلى استخدام الحكمة في تقرير حتمية الموت على كل مخلوق، فعمد إلى تكرار هذا المعنى في عدة أبيات، من أجل التسرية عن نفوس أهل الفقيد، وتخفيف شدة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الألم والحزن الذي ألمَّ بهم جراء هذه المصيبة، وإعادة التوازن النفسي والانفعالي لأهل الفقيد والشعور بالرضا لما قدر الله وفعل، فيقرر أنه ما من فرح يعيشه الإنسان، وينعم في ظلاله ألا ويتبعه فاجعة تهدمه :

إِذَا عَاجِلُ الدُّنْيَا أَلَمَّ بِمُفْرِحٍ فَمِنْ خَلْفِهِ فَجْعٌ سَيَتْلُوهُ آجِلُ

وكل حي في هذه الحياة يساق جبراً إلى هذا المصير المحتوم:

وَكَانَتْ حَيَاةُ الحَيِّ سَوْقاً إِلى الرَّدَى وَأَيَّامُهُ دُونَ المَمَاتِ مَرَاحِلُ

والموت ينتظر الإنسان لحظة بلحظة للانقضاض عليه وسلبه حياته :

وَمَا لَبْثُ مَنْ يَغْدُو وَفِي كُلِّ لَحْظَةٍ لَهُ أَجَلٌ فِي مُدَّةِ العُمْرِ قَابِلُ

وأن الموت هو الحقيقة الكبرى التي أذلت الإنسان وأيأسته من أمل الخلود والبقاء:

كَفَانَا اعْتِرَافاً بِالفَنَاءِ وَرِقْبَةً لِمَكْرُوهِهِ أَنْ لَيْسَ لِلْخُلْدِ آمِلُ

وهو بهذه المقدمة، وهذا الأسلوب قد عمل على تهدئة النفوس، وتخفيف حدة الحزن والألم على فراق الفقيد، وتعزية النفوس الثكلى بأن هذا هو مصير الإنسان، أي إنسان ولا تنتهي الحياة وتتوقف دورتها بموته، وهذا عين ما فعله ابن زيدون في مقدمة قصيدته إذ يقول :

١. أَلَمْ تَرَ أَنَّ الشَّمْسَ قَدْ ضَمَّهَا القَبْرُ وَأَنْ قَدْ كَفَانَا فَقْدَنَا القَمَرَ البَدْرُ

٢. وَأَنَّ الحَيَا إِنْ كَانَ أَقْلَعَ صَوْبُهُ فَقَدْ فَاضَ لِلآمَالِ فِي إِثْرِهِ البَحْرُ

٣. إِسَاءَةُ دَهْرٍ أَحْسَنَ الفِعْلَ بَعْدَهَا وَذَنْبُ زَمَانٍ جَاءَ يَتْبَعُهُ العُذْرُ

٤. فَلاَ يَتَهَنَّ الكَاشِحُونَ فَمَا دَجَا لَنَا اللَّيْلُ إِلاَّ رَيْثَمَا طَلَعَ الفَجْرُ

٥. وَإِنْ يَكُ وَلَّى جَهْوَرٌ فَمُحَمَّدٌ خَلِيفَتُهُ العَدْلُ الرِّضَى وَابْنُهُ البَرُّ

٦. لَعَمْرِي لَنِعْمَ العِلْقُ أَتْلَفَهُ الرَّدَى فَبَانَ وَنِعْمَ العِلْقُ أَخْلَفَهُ الدَّهْرُ

٧. هُمَامٌ جَرَى يَتْلُو أَبَاهُ كَمَا جَرَى مُعَاوِيَةٌ يَتْلُو الَّذِي سَنَّهُ صَخْرُ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد عمد إلى امتصاص حزن آل الفقيد وألمهم، والتخفيف من شدة مصابهم، ولكن باستخدام وسيلة ربما يكون أثرها أشد فاعلية مما قام به البحتري، فعلى مدار الأبيات السبعة الأولى من القصيدة، استخدم ابن زيدون أسلوباً مخالفاً لأسلوب البحتري، يعتمد على بيان عظم الفاجعة، وعظم الخسارة التي حاقت بالمسلمين في صدور الأبيات المذكورة، وفي أعجازها يكشف عن الفرج والخير والعوض الذي سيعوض خسارة أهل قرطبة لفقيدها، ففي صدور الأبيات يتحدث عن الفقيد وفداحة الخسارة بموته، وفي أعجازها يتحدث عن ولي الأمر من بعده، ووجوده الذي يخفف من حدة المصاب؛ لأنه صورة عن أبيه، فبقدر حزنه وتشاؤمه من موت ابن جهور،وشعوره بفداحة المصاب،نجده في المقابل متفائلاً بولي عهده الحاكم الجديد.

والناظر في هذه الأبيات، يرى كم كان ابن زيدون بارعاً عندما مزج الرثاء بالمديح والثناء والتهنئة، مستخدماً الصور الفنية المعبرة أجمل تعبير عن عظم المصاب من ناحية، وقمة التفاؤل من ناحية أخرى.

فعندما صوّر موت ابن جهور وما خلّفه من حزن وألم، بالشمس التي غابت وخلّفت وراءها الظلام الدامس الموحش، نجده في عجز البيت قد صوّر أبا الوليد بالبدر الذي يخفف من حدة الظلام وهول المصيبة، وعندما صور رحيله وانقطاع أفضاله وإحسانه بانحباس المطر، فقد صور ابنه أبا الوليد بالبحر الذي يبشر بالخير والرخاء والعيش الكريم، وإذا كان الدهر قد أساء إلى أهل قرطبة باغتيال رئيسها من جهة، فقد أحسن إليهم وكفّر عن تلك الإساءة بمجيء ابنه أبي الوليد؛ ليكون خير خلف لخير سلف، وحين صوّر موت ابن جهور بالليل الموحش الذي أدخل السرور والرضا إلى قلوب أعدائه، عاد وصوّر ابنه بالفجر المشرق المبشر بالخير والسعادة، وإذا كان جهور قد انقضى عمره، فخليفته على قدر المسؤولية الملقاة على عاتقه، ويختتم مقدمته بالبيت الجميل الحسن :

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هُمَامٌ جَرَى يَتْلُو أَبَاهُ كَمَا جَـرَى مُعَاوِيَةٌ يَتْلُـو الَّذِي سَنَّهُ صَخْرُ

الذي صور أبا الوليد وسؤدده وسلطانه الذي أخذه من والده المتوفى، بصورة معاوية بـن أبـي سفيان الذي ورث السيادة والسلطان والسؤدد والشرف الرفيع من والده أبي سفيان بـن حـرب زعيم قريش، وهو هنا يؤكد أن جهوراً رغم رحيله وموته، إلا أنه يعيش بينهم بصورة ابنه الذي شابهه في خلقه وكرمه.

وهذا الأسلوب الذي اتبعه ابن زيدون من حيث الفكرة التي تركز على تهدئـة خـواطر المحزونين والتخفيف عنهم لشدة ما أصابهم، هو الأسلوب نفسه الـذي بنـى عليـه البحتـري قصيدته، وإن اختلفت طريقة الطرح بينهما.

هذا عن المعنى العام، والأسلوب الذي يبدو متشابهاً في المقدمتين، وإذا أنعمنا النظر فـي المعاني الجزئية الخاصة بالأبيات، فإننا نجد أن ابن زيدون قد أخذ من معاني البحتري ووظفها في قصيدته توظيفاً جديداً، يعبر عن تجربته الشعرية، ونقلها إلى المتلقي، فالبيت السابع عـشر من قصيدة ابن زيدون :

دَعِ الدَّهْرَ يَفجَعْ بِالذَّخَائِرِ أَهْلَهُ فَمَا لِنَفِيسٍ مُذْ طَوَاكَ الرَّدَى قَدْرُ

الذي يشير إلى أنه بعد موت جهور، لم يعد هناك ما يخشون وقوعه، كناية عن عظم المـصيبة والفاجعة والحسرة والألم على ذلك، وهذا المعنى مأخوذ من قول البحتري في أبي سعيد الثغري في البيت الثاني من القصيدة (المقدمة) :

دَعِ المَوْتَ يَغْتَلْ مَـنْ أَرَادَ فَإِنَّهُ ثَوَى اليَوْمَ مَنْ تُخْشَى عَلَيهِ الغَوَائِلُ

فعلاوة على ما أخذه ابن زيدون من ألفاظ البحتري " دع الموت يغتل " فقد أخذ المعنى كـاملاً منه مع تغيير في الألفاظ، وهذا هو الأخذ الحسن أو إخفاء الأخذ كما اتفق عليه الأقدمون. [1]

[1]) انظر: العسكري . كتاب الصناعتين ، ص ٢١٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والبيت الحادي والعشرون من قصيدة ابن زيدون، الذي يشير إلى حتمية الموت إن آجلاً أم عاجلاً :

فَلا تَبْعَدَنْ إِنَّ المَنِيَّةَ غَايَــةٌ إِلَيْهَا التَّنَاهِي طَالَ أَوْ قَصُرَ العُمْرُ

مأخوذ من قول البحتري في البيتين السابع والثامن من قصيدته :

وَمَا لَبْثُ مَنْ يَغْدُو وَفِي كُلِّ لَحْظَةٍ لَــهُ أَجَلٌ فِــي مُدَّةِ العُمْرِ قَاتِلُ

وَلِلْمَــرْءِ يَــوْمٌ لا مَحَالَةَ مَا لَــهُ غَــدٌ وَسْطَ عَامٍ مَــا لَهُ الدَّهْرَ قَــابِلُ

اللذين يشيران إلى المعنى نفسه الذي قصده ابن زيدون، مع أن الشاعرين قد أخذا هذا المعنى من الموروث الديني القرآني في أكثر من آية من القرآن الكريم.

ولبيان مدى الفاجعة التي ألمت بالبحتري، وتضخيم المصيبة، استخدم البحتري الثنائيات المتلازمة، التي تشير إلى السبب والنتيجة، التي أحالت الأبيات إلى شعائر جنائزية بكائية، فالفقيد مضى، وذهب إلى حال سبيله، ومضى معه المجد التليد والسؤدد، وأودى؛ فأودى معه البأس والكرم، وهو السراج الذي يكشف لهم الطريق ويرشدهم إلى سبيل الخير والرشاد، وبموته أظلمت الأرض، وهو الحلي والزينة، وبموته فقدت الحياة نضارتها وبهاءها، حتى الخيل، بموته لا تقبل بغيره فارساً يمتطيها إلى ساحات القتال، وأدوات الحرب أبت أن يحملها غيره من بعده، يقول :

مَضَى فَمَضَى مَجْــدٌ تَلِيدٌ وَسُــؤْدُدٌ وَأَوْدَى فَأَوْدَى مِنْــهُ بَأسٌ وَنَائِــلُ

وَكَانَ سِرَاجَ الأَرْضِ فَالأَرْضُ مُظْلِمٌ قَــرَاهَا وَحَلْىَ الدَّهْرِ فَالدَهْرُ عَاطِلُ

وَتَعْلَمُ جُرْدُ الخَيْلِ أَنْ لَيْسَ رَاكِبٌ سِوَاهُ وَسُمْــرُ الخَطِّ أَنْ لَيْسَ حَامِلُ

وَثَــاوٍ بِكَتْــهُ المَكْرُمَاتُ وَإِنَّمَــا تُبَكِّي عَلَى الثَّاوِي النِّسَاءُ الثَّوَاكِلُ

حَيَا الأَرْضِ أَلْقَتْ فَوْقَهُ الأَرْضُ ثِقْلَهَا وَهَوْلُ الأَعَادِي حَوْلَهُ التُّرْبُ هَائِلُ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والذي أوجع قلب البحتري وأدماه، أن الموت لم يغيّب شخص الثغـري وحـسب ،إنما غيب معه المكارم والمعالي، فكان النبع الذي يستقي منه الناس حياتهم، وبموته فقد الناس موطن الكرم والجود، فالمصيبة مزدوجة، ولا عوض لأي منهما، لذلك نجد أن عاطفة البحتري بالمصاب متأججة وملتهبة وصادقة، الصدق الذي لم يظهر بهذه القوة وبهـذا الوضـوح فـي المدائح، وهذا ما يؤكده الأصفهاني عندما روى أن مراثي البحتري في الثغريين ــ محمد بـن يوسف الثغري وابنه يوسف ــ " ومراثيه فيهما أجود من مدائحه " وقال البحتري معللاً ذلـك حينما سئل فقال: "من تمام الوفاء أن تفضل المراثي المدائح " [1]

والذي عمّق هذه العاطفة وألهبها، ووضح المعنى الذي أراده، استخدامه للبديع اسـتخداماً لطيفاً، لا تكلف فيه ولا صنعه، إنما جاء خادماً للمعنى كاشفاً عن العاطفة، فاسـتخدم التكـرار والترديد "مضى فمضى"، "أودى فأودى"، "حلي الدهر، الدهر عاطل" "أقفرت، لتقفر" "تبكي، تبكي "، "وثاوٍ، الثاوي " .

أما عن ردة الفعل عند البحتري، وجنود الثغريين وسائر الناس،فظهرت من خلال الأبيات :

سَتَبْكِيهِ عَيْنٌ لا تَرَى الجُودَ بَعْدَهُ ... إِذَا فَاضَ مِنْهَا هَـامِلٌ عَـادَ هَامِـلُ

سَقَـى اللـهُ قَبْـرَاً لَوْ يَشَاءُ تُرَابُـهُ ... إِذَا سُقِيَـتْ مِنْـهُ الغُيُومُ الهَوَاطِلُ

أَمَـا وَأَبِـي كَهْلانَ يَـوْمَ مُصَابِـهِ ... لَقَدْ أُثْقِلَتْ بِالرُّزْءِ مِنْهَا الكَوَاهِلُ

رَأَوْا شَمْسَهُمْ فِي يَوْمِهِمْ وَهْيَ ظُلْمَةٌ ... وَبَدْرَهُمُ فِـي لَيْلِهِمْ وَهْـوَ آفِـلُ

فَشَامُوا سُيُوفَاً مَـا لَهُـنَّ مَضَارِبٌ ... وَأَلْقَوْا رِمَاحَاً مَـا لَهُـنَّ عَوَامِلُ

فقد كانت عنيفة ومؤثرة، فالعيون تذرف دموعاً لا تتوقف، والقلوب قد تفطرت ولم تعـد تقوى على الاحتمال ،والجنود أغمدوا سيوفهم، وألقوا رماحهم وأسلحتهم؛ حداداً على قائـدهم

---

[1]) الأصفهاني ، أبو الفرج . **الأغاني** ، دار إحياء الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ج ٢٠ ، ص٣١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفارسهم ،وحزناً على فراقه وتعبيراً عن الأسى الذي صدّع قلوبهم، والخسارة الكبيرة التي ضعضعت كيانهم.

أما ابن زيدون فقد قدم المديح والثناء للحاكم الجديد على رثاء الحاكم المتوفى، بعكس البحتري الذي قدم الرثاء على المديح، وربما كان هذا التقديم أكثر فاعلية في تهدئة الخواطر، وإشاعة الأمل والتفاؤل بالقائد الجديد، وإنهاض الهمم في النفوس، يقول ابن زيدون باكياً وراثياً أبا الحزم :

أَبَا الحَزْمِ قَدْ ذَابَتْ عَلَيْكَ مِنَ الأَسَى ... قُلُوبٌ مُنَاهَا الصَّبْرُ لَوْ سَاعَدَ الصَّبْرُ

دَعِ الدَّهْرَ يَفجَعْ بِالذَّخَائِرِ أَهْلَهُ ... فَمَا لِنَفِيسٍ مُذْ طَوَاكَ الرَّدَى قَدْرُ

تَهُونُ الرَّزَايَا بَعْدُ وَهْيَ جَلِيلَةٌ ... وَيُعْرَفُ مُذْ فَارَقْتَنَا الحَادِثُ النُّكرُ

فَقَدْنَاكَ فِقْدَانَ السَّحَابَةِ لَمْ يَزَلْ ... لَهَا أَثَرٌ يُثْنِي بِهِ السَّهْلُ وَالوَعْرُ

مَسَاعِيكَ حَلْيٌ لِلَّيَالِي مُرَصَّعٌ ... وَذِكْرُكَ فِي أَرْدَانِ أَيَّامِهَا عِطْرُ

فَلا تَبْعَدَنْ إِنَّ المَنِيَّةَ غَايَةٌ ... إِلَيْهَا التَّنَاهِي طَالَ أَوْ قَصُرَ العُمْرُ

عَزَاءً فَدَتْكَ النَّفْسُ عَنْهُ فَإِنْ تَوَى ... فَإِنَّكَ لا الوَانِي وَلا الضَرِعُ الغُمرُ

وَمَا الرُّزْءُ فِي أَنْ يُودَعَ التُّرْبَ هَالِكٌ ... بَلِ الرُّزْءُ كُلُّ الرُّزْءِ أَنْ يَهْلِكَ الأَجْرُ

فقد استخدم الألفاظ والتراكيب التي تدل على عظم المصيبة بموت هذا القائد الفذ، " ذابت قلوب من الأسى، مناها الصبر، الدهر يفجع، فما لنفيس، طواك الردى، تهون الرزايا، الحادث النكر، فقدناك فقدان السحابة، وما الرزء في أن يودع، هالك، بل الرزء، كل الرزء، يهلك الأجر "، وتشير هذه المفردات إلى المكانة الكبيرة التي كان يحتلها أبو الحزم عند قومه، وأثر رحيله عليهم، فالقلوب ذابت وأدميت حزناً عليه، ومصيبتهم فيه لا يعدلها مصيبة أخرى، وكل ما سواها يهون ويصغر، فهو لهم بمثابة السحابة التي تسح الخير والعطاء، وبموته انقطع ذلك

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخير، وهو وإن غادرهم إلى غير رجعة، إلا أنه يعيش بينهم بذكره وسمعته وكرمه وعطائه الذي يعد وساماً رفيعاً على صدر الدولة التي يدير شؤونها، والحزن الذي أذاب القلوب لا ينحصر بموته، إنما بموت المكارم والعطايا التي كانت تعم الناس جميعاً.

والملاحظ أن ابن زيدون قد استغل بعض المعاني التي وردت في قصيدة البحتري، وهي وإن كانت معاني عامة، إلا أنه وظفها توظيف البحتري لها، مع المحافظة على شخصيته الشعرية المميزة له.

فعجز البيت السابع عشر من قصيدته الذي يشير إلى فداحة المصاب، والخسارة التي لا تعوض :

دَعِ الدَّهْرَ يَفجَعْ بِالذَّخَائِرِ أَهْلَهُ فَمَا لِنَفِيسٍ مُذْ طَوَاكَ الرَّدَى قَدْرُ

مأخوذ معناه مع بعض التحوير في البيت العشرين إذ يقول :

فَتَىً كَانَ يَأْبَى قَدْرُهُ أَنْ يُرَى لَهُ نَظِيرٌ مُسَاوٍ أَوْ شَبِيهٌ مُشَاكِلُ

وقول ابن زيدون في البيت التاسع عشر من قصيدته :

فَقَدْنَاكَ فِقْدَانَ السَّحَابَةِ لَمْ يَزَلْ لَهَا أَثَرٌ يُثْنِي بِهِ السَّهْلُ وَالوَعْرُ

الذي يشير إلى أثر كرمه على رعيته، وحاجة الناس إليه، وفقدان ذلك الأمل، فنجده مأخوذاً من قول البحتري الذي يشير إلى المعنى نفسه في البيت التاسع والعشرين :

فَقَدْنَاكَ فِقْدَانَ الحَيَاةِ وَأَقْبَلَت تُلاحِظُنَا خُزْرَاً إِلَيْنَا القَبَائِلُ

مع أن قوة تعبير البحتري أشد وأقوى مما جاء في بيت ابن زيدون، فموت مرثي البحتري هو موت لهم، واستقواء للغير عليهم، بينما موت مرثي ابن زيدون، هو انقطاع العطاء والكرم.

وفي البيت العشرين من قصيدة ابن زيدون الذي يقول فيه:

مَسَاعِيكَ حَلْيٌ لِلَّيَالِي مُرَصَّعٌ وَذِكْرُكَ فِي أَرْدَانِ أَيَّامِهَا عِطْرُ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذي يشير إلى أن أبا حزم بمثابة الحلي والزينة التي تضفي على الدولة البهـاء والقـوة والعظمة، نجد المعنى ذاته في قول البحتري في البيت السابع عشر من قصيدته، فيقول :

وَكَانَ سِرَاجَ الأَرْضِ فَالأَرْضُ مُظْلِمٌ قَـرَاهَا وَحَلْىَ الدَّهْـرِ فَالدَهْرُ عَاطِلُ

وفي البيت الحادي والعشرين، يقول ابن زيدون :

فَلا تَبْعَدَنْ إِنَّ المَنِيَّةَ غَايَـةٌ إِلَيْهَا التَّنَاهِي طَالَ أَوْ قَصُرَ العُمْرُ

لتأكيد حقيقة الموت، وأن هذا عزاء للنفس وتخفيف من ألمها وحزنها، ونجد أن المعنـى نفسه قد ورد في بيتي البحتري السابع والثامن، إذ يقول :

وَلِلْمَـرْءِ يَـوْمٌ لا مَحَـالَةَ مَا لَـهُ غَـدٌ وَسْطَ عَامٍ مَـا لَهُ الدَّهْرَ قَـابِلُ

كَفَانَـا اعْتِرَافَـاً بِالفَنَـاءِ وَرِقْبَـةً لِمَكْرُوهِـهِ أَنْ لَيْسَ لِلْخُلْـدِ آمِـلُ

وفي البيت الثالث والعشرين من قصيدة ابن زيدون الذي يشير إلى أن المصيبة ليست في موت إنسان ما، إنما المصيبة في تبعات هذه المصيبة على الآخرين، فيقول :

وَمَا الرُّزْءُ فِي أَنْ يُودَعَ التُّرْبَ هَالِكٌ بَلِ الرُّزْءُ كُلُّ الرُّزْءِ أَنْ يَهْلِكَ الأَجْرُ

مأخوذ معناه من قول البحتري في البيت الثاني والعشرين، فيقول :

وَثَـاوٍ بَكَتْـهُ المَكْرُمَاتُ وَإِنَّمَـا تُبَكِّي عَلَى الثَّاوِي النِّسَاءُ الثَّوَاكِلُ

ومن هذا نجد أن ابن زيدون يلوذ بالبحتري، ويستعين بمعانيه في بناء قصيدته واسـتلهام أفكارها، مع التحوير فيها لإخفاء ما يقدم عليه.

أما القسم الأخير في القصيدتين، وهو المدح والثناء للقائد والحاكم الجديد، فإن ابن زيدون يتخذ من طريقة البحتري في المزج بين المدح والرثاء منهجاً وطريقة في بناء قصيدة الرثـاء؛ لما تؤديه هذه الطريقة من استنهاض الهمم والتخفيف من شدة المصاب، وأن الحيـاة لـم تنتـه بموت إنسان، إن كان ثمة من يقوم بدوره على أكمل وجه، وهو في الوقت نفسه دعـوة مـن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشاعر إلى المضي والسير على النهج نفسه الذي كان يسير عليه الفقيد، وهذا بحد ذاته اعتراف بسلامة ذلك النهج، ففي ثلاثة عشر بيتاً من أبيات القصيدة، يمدح البحتري ويثني على خليفة الفقيد، مبرزاً الشمائل والخلال التي يتحلى بها، وتؤهله لإتمام الطريق الذي سار عليه والده من قبله، يقول البحتري :

٣٠. وَلَوْلا ابْنُكَ المَرْجُوُّ فِينَا لأَصْبَحَتْ ... أَعَالِي الرُّبَى مِنْهَا وَهُنَّ أَسَافِلُ

٣١. رَدَدْنَا إِلَيْهِ الأَمْرَ طَوْعَاً وَلَمْ نَقُلْ ... لَهُ فِي الَّذِي يَأْتِيهِ مَا أَنْتَ فَاعِلُ

٣٢. بِهِ جُمِعَ الشَّمْلُ الشَّتِيتُ وَفُرِّقَتْ ... عَبَادِيدَ فِي القَوْمِ اللُّهَى وَالنَّوافِلُ

٣٣. تَخَطَّى إِلَيْهِ الرُّزْءُ مِنْ كُلِّ وِجْهَةٍ ... حَرِيمَ نَدىً لا تَخْتَطِيهِ العَوَاذِلُ

٣٤. وَمَنْ يَرَجَدْوَى يُوسُفَ بْنِ مُحَمَّدٍ ... يَرَ البَحْرَ لَمْ يَجْمَعْ نَوَاحِيهِ سَاحِلُ

٣٥. أَغَرُّ إِذَا عُدَّت مَنَاقِبُ فِعْلِهِ ... تَوَهَّمْتَ أَنَّ الحَقَّ مِنْهُنَّ بَاطِلُ

٣٦. إِذَا مَا نَحَا مِنْ مَجْلِسِ المُلْكِ رُتْبَةً ... تَحَلْحَلَ عَنْهَا الأَحْوَذِيُّ الحُلاحِلُ

٣٧. تَطَاطَا الخُدُودُ الزُّورُ تَحْتَ سُكُوتِهِ ... وَتَنْتَظِرُ الأَسْمَاعُ مَا هُوَ قَائِلُ

٣٨. وَكَانَ وَرَاءَ المَدْحِ إِذْ هُوَ زَائِدُ الـ ... ـيَدَيْنِ فَكَيْفَ الآنَ إِذْ هُوَ كَامِلُ

٣٩. وَقَدْ حُقِّقَتْ فِيهِ الظُّنُونُ وَصُدِّقَتْ ... عَلَى مَاحَكَتْ مِنْ قَبْلُ فِيهِ الدَّلائِلُ

٤٠. وَلا عَجَبٌ أَنْ رَجَّمَ الغَيْبَ عَالِمٌ ... فَقَبْلَ الغُيُوثِ مَا تَكُونُ المَخَايِلُ

٤١. وَإِنْ جَاءَنَا يَحْكِي أَبَاهُ فَلَمْ تَزَلْ ... لَهُ مِنْ أَبِيهِ شِيمَةٌ وَشَمَائِلُ

٤٢. هُمَا شَرَعٌ فِي المَكْرُمَاتِ فَهَذِهِ ... أَوَاخِرُ أَخْلاقٍ وَتِلْكَ أَوَائِلُ

والملاحظ في هذه الأبيات أن لغة البحتري قد اختلفت عما كانت عليه في قسم الرثاء، فلغته هناك تقطر ألماً وحسرة، وأبرز معانيه ووضحها عن طريق الصور الجميلة، التي تعبر عما بداخله من مشاعر وأحاسيس، تنبي بصدق عاطفته وجموحها تجاه الفقيد، أما هنا فهو يميل

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى لغة الوضوح والتلقائية في الطرح إلا نادراً، فلغته تقريرية خبرية لا أكثر، ومعانيه عادية لا ابتكار فيها ولا جدة.

فمحمد بن يوسف هو رجاؤهم، وبه جمع الله كلمتهم ووحدهم، وهو بحر الجود والكرم الذي لا يدرك، والرجل القوي الذي لا ترهبه المصائب ولا تثنيه، وله المكانة السامية التي يقف دونها كبار القوم، وله الاحترام والتقدير والطاعة فيما يقول ويأمر، وهو على قدر الأمل الذي يرجوه الناس فيه، وأخيراً وفوق ذلك كله، فهو سليل يوسف الثغري، الذي يستقي صفاته وأخلاقه وبطولته منه .

ومثلما فعل البحتري في مدح القائد الجديد "الابن" وتهنئته، فعل ابن زيدون، فعلى مدار خمسة عشر بيتاً، ثمانية قبل الرثاء التي فصّل فيها مناقب الميت، وأفصح عن بعض الشمائل والمناقب التي يتحلى بها هذا الأمير، ونظرة الرعية إليه والطاعة المطلقة له:

٩. فَتَىً يَجْمَعُ المَجْدَ المُفَرَّقَ هَمُّهُ وَيُنْظَمُ فِي أَخْلاقِهِ السُّؤدَدُ النَثْرُ

١٠. أَهَابَتْ إِلَيْهِ بِالقُلُوبِ مَحَبَّةٌ هِيَ السِّحْرُ لِلأَهْوَاءِ بَلْ دُونَهَا السِّحْرُ

١١. سَرَتْ حَيْثُ لا تَسْرِي مِنَ الأَنْفُسِ المُنَى وَدَبَّتْ دَبِيباً لَيْسَ يُحْسِنُهُ الخَمْرُ

١٢. لَبِسْنَا لَدَيْهِ الأَمْنَ تَنْدَى ظِلالُهُ وَزَهْرَةَ عَيْشٍ مِثْلَمَا أَيْنَعَ الزَّهْرُ

١٣. وَعَادَتْ لَنَا عَادَاتُ دُنْيَا كَأَنَّهَا بِهَا وَسَنٌ أَوْ هَزَّ أَعْطَافَهَا سُكْرُ

١٤. مَلِيكٌ لَهُ مِنَّا النَّصِيحَةُ وَالهَوَى وَمِنْهُ الأَيَادِي البِيضُ وَالنِّعَمُ الخُضْرُ

١٥. نُسَرُّ وَفَاءً حِينَ نُعْلِنُ طَاعَةً فَمَا خَانَهُ سِرٌّ وَلا رَابَهُ جَهْرُ

١٦. فَقُلْ لِلحَيَارَى قَدْ بَدَا عَلَمُ الهُدَى وَلِلطَّامِعِ المَغْرُورِ قَدْ قُضِيَ الأَمْرُ

ومعاني ابن زيدون ولغته في هذه الشريحة، لا تختلف كثيراً عن معاني البحتري ولغته في الشريحة نفسها، فاللغة خطابية، والمعاني واضحة تخلو من الابتكار، وأبيات ابن زيدون وإن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كانت متصلة في تفصيل مناقب الحاكم الجديد، كما ظهرت في قصيدة البحتري، إلا أنه ينحو منحى عاماً باتجاه تأصيل العلاقة التي سوف تقوم بينه وبين رعيته، فله منهم الطاعة العمياء، والولاء المطلق الذي لا تشوبه شائبة، والمحبة الصادقة النابعة من صميم قلوبهم، ولهم عليه بالمقابل جمع الكلمة وتوحيد الجهود لتحقيق الأمن والرخاء والعيش الرغيد كما كانت في أيام والده الراحل، وهو بهذا العَقْد بينه وبين رعيته، يطمئن الخائفين المترددين بأن محمداً هذا هو الأمل والرجاء الذي ينتظرون، وفي الوقت نفسه يهدد كل من تسول له نفسه في النيل من دولة بني جهور، وقطع الطريق على كل من له أطماع سياسية فيها، وكأن ابن زيدون في هذه الأبيات يتحدث باسم الحاكم الجديد " سيما أن علاقة وطيدة كانت تربط بينهما، وأن ابن زيدون كان له مكانة سامية في هذه الدولة، لذلك لا نستغرب أن يأتي بالثناء والمديح لمحمد بن جهور، قبل الحديث عن مناقب الفقيد وشيمه؛ لتأسيس حالة من الارتياح والقبول وعدم التخوف من القادم، وبأن محمداً هذا هو القادر على قيادة هذه الدولة والذود عن حياضها، والذي يدفع ابن زيدون إلى اتخاذ هذا الموقف الداعم بقوة لأبي الوليد، هو إعادة الصفاء والمودة وقوة العلاقة إلى سابق عهدها، بعد أن أفسد الوشاة والمغرضون علاقة الود والصفاء التي كانت تربط بينه وبين الفقيد ، والأبيات السبعة الأخيرة تشير إلى ذلك، يقول ابن زيدون في خاتمة القصيدة :

٢٤. أَمَامَكَ مِنْ حِفْظِ الإِلَهِ طَلِيعَةٌ وَحَوْلَكَ مِنْ آلائِهِ عَسْكَرٌ مَجْرُ

٢٥. وَمَا بِكَ مِنْ فَقْرٍ إِلى نَصْرِ نَاصِرٍ كَفَتْكَ مِنَ اللهِ الكَلاءَةُ وَالنَّصْرُ

٢٦. لَكَ الخَيْرُ إِنِّي وَاثِقٌ بِكَ شَاكِرٌ لِمَثْنَى أَيَادِيكَ الَّتي كُفْرُهَا الكُفْرُ

٢٧. تَحَامَى العِدَا لَمَّا اعْتَلَقْتَكَ جَانِبِي وَقَالَ المُنَاوِي شَبَّ عَنْ طَوْقِهِ عَمْرُو

٢٨. يَلِينُ كَلامٌ كَانَ يَخْشُنُ مِنْهُمُ وَيَفْتُرُ نَحْوِي ذَلِكَ النَّظَرُ الشَّزْرُ

٢٩. فَصَدِّقْ ظُنُوناً لِي وَفِيَّ فَإِنَّنِي لأَهْلُ اليَدِ البَيْضَاءِ مِنْكَ وَلا فَخْرُ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٠. وَمَنْ يَكُ لِلدُّنْيَا وَلِلوُفْرِ سَعْيُهُ فَتَقْرِيبُكَ الدُّنْيَا وَإِقْبَالُكَ الوَفْرُ

ففي هذه الأبيات، يؤسس ابن زيدون لمرحلة جديدة من العلاقة مع الحاكم الجديد، ويحاول جاهداً إثبات كذب الادعاءات التي قيلت فيه؛ لإبعاده عن مركز اتخاذ القرار، فهو يغمز بأولئك الذين سعوا بالقطيعة بينه وبين آل جهور، وفي الوقت نفسه يحاول إثبات صدق نيته تجاهه، لأنه يعتبر أن كفران ما أسداه إليه آل جهور، هو بمثابة الكفر الذي لا يغفر ذنبه، ومؤكداً في الوقت نفسه أنه لا يسعى إلى الدنيا ومباهجها، ولا يطمع بمال أو جاه شأن الآخرين، إنما يسعى إلى شيء أجلّ وأرفع من ذلك، وهو أن ينال رضاه ومحبته، وهذا من قبيل وسائل التأثير التي يستعملها الشعراء للفوز بقلب الممدوح أولاً، ومن ثم عطاياه.

ومع اشتراك قصيدة البحتري، وقصيدة ابن زيدون في الإطار العام، والبناء والمضمون، إلا أن تداخلاً في المعاني الجزئية التي استقى ابن زيدون بعضاً منها من قصيدة البحتري، ففي البيت السابع يقول ابن زيدون :

هُمَامٌ جَرَى يَتْلُو أَبَاهُ كَمَا جَرَى مُعَاوِيَةٌ يَتْلُو الَّذِي سَنَّهُ صَخْرُ

الذي يشير إلى أن أبا الوليد قد استمد صفاته وشمائله من أبيه، فكان خير خلف لخير سلف، وهذا شبيه بقول البحتري في محمد بن يوسف الثغري، إذ يقول :

وَإِنْ جَاءَنَا يَحْكِي أَبَاهُ فَلَمْ تَزَلْ لَهُ مِنْ أَبِيهِ شِيمَةٌ وَشَمَائِلُ

وفي البيت السادس يقول ابن زيدون:

لَعَمْرِي لَنِعْمَ العِلْقُ أَتْلَفَهُ الرَّدَى فَبَانَ وَنِعْمَ العِلْقُ أَخْلَفَهُ الدَّهْرُ

الذي يثني فيه على الراحل الكريم، وفي الوقت نفسه يثني على خلفه، وهذا المعنى مأخوذ من قول البحتري في البيت الثاني والأربعين، الذي يشير إلى أن الراحل وخلفه سواء بسواء في المكارم، وطول ذات اليد، والأخلاق الفاضلة، فيقول :

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هُمَا شَرَعٌ فِـي المَكْرُمَاتِ فَهَذِهِ أَوَاخِـرُ أَخْلاقٍ وَتِلْكَ أَوَائِلُ

وفي البيت الرابع عشر يشير إلى وفاء رعية أبي الوليد وطاعتهم المطلقة في السر والعلن :

نُسِـرُّ وَفَاءً حِينَ نُعْلِنُ طَاعَةً فَمَا خَانَهُ سِرٌّ وَلا رَابَهُ جَهْرُ

وهذا شبيه بقول البحتري في البيت الحادي والثلاثين، حيث الولاء والطاعة والثقة المطلقة وعدم مراجعته في أي أمر يتخذه. فيقول :

رَدَدْنَا إِلَيْهِ الأَمْرَ طَوْعاً وَلَمْ نَقُلْ لَـهُ فِي الَّذِي يَأْتِيهِ مَا أَنْتَ فَاعِلُ

وفي البيت الثامن يشير ابن زيدون إلى قدرة أبي الوليد على جمع شتات الأمة وتوحيدها، واستعادة أمجادها، فيقول :

فَتًى يَجْمَعُ المَجْدَ المُفَرَّقَ هَمُّهُ وَيُنْظَمُ فِي أَخْلاقِهِ السُّودَدُ النَثْرُ

والمعنى قريب من قول البحتري في صدر البيت الثاني والثلاثين، الذي يشير فيه إلى قدرة محمد بن يوسف على جمع الشمل واستنهاض الهمم شأنه شأن والده، فيقول :

بِـهِ جُمِعَ الشَّمْلُ الشَّتِيتُ وَفُرِّقَتْ عَبَادِيدَ فِي القَوْمِ اللُّهَى وَالنَّوافِلُ

وفي البيت الحادي عشر يقول ابن زيدون: مشيراً إلى كثرة عطاياه وكرمه، والإنعام والتفضل على رعيته:

مَلِيكٌ لَهُ مِنَّا النَّصِيحَةُ وَالهَوَى وَمِنْهُ الأَيَادِي البِيضُ وَالنِّعَمُ الخُضْرُ

وهذا المعنى يشير إليه البحتري في قوله :

وَمَنْ يَـرَ جَدْوَى يُوسُـفَ بْنِ مُحَمَّدٍ يَرَ البَحْرَ لَمْ يَجْمَعْ نَوَاحِيهِ سَاحِلُ

ومن هنا نرى أن ابن زيدون وإن حاول إخفاء أخذه وتأثره بمعاني البحتري، إلا أن المتتبع يجد أن أثر البحتري في شعره، وغيره من شعراء القرن الخامس لا يمكن إنكاره، ومع هذا يبقى ابن زيدون قامة سامقة من قامات الشعر العربي في الأندلس، ولا يضيره بأي شكل من

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأشكال أن يأخذ من معاني البحتري وأفكاره وأساليبه، ما دام أنه قادر على توظيفها التوظيف السليم، وإخراجها إخراجاً جديداً يبعده عن مظنة الشبهة والاعتداء على أشعار غيره، وفي الوقت نفسه يصنع له شخصية تميزه عن غيره من الشعراء.

الصورة بين البحتري وابن زيدون :

تعد الصورة من أهم ركائز العمل الأدبي، وأهم الوسائل التي يعتمدها الشاعر في نقل تجربته، وأداة الشاعر الأساسية التي يصور بها – باستخدام الكلمات – حياته وواقعه ومشاعره، وتبرز من خلالها شخصيته الشاعرة وتميزه، فالمواد الخام أو المواد الأساسية التي تتكون منها الصور الفنية كما يراها عبد القادر الرباعي " كلمات وأفكار ومشاعر ومواقف ممزوجة معاً" [1] يؤلف الشاعر بحسه وخياله فيما بينهما، لتشكيل ورسم صورة نابضة بالحياة، تنعكس لذتها على نفس المتلقي بشيء من الإعجاب، وبناءً على هذا ،لنا أن نتساءل : كيف استغل كل من البحتري وابن زيدون صورهما في هاتين القصيدتين؟

استخدم الشاعران معظم الصور البلاغية في هاتين القصيدتين للإفصاح عما يريدان قوله، مع ميل أكثر إلى استخدام الاستعارات، لكونها أكثر قدرة من غيرها على إحداث التفاعل المطلوب بين الملقي والمتلقي، ولما تأتي به من صور متخيلة تثير إعجاب المتلقي، وتجعله يسبح في فضاء القصيدة، ويحلق باحثاً عن المتعة والجمال، وقد قمت بإحصاء الصور الفنية التي وردت في القصيدتين، إحصاءً تقريبياً، فوجدت من خلال ذلك أن الصور التي وردت في قصيدة البحتري تسع وعشرون صورة، بينما كان عدد الصور في قصيدة ابن زيدون تسعاً وثلاثين صورة، وكانت نتيجة هذا الإحصاء وفق الجدول:

---

[1]) الرباعي، عبد القادر. **الصورة الفنية في شعر أبي تمام** ، ص،٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

		البحتري	ابن زيدون
عدد أبيات القصيدة		٤٢	٣٠
عدد الصور في القصيدة		٢٢	٢٥
الاستعارة	عددها	١٦	١٥
	نسبتها	% ٧٢,٧٢	% ٦٠
التشبيه	عدده	٤	٣
	نسبته	% ١٨,١٨	% ١٢
الكناية	عددها	٢	٧
	نسبتها	% ٩,٠٩	% ٢٨

ومن نتائج هذا الجدول يتبين أن الشاعرين قد استغلا الاستعارة استغلالاً كبيراً للتعبير عن أفكارهما ومعانيهما، فكانت نسبة الاستعارة إلى مجموع الصور الكلي، قد بلغت في قصيدة البحتري ٧٢,٧٢ %، بينما كانت النسبة عند ابن دراج ٦٠%، أما استخدام التشبيه والكناية عندهما، فكان أقل من ذلك، إذ كانت نسبة الصور التي ورد فيها التشبيه ١٨,١٨ % في قصيدة البحتري، بينما كانت في قصيدة ابن دراج ١٢ %، وأخيراً كانت نسبة ورود الكناية عند البحتري قليلة جداً مقارنة بالاستعارة والتشبيه، فلم تتجاوز نسبة ورودها ٩,٠٩ % بينما كانت النسبة في قصيدة ابن دراج ٢٨ %، ومن خلال هذه النتائج يتضح أن ثمة تقارباً شديداً في استخدام الصور الفنية في التعبير عن تجربتهما الشعرية، خصوصاً في الاستعارة التي تميل نسبتها إلى البحتري، بينما كان ابن زيدون يميل إلى استخدام الكناية أكثر من البحتري للتعبير عما يجول بخاطره في بعض القضايا ،دون أن يصرح مباشرة عن ذلك من خلال التشبيه أو الاستعارة، فابن زيدون ذاق مرارة السجن والإقصاء على يد الفقيد ،وهذا ما لا ينتسى بسهولة فمال إلى استخدام الكناية أكثر من التشبيه؛ لإخفاء بعض مشاعره التي لا يريد الإفصاح عنها،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولبعث رسالة إلى الحاكم الجديد ،لإعادة حبل الوصل إلى ما مان عليه، والملاحظ أن الشاعرين قد مالا إلى إيراد الصور الشعرية في قصائدهما بنوع من الاعتدال والتوسط، دون إغراقها بالصور التي تذهب أحياناً بحيوية القصيدة وجمالها ،وينعكس على فهم مضمونها ومعناها. ومن صور الاستعارة عند البحتري قوله :

رَأَوْا شَمْسَهُمْ فِي يَوْمِهِمْ وَهْيَ ظُلْمَةٌ وَبَدْرَهُمُ فِي لَيْلِهِمْ وَهْوَ آفِلُ

فقد صور الفقيد وما خلَّفه من الحزن والأسى في قلوب رعيته بالشمس التي غابت والقمر الذي أفل، وخلفا ظلاماً موحشاً تضطرب له القلوب ،وقد أظهر البحتري براعته في الوصف والتصوير، من خلال بناء هذا البيت على التضاد القائم بين الصدر والعجز، واستخدامه الرمز الذي يكشف عن مكانة الفقيد في قلبه والأثر الذي خلفه الموت على نفسه، فاستخدم "يومهم" كناية عن حياة الفقيد ووجوده بينهم، وقرن اليوم بالشمس التي توحي بالإشراق والتفاؤل، واستخدم " ليلهم " كناية عن موت الفقيد والحزن الذي خيم عليهم ،عندما قرن هذا الليل " المُصاب " بأفول البدر وما يخلفة من ظلام ووحشة. وقد استفاد ابن زيدون من هذه الصورة المعبرة حين قال:

أَلَمْ تَرَ أَنَّ الشَّمْسَ قَدْ ضَمَّهَا القَبْرُ وَأَنْ قَدْ كَفَانَا فَقْدَنَا القَمَرُ البَدْرُ

ولكنه بناها بناءً مختلفاً؛ فقد صور الفقيد ومكانته العظيمة التي كان يحتلها في قلوبهم، بالشمس التي ابتلعها الأفق، فتلاشى نورها وبهاؤها، وصور ولي عهده الجديد بالبدر المنير الذي يعوض ما خلفه غياب الشمس، ففي الوقت الذي برز الحزن والتشاؤم في بيت البحتري واضحاً وجلياً، نجد أن التفاؤل بادياً في عجز بيت ابن زيدون، فبدر البحتري قد أفل وخيم بعده الظلام، بينما بدر ابن زيدون قد اكتمل وأشرق وأنار جنبات الأرض بنوره وبهائه، ومن هنا نرى كيف استغل ابن زيدون صورة البحتري، ولكنه عدَّل عليها، وجعلها أكثر إشراقاً.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن صور التشبيه التي جاء بها البحتري، ووصف بها الفقيد، ما جاء في البيت السابع عشر من القصيدة :

وَكَانَ سِرَاجَ الأَرْضِ فَالأَرْضُ مُظْلِمٌ قَـرَاهَا وَحَلَّى الدَّهْـرِ فَالدَهْرُ عَاطِلُ

فالفقيد في حياته كالسراج الذي ينير الطريق ويهدي السبيل، وبموته انطفأ المصباح؛ فأظلم الكون، وكان زينة الدهر وحليته، وبرحيله فقد الدهر تلك الزينة وأصبح قبيحاً بدونه، وقد استعار ابن زيدون جزءاً من هذه الصورة في قوله:

مَسَاعِيكَ حَلْيٌ لِلَّيَالِي مُرَصَّعٌ وَذِكْرُكَ فِي أَرْدَانِ أَيَّامِهَا عِطْرُ

فقد صور الفقيد ومواقفه المشرفة بالزينة والحلي التي تزين الأيام والدهر، وبموته فقدت هذه الزينة والجمال، وصور ذكره الحسن وسمعته بين الناس بالعطر الطيب الذي تنتشر رائحته في كل مكان، ويتنسم شذاه كل إنسان.

ومن الكنايات التي استخدمها البحتري، ما جاء في البيت الثالث عشر من قصيدته، يقول فيه:

لَئِنْ زُلْزِلَ الثَّغْرَانِ عِنْدَ ذَهَابِهِ لَقَدْ سَكَنَتْ بِالنَّاطِلُوقِ الزَّلازِلُ

فاستخدم الزلزال في الشطر الأول، كناية عن الاضطراب والفزع والحزن الذي حل بالأمة جراء موت الفقيد، في الوقت الذي أطبق الفرح والسرور والارتياح قلوب أعداء الأمة لكون الزلازل التي كانوا مبتلين بها قد غابت بغيابه.

ومن كنايات ابن زيدون. ما جاء في البيت الثامن والعشرين في قوله :

يَلِينُ كَلامٌ كَانَ يَخْشُنُ مِنْهُمُ وَيَفْتُرُ نَحْوِي ذَلِكَ النَّظَرُ الشَّزْرُ

الذي أوضح فيها كيف تغير موقف الناس منه ــ الشاعر ــ عندما تظلل بحمايته، فبعد أن كان يوجه إليه الكلام القاسي، أصبح الكلام ناعماً، وبعد نظرة الحقد والازدراء منهم؛ أصبحت نظرة الاحترام والتقدير هي السائدة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن هنا يمكن القول : إن ابن زيدون قد مال إلى استخدام الصورة باعتدال في إبراز معانية وتجربته، ولم يغرق قصيدته بكثرة الصور، وهذا هو دأب البحتري في عامة شعره، الذي وصفه ابن خلكان وصفاً بارعاً دقيقاً في قوله: " وهذا هو السحر الحلال على الحقيقة، والسهل الممتنع، فلله دره ! ما أسلس قياده، وأعذب ألفاظه، وأحسن سبكه، وألطف مقاصده، وليس فيه من الحشو شيء، بل جميعه نخب ". [1]

الإيقاع بين البحتري وابن زيدون :

اهتم البحتري غاية الاهتمام بالإيقاع، فجعله بمثابة اللازمة التي تتكرر في قصائده جميعها بمختلف موضوعاتها، وكان يهدف غالباً إلى الاستحواذ على فكر المتلقي وقلبه، ليشده إليه شداً، ويشاركه مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته، ويتفاعل معه التفاعل كله، لذلك لا نستغرب أن يمدح المتنبي شاعرية البحتري ويصفه بالشاعر، وينفي عن نفسه وأبي تمام الشاعرية الحقّة، فعندما سئل المتنبي عنه وعن أبي تمام وعن نفسه قال :" أنا وأبو تمام حكيمان والشاعر البحتري "[2] وعندما تصدر هذه الشهادة عن شاعرٍ عرف عنه التعالي وسمو النفس والاعتداد بشعره، فإن لها دلالتها الواضحة على ما يمتاز به شعر البحتري من رنة موسيقية رقيقة تميزه عن شعر المتنبي وشعر أبي تمام من قبله.

والمتابع لشعر ابن زيدون يجد أن ثمة خيطاً يربط إيقاع شعره بشعر البحتري، خاصة عندما يبني قصائده على الألفاظ السهلة المعبرة عن المعاني الكبيرة التي يعكسها في ذهن المتلقي

---

[1]) ابن خلكان ، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر. (٦٨١هـ) . **وفيات الأعيان** ، تح : إحسان عباس ، دار صادر، بيروت ، ١٩٧٧ ، ج ٦ ، ص ٢٦ .

[2]) ابن الأثير ، **المثل السائر** ، ج٣ ، ص٢٢٧

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقلبه ومشاعره بأجمل ما تكون، والبعد عن الألفاظ الرنانة ذات الصخب والجلبة والتعقيد والمواربة، التي تؤدي إلى تعقيد المعاني وانحرافها بعيداً عن أفهام عامة الناس وأذواقهم.

وبالعودة إلى القصيدتين، نجد أن الشاعرين قد اختارا وزن الطويل لبناء قصيدتيهما عليه؛ لما لهذا البحر من مجال واسع لاستيعاب مثل هذه الموضوعات، خصوصاً أنه من الأوزان المركبة، حيث يتألف من تفعيلتين رئيستين تتكرران بالتناوب ثماني مرات : " فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن"، وازدواج التفعيلة هذا، يعطي الشاعر مجالاً واسعاً في تنويع إيقاعه.

والإيقاع العام للقصيدة ليس مصدره الوزن والقافية والروي فقط، فثمة مصادر أخرى هي التي تعمق الإيقاع وتشكل تنوعاته وتموجاته، فتخفضها تارة، وترفعها تارة أخرى، وتشيع لدى المتلقي حالات من المشاعر المضطربة والمتحولة، تبعاً لاستخدام تلك المصادر، والمهارة في اختيارها من قبل الشاعر، وبناء على هذا، سأقوم بدراسة بعض هذه المصادر والعناصر الفاعلة في تشكيل الإيقاع في قصيدتي البحتري وابن زيدون، وفق الآتي:

أولاً : المقاطع الصوتية

الإيقاع في القصيدة لا يمكن أن يسير على وتيرة واحدة، خصوصاً إذا تعددت موضوعاتها وتنوعت، وإلا كانت الرتابة المملة هي عنوان القصيدة، ومن هنا فقد قمت بتحليل أبيات متتابعة من كل شريحة من شرائح القصيدة؛ لمعاينة الإيقاع وتحولاته وتنوعه، وأثر ذلك في تشكيل الإيقاع العام لها، ومن ثم معاينة مدى انسجام إيقاع قصيدة ابن زيدون مع إيقاع قصيدة البحتري، والجدول التالي يبين نتيجة التحليل الصوتي لمقدمة القصيدتين:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البحتري				ابن زيدون			
رقم البيت	الصدر		العجز		رقم البيت	الصدر		العجز	
	قصير	طويل	قصير	طويل		قصير	طويل	قصير	طويل
.١	٦	٨	٥	٩	.١	٥	٩	٥	٩
.٢	٦	٨	٥	٩	.٢	٦	٨	٤	١٠
.٣	٦	٨	٥	٩	.٣	٦	٨	٦	٨
.٤	٦	٨	٥	٩	.٤	٧	٧	٥	٩
.٥	٥	٩	٦	٨	.٥	٧	٧	٥	٩
.٦	٥	٩	٦	٨	.٦	٦	٨	٦	٨
.٧	٦	٨	٥	٩	.٧	٥	٩	٥	٩

الناظر في المقاطع الصوتية التي أفرزتها الدراسة الإحصائية الواردة في الجدول، يجد أن البحتري في مقدمة القصيدة قد حافظ على الإيقاع الذي بدأ به قصيدته على مدى الأبيات الأربعة الأولى منها، مستخدماً المقاطع الصوتية (٦ قصير، ٨ طويل في الصدر) و (٥قصير و٩ طويل في العجز) وهذا يدل على أن البحتري كان هادئاً ومتزناً في الانفعال، وهذا شيء طبيعي عند أي شاعر يريد أن يشد انتباه السامعين لما يقول، ثم لا يلبث أن يتحول الإيقاع في البيتين التاليين(٥، ٦) بتبادل عدد المقاطع بين الصدر والعجز(٥ قصير، ٩ طويل) في الصدر و (٦ قصير، ٨ طويل) في العجر، ثم يعود في البيت السابع إلى الإيقاع الأصلي الذي بدأ به القصيدة : (٦ قصير، ٨ طويل في الصدر) و (٥ قصير، ٩طويل في العجز).

ومع تناسق عدد المقاطع في الأبيات الأربعة الأولى، وتساويها في الصدر والعجز، إلا أن إيقاعاً آخر داخلها، يتمثل بمواقع كل من المقاطع القصيرة والطويلة التي نوعت في الإيقاع الواحد، وغيرت من النغمة الصادرة من صدور الأبيات تحديداً، وبتدقيق النظر في إيقاع الأبيات

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نجد أن البحتري قد استخدم الإيقاع (٥ قصير، ٩ طويل) في سبعة أشطر، من أصل أربعة عشر شطراً، بنسبة ٥٠%، واستخدم الإيقاع (٦ قصير، ٨ طويل) في السبعة الأشطر الأخرى بالنسبة ذاتها.

أما مقدمة ابن زيدون، فهي أكثر تنوعاً في الإيقاع فقد ظهر فيها أربعة إيقاعات مختلفة باختلاف عدد المقاطع القصيرة والطويلة " فكان الإيقاع المتمثل بـ (٥ قصير، ٩ طويل) وجاء في ستة أشطر بنسبة ٤٢,٨٥% من مجموعها، والإيقاع المتمثل بـ (٦قصير ،٨ طويل) الذي جاء في خمسة منها بنسبة ٣٥,٧١% من مجموعها، والإيقاع المتمثل بـ (٧ قصير، ٧ طويل) الذي جاء في شطرين منها و بنسبة ١٤,٢٨%، وأخيراً إيقاع غريب ومختلف عن غيره من الإيقاعات وبعيد عنها والمتمثل بـ (٤ قصير، ١٠ طويل) والذي جاء مرة واحدة وبنسبة ٧,١٤% من مجموعها، ومن هذا نجد أن انفعال ابن زيدون سواء أكان حقيقياً، أم مصطنعاً، كان أشد من انفعال البحتري وأكثر تنوعاً، والسبب كما أرى أنه راوح بين التشاؤم من موت الفقيد ابن جهور، والتفاؤل بمقدم ابنه أبي الوليد.

وكما أن البحتري قد بدأ المقدمة بإيقاع معين (٦قصير ،٨ طويل و ٥قصير، ٩طويل) واختتمها بالإيقاع نفسه، كذلك فعل ابن زيدون مع اختلاف في طبيعة الإيقاع (٥قصير، ٩طويل) في الصدر والعجز، للدلالة على أن الدورة الأولى من الإيقاع قد انتهت، وهو بطور البدء بدورة أخرى تتنوع إيقاعاتها، باختلاف طبيعة الألفاظ التي تتناسب مع الشريحة الأخرى، وباختلاف نفسية الشاعر وانفعالاته.

أما بالنسبة لشريحة المديح، التي يوضح الجدول التالي طبيعة الأصوات الإيقاعية الناتجة عنها :

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البحتري					ابن زيدون				
رقم البيت	الصدر		العجز		رقم البيت	الصدر		العجز	
	قصير	طويل	قصير	طويل		قصير	طويل	قصير	طويل
.٣٤	٧	٧	٥	٩	٨	٦	٨	٥	٩
.٣٥	٧	٧	٥	٩	٩	٦	٨	٤	٨
.٣٦	٥	٩	٦	٨	١٠	٥	٩	٥	٩
.٣٧	٦	٨	٧	٧	١١	٥	٩	٥	٩
.٣٨	٧	٧	٧	٧	١٢	٥	٩	٥	٩
.٣٩	٦	٨	٥	٩	١٣	٦	٨	٥	٩
.٤٠	٦	٨	٦	٧	١٤	٧	٧	٤	١٠
.٤١	٦	٨	٦	٧	١٥	٦	٨	٥	٩
.٤٢	٧	٧	٧	٧					

فقد اختلف الإيقاع كثيراً عند البحتري عما كان عليه في شريحة المقدمة، وذلك بعزفه على إيقاع جديد لم يظهر قي المقدمة، وهذا الإيقاع هو (٧قصير، ٧طويل) الذي ورد في سبعة أشطر من أصل ثمانية عشر شطراً وبنسبة ٣٨,٨٨% من مجموعها، أما الإيقاع الأكثر دوراناً في المقدمة (٥قصير، ٩طويل) فقد جاء في أربعة أشطر فقط، بنسبة ٢٢,٢٢%، بينما كان الإيقاع الآخر (٦قصير، ٨طويل) في سبعة أشطر وبنسبة ٣٨,٨٨% من مجموعها، مما يعني أن البحتري قد ارتفعت عنده وتيرة الإيقاع مع التنويع فيه، ليكون الإيقاع تبعاً لذلك أشد جذباً لاهتمام المتلقين، وأكثر تأثيراً في نفوسهم، فالإيقاع لا ينفصل بأي شكل من الأشكال عن المعنى الذي يريده الشاعر، بل هو كاشف للمعنى وموضح، ومعبر عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه تجاه الممدوح.

أما في شريحة المدح عند ابن زيدون، فقد تغير عدد الإيقاعات العامة، وأصبح خمسة بدلاً من أربعة في المقدمة، وهي الإيقاعات نفسها التي استخدمها في شريحة المقدمة يضاف إليها إيقاع جديد (٤قصير، ٨طويل) الذي تكرر مرة واحدة وبنسبة ٦,٢٥% مع تغير في التركيز

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على إيقاع دون آخر، فمن أصل ستة عشر شطراً استخدم ابن زيدون الإيقاع (٥قصير،٩ طويل) في تسعة أشطر وبنسبة ٥٦,٢٥% من مجموع الإيقاعات المشكلة لهذه الشريحة، وهي قريبة من الإيقاع نفسه في مقدمة البحتري، أما الإيقاع (٦ قصير، ٨ طويل) فقد ورد في أربعة أشطر وبنسبة ٢٥% من مجموعها، بينما الإيقاع (٤قصير، ١٠طويل) فقد جاء في شطر واحد وبنسبة ٦,٢٥% وأخيراً الإيقاع (٧قصير، ٧طويل) الذي خفت عما كان عليه في المقدمة، فقد جاء في شطر واحد بنسبة ٦,٢٥% من مجموع الأبيات، ومن هنا نجد أن ثمة إيقاعاً موسيقياً عاماً متقارباً من حيث استخدام شكل الإيقاع عند كل من الشاعرين.

أما في شريحة الرثاء، فالجدول التالي يبين التحولات الإيقاعية التي أصابت هذه الشريحة عند الشاعرين:

البحتري				ابن زيدون			
رقم البيت	الصدر		العجز		رقم البيت	الصدر		العجز	
	قصير	طويل	قصير	طويل		قصير	طويل	قصير	طويل
.١٥	٦	٨	٦	٨	.١٦	٦	٨	٤	١٠
.١٦	٦	٨	٥	٩	.١٧	٨	٧	٥	٩
.١٧	٦	٨	٥	٩	.١٨	٦	٨	٥	٩
.١٨	٥	٩	٥	٩	.١٩	٦	٨	٥	٩
.١٩	٦	٨	٦	٨	.٢٠	٥	٩	٥	٩
.٢٠	٥	٩	٥	٩	.٢١	٦	٨	٥	٩
.٢١	٥	٩	٦	٨	.٢٢	٦	٨	٦	٨
.٢٢	٦	٨	٥	٩	.٢٣	٥	٩	٤	١٠

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد عزف البحتري فيها على إيقاع المقاطع (٦ قصير، ٨طويل) بواقع ثماني مرات، بنسبة ٥٠% والمقطع (٥ قصير،٩طويل) ثماني مرات أيضاً، بالنسبة ذاتها، وهذا التشابه في المقاطع الصوتية وتوزيعها ما بين الصدر والعجز يعطي ملاحظةً، أن ثمة لحناً جنائزياً حزيناً هو المسيطر على الإيقاع، وليس هذا من قبيل الرتابة الذي يؤدي إلى الملل، فالبحتري حريص على إيقاعاته التي تأسر المتلقي وتجلب انتباهه، وهذا واضح في تبادل المواقع الصوتية للمقاطع، فالنمط الإيقاعي (٦ قصير، ٨ طويل) متحول ومتبدل ما بين الصدر والعجز وليس ثابتاً في الأبيات المختلفة، وإن كان هناك ثبات في هذا المقطع في صدور الأبيات (١٥، ١٦ ،١٧) إلا أن المقاطع القصيرة والطويلة نفسها، تتبادل المواقع في الشطر نفسه، وهذا ينطبق على النمط الإيقاعي (٥ قصير، ٩ طويل)، وهذا التناوب من شأنه خلق نوع ثري في الإيقاع، يفصح عن المشاعر والأحاسيس التي تعتمل في قلب الشاعر، وفي الوقت نفسه تكشف المعاني السامية التي أراد الشاعر أن يظهرها وينقلها إلى المتلقي.

أما عند ابن زيدون فقد استخدم الأنماط الإيقاعية نفسها التي استخدمها البحتري في هذه الشريحة، يضاف إليها النمط الذي استخدمه في الشرائح الأخرى (٤قصير، ١٠طويل) الذي ورد في شطرين بنسبة ١٢,٥% بينما جاءت نسبة الإيقاعين الآخرين (٦ قصير، ٨ طويل) و (٥ قصير، ٩ طويل) متساويتين بواقع سبعة أشطر بنسبة ٤٣,٧٥% لكل منهما. ومن هذه الأرقام والنسب نجد أن الشاعرين قد التزما بالإيقاع المتزن نسبياً، والهدوء بخلاف شريحة المديح، التي تنوع فيها الإيقاع بشكل واضح، وهذا شيء طبيعي، فالمديح يتطلب الانفعال الزائد خصوصاً أنه ينطلق من موقف مفعم بالفرح والإعجاب والطرب والمبالغة، بينما في الرثاء يكون الانفعال هادئاً، رغم أنه متحول بين الحين والآخر تبعاً لطبيعة الألفاظ التي يختارها الشاعر، للتعبير عن تجربته الشعرية والشعورية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما أشكال الزحافات التي حدثت في التفعيلات، فقد أبان تحليل أصوات هذه الشرائح عـن

النتائج الواردة في الجدول التالي:

	البحتري				ابن زيدون			
المقدمة	فعولن	مفاعيلن	فعولُ	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعولُ	مفاعلن
الصدر	٩	٧	٥	٧	٥	٨	٩	٦
العجز	١٢	٧	٢	٧	٦	١٤	٨	–
المجموع	٢١	١٤	٧	١٤	١١	٢٢	١٧	٦
ن. الصدر	%٤٢,٨٦	%٥٠	%٧١,٤٢	%٥٠	%٤٥,٤٥	%٣٦,٣٦	%٥٢,٩٤	%١٠٠
ن. العجز	%٥٧,١٤	%٥٠	%٢٨,٥٨	%٥٠	%٥٤,٥٥	%٦٣,٦٤	%٤٧,٠٦	–
المديح								
الصدر	٦	٩	١٢	٩	١٠	٨	٦	٨
العجز	١٠	٩	٨	٩	١٠	١٦	٦	-
المجموع	١٦	١٨	٢٠	١٨	٢٠	٢٤	١٢	٨
ن. الصدر	%٣٧,٥٠	%٥٠	%٦٠	%٥٠	%٥٠	%٣٣,٣٣	%٥٠	%١٠٠
ن.العجز	%٦٢,٥٠	%٥٠	%٤٠	%٥٠	%٥٠	%٦٦,٦٧	%٥٠	–
الرثاء								
الصدر	١١	٨	٥	٨	١٠	٨	٦	٨
العجز	١٣	٨	٣	٨	٩	١٦	٧	—
المجموع	٢٤	١٦	٨	١٦	١٩	٢٤	١٣	٨
ن. الصدر	%٤٥,٨٣	%٥٠	%٦٢,٥٠	%٥٠	%٥٢,٦٣	%٣٣,٣٣	%٤٦,١٥	%١٠٠
ن. العجز	%٥٤,١٧	%٥٠	%٣٧,٥٠	%٥٠	%٤٧,٣٧	%٦٦,٦٧	%٥٣,٨٥	–

* ن. الصدر: نسبة عدد التفعيلات الواردة في صدور الأبيات إلى عدد مرات ورودها في الأبيات مجتمعة.

* ن. العجز: نسبة عدد التفعيلات الواردة في أعجاز الأبيات إلى عدد مرات ورودها في الأبيات مجتمعة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدمة : تشكلت المقدمة في قصيدتي البحتري وابن زيدون من سبعةُ أبياتٍ، تضم ستاً وخمسين تفعيلة، تناوبت ما بين "فعولن ومفاعيلن وفعولُ ومفاعِلن"، وبناء على التحليل الصوتي السابق، فقد أصاب التفعيلتين الرئيستين " فعولن، مفاعيلن " مجموعة من الزحافات التي أثّرت على الصوت المقطعي، وبالتالي على الإيقاع الناتج من هذه الزحافات.

ولو تتبعنا التغيرات التي أصابت هاتين التفعيلتين، لوجدنا أن التفعيلة الرئيسة "فعولن " في قصيدة البحتري قد وردت إحدى وعشرين مرة من أصل ثمانٍ وعشرين تفعيلة، مجموع التفعيلات الواردة في هذه الأبيات، بنسبة ٧٥ % منها، ورد منها في الصدر تسع تفعيلات بنسبة ٤٢,٨٦%، بينما ورد في العجز اثنتا عشرة تفعيلة، بنسبة ٥٧,١٤%، أما التفعيلة الفرعية " فعول " الناتجة من الزحافات، فقد وردت سبع مرات من أصل ثمانٍ وعشرين تفعيلة، بنسبة ٢٥% من مجموعها، ورد منها في الصدر خمس تفعيلات بنسبة ٧١,٤٢%، بينما ورد في العجز تفعيلتان فقط بنسبة ٢٨,٥٨%، أما التفعيلة الرئيسة الثانية " مفاعيلن " فقد وردت في هذه الأبيات أربع عشرة مرة، من أصل ثمانٍ وعشرين تفعيلة، بنسبة ٥٠ % من مجموعها، ورد منها في الصدر سبع تفعيلات بنسبة ٥٠% منها، وفي العجز سبع تفعيلات أيضاً وبالنسبة ذاتها، ومثل هذه النسب كان عليه ورود التفعيلة الفرعية " مفاعلن " ومثلها تكررت التفعيلة الفرعية " مفاعلن ".

أما في مقدمة قصيدة ابن زيدون، فقد اختلف التوزيع كثيراً، فبينما تكررت " فعولن " إحدى عشرة مرة من أصل ثمانٍ وعشرين تفعيلة، بنسبة ٣٩,٢٩ % من مجموعها، ورد منها في الصدر خمس تفعيلات بنسبة ٤٥,٤٥%، وفي العجز ست تفعيلات بنسبة ٥٤,٥٥%، أما التفعيلة الفرعية " فعولُ " فقد تكررت سبع عشرة مرة من أصل ثمانٍ وعشرين تفعيلة، بنسبة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٦٠,٧١%، جاء منها في الصدر تسع تفعيلات بنسبة ٥٢,٩٤%، وفي العجز ثماني تفعيلات بنسبة ٤٧,٠٦% منها.

أما التفعيلة الرئيسة الثانية " مفاعيلن " فقد وردت في اثنتين وعشرين تفعيلة من أصل ثمان وعشرين تفعيلة بنسبة ٧٨,٥٧% منها، ورد في الصدر ثماني تفعيلات بنسبة ٣٦,٣٦% وفي العجز ورد أربع عشرة تفعيلة بنسبة ٦٣,٦٤%، وتكررت التفعيلة الفرعية " مفاعِلن " ست مرات فقط بنسبة ٢١,٤٣ % وردت جميعها في الصدر.

والناظر في هذه النسب، يجد أن عدد الزحافات في قصيدة البحتري كانت أعلى ما يمكن في التفعيلة " مفاعيلن "، حيث أصاب الزحاف أربع عشرة تفعيلة منها، في الوقت الذي أصاب الزحاف في هذه التفعيلة عند ابن زيدون ست تفعيلات فقط، في حين أن الزحافات قد أصابت التفعيلة " فعولن " بشكل كبير في قصيدة ابن زيدون، حيث أصاب الزحاف سبع عشرة تفعيلة منها، بينما أصاب الزحاف في هذه التفعيلة في قصيدة البحتري سبع تفعيلات فقط، ومن هنا نجد أن ابن زيدون قد خالف البحتري في زحافاته في نوع التفعيلة فقط ، إذ تبادل الشاعران إحداث الزحافات الكثيرة في التفعيلات، فالبحتري أكثر زحافاته في "مفاعيلن"، بينما عند ابن زيدون حدثت الزحافات في التفعيلة "فعولن"، وهذا يعني أن الشاعرين رغم تشابه الوزن العروضي وتفعيلاته عندهما، إلا أن الإيقاع اختلف كثيراً، تبعاً للزحافات التي أصابت التفعيلات وعددها.

أما في شريحة المديح، فقد تكررت التفعيلة الرئيسة "فعولن" في قصيدة البحتري ست عشرة مرة، من أصل ست وثلاثين تفعيلة تكررت في التسعة أبيات المشكلة لهذه الشريحة، بنسبة ٤٤,٤٤ % منها، ورد في الصدر ست تفعيلات، بنسبة ٣٧,٥٠%، بينما تكررت في العجز عشر مرات بنسبة ٦٢,٥٠ % منها، أما التفعيلة الفرعية "فعولُ " فقد تكررت عشرين مرة،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بنسبة ٥٥,٥٦ %، تكرر منها في الصدر اثنتا عشرة مرة بنسبة ٦٠ %، وفي العجز ثماني مرات بنسبة ٤٠% منها.

أما التفعيلة الرئيسة الثانية " مفاعيلن " فقد تكررت ثماني عشرة مرة، بنسبة ٥٠%، ورد منها في الصدر تسع مرات، بنسبة ٥٠%، وفي العجز تسع مرات وبالنسبة نفسها توزعت ما بين الصدر والعجز مناصفة بنسبة ٥٠%.

أما في قصيدة ابن زيدون فقد تكررت التفعيلة الرئيسة "فعولن" عشرين مرة، من أصل اثنتين وثلاثين تفعيلة بنسبة ٦٢,٥٠% توزعت ما بين الصدر والعجز بالتساوي بنسبة ٥٠%، بينما تكررت التفعيلة الفرعية "فعولُ " اثنتي عشرة مرة بنسبة ٣٧,٥٠% من مجموعها، توزعت بالتساوي ما بين الصدر والعجز بنسبة ٥٠% لكل منهما.

أما التفعيلة الرئيسة " مفاعيلن " فقد تكررت أربعاً وعشرين مرة من أصل اثنتين وثلاثين مرة، بنسبة ٧٥% منها ، ورد منها في الصدر ثماني مرات بنسبة ٣٣,٣٣%، وفي العجز ست عشرة مرة بنسبة ٦٦,٦٧%، بينما وردت التفعيلة الفرعية " مفاعلن " ثماني مرات فقط بنسبة ٢٥% جميعها جاءت في الصدر بنسبة ١٠٠%، والناظر في هذه النتائج يجد أن البحتري قد حافظ على توازن الإيقاع في التفعيلتين "مفاعيلن و مفاعلن"، فبدا التوازن في الإيقاع ما بين الصدر والعجز دون اختلال أو اضطراب، إذ تساوت التفعيلات ما بين الصدر والعجز، بينما ثمة تباين يسير في الإيقاع الناتج من التفعيلتين " فعولن " و " فعولُ " في الصدر والعجز، وهذا ما كان من إيقاع شريحة ابن زيدون، ولكن في التفعيلتين الأخريين " فعولن، فعولُ " حيث الاتزان باد ما بين الصدر والعجز، فقد تساوت التفعيلتان في توزعهما ما بين الصدر والعجز، بينما اختلف الإيقاع في التفعيلتين الأخريين " مفاعيلن، مفاعلن "، حيث التباين في تكراراتهما ما بين الصدر والعجز، ويلاحظ على هذه النسب أن التوازن بين التفعيلتين تركز في قصيدة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البحتري بين مفاعيلن ومفاعلن، واختلف إيقاع "فعولن، فعولُ" ما بين الصدر والعجز، في حين كان التوازن في تفعيلتي "فعولن، فعول" في شريحة ابن زيدون، والاختلاف في تفعيلتي " مفاعيلن، مفاعلن "، وهذا يعني أن كلا الشاعرين قد سار على النهج نفسه الذي سار عليه في شريحة المقدمة، واختلفا مع بعضهما في التركيز على تفعيلة بعينها في إحداث الزحاف، مما أنتج إيقاعاً متبايناً نسبياً بينهما.

وفي شريحة الرثاء فقد تكررت تفعيلة مفاعيلن عند البحتري ست عشر مرة من أصل اثنتين وثلاثين تفعيلة بنسبة ٥٠% وردت بالتساوي ما بين الصدر والعجز، بواقع ثماني تفعيلات بنسبة ٥٠% في كل منهما، وبالنسبة نفسها كانت مفاعلن، إذ تكررت ست عشرة مرة مناصفة ما بين الصدر والعجز.

أما في تفعيلة فعولن، فقد تكررت أربعاً وعشرين مرة من أصل اثنتين وثلاثين تفعيلة، بنسبة ٧٥%، ورد منها في الصدر إحدى عشرة مرة بنسبة ٤٥,٨٣%، وفي العجز ثلاث عشرة مرة بنسبة ٥٤,١٧ %، بينما تكررت " فعول " ثماني مرات بنسبة ٢٥%، ورد منها في الصدر خمس مرات بنسبة ٦٢,٥٠%، وفي العجز ثلاث مرات بنسبة ٣٧,٥٠%.

أما في قصيدة ابن زيدون، فقد تكررت " مفاعيلن " أربعاً وعشرين مرة من أصل اثنتين وثلاثين تفعيلة بنسبة ٧٥% جاء منها في الصدر ثماني مرات بنسبة ٣٣,٣٣% وست عشرة مرة في العجز بنسبة ٦٦,٦٧%، بينما تكررت التفعيلة " مفاعلن " ثماني مرات بنسبة ٢٥%، وردت جميعها في صدور الأبيات، أما التفعيلة " فعولن " فقد وردت تسع عشرة مرة من أصل اثنتين وثلاثين تفعيلة بنسبة ٥٩,٣٨%، جاء منها في الصدر عشر مرات بنسبة ٥٢,٦٣ % وفي العجز تسع مرات بنسبة ٤٧,٣٧ %، بينما تكررت " فعول " ثلاث عشرة مرة بنسبة ٤٠,٦٢% جاء منها في الصدر ست مرات بنسبة ٤٦,١٥% وفي العجز سبع مرات بنسبة ٥٣,٨٥ %، ومن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذه النسب نلمس أن إيقاع ابن زيدون أكثر اتزاناً من إيقاع البحتري، خصوصاً في التفعيلة " مفاعيلن "، لأن الزحافات لم تصب ٧٥ % منها، بينما كانت نسبة الزحافات في التفعيلة نفسها عند البحتري ٥٠% فقط.

أما التفعيلة " مفاعلن " ، فقد بلغت نسبتها في قصيدة ابن زيدون ٢٥%، بينما كانت نسبة التفعيلة نفسها عند البحتري ٥٠%، وهذا يدل على أن الانفعال في شريحة البحتري أشد منه في قصيدة ابن زيدون، مما انعكس على إبراز الإيقاع فيها .

هذا الاختلاف والتباين في عدد التفعيلات المتشكلة في كلا القصيدتين، نوّع في الإيقاع عند كل منهما، رغم استخدامهما الأدوات نفسها (التفعيلات).

وثمة إيقاع داخلي، لا يعود سببه لعدد التفعيلات الرئيسة والفرعية، إنما لتوزعهما ما بين الصدر والعجز، فاختلاف التوزيع هذا، أنتج جملة من الإيقاعات التي تضاف إلى الإيقاع الناتج عن الزحاف، والإيقاع العام للوزن الشعري " الطويل" والإيقاعات المتنوعة التي تشكلت من استخدام الظواهر التي تم الحديث عنها، وهذا التباين في عدد التفعيلات وطبيعتها، شكل إيقاعاً خاصاً عند كل منهما، يدل على قدرتهما على التنويع في الإيقاع، والتلاعب به كيفما يريدان، وهذ يحسب لهما معاً.

ثانياً: الألوان البديعية والإيقاع عند كل من البحتري وابن زيدون.

عرف عن البحتري في شعره أنه مغرم ببعض الألوان البديعية لإضفاء نوع من الصفاء والجمال على قصيدته، والكشف عن معانيه وأفكاره، ويبدو أن أكثر هذه الألوان حضوراً في شعره لونان منها ،أولهما: ما يعرف بالترديد أو الجناس الاشتقاقي، وثانيهما:الطباق، والناظر في هاتين القصيدتين يجد أن ابن زيدون قد اغترف من النبع نفسه الذي اغترف منه البحتري؛

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فاعتمد هاتين الظاهرتين كثيراً لإبراز الإيقاع الذي بنى عليه قصيدته والجدول التالي يكشف عن

الترديدات التي وردت فيهما وأرقام أبياتهما :

البحتري		ابن زيدون	
م	الترديد	البيت	الترديد
١.	زيال، لا يزال	٥.	جرى، كما جرى، يتلو أباه، يتلو الذي
٢.	يغتل، غوائل	٦.	نعم العلق، نعم العلق
٣.	مفضل، الفواضل	٩.	هي السحر، دونها السحر
٥.	حياة، الحي	١٠.	سرت، لا تسري ، دبت، دبيباً
٩.	الجيش ، الجيش	١١.	زهره عيش، أينع الزهر
١٠	أعاقته ، العوائق، عدت، العدى	١٢.	عادت ، عادات
١١	جرز ، جرزان	١٤.	نسر، سر
١٢	شغل، شاغل، الأعداء، المعادين	١٦.	الصبر، ساعد الصبر
١٣	زلزل، الزلازل	١٩.	فقدناك، فقدان
١٤	قفلت، القوافل	٢٣.	الرزء، كل الرزء، الرزء، يهلك ،هالك
١٦	مضى، فمضى، أودى، فأودى	٢٥.	نصر، ناصر، النصر
١٧	هامل، الهوامل	٢٦.	كفرها، الكفر
٢١	أقفرت، لتقفر	٣٠.	للدنيا، الدنيا، للوفر، الوفر
٢٢	بكته، تبكي ، ثاوٍ، الثاوي		
٢٣	سقته، سقيت		
٢٤	أعرض، عرض		
٢٥	هول، هائل		
٢٦	كهلان ، الكواهل		
٢٩	فقدناك ، فقدان، أقبلت، القبائل		
٣٣	تخطى، تختطيه		
٣٤	من ير، ير		
٣٦	تحلحل ، الحلاحل		
٤١	شيمته ، شمائل		

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبالعودة إلى قصيدة البحتري مدار البحث، نجد أنه قد استخدم الجناس الاشتقاقي أو الترديد في ثلاثة وعشرين بيتاً من أصل اثنين وأربعين بيتاً تشكل هيكل القصيدة، بنسبة تزيد عن ٥٤,٧٦% من عدد الأبيات، وهذا يعني أن هذه الظاهرة لها أثر بارز في إبراز الإيقاع العام للقصيدة، وهو أحد أهم العناصر المشكّلة للإيقاع خصوصاً الإيقاع الداخلي.

والبحتري في تجنيسه الإيقاعي وزّع ألفاظ الترديد أو الجناس الاشتقاقي على كامل القصيدة، وعلى جزئي البيت الواحد، وأحياناً تكون متباعدة أو متجاورة، وكل نمط من هذه الأنماط له إيقاع خاص به، ويؤدي وظيفة بعينها يحسها الشاعر عند نظم القصيدة، ويتفاعل معها المتلقي ويندمج بها، ويبرز في ترديدات البحتري : الترديدات المزدوجة، أي التي يحتوي البيت الواحد منها على أكثر من ترديد، فالبيت العاشر في قصيدته :

أَعَاقَتْهُ عَنْ ذَاكَ العَوَائِقُ أَمْ عَدَتْ عَلَيْهِ العِدَى أَمْ أَعْلَقَتْهُ الحَبَائِلُ

جاء الترديد الأول " أعاقته، العوائق " في صدر البيت، بينما جاء الترديد الثاني "عدت، العدى" في الصدر وبداية العجز، وهذا الترديد يشكل إيقاعا رقيقاً حزيناً، يفصح عن مدى الحزن والأسى الذي حل بالشاعر نتيجة موت هذا القائد، والذي عمّق الإحساس بهذا الإيقاع، تكرار حرف العين الذي خلق إيقاعاً آخر بجانب إيقاع الترديد، فقد تكرر هذا الحرف سبع مرات في سبع مفردات من أصل إحدى عشرة لفظة شكّلت بناء البيت المذكور، وثمة إيقاع ثالث في البيت نفسه، ناتج عن تكرار الاستفهام الاستنكاري ثلاث مرات " أعاقته، أم عدت، أم أعلقته" جعلت هذا البيت نوطة موسيقية بارعة، لم يجهد البحتري فكره وعقله لإنتاج هذا الإيقاع، إنما جاء بأيسر السبل وأسهلها بلا تكلف أو صنعة، وعلى هذا النمط جاء الترديد في البيت التاسع والعشرين :

فَقَدْنَاكَ فَقْدَانَ الحَيَاةِ وَأَقْبَلَتْ تُلاحِظُنَا خُزْرَاً إِلَيْنَا القَبَائِلُ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالترديدان (فقدناك، فقدان، أقبلت، القبائل) كشفا عن الأثر الذي خلّفه موت الفقيد على الجماعة ، فشكّل الترديد " فقدناك، فقدان " في صدر البيت إيقاعاً خاصاً يوحي باليأس والانكسار، وهو غير الإيقاع الذي أفرزه الترديد " أقبلت، القبائل " الذي يشير إلى الخوف والقلق والاضطراب مما هو قادم ،علاوة على ترديد حرف القاف الذي عزز الإيقاع الناتج من الترديدين السابقين المتجاورين في الصدر، والتصدير في العجز.

وفي البيت الثاني والعشرين :

وَثَاوٍ بَكَتْهُ المَكْرُمَاتُ وَإِنَّمَا تُبَكِّي عَلَى الثَّاوِي النِّسَاءُ الثَّوَاكِلُ

عزف الترديدان، " بكته، تبكي، ثاوٍ، الثاوي " لحناً جنائزياً حزيناً ليس على الفقيد وحسب، إنما على انقطاع المكارم التي كان يغدقها على الآخرين، وساهم حرفا التاء والثاء في تعميق حدة الحزن والأسى.

وفي البيت السادس والثلاثين :

إِذَا مَا نَحَا مِنْ مَجْلِسِ المُلْكِ رُتْبَةً تَحَلْحَلَ عَنْهَا الأَحْوَذِيُّ الحُلاحِلُ

ساهم الترديد "تحلحل، الحلاحل" في تشكيل إيقاع صاخب، طرب، كشف عن مكانة الحاكم الجديد، وأشاع التفاؤل والأمل في النفوس، وأسهم حرف الحاء المكثف في هذا البيت الذي تكرر ست مرات في إشاعة وتعميق هذا الإيقاع المتوتر، الذي أسهم في تنويع الإيقاعات المختلفة في القصيدة.

أما الترديد في قصيدة ابن زيدون، فقد ورد في ثلاثة عشر بيتاً من أصل ثلاثين بيتاً شكلت القصيدة، بنسبة تجاوزت ٤٣,٣٣%، وهي وإن كانت تقل عن نسبة ما ورد في قصيدة البحتري، إلا أنها تعطي إشارة على اهتمام ابن زيدون بهذا اللون البديعي، وتوظيفه التوظيف الذي يشكل

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإيقاع الكاشف عن المعنى الذي أراده الشاعر، والأحاسيس الذي يبثها، لتستقر في قلب المتلقي وتعمق أثرها في نفسه.

ومن الترديدات المؤثرة في الإيقاع التي أوردها ابن زيدون في قصيدته ما جاء في البيت الثالث والعشرين :

وَمَا الرُّزْءُ فِي أَنْ يُودَعَ التُّرْبَ هَالِكٌ بَلِ الرُّزْءُ كُلَّ الرُّزْءِ أَنْ يَهْلِكَ الأَجْرُ

فردد كلمة الرزء ثلاث مرات، " وما الرزء، بل الرزء، كل الرزء " وثنّى بترديد آخر "هالك، يهلك" مما أشاع حالة بكائيةً جنائزيةً حزينة، تتفطر ألماً ومرارة لفداحة المصاب، ليس على مستوى موت الفقيد، إنما للأثر الذي خلفه ذلك الفقدان على أحوال الرعية، وآزر إيقاع هذين الترديدين إيقاع آخر هو ترديد حرف الراء الذي تكرر خمس مرات، وعكس المرارة التي ينفثها الشاعر معبراً عن مشاعره وأحاسيسه.

وفي البيتين التاسع والعاشر :

أَهَابَتْ إِلَيْهِ بِالقُلُوبِ مَحَبَّةٌ هِيَ السِّحْرُ لِلأَهْوَاءِ بَلْ دُونَهَا السِّحْرُ

سَرَتْ حَيْثُ لاتَسْرِي مِنَ الأَنْفُسِ المُنَى وَدَبَّتْ دَبِيباً لَيْسَ يُحْسِنُهُ الخَمْرُ

الذي يكشف فيهما عن المحبة والفرح الغامر الذي يسري في عروق الناس تجاه الحاكم الجديد، جاء بالترديدات : "هي السحر، دونها السحر، سرت، لا تسري، دبت، دبيباً " ليعزف لحناً وإيقاعاً يغمران النفس بالنشوة والسعادة والانطلاق؛ نتيجة الاختيار الموفق لهذه الترديدات التي كانت نوراً وبرداً وسلاماً على قلب المتلقي ومشاعره، وعلاوة على حسن اختيار الترديد المناسب فقد كشف حرف السين في الكلمات " هي السحر، دونها السحر، سرى، لا تسري، الأنفس، ليس، تحسنه " إيقاعاً خفيفاً هامساً هادئاً غلّف القلب بالارتياح والفرح.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولو تابعنا الترديدات التي اعتمد عليها الشاعران في القصيدتين؛ لوجدنا أن الترديد كان له دور هام في تشكيل الإيقاع وتنوعه، والكشف عن التجربة الشعرية للشاعرين، وتوضيح المعاني التي أرادا إبرازها، والمشاعر والأحاسيس والعواطف التي حاولا نقلها إلى المتلقي والسامع ،

* * * *

وإذا كان الترديد قد عمل على كل ذلك، فكيف يكون الإيقاع الصادر عن القصيدة إذا أدخلت فيها آلات أخرى، تعزف ألحاناً عذبةً وشجيةً، تعمل جنباً إلى جنب معها؛ لتنويع الإيقاع وإغنائه وجعله أكثر فاعلية وتأثيراً، وهذا ما قام به البحتري، ومن بعده ابن زيدون، حيث شكل الطباق أداة فاعلة في ضبط الإيقاع وتوزيعه على مساحة القصيدة كاملة.

فالبحتري الذي يعتمد كثيراً على الطباق في بناء قصيدته وتشكيل إيقاعها، استعمل الطباق في سبعة عشر بيتاً، بنسبة تجاوزت ٤٠,٤٧% من مجموع الأبيات الاثنين والأربعين، مع ملاحظة أن بعض الأبيات قد استخدم فيها أكثر من طباق، ولم تكن هذه الطباقات معزولة عن الأدوات الأخرى كالترديد مثلاً، فقد عملت جنباً إلى جنب معه في بناء الإيقاع العام للقصيدة، وتعميق أثره في النفس.

أما ابن زيدون فقد استخدم الطباق في ثلاثة عشر بيتاً من أصل ثلاثين بيتاً، بنسبة تجاوزت ٤٣,٣٣% من مجموع الأبيات، وهذه النسبة ليست بعيدة عن النسبة التي اعتمدت عليها أبيات البحتري السابقة (٤٠,٤٧%) وهذا التقارب يعني أن ابن زيدون قد سار على طريق البحتري ونهجه، في جعل الطباق إحدى الأدوات التي يعتمد عليها في بناء شعره بشكل عام، لما لهذه الأدوات من طاقة قادرة على إيصال أفكاره ومعانيه وتجاربه ومشاعره إلى نفس

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المتلقي، وإحداث الأثر المطلوب بأيسر السبل، والجدول التالي يبين الطبـاق المـستخدم فـي القصيدتين، وأرقام الأبيات التي وردت فيه :

البحتري		ابن زيدون	
البيت	الطباق	البيت	الطباق
.١	زيال، لا يزال	.٢	أقلع، فاض
.٣	(تخاف، ترجى)، (وشذاته ، فواضل)	.٣	إساءة ، أحسن
.٤	(عاجل، آجل)، (ومفرح، فجع)	.٤	دجا الليل، طلع الفجر
.٥	(حياة، الممات) ، (الحي، الردى)	.٦	أتلفه، أخلفه
.٨	الفناء، الخلد	.٨	يجمع ، المفرَّق
.٩	أقام ، راحل	.١٠	سرت ، لا تسري
.١٢	تفرغت ، شغل، شاغل	.١٣	منه ، له
.١٣	زلزلت ، سكنت	.١٤	(نسر،نعلن)،(سر،جهر)، (وفاء ،وخانه)
.١٧	(سراج الأرض، مظلم) (حلي الدهر، الدهر عاطل)	.١٨	تهون ، جليلة
.٢١	أقفرت، لم تقفر	.١٩	السهل ، الوعر
.٢٧	يومهم ، ليلهم	.٢٠	الليالي ، الأيام
.٢٨	شاموا، ألقوا * شاموا :بمعنى استل	.٢١	طال ، قصر
.٣٠	أعالي، أسافل	.٢٨	يلين ، يخشن
.٣٢	(جمع، فرق)، (الشمل، الشتيت)		
.٣٥	الحق ، باطل		
.٣٧	سكوت ، قائل		
.٤٢	أواخر ، أوائل		

ففي مقدمة القصيدة (١-٨) التي تتضمن ثنائية الموت والحياة، كثف البحتـري الطبـاق، وجعله عنصراً فاعلاً ومؤثراً في إنتاج الإيقاع وتشكيله، وكشف المعنى وتوضيحه، ففي خمسة أبيات منها، استثمر البحتري ثمانية أزواج من الطباق " زيال، لا يزايل" و "تخاف، ترجـى" و

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"شذائه، فواضل" و "عاجل، وآجل" و "مفرح، مفجع" و "حياة، وممات" و "حي، الردى" و "الفناء، الخلد " فعملت مجتمعة إلى جانب غيرها من الألوان الأخرى على خلق إيقاع مشحون بالخشوع والانكسار، وأشاع جواً من الرعب والهلع، والاضطراب والقلق، ممزوج بالحزن والأسى على ما يؤول إليه الإنسان عامةً، وما كان مثل هذا الإيقاع ليكون لو لم يستخدم هذا اللون البديعي الذي عزف أشجى الألحان وأرقها في رثاء للإنسانية والحياة.

ومثلما أقحم البحتري مقدمته بهذا اللون للتعبير عن تجربته، كذلك فعل ابن زيدون في مقدمة قصيدته التي تتضمن ثنائية اليأس والرجاء والحزن الفرح، والتشاؤم والأمل، فأودع أبيات المقدمة (١-٦) خمسة أزواج من ضروب الطباق "أقلع، فاض" و "إساءة، أحسن"، و"دجا الليل، طلع الفجر" و " ولى، خليفة" و "أتلفه الردى، أخلفه الدهر"، وقد أبدع ابن زيدون في تشكيل إيقاعات متنوعة، تنخفض حيناً فتكسر القلوب وتهز المشاعر، وترتفع حيناً فتحيي القلوب ثانيةً، وتلهب المشاعر والأحاسيس، وسمة التحول هذه طاغية على هذه الإيقاعات المتشكلة والممتزجة معاً، فنراه يعزف لحناً وإيقاعاً يبكي العيون حزناً، ويصدّع القلوب حسرة وانكسارا وفرقاً على الفقيد، وما يلبث أن يعزف على وتر آخر، فيتحول هذا الحزن والانكسار إلى إيقاعات مكتنزة بالفرح والسعادة والتفاؤل.

وتكمن براعة ابن زيدون في قدرته على تلوين هذه الإيقاعات في البيت الواحد، فنرى الإيقاع في صدور الأبيات إيقاعا خافتاً خاشعاً حزيناً منكسراً، ثم فجأة يتحول إلى إيقاع مختلف تماماً في إعجاز الأبيات، وهذه المفارقة هي التي منحت هذه المقدمة حياة وقوة وحيوية، لم نجدها في مقدمة قصيدة البحتري، الذي عزف على وتر واحد، فأنتج إيقاعاً رتيباً حزيناً على امتداد المقدمة، ومن هنا يمكن القول : إنه رغم تأثر ابن زيدون بأسلوب البحتري وأفكاره، إلا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

انه لم يقف عندها مكتفياً بذلك، بل أخذ منها ما يناسبه ثم طوّر عليها وبنى، فشكل شخصيته المستقلة التي تقف باعتزاز أمام فحول الشعر العربي.

وفي شريحة الرثاء التي بلغت في قصيدة البحتري واحداً وعشرين بيتاً، (٩-٢٩) ورد الطباق في سبعة أبيات منها فقط، وبواقع ثمانية أضرب " أقام، راحل " و " تفرغت، شغل شاغل " و "زلزل، سكن" و "سراج الأرض، مظلم " و "حلي الدهر، الدهر عاطل " و "أقفرت، لم تقفر" و " يومهم، ليلهم " و "شاموا، ألقوا ".

والناظر في هذه الأبيات، وخاصة التي ورد فيها طباق، يجد أن إيقاع الحزن والحسرة والألم قد بلغ ذروته، وأحال هذه الشريحة إلى بكائية يعْول فيها المنشد عويلاً، فالإيقاع رغم نبرة الحزن التي تغلفه، إلا أنه إيقاع صاخب يتسم بالجلبة والضجيج والعويل، والذي أشاع هذا الجو الجنائزي تلك المفارقات التي صحبت هذه الأبيات، فالبيت :

لَئِنْ زُلْزِلَ الثَّغْرَانِ عِنْدَ ذَهَابِهِ لَقَدْ سَكَنَتْ بِالنَّاطِلُوقِ الزَّلازِلُ

فكلمة "زلزل" كشفت عن إيقاع صاخب مضطرب يوحي بالفاجعة عند جماعة المسلمين، ويقابلها في العجز "سكنت" التي كشفت عن إيقاع ساكن هادىء يشير إلى حالة الارتياح التي لازمت أعداء المسلمين، أما البيت الخامس عشر :

عَجِبْتُ لِهَذَا الدَّهْرِ أَفْنَى مُحَمَّدَاً وَكَانَ الَّذِي يَسْطُو بِهِ وَيُصَاوِلُ

ففي صدر البيت يبرز إيقاع مشحون بالحسرة والألم نتيجة فناء هذا القائد على غير توقع أو موعد، في الوقت الذي ارتفعت فيه حدة هذا الإيقاع في عجز البيت إعجاباً وافتتاناً بقوته وصولاته قبل وفاته التي تبعد بمجرد التفكير بفنائه وموته.

والمتتبع لبقية الأبيات في هذه الشريحة، يجد أن إيقاع الحزن والأسى، وصوت الفجيعة والنواح، يلف الجو العام للقصيدة والمشهد برمته، وإن دل على شيء، فإنما يدل على الأثر البالغ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحزين، الذي خلفه موت الفقيد في قلب البحتري، وهو ما ظهر على لسانه وإحساسه، وباختيار الألفاظ الموحية والدالة عليه، فلا غرابة أن يبكي البحتري وينوح وينـدب الفقيـد، وأن يوقـع إيقاعاته وألحانه بهذا الجو الكئيب الذي يتطلبه الموقف.

أما شريحة الرثاء عند ابن زيدون، فقصرت عن قصيدة البحتري وخاصة فـي الإيقـاع فالأبيات الصريحة التي رثا فيها الفقيد لم تتجاوز ثمانية أبيات، إضافة إلى أبيات المقدمة التـي اشترك فيها الفقيد والخليفة الجديد باهتمام ابن زيدون، ويبدو أن ابن زيدون قد استهلك الإيقـاع المناسب لشريحة الرثاء في المقدمة حيث كان عنيفاً صاخباً وحزيناً منكسراً، وما أن وصل إلى الأبيات الرثائية الصريحة (١٦-٢٣) حتى خفتت حدة الإيقاع، ولعل قلة أضرب الطباق الواردة في هذه الأبيات لها دور مؤثر في خفوته وبرودته، فلم يرد في هذه الأبيات أكثر مـن أربعـة أزواج في الطباق، "تهون، جليلة" و " السهل، الوعر" و "الأيام، الليالي" و "طال، قصر" ومع ذلك نجد أن الإيقاع لا انفعال فيه، وغير قادر على شد انتباه المتلقي، والذي أراه أن ابن زيدون لـم تتعدَّ كلماته الرثائية في هذه الأبيات حنجرته، فلم ينفث الزفرات الحرى التي تـصوغ الإيقـاع وتوجهه نحو مشاعر المتلقي، فتجعله يتفاعل معه، ويتأثر به، فالإيقاع الذي عرف به ابن زيدون في كثير من قصائده يناقض هذا الرأي، فإيقاعه بشكل عام لا يقل عن إيقاع البحتـري عذوبـة ورقة، ولكنه هنا، ومع ابن جهور تحديداً يختلف، فهو لم يكن على وفاقٍ مع ابن جهور بعـد أن اعتقله وسجنه وعانى من المرارة ما عانى بعد أن كان يتقلب في أعلى المناصب وأرفعها؛ لذلك لم يهزه موته بقدر ما كان يبحث له عن موطئ قدم في بلاط ابنه أبي الوليد، وهو ما نلمسه في الأبيات الأخيرة، من القصيدة (٢٦-٣٠) حيث كانت الذات ــ ابن زيدون ــ حاضرة بقوة، وليست خالية من التملق والنفاق :

وَمَنْ يَكُ لِلدُّنْيَا وَلِلوَفْرِ سَعْيُهُ فَتَقْرِيبُكَ الدُّنْيَا وَإِقْبَالُكَ الوَفْرُ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهو يكتفي بأن يكون قريباً منه، وتربطه به علاقة طيبة، بعكس الآخرين الذين يريـــدون القرب منه أجل العطايا والمنافع الشخصية.

ونختم الحديث عن الإيقاع بشريحة المديح التي امتدت عند البحتري عبر ثلاثة عشر بيتاً (٣٠-٤٢) تردد الطباق في خمسة أبيات منها،بواقع ستة أضرب "أعالي،أسافل" و "جمع، فرق " و "الشمل، التشتيت" و "الحق، الباطل" و "سكوت، قائل" و "أوائل، أواخر" وقـد أسـهمت هـذه الطباقات، وما صاحبها من الترديد أو التجنيس، واختيار الألفاظ المشكلة لهذه الأبيات بدقة وتأنٍ في تهدئة انفعال الشاعر، فمال إيقاعه إلى الهدوء والانضباط والارتياح، ولعل سبب ذلك يعود إلى أن ظل الفقيد، ما زال قائماً وحاضراً في هذه الأبيات ولم يفارقها، فامتزجت الحسرة والندم والحزن والفجيعة المتمثلة بموت الفقيد، بالأمل والتفاؤل والفرحة والارتياح لخليفته المنتظر، فحّد هذا المزج من حدة الإيقاع وانفعاله، وهذا يذكرنا بما كان عليه ابن زيدون في المقدمة التي مزج فيها بين الفجيعة والأمل. فكان إيقاعه متنوعاً يرتفع حيناً، ويخفت أحياناً.

وهذا الارتياح في الإيقاع يظهر بوضوح في البيتين الآخرين من القصيدة :

وَإِنْ جَاءَنَا يَحْكِي أَبَاهُ فَلَمْ تَزَلْ لَـهُ مِـنْ أَبِيهِ شِيمَةٌ وَشَمَائِلُ

هُمَا شَرَعٌ فِـي المَكْرُمَاتِ فَهَذِهِ أَوَاخِـرُ أَخْلاقٍ وَتِلْكَ أَوَائِلُ

فنلاحظ أن وجودهما معاً ــ الترديد والطباق ــ في البيتين قد نزع فتيل الفجيعة، وأحالـه إلـى إيقاع عذب ترتاح له النفس وتطرب، وتنفعل معه وتهدأ.

أما شريحة المديح عند ابن زيدون، والتي تضمنت الأبيان (٦-١٥) فقد استثمر الشاعر الطباق في خمسة أبيات منها، وحشد فيها سبعة أزواج من هذا الضرب " أتلفه، أخلفه" و "يجمع، المفرّق" و "سرت، لا تسري" و "تسر، نعلن" و "سر، جهر" و "وفاءً، خانه" ووجودها في هذه الأبيات قد عمل على تشكيل إيقاع ساحر وجميل ومؤثر وعذب لا يختلف عن إيقاعات البحتري في قصائده

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المدحية الخالصة، سواء باستخدام الألوان البديعية أو الصور الفنية، أو اختيار الألفاظ المشاكلة للمعاني والكاشفة عنها، فالطباق "نسر، نعلن، سر جهر، وفاء، خانه" في البيت الرابع عشر :

نُسِّرُ وَفَاءً حِينَ نُعْلِنُ طَاعَةً فَمَا خَانَهُ سِرٌّ وَلا رَابَهُ جَهْرُ

قد شكل إيقاعاً مدهشاً وسريعاً تتشرح له القلوب، وتطرب له الأسماع؛ نتيجة التنويع في أصوات هذه المفردات، وما تكشفه من معنى يشير إلى الولاء المطلق والطاعة العمياء للقائد الجديد، والطباق " يجمع، يفرق " في البيت الثامن، وطباق السلب " سرى، لا تسري " في البيت العاشر:

٨. فَتًى يَجْمَعُ المَجْدَ المُفَرَّقَ هَمُّهُ وَيُنْظَمُ فِي أَخْلاقِهِ السُّودَدُ النَثْرُ

١٠. سَرَتْ حَيْثُ لاتَسْرِي مِنَ الأَنْفُسِ المُنَى وَدَبَّتْ دَبِيباً لَيْسَ يُحْسِنُهُ الخَمْرُ

قد شكلا إيقاعاً رقيقاً ينساب إلى أعماق النفس؛ فتهش له وتطرب ،وتنجذب إليه دهشة وإعجاباً.

فالطباق عند البحتري، وعند ابن زيدون في هاتين القصيدتين قد ساعد كثيراً في تنويع الإيقاع والموسيقى، وشكل من القصيدة بمؤازرة بعض الألوان البديعية الأخرى قطعة موسيقية يستعذبها القلب والسمع ويتفاعلا معها، وفي الوقت نفسه تكشف عن المعاني المخبأة في أعماق الكلمات والألفاظ المختارة، فالطباق والترديد لم يكونا عبئاً على القصيدة، أو مجرد زينة يزين بهما الشاعران شعرهما، إنما كانا عاملاً مؤثراً في إثراء القصيدة وتجويدها والوصول بها إلى أعلى المراتب.

والبحتري وابن زيدون لم يعتمدا على هذين اللونين في تشكيل إيقاعهما وحسب، إنما اعتمدا على أدوات أخرى من أجل تنقية الإيقاع وتنويعه، بتنويع مصادره المشكلة له، فالبحتري استخدم التوازي في الأبيات لتدعيم الإيقاع الرئيس العام الذي ينتظم القصيدة، ومن أمثلة ذلك:

١٤. فَلا ظَفِرَتْ تِلْكَ الغَزَاةُ بِمَغْنَمٍ وَلا قَفَلَتْ بِالنُّجْحِ تِلْكَ القَوَافِلُ

١٦. مَضَى فَمَضَى مَجْدٌ تَلِيدٌ وَسُؤْدُدٌ وَأَوْدَى فَأَوْدَى مِنْهُ بَأْسٌ وَنَائِلُ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٩. وَتَعْلَمُ جُرْدُ الخَيْلِ أَنْ لَيْسَ رَاكِبٌ سِوَاهُ وَسُمْرُ الخَطِّ أَنْ لَيْسَ حَامِلُ

٢٨. فَشَامُوا سُيُوفاً مَا لَهُنَّ مَضَارِبٌ وَأَلْقَوْا رِمَاحاً مَا لَهُنَّ عَوَامِلُ

والمدقق في هذه الأبيات يجد أن التوازي بين شطري كل بيت قد أسهم في رفع حدة الإيقاع إلى أعلى درجات الانفعال والتأثر، فالتوازي في مثل هذه الرثائيات يماثل فريقين من النائحات اللواتي يندبن الفقيد بنوع من اللوعة والأسى والتفجع، وهذا عينه الإيقاع المتولد من هذه الأبيات.

واستثمر ابن زيدون التوازي في قصيدته، فأورد مجموعة من الأبيات التي تمثل هذه الظاهرة مثل قوله:

٣. إِسَاءَةُ دَهْرٍ أَحْسَنَ الفِعْلَ بَعْدَهَا وَذَنبُ زَمَانٍ جَاءَ يَتْبَعُهُ العُذرُ

٦. لَعَمْرِي لَنِعْمَ العِلْقُ أَتْلَفَهُ الرَّدَى فَبَانَ وَنِعْمَ العِلْقُ أَخْلَفَهُ الدَّهْرُ

١١. سَرَتْ حَيْثُ لاتَسْرِي مِنَ الأَنْفُسِ المُنَى وَدَبَّتْ دَبِيباً لَيْسَ يُحْسِنُهُ الخَمْرُ

١٥. فَقُلْ لِلحَيَارَى قَدْ بَدَا عَلَمُ الهُدَى وَلِلطَّامِعِ المَغْرُورِ قَدْ قُضِيَ الأَمْرُ

٢٠. مَسَاعِيكَ حَلْيٌ لِلَّيَالِي مُرَصَّعٌ وَذِكْرُكَ فِي أَرْدَانِ أَيَّامِهَا عِطْرُ

٢٤. أَمَامَكَ مِنْ حِفْظِ الإِلَهِ طَلِيعَةٌ وَحَوْلَكَ مِنْ آلائِهِ عَسْكَرٌ مَجْرُ

والملاحظ لهذه الأبيات المتوازية يجد أنها متباعدة عن بعضها بمسافة متقاربة، وهذا يعني أن إيقاعاً معيناً اعتمده ابن زيدون، ثم يعود إليه بعد مجموعة من الأبيات، وهذا من شأنه تنويع الإيقاع، وكشف المعنى وتوضيحه، خصوصاً إذا امتزج هذا التوازي بألوان أخرى، كما في البيت الثالث، حيث الطباق : " إساءة، أحسن " والسادس " أتلفه الردى، أخلفه الدهر" والعاشر " دبت ،دبيباً، سرت، لا تسري " حيث تداخلت مجموعة من الإيقاعات المتنوعة؛ لتشكل إيقاعاً خاصاً يشد إليه انتباه المتلقي، ويؤثر فيه ويتفاعل معه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وخلاصة القول: إن الإيقاع وأدواته في شعر ابن زيدون، لا يفارق كثيراً ما كان في شعر البحتري، ولا يبتعد عنه، وهو من أبرز العناصر التي فيها التقاء بينهما، لذلك لا نستغرب أن يكون شعر ابن زيدون عامة، قد تأثر كثيراً بخصائص شعر البحتري وسماته،، علاوة على معانيه ولغته وأسلوبه، وأن من وصف ابن زيدون ببحتري الأندلس لم يجافِ الحقيقة، وإن كان أكثر من شاعر يستحق أن يطلق عليه هذا اللقب بالاعتماد على مدى تأثره بالبحتري، وخاصة ابن دراج، وابن حمديس.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخاتمة :

وبعد. فقد تناولت الدراسة الأثر الذي أحدثه البحتري في شعر شعراء الأندلس في فترة تعد من أبهى فترات صعود الشعر الأندلسي، وأكثرها نضجاً، وأشدها نقاءً وصدقاً في التعبير عن الشخصية الأندلسية، والشعر العربي في ذلك الجزء البعيد عن مركز انطلاقه في المشرق.

فالبحتري الذي لمع نجمه في المشرق، وبقي لمدة تزيد على ستة عقود رابضاً في صدر بلاطات خلفاء بني العباس، لم يجد الاهتمام الكافي والتقدير الذي يستحقه في الدراسات الأندلسية، وأمهات مصادرهم، ولعل هذا يعود إلى التوجه العام الذي بدأ يفرض نفسه على الواقع الأندلسي في بدايات الانطلاقة الحقيقية للشعر الأندلسي، الذي كان يميل نفسياً إلى طريقة الشعر المحدث الجديد الذي بدأ ببشار وأبي نواس، ومسلم بن الوليد، وتوج ببروز أبي تمام الذي نال شهرة واسعة في بلاد الأندلس، بتشجيع من بعض الأمراء الذين أمروا بتدوين شعره وتدريسه في حلق العلم.

وهذا لا يعني أبداً خمول ذكر البحتري في تلك الفترة، إنما كان الظهور لأصحاب الصوت العالي، ولكن أثر البحتري بدأ بالعودة إلى الظهور، في ظل توجه عام كان يميل إلى الشعر السهل الذي يصاحبه الإيقاع الرقيق، بوجود شعراء كبار أمثال ابن دراج، وابن حمديس، والمعتمد، وابن زيدون، وابن خفاجة، وغيرهم، الذين أخذوا بناصية الشعر نحو طريقة البحتري وأسلوبه الأمثل في النظم، على حد تعبير ابن بسام في ذخيرته.

ومن هنا كانت هذه الدراسة التي تتبعت تأثر شعراء الأندلس بشعر البحتري في بعض الظواهر، فوجدت حضوراً لافتاً للبحتري في أشعار الأندلسيين، ليس في الأسلوب وحسب، إنما في أخذ بعض المعاني بألفاظها، مع وضع لمسات فنية تضفي عليها مسحة من الجمال؛ لإبراز شخصياتهم المميزة التي تعبر عنها، وعن تجاربهم ونظرتهم إلى الحياة والكون، ولم تتوقف هذه

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدراسة عند البيت والبيتين والخمسة في القصيدة الواحدة، إنما نحث إلى دراسة نصوص كاملة لبيان ذلك الأثر، لأن هذا المنحى يؤكد للمتلقي الأثر الواضح لنَفَس البحتري في ثنايا الشعر الأندلسي.

وكشفت الدراسة عن التجني والظلم اللذين ألصقهما بعض النقاد المعاصرين بالشاعر الأندلسي وشعره، عندما عدُّوه مجرد ناظم للشعر يفتقد النباهة والتجديد والابتكار، فما هو إلا مقلد ومحاكٍ لشعراء العربية الكبار، والحقيقة أن هؤلاء الشعراء مثلهم مثل غيرهم من شعراء أي عصر، وفي كل زمان ومكان، لا بد أن يتأثروا بالآخرين ويأخذوا منهم معانيهم وأفكارهم، ويبنوا عليها بناءً يناسب طبيعة العصر الذي يعيشون فيه، وطبيعة البيئة التي تحتضنهم، فالشعراء الأندلسيون استلهموا تراث أجدادهم الأدبي، والتراث الإنساني، وبنوا شخصياتهم المميزة لهم ولبيئتهم على هدي منه، وهذا لا يضيرهم، ولا يقلل من شأن إنتاجهم وفكرهم.

ومن الجوانب التي كشفتها الدراسة أن ابن زيدون الذي أطلق عليه بحتري الأندلس تمثلاً ببحتري المشرق، ليس هو البحتري الوحيد للأندلس، إنما هناك أكثر من شاعر مجيد يستحق أن يكون بحترياً فيها، ويتصدر هؤلاء ابن دراج، الذي أعجب ببحتري المشرق وشعره، وصاغ أشعاراً وقصائد يمكن عدها من المعارضات الشعرية ،التي يظهر فيها نَفَس البحتري بوضوح، وقد أشير في متن الدراسة إلى تلك القصائد ورقم صفحاتها، ومن هنا يمكن توجيه دعوة إلى الدارسين والمهتمين بالشعر الأندلسي، إلى الكشف عن ظاهرة التأثر أو التضمين، أو ما يعرف في عصرنا الحديث بظاهرة التناص، بين شعراء الأندلس أمثال ابن حمديس، وابن دراج، وابن زيدون، وبين شعراء المشرق الذين لم يدرسوا في هذا المجال، وهم إن فعلوا ذلك، فإنهم سيجدون ــ مثلما وجدت ــ حقلاً خصباً لإنتاج دراسات حية تشهد على أهمية الأثر الذي أحدثه شعراء المشرق في الشعر الأندلسي عامة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكشفت الدراسة على أن فحول الشعر الأندلسي تحديداً، قد أعجبوا ببعض أفكار البحتري ومعانيه في بعض القصائد، فخاضوا في الموضوع نفسه، ورغم أنهم حافظوا على شخصياتهم الأندلسية، إلا أنهم لم يستطيعوا الانعتاق من سطوة أفكار البحتري ومعانيه وأسلوبه، فكادت بعض قصائدهم أن تكون نسخاً معدلة عن قصائد البحتري، مع مراعاة الظروف السائدة والبيئة التي فرضت عليهم، ويظهر هذا بشكل جلي في الموازنة بين قصيدتي البحتري وابن حمديس في وصف البركة، وقصيدتي البحتري وموازنتها مع قصيدة كل من ابن دراج وابن زيدون في الفصل الأخير من الدراسة، وربما كان هذا من قبيل الإعجاب بفن البحتري، وتمثله في أشعارهم، بالإضافة إلى إثبات قدراتهم في بعض الفنون الشعرية.

وأخيراً، لا تدعي هذه الدراسة أنها أحاطت بالموضوع من جميع جوانبه،إنما ــ تدَّعي ــ أنها خطوة جادة في طريق طويل مليء بالمطبات، لاستكشاف أوجه أخرى لتأثر شعراء الأندلس في مختلف عصورهم بشعراء المشرق، لتأكيد الهوية العربية التي أثبتت وجودها على مدار ثمانية قرون من الزمن في بلاد ما وراء البحار، ولتأكيد أن هذا الإرث الثقافي والأدبي والحضاري الذي بناه العرب هناك لم ينطفيء بريقه بعد، وكان له دور وما زال، في رفد الثقافة الإسبانية والإنسانية عموماً بالفكر والثقافة.

ولله الحمد والمنة أولاً وآخراً، وهو الموفق..

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قائمة المصادر والمراجع

١ــ الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر. **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تح : السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧٢.

٢ــ ابن الأبار، أبوعبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي (٥٩٥ – ٦٥٨ هـ). **الحلة السيراء**، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٥..

٣ــ ابن الأثير، ضياء الدين. **الجامع الكبير في صناعة المنظور من الكلام والمنثور**، تح : مصطفى جواد، وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٦.

٤ــ ابن الأثير، ضياء الدين. **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تح : أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة.

٥ــ الأصفهاني، علي بن الحسين أبو الفرج (٣٥٦ هـ). **كتاب الأغاني**، إعداد : مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١

٦ ــ امرؤ القيس. **ديوان امرىء القيس وملحقاته**، بشرح أبي سعيد السكري (٢٧٥هـ)، تح : أنور عليان أبو سويلم، ومحمد علي الشوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ، دولة الإمارات، العين، ط١، ٢٠٠٠م.

٧ــ أمين، أحمد. **ظهر الإسلام**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٥.

٨ــ الأندلسي، ابن حدّاد (٤٨٠ هـ). **ديوان ابن حداد الأندلسي**، جمع وتحقيق : يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

٩ــ الأندلسي، أبو الحسن علي بن موسى بن سعيد (ت ٦١٠ هـ). **رايات المبرزين وغايات المميزين**، تح : محمد رضوان الداية، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٧.

١٠ ــ أنيس، إبراهيم. **موسيقى الشعر**. مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١١ــ باشا، جمانة رجب. **الشعر الأندلسي بين طريقة العرب ومذهب المحدثين**، رسالة دكتوراة ، جامعة حلب، ٢٠٠٣،

١٢ــ بالنثيا، آنخل جنثالث. **تاريخ الفكر الأندلسي**، نقله عن الإسبانية : حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، شارع بور سعيد ،١٩٥٥.

١٣ــ البحتري. **ديوان البحتري**، تح : حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٧.

١٤ــ ابن بسام، أبو الحسن علي الشنتريني (٥٤٢).**الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تح : إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٧.

١٥ــ ابن بشكوال ،أبو القاسم خلف بن عبد الملك. **كتاب الصلة**، الدار المصرية، ١٩٦٦.

١٦ــ البصري، **صالح بن عبد القدوس. شعره**، جمع وتحقيق عبد الله الخطيب، دار منشورات البصري، بغداد، ١٩٦٧.

١٧ــ البطليوسي، عبد الله بن محمد بن السيّد. (٤٤٤ – ٥٢١)، **شعر ابن السيِّد البطليوسي** ، جمع وتوثيق ودراسة : رجب عبد الجواد إبراهيم، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٧.

١٨ــ بكار، يوسف. و الشيخ، خليل. **الأدب المقارن**، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٤.

١٩ــ بكار، يوسف. **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**، دار الأندلس ، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.

٢٠ــ بكار، يوسف. **حفريات من تراثنا النقدي**، دار المناهل، بيروت، مكتبة الرائد العلمية ، عمان، ٢٠٠٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢١_ التبريزي، الخطيب. **الوافي في العروض والقوافي**، تح: عمر يحيى، وفخر الدين قباوة ، دار الفكر، بيروت، ط٣، ١٩٧٩.

٢٢ــ أبو تمام. **ديوان أبي تمام**، بشرح الخطيب التبريزي، تح : محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٤.

٢٣ــ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. **كتاب الحيوان**، تح : عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦.

٢٤ــ الجرجاني، أبو بكر بن عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد. (٤٧١ أو ٤٧٤ هـ) **دلائل الإعجاز**، تح : محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٤.

٢٥ــالجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز. **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تح : محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ٢٠٠٦.

٢٦ـ القرطاجني، أبو الحسن حازم. **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**. تح : محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢ ،١٩٨٦.

٢٧ــ أبو حرب، محمد خير. **المعجم المدرسي**، وزارة التربية والتعليم في الجمهورية العربية السورية، ط١، ١٩٨٥.

٢٨ــ الحصري، أبو إسحق إبراهيم بن علي القيرواني (٤٥٣ هـ). **زهر الآداب وثمر الألباب** ،تح: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ٢٠٠١.

٢٩ ــ ابن حمديس. **ديوان ابن حمديس** (٤٤٧ – ٥٢٧)، صححه وقدم له : إحسان عباس، دار صادر، دار بيروت، بيروت، ١٩٦٠ ،

٣٠ ــ الحموي، تقي الدين أبو بكر علي بن حجة (٨٣٧هـ). **حزانة الأدب وغاية الأرب**، دار القاموس، بيروت، مكتبة البيان، ص ١٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣١ــ الحموي، شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله (٥٧٤ــ ٦٢٦هـ). **معجم البلدان**، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧.

٣٢ــ الخطيب، لسان الدين. **الإحاطة في أخبار غرناطة**، تح : محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ٢٠٠١.

٣٣ــ الخطيب، لسان الدين بن الخطيب (٧٧٦هـ). **أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام**، تح: سيد كسروي حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

٣٤ــ ابن خفاجة، أبو إسحق إبراهيم الأندلسي. **ديوان ابن خفاجة**، تح : سيد غازي، منشأة المعارف ،الإسكندرية، ط٢، ١٩٧٨.

٣٥ــ ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر (٦٨١ هـ). **وفيات الأعيان**، تح : إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧.

٣٦ــ خليف، يوسف. **في الشعر العباسي نحو منهج جديد**. ١٩٨٠.

٣٧ــ الداني، أبو الصلت أمية بن عبد العزيز(٤٦٠ – ٥٢٩).**ديوان الحكيم**، جمع وتحقيق : محمد المرزوقي، دار بوسلامة للطباعة والنشر، تونس، ١٩٧٣.

٣٨ــ ابن دراج، أحمد بن محمد القسطلي (٤٢١هـ) . **ديوان ابن دراج القسطلي**، تح : محمود علي مكي، المكتب الإسلامي، دمشق، ط٢، ١٩٦٩.

٣٩ــ الرباعي، ربى عبد القادر. **البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر " التضمين والتناص نموذجاً "**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٦.

٤٠ــ الرباعي. عبد القادر. **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٤١ــ ابن رشيق، أبو علي الحسن الأزدي (٤٥٦ هـ). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١.

٤٢ــ رضوان، أحمد شوقي عبد الجواد. **مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن**، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

٤٣ــ الزبيدي، **طبقات النحويين واللغويين**. تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٢.

٤٤ــ ابن زيدون. **ديوان ابن زيدون ورسائله**، تح : علي عبد العظيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٧.

٤٥ــ السرقسطي، أبو طاهر. **المقامات اللزومية**، تح : بدر أحمد ضيف، الهيئة العربية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٨٢.

٤٦ــ السمرة، محمود. **مدخل إلى النقد الأدبي**، وزارة التربية والتعليم وشؤون الشباب، سلطنة عمان، ط١، ١٩٨٥.

٤٧ــ الشايب، أحمد. **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١٠، ١٩٩٤

٤٨ــ الصفدي، خليل بن أيبك (٧٦٤ هـ). **تمام المنون في شرح رسالة ابن زيدون**، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٦٩.

٤٩ــ الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى. **أخبار أبي تمام**، تح : خليل محمود عسكر، ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ط١، ١٩٣٧.

٥٠ــ الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى الشطرنجي (٣٣٥ هـ). **أخبار البحتري**، تح : صالح الأشتر، دار الأوزاعي، بيروت ، ١٩٨٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥١ــ الضبي ،أحمد بن يحيى بن أبن عميرة (٥٩٩ هـ). **بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس** ، دار الكتاب العربي ١٩٦٧.

٥٢ــ ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي. **كتاب عيار الشعر**، تح : الدكتورعبد العزيز بن ناصر المانع، دارالعلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥.

٥٣ــ طحان، ريمون. **الأدب المقارن والأدب العام**، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط١، ١٩٧٢.

٥٤ــ ابن عاشور، محمد بن الطاهر. **شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام**، تح: ياسر بن حامد المطيري، مكتبة دار المناهج،الرياض، ط١، ١٤٣١هـ

٥٥ــ العاكوب، عيسى علي. **العاطفة والإبداع الشعري**، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٢.

٥٦ــ ابن عباد، المعتمد. **ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية** (٤٨٨هـ) تح: رضا حبيب ،الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٧٥.

٥٧ ــ عباس، إحسان. **تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة**، دار الثقافة، بيروت، ط٨، ١٩٩٦.

٥٨ــ عباس، إحسان. **تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر**، دار الشروق، عمان، ١٩٨٦.

٥٩ــ عباس، إحسان. **فن الشعر**، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٥٩.

٦٠ــ ابن عبد ربه، أحمد بن محمد الأندلسي (ت ٣٢٨ هـ). **العقد الفريد**، تح : محمد سعيد العريان، دار الفكر، ١٩٤٠.

٦١ ــ عزام، محمد. **النص الغائب. تجليات التناص في الشعر العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٦٢ــ العسكري، أبو هلال بن عبد الله بن سهل. **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، تح : مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

٦٣ ــ العسكري، أبو هلال. **ديوان المعاني**، تح : أحمد حسن سبج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٦٤ــ عليان، عبد الرحيم. **تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١ ،٩٨٤.

٦٥ــ الفتح بن خاقان. **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان**، تح : حسين خريوش، مكتبة المنار، الزرقاء، ط١، ١٩٨٩.

٦٦ــ ابن الفرضي، أبو الوليد عبدالله بن محمد بن يوسف الأزدي الحافظ (٤٠٣ هـ). **تاريخ علماء الأندلس**، الدار المصرية للتاليف والترجمة، ١٩٦٦.

٦٧ــ فضل، صلاح. **الأدب المقارن**، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.

٦٨ــ الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (٨١٧ هـ). **القاموس المحيط** ،ضبط وتوثيق : يوسف الشيخ، محمد البقاعي، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٩.

٦٩ــ القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم البغدادي (٣٥٦ هـ). **كتاب الأمالي**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، مراجعة لجنة إحياء التراث في دار الآفاق الجديدة ،١٩٨٠.

٧٠ــ ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم. **الشعر والشعراء**، راجعة وأعد فهارسه محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

٧١ــ القرطاجني، أبو الحسن حازم. **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح : محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣. ١٩٨٦.

٧٢ــ كثيّر، عزة. **ديوان كثير عزة**، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٧٣ــ ابن اللبانة، محمد بن عيسى الداني (٥٠٧ هـ) **ديوان ابن اللبانة الأندلسي**. تح : منجد مصطفى بهجت، دار التجديد للطباعة، مركز البحوث، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، ط٢، ٢٠٠٦.

٧٤ــ المرتضي، علي بن الحسين بن موسى الملقب بالشريف (٤٣٦). **طيف الخيال**، تح : حسن كامل الصيرفي، القاهرة، ١٩٦٢.

٧٥ــ المغربي، ابن سعيد. **المغرب في حلى المغرب**، تح : شوقي ضيف، دار المعارف ، ط٤.

٧٦ــ المقري، أحمد التلمساني. **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، تح : إحسان عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الجديدة، ٢٠٠٤.

٧٧ــ المناصرة، عز الدين. **التناص والتلاص في الموروث النقدي**، مجلة نزوى، مؤسسة عُــمان للصحافة والنشر والتوزيع، عُــمان، العدد٥٦، ٢٠٠٩م.

٧٨ــ مندور، محمد. النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، ١٩٩٦.

٧٩ــ ابن منظور. **لسان العرب**، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٣، مادة أثر.

٨٠ ــ نصر الله ،هاني. **طيف البحتري في النقد الحديث** ،عالم الكتاب الحديث، إربد، وجدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط١، ٢٠٠٦.

٨١ــ هدارة، محمد مصطفى. **مشكلة السرقات في النقد الأدبي دراسة تحليلية مقارنة**، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٨.

٨٢ــ هلال، محمد غنيمي. **الأدب المقارن**، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٩٩.

٨٣ــ اليظي، صالح حسن. **البحتري بين نقاد عصره**، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Abstract in English

ALHOSBAN, Ali Ahmad (٢٠١٢). The Impact of Al – Buhturi in the Andalusian Poetry (During the Fifth Century), PhD thesis, Yarmouk University.

supervised by :

Prof. Dr. Abdul Qadir Ahmad AL-Rabbaie.

Andalusian poetry is a mellow branch of the Arabic poetry tree and considered its natural extension, therfore, this research came up to reveal as much as possible about Andalusian Poets been affected by their Eastern professors. And specifically by the Abbasi poet, Buhtouri, the study revealed his significant presence in Andalusia.

The study includes an introduction, four chapters and a conclusion. Introduction dealt with the impact, been affected and the influence between language and terminology, focusing on the concept of taking, and showing the features in which Andalusian been affected by Eastern poets.

The first chapter addressed the position of Buhtouri poetry in Andalusian heritage and its mother resources, as well as the mechanism of its poetry transfer to Andalusian and their interest in.

The second chapter handled aspects in which poets of the fifth century in Andalusia influenced by Buhtouri, focusing on some of the phenomena adopted by the poets of Andalusia in their poetries, such as imaginary and the art of image expression.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

The third chapter addressed the music between Buhtouri and poets of Andalusia, focusing on some of the musical rhythm tools, and revealing of areas in which Andalusians had been affected by Buhtouri as well.

And the fourth chapter discussed the study of poetical models selected from Buhtouri poetry compared with two poetical models selected for both of Ibn Daraj and Ibn Zaidoun, to detect points of convergence and divergence among them.

Finally, Conclusion came up to show some of the findings found by the researcher of this study.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University