



**BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

**ŞÂİRİYYETU LISÂNÜDDİN İBN'ÜL HATİB  
MUKÂRABETUN NAKDİYYETÜN**

**HAZIRLAYAN**

**Eyass ALRASHED**

**DOKTORA TEZİ**

**Danışman**

**Prof. Dr. Ousama Ekhtiar**

**Bingöl – 2019**

**T.C.**  
**BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**  
**ARAP DİLİ VE BELAGATI BİLİM DALI**

**ŞÂİRİYYETU LISÂNÜDDİN İBN'ÜL HATİB**  
**MUKÂRABETUN NAKDİYYETÜN**

**HAZIRLAYAN**

**Eyass ALRASHED**

**DOKTORA TEZİ**

**Danışman**

**Prof. Dr. Ousama Ekhtiar**

**Bingöl – 2019**

الجمهورية التركية

جامعة بينكول

معهد العلوم الاجتماعية

العلوم الإسلامية الأساسية

قسم اللغة العربية

شاعريّة لسانِ الدين بن الخطيب مقارنةً نقديةً

بحثُ أعدَّ لنيلِ درجةِ الدكتوراهِ في اللغة العربية وآدابها

إعداد الطالب

إياس الرشيد

إشراف الأستاذ الدكتور

أسامة اختيار

بينغول 2019

## المحتويات

v .....	BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ
vi .....	Tez Kabul ve Onay Sayfası Örneği
vii.....	Özet
ix .....	Abstrac
xi .....	الملخص
xii.....	المقدمة
1.....	مُدخل
22 .....	الفصل الأول: الإيقاع
22 .....	1.1.1 موسيقا الإطار
22 .....	1.1.1.1 الوزن
30.....	1.1.1.2 القافية
33 .....	1.2 الموسيقى الداخلية
33 .....	1.2.1 التَّكرار
35 .....	1.2.1.1 تكرار الصوت :
37 .....	1.2.1.2 الأصوات المجهورة
42 .....	1.2.1.3 تكرار العبارة
46 .....	1.2.2 الجناس :
55 .....	1.2.3 رُدُّ العَجْز على الصدر :
57 .....	1.2.4 التَّضاد
64 .....	1.2.4.2 الرثاء

67	..... الغزل 1.2.4.3
69	..... التصوف 1.2.4.4
73	..... الفصل الثاني: التناص
76	..... 2.1 أنواع التناص عند ابن الخطيب
76	..... 2.1.1 التناص الاقتباسي الكامل المنصص.
80	..... 2.1.2 التناص الاقتباسي الكامل المحوّر.
90	..... 2.1.3 التناص الإشاري:
96	..... 2.1.4 تناص المقدمة الطللية:
98	..... 2.1.5 تناص المعارضة :
100	..... 2.1.6 التناص في القوافي :
104	..... 2.1.7 تناص الشخصيات :
117	..... الفصل الثالث: الصورة الفنية
120	..... 3.1 التشبيه
121	..... 3.1.1 الصورة الحسية للتشبيه
121	..... 3.1.1.1 الصورة البصرية:
124	..... 3.1.1.2 الصورة السمعية:
129	..... 3.1.2 تراسل الحواس
134	..... 3.1.3 الصورة العقلية:
134	..... 3.1.3.1 أن يكون المشبه عقلياً والمشبه به حسيّاً
137	..... 3.1.3.2 أن يكون المشبه حسيّاً والمشبه به عقلياً
140	..... 3.2 الاستعارة

148.....	الفصل الرابع: المعجم الشعري البنية الدلالية
153.....	4.1. معجم الحرب :
153.....	4.1.1. ألفاظ الحرب وما يدل عليها
156.....	4.1.2. ألفاظ حيوانات القتال وصفاتها :
157.....	4.1.3. ألفاظ السلاح :
159.....	4.1.4. ألفاظ النصر
161.....	4.2.2. معجم المديح :
162.....	4.2.2. المدائح النبوية :
165.....	4.2.3. مدح السلاطين والأمراء والأعيان :
169.....	4.2.3. معجم ألفاظ الكون العلوي
174.....	الفصل الخامس: أمور منتقدة على لسان الدين بن الخطيب
174.....	5.1. ضيق عالمه الشعري
176.....	5.1.1. موضوع الرثاء :
179.....	5.1.2. موضوع الهجاء
183.....	5.2. النثرية في قصائد ابن الخطيب
187.....	5.2.1. الغلو :
192.....	الخاتمة والنتائج:
196.....	المصادر والمراجع
214.....	KİŞİSEL BİLGİLER

## **BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ**

Doktora tezi olarak hazırladığım *ŞÂİRİYYETU LISÂNÜDDİN İBN'ÜL HATİB MUKÂRABETUN NAKDİYYETÜN* dlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

21 / 02 / 2019

İmza

Eyass ALRASHED

## **Tez Kabul ve Onay Sayfası Örneđi**

## Özet

Bu çalışma Granada'da alameyi farika olan şair, vezir, tarihçi, tabip ve filozof Lisanuddin İBNÜ'l-HATÎB'in şiirini araştırmaktadır. Birçok tarihçi ve edebiyat eleştirmenleri Hicri 8. Asrın, kendisiyle müstesna bir asır olduğunu kabul etmektedir.

İBNÜ'l-HATÎB'in şiirleri Beni'l-Ahmer döneminde Endülüs'ün vardığı medeniyet düzeyini okumak ve tarihsel olayları yorumlama imkanına sahip olabilmek için önemli bir vesika sayılmaktadır. Bunun yanı sıra şiirini okuyanlar, 8. Asrın bariz bir şekilde edebiyat zevk ve anlayışıyla temeyyüz ettiğini görmektedir.

Bu çalışma İBNÜ'l-HATÎB'i eleştirel bir sorgulama karşısına koymaktadır. Yıllar boyu gelişen eleştiri edatlarını kullanarak asırlarca oluşan eleştiri terminolojisini anlamak, her çağın edebi gereksinimlere uygun olması için batı, kadim Arap ve modern çağ eleştirmenlerine olgunlaşmalarında katkı sağlaması için çaba sarf ederek metinlere, doğru şairliği keşfetmek için uğraşarak direk bir şekilde yönelmektedir. Çünkü şiiri keşfetmek 1. Hedefdir, akabinde görüş ufkunu genişletmek için İbnül'-Hatib'in eleştiri analizini yapmadan önce istenmeyen sonuçları elde etmek ve zorluklara adım atmadan, nesir ve tarih yazılarından istifade etmek için çaba sarf etmektir.

Bu çalışma iki bölüme ayrılmıştır. Birinci bölüm: belagat güzelliği bakış yönünden ele alınmıştır. Ritmi iki şıkkıyla çalışılıp, vezin ve kafiye gibi çerçeve musikisi ve zıt, cinas, tıbak ve tekrar gibi içsel musiki araştırılmıştır. Sanat suretleri incelenmiş, teşbih ve istiare analiz edilmiştir.

2. Bölüm ise kültürel bakış yönünden nassı ele alarak İBNÜ'l-HATÎB'in şiirinin doku tabakalarını çözmeye ve şairin kültürünü oluşturan kültür kaynaklarını keşfetmeye çalışmıştır. Şüyuunun üzerinde durduğu düşüncelerinin yapılanmasına dayandığını; ister övdüğü sultanlar

düzeyinde yahut esas hedefi olan avam düzeyinde fikri kaynaklara dayanmaktadır.

İBNÜ'l-HATÎB'in divanını kültürel bakış yönünden okumak, o asırda yaşayan kültürünün rolünü bilmesini sağlamaktır. Bunun yanı sıra saltanatın sözlerini pazarlamak ki bu sözler hakimiyet sahiplerinin büyümesine ve aile bazında iç çatışmalar

ve İslam muhiti bazında dış çatışmalarda büyük etkisi vardır. Bu çatışmalar Endülüs'te Müslüman varlığının yok olmasına sebep olmuştur.

Anahtar kelimeler:

Eş-Şairiye, teşbih, ritim, altanas, Lisanuddin İBNÜ'1-HATÎB, Endülüs

## **Abstrac**

Discuss this study in Isan Aldin ibn Al-Khatib poetry, poet ,minister, doctor, historian and philosopher who amilestone in Gernada but by many historians and critics of literature consider it an expectational literary phenomenon characterized by the eighth century hijiry

ibn Al-khatib poetry is an important document by which one can interpret the historic events and read the level of civilization that Andalusia reached during the period of Bani Alahmer In addition,that one's can clarify through his poetry literature taste in the eighth century Hijiry .

this research places the poetry of ibn-al-khtib in front of critical accountability, using the tools of criticism that have developed over long age, trying to understand the monetary term that has been through these ages and the contributions of western criticism and critics of the ancient Arabs and critics of the modern era in maturation to match the literary date of each era,the text directly attempts to discovers of poetic purpose first, and then try to take advantage of the writings ibn Al-khatib prose and historical expansion of the corner of vision whithout entering the cracks arbitriiness and the neck of the text to reach co nclusions before the critical analysis .

This study is divided in tow sections, asection that deals whith this text from an aesthetic point of view, its study rhythms in both its form,frame music such as weight and rhythm, and internal music such as repetition, stair,antagonism and contrast and analysed metaphor and simile .

Alkhatib poetry and to discover dismantle. He tried through intertextuality to introduce you to the deep mysters of ibn Al-khatib poetry and to discover the cultural resources that formed the poet culture. He was an intellectual reference

base on the formulation of his ideas or at the general level to which they were the primary target. The reading of ibn Al-khatib book from a cultural point of view makes one take the role of the intellectual at that time and his role in the tyranny industry.

And marketing the arguments of power. Theses statement, which played abig

role in inflating rules and entering into internal conflict, which was the cause of the decline of the presence of muslims in Andalusia .

The text from a cultural point of view. He tried by contrast to dismantle the deep player of ibn

Key words :

poetics, analogy, rhythm,, metaphor , intertextuality, Isan Aldin ibn Al-Khatib, Andalus

## الملخص

تبحثُ هذه الدراسةُ في شعر لسانِ الدينِ بنِ الخطيبِ؛ الشاعرِ والوزيرِ والمؤرخِ والطبيبِ والفيلسوفِ الذي كان علامةً فارقةً في غرناطة، بل يعدُّه كثيرٌ من المؤرخين ونقادِ الأدبِ ظاهرةً أدبيةً استثنائيةً تميَّزَ بها القرنُ الثامنُ الهجري.

يُعدُّ شعرُ ابنِ الخطيبِ وثيقةً مهمةً يستطيعُ المرءُ من خلالها تفسيرَ الحدثِ التاريخي وقراءةَ المستوى الحضاري الذي وصلته الأندلسُ في عهدِ بني الأحمر؛ أضف إلى ذلك فإنَّ المرءَ يستطيعُ أن يستجلي من خلال شعره الذوقَ الأدبيَّ في القرنِ الثامنِ الهجري.

يضعُ هذا البحثُ شعرَ ابنِ الخطيبِ أمامَ مساءلةٍ نقديةٍ، مستخدماً أدواتِ النقدِ التي تطوّرت عبر عصورٍ طويلةٍ، محاولاً فهمَ المصطلحِ النقدي الذي تكوَّنَ عبرَ هذه العصورِ، ومساهمةً النقدِ الغربي والنقادِ العربِ القدامى ونقادِ العصرِ الحديثِ في إنضاجه ليتناسبَ مع المعطياتِ الأدبيةِ لكلِّ عصرٍ، ومن ثمَّ يذهبُ باتجاهِ النَّصِّ بشكلٍ مباشرٍ محاولاً اكتشافَ الشاعريةِ فيه، لأنَّ اكتشافَ الشاعريةِ الهدفُ الأوَّلُ، ومن ثمَّ يحاولُ الاستفادةَ من كتاباتِ ابنِ الخطيبِ النثريةِ والتاريخيةِ لتوسيعِ زوايا الرؤيا، دونَ الدخولِ في مزالقِ التعسُّفِ وأيّ عنقِ النَّصِّ للوصولِ إلى استنتاجاتٍ قبل التحليلِ النقدي.

لقد انقسم هذا البحثُ إلى قسمين، قسمٍ يعالجُ هذا النَّصَّ من وجهةِ نظرٍ بلاغيةٍ جماليةٍ؛ فقد درس الإيقاعَ بشقيه؛ موسيقا الإطارِ كالوزنِ والقافيةِ، والموسيقا الداخلية كالتكرارِ والجناسِ والتضادِ، ودرسَ الصورةَ الفنيةَ، وحلَّلَ التشبيهَ والاستعارةَ.

أمَّا القسمُ الثاني؛ فقد عالجَ النَّصَّ من وجهةِ نظرٍ ثقافيةٍ، فحاولَ من خلال التَّنَاصِّ تفكيكَ الطبقاتِ العميقةِ لشعرِ ابنِ الخطيبِ، واكتشافَ المواردِ الثقافيةِ التي شكَّلتْ ثقافةَ الشاعرِ، وكانت مرجعياتٍ فكريةً استندَ عليها في صياغةِ أفكاره التي حرصَ على شيوعها سواء على مستوى السلاطين الذين مدحهم، أو على مستوى العامةِ الذي كانوا الهدفَ الأساسي له.

إنَّ قراءةَ ديوانِ ابنِ الخطيبِ من وجهةِ نظرٍ ثقافيةٍ، تجعلُ المرءَ يحيطُ بدورِ المثقَّفِ في ذلك الزمانِ ودوره في صناعةِ الطاغيةِ، وتسويقِ مقولاتِ السلطةِ، هذه المقولاتُ التي كان لها دورٌ كبيرٌ في تضخُّمِ ذواتِ الحكامِ ودخولهم في صراعاتٍ داخليةٍ على مستوى العائلةِ وخارجيةٍ على مستوى المحيطِ الإسلامي، هذه الصراعاتُ التي كانت سبباً في اضمحلالِ وجودِ المسلمين في الأندلس.

الكلمات المفتاحية: الشاعرية، الإيقاع، الاستعارة، التناص، لسان الدين بن الخطيب، الأندلس

## المقدمة

لغرناطة مساحةً مهمةً في التراث الإسلامي، وهذا عائدٌ لأنها آخرُ معاقل المسلمين في الأندلس، ولأنَّ هذه البقعةَ احتوت حراكاً ثقافياً ملفتاً للنظر إنَّ على المستوى الأدبي، وإنَّ على المستوى العلمي والبحوث التاريخية والفلسفية.

ولا يمكنُ ذكر غرناطة دونَ الوقوف عند لسان الدين بن الخطيب؛ فالأول يستدعي الثاني بالضرورة والعكس صحيح .

لقد كان لسانُ الدين شاعراً ومؤرخاً وطبيباً وفيلسوفاً، وفي الوقت نفسه كان الكاتبَ في ديوان السلطان ومن ثم الوزير والسفير، وكان شاهداً على مرحلةٍ تعدُّ من أخطر مراحل الوجود الإسلامي في الأندلس، بل كان شريكاً في صناعة القرار من خلال وزارته وجزءاً من المؤامرة التي حدثت في قصر غرناطة، وأدت في نهاية الأمر إلى الفتك به.

يُعدُّ ابنُ الخطيب مترجماً لهذه المرحلة من خلال شعره وكتاباتهِ التاريخية والفلسفية، إنه حالةٌ ثقافيةٌ معقدةٌ، يفهم المرءُ من خلالها مرحلةً مهمةً من مراحل وجود المسلمين في الأندلس؛ لذلك قسمت هذا البحثُ إلى خمسة فصول مع مقدمة وخاتمة؛ فتناول **الفصل الأول الإيقاع في شعر لسان الدين بن الخطيب**، وقد قدمت لهذا الفصلِ بمقدمة نظريةٍ عن الإيقاع لغتهً واصطلاحاً، ثم تتبعتُ المصطلحَ عند النقاد والبلاغيين العرب، ثم عرَّجتُ على الدراسات النقدية الحديثة سواء الغربية أو العربية، وبعد هذا المهامِ النظري شرعت في تحليل الإيقاع في النص الشعري عند الرجل، وبدأتُ بدراسة الأوزان في شعره، ثم القوافي، واعتمدت على المنهج الإحصائي؛ لأنه يعطي نتائج دقيقة، ثم انتقلت إلى دراسة الإيقاع الداخلي للنص الشعري من الحرف إلى الكلمة إلى التركيب، ثم عرَّجت على تحليل الألوان البديعية التي تفيض إيقاعاً كالجناس والطباق ورد العجز على الصدر، ثم انتقلت إلى **فصل التناس**، وقد قمت بالتعريف بمصطلح التناس وكيف نما حتى استوى إجراءً نقدياً يساهم في الكشف عن الطبقات الكثيفة والمعقدة في ثقافة الشاعرة؛ هذه الطبقات التي تذهب بعيداً في لاوعيه، ثم ترتدُّ في لبوسٍ شعري جديد، إنَّ من حيث الشكل وإنَّ من حيث المضمون، ويساهم التناس بوصفه إجراءً نقدياً في فحص هذه الطبقات، وتبيان المساحة الثقافية التي يصدرُ الشاعر عنها؛ لذلك قمت بالتنقيب في حياة الرجل الثقافية، وذلك من خلال تتبع الموارد؛ التي نهل منها سواء الشعرية أو التاريخية أو الدينية لما لذلك من أثر واضح في تشكيل الصورة الشعرية عنده، وقد كانت موارده الشعرية من القرآن الكريم والحديث الشريف؛ الذي بدا في شعره واضحاً بل طاغياً، سواء من خلال المفردات أي: المعجم الشعري، أو التراكيب، أو التصور العام للكون، أو ما نسميه الرؤيا،

ونلاحظ ظهوراً واسعاً لشعر من سبقه، لأنَّ الأندلسيين والمغاربة ينظرون للمشاركة بوصفهم الأنموذجِ الراقي المكتمل، الذي يجب أن يُحتذى، ولذلك وجدنا أثراً للشعراء الجاهليين؛ مثل: امرئ القيس وعترة العبسي، أو شعراء بني أمية، أو الشعر العباسي كأبي نواس والمتنبي، كما ظهر جلياً تأثر ابن الخطيب بشعراء أندلسيين.

ثم انتقلت إلى **الفصل الثالث ودرست الصورة الفنية**، وكان لا بُدَّ قبل الخوض في دراسة الصورة في شعره من الوقوف عند مصادر هذه الصورة؛ لأنَّ الشاعر لا يصدر عن **عدم فني**، بل إنَّ تجربته نتيجة تراكم ثقافي حصله الرجل خلال فترة تكوينه الأولى، أو خلال تجربته الفنية على امتدادها الزمني، وهذا مما حققه فصلُ التناص السابق الذي استطعتُ من خلاله تتبع مصادر الصورة، وقد بدأتُ هذا الفصل بمراجعة مفهوم الصورة الفنية في النقد العربي القديم وعند البلاغيين، ثم انتقلتُ إلى فهم هذا المصطلح في النقد الحديث، وتتبعُ تصورات النقاد والبلاغيين العرب، وكان تركيزي على مصطلحي التشبيه والاستعارة، ثم فرعتُ إلى ديوان الرجل لإجراء تطبيق نقدي على مدونته الشعرية، فقامتُ في البداية بدراسة التشبيه واستفدتُ من الدراسات الحديثة في إجراء نقدي أوسع من الصورة الفنية بحسب الفهم النقدي والبلاغي القديم، فذهبتُ إلى دراسة الصورة الحسية، وتراسل الحواس مستفيداً قدر المستطاع وبما يسمح النص التراثي من تطبيق هذا الإجراء النقدي، لتكون زوايا الرؤيا أدق وأكثر تعدداً، لعلني أستطيع فهم نوايا الشاعر الإبداعية، ثم قمتُ بتحليل نماذج من الاستعارات؛ أخذاً بعين الاعتبار السياقات التي وردت فيها، منطلقاً من تركيبها اللغوي أيضاً وصولاً إلى دور التلقي وطبيعة العصر في بناء هذه الاستعارات، وقد حرصت على إظهار الشاعرية في هذه النص، والانطلاق من قاعدة أن هذا النص هو فنُّ شعري في نهاية الأمر لإظهار الجماليات التي وردت فيه، مستفيداً من هذا النص في تفسير بعض القيم الفنية والفكرية التي وردت في هذا العصر؛ أضف إلى ذلك الاستفادة من هذا النص في فهم بعض الأحداث التاريخية التي عاشها الشاعر وقد كانت هذه المدونة الشعرية وثيقة تاريخية يمكن للمرء أن يفهم من خلالها بعض تفاصيل هذا العصر، وقد حرصت أن لا أقع تحت وطأة تفسير الشاعر للأحداث من خلال شعره، وإنما كان هدفي الاستئناس بالمدونة الشعرية لفهم العصر، وليس التعامل مع الشعر بوصفه وثيقة تاريخية صرفة.

ثم انتقلتُ إلى **الفصل الرابع**، ودرست **البنية الدلالية من منظور المعجم الشعري**، وقد قدمتُ للفصل بمقدمة نظرية، راجعتُ فيها مفهوم المعجم الشعري عند العرب؛ ثم انتقلتُ إلى النقاد الغربيين، وعرفتُ بمفهوم المعجم الشعري؛ وحرصت على تقديم مهاد نظري مكثف تتكئ عليه

الدراسة، ثم قمتُ بتطبيق المهاد النظري على المدونة الشعرية للسان الدين بن الخطيب، وقد طبقت المنهج الإحصائي على المدونة الشعرية؛ حيث قمت بفرز المفردات إلى مجموعاتٍ، وبعد تتبُّع هذه المفردات في المدونة الشعرية تم استخلاصُ نتائج مبنية على انحسار المفردات أو تمددها ودلالة ذلك، مع الأخذ بعين الاعتبار السياق الشعري و الأخذ بالحسبان تجربة الشاعر النثرية الثرة، التي كانت نافذةً للتعبير عن مواقفه.

ثم كان الفصل الخامس والأخير، و قد تناولتُ فيه الأمورَ المنتقدةً على لسان الدين وأولها: ضيقُ عالمه الشعري، ثم الانزلاقُ إلى النثرية، أمَّا الانتقادُ الثالثُ فهو الغلو؛ فقد أسبغَ صفاتِ الألوهية على سلاطين بني الأحمر، وألحَّ في ترسيخ هذه الصورة من خلال إعادة تكرارها في غير قصيد.

ثم انتهى البحث بخاتمة ونتائج ثم كشف بالمصادر والمراجع التي أعاننتني في التحليل .

وفي نهاية الأمر فإنني أتقدم بالشكر للأستاذ الدكتور أسامة الاختيار الذي شرفني بالإشراف على هذا البحث، وكان حاضراً بعقله النقدي وخبرته البحثية منذ كان فكرة، كما أشكر الأساتذة أعضاء لجنة الحكم على ملاحظاتهم التي ستكون محل تقدير، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

## مدخل مفهوم الشاعرية

تعرضنا منذ البداية مشكلة المصطلح، وهذا المشكلة ليست وليدة واقعنا النقدي، بل التصقت بالبلاغة والنقد العربيين منذ التأصيل وصولاً إلى التشقيق والتقسيم اللذين صار عبئاً على الدراسات نفسها، فصرنا نجد للمصطلح الواحد أكثر من اسم، ولم تسلم منه أغلب الحقول المعرفية من النحو إلى البلاغة إلى النقد الأدبي، حتى وصلنا إلى العصور المتأخرة لنجد أنفسنا أمام ركاب مصطلحي مربع لا يستطيع المرء أن يلج من خلاله إلى مقاربة النص الأدبي، بل إنه ينفق معظم وقته في فرز هذه الاصطلاحات، وهذا الأمر ربما يكون مقدراً لطبيعة الزمن، فالمؤلفات لا تصل إلى الأقاليم بعيداً تأليفها، بل تحتاج وقتاً طويلاً، وفي أحيان كثيرة يكتشفها الناس بعد موت المؤلف بزمن طويل.

ولكن في وقتنا الراهن زمن الطباعة وسرعة وصول المؤلفات مازلنا نرواح في المكان نفسه، وخير دليل على ذلك مصطلح الشاعرية الذي سنقارب من خلاله شعر لسان الدين بن الخطيب، ولكن ثمة فرق؛ فالاختلاف في المصطلحات في ما انصرم من الأيام كان مرهوناً باجتراح كل ناقد أو أديب أو بلاغي، ومن ثم تمسكه بهذا المصطلح وشيوعه الذي تتحكم به ظروف معقدة منها السياسي والاقتصادي، أمّا في زمننا فالخلاف على ترجمة المصطلح الوافد من الغرب؛ فعلى سبيل المثال نجد لمصطلح الشاعرية الترجمات الاصطلاحية الآتية:

فهي: الشاعرية، والإنشائية، والبويطيقيا، والبويتيك، ونظرية الشعر، وفن الشعر، وفن النظم، والفن الإبداعي، والإبداع، وعلم الأدب، والشعرية<sup>1</sup>

« إنَّ الشعرية عموماً هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فناً لفظياً. إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> فصل حسن ناظم في هذه المسألة، وذكر المصطلحات والكتب التي وردت فيها. ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية؛ دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1،

1994 ص 14\_15

<sup>2</sup> ناظم، المصدر نفسه، ص16

إنَّ محاولة وضع قوانين للأدب قديمة، وسنحاولُ في الصفحات القادمة مسح هذه المحاولات منذ أرسطو حتى عصرنا الحاضر، حتى نستطيع وضع تصوُّرٍ للقوانين عبر هذه الأزمنة وكيف تطورت ونضجت حتى صرنا نتحدُّثُ عن نظرية للأدب.

## 1\_ أرسطو

أول ظهور لهذا المصطلح عند أرسطو<sup>1</sup>، وقد نظر إلى الفن باعتباره يصنع ما عجزت الطبيعة عن تحقيقه، ومهمة المبدع ليست في نقل صورٍ مكررةٍ حدثت في الطبيعة، وإنما عليه تعديل الطبيعة وتبديل الواقع وتنقيح الحياة.

صحيحٌ أنّ المبدع يستلهم الواقع، و يستوحي من الطبيعة، ولكن من المؤكد أنّ العمل الفني لا يمكن أن يكون الواقع نفسه.

لقد عدّ أرسطو الفنّ في جوهره محاكاةً للطبيعة من طرف الإنسان، و هذه المحاكاة غريزةٌ في الإنسان «يبدو أن الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزةٌ في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، كما أنّ الناس يجدون لذةً في المحاكاة ... وسببٌ آخر هو أنّ التعلم لذيدٌ، لا للفلسفة وحدهم، بل وأيضاً لسائر الناس؛ فنحن نُسِرُّ برؤية الصور لأننا نفيدها من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول: إنّ هذه الصورة صورة فلان»<sup>2</sup>، وهكذا يبدو أن الشعر عند أرسطو نشأ عن أمرٍ طبيعيٍّ في الإنسان، لأن سببيه طبيعيين وهما:

**الميل إلى المحاكاة**، وهو ما يميز الإنسان عن سائر الحيوان، ويمكنه من اكتساب معارفه الأولى. و**شعور الإنسان باللذة**، تلك اللذة السامية التي تصدر عنها متعةٌ جماليةٌ مصدرها الوجدان.

وإذا كانت المحاكاة تحقق المتعة واللذة، فإنّ المأساة وهي أحد فنون المحاكاة تهدف إلى التطهير من انفعالي الخوف و الرحمة أو الشفقة؛ فالفنُّ التراجيدي (المأساوي) يستبعدُ مشاعر الخوف و الرأفة و الحب وما إلى ذلك من مشاعرٍ عنيفةٍ، فهو يستوعبُ في حيزٍ خيالي غير ضارٍ حاجتنا إلى الشعور بمثل تلك الانفعالات؛ فالعملُ الفنيُّ يقومُ بوظيفةٍ إيجابيةٍ هي التحصينُ الخلقِيُّ من الانفعالات الحادة التي تتناهبُ النفس البشرية.

وإذا كان أفلاطون قد طرد الشعراء من جمهوريته<sup>3</sup>، فإن أرسطو أعاد الاعتبار للشعر وعدّه وسيلةً للتعلم؛ فهو يعلمنا الفضيلة عن طريق التخيل، وإذا كانت الفنون محاكاةً، فإنها تختلف في أمورٍ ثلاثة:

-إمّا تختلف في مادةٍ أو وسيلةٍ المحاكاة.

1 ينظر على سبيل المثال: مشري، خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، مكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص27  
2 أرسطو، فن الشعر، ترجمة: (عبد الرحمن بدوي)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1953، ص11\_12.  
3 هاووزر، أرنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: (فؤاد زكريا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1968، ص119

-أو تختلفُ في موضوع أو مضمون المحاكاة.

-أو تختلفُ في طريقة المحاكاة.

وفيما يخصُّ وسيلةَ المحاكاة، فإنَّ أرسطو يتحدثُ عن ثلاثِ وسائلٍ رئيسيةٍ: الوزنُ (الانسجامُ)، واللغةُ والإيقاعُ.

أمَّا فيما يخصُّ موضوعَ المحاكاة؛ فموضوعُ الفنونِ هو أفعالُ الناسِ، أو الناسُ و هم في حالةِ فعلٍ، من هنا كانت المحاكاةُ الفنيةُ تتناولُ إما موضوعاً نبيلاً، أو تتناولُ موضوعاً منحطاً، أو تتناولُ موضوعاً هو من حيث النبلُ والدونيةُ في موقعِ وسط؛ فموضوعُ المحاكاةِ في المأساة هو أفعالُ الفضلاءِ، أمَّا موضوعُ المحاكاةِ في الملهاةِ فهو أفعالُ الناسِ الأراذلِ<sup>1</sup>.

وموضوعُ المحاكاةِ إمَّا أن يعبرَ عما ينبغي أن يكونَ؛ أي: التصور المثالي التي يتمثله الفنانُ في ذهنه تجاه ما يحاكيه، وإمَّا أن يعبرَ عما هو كائنٌ؛ أي: يقدم أفعالَ الناسِ كما هي في الواقع، وإمَّا أن يعبرَ عن الأفعالِ وهي دونَ المستوى العام؛ أي: يصورها مشوهةً تبعثُ على السخرية. وكل ذلك مقترنٌ بالإبداع؛ فالتناولُ يكون زاويةً إبداعيةً تعبرُ عن تصورات موجودةٍ في ذهن الفنانِ وليست خارجةً، وهو الأمرُ الذي يبعد المحاكاةَ عن معنى النسخِ الحرفي للموضوع؛ فالمحاكاةُ وفقَ هذا التصور هي ما يجعلُ العملَ ينتمي إلى الفنِ ووفقها<sup>2</sup> أيضاً. تختلفُ مهمةُ الشاعر عن مهمةِ المؤرخِ، ف«واضحٌ كذلك مما قلناه إن مهمةَ الشاعرِ الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكنُ أن يقع... ذلك أن المؤرخَ والشاعرَ لا يختلفان في كون الأول يروي الأحداثَ نثرًا في الوقت الذي يرويها الآخرُ شعراً، وإنَّما يتمايزان من حيث أن أحدهما يروي الأحداثَ كما وقعت فعلاً، بينما يرويها الآخرُ كما يمكن أن تقع»<sup>2</sup>؛ لذلك عد أرسطو الشعرَ أكثرَ سمواً من التاريخ؛ فهو «يروى الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي»<sup>3</sup>. وهذا ما يبعُدُ صفةَ الحرفيةِ عن المحاكاة، ويجعلُها محاكاةً لنموذجِ الشيء كما يتمثله الشاعرُ لا كما هو في الواقع.

## 2\_ الشعر عند العرب

ارتبط الشعرُ عندَ العربِ بالإنشاد، وكانوا يعدّون إنشادَ الشعرِ موهبةً ذات أهمية قصوى في الجذب والتأثير، والإنشادُ شكلاً من أشكال الغناء. إنَّ الشعرَ الذي بدأ شفويًا غيرَ مكتوبٍ كان مصحوباً بالغناء، ويتمُّ إنشاده، والرقصُ عليه، مصحوباً بالآلات الموسيقية، وهذا ما يعلُّ أهميةَ الإيقاع والوزنِ في الشعرِ العربي القديم. لقد «كان الغناءُ في الصدرِ الأولِ من أجزاء الفنِّ، لأنَّه تابعٌ

1 أرسطو، المصدر نفسه، ص 13

2 المصدر نفسه، ص 14

3 المصدر نفسه، ص 26

للشعر، إذ الغناء إنما هو تلحينه، وكان الكتاب والفضلاء من الخواص في الدولة العباسية يأخذون أنفسهم به حرصاً على تحصيل أساليب الشعر وفنونه»<sup>1</sup>

## أ\_ الشعرُ والشاعرُ عند الفلاسفة

### 1\_ الفارابي

يرى الفارابي أنّ المحاكاة والوزن هما أساس الشعر؛ «فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون مؤلفاً مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجزاء وينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه، فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصيرُ بها الشعرُ أفضل. وأعظمُ هذين في قوام الشعر هو المحاكاة، وعلمُ الأشياء التي بها المحاكاة وأصغرهما هو الوزن»<sup>2</sup>، والشاعرُ بحسب الفارابي كالمصوّر يصوغ العالم في أشكال فنية، ومن هنا تأتي علاقة الشعر بالموسيقى والتصوير، وهوامشُ الشاعر أكثر اتساعاً من المصور؛ فالمصور يلتزم بقواعد المنظور الثابت، وبالنقل المباشر - وليس الحرفي - له. أمّا الشاعر فإنه يحاكي الموضوع بأكثر من طريقة، وللأقويل الشعرية عنده نوعان: «منها ما يستعمل في الأمور التي هي جدّ، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللّعب. وأمورُ الجدّ هي جميعُ الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية، وذلك هو السعادة القصوى»<sup>3</sup>

ويبدو أنّ أثر أفلاطون قد تسرّب إلى الفارابي؛ ولكنّ هذا الأثر لم يكن نسخةً طبق الأصل من حيث الموقف من الشاعر؛ فهو لم يرق به إلى مستوى الأفاضل، إلاّ أنّه لم يطرده من مدينته، فالمدينة الفاضلة أجزاءها خمسة: ف «الأفاضل هم الحكماء والمتعلّون وذوو الآراء في الأمور العظام، ثم حملة الدين، وذوو الألسنة وهم الخطباء والبلغاء والشعراء والملحنون والكتاب ومن يجري مجراهم وكان في عدادهم»<sup>4</sup>

<sup>1</sup> ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، تحقيق: (درويش الجويدي)، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1999، ص488

<sup>2</sup> الفارابي، أبو النصر، كتاب الشعر، تحقيق: (محسن مهدي)، دار مجلة شعر، بيروت، ط1، 1959، ص 93

<sup>3</sup> الفارابي، أبو النصر، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: (غطاس عبد الملك خشبة)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة. دبت، دبط، ص 1184.

<sup>4</sup> الفارابي، أبو النصر، فصول منتزعة، تحقيق: (فوزي ميري النجار)، دار المشرق، بيروت، ط2، 1993، ص

## 2\_ ابن سينا

أمّا ابنُ سينا؛ فقد رأى أنّ «الشعرَ هو كلامٌ مُخَيَّلٌ مؤلَّفٌ من أقوالٍ موزونةٍ متساويةٍ، وعند العرب مقفاةٌ، ومعنى كونها موزونة أن يكونَ لها عددٌ إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكونَ كلُّ قولٍ منها مؤلفاً من أقوالٍ إيقاعيةٍ، فإن عددَ زمانه مساوٍ لعددِ زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن يكونَ الحرفُ الذي يختتم به كل منها واحداً»<sup>1</sup>؛ فالتخييلُ و الوزنُ من جوهرِ العملِ الشعري، ويرى أن «المقدمات الشعريّة هي : المقدمات التي من شأنها، إذا قيلتُ أن توقع في النفس تخيلاً، لا تصديقاً»<sup>2</sup>، والشعرُ بالنسبة لابن سينا صناعةٌ، والصناعةُ عنده «أعلى درجة من درجات الشعر، .. والصانعُ الأقدمُ رأسُ من الصانع الذي يخدمه ويتبعه»<sup>3</sup>

ولقد أدرك ابنُ سينا العلاقةَ بين الشعرِ والفنون الأخرى، حين أشارَ إلى أنّ كلاً من الشاعر والمصور محاكٍ، وللشعر عنده مهمتان: اللذةُ والفائدة؛ «فالشعرُ قد يقال للتعجب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية»<sup>4</sup>، وظل اهتمام ابن سينا بالجانب الأخلاقي واضحاً؛ فمن واجب الشعر «أن يحاكي الأفعال المنسوبة للأفاضل، وإلى الممدوحين من الأصدقاء بما يليق بهم وبمقابلها للأعداء»<sup>5</sup> وأن يحاكي في الممدوح «خيريته، ويذكر أنّها نافعةٌ وموافقةٌ، وأنها على أشبه ما ينبغي أن تكون به، وأنها معتدلةٌ متناسبةٌ الأحوال»<sup>6</sup>

## 3\_ ابن رشد

يعرّف ابنُ رشد الشعر بقوله: « والأقويلُ الشعريّةُ هي الأقاويلُ المخيلةُ، وأصنافُ التشبيه والتخييلُ ثلاثة: اثنان بسيطان، وثالثٌ مركبٌ منهما... والصناعةُ المخيلةُ التي تفعلُ فعلَ التخييلِ ثلاثةٌ : صناعةُ اللحن، وصناعةُ الوزن، وصناعةُ عملِ الأقاويلِ المحاكية »<sup>7</sup>

وإذا كان الشعرُ يقومُ على المحاكاة، فإنه يؤكدُ على اختلاف المحاكاة بين الفنون؛ فالمحاكاةُ «في الأقاويل الشعريّة تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النعم المتفكّة، ومن قبل الوزن ومن قبل التشبيه

1 ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب "الشفاء"، ضمن، فن الشعر، تأليف أرسطو ص 161

2 ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، تحقيق وشرح: (محمد سليم سالم)، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ط1، 1969، ص15.

3 ابن سينا، الهداية في المنطق، تحقيق: (محمد أحمد عبد الحليم)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2016، 455/3.

4 ابن سينا، الهداية في المنطق، 440/3

5 ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ص118

6 ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ص118

7 ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر لأرسطو، تحقيق: (تشارلز بتروت وأحمد عبد المجيد هريدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1986، ص201

نفسه. وهذه قد يوجد كل واحد منها مفرداً عن صاحبه مثل وجود النغم في المزامير، والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللفظ، أعني الأقاويل المحاكية غير الموزونة. وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها، مثلما يوجد في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال، وهي الأشعار التي استتبطها في هذا اللسان أهل هذه الجزيرة»<sup>1</sup>

وحاول ابن رشد تطبيق ما جاء في فن الشعر لأرسطو على الشعر العربي؛ مستنداً إلى معرفة عميقة بشعر العصور السالفة، والشعر عنده أحد وسائل الإقناع، لذلك يحرض الشعراء على القيام بنشر الفضيلة «ولما كان المحاكون والمشبهون إنما يقصدون بذلك أن يحثوا على عمل بعض الأفعال الإرادية، وأن يكفوا عن عمل بعضها، فقد يجب ضرورة أن تكون الأمور التي تقصد محاكاتها: إما فضائل، وإما رذائل.. وذلك أن كل فعل وكل خلق إنما هو تابع لأحد هذين: أعني الفضيلة أو الرذيلة، فقد يجب ضرورة أن تكون الفضائل إنما تحاكي بالفضائل والفاضلين، وأن تكون الرذائل تحاكي بالرذائل والأرذالين. وإذا كان كل تشبيه وحكاية إنما تكون بالحسن والقبح؛ فظاهر أن كل تشبيه وحكاية إنما يقصد به التحسين والتقبيح، وقد يجب مع هذا ضرورة أن يكون المحاكون للفضائل، أعني المائلين بالطبع إلى محاكاتها، أفاضل، والمحاكون للرذائل أنقص طبعاً من هؤلاء وأقرب إلى الرذيلة»<sup>2</sup>

وهكذا نرى أن آراء الفلاسفة؛ الفارابي، وابن سينا، وابن رشد ليست إلا صدىً لآراء أرسطو، مع محاولة الموائمة في بعض الأحيان مع الشعر العربي، وقد تجلت أكثر عند ابن رشد.

## ب\_ الشعرُ والشاعرُ عند النقاد العرب

### 1\_ ابن طباطبا

الشعرُ عند ابن طباطبا «كلامٌ منظومٌ، بائنٌ عن المنثور الذي يستخدمُهُ الناسُ في مخاطباتهم، بما حُصَّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مَجَّته الأسماعُ وفسد على الذوق ونظمُهُ معلومٌ محدودٌ، فمن صحَّ طبعُهُ وذوقُهُ لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعرِ بالعروض التي هي ميزانُهُ، ومن اضطرب عليه الذوق ولم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفةِ العروض والحدق به، حتى تعتبر معرفته الاستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه»<sup>3</sup>

فالوزنُ عند ابن طباطبا أساسُ الشعرِ الذي يعدهُ بنيةً لغويةً قائمة على أساس الطبع والذوق، أما من فسد ذوقُهُ لا بد أن يفرغ إلى تعلم العروض، فلا مناص من الصنعة والدربة؛ إضافةً إلى «التوسع

1 ابن رشد، المصدر نفسه، ص57

2 ابن رشد، المصدر نفسه، ص204

3 ابن طباطبا، العلوي، عيار الشعر، تحقيق: (عباس عبد الساتر)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005، ص9

فى علم اللغة والبراعة فى فهم الإعراب، والرواية لفنون الأداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبتهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب فى تأسيس الشعر والتصريف فى معانيه، وفى كلِّ فنِّ قالته العربُ فيه، وسلوك سبلها ومناهجها فى صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها والسنن المستدلة منها، وتعريضها وتصريحها، وإطنابها وجزالة معانيها وحسن مباديها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كلِّ معنى حظّه من العبارة وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرزَ فى أحسن زى وأبهى صورة؛ «فالشاعرُ الحقُّ هو الذى استقامت لغته، وكثُرَ حفظُهُ للشعر ومعرفته لفنونه وضروبه، ومن كان واسع الثقافة، عليمًا بكل ما يتصلُّ بمجاله، وعصره والعصور السابقة.

ف «للشعر أدواتٌ يجب إعدادها قبل مراسه وتكُلّف نظمه، فمن تعصت أداةً من أدواته، لم يكمل له ما يتكلف منه وبان الخللُ فيما ينظمه، ولحقته العيوبُ من كل جهة»<sup>2</sup> ومعنى ذلك أنه علينا أن «نرد استعصاء الأداة إلى استعصاء الطبع، وتفهم الأداة فى الشعر فهماً رحباً، لا يقصرُ على مجرد التوسع فى علم اللغة، والبراعة فى فهم الإعراب، والمعرفة بأنساب الناس ومناقبتهم، بل تمتدُّ لتشتمل الأداة الشعرية»<sup>3</sup>، ثم يشرح ابنُ طباطبا آليّة خروج صناعة القصيدة؛ مهملًا قضية الإلهام، وتغيّبُ تماماً مسألة المحاكاة التى شاعت فى تنظيرات الفلاسفة « فإذا أراد الشاعرُ بناءً قصيدةً مخّض المعنى الذى يريدُ بناء الشعر عليه فى فكره نثرًا، وأعدله ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه، والقوافى التى توافقُه، والوزن الذى يُسلس له القول عليه»<sup>4</sup>

## ب\_ قدامة بن جعفر

الشعرُ عند قدامة: «قولٌ موزونٌ مقفَى يدل على معنى»<sup>5</sup>؛ فالفارقُ بين الشعر والنثر قد انحصر فى الجانب الموسيقي المتحقق فى الوزن والقافية، دون النظر إلى البنية اللغوية وخصوصيتها، ويرى قدامة «أنَّ الشاعرَ يحاول الوصول إلى الطرف الأجد من الشعر ولا يعجزُ عن ذلك إلا إذا ضعفت صناعته، أو انعدمت، فينتهى إلى غاية الرداءة أو يقع بين الغائتين أو النقيضين. وفى كل حالٍ من الأحوال يظلّ يقولُ كلاماً موزوناً مقفَى يدل على معنى، لكنَّ قيمة القول تتحدّد فى النهاية بمدى القرب أو البعد من الغاية المثالية، وهى الشعرُ الحق، الذى يهدفُ إلى الوصول إلى صناعة

1 العلوي، المصدر نفسه، ص10

2 العلوي، المصدر نفسه، ص10

3 جابر، عصفور، مفهوم الشعر؛ دراسة فى التراث النقدي؛ دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1983 - ص26

4 العلوي، المصدر نفسه، ص1

5 قدامة، ابن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: (س.أ. بونيكار)، مطبعة بريل، لندن، ط1، 1956 ص2

الشعر»<sup>1</sup>، وقد وجد أن ما يندرجُ تحت العلم بالشعر، إنّما يتمثلُ في خمسة أقسام هي : الوزن والعروض، والقوافي والمقاطع، واللغة والغريب، والمعاني ومقصودها، وتمييزُ الجيد من الرديء، ويلاحظُ أنّ قدامة قد أدرج القوافي - على غير ما فعل ابنُ طباطبا - ضمنَ ما يشكلُ الأقسام الخمسة التي يجبُ دراستها في الشعر، ومن ثم جعلها من قوام الشعر.

## ج\_ نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني

لا يمكنُ ذكرُ عبد القاهر الجرجاني دونَ ذكرِ نظريةِ النظم التي تمحورت حول القرآن الكريم وإعجازه، وكانت هذه النظرية التي نضجت على يديه مُلهماً لمن بعده، بل إنّ كثيراً من الدراسات قارنوا بينها وبين الدراساتِ النصية الحديثة، «فالمطلعُ على دلائل الإعجاز في علم المعاني لصاحبه الجرجاني يجدُ فيه نقاطَ تقاطعٍ في كثيرٍ من المفاهيم التي جاءت في لسانياتِ النص الحديثة»<sup>2</sup> ويشرح الجرجاني هذا المصطلح بقوله: «واعلم أن ليس النظمُ إلا أن تضعَ كلامك الوضع الذي يقتضيه علمُ النحو، وتعملَ على قوانينه وأصوله، وتعرفَ مناهجَه التي نهجت، فلا تزبغُ عنها، وتحفظُ الرسوم التي رُسمت لك، فلا تُخلِ بشيء منها؛ وذلك أنّا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظمُ بنظمه غير أن ينظرَ في وجوه كل باب وفروقه»<sup>3</sup>

ومفهومُ المعاني النحوية أوسع من القواعد النحوية التي تضبطُ اللغة بشكلٍ رياضي صارم؛ لأنها تتضمنُ كلّ الحقول اللغوية من نحو وصرفٍ وبلاغة؛ فهي تشملُ معاني أقسامِ الكلم؛ كالحديث والزمن والاسمية، ومعاني الصيغ؛ كالطلب والصيرورة، ومعاني الأبواب النحوية؛ كالإسناد والتعدية والظرفية، ومعاني أساليبِ الجمل؛ كالخبر والتأكيد والشرط، والضابط لإيقاع المعاني النحوية هو النظم، وهو « ذلك الضرب من الاختيار بين العلاقات النحوية أو المعاني النحوية والمفردات اللغوية الذي يصيب فيه المتكلم توفيقاً يتلاءم مع الغرض الذي من أجله سيق الكلام»<sup>4</sup>، والجانبُ النفسي في مفهوم النظم ميّزَ عبد القاهر من سواه، وقد قرر ذلك بكلام صريح في قوله: إنّ «العلمَ بمواقع المعاني في النفس، علمٌ بمواقع الألفاظِ الدالة عليها في النطق»<sup>5</sup>، وتكبرُ قيمةُ العامل

1 عصفور، المصدر نفسه، ص79

2 سمية، ابرير، مفاهيم لسانيات النص في دلائل الإعجاز، جامعة محمد خبضر، بسكرة الجزائر، جوان، 2011، ص168، وينظر: مصطفى، حميدة، نظام الارتباط والربط في الجملة العربية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، القاهرة، ط1، 1997، ص11.

3 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: (محمود محمد شاكر) دار المدني، جدة، ط1، 1992، ص64

4 محمد حماسة، عبد اللطيف، النحو والدلالة؛ مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، دار الشروق، القاهرة، ط2، 2000، ص105.

5 الجرجاني، المصدر نفسه، ص54

النفسي في الدرس اللغوي الحديث، فبعد عبد القاهر بقرونٍ نجدُ من يؤكدُ هذه الفكرة؛ كالعالم اللغوي (دي سوسير) الذي يرى أنَّ النظامَ اللغويَّ ليس له « وجودٌ حسيٌّ مباشرٌ، ولكنَّ له وجوداً حقيقياً في عقل أبناء البيئة اللغوية الواحدة»<sup>1</sup>، وفي هذا المجال نطالعُ ما بيَّنه الدكتور تمام حسان من تأثر تشومسكي بنظرية النظم، فكلاهما يلتقيان في العامل النفسي التجريدي، فما اصطلح عليه الجرجاني بالنظم، اصطلح عليه تشومسكي بالبنية العميقة<sup>2</sup>

## د\_ حازم القرطاجني

الشعرُ عندَ حازم «كلامٌ موزونٌ مقفَى من شأنه أن يحبَّب إلى النفس ما قُصدَ تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قُصدَ تكريهها لئُحملَ بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمَّن من حسِّ تخييلٍ له، ومحاكاةٍ مستقلة بنفسها أو مُتصوِّرة بحسنِ حياةِ تأليفِ الكلام، أو قوةِ صدقه أو قوةِ شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكدُ بما يقترنُ به من إغراب، فإنَّ الاستغرابَ والتعجبَ حركةٌ للنفس إذا اقترنت بحركتها من الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها»<sup>3</sup>

ويتفق حازمٌ مع ابن طبا في أنَّ الشعرَ كلامٌ موزونٌ مقفَى، ولكنَّه يضيف التمثيلَ والمحاكاة.

## ه\_ عمود الشعر العربي

لعلَّ الأمدي أول من صرح بهذا المصطلح في قوله: «البحثريُّ أعرابيُّ الشعرِ مطبوعٌ وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمودَ الشعرِ المعروف»<sup>4</sup>

وقد أشارَ الأمدي إلى أشياء صارت فيما بعد أساساً لعمود الشعر العربي لدى مَنْ جاء بعده كالقول بـ «حسنِ النَّأْتِي، وقربِ المأخذ، واختيارِ الكلام، ووضعِ الألفاظِ في مواضعها، وأن يوردَ المعنى باللفظِ المعتادِ فيه المستعمل في مثله، وأن تكونَ الاستعاراتُ والتمثيلاتُ لائقةً بما استُعيرت له وغيرَ منافرةٍ لمعناه؛ فإنَّ الكلامَ لا يُكتسى البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف»<sup>5</sup>، ثم بدأ مصطلحُ عمودِ الشعرِ بالنمو شيئاً فشيئاً في سياقِ ذود القاضي الجرجاني عن المتنبّي «وكانت العربُ إنّما تُفاضل بين الشعراء في الجودة والحسنِ بشرفِ المعنى وصحّته، وجزالةِ اللفظِ

1 محمود فهمي، حجازي، أصول البنيوية في علم اللغة والدراسات الإثنولوجية، مجلة عالم الفكر، المجلد 3، العدد 1، 1972، ص 159

2 حسان، المصدر نفسه، 342/2،

3 حازم، القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأديباء، تحقيق: (محمد الحبيب بن الخوجة)، مطبعة دار الكتب الشرقية، تونس، ط1، 1966 ص 71

4 الأمدي، الموازنة بين الطائيين، تحقيق: (السيد صقر)، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1961، 5/1

5 الأمدي، المصدر نفسه، 401/1.

واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبدء فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته؛ ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفلاً بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض»<sup>1</sup>

وآل أمر عمود الشعر إلى أبي علي المرزوقي الذي أسرع إلى تحديده؛ ليميز «تليد الصنعة من الطريف وقديم نظام القريض من الحديث، ويعلم فرق ما بين المصنوع والمطبوع»<sup>2</sup>، وقد ذكر العناصر التي وردت عند الأمدي، وشرحها القاضي الجرجاني، وهي: شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، وزاد عليها: التحام أجزاء النظم والتنامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما<sup>3</sup>.

والملاحظ أن المرزوقي أسقط من عمود الشعر: الغزارة في البديهة و كثرة الأمثال السائرة، و الأبيات الشاردة .

### 3\_ مصطلح الشاعرية في العصر الحديث

#### أ \_ الشاعرية عند الشكلايين الروس

الشكلايون الروس أو المستقبلون عددٌ من النقاد والدارسين الروس كان منهم: ميخائيل باختين، ورومان ياكسون، وفلاديمير بروب، مكاروفسكي، وشكلوفسكي، وبوريس إيخانباوم، ويوري تينيانوف. شكّل هؤلاء بدءاً من عام 1915م حلقتين أو تجمعين أدبيين هما: حلقة موسكو اللسانية، و حلقة سان بطرسبورغ

اهتمّ الشكلايون الروس بالآثار الأدبية، وأغفلوا المرجعيات التي تتصل بحياة المؤلف، وسعوا إلى خلق علم أدبيّ انطلقاً من الخصائص الجوهرية للأدب، وبحثوا عن عناصر بنية النص الأدبي ونظام حركة هذه العناصر التي تمكّننا من القبض على العمل الأدبي، وصار إعطاء الأولوية للشكل الأدبي من خلال التركيز على المكونات اللسانية؛ أي: على شكله. إنّ شكل العمل الأدبي هو كلّ قيمته، ويُعرف هذا عند الشكلايين الروس بمبدأ الإحساس بالشكل» وهي نتيجة تأتي من النظرية

1 عبد العزيز، الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، د. ت، د. ط، ص 41

2 المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: (أحمد أمين، عبد السلام هارون)، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، 7/1

3 المرزوقي، المصدر نفسه، 9/1

العامة للغشتالت التي يعتنقها الروس، فليس للتفعيلات وجود مستقل، وهي لا توجد إلا بحسب علاقتها بكامل القصيدة. والوحدة التنظيمية في الشعر تتنوع في مختلف اللغات ومختلف نظم الوزن»<sup>1</sup>

إنّ هذا الفهم الشكلاني أعطى دفعاً جديداً للشاعرية، من خلال الدعوة لضرورة إقامة علم للأدب، تكون قوانينه مستمدة من الأدب نفسه، لتكون هذه القوانين المنطلق الأساسي لاستنتاج الخطاب الأدبي وهي الفكرة التي لخصها رومان جاكسون «ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب، وإنما الأدبية، أي: ما يجعل من عمل معيّن عملاً أدبياً»<sup>2</sup> وبعبارة أوضح «إنّ موضوع الشعريّة هو، قبل كلّ شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً»<sup>3</sup>

لقد كانت مبادئ الشكلانية الروسية ثورةً في مجال الأدب، وخروجاً عن التعريف الكلاسيكي. وفي هذا الصدد يُجمل إخنباوم أهمّ المحطات التي مرّ بها النقد الشكلاني وهي:

1- «انطلاقاً من التقابل الأولي والشامل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية توصلنا إلى تمييز مفهوم اللغة اليومية حسب الوظائف المختلفة لها (ل. ياكوبنسكي) ... وإلى حصر مناهج اللغة الشعرية واللغة الانفعالية (جاكسون) لقد انصبّ اهتمامنا ارتباطاً مع هذا التطور على دراسة الحديث الخطابي الذي كان يبدو لنا قريباً جداً من الأدب في اللغة اليومية والذي كان له مع ذلك وظائف مختلفة كما شرعنا في الحديث عن ضرورة بلاغة تتولّد من جديد إلى جانب الإنشائية

2- وانطلاقاً من المفهوم العام للشكل في إدراكه الجديد، توصلنا إلى مفهوم النسق ومن هنا إلى مفهوم الوظيفة.

3- وانطلاقاً من التقابل بين الإيقاع الشعري والوزن ومن مفهوم الإيقاع كعامل بانٍ للشعر في وحدته توصلنا إلى إدراك الشعر كشكل متميز للخطاب يتوفر على خصائصه اللسانية المتميزة تم التوصل إلى إدراك الشعر كشكل متميز للخطاب يتوفر على خصائصه اللسانية المتميزة (نظمية - معجمية- دلالية).

1 رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: (محي الدين صبحي)، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ط1، ص176.

2 سعيد، يطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997، ص13

3 رومان، جاكسون، قضايا الشعرية، ترجمة: (محمد الولي ومبارك حنون)، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص24.

4- و انطلاقاً من إقامة هوية النسق اعتماداً على موادّ مختلفةٍ ومن تمييز النسق بحسب وظائفه  
توصلنا إلى مسألةٍ تطور الأشكالِ بمعنى قضايا دراسة التاريخ الأدبي»<sup>1</sup>

## ب\_ اللسانيات والشاعرية

عرفت البلاغة في صورتها الغربية، خلال القرن التاسع عشر، تراجعاً ملموساً؛ فقد انحصرت كلُّ الجهودِ في وضع المصطلحاتِ والتقسيمات والتصنيفات، وتحوّل الخطابُ البلاغي إلى قوالب جاهزةٍ. و مع مطلع القرن العشرين جاءت ثورة اللسانيات على يد فرديناند دو سوسور<sup>2</sup> هذه الثورة التي أسهمت في تجديد الدراسات اللغوية وامتدت إلى بقية العلوم الإنسانية، ف«الألسنية تعلم كلَّ العلوم الإنسانية \_ وذلك بلفت النظر إلى الوظيفة المركزية بله النوعية للغات البشرية الطبيعية هي وظيفة الإبلاغ \_ ألا تسلّم أبداً بأن ثمة نيةً إبلاغٍ في ميدانٍ أو في آخر دون البرهنة على ذلك»<sup>3</sup>، ومن أجل هذا أحرزت اللسانيات نجاحاً في تحليل كل من المادة اللغوية وغير اللغوية، و«لقد أتاح علم اللغة البنيوي قراءةً جديدةً كلَّ الجدة لفرويد قراءة يقيّمها (لا كان) على أساس من التوسط الجدلي أو الديالكتيكي بين الثنائيات التي ينطوي عليها هذا العلم؛ تلك الثنائيات التي تنتظمها العلاقات بين الدال (صورة الصوت) والمدلول من ناحية، وبين اللغة *langue*، (النسق التعبيري)، والكلام *parole* (خطاب الفرد) من ناحية ثانية، وبين المستويات الفونيمية (المميزة) للكلام والأنساق المجردة للعلامات (التي تنطوي على تعارضاتها الخاصة) من ناحية ثالثة، وبين الاستعارة والكناية من ناحية رابعة»<sup>4</sup>

إنَّ صعود اللسانيات عائدٌ لعجز البلاغة القديمة عن تحديد مواطن الجمال في النصوص الإبداعية لأنها اقتصرت على التصنيف، وتعاملت مع الأشكال التعبيرية المختلفة كالوزن والقافية والاستعارة والتقديم والتأخير والحذف بوصفها أنماطاً معزولةً. لقد كانت الشاعرية التقليدية تتناول الفرق بين

1 مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي؛ نصوص الشكلايين الروس، ترجمة: (إبراهيم الخطيب)، الشركة المغربية للناسرين المتحدّين، ط1، 1982، 67\_68  
2 الكتاب في الأصل محاضرات ألقاها في جامعة جنيف بين عامي 1906، و1911، ثم نشرت بعد وفاته تحت اسم محاضرات في علم اللغة العام  
3 جورج، موان، مفاتيح الألسنية، ترجمة: (الطيب البكوش)، منشورات الجديد، تونس ط1، 1981، ص29  
4 أدبث، كيرزويل، عصر البنيوية؛ من ليفي شترواس إلى فوكو، ترجمة: (جابر عصفور)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص185

الشعر والنثر من وجهة نظرٍ ضيقة، حيث كانت تنظرُ إلى الشعرِ « على أنه النثرُ مضافاً إليه الوزن والقافية وعندما يتجرّد من الوزن والقافية ويتحوّل إلى نثرٍ يعود إلى ما يستطيع القارئ أن يفهمه»<sup>1</sup> وهذا ما دعا الشاعرية اللسانية إلى إعادة طرح القضية من جديد مقررّة أنّ الفرقَ بين الشعر والنثر يتمُّ من خلال الشكل وليس المادة كما يقول كوهن « ليست مجرد زخرفٍ زائد، بل إنها لتكون جوهر الفنّ الشعري نفسه فهي تلكُ إسارِ الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم، تلك الحمولة التي يحتفظ بها النثرُ أسيرة لديه»<sup>2</sup>. إن الشاعرَ، وفق هذا التصوّر، يفكرُ بطريقةٍ شعرية منذ البداية أي أنه لا يرتب أفكاره نثراً ثم يحولها إلى شعر بإضافة محسنات لغوية بديهية لأن « طريقة التعبير الشعري تحمل أفكار الشعر الخاصة بحيث تصبح الفكرة نفسها فكرةً شعريةً ويصبح تجرّدها من صياغتها الشعرية تدميراً لها بوصفها شعراً»<sup>3</sup>.

ومن أهمّ الأفكار التي ظهرت مع اللسانيات مفهوم الانزياح ومفهوم الفجوة؛ مسافة التوتر؛ فالشاعرية عند كوهين « علمٌ موضوعه الشعر»<sup>4</sup>؛ فهو يحصرها في حدود الشعر، ومنطلق شعرية كوهين هو مفهوم الانزياح أي الخرق والتجاوز للمعيار اللغوي؛ فالشعرُ انزياحٌ عن معيارِ قوانين اللغة لأنّ الشعرَ حسب تصوّره « هو علمُ الانزياحات اللغوية»<sup>5</sup>، وبهذا ف «الظاهرة الشعرية إذن تتحوّل إلى ظاهرة يمكن قياسها وتقديمها على أنها متوسطُ التردد لمجموعة من التجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية إلى لغة النثر»<sup>6</sup>

أما مفهوم الفجوة أو مسافة التوتر فكان وراءه كمال أبو ديب والذي يعني: «الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات الوجود أو اللغة أو لأي عناصرٍ تنتمي لما يسميه جاكسون نظام الترميز»؛ إذ تمثل الشعرية « خصيصةً علائقية؛ أي: إنها تجسّد في النصّ لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمّتها الأساسية أنّ كلاً منها يمكن أن يقع في سياقٍ آخر من دون أن يكون شعرياً لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكوناتٍ أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحوّل إلى فاعلية خلقٍ للشعرية ومؤشرٍ على وجودها»<sup>7</sup>

1 محمد، حماسة عبد اللطيف، منهج في التحليل النصي للقصيدة تنظير وتطبيق، مجلة فصول، محور الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 15، العدد الثاني، 1996، ص110.  
2 جان، كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: (محمد الولي، محمد العمري)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص64.

3 عبد اللطيف، المصدر نفسه، ص 110

4 كوهين، المصدر نفسه، ص12

5 كوهين، المصدر نفسه، ص16

6 كوهين، المصدر نفسه، ص25

7 كمال، أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط1، 1987، ص14

لم يتوقف البحث عن الشعرية، وتأصيلها عبر القرون الأدبية المنصرمة، ولم يكن بوسعنا في هذا التمهيد أن نمشّط كل منجزات البشرية حول هذا المسألة، فهذا أمرٌ لا يطيقه البحث، ولا ينبغي له أن يقترفه، ولكن حاولت أن أضع تصوراً عاماً حول الجهود التي بُذلت فلسفياً وبلاغياً ونقدياً، هذه الجهود التي كانت تصارع الشعراء وتنفيهم كما قرر أفلاطون أو تقدم ملاحظات استقرائية لشكل الأدب كما فعل أرسطو، أو قررت الاستفادة من جهود السالفين كما فعل الفلاسفة المسلمون كالفارابي وابن رشد وابن سينا مع إضافة ملاحظات تأخذ بعين الاعتبار خصوصية كل أدب، أو ذهبت باتجاه التوصيف والبحث في الجماليات والوقوف إلى جانب الشعراء في مغامراتهم الأدبية كما فعل القاضي الجرجاني في الوساطة أو أعادت العملية الإبداعية إلى صفرها اللغوي والنحوي الذي تنطلق منه بحثاً عن الإعجاز القرآني كما فعل عبد القاهر الجرجاني، أو البحوث التي عُدت ثورةً جديدةً على الصعيد النقدي؛ هذه البحوث التي بدأت مع الشكلانيين الروس حتى ظهور عصر البنيوية من ثم التفكيك، هذه الثورة التي حملت رايته اللسانيات الحديثة التي يقول كثير من النقاد إنَّ منجزها النقدي يتقاطع أو يشابه ما قدمه عبد القاهر الجرجاني في القرن الرابع الهجري.

وإذا كانت الشعرية تحاول وضع قانونٍ للأدب، وإذا كانت محاولاتها هذه فلسفيةً وبلاغيةً ونقديةً، فإنَّ هذه المقولات ستجلى أثناء تحليل نص لسان الدين بن الخطيب.

### غرناطة ابن الخطيب

غرناطة بفتح الغين المعجمة، وسكون الراء المهملة، وفتح النون، وألف وطاء مهملة<sup>1</sup>،

ومعنى كلمة غرناطة الرمان، وسميتا بذلك لأن الرمان كان يزينها بكثرة<sup>2</sup>، وسميت بعد الفتح الإسلامي بشام الأندلس، أو دمشق الأندلس؛ فقد أطلق جند دمشق على كورة ألبيرة التي منها غرناطة اسم دمشق عندما سكنوها لشبهها بدمشق في غوطتها الفيحاء وغازاة أنهارها، وكثرة أشجارها<sup>3</sup>.

تقع مملكة غرناطة بين ثلاث دول مسيحية تفوقها عدة وعدداً، وهي قشتالة وأراجون والبرتغال وتقع المملكة في الركن الجنوبي الشرقي من شبه جزيرة إيبيريا، وتحيط بها جبال البشرات، وجبال شلير (الشمس)، حيث كونت منها قلعة حصينة يسهل الدفاع عنها<sup>4</sup>.

وكانت المدينة نموذجاً بديعاً للعمارة الإسلامية، حيث تغص بالصروح والأبنية الفخمة، وتتخللها الطرق والميادين الفسيحة، وتزخر أحيائها بالسكان، وربما بلغوا أيام ابن الخطيب أكثر من نصف مليون نسمة<sup>5</sup>.

#### ● الحياة السياسية :

كان النظام السائد في الدولة النصرانية آنئذ نظام الملك المتوارث المنحصر في أسرة مالكة واحدة هي أسرة بني نصر أو بني الأحمر، وقد حازت عليه بفضل مبادرة زعيمها الأول محمد بن يوسف، وكان ينعت الحاكم بأمر المسلمين، وقد اتخذ بعض ملوك دولة بني نصر الألفاظ الملوكية الفخمة

<sup>1</sup> الحموي، ياقوت معجم البلدان 195/4

<sup>2</sup> عنان، نهاية الأندلس ص 17\_18

<sup>3</sup> المقري نفع الطيب 117/1

<sup>4</sup> محمد، عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، العصر الرابع، الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، المجمع الثقافي ومكتبة الخانجي، ط1، 1997، ص 22-24.

<sup>5</sup> محمد عبد الله عنان: نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، ص: 70.

مثل: الغالب بالله، والمنصور بفضل الله، والغني بالله.<sup>1</sup> ولقد تزامن ميلاد لسان الدين بن الخطيب على صعيد الحياة السياسية في غرناطة<sup>2</sup> مع تجدد الصراع بين الإسلام والمسيحية، في عهد السلطان أبي الوليد إسماعيل (713-725هـ)،<sup>3</sup> الذي انتصر على القشتاليين في عدة معارك منها معارك سنة (716-1316هـ)،<sup>4</sup> وقد كثرت هجمات أولئك الصليبيين ضمن حملاتهم المسماة حروب الاسترداد لديار الإسلام تحت قيادة الفونسو الحادي عشر،<sup>5</sup> وعملوا على مقاومة الوحدة الإسلامية القائمة بين العدوتين الأندلسية والمغربية، وعلى تفتيت أوامر القربى والتلاحم بين مملكتي غرناطة آخر معاقل المساندة لحمراء غرناطة في جهادها،<sup>6</sup> والتي لبث النداء في غير مناسبة، وقد ذكر ابن الخطيب ذلك في الكثير من رسائله.<sup>7</sup>

### • الحياة الفكرية :

اتسعت دائرة العلماء والأدباء والصلحاء اتساعاً ملحوظاً في غرناطة، وذلك بسبب الإقبال المتزايد من الناس على العلم من جهة، وبفضل التشجيع الجيد الذي عرف به كثير من السلاطين الوزراء وكبار رجال الدولة في الدولتين من جهة أخرى، وقد نبغ في هذه المرحلة الكثير من العلماء

فمن أعلام الأندلس الوزير ابن الحكيم (660 / 708هـ)،<sup>8</sup> وابن خاتمة الأنصاري (710-هـ)،<sup>9</sup> وأبو حيان الغرناطي (654 / 745هـ)،<sup>10</sup> وابن شلبطور (-/755هـ)،<sup>11</sup> ومحمد بن جزي (693 / 741)،<sup>12</sup> وابن هذيل (- / 753)،<sup>13</sup> وابن ليون التجيبي (750/681)<sup>14</sup>

وكانت العلوم في هذا الزمن واسعة إذ ازدهر علم الفلك وعلم الطب، وعلم الحساب وعلم الفلسفة والموسيقى، وعلوم اللغة والشريعة والتاريخ وقد كانت المجالس العلمية، والندوات الأدبية، والمحافل الجدلية التي شهدت ازدهاراً ونماءً في قصور السلاطين وكبراء دولة بني نصر بغرناطة،

(1) ينظر: ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص: 100. وينظر: اللوحة البدرية في الدولة النصرانية، ص: 4.

<sup>2</sup> عنان، نفسه 29.

<sup>3</sup> ابن الخطيب، اللوحة البدرية في الدولة النصرانية، دار الآفاق، بيروت، ص: 78.

<sup>4</sup> حسين، مؤنس، أخبار العصر في انقضاء دولة بني نصر، لمؤلف مجهول، القاهرة، الزهراء للإعلام، 1991، ص: 50.

<sup>5</sup> ابن الخطيب: اللوحة البدرية في الدولة النصرانية، ص: 108.

<sup>6</sup> محمد، كمال شبانة: العلاقات السياسية بين مملكتي غرناطة وفاس في منتصف القرن الثامن الهجري، دعوة الحق، العدد5، السنة11، 1968.

<sup>7</sup> ابن الخطيب، ريحانة الكتاب ونجعة المنتخب، 1: 143، 207، 223، 237، 299، 367 / 2: 39، 58.

<sup>8</sup> محمد، عيسى الحريري: تاريخ المغرب الإسلامي والأندلس في العصر المريني، الكويت، دار القلم، ط1، 1985، ص: 337.

<sup>9</sup> خير، الدين الزركلي: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، 1980، ص: 192 .

<sup>10</sup> ابن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، 1: 114، 129.

<sup>11</sup> السيوطي، جلال الدين، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر

السيوطي، تحقيق: ( محمد أبو الفضل إبراهيم)، المكتبة العصرية، بيروت 1: 280.

<sup>12</sup> ابن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقق ع: 2: 360.

<sup>13</sup> المقرئ: نفح الطيب: 3: 272.

<sup>14</sup> ابن الخطيب: الكتيبة الكامنة، إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة، ط1، 1963، 73.

وبني مريين بفاس، وفي بيوتات مثقفي العصر في تينك العاصمة من الدعائم الأصلية في انتعاش حركة العلوم والآداب، واتساع دائرة التأليف والتصنيف في ذلك القرن.<sup>1</sup>

#### • الحياة الاجتماعية:

سكن غرناطة أجناس متعددة؛ ففيها العربي والبربري والإفريقي، وفيها الجنس الإسباني والصقلبي، وهؤلاء مثلوا الأديان الثلاثة: الإسلام والمسيحية واليهودية، لذلك نشأت طبقات اجتماعية متميزة؛ فوجد الطبقات الغنية، وفيها الطبقة الوسطى الغالبة، وفيها الطبقات الفقيرة، وظلت ظاهرة التسامح في هذه التركيبة الأندلسية هي السائدة بين أفراد المجتمع على مختلف ملله ونحله، وشاعت فيها مظاهر الترف والبطالة، وفشت مجالس اللهو.

شكلت غرناطة نموذجاً بديعاً للعمارة الإسلامية، تغص بالصروح والأبنية الفخمة، وتتخللها الميادين والطرقات الفسيحة، ودار الملك أو قصر الحمراء أروع ما فيها.<sup>2</sup> تطل على أحيائها "في سمت من القبلة، تشرف عليها منها الشرفات البيض، والأبراج السامية والمعازل المنيعة، والقصور الرفيعة، تغشى العيون، وتبهر العقول".<sup>3</sup> كما أنها تفسر خصائص المجتمع الغرناطي ومميزاته كوحدة متجانسة لها مقومات شخصيتها المتفردة، رغم تعدد العناصر المكونة للمجتمع الغرناطي من عرب وبربر ونصارى ويهود، ويقول في ذلك المستشرق غابريال مارتينيز غرو: "توصف الأندلس بأنها كانت بلداً خلاباً إثنيًا ولغويًا".<sup>4</sup> وبينما يرى ابن الخطيب أن الغالبية من السكان هم من العرب، فضلاً عن العنصر البربري الوافد من جميع بلاد المغرب، والذي لم يكن أقل نسبة من العنصر العربي، غير أن أواصر الامتزاج والتلاحم كانت بين العنصرين مستحكمة لتوازن كفتي العصبية والشوكة من جهة، وللتفوق الثقافي والحضاري الذي كان عليه العنصر العربي من جهة الاختصاص والاكتمال.<sup>5</sup>

في هذه الأجواء ولد لسان الدين بن الخطيب أبو عبد الله محمد بن عبد الله السلماني،<sup>6</sup> والسلماني نسبة إلى (سلمان)، وهو حيٌّ من مُراد من عرب اليمن القحطانية، وهو عالمٌ، كاتبٌ، شاعرٌ،

<sup>1</sup> الحريري: المصدر نفسه 337.

<sup>2</sup> محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس، العصر الرابع، ص: 24.

<sup>3</sup> ابن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 1، ص: 1251، وينظر: اللوحة البديرة في تاريخ الدولة النصرية، لابن الخطيب أيضاً، ص: 13، 14.

<sup>4</sup> بيبير غيثار: الأسطورة الأندلسية في تاريخ الإسلام، ص: 45.

<sup>5</sup> رابع عبد الله المغراوي: تاريخ الأوضاع الحضارية لمملكة غرناطة من خلال كتاب الإحاطة في أخبار غرناطة، ص: 36.

حول ترجمة ابن الخطيب انظر: لسان الدين، ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: (محمد عبد الله عنان)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1973، 4/437، والمقري، التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: (إحسان عباس)، دار صادر، بيروت، ط1، 1968، 5/189-605، و العباس، بن إبراهيم السملالي المراكشي، الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الإعلام، راجعه: (عبد الوهاب بن منصور)، المطبعة الملكية الرباط، ط1، 1976، 4/444، وابن خلدون، المقدمة، ص600، و أنخل، جنثالث بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة: (حسين مؤنس)، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2011، ص292، و حسن، الوراكلي، لسان الدين بن الخطيب في آثار الدارسين؛ دراسة وببليوجرافيا، مجلة كلية الآداب بتطوان، ع2، س2، 1987،

مترسلاً، سياسيٌّ، وُلد في مدينة لوشا1؛ من أعمال غرناطة عام 713هـ، لُقّب بذي الوزار تين؛ لجمعه بين مهنة الوزارة ومهنة الكتابة، وقد صنّف مؤلفاتٍ نفيسةً.

درس ابن الخطيب اللغة والشريعة والأدب على جماعة من أقطاب العصر، مثل أبي عبدالله ابن الفخار الإلبيري شيخ النحاة في عصره، وأبي القاسم محمد بن علي الحسيني السبتي، والمحدث شمس الدين بن جابر الوادي آشي، وأبي عبدالله بن مرزوق فقيه المغرب الكبير، والقاضي أبي البركات بن الحاج البلفيقي.<sup>2</sup> "هذا على سبيل الإلمام، ولو تفرغت لذكرهم لخرج هذا التقييد عما وضع له".<sup>3</sup>

كان والدُ ابن الخطيب ذا حُظوةٍ بارزةٍ لدى سلطان غرناطة، ولما توفي والدُه، دُعي لشغل منصبه، ولم يكن عمرُه يتجاوز الثامنة والعشرين. وهكذا تولى أمانة السرِّ لأستاذه ابن الجياب4؛ وزير السلطان أبي الحجاج يوسف5، وتلقى ابنُ الخطيب في ديوان الإنشاء على يد أستاذه الكاتب والشاعر ابن الجياب أرفع أساليب النظم والنثر في ذلك العصر، ولما توفي ابنُ الجياب في طاعون سنة 749هـ، خلفه ابنُ الخطيب في رئاسة ديوان الإنشاء، ومنحه السلطان أبو الحجاج رتبة الوزارة وألقابها.

علا نجمُ ابن الخطيب، في سماء السياسة، وعظمت منزلته عند السلطان الذي لم يتردد في إغداق النعم عليه، فجعله كاتبَ السرِّ، ولسانه في المكاتبات السلطانية الرسمية؛ فكتب لسانُ الدين عدداً من الرسائل الملوكية، وقد جمع الكاتب نفسه العديد من هذه الرسائل، فيما بعدُ، في كتابه: ريحانةُ الكتاب ونجعةُ المنتاب6

1 من أقاليم البيرة بينهما ثلاثون ميلاً، ينظر: عبد المنعم، الحميري، الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق (إحسان عباس)، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص513.

(2) ينظر: محمد عبد الله عنان: لسان الدين بن الخطيب، حياته وتراثه الفكري، ص: 35.

(3) ابن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 4، ص: 459.

4 أبو الحسن بن الجياب(673\_749)هـ، شاعر وأديب ووزير، ولد في غرناطة. كان يترأس ديوان الكتاب في غرناطة، توفي بالطاعون، ينظر: المقري، المصدر نفسه، 434/5، وينظر: خير الدين، الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2002 / 6.

5 أبو الحجاج يوسف المؤيد بالله، بن إسماعيل الغالب بالله، تولى الإمارة بعد مقتل أخيه السلطان محمد الرابع، كان له صولات وجولات في حروبه مع النصارى، قُتل سنة 755 للهجرة حيث طعن في سجوده أثناء صلاة العيد، ينظر: التلمساني، المصدر نفسه، 80/5.

6 لسان الدين، ابن الخطيب، ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب، تحقيق: (محمد عبد الله عنان)، مكتبة الخانجي القاهرة، ط1، 1980.

وفي سنة 755هـ قُتل السلطان أبو الحجاج، فخلّفه ابنه الغني بالله1، ثمّ خُلع السلطان الغني بالله من منصبه ليتولّاه أخوه إسماعيل2، خُلع معه وزيره ابن الخطيب، وبذلك بدأت محنة الرجل؛ إذ صُودرت، أملاكه، ولحق بالغني بالله الذي فرّ إلى المغرب.

ظلّ ابن الخطيب رديحاً من الزمن في كنف سلطان المغرب الأقصى المريني أبي سالم3، ولاسيما في ثغر سلا4، وأشاد بطيب مقامه هناك، وقد أنجز خلال هذه الفترة جملةً من المؤلفات توزعت ما بين منظومٍ ومنثور5

عاش ابن الخطيب في سلا عزيز الجانب، مرتاح البال، موفور الرزق فقد؛ اقتنى الدور والضياع، و نظم مدائح في حق السلطان أبي سالم، ثم ساعد المغاربة السلطان الغرناطي المخلوع الغني بالله على استرداد عرشه من جديد؛ فعاد معه ابن الخطيب.

كثر خصوم ابن الخطيب في الأندلس، وعلى رأسهم تلميذه ابن زمرك6، فبدأ مركزه المتميز يضعف يوماً بعد يوم؛ فقرّر ترك السياسة، والاتجاه نحو الزهد والاعتكاف وزيارة البيت الحرام لأداء مناسك الحجّ. فاستشار السلطان في الأمر فأبى، فما كان من ابن الخطيب إلا أن احتال على

---

1 محمد بن يوسف أبي الحجاج بن إسماعيل، الغني بالله، (739-793هـ) ثامن ملوك دولة بني نصر بن الأحمر في الأندلس، تسنّم الحكم بعد مقتل أبيه (755هـ)، وأبقى لسان الدين وزيراً، وثب عليه أخوه إسماعيل؛ فخلعه وسجن لسان الدين، وفر الغني إلى وادي آش، ثم إلى تونس، وأقام في ضيافة السلطان أبي سالم المريني، ثم عاد إلى غرناطة واسترد الملك، كان حازماً داهية. الزركلي، المصدر نفسه، 7/ 153.

2 إسماعيل بن يوسف بن إسماعيل بن فرج بن نصر (740-761هـ)، من سلاطين بني نصر في الأندلس، ولد في غرناطة، انقلب على أخيه محمد الغني بالله، سنة 760هـ، حكم عاماً واحداً إلى أن قُتل، كان سيء التدبير، دمث الخلق. الزركلي، المصدر نفسه 321/1.

3 إبراهيم بن علي، أبو سالم، السلطان المستعين بالله، من ملوك بني مرين في المغرب الأقصى، قُتل سنة 762. الزركلي، المصدر نفسه 52/1.

4 سلا ببلاد المغرب، بينها وبين مراكش على ساحل البحر تسع مراحل، وهي مدينة قديمة أزلية فيها آثار للأول معروفة بصفة الوادي. الحميري، المصدر نفسه، ص 319.

5 منها بعض تصانيفه التاريخية القيّمة؛ من مثل: اللوحة البدرية في الدولة النصرانية، صححه ووضع فهارسه: (محب الدين الخطيب)، المطبعة السلفية، القاهرة، ط1، 1347هـ، ورقم الخلل في نظم الدول، المطبعة العمومية، تونس، ط1، تونس، 1316هـ.

6 محمد بن يوسف الصريحي، ويعرف بابن زمرك، أحد أدباء الأندلس الكبار المتخرجين على ابن الخطيب، تقلد الوزارة بعد لسان الدين بن الخطيب، ولد ونشأ في غرناطة، توفي في عهد السلطان محمد السادس مقتولاً شراً قتلة مع بعض أبنائه. ينظر: ابن الخطيب، الإحاطة 221/11. والزركلي، المصدر نفسه 235/6.

السلطان، وجاز إلى العدو المغربية؛ وكتب رسالة مؤثرة إلى السلطان يودعه فيها، ويشرح له، عبر أسطرها، دواعي استقالته، سنة 772

قصد ابن الخطيب تلمسان حيث بلاط عبد العزيز المريني<sup>1</sup>، وهناك استقبل بحفاوة، وأرسل السلطان المغربي مبعوثاً، إلى غرناطة ساعياً في استقدام أسرة الوزير، فأتى بها معززة مكرمة، وذلك في أواسط العام 773هـ، وهكذا استقر ابن الخطيب في وطنه الجديد هانئاً منعماً، وواصل خصومه النيل منه، فرمّوه بالإلحاد في بعض ما كتب في مؤلفاته، وكان رأس الحربة في هذا الفريق تلميذه ابن زمرّك الذي خلفه في الوزارة، ثم تبعه القاضي النباهي<sup>2</sup> الذي كان من أقرب أصدقاء لسان الدين، قبل أن يقلب له ظهر المجنّ، وقد بعث النباهي برسالة إلى ابن الخطيب يتهمه فيها بالكفر والإلحاد، فلما وصلت إلى ابن الخطيب أثرت فيه، فردّ عليه برسالة مماثلة ولكن هذه التهم نجحت إلى حد بعيد، فأحرقت كتب ابن الخطيب في ساحة غرناطة، بعد صدور فتوى ترى أن كتبه تشتمل على إلحاد، وأرسل السلطان الغرناطي إلى نظيره المغربي كتاباً يطلب منه تنفيذ حكم الشارع في الوزير الذي رمي بالزندقة، ولكن ملك المغرب ردّ طلبه وزاد من تقريب ابن الخطيب.

رافق ابن الخطيب سوء طالع، فقد توفي السلطان عبد العزيز، وخلفه على العرش ولده الطفل السعيد، وغادر بلاط أبيه بتلمسان باتجاه فاس، وساءت العلاقة بين بلاطي فاس وغرناطة، ثم خلع الملك الطفل السعيد، ونصب الأمير أحمد بن السلطان أبي سالم<sup>3</sup> مكانه عام 776هـ وبعد نجاح الانقلاب ألقى السلطان الجديد القبض على ابن الخطيب، وحوكم، ثم قتل خنقاً، ثم أخرجت جثته في اليوم التالي، وأضرمت فيها النيران، ثم أعيدت الجثة إلى القبر قبل أن تحترق كلها، وقد وقعت هذه الفاجعة سنة 776 للهجرة.

1 عبد العزيز بن علي بن عثمان، أبو فارس المريني، من ملوك الدولة المرينية، توسعت الدولة المرينية في عهده، وتحالف مع الغني بالله لقتال النصارى في الأندلس. عاوده مرض النحول الذي أصابه وهو غلام ففتك به، ينظر: الزركلي، المصدر نفسه 23/4

2 علي بن عبد الله بن محمد الجذامي المالقي النباهي، وكنيته أبو الحسن، من القضاة والأدباء المؤرخين، ولد بمالقة ورحل إلى غرناطة حيث تولى بفضل ابن الخطيب منصب القضاء والأدباء والمؤرخين، وتولى مهمة السفارة مرتين، وقد تنكر لابن الخطيب، ينظر: لسان الدين، الإحاطة 2/19.

3 أحمد بن أبي سالم بن أبي الحسن، كنيته أبو العباس، ولقبه المستنصر بالله، هو سلطان مغربي من بني مرين، يقال له ذو الدولتين لأنه ولي الملك مرتين، فكانت دولته الأولى عشرة أعوام و شهرين، وكانت دولته الثانية سبع سنين، كان مبعداً إلى طنجة ساعده الغني بالله على انتزاع الملك من ابن عمه الصبي محمد السعيد. توفي إثر مرضه سنة 796هـ. ينظر: الزركلي، المصدر نفسه 87/1

وقد أشار ابن خلدون إلى تلك الواقعة الأليمة في تاريخه، قائلاً إنه «الهالك لهذا العهد شهيداً بسعاية أعدائه»<sup>1</sup>

صنّف ابن الخطيب في جلّ فنون الأدب والفكر ووصل إلينا بعضها؛ وأكثرها لا نعرف عنه سوى اسمه أو أجزاء منه فقط، لقد «كانت مواهب ابن الخطيب الأدبية ومعارفه العلمية من الغناء والسّعة بالدرجة التي أتت له معها أن يُجري قلمه بالتأليف في مختلف الفنون والعلوم من أدب، وتاريخ، وجغرافية، وتصوّف، وأخلاق، وفقه، وسياسة، وطبّ، وبيطرّة، وموسيقى، وغير ذلك مما تدل عليه عناوين كتبه ورسائله»<sup>2</sup>

وابن الخطيب لم يكن شاعراً أو زيراً أتى في هذه الحقبة من تاريخ المسلمين في الأندلس وحسب، إنه «يعدُّ مرآةً تعكسُ بجلاء الحياة السياسية والاجتماعية خلال نصف قرنٍ من الزمان، فهو صورةٌ للصراع الإسلامي الرومي، والصراع الداخلي بين سكّان الأندلس أنفسهم، وصورةٌ للصراع المريني نفسه، وهو أيضاً صورةٌ للحياة المُتَرَفِّة من قصورٍ وحدائقٍ ومنزهات»<sup>3</sup>

---

1 عبد الرحمن، بن خلدون، المقدمة، اعتناء ودراسة: (أحمد الزعبي)، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط1، 2001، ص643

2 الوراكلي، المصدر نفسه، ص113، وينظر: محمد، بن عبود، ابن الخطيب مؤرخاً للأندلس في عهد الطوائف، مجلة كلية الآداب، تطوان، ع 2، س 2، 1987، ص183، جنتال، المصدر نفسه، ص 252، وابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة 17/1\_18، ومحمد عبدالله، عنان، لسان الدين بن الخطيب حياته وتراثه الفكري، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1968، ص15، أحمد، ضيف، بلاغة العرب في الأندلس، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط2، 1988، ص 242

3 لسان الدين، بن الخطيب: الديوان، تحقيق: (محمد مفتاح)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1988، 7/1

## الفصل الأول: الإيقاع

### 1.1. موسيقا الإطار

#### 1.1.1. الوزن

احتفى النقاد العربُ بالقيمة الموسيقية للشعر؛ فـ«جزءٌ كبيرٌ من قيمة الشعر الجمالية يُعزى إلى صورته الموسيقية، بل ربما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية، وكثيرٌ من الدارسين يعزّون ما نجدُه في الشعر من سحرٍ إلى صورته الموسيقية»<sup>1</sup>

ومنذ بداية التآليف البلاغي والنقدي كان الوزنُ فيصلاً للتمييز بين الشعر والنثر؛ «فالوزنُ أخصُّ ميزات الشعر وأبينها في أسلوبه، ويقومُ على ترديد التفاعيل المؤلفة من الأسباب والأوتادِ والفواصل، وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها»<sup>2</sup>

وذلك عائدٌ لطبيعة تلقي الشعر عند العرب منذ البديّة، فالإنشاد وسيلة الأداء والأذن الحاسة الأولى التي تتلقى الأقاويل الشعرية لذلك فإنَّ «المستوى الصوتي يُعدُّ أبرز مستويات البناء الشعري وأكثرها وضوحاً، وذلك بحكم المادة الأولية بوصفه فناً لغوياً؛ أي: الألفاظ التي هي عبارة عن مجموعة من الأصوات تخضع - عند تشكيلها الجمالي - لتنظيم خاصّ يلفت انتباه القارئ، ويمثّل جانباً كبيراً من التأثير الجمالي للفن، وهذا التشكيل الصوتي تشترك فيه كلُّ الأعمال الأدبية، ولكنّه في الشعر أكثر حضوراً وخضوعاً للنظام.... فالشعرُ بناءٌ صوتي إيقاعي، يتألف من تكرار منتظم لأنساق صوتية - مقاطع، نبرات، صيغ وزنية ونحوية، وتراكيب لغوية - مع إدخال تنويعاتٍ على هذا النظام تحوّل دون رتابته، فوجود الإيقاع يُعتبر من أهم ما يُميز لغة الشعر؛ لأنَّ الشعرَ يكتسب خصوصيته بتشكيله الصوتي، الأمر الذي يَمُنح كلَّ عناصره الصوتية قيمةً خاصة وذاتية»<sup>3</sup>

1 عز الدين، إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981، ص 64

2 ممدوح، الرمالي، في التحليل العروضي لأبنية اللغة وتركيبها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2000، ص84

3 ينظر الرمالي، المصدر السابق، ص 93

وقد فطن النقّاد إلى القيمة التعبيرية لموسيقى الشعر وأثرها في بناء المعنى ساعة إنتاج النصّ ودورها العميق في توجيه الفهم ساعة الإنشاد لكنّهم لم يسرفوا في مسألة اقتضاء المعنى المعين أو التجربة المعينة وزناً معيناً، وتراكيب خاصة؛ دون تجريب علمي أو قياس دقيق، ولا يعدّم المرء إشاراتٍ تحاولُ مقارنة المسألة ولكنّها كانت في العموم، وقد أشار قدامة بن جعفر إلى أهمية انتلاف المعنى والوزن «أن تكون المعاني تامةً مُستوفاة، لم تضطر بإقامة الوزن إلى نقصها عن الواجب، ولا إلى الزيادة فيها عليه، وأن تكون المعاني أيضاً مواجهة للغرض، لم تمتنع من ذلك، ولم تعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته»<sup>1</sup>

وربما تعدّ مقارنة حازم القرطاجني للمسألة أقرب إلى استخدام الذائقة والخبرة الشعرية؛ أضف إلى ذلك القياس ومتابعة اطراد استخدام وزن معين لموضوع معين حيث يقول: «لَمَّا كانت الأوزانُ مركبةً من متحركات وسواكن، اختلفت بحسب أعداد المتحركات والسواكن في كل وزنٍ منها، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها.... ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير - وجب أن يحاكي الشاعر تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، ويُخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعرُ الفخر حاكي غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً، وقصد تحقير شيء أو العبث به، حاكي ذلك بما يُناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء.... فالعروضُ الطويلُ تجد فيه أبداً بهاءً وقوة، وتجد للبسيط بساطةً وطلاوةً، وتجد للكامل جزالةً وحسنَ اطراد، وللخفيف جزالةً ورساقةً، وللمتقارب بساطةً وسهولةً، وللمديد رقةً وليناً مع رشاقة، وللرمل ليناً وسهولةً، ولما في المديد والرمل من اللين، كان أليقَ بالثناء، وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر»<sup>2</sup>

أما في العصر الحديث فقد غادر الباحثون الاستنتاجات التقريبية، واستفادوا من التطور التقني؛ فصار البحث عن علاقة العاطفة بالوزن من خلال نتائج الدراسات الطبية؛ إذ «يربط الغربيون في بحثهم وزن الشعر بينه وبين نبض القلب الذي يقدره الأطباء في الإنسان السليم بعدد 76 مرة في الدقيقة، ويرون صلةً وثيقةً بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي، وقدرته على النطق بعدد من المقاطع، ويُقدرون أنّ الإنسان في الأحوال العادية يستطيع النطق بثلاثة من الأصوات المقطعية كلما نبض قلبه نبضة واحدة، فإذا عرفنا أن بحراً كالطويل يشتمل على 28 صوتاً مقطعيّاً، أمكننا أن نتصور أنّ النطق ببيت من الطويل يتم خلال تسع نبضاتٍ من نبضات القلب»<sup>3</sup>

<sup>1</sup>قدامة بن جعفر، المصدر نفسه ص: 99

<sup>2</sup> حازم، القرطاجني، المصدر نفسه، ص265\_269

<sup>3</sup> إبراهيم، أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952، ص 175

إنَّ استعراضَ القصائدِ القديمةِ وموضوعاتها لا يُشعرنا بمثل هذا التخثيرِ أو الربطِ بين موضوع الشعرِ ووزنه، فنرى القدماءَ يمدحون ويهجون خصومهم ويقولون أرقَّ المعاني في وصف العذارى في كلِّ بحور الشعر التي شاعت عندهم، وخيرُ دليلٍ على ذلك المعلقة التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريباً، و يكفي أن نذكرَ أنها نُظمت من الطويل والبسيط، والخفيف والوافر والكمال؛ لنعرفَ أنَّ القدماءَ لم يتخيروا وزناً خاصاً لموضوع خاص، بل حتى ما سمَّاه صاحبُ المُفضليات بالمراثي جاءت من الكامل والطويل والبسيط، والخفيف والسريع<sup>1</sup>.

وقبل الذهابِ إلى دراسةِ الأوزانِ العروضيةِ في شعر لسان الدين بن الخطيب، لفهم الدلالة التي تتمخضُ عنها لا بدَّ من فحصِ تكرارِ الأوزانِ وتواترِ هذا التكرارِ، لأنَّ للشبوع والانشراح دلالَةً تفسيرية، لذلك قمت بإحصاء كلِّ الأوزان التي استخدمها الرجلُ، واستخرجتُ النسبَ المئوية لهذا الاستخدام؛ فكانت على الشكل التالي:

البحر	عدد مرات التكرار	النسبة المئوية للتكرار
الطويل	225	30.6
البسيط	90	12.2
الكمال	160	21.8
الوافر	45	6.1
الرمل	25	2.5
الخفيف	60	8.1
السريع	48	6.5
المتقارب	27	2.8
المتسرح	11	1.5
الرجز	5	0.6
المتدارك	2	0.2
المديد	3	0.4
المجتث	9	1.2
مجزوء الكامل	8	1.2
مخلع البسيط	8	1.2
مجزوء الرمل	9	1.2
مجزوء الرجز	1	0.1
مجزوء الخفيف	2	0.2

1 أنيس، المصدر نفسه، ص 176، وينظر أيضاً حول هذا الموضوع: إسماعيل، المصدر نفسه، ص: 87، وريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: (مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض)، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، ط1، 1963، ص 20\_195، ابن سينا، الهداية في المنطق، ص 443، وفيه حديث مهم عن علاقة الوزن بالأغراض عند اليونانيين.

من خلال قراءة هذا الجدول يتبين لنا ما يلي:

جاء استخدام البحر الطويل في المقدمة بنسبة 30.6، ثم الكامل بنسبة 21.8، ثم البسيط بنسبة 12.2، ثم الخفيف بنسبة 8.1، ثم السريع بنسبة 6.5، ثم الوافر بنسبة 6.1، ثم جاء بقية البحور بنسب ضئيلة مقارنةً مع هذه البحور.

إذًا، جاء ثمانون بالمئة من نتاج الشاعر على ستة بحورٍ فقط، على الرغم من استخدامه بقية البحور.

استخدم الشاعر البحور في الموضوعات الشعرية كلها، وتحدث هنا عن البحور التي استخدمها باطراد؛ فقد جاءت في الغزل والمدح والثناء والهجاء ووصف العمران والطبيعة.

هذه البحور تعطي مساحةً زمنيةً أكثر من غيرها نظراً لكثرة مقاطعها الطويلة والقصيرة، وهذا ما يسمح للشاعر بعرض أفكاره، لأن هذه المساحة تسعفه برواية المقولات الطويلة التي يريدها، ويتجلى لنا ذلك من خلال طول هذه القصائد أيضاً، وخصوصاً قصائد المدح، لأن الرجل كان شاعراً في بلاط بني الأحمر، وقد حضر كثيراً من المناسبات التي تستدعي القول والثناء أو الرثاء أو الزراية على عدوٍّ خائن أو متربص.

وهناك بحورٌ لم يستخدمها الشاعر إطلاقاً مثل: الهزج والمضارع والمقتضب.

## 1\_ بحر الطويل

ويبدو أن هذا الشيوغ طبيعيٌ وخاصة في الشعر العربي « فليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوغه؛ فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن »<sup>1</sup> والطريف الذي نلاحظه أن نسبة شيوغ الطويل في ديوان ابن الخطيب بلغت الثلث تقريباً.

يقول في المدح :

أَنورَ سَناءِ لَاحٍ في مَشرقِ الغَربِ      وَفَرَعِ اِعتَلاءِ لَاحٍ في دَوحَةِ الغَربِ<sup>2</sup>

وقال في النسيب:

<sup>1</sup>أنيس، المصدر نفسه: 95

<sup>2</sup>لسان الدين، ديوانه، 116/1

## بَرِنْتُ إِلَى الشَّوْقِ الْمُبْرِّحِ مِنْ قَلْبِي      وَسَلَّمْتُ أَمْرِي فِي الْغَرَامِ إِلَى رَبِّي 1

وقد استخدمَ الشاعرُ الطويلَ في مواضيعَ مختلفةٍ كالوصفِ 2 والمناجاةِ 3 والرثاءِ 4 والإعبارِ والتوجعِ 5 والمديحِ النبويِ 6، والإخوانياتِ 7 ووصفِ ليالي الأُنسِ 8 والتصوفِ 9 والمواعظِ 10 والهجاءِ 11

### 2\_الكامل :

الكاملُ استُخدمَ في شعرِ العربِ مجزوءاً وتاماً، وهو «أكثرُ بحورِ الشعرِ جُلجُلَةً وحركاتٍ» 12، ومن ثَمَّ فهذا البحرُ من أسرع الأوزانِ إذا سَلِمَتْ تفعيلاته من الإضمارِ 13، قد ورد في شعرِ لسانِ الدين بنسبةٍ عاليةٍ؛ حيث بلغت 21.8، وقد استخدمه في مختلفِ المواضيعِ كالمُدحِ 14 والتحريضِ 1

---

1لسان الدينالمصدر نفسه 122/1

2لسان الدين ، ديوانه،115/1

3المصدر نفسه، 100/1

4 المصدر نفسه، 125/1

5المصدر نفسه، 155/1

6المصدر نفسه،157/1

7المصدر نفسه، 99/1

8المصدر نفسه،108/1

9المصدر نفسه،178/1

10المصدر نفسه، 186/1

11المصدر نفسه،218/1

12عبد الله، الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط1، 1990، 108/1

13سيد، غيث، الشرح الكافي في علم العروض والقوافي، دار أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2017، ص122

14 لسان الدين، ديوانه، 486/ 2

والتحريض1 والإخوانيات2، و الرثاء3 والتصوف4 والهجاء والتهنئة5 والغزل6 والضراعة7  
والوعظ8 والوصف9 وفي الدعابة10 وفي المُلح11 و المديح النبوي12 والاعتذار13 والهجاء14

يقولُ في مديح السلطان أبي الحجاج وتهنئته بفتح حصن كركبول :

بُشْرَى يَقُومُ لَهَا الزَّمَانُ خَطِيْبَا      وَتَارَجُ الْآفَاقُ مِنْهَا طِيْبَا 15

ويقول في الهجاء:

يَا طَلْعَةَ الشُّومِ الَّتِي مَهْمَا بَدَّتْ      يَبْسُتُ عُقَاةُ النُّجْحِ مِنْ أَسْبَابِهِ 16

---

1لسان الدين، ديوانه ، 495/2

2 المصدر نفسه ، 519/2

3المصدر نفسه، 556/2

4 المصدر نفسه، 547/2

5المصدر نفسه، 607/2

6 المصدر نفسه، 639 /2

7 لسان الدين ، ديوانه، 608/2

8المصدر نفسه، 187/1

9المصدر نفسه، 597/2

10المصدر نفسه، 628/2

11المصدر نفسه، 247/1

12المصدر نفسه، 351/1

13المصدر نفسه، 362/1

14المصدر نفسه، 136/1

15المصدر نفسه، 103/1

16المصدر نفسه، 136/1

وهو بتكرار تفعيلته الصافية ست مرات؛ ثلاثة في كل شطر وقبوله للزحافات والعلل يصلح لكل أغراض الشعر، ويقترب من الشدة أكثر من الرقة<sup>1</sup>

### 3\_ البسيط :

«هو من الأبحر الممزوجة التفاعيل»<sup>2</sup>، وهو شائع في شعر الغابرين، وهذه الملاحظة أدركها القدماء ف «البسيط والطويل ليس في الشعر أشرفُ منهما وزناً، وعليهما جمهورُ شعر العرب، وإذا اعترضت الديوان من دواوين الفحول كان أكثر ما فيه طويلاً وبسيطاً<sup>3</sup> وقد ورد في شعر لسان الدين بنسبة 12.2 متأخراً عن الطويل والكامل بنسبة عالية، وقد استخدمه في مختلف المواضيع كالمدح<sup>4</sup> والوصف<sup>5</sup> وفي الإخوانيات<sup>6</sup>، والهجاء<sup>7</sup> والرثاء<sup>8</sup> الألغاز<sup>9</sup> والنصح<sup>10</sup> والتذلل<sup>11</sup> وعلى الرغم من هذه النسبة الجيدة لاستخدام الشاعر لهذا البحر إلا أنه لم يكن ذا دلالة مهمة، فقد استخدمه في المقطعات والتنتف الصغيرة باستثناء أربع قصائد؛ الأولى بلغت ستة وثلاثين بيتاً في تهنئة السلطان بميلاد ولد، ثم مضى مادحاً، يقول<sup>12</sup>:

1 ينظر : صفاء، خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، مطابع دار الكتب، بيروت، ط3، 1966، ص95، وعبد الغني، حسني، حداثة التواصل، الرؤية الشعرية عند نزار قباني، دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2013، ص78

2مصطفى، جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف، العراق، ط1، دت، ص101

3أبو العلاء، المعري، الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، ضبطه وفسر غريبه: (محمود حسن زنتاني)، المكتب التجاري، بيروت، دط، د.ت، ص212

4 لسان الدين، ديوانه، 118/1

5المصدر نفسه، 102/1

6المصدر نفسه، 143/1

7المصدر نفسه، 167/1

8المصدر نفسه، 604/2

9المصدر نفسه، 337/1

10المصدر نفسه، 515/2

11المصدر نفسه، 544/2

12المصدر نفسه، 532/2

واستبشرت دولة الإسلام حين رأته      سيقاً من العرب مسلولاً على العجم

ويا بشيراً بنعمى جلّ موقعها      لك البشارة مما شئت فاحتكم

ويا أمير الهدى هنيئها نِعماً      موصولة العدّ قد جئت عن النعم

و الثانية مدحة نبوية بلغت أربعين بيتاً، يقول في مطلعها :

سئل ما لسلمى بنارِ الهجرِ تكويني      وحبُّها في الحشا من قبلِ تكويني<sup>1</sup>

و الثالثة قصيدة في المدح بلغت ثلاثة وخمسين بيتاً<sup>2</sup> و الرابعة في المدح أيضاً بلغت ثلاثة وستين بيتاً<sup>3</sup>

هذه القصائد الأربعة من بين سبع مئة وثلاثة وثلاثين قصيدة ومقطعة ومنتفة؛ فالبسيط لم يستهوَ الشاعرَ كما استهواه الكاملُ والطويلُ وبنى عليهما جل قصائده في مواضيعه المختلفة، وبنى عليهما أيضاً المقطعات الصغيرة، فكان الكاملُ والطويلُ حاضرين في كل تفاصيل تجربة الرجل الشعرية.

---

1المصدر نفسه ، 610/2

2لسان الدين ، ديوانه، 766/2

3المصدر نفسه، 690/2

## 1.1.2. القافية

وسُميت القافية قافيةً لأنَّ «الشاعرَ يقفوها أي يتبعها فتكون قافيةً بمعنى مقفوة، كما قالوا "عيشة راضية" بمعنى مرضية، أو تكون على بابها كأنَّها تقفو ما قبلها»<sup>1</sup>. وهي ركنٌ من أركان الشعر العربي القديم، وإن كان الأوائل لا يعدون كلَّ كلامٍ مقفى شعراً، قال ابنُ سلامٍ وهو يتحدثُ عن محمد بن إسحاق «ثم جاوز ذلك إلى عادٍ وثمود فكاتب لهم أشعاراً كثيرة، وليس بشعرٍ، وإنَّما هو كلامٌ مؤلفٌ معقودٌ بقوافٍ»<sup>2</sup>. وهي في معناها الفني «مصطلحٌ يتعلَّقُ بأخر البيت، يختلفُ فيه العلماءُ اختلافاً يدخل في عدد أحرفها وحركاتها»<sup>3</sup>، فهي عند الخليل بن أحمد «آخرُ ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما، وهي عند الأخفش آخرُ كلمة في البيت»<sup>4</sup>.

وتتشكَّلُ بنيةُ القافية في الأساس من «عدة أصواتٍ تتكرَّرُ في أواخر الأَشْطَرِ أو الأبياتِ من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية

1 أحمد، مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، 170/2

2 ابن سلام، الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: (محمود محمد شاكر)، دار المدني جدة، دط، د. ت، 8/1

3 رشيد، العبيدي، معجم مصطلحات العروض والقوافي، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، ط1، 1986، ص207

4مجددي، وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص282

يتوقع السامعُ ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذاتِ نظامٍ خاص يسمى الوزن»1.

وللغافية جملةٌ من المهام الوظيفية التي تشكلت بنائياً على أساسها، فهي بما تمتلكه من تعادلات صوتية تحقق «دوراً في اتساق النغم»2 العام الذي يهيمن على فضاء القصيدة، وتجعله خاضعاً لقانونٍ إيقاعي منتظم، وهي في إحداثها لهذه القيمة لا تتقدم في القصيدة بوصفها زينةً مجردةً، وإنما «تشكلُ قسماً من شبكة المقطع الشعري الصوتية»3.

وبذلك فإنها لا تحضرُ إبداعياً قبل حضورِ النص، بل تظهرُ معه وبه ومن خلاله، وتشكلُ على الصعيد الوزني بؤرةً إيقاعيةً يتمثلُ فيها تركيزُ الوزن النهائي، وتسهمُ في الوقت نفسه في تدعيم حركة الإيقاع الداخلي في القصيدة4.

وعلى وفق هذه الاعتبارات الجوهرية التي تتميزُ بها القافية بوصفها ظاهرةً إيقاعيةً «بالغة التعقيد»5، يمكننا أن نتعرفَ وبنحو دقيق على وضعها الشعري بالنسبة إلى القصيدة، وانعكاس هذا الوضع على المتلقي وتأثيره فيه من خلال التفاعل الصممي بينهما وما يفضي إليه من قدراتٍ خلاقيةٍ تشبعُ إحساس المتلقي وتُغنيه، إذ إن «حاجة النفس إلى إدراك ذاتها تفصحُ عن نفسها وتقوِّزُ ببيغيتها على نحو أشمل في التعادلات الصوتية للقوافي»6.

وسنحصى في هذا الجدول عددَ الحروف التي استخدمها ابنُ الخطيب رويّاً

الروي	تكراره	النسبة المئوية	الروي	تكراره	النسبة المئوية	الروي	تكراره	النسبة المئوية
أ	15	4.2	ز	5	6.0	ق	33	4.4
ب	89	1.12	س	19	5.2	ك	8	09.1

1 أنيس، المصدر نفسه، ص 246

2 صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979، ص 179

3 منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص 234.

(4) أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، جامعة القاهرة، مصر ط1، 1983، ص 22.

(5) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، المصدر نفسه ص 208

(6) هيغل، فن الشعر، ترجمة: (جورج طرابيشي)، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص 92.

4.8	62	ل	6.0	5	ش	1.3	29	ت
6.6	49	م	6.0	4	ص	6.0	5	ث
4.8	61	ن	4.2	15	ض	3	22	ج
09.4	30	هـ	3.1	10	ط	6.3	27	ح
3.1	10	ي	5.2	19	ع	13	96	د
						7.14	108	ر

استخدم لسانُ الدينِ ابنِ الخطيبِ أغلبَ الحروفِ الهجائيةِ فقد بلغت اثنين وعشرين حرفاً، حيث جاءتِ الراءُ في المقدمة بنسبة : 14.7، ثم الدالُّ بنسبة 13، ثم الباءُ بنسبة: 12.1، ثم اللامُ والنونُ بنسبة 8.4، ثم الميم بنسبة: 6.6 وإذا أضفنا الجيمَ والعينَ والزاي والضاد فإنَّ النسبةَ تتجاوز الـ60 بالمئة.

وليس مصادفةً أن كلَّ هذه الحروفِ مجهورةٌ، وذلك عائدٌ لطبيعةِ المدونةِ الشعريةِ لابنِ الخطيبِ، التي مثَّلتْ حقبةً صارخةً في تاريخِ غرناطة، ولم يكنِ ابنُ الخطيبِ -بوصفه شاعراًٍ - معزولاً عن المتلقي الذي هو في الدرجة الأولى السلطانُ وقادتهُ من العسكر، ومن ثم شعب غرناطة الذي يعيشُ على وترٍ مشدودٍ؛ فالمعاركُ جزءٌ من يومياته؛ لذلك كان جُلُّ القوافيِ مجهوراًٍ معبراً بالدرجة الأولى عن حالةِ الصخبِ التي يعيشُها الشاعرُ بوصفه صانعاً للحدثِ أولاً، ومنفعلاً فيه ثانياً؛ أضف إلى ذلك فإنَّ الجهرَ الذي يختتمُ كلَّ بيتٍ يشكُّلُ إيقاعاً مستمراً لا يسمح للمتلقي بأن يهدأ أو يفتر لأنَّ جزءاً كبيراً من أهدافِ ابنِ الخطيبِ الشعريةِ تحميسِ المتلقي وحشده ليكونَ جاهزاً ضد الأخطارِ المحتملة.

وحرف الروي يجرنا إلى الحديث عن القافية المقيدة والقافية المطلقة؛ فالمقيدة ما كان فيها حرف الروي ساكناً، والمطلقة ما كان فيها حرف الروي مُتحركاً<sup>1</sup>

1 محمد، عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز، شرف، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، ط1، 1987، ص253، 254

نوع القافية	عدد قصائد الديوان	النسبة المئوية
مطلقة	733	96 بالمئة
مقيدة	704	4 بالمئة
	29	

وشبوع القافية المطلقة يزيد من حركة الإيقاع، إذن إن تقييد القافية يقلل من كمية الإيقاع الموسيقي الذي يرتفع بالمد والحركات 1

## 1.2. الموسيقي الداخلية

### 1.2.1. التكرار

اهتم النقاد بالتكرار بوصفه نسقاً تعبيرياً يسهم في أدبيّة النص، ويكون إمّا في الحرف أو الكلمات أو العبارات؛ فتتعدّد أنماطه وتشكيلاته « إنه بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار والتأليف من حيث توزيع الكلمات وترتيبها بحيث تقيم تلك الأنساق المتكررة علاقات مع عناصر النص الأخرى»<sup>2</sup>

والتكرار عندهم «دلالة اللفظ على المعنى مردداً، كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع، فإن المعنى مرددٌ واللفظ واحدٌ»<sup>3</sup> وهو «إعادة اللفظ الواحد بالعدد الواحد بالنوع الواحد أو المعنى الواحد بالعدد الواحد أو النوع في القول مرتين فصاعداً»<sup>4</sup>

1 تمام، حسان، اللغة العربية مبناها ومعناها، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 2006، ص71.

2 عدنان، حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبى البنىوى فى نقد الشعر العربى، مؤسسة علوم القرآن، الشارقة ط1992، 1، ص219

3 ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: (كامل محمد عويضة)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، 110/1

4 السجلماسى، المنزوع البديع فى تجنيس أساليب البديع، تحقيق: (علال الغازى) مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980، ص244.

وقد رصد ابن رشيق للتكرار اللفظي تسع وظائف، ترتبط كل وظيفة منها بالغرض الشعري، «ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشويق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب... أو على سبيل التنويه به، والإشارة إليه بذكر، إن كان في مدح... فتكرير اسم الممدوح ههنا تنويه به، وإشارة بذكره، وتفخيم له في القلوب والأسماع... أو على سبيل التقرير والتوبيخ... أو على سبيل التعظيم للمحكي عنه... أو على جهة الوعيد والتهديد إن كان عتاب موجه،... أو على وجه التوجع إن كان رثاءً وتابياً... وأول ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء؛ لمكان الفجعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع... أو على سبيل الاستغاثة وهي في باب المديح... ويقع التكرار في الهجاء على سبيل الشهرة، وشدة التوضيح بالمهجو... ويقع أيضاً على سبيل الازدراء والتهمك والتنقيص»<sup>1</sup>

ويأتي التكرار ليحقق توازناً موسيقياً له قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في تلقيه للرسالة من خلال التركيز على عناصر محددة يساهم الإنشاد أو براعة توزيع العناصر المكررة في جعل المعنى الشعري أكثر تأثيراً؛ لأن «التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة، يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... التكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها»<sup>2</sup>

والتكرار يأخذ بيدنا إلى الدلالات المتخفية وراءه؛ فنستطيع كشف الهواجس التي تلح على الشاعر تلك الهواجس التي تحاول جاهدة الظهور عبر اللبوس الإيقاعي، ولكنها لا تترك المتلقي وحيداً يحاول التأويل، بل تستثمر في التكرار قيمه الصوتية التي تنبئه السامع إلى أن ثمة مقولات مهمة تختبئ تحت هذا المستوى الصوتي، ولا بُد من الاحتفاء بها.

إن التكرار عملية معقدة ذات بعدين صوتي ودلالي، وهذا ما يجمعه مع الجنس؛ فليس الهدف تكرار الكلمات ذاتها على المستوى الصوتي وحسب، بل المسألة أبعد غوراً من ذلك؛ فالدلالة هي الهدف الأساسي للمقولات الشعرية، ولكنها تتبدى بأشكال صوتية مختلفة؛ «لأن تصاعد التكرير يقود إلى تصاعد التنوع الدلالي»<sup>3</sup>

1 ابن رشيق، القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1981، ص362.

2 نازك، الملايكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط9، بيروت، 1989، ص 276

3 محمد، بنيس، الشعر العربي الحديث؛ بنياته وإبدالاته، دار توفيق، دار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص

ورأى النقاد أن التكرار إذا زاد عن حدّه، ولم يكن له أيُّ تأثير على الجانب الدلالي أو الصوّتي فإنه يسيء للنص، « فإن تكرار الكلام على ضربين أحدهما مذمومٌ، وهو ما كان مستغنى عنه، غير مستفاد به زيادة معنى لم يستفيدوه بالكلام الأول؛ لأنّه حينئذ يكون فضلاً من القول ولغواً، وليس في القرآن شيء من هذا النوع... والضرب الآخر: ما كان بخلاف هذه الصفة»<sup>1</sup>

وظلّ هذا الرأي في الإسراف في أسلوب التكرار عند المحدثين؛ حيث إنّه « يفقد الألفاظ أصالتها وجدّتها ويبهت لونها، ويُضفي عليها رتابةً مملّةً، ومن ثمّ فإنّ العبارة المكررة ينبغي أن تكون من قوة التعبير وجماله ومن الرُسوخ والارتباط بما حولها بحيث تصمد أمام الرتابة»<sup>2</sup>

### 1.2.1.1. تكرار الصوت :

اهتم أهل اللغة والأدب بالقيمة التعبيرية للصوت منذ القديم؛ فقد قالوا باعتبار طية اللغة منذ عهد اليونان 3، وظل هذا ديدنهم حتى أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، ثم جاءت حركة الأبحاث الحديثة في اللغة؛ فتوصلت إلى وجود علاقة بين اسم الشيء وخصائصه الجسمية والنفسية، وكان للعرب سهمٌ في الاهتمام بقيمة الصوت في اللغة وخصوصاً ما يترتب وفقه من دلالات ومعان.

إنّ بعض الأصوات تتمتع بقدر من الإيحاء الكامن، وقد تحدث ابنُ جنّي عن هذا الموضوع « فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، فبابٌ عظيمٌ واسعٌ، ونهجٌ متلئّبٌ عند عارفيه مأموم. وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمّت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها بها ويحتذونها عليها..... من ذلك قولهم: خَضَمَ وَقَضَمَ، فَالْحَضُمُ لِأَكْلِ الرطْبِ كَالْبَطِيخِ وَالْقَثَاءِ وَمَا كَانَ نَحْوَهُمَا مِنَ الْمَأْكُولِ الرطْبِ، وَالْقَضْمُ لِلصَّبِّ الْيَابِسِ نَحْو: قَضَمْتَ الدَابَّةَ شَعِيرَهَا وَنَحْوِ ذَلِكَ»<sup>4</sup>

1 الخطّابي، أبو سليمان، وأبو الحسن، الرّماني، عبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم، تحقيق: (محمد زغلول)، دار المعارف، القاهرة ط1، دبت، ص47

وينظر حول هذه المسألة: ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق: (السيد أحمد صقر)، دار إحياء الكتب العربية، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ط1، 1954، ص232\_240 والعسكري، المصدر نفسه، ص123

2الملائكة، المصدر نفسه، ص264

3 ابن جنّي، أبو الفتح، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1952، ص1/64-65، وعبد الفتاح أحمد، يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص64، وفردنان، دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرماضي وآخرون، الدار العربية للكتاب، ط1، 1985، ص110

4 ابن جنّي، المصدر نفسه، 157/2-158

يتحقق التكرار في الخطاب الشعري على مستوياتٍ عدة أدناها التكرار الصوتي، وهو تكرارٌ له موقعه الخاص في الخطاب الشعري، ويؤدي هذا الموقع الذي يحظى به تكرار الأصوات إلى «اكتساب الصوت المكرر في أذهاننا معنى ما، وولد الرغبة في منحها دلالةً موضوعية ويرتقي عندها الصوت إلى مستوى العلامة، بل يصبح كلمةً من نوع خاص»<sup>1</sup>، لأنَّ «القيم الصوتية في لغة الشعر هي نقطة الانطلاق عند الشروع في وصف أيِّ عملٍ شعري»<sup>2</sup>

ويتحقق هذا التكرار في شعر لسان الدين من خلال مايلي :

تكرار الأصوات المجهورة والمهموسة.

يُعرّف الصوت المجهور بأنه: «الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به»<sup>3</sup>، أمّا حروفه فهي: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، م، ن.

وأمّا الصوت المهموس فهو الذي «لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به»<sup>4</sup>، أمّا حروفه فهي : ف، ح، ث، هـ، ش، خ، ص، س، ك، ت، ق، ط.

والشاعر البارغ يحرص على استثمار كلِّ الإمكانات التي تمنحها اللغة التي ينظم فيها شعره لأنَّ «تنوع الإيقاع مما يساعد على إبراز القيمة التعبيرية للكلمات كما يعكس تنوعه التغيرات التي تطرأ على الفكرة والصورة والإحساس»<sup>5</sup>

وقيمة الصوت ليست قيمةً مطلقةً، تأخذ صفةً علمية؛ لذلك يجب أن لانزعم أن ثمة قانوناً صارماً ينظمها، وإنما هي مشروطةٌ بانسجام هذا الصوت مع غيره من الأصوات الواردة في التركيب، ثم بانسجامه مع الحالة الشعرية، ومن هنا يمكن البحث عن علاقةٍ بين التشكيل الصوتي والمحتوى الشعري<sup>6</sup> و«لقد برهن الاستقراء على أنَّ نسبةً شيوخ الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على

1 عبد القادر، بو زيدة، دراسة ظاهرة أسلوبية التكرار في قصيدة السياب رحل النهار، مجلة اللغة والأدب جامعة الجزائر، 1999، ع14 ديسمبر، ص 52

2 صلاح، فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1988، ص1، ص 21

3 كمال، بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1994، ص1، ص 17

4 بشر، المصدر نفسه، ص: 174

5 محمد، العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1988، ص25

6 ينظر: حسني عبد الجليل، يوسف التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998، ص 5

الخُمس أو عشرين في المائة منه، في حين أنّ أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة»<sup>1</sup> فإذا تواتر حضورها وصارت بارزة لا تخطئها عين القارئ أو أذن السامع صارت مولدةً للدلالة وصار لزاماً على الباحث النظر في قصيدة الشاعر<sup>2</sup>

### 1.2.1.2. الأصوات المجهورة

اخترتُ لمعالجة شيوخ الأصوات المجهورة قصيدةً طويلةً للسان الدين بن الخطيب، هذه القصيدة مهمة في السياق التاريخي لابن الخطيب، حيث جاءت في نوسان حالته بين الصُّعود والهبوط؛ فقد نظمها بعد أن استطاع السلطان إسماعيل انتزاع الملك مجدداً من أخيه بعد الانقلاب الذي حدث عام 761، وتعدُّ هذه القصيدة من مطولات لسان الدين، ويمكن للمرء أن يزعم أنّها بيانٌ سياسيٌّ للمرحلة الجديدة، بعد أن أبعَدَ العُصاة عن السلطة، وعاد السلطان إلى مستحقه.

لقد بلغت هذه القصيدة مئة وتسعة وتسعين بيتاً، ويتسربُ ظنُّ إلى المرء أنّ ابن الخطيب، لم يرد التوقف عن الكلام لأنّ لديه أشياء كثيرة يريد قولها عمّا حدث قبل الانقلاب، وماحدث خلاله، ويريد أن يرسمَ خطوطاً عريضةً للمرحلة القادمة حتى لا يقع المُلْكُ في المأزق نفسه، هذا المأزق الذي أزهقت بسببه أرواح، وتداعى ببناء الدولة وشردَّ السلطان وحاشيته، أضف إلى ذلك أنّ ابن الخطيب كان من بين المتضررين، الذين خسروا موقعهم، وسلبت منهم أملاكهم، وكادت عنقُه أن تتدرج على النّطع لولا تدخل سلطان المغرب.

لقد كانت الحادثة مزللةً لذلك نرى ابن الخطيب يصرخُ في هذه القصيدة ساخطاً في بدايتها على المال الحزين الذي حدث ومفصلاً فيه، ثم كان شديد الزّراية على هؤلاء العُصاة، فكان صراخه يازُّ في الأذن محدثاً جلجلةً وصل صوتها إلى هذه الصفحة التي تسجل هذه المشاعر.

وقد قمتُ بإحصاء الحروف المجهورة في هذه القصيدة فكانت على الشكل الآتي :

الأصوات المجهورة	عدد مرات التكرار
ب	196
ج	87
د	216
ذ	82
ر	200
ز	34

1 أنيس، المصدر نفسه، ص30.

2 محمد الهادي، الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 1996، ص55

ض	21
ظ	15
ع	123
غ	33
هـ	412
ن	284
المجموع	1703

لذلك نجد أن الحروف المجهورة شاعت في هذه القصيدة حيث بلغت 1703، ونسجل في هذا السياق الكثير من الكلمات التي تبدى فيها الجهرُ واضحاً بل صارخاً، وهذا الجهر ورد في الكلمات المفتاحية للنص، لأن صورة الصوت هذه لها سلطانٌ على المتلقين في هذا الموقف، فالسلطان عائدٌ من ذلة إلى عزة، ومن فقد إلى امتلاك، ومن ضعف وهوان إلى بطش بالمارقين، لذلك كانت حاسة السمع مرهفةً عند جميع الحاضرين في موقع الإنشاد، والشاعرُ واعٍ لهذه المسألة؛ فكان هذا الحضور المجهور لأنه سيجد استجابةً من المتلقين، وسيحدث تفاعلاً كلياً مع كل الحواس التي تتلقى النص؛ فالانطباع الذي يصل من خلال حاسة معينة كالسمع مثلاً لا يلبث أن يثير إحياءات بحواس آخر مثل البصر: أو اللمس<sup>1</sup>.

لنتأمل في هذا المفردات التي انتزعت من النص:

تزلزلت، النور، مجدك، عباده، تعزل، قضى، يخذل، انتضيت، ضربت، عضو، نهضت، بضع، تجنى، الرعب، جحفاً، الأباطل، الفرج، ظافر، القضاء، راجفة، تمور، فزلزلوا، بضع، تجنى، الرعب، جحفاً، الغدر، سجية، الغادرين، الضرغام، الحناجر، نادب، يذوي، الهزبر، ضيعوا، عطلوا، العدوتان، عولوا، الدماء، الهجير، مشتجر، الجهاد، الريح، العقيم، جدلوا، المفارق، العجاج، منجرد، أغر، محجل، الجلاذ، علياؤكم، البُد، ببغيهم، المستحقر، المسترذل، الحزم، الإمارة، الإدارة، شرارة، رذاه، النار، يسترسل، هاضني، جوراً، أنحى، روع، مأمني، ظلماً، حمّلي.

(1) ينظر: فضل، المصدر نفسه، 472.

لقد كشف تجمع الأصوات المجهورة في أبيات القصيدة الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية، هذه الحالة التي كانت تهيمن على الشاعر، وكانت محفراً تولد في ظلها الخطاب؛ فساعدت في شرح الانفعالات ووجهت المضامين التي يريد الشاعر أن يثيرها، أو تسربت عبر النسيج الشعري مع تيار الدلالات الخفية التي يمكن للمرء أن يدركها إذا وقف ممحصاً في النص متتبعاً علاقة الصوت وتكراره بالرسالة التي يريد الشاعر إيصالها.

ومن المفيد أن نفق عند مجموعة من أبيات القصيدة بشكل مفصل لنرصد دلالة تواتر الحروف الجهرية وأثرها إيقاعياً، ومن ثم دورها الحيوي في نمو الدلالة، يقول ابن الخطيب :

### و الغدرُ شرٌّ سَجِيَّةٌ مَذْمُومَةٌ      شَهْدُ الْحَكِيمِ بِذَلِكَ وَالْمُتَمَلِّمِ 1

ظهرت في هذه الأبيات الأصوات المجهورة سبع عشر مرة، ويمكن للمرء أن يلاحظ من أول تأملٍ أنّها ظهرت في الكلمات التي تعدّ موضوع البيت أو الرسالة التي يريد الشاعر إيصالها، فقد استفتح البيت بكلمة الغدر؛ فظهر الترتّم بالغين واضحاً جلياً، ويمكن للمرء أن يعيد تذوقه بإعادة القراءة، ثم جاءت الدال بشدتها كنايةً عن قسوة الصنيع، وأردفها بالراء التي تعطي مدىً واستطالةً لتوحي بمساحة الغدر التي أوشكت أن تفتك بالملك، ولم يترك الشاعر المتلقي يلتقط أنفاسه حتى جات كلمة الشر التي تحمل حرفاً مشدداً يُضَاف مباشرةً إلى صفة مرذولة مسقبة عند البشر، وهذه الصفة تحمل صوتاً مجهوراً هو الجيم، ولم يترك الشاعر هذه الصفة دون استكمال إدانتها مترنماً بذلك من خلال تكرار الميم في كلمة مذمومة ثلاث مرات، يقول ابن الخطيب :

### فَإِذَا انْتَضَيْتَ فَكُلُّ كَفٍّ مُرْهَفٌ      وَإِذَا ضَرَبْتَ فَكُلُّ عَضُوٍ مَفْصِلٌ 2

هذا البيت يسجل ماحدث في المعركة، بل يسجل واقعة النصر على المارقين، وقد استطاعت الأصوات المجهورة وضع المتلقي في دوامة المعركة منصتاً للجلجلة وانتضاء السيوف وصوت الضرب الذي يفتك بالأعضاء، وكأن المرء أمام مشهد حي تنتقل إيقاعاته إلى روع المتلقي من خلال هذه الصورة الصوتية الصارخة، يقول ابن الخطيب :

### وَالْأَرْضُ رَاجِفَةٌ تَمُورٌ وَأَهْلُهَا      عَصَفَتْ بِهِمْ رِيحُ الْعَذَابِ فَزُلْزُلُوا 3

1 لسان الدين، ديوانه 2 / 497

2 لسان الدين، المصدر نفسه، 496/2

3 المصدر نفسه، 497/2

هذا الضَّغْطُ الذي بدأ مع حرفِ الضَّادِ في كلمة ( الأرض ) يشكل استناداً صوتياً ملفتاً للسامع؛ لتأتي الجيمُ في ( راجفة ) مبيّنة حركةً واهتزازاً يوشك المرءُ أن يسمعَ صوته بل يحسه، وأكدها الشَّاعرُ بكلمة ( تمور ) التي لفتت فيها الميمُ والرَّاءُ انتباهَ المتلقي لهذه الحركة، ليختتمَ الشاعرُ هذا البيتَ بكلمة ( زلزلوا ) التي تدلُّ على حركة شديدةٍ أحدثت وقعاً عند المتلقي لأنها حُمِلت على حرف الصَّفِير ( الزاي ) بتكراره في كلمة واحدة.

يقول ابن الخطيب :

**من كلِّ مُنْجَرِدٍ أَعْرَ مُحَجَّلٍ يَرْمِي الْجِلَادَ بِهِ أَعْرَ مُحَجَّلٍ 1**

تكررت الحروفُ المجهورةُ في هذا البيت اثنتان وعشرون مرة، ولكنَّ حرفَ الجيم كان له ظهورٌ بارزٌ لأنه وردَ في الكلمات المفتاحية في البيت، (مُنْجَرِد، مُحَجَّل، الجِلَاد، محجَل)، والشَّاعرُ يريدُ أن يتحدثَ عن هول المعركة، التي كانت نتيجتها عودة السُّلطة إلى أربابها، فكان لا بُدَّ من التركيز على مفردات الحرب، وهذه المفرداتُ كانت الخيلَ التي شاركت في المعركة، وهول المعركة ( الجِلَاد )، لذلك كان لا بُدَّ من لفت نظر السَّامع إلى هذه المستوى المعنوي من خلال الضَّغْط على المستوى الصوتي، لأنَّ الصوتَ البارز يلفتُ النَّظْرَ إلى المعنى الذي يريدُ الشَّاعرُ إيصاله. وحرفُ الشَّينِ الشَّدِيدِ المجهور، المحيوس الصوتِ والنفس والذي يصعبُ إخراجُه لأنه يحتاجُ ضغطاً شديداً قام بذلك وجعل السَّامع يُشْفِقُ أذانه متخيلاً صورة المعركة من خلال شدة الصوت الذي يعبرُ عنها، ولا بُدَّ لنا في هذا المقام من ذكر طبيعة الإنشادِ الشَّعري الذي يعزِّزُ دورَ الأصواتِ في البنية الإيقاعية، ولأننا لا نملكُ تسجيلاً بصوت الشَّاعر لهذه القصيدة لُبَّعد الشُّقَّة الزمانية بيننا وبينه، ولاختلافِ العصرِ وأدواته، ولكنَّ احتفاءً العربِ بالإنشاد يجعلنا نتمسكُ بتلابيب هذه التفسيرات، لأنَّ تلقي الشَّعرِ عند العرب هو تلقُّ صوتي بالدرجة الأولى، ثم ينشرُ هذا التلقي بظلاله على كلِّ الحواس التي تتعاورُ على رسم الصُّورِ الشَّعريَّة في ذهن المتلقي لأنَّ الإنشادَ يُظهر قيمةَ الجرسِ الصوتي للشَّعر، ويساعدُ في الوقت نفسه على إدراك الصُّورة البصريَّة المجاورة للصورة السمعية، وكلما أوجدنا ميزاتٍ تعبيريةً للصوت ساعدنا ذلك على إظهار قيمة الصورة السمعية والبصرية لذا فإنَّ المتلقي السمعي لا يستخدمُ أذنه فقط، بل يعيرُها أيضاً البَصْرَ حتى وإن كان المرءُ لا يُبصر، وهذه ميزةُ الإنشاد وميزةُ التلقي المرتبط ارتباطاً عضوياً به. وفي الشَّعر لا نتحدثُ عن موسيقى مجردة لا تستدعي غير الأذن بل عن كلماتٍ وموسيقى وإيقاع طُوِّعت جميعها للشَّعر، وعالمُ الكلمات واللغة أوسعُ بما لا يُقاس من عالم الموسيقى.

ثانياً: الأصوات المهموسة :

اخترت لمعالجة الحروف المهموسة قصيدة في رثاء زوجه

الأصوات المهموسة	عدد مرات التكرار
ح	8
ث	1

هـ	12
ش	3
خ	3
ص	1
ف	10
س	6
ك	12
ت	14
ط	3
ق	13
المجموع	103

هذه القصيدة قصيرة مقارنة بالأولى، فهي أحد عشر بيتاً، ولكنها تحمل دلالات عميقة، وتعد وثيقة تاريخية عن حياة الرجل المنتكس، فقد رثا فيها زوجها، التي قضت نحبها في سلا، في العودة المغربية، أي في تغريبته المؤلمة بعد أن سقط في وحل المطاردة والإقصاء، وتخلّى عنه الجميع، بل صار علامة على سوء الطالع، فلم يبق بجانبه إلا أسرته الصغيرة؛ زوج وأبناء، ولكن محنته تزداد بوفاة هذه الزوجة، ليصير وحيداً إلا من ألم وذكرى، وإذا دققنا في الكلمات المفتاحية في القصيدة لوجدنا شيوع الحروف المهموسة الآتية:

هاج، سامني، النّكل، اشتداد، أهوال، حفرت، المحال، توهم، بعدها، إمهال، الحيا، المقام، قبرك، مناخاً، هطّال، سلا، السّالي، حزني، الشّوق، يُقلّني، سرّعتي، ترّحالي، اسمك.

وعلى الرّغم من قلة أبيات هذه القصيدة، إلا أنّها كانت مركزة استطاع الشّاعر من خلالها بثّ شكواه بفقد هذه الحبيبة، الذي كان يعضّده في نوازله التي جاءت تنرى، وللهمس هنا دلالة أخرى؛ فالشّاعر وحيداً لا نصير له، و لاجموع يحدثها، بل انتبذ مكاناً قصياً عن غرناطة، وكأنّه يناجي نفسه مستذكراً الحبيبة والأيام الخوالي، مستمطراً شأبيب الرحمة عليها؛ فنفت الهاء في هذه القصيدة اثنتي عشرة مرة متوجعاً على فقدها، وجاءت القاف ثلاث عشرة مرة، وهي الصّوت الصّلب كما يقول

ابن جنى 1 وهي من حروفِ القَلْقَلَة التي تعني الاضطراب والتحرك. لتأمل بعض الأبيات في هذه القصيدة :

### فانتظريني فالشوقُ يُفلقني وَيَقْتَضِي سُرْعَتِي وإِجْالِي 2

شاعت حروفُ الهمس على مساحة البيت، فقد استأنفَ بالفاء منبهاً السَّامع إلى معنى جديد يريد قوله، أو إلى مقولة يودُّ التأكيدَ عليها، والسَّامعُ هنا ربما قريبٌ ينصتُ له، أو روحٌ مجروحةٌ بهذه الفقد يناجيهما في ليل بهيم، ثم جاءت كلمة الشوق بشينها المشددة وقافها، ثم أردفها بكلمة يُفلقني التي تحملُ معنى الاضطراب الذي تحمُّله القَلْقَلَةُ الخاصةُ بحرف القافِ معبرة عن شدة اضطرابه.

يقول ابن الخطيب في القصيدة نفسها :

### أما وقد غابَ في تُرابِ سَلاَ وجهك عَنِّي فَلَسْتُ بالسَّالِي 3

في هذا البيت تكررت السين ثلاث مرات وهي من الكلمات المفتاحية، (فسلا) هي المكان الذي ضمَّ قبرَ الحبيب، والسين في (لست) تؤكد نفيَ النسيان، ليشيع إيقاعُ الهمس والتوجع الذي تحقُّقه السين. والسينُ حرفٌ فيه جريانٌ للهواء وجريانٌ للنفس، وهذا ما يساعدُ على نَفْثِ الآهةِ الحرَّى التي تعتملُ في نفس الشَّاعر في مقام الفقد؛ أضف إلى ذلك أنَّ السَّيْنَ حرفٌ صَفيري والشَّاعرُ يريدُ تمزيقَ وحدته في هذا الحَظْبِ الجَلِّل؛ فأكثرَ من السين لتكونَ مؤنسةً له.

### 1.2.1.3. تكرار العبارة

يقول ابن الخطيب

صَلَّى عَلَيْكَ إِلَهَ الْعَرْشِ مَا صَدَحَتْ قُمْرِيَّةٌ فَوْقَ أَفْئَانِ الرِّيَاحِينَ

صَلَّى عَلَيْكَ إِلَهَ الْعَرْشِ مَا سَجَعَتْ حَمَائِمُ فَوْقَ أَغْصَانِ البَسَاتِينَ

صَلَّى عَلَيْكَ إِلَهَ الْعَرْشِ مَا وَفَدَتْ نُوبِقَةٌ لِحِمَى الْأَطْلَالِ تَبْرِينِي

1 لسان الدين، المصدر نفسه 2 / 158

2 المصدر نفسه 2 / 506

3 المصدر نفسه، 2 / 505

صَلَّى عَلَيْكَ إِلَهَ الْعَرْشِ مَا هَطَلَتْ مَدَامِعُ السُّحْبِ أَوْ عَيْنُ الْمُحِبِّينِ

صَلَّى عَلَيْكَ إِلَهَ الْعَرْشِ مَا ضَحَكَتْ مَبَاسِمُ الزَّهْرِ فِي ثَغْرِ الْأَفَانِينِ 1

هذه الأبيات من مدحة نبوية بلغت أربعين بيتاً، ولهذه النوع من القصائد خصوصية؛ فهي تحاكي نماذج سابقة، وأفق توفيقها الموضوعي واضح بالنسبة للمستمع؛ فهي تُشبه إلى حد ما طريقة عمود الشعر؛ فلها مطلع غزلي، ثم ثناء على النبي المصطفى صلى الله عليه وسلم، وسرد لبعض من سيرة نبوته، وفي الغالب الأعم يكون السرد لما اشتهر من سيرته، لذلك يحتاج الشاعر منبهات أسلوبية غزيرة لجذب المتلقي لمتابعته، على الرغم من توفر عناصر أخرى تساعد في الجذب كقدسية الموضوع، وفضاء الإلقاء الشعري؛ فعلى الأغلب تُلقى هذه القصائد في مناسبات دينية؛ حيث يشبع جو إيماني يجعل المتلقي متحفزاً لسماع قول الشاعر لأن الموضوع يدخل في باب مقدساته التي تُحدث هزة وأريحية في وجدانه، وعلى الرغم من ذلك فإن الشاعر يحتاط لذلك بنثر منبهات إيقاعية على مستوى النص تمنع المتلقي من الغفلة عما يقال.

ومن تقاليد هذا النوع في القصائد تكرار عبارة بعينها، يستخدمها الشاعر لخدمة موضوعه، ولا يجعل التكرار هدفاً موضوعياً فقط، بل يستثمر فيه إمكانياته الإيقاعية على الرغم من تكرار العبارة عدة مرات؛ فيحاول في كل تكرار أن يكسر من رتابتها بتغيير جزء منها؛ مما يحفز المتلقي على توقع شيء جديد؛ ليصبح هذا الخرق بُعداً نغمياً آخر في القصيدة لأن الشاعر كسر الرتابة التي تسير عليها الجملة، وصار المتلقي مستعداً للاستماع لقفلة جديدة في العبارة؛ لذلك فمع تكرار (صلى عليك إله العرش) وجدنا الشاعر لم يسمح للمتلقي بالركون لإيقاع واحد بتكرار (ما صدحت)، بل وجدناه يأتي بـ (ما سجعت)، و(ما وفدت)، و(ما هطلت)، و(ما ضحكت)؛ فصار المتلقي أسير الشاعر نغمياً، يذهب به حيثما يشاء.

إنّ هذا النوع من التكرار « حركة كبرى تنطلق من نقطة معينة هي لحظة التشكل أو التكون، ثم تتقدم محكومةً بنوع من الجدل الدائم، وتتوزع إلى حركاتٍ داخليةٍ صغرى تعمق الوجه العام وتثريه. وفيما هي تفعل ذلك تطلّ تعود إلى لحظة البداية، أي إلى منبعها وتشرع في رحلة الكشف من جديد» 2

1السان الدين، ديوانه 613/2

2 محمد لطفي، اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراب للنشر والتوزيع، تونس، د. ط، 1985، ص: 129

ويقول ابن الخطيب:

إلى الغيثِ الذي إن شح غيثٌ      فمن يُمنَاهُ يندفقُ اندفاقاً

إلى الليثِ الذي راعَ الأعادي      وأمنَ رفقُ سيرتهِ الرفاقا

إلى حَبْرِ السياسةِ لا يُجاري      ولا يبغِي مُعارضه اللّحاقا

إلى الفطنِ الذي لولا نَدَاهُ      إذا ما جُسَّتْهُ خفتِ احتراقا

إلى قمرِ الوزارةِ جَلَّتْهُ      إِبَاهَةُ السَّعْدِ نوراً واتساقا 1

هذه القصيدة في المدح، وتختلف عن سابقتها؛ فالشاعرُ استخدم أسلوبَ التكرارِ في بداية القصيدة؛ في البيت الخامس، أي مازال المتلقي متحفزاً للسَّماع، وما زال الإيقاعُ في كامل طاقته، فنحن نسمع قصيدةً على الوافر، ومنذ هنيهاتٍ غادرنا تصريراً بالقاف كان وقعه عميقاً على الأذن، ومن ثمَّ النَّفس، فما قيل عن موضع التكرار في القصيدة السابقة لا يمكن رؤيته هنا.

إنَّ الموضوع يفرضُ على الشاعرِ التجويدَ في الاستهلال والاحترارَ من إفلاتِ المتلقي سواء كان من الجمهور، أو كان الممدوح نفسه، لذلك قبل أن يذهب أثرُ التصريح من الأذن عاجلٍ الشاعرُ المتلقيين بحشدٍ تكراري متنوعٍ ليلفتَ ذهنهم إلى رسالته التي يريد، أضف إلى ذلك أن بنية التركيب (إلى الغيث الذي) تحملُ بعداً إيقاعياً، فكأنَّ المرءَ عندما يستمعُ إليه يخبُّ بالمسير، لأنَّها تشعرُك بذلك، ثم أعادها بالصورة نفسها في البيت الثاني حتى إذا ما اطمأنَّ أنَّ النَّفس ركنت إلى هذه الجملة الإيقاعية، عاجلها بكسرٍ لهذه الرتابة؛ فقال: إلى (حَبْرِ السياسة)، ليشعرَ المتلقي أنَّ الإيقاع اللغوي لا يسيروا على نظامٍ واحدٍ، ثم يعودُ مرةً أخرى إلى الأسلوب نفسه فيقول: (إلى الفطن الذي).

إنَّ هذا التنويعَ في التكرارِ وكسرِ الجملة بين الحين والآخر يدلُّ على أنَّ الشاعرَ واعٍ للتأثير الإيقاعي للجملة بعيداً عن الوزن الذي استقر في وعي المتلقي بعد الشطر الأول، فهو منذُ البداية يدركُ أنَّ هذه القصيدة على الوافر أو الطويل على سبيل المثال، ولكنَّه يستخدم التكرارَ، ثم يقومُ بكسر الشكل الصارم للجملة التي استقرت في ذهن المتلقي ليمدَّ روابطه الأسلوبية على مساحة العمل الشعري ليربطَ أطرافه جميعاً حتى لا يتبددَ الموضوع ومجسداً في الوقت نفسه الحالة

النفسيّة التي هو عليها في حال إنشاء النص، وليشارك المتلقي تجربته؛ ولنا أن نفترض هنا لغةً للجسد أثناء الإنشاد، هذه اللغة التي تُظهر اهتزازاً في ذكر العناصر المكررة خصوصاً في سياق المديح؛ فالشاعرُ لن يكونَ مقنعاً للسامعين إذا لم يكن لغويّاً أو أدائياً قد وصلَ إلى كمال التّوهم فيما يروي» وبهذا يحقق التّكرارُ وظيفته كإحدى الأدوات الجماليّة التي تساعدُ الشّاعرَ على تشكيل موقفه وتصويره؛ لأنّ الصّورة الشعريّة على أهميتها ليست العامل الوحيد في هذا التشكيل»<sup>1</sup> ويقول ابن الخطيب:

يا ابنَ أبي الفتح نسبةً عكستُ      فلا بفتحٍ أتت ولاظفرِ  
يا ظللاً ما عليه من عملٍ      يا شجراً ما لديه من ثمرِ  
يا مفراطَ الجهلِ والغاوةِ لا      يُحسبُ إلا من جملةِ البقرِ  
يا دائمَ الحقدِ والفظاظَةِ لا      يُفرِّقُ بينَ ظالمٍ وبري<sup>2</sup>

ولا يمكنُ للشّاعر أن ينجحَ دائماً في استثمار القيم الصوتيّة، أو بعبارةٍ أخرى لا يمكنُ له أن ينجحَ شاعريةً جاذبةً لاعتماده على العنصر الصوتي فقط، لأنّ العنصرَ الإيقاعيّ أو الصوتي هو واحدٌ من عناصر كثيرةٍ تسهمُ في خلق شاعرية النصّ، كالموضوع والصّورة والتّحكيك، الذي يخرج القصيدة في أبوسٍ خارجيٍّ جاذبٍ مستنداً إلى موضوع؛ فهذه القصيدة تسعةٌ وثلاثون بيتاً كرّر الشّاعرُ فيها (يا) النداء ثلاث عشرة مرة، فبدأ النصُّ مزدحماً بهذه الياء، وقد وزّعها على عدة مواضع في القصيدة، فقد بدأ بها في البيت السابع؛ فكان لها وقعٌ صوتيٌّ ملفتٌ ثم أمسك عن ذكرها، حتى وصلنا إلى البيت الثاني عشر؛ فكرّر الياء ست مرات متتالية، ثم أمسك، ثم عاد إليها تارةً أخرى؛ فكرّر لها مرةً واحدة، ثم مضى ببيتين دون ذكرها ليعود إلى تكرارها ثلاث مرات متتالية، ثم يهجرها عشرة أبيات متتالية، ليعود لذكرها مرتين متتاليتين، وأتفهم تماماً دورَ ياءِ النداء في موضع الهجاء هذا؛ فهي أداة تنبيه وجذبٍ للمتلقى حتى يلقي الشّاعرُ في روعه ما يريد.

<sup>1</sup>مدحت، الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، مصر، ط2، 1995، ص47 وينظر: علي، الخرايشة، الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، مج37، يونيو سبتمبر، 2008 ص241-242.

<sup>2</sup>لسان الدين، ديوانه 428/1

لقد أراد الشاعِرُ أن يفضَحَ المهجُوَّ في هذه القصيدة، وكأنَّه ينادي في الأفق كي يسمعَ السَّيَّارةُ قبل المقيمين، وكانَّ كثرةَ التَّكرارِ أفقدتها حرارتها الإيقاعية، فلم تعد مؤثرةً لأنها دخلت في الإيقاع الذي تتوقَّعه الأذن، وتلك ثمرةُ الإسرافِ وعقبي الإفراط.

### 1.2.2. الجناس :

يعد الجناسُ من الوسائل الأسلوبيةِ الفاعلة في الخطاب الشعري، وتتجلى فاعليته في اعتماد عنصرِ المفاجأة؛ حيث « يتوقَّعُ المتلقي أن يؤدي التماثلُ الشكلي إلى تماثل دلالي، وهنا يحدث غير المتوقع إذ يقود التماثل إلى التخالف، وبهذا تتكاثرُ المنبهاتُ التعبيريةُ التي تفعلُ في الموقف الشعري بأكمله، وتدفعُهُ إلى تكامله الثلاثي؛ المبدع، المتلقي، الخطاب»<sup>1</sup>

وغاب الجناسُ التأمُّ عن شعر ابن الخطيب، وهذا مايدفعنا إلى القول: إنَّ ابن الخطيب في توظيفه للجناس الناقص يريدُ «تجنُّبَ المتلقي الوقوع في اللبس والخطأ في المعنى»<sup>2</sup>

وتبرزُ فاعليتهُ الجناس فيما يصيبُ به المتلقي من صدمة تتجسّدُ في خيبة توقَّعه من أن يؤدي التماثل في الشكل إلى التماثل في الدلالة، وهنا يتحوّلُ الجناسُ إلى منبّهٍ تعبيري، يؤدي إلى تفعيل الموقف الشعري، خاصة أن إحدى كلمتي الجناس تقع في منطقة ارتكازٍ دلالي وهي منطقة القافية.

و كنا قد بيَّنا في موضعٍ سابق أن لسان الدين كان رجلاً تتناهبه مشاريع كثيرةٌ منها الإبداعي كالشعري، ومنها الثقافي ككتابة التاريخ والتصوف، ومنها السياسي كوزارته لبني الأحمر، ولا يمكنُ لنا أن نفهمَ النتاجَ الإبداعي للسان الدين دون أن نقرَّ بأن هذه التشظي في الاهتمام كان له دورٌ كبيرٌ في طبيعة نتاجه الأدبي بل حتى في التقنيات التعبيرية التي استخدمها في مدونته الشعرية.

ولم يكن استخدامُ الجناس بوصفه أداةً تعبيريةً إيقاعية بمعزل عن هذه القناعة، فالرجل بدا في قصائده ميالاً إلى الأقدمين مقتصدًا في استخدام الجناس الذي ظهر في شعره عفو الخاطر، وهذا راجع للعباءة الإبداعية التي يرتديها، فتجد الرجل قد تمترسَ خلف المتنبي أو البحتري، فكان الجناسُ نزرًا، بل كان له دورٌ وظيفيٌ إيقاعيٌّ بيّنٌ يسهمُ مع بقية العناصر الإبداعية في إنتاج أدبية النص، ونراه في قصائد أخرى قد ارتدى عباءة عصره، العصر الذي كان الإسرافُ في البديع والتزيين

1محمد، عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995، ص 330

2شريف، الحبار، شعر إبراهيم ناجي؛ دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2008، ص142

سمته، فلم يخرج الرجل عن تقاليد وذوق زمنه، لذلك نجده قد حشد بشكل قصدي في قصائده جناساتٍ بدا أنّها وردت بشكل متعسفٍ، لا بل إنه ذكر غير ما مرةٍ قبل بدء القصيدة أنه سيستخدم الجنس 1

ومهما يكن من أمر فإنّ ابن الخطيب كان واعياً لمشروعه الشعري، كما كان واعياً لمشروعه الثقافي والسياسي، وكما عانى الرجل من كبواتٍ في مشاريعه الأخرى رصدنا ذلك في مشروعه الشعري، ولكن في المجمل فإن استخدام الجنس في شعره أدى الوظيفة المناطة به على المستوى الإيقاعي.

يقول ابن الخطيب:

**كَمِ فِضَّةٌ فُضَّتْ، وَكَمْ مِنْ ضَيْعَةٍ ضَاعَتْ، وَكَمْ ذَهَبٍ رَأَيْنَا يَذْهَبُ 2**

إنّ تلقي الجنس يتم عبر قناتين الأولى سمعية، عند سماع الإنشاد والثانية بصرية عند معاينة الخط، وفي هذا البيت يجد المرء نفسه أمام حالة إيقاعية كثيفة سببها الجنس، ولا يمكن أن ننكر قصديّة المنشئ هنا في حشد هذه الجناسات، ولكنّها على الرغم من ذلك كانت العنصر المهيمن على النص بوصفها أداة إيقاعية، وبعد هذا الصخب الإيقاعي الذي يسيطر على مدارك المتلقي سواء من خلال السمع أو من خلال الخط تتكشف للمتلقي بنية معنوية لا تقل أهمية عن المستوى الإيقاعي الذي لفت النظر واستولى على المدارك، وهذا عائد لطبيعة الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها وحملها على ظهر الجنس، فإذا توقفنا أمام هذه الجناسات بعين المتدبر نكتشف أنّ الخذلان الذي يلاقيه المتلقي من انكسار التوقع الصوتي بفعل الجنس يوئد دلالة عميقة تهز وجدانه، فالفضة التي اكتنزها أصحاب هذه البلاد فضت وصارت أثراً بعد عين، والضياح التي كانت عامرة بأهلها صارت خيراً ترويه حكاية أو تردّ عرضاً في سياق قصيدة، والذهب الذي كان مطمح الأنفس ذهب دون رجعة، وأعتقد أنه لولا واقعية الحدث لما استطاع الجنس أن يلفت نظر المتلقي سواء على المستوى السمعي أو المستوى البصري، ونقصد بالحدث هنا حال الأندلس؛ فهذه البلاد رافقها الفقد منذ تهشم الخلافة الأموية؛ فصار الخسران وهلاك الأنفس واندثار الضياح والذهب والفضة ملازماً لها، وصارت هذه الجملة ملازمة لخطاب الأندلسيين سواء في كتب التاريخ أو في الشعر، ولذلك كان

1 لسان الدين، ديوانه 146/1

2 المصدر نفسه 111/1

ذكرها يحدث زلزلة في النفس؛ فتتجلى إيقاعاً يظهر في النص، بل إنه يكون نقطة ارتكازٍ للتعاطي مع النص من قبل المتلقي، يقول ابن الخطيب:

وَيَخْلُصُ مَنْ فِي رَاحَتَيْكَ زَمَامَةٌ      فَسَيْبُكَ كَاسِيهِ وَسَيْفُكَ سَالِبُهُ<sup>1</sup>

ويقول أيضاً:

وَدُمْتَ عَزِيزَ الْجَارِ سَيْفُكَ فَاصِلٌ      وَسَيْبُكَ مَمْنُوحُ النَّوَالِ مُبَاخُهُ<sup>2</sup>

لا بدّ من الوقوف أمام هذين البيتين، الذين يحملان صورةً الجناس نفسها، وهذا الوقوف متعلقٌ بطبيعة المعجم اللغوي، الذي تستدعيه طبيعة الحياة في ذلك الزمان؛ فالمُلك الأندلسيُّ أو مُلك بني الأحمر كان يترنّح على الرغم من استمراره بعد موت ابن الخطيب لأكثر من مئة خمسة وعشرين عاماً، لقد صارت الحياة بين عدوّ متربصٍ وجبهةٍ داخليةٍ مهزوزةٍ تمزقها الانقلابات؛ مدعومة من الأعداء المناوئين، هذه الجبهة التي يجمعها المال والسيف \_ إذا توافرا \_ ويفرقها انعدامهما؛ أضف إلى ذلك أنّ ابن الخطيب كان شاعرَ البلاط، بل أكثر من ذلك كان شاعرَ الدولة، وهو أول القائلين في المناسبات؛ التي تهم كيانَ الدولة أو يومياتها، وهو أول من يُستمع إليه، لذلك كان عليه أن يلتزم بالتقاليد المدحية؛ التي استقرت خلال ألف عام من الإبداع الشعري العربي، هذا الإبداع الذي كان يأخذ في مناسباتٍ كثيرةٍ شكلَ الوظيفة كما في قصائد المديح.

إنّ السيبَ والسيفَ هما أسُّ السلطة؛ لأن الناسَ بين رغبةٍ ورهبةٍ، ولذلك كان تركيزُ الشاعر عليهما، وهذا التركيزُ جعله يحتفي بهذه المقولة فنياً؛ فوضعها في سياق الجناس؛ لأن المتلقي سمعياً أو بصرياً سيستوقفه في البيت لفظُ السيب، ثم يضعُ الشاعرُ له مقابلاً ضدياً يزيد مسافة التوتّر والإيقاع في النص، وفي البيتين الذين نحن بصددهما قدم الشاعرُ السيفَ ومرة قدم السيبَ، وذلك راجعٌ للموقف الذي ينطلقُ منه، هل يريدُ التلويحُ بالعصا أولاً، أم أنّه يقدمُ الإغراء، ثم يتبعه بالسيف.

ومثل هذا ينطبق أيضاً على قوله :

1السان الدين، ديوانه1/136

2المصدر نفسه 1/221

## وظائف بعد بُعْدِكَ في ازديادٍ وحفظ في طعانٍ أو طعامٍ<sup>1</sup>

ويقول ابن الخطيب في سياق آخر :

مالي أُعْدَبُ نَفْسِي فِي مَطَامِعِهَا وَالنَّفْسُ تُزْرِي بِنَهْذِيبي وَتَهْذِي بي

وَإِذَا اسْتَعْنَتْ عَلَى دَهْرٍ بِتَجْرِبَةٍ تَأْبَى الْمَقَادِيرُ تَجْرِيبي وَتَجْرِي بي 2

وقال قبل هذين البيتين : وقلت في التجنيس<sup>3</sup>

واضح من التقديم لهذين البيتين أَنَّ الشاعرَ يقصد ذلك، وأنه ساعةً إنشاءً هذين البيتين كان يفكرُ بالمجانسة؛ التي جعلها منطلقاً له، وهذا مؤشرٌ أَنَّ الشاعرَ جزءٌ من الحركة الفنية في زمنه؛ تلك الحركة التي صار الجناسُ عنصراً مهماً من عناصرها الفنية، على الرغم من انقسام الناس في ذلك الزمان بين ممتدحٍ له يجعله شامةً الشعر، وبين ذامٍ له يعده مُستقبحاً مردولاً، ويخرج من يتعاطاه من دائرة الإبداع.

ولكنَّ ابن الخطيب كان على مسافة واحدة من هؤلاء، وبعبارة أدق كان على مسافةٍ واحدةٍ من التقاليد الفنية؛ التي هضمها جميعاً وتجلت في شعره، ولا نريد أن نكون متعسفين في حكمنا على هذين البيتين بالقول: إنهما من الشعر الذي أكلت الصنعةُ روحه، وحولته إلى زخرف صوتي أو زخرف لفظي، ومتى لم يكن الشعر صناعةً، ألم يكن هذا منذ مدرسة عبيد الشعر أوس بن حجر وأضرابه، الذين كانوا يحككون القصيدة حولاً كريئاً.

إنَّ الحكمَ يجبُ أن يكونَ على قدرة الشاعر على استثمار هذه العناصر الصوتية المتعارضة داخل النص، هل استطاعت هذه العناصر بالتعاون مع العناصر الأخرى التعبير والتصوير.

إنَّ حشدَ هذه الجناسات المتقاربة على المستوى المكاني في هذين البيتين مغامرةٌ قد تُطيح بالمعنى، وتجعله مستغلقاً وتحول البيتين إلى جلجة صوتية فارغة، لولا أن الشاعرَ قد نبَّه المتلقي منذ البداية على أنه يصوغُ حكماً بعد تجربة، وقد ساعد الاستفهامُ على ذلك، على الرغم من تنبيهه منذ البداية أنه يجانس، وهنا يتحدى الشاعرُ نفسه أمام المتلقي أنه سيقدمُ مقولاتٍ محمولة على جسد صوتي

1 لسان الدين، ديوانه 565/2

2المصدر نفسه/1/ 147

3المصدر نفسه/1/ 146

صارخ هو الجناس، لذلك قام بتنبيه الحاسة الصوتية عند المتلقي، وجعله مستعداً للاستماع لمستوى صوتي، وعليه أن يكون متنبهاً لتفكيك الصورة الصوتية؛ لأن تفكيكها يفجر الدلالة، ويجعل المتلقي بين صورتين.

تهذيبي وتهذي بي

تجريبي وتجري بي

ويقول ابن الخطيب :

جَزراً تُجَرِّرُ بالفلا أكَسارُه1	مَلِكٌ إِذا دَهَمَ الرَّدى تَرَكَ العدى
وبكلِّ دارٍ منك حُزْنٌ مُثْكلٌ2	وبكلِّ نادٍ منك أَنَّهُ نادِبٍ
يذوي له رَضوى وَيُذْبِلُ يَذْبَلُ3	في موقِفٍ ياهوْلُهُ من موقِفٍ
وَتَبائهُ مَثَلٌ به يَتَمَثَلُ4	لله موقِفُك الذي وَتَبائهُ
فالبُخْلُ والتبذيرُ مِمَّا يُرْذَلُ5	والمُنْحُ والمَنْعُ اعْتَبِرْ قِسْطاسَهُ
فلِلْعُدْمِ إِعدامٌ وللجودِ إِيجادُ6	تَعَلَّمْ من أَخلاقِكَ العَدْلُ في الورى
على كلِّ مِطْعَمِ العَشِيَّاتِ مِطْعانٍ7	تَمُدُّ بُنودُ النَّصرِ منهم ظلالُها
فلا عِدَّةٌ تُغْنِي ولا عِدَّةٌ تَحْمِي8	إِذا همَّ امضى عَزْمُهُ وإِذا سَطَا

1لسان الدين، ديوانه1 / 371

2المصدر نفسه 2/499

3المصدر نفسه2/499

4المصدر نفسه 2/501

5لسان الدين، ديوانه1 / 504

6المصدر نفسه1/272

7المصدر نفسه 2/588

8المصدر نفسه2/531

ثمة أمرٌ آخرٌ يستدعي الجناسَ في نصِّ ابن الخطيب وهو الموضوع، وهذا الاستدعاء المقصودُ به في الدرجة الأولى الظاهرة الصوتية؛ التي يقدمها الإيقاعُ لتحمل في تضاعيفها الدلالة؛ التي يؤديها، وسنضرب على ذلك مثالين، الأول: موضوعُ الحربِ، والثاني موضوعُ العطاء والكرم، لما لهذين الموضوعين من شيوع في ديوان الرجل، وشيوعهما عائد لطبيعة العصر.

أولاً: فيما يخص موضوع الحرب، فقد بينا في غير موضعٍ أن الرجلَ وجدَّ في زمن صراعٍ مريرٍ على الوجود في الأندلس؛ حيث العدو الإسباني متربص يتحينُ فرصةً ضعفٍ في دولة بني الأحمر حتى ينقضَّ عليها قضمًا لقطعةٍ جديدةٍ ليحولها إلى حالة إسبانيةٍ نصرانيةٍ كاملة، كأن لم تغنِ بالأمس، وهذا ما يضاعفُ الوجعَ ويعمقُ الفجيعةَ ويجعلها الهم الأول للأندلسيين.

أما الموضوعُ الثاني: فهو موضوعُ العطاء والمنح، وترجعُ أهميتهُ لأن الشاعر كان وزيراً في بلاط بني الأحمر وشاعرَ الدولة، ومن مهام شاعر البلاط تجميل صورة الحكم من خلال بثِّ دعايةٍ كثيفةٍ لمحاسنه، والمنحُ والعطاءُ كان قيمةً عاليةً في ذلك الزمن، وصار جزءاً من مفردات الشعر، لذلك نجد الشاعرَ قد ساق كثيراً من الجناسات في هذين الموضوعين، لأنهما عنصران مهيمانان في مقولاته الشعرية.

سنتأمل في هذه الأمثلة

الرَدَى	العِدَا
نَادٍ	نَادِب
وَيَذْبُلُ	يَذْبُلُ
وَتَبَّأْتُهُ	وَتَبَّأْتُهُ
الْمَنْحُ	الْمَنْعُ
فَالْعُدْمُ	إِعْدَامٌ
مِطْعَامٌ	مِطْعَانٌ
عُدَّةٌ	عُدَّةٌ

لا يمكن للأذن إذا تلقت هذه الكلمات إنشاداً، أو العين إذا عاينتها بصرياً أن تخطئ هذا الاختلاف الطفيف في الحروف بين الكلمات، وهذا الاختلاف لم يكن عبثاً وردَ عفوَ الخاطر في سياق القول الشعري، بل إنها كانت مركزَ النَّصِّ وحاملةً للمقولة؛ التي يريدُها الشاعرُ فما إن يسمعُ المتلقي بالردى ثم تتبعها العدا حتى يهيمن على حواسه مستوى صوتي ملفت؛ حيث كُسرَ شيء صوتي ما، هذا الكُسرُ يحفِّزه على الانتباه، ونقول القول نفسه في نادٍ ونادب، والمنح والمنع، إلى آخر ذلك من الأمثلة، أقول: هذا الخرقُ اللغويُّ يوجهُ السامعَ نحو هذه الفجوة الصوتية، ليقع بعدها في فخ إمعان النظر أو السمع؛ فيكونُ قد وقعَ تحت سطوةِ هذا المستوى الصوتي، الذي يلجُّ به إلى التأمل الدقيق حتى تتملكه الفكرة؛ التي مرَّرها الشاعرُ من خلال هذه المخاتلة اللغوية.

إنَّ هذا التقابلَ بين مفردتين للجناس يحققُ مجموعةً أهدافٍ أولها: المستوى الإيقاعي الواضح، ولكنَّ الوعي العميق للمتلقي سرعان ما يغادرُ هذا التأثير ليصل إلى بنيةٍ أعمق في النص خلقها هذا التقابلُ ليصل بالمتلقي إلى الفكرة الشعرية، وليس سديداً أن نزعَم أنَّ الشاعرَ يهدفُ من خلال استخدام العناصر الفنية إلى الاستيلاء على المتلقي وحسب، بل إنه يهدفُ إلى استشعار اللذة؛ التي يحققها له هذا الإيقاع، لأنه أولُ مستمتعٍ بالنص الشعري، وهو في رحلة كشفه هذه يستدعي كلَّ ما يُمتعُه أولاً فهو أولُ متذوقٍ للفكرة الشعرية، وأولُ متذوقٍ للمفردات؛ التي يبني من خلالها جسد النص.

ويقول ابن الخطيب في مدحة نبوية:

سَلِّ ما لَسَلْمى بِنارِ الهَجْرِ تَكْوِينِي      وَحُبُّها فِي الحِشامِ مِنْ قَبْلِ تَكْوِينِي

وَفِي قِبابِ قِبابِ قَامَتِ لَنَا بِقِباباً      طِرازُها مُذْهَبٌ فِي حَسَنِ تَزْيِينِ

وَقَدْ رَأَيْتُ مَسِيرِي عَزَّ مَطْلَبُهُ      وَالطَّرْفُ وَالطَّرْفُ يُبَكِّينِي وَيَكْوِينِي<sup>1</sup>

هذه الأبيات من قصيدة قيلت في مدح النبي صلى الله عليه وسلم، وهذا ما يجعلها تخضع لحالة إيقاعية خاصة؛ لأنها ليست من الشعر الوظيفي، الذي أسرف ابن الخطيب في نظمه؛ فهذه القصيدة يتحكم فيها إيقاعٌ خفيٌّ هو إيقاع المحبة لقيمةً علياً يؤمن بها الشاعر، لذلك يهتز طرباً عند ذكر النبوة، وهذا الاهتزاز الوجداني لا بد أن يتجلى في النص إيقاعياً، وأعتقد أن الحالة النفسية؛ التي

تؤسسُ للقصيدة هي التي تجلبُ العناصرَ الفنيةَ وليس العكس، فلا يمكنُ لموضوعٍ لا يهتَزُّ له الشاعرُ أو لم تمتلئُ به روحه أن يكون مُجوِّداً فيه.

إنَّ هذا الاهتزاز الوجداني في ذكر الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم جعل القصيدة تستجلبُ بحر البسيط ذي الإيقاعات العذبة، ومن ثم بدأ الجناس يأخذ دورَه في زيادة النغم وتعميقه بل إننا نشعرُ أننا أمامَ نظام جزئي للإيقاع يتحرك على مستوى النص، وفي لحظاتٍ ما نشعر أنه نظامٌ كليٌّ رديفٌ لإيقاع البسيط، صحيح أننا لا ندركه مجزءاً، ولكننا ندركه بالكلية، حتى يُخيَّل لنا أننا أمامَ قانونٍ خفي يسيطر على بنية النص. هذا النظامُ شكَّله تداخلُ علاقةِ الجناس مع الوزن الشعر فبدا محسوساً.

ولا يمكنُ لجناس هنا أو جناسٍ هناك على مساحات متباعدة أن يفرضَ هذا القانونَ على مستوى النص، صحيحُ أننا ندركُه على مستوى البيت، ونرى أثرَه الإيقاعي، ولكن تواتره على مستوى القصيدة يصنعُ إحساساً بقانونِ الإيقاع العامِّ للنص، وهذا الإحساسُ يشترطُ وجودَ إذنٍ مدربةٍ عند المتلقي حتى تقومَ بربطِ أجزائه المبعثرة عبر القصيدة.

إنَّ المرونةَ التي يمنحها الجناسُ للشاعر في خلق البنية الإيقاعية للنص تحمل معها أمراً أبعدَ غوراً من مسألة الإيقاع؛ فهي بهذا الهامش اللغوي الواسع تصنعُ الحدثَ الشعريَّ، وهي مطمئنةٌ أن الجسدَ الكليَّ للنص محميٌّ إيقاعياً بالعروض المحكم، فتبدأ هذه الحركةُ مستمثلةً كلَّ الطاقات الخفية التي تمنحها اللغة، هذه الطاقةُ، التي يسعى الشاعرُ لإبرازها من خلال هذا الاستثمار، وهذه العلاقات الخفية لا يمكنُ أن تتجلى من خلال الصوتِ والتركيبِ والدلالة فقط، بل لا بد من الأخذ بعين الاعتبارِ الحالةَ الثقافية، والزمن، والرسالة، والمتلقي.

ويقول في رثاء نفسه:

بَعْدُنَا وَإِنْ جاورتنا البيوتُ      وجئنا بوعظٍ ونحنُ صُموتُ

وأنفاسنا سَكَتَتْ دَفْعَةً      كَجَهْرِ الصَّلَاةِ تَلَاهُ القُتُوتُ

وَكُنَّا عِظَاماً فَصَرْنَا عِظَاماً      وَكُنَّا نَقُوتُ فَمَا نَحْنُ قُوتُ

وَكُنَّا شُمُوسَ سَمَاءِ العُلا      عَرَبِينَ فَنَاحَتْ عَلَيْهَا البيوتُ

فَكَمْ جَدَلْتُ ذَا الحُسَامِ الطُّبَا      وَذَا البَحْتِ كَمْ حَدَلْتَهُ البُخُوتُ

وكم سيقَ للقبرِ في خِرْقَةٍ      فتى مُلنتُ من كُساهُ التُّخوثُ

فَقُلْ للعِدا ذَهَبَ ابنُ الخُطيبِ      وفاتَ ومَن ذا الذي لا يَفوتُ

فَمَنْ كان يَفْرُحُ منكم لهُ      فقل: يَفْرُحُ اليَوْمَ من لا يَموتُ<sup>1</sup>

وردت قبلَ هذه الأبيات العبارة الآتية: وقال حينَ شعرَ باقتراب أجله<sup>2</sup>

وهي من جرّنا للوقوف على هذه الأبيات على الرغم من أنّ الشاعرَ جانس ثلاث مراتٍ في هذه الأبيات التي بلغت تسعاً، ولكنّ هذه الجناسات الثلاث هي مركزُ النصِّ إذا صحّ التعبير، إنها بؤرةُ المقولاتِ التي يريد الشاعرُ أن يصكّها، وقد بدا واضحاً أن استخدامَ الجناسِ هنا كان قصدياً، وهذا ما يجعلنا نعيّد النظرَ في انقسامِ الجناسِ من حيثُ ورودُهُ في النصِّ إلى قسمين؛ قسمٌ يردُّ عفوَ الخاطر وقسمٌ يأتي قصدياً، ولكنّ ابنَ الخطيبِ يلفت نظرنا من خلال هذه الأبيات أو من خلال هذا الاستخدامِ للجناسِ إلى مسألةٍ ثالثة، وهي استثمارُ الشاعرِ للعناصرِ الفنيةِ التي تتطور وتتنجّج مع رحلة الشعر، فلا يمكنُ للمرء أن يفترضَ ثباتَ التقاليدِ الفنية، على الرغم من تغيُّر الزمن ومفرداته، وهذه العناصرُ الفنيةُ عندما تثبتُ تتحولُ إلى أسِّ من أسسِ التجربةِ الشعريةِ بغضِّ النظر عن طبيعةِ النصِّ المكتوبِ أو طبيعةِ التجربةِ المُحرّضة على النصِّ سواء أكانت مدحاً أم هجاءً أم رثاءً، ويمكن للمرء أن يستدعيَ مثالَ أفلاطون وصناعةِ الكرسي والنجار؛ ففي نهاية الأمر الشعرُ صناعةٌ مثلما النجارة حرفة وكلا الصانعين سيصلُ إلى نتائجٍ واحدة، إذا مشى على التقاليدِ نفسها، بل الأمرُ أكثرُ تشابكاً إذا أخذنا بعين الاعتبار - ويجب أن نأخذ - المساحةَ الغامضةَ للشعر التي تكمنُ بين الدلالةِ والإيقاعِ والتي تحمل الفكرة.

هذه القصيدة على قصر حجمها إلا أنّها من القصائد المعدودة عند ابن الخطيب؛ لأنّها تلخصُ تجربته الوجودية، فالرجلُ يقف على تخوم حياته قبل الجرف الهاري بقليل معيداً تقييمَ البدايات والمآلات وما بينهما من صخب سيادي وثقافي وشعري، هذا الصخبُ الذي رفعه وأخفضه وأعطاه ومنعه، وعزّزه وغرّبه ثم جعله طريداً ممن وهبه الدنيا سابقاً ليكون منبعُ النعيمِ مكمناً للخطر والفناء وهذا ما كان.

1لسان الدين، ديوانه 1/185

2المصدر نفسه 1/185

وَكُنَّا عِظَاماً فَصَرْنَا عِظَاماً      وَكُنَّا نَقُوتُ فَهِيَ نَحْنُ قُوتُ

فَكَمْ جَدَلْتُ ذَا الْحُسَامِ الظُّبَا      وَذَا الْبَخْتِ كَمْ خَذَلْتَهُ الْبُخُوتُ

إنَّ العناصرَ الشعريَّةَ تعملُ على خلقِ الشعريَّةِ في الكلامِ ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً، وفُقِّ السياقِ والزمنِ والثقافةِ والتقاليدِ والمناسبةِ والحالةِ للنفسيةِ للشاعرِ، وإنَّها لتفعلُ ذلك على ندره ورودها في النصِّ؛ حتى لو جاءت تلميحاً، وهذا دليلٌ على أنَّ الشاعرَ ممسكٌ بأدواته الفنيةِ، ويجيد استخدامها وأنه ينطلقُ من داخلِ العمليةِ الفنيةِ، وليس من خارجها، إنها تصدرُ بالضرورةِ، وهذا ما نلمحه في هذه الجناساتِ؛ التي وردت في القصيدةِ؛ فهي لا تحملُ إيقاعاً لفظياً وحسب- على الرغم من ظهوره - ولكنها تولِّدُ الدلالاتِ، بل تشيرُ إلى الإيقاعِ المعنويِ، الذي حققتَه هذه الجناساتِ؛ التي تفسِّرُ تجربةَ الشاعرِ القلقةِ، بل تشيرُ أيضاً إلى التجربةِ البشريةِ التي تنوس بين محاولةِ البقاءِ ومغالبةِ الفناءِ.

### 1.2.3. ردُّ العَجْزِ على الصدرِ :

يعدُّ الجاحظُ من أوائلِ الذين تنبهوا إلى ردِّ العَجْزِ على الصدرِ في الكلامِ، ولم يضع له مصطلحاً خاصاً به بل أشار إليه إشارةً حيث يقول: «ما كان في صدرِ كلامِك دالاً على حاجتك»<sup>1</sup> وهو: «أن يبدأ الشاعرُ بكلمة في البيت في أوله أو في عجزه، أو في النصف منه ثم يردُّها في النصف الأخير فإذا نظم الشعرَ على هذه الصنعةِ تهيأ استخراجُ قوافيه قبل أن يطرقَ إسماعِ مستمعيه»<sup>2</sup> يقول ابن الخطيب :

بَكِينَا عَلَى النَّهْرِ الشَّرُوبِ عَشِيَّةً      فَعَادَ أَجَاغاً بَعْدَنَا ذَلِكَ النَّهْرُ<sup>3</sup>

هذا البيتُ من قصيدةِ قالها في منفاه الإجماري في العودةِ المغربيةِ، بعد أن قلبت الدنيا له ظهرَ المجنِّ وصدفت عنه بعد إقبال، فليس أمامه للسلو عن الهم إلا استنكارُ الصورِ القديمة التي كانت علامةً

1 الجاحظ، المصدر نفسه 1/116.

2، أبو علي، الحاتمي، حلية المحاضرة، تحقيق: (جعفر الكتاني)، دار الحرية، بغداد، ط1، 1979، 162/1 وينظر: يحيى بن حمزة، العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت، 256/3، و أبو طاهر، البغدادي، قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، تحقيق محمد غياض عجيل، مؤسسة الرسالة بيروت، ط1، 1981، ص103

لسان الدين ، ديوانه 14/ 414

على النَّعِيمِ الذي عاشه في يوم من الأيام. وهذا البيت من قصيدة أنشدها للسلطان أبي سالم المريني، أي أن الرجل انتقل من قصرٍ إلى قصر، ولكن هذه الأبهة الجديدة لم تغن عن غرناطة التي تمثل له حالة النعيم المطلق، لقد ذكر الشاعر في صدر البيت كلمة (النهر) الذي شكّل عند الشاعر حالة الفقد، ومنذ مطلع العجز يشعر القارئ أنه قد ركب متن إيقاع لن يحيد عنه، فلا بد أن يصل إلى كلمة النهر، لأن الشاعر مهد لها بما يناسبها، حيث ذكر كلمة (أجاجة) التي تستدعي كلمة النهر؛ لذلك مشى المتلقي مع إيقاع الشاعر مرتين مرة باتجاه القافية، التي صارت واضحة بالنسبة له، ومرة بوصفها عجزاً لا بد من رده؛ أضف إلى ذلك الربط بين طرفي البيت، من خلال الإيقاع الذي يوقظ الدلالة ويبعث حراكها الجمالي، لأنّه بؤرة نمو الصورة الشعرية وانطلاقها إنه جزؤها الذي تركز عليه.

ويقول ابن الخطيب

### ففي سكرة الصَّهْبَاءِ ما تعلمونهُ فكيف إذا انضافت إلى سكرة الحُبِّ1

هذا التكرار جاء في سياق التلذذ، واهتمام الشاعر بإعادة الكلمة، جعلها مركز البيت الشعري لأن مدار الحديث حولها، ومنها يبدأ فهم المعنى الذي يريد، فاللذة عنده نوعان لذة حسية من معاورة الصهباء، ولذة معنوية من مجالسة الحبيب، واجتماع هاتين اللذتين هو كمال المتعة، ومن أجل ذلك وزع الشاعر كلمة (سكرة) على شطري البيت، حتى إذا غادرتها عند الانتهاء من الشطر الأول وجدتها أمامك في الشطر الثاني، ليصبح المعنى أكثر ارتباطاً وإحكاماً.

في هذا البيت يتراجع موقع العجز إلى ما قبل القافية، وهذا لا يقلل من فاعليته الموسيقية، خصوصاً أنه يرد في مواطن متعددة داخل البيت الشعري لذلك فإن هذا التكرار الذي يرد على المستوى التركيبي لا يمكن أن يكون لغواً دون زيادة على البنية الدلالية، وأنه يأتي دون هدف يخدم النص؛ ففي هذا النوع من التكرار نجد تلاحماً وتضافراً بين طرفي البيت، أضف إلى ذلك أنه يرفع الموسقة الصوتية في القصيدة التي جاءت من التكرار أولاً ومن السين (الحرف المهموس) في كلمة سكرة ثانياً، ويقول ابن الخطيب :

### سنني عن الدهر الخؤون وأهله تسلي المهلب عن حروب شبيب2

1 المصدر نفسه 122/1

2المصدر نفسه 129/1

أيضاً في هذا البيت يتغيرُ موقعُ الصدرِ وموقعُ العجزِ، وهذا عائدٌ للاهتمامِ، الذي يعدُّ أسساً من أسس التقديم والتأخير، فالفكرةُ التي تهيمُن على الشَّاعرِ يستهلُّ بها خطابَه، والشَّاعرُ في مستهلِّ قصيدتهِ طويلةٍ بسطٍ فيها فلسفتهِ في الحياة، ورأيه في الناسِ والملِكِ والقيمِ والفضائلِ والردائلِ، وكيف يعلو من يعلو و يسفلُ من يسفلُ؛ فقد حلب الدهرُ أشطرَه، وقد قلبَ الأيامُ، وعرف خيراها وشرها وبتربطها لنا لسانُ التجاربِ؛ لذلك استهل بكلمة (سلني)، ثم جاءت كلمة (تسل) في بداية عجز البيت لتكونَ مبتدأ الصورة الجديدة التي تفسرُ الصورةَ الأولى، وبهذا المتغيرِ الأسلوبِي في حركة الصدر والعجز الذي أجراه الشَّاعرُ لابد أن ينعكسَ أثرُه جمالياً على العجزِ، وبهذا تصبحُ العبارةُ المكررةُ مفتاحَ التَّأويلِ النصِّيِّ من خلال ما تفجَّرُه من رؤى ودلالات جديدة.

إنَّ التكرارَ الذي ينتجُ من خلال كسرِ أفقِ التوقعِ للمتلقِي يُحدثُ أثراً إيقاعياً رديفاً للوزن والقافية، بل إنَّه يؤسسُ لإيقاعٍ جديدٍ لأنَّه ينتهكُ التوقعاتِ حيث يصابُ المتلقِي في كل لحظة بخيبة ظنٍّ من النظام اللغوي الذي يقر عنده وهو يطالعُ القصيدة، فإذا دخلت القصيدةُ في هذه الرتبةِ وصارَ أفقُ توقعها تحت سطةِ المتلقِي، فقدت الكثيرَ من شعريتها وانتهى عنصرُ الدهشةِ الذي يجعلُ المتلقِي في نهاية الأمرِ يفاضلُ بين تجاربِ الشعراءِ، ويقدرُ في نهاية الأمرِ الشاعِرَ الذي يخذلُ توقعاتِه فنياً ويُشعرُه بأنَّه صانعٌ ماهرٌ يقلِّبُ المعنى على وجوهٍ جديدةٍ وفي أشكالٍ لغويةٍ وإيقاعيةٍ مختلفةٍ عما استقرَّ في ذهنِ المتلقِي، ولو كان الأمرُ غيرَ ذلك لصارَت كلُّ التجاربِ الشعريةِ متشابهةً، وصرنا أمامَ نصٍّ واحدٍ منذ امرئ القيس حتى عصرنا هذا.

#### 1.2.4. التضاد

التضادُّ في معناه الاصطلاحي: «أن يُجمع بين المتضادين مع مراعاة التقابل»<sup>1</sup>، والضدَّان عند أبي هلال العسكري: «هما اللذان ينتفي أحدهما عند وجود صاحبه إذا كان وجود هذا على الوجه الذي يوجد عليه ذلك، كالسواد والبياض»<sup>2</sup>. ولم يسلم هذا المصطلح مثل بقية مصطلحات البلاغة

1 الجرجاني، علي بن محمد التعريفات، تحقيق: (محمد صديق المنشاوي)، دار الفضيلة، القاهرة، د. ط، د. ت، ص 55.

2 أبو هلال، العسكري، الفروق اللغوية، تحقيق: (عماد زكي البارودي)، المكتبة التوفيقية، القاهرة، د. ط، د. ت، ص 164.

العربية من اختلاف التسمية وتشقيق المعنى<sup>1</sup>، فهو أيضاً «التطبيق والتكافؤ والطباق والمطابقة»<sup>2</sup>، ومنهم من «عدّ التّضاد نوعاً من أنواع الاشتراك اللفظي»<sup>3</sup>. وصار عند آخرين بمعنى المقابلة: «وهي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثمّ بما يقابلها على الترتيب»<sup>4</sup>.

أشاد البلاغيون والنقاد بالتضاد وأثره العضوي في بناء شاعريّة النّص، «وإنها لصنعة تستدعي جودة القريحة والحدق الذي يلطف ويدقّ في أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في رُبقة ويعقد بين الأجنبية معاقَدَ نسبٍ وشبكة»<sup>5</sup>. وقد علم أنّ علم البديع له تاريخٌ تدرّج فيه، وصار ذا نهجٍ وقواعد بين العلوم البلاغية، فأول من تكلم عليه الجاحظ، ثم تطوّر عند ابن المعتز حتى جعله مثلاً في هذا الطريق، وقد ألف كتابه البديع مما استنبطه من كتاب الجاحظ البيان والتبيين<sup>6</sup>. وهذا السّرُّ أدركه القدماء، واهتم به المحدثون؛ لأنّ «هذه البنية أكثر البنى انتشاراً في الخطاب اللغوي عموماً والأدبي خصوصاً»<sup>7</sup>.

عني غريماس بدراسة الثنائيات الضدية وأثرها في بناء المعنى؛ إذ «صنّف التقابلات إلى عدّة أنواع، أولاً: تقابلات محورية لا تقبل وسطاً "زوج / زوجة"، ثانياً: تقابلات مراتبية "كبير / وسط / صغير"، ثالثاً: تقابلات متناقضة: "متزوج / عزب"، رابعاً: تقابلات متضادة "صعد / نزل"، خامساً: تقابلات تبادلية "اشتري / باع"»<sup>8</sup>، ولم يكن التّضاد رهين التعريف اللغويّ أو الاصطلاحي، ولم

1 منير، سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1986م، ص14.

2 أحمد، مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ط2، 1987، 252/1؛ ومصطفى، قرقر، وأسامة، اختيار، المقتضب في البلاغة العربية، دار رغبة، إسطنبول، ط1، 2017، ص 119.

3 جلال الدين، السيوطي، المزهرة في علوم اللغة، تحقيق: محمد أحمد جاد الله المولى، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1958، 387/1.

4 الخطيب، القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985، ص353

وانظر أيضاً حول هذا المصطلح: العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ص 307، ابن المعتز، البديع، اعتنى بنشره والتعليق عليه وإعداد فهرسه: (إغناطيوس كراتشوفسكي)، دار الحكمة، دمشق، د.ت، ص 36.

5 الجرجاني، أسرار البلاغة، ص127

6 الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، د.ت، 584/1

7، محمد، عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1997، ص354

8 محمد، مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجيات التناس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985، ص 239

يبقى مستتباً لصالح الدراسات البلاغية والنقدية بل امتدت إليه يد المشتغلين في الفلسفة، مثل الجاحظ البلاغي، الذي كان من رؤوس المعتزلة، وقد تحدث الجاحظ في كتاب الحيوان عن الضد والخلاف والوافق، فقال من جملة كلام طويل: «الألوان كلها متضادة، وكذلك الطعوم، وكذلك الأرابيح، وكذلك الأصوات، وكذلك الملامس؛ من الحرارة والبرودة واليبس والرطوبة والرخاوة والصلابة والملاسه والخشونة، وهذه جميع الملامس، وزعموا أن التضاد إنما يقع بين نصيب الحاسة الواحدة فقط... ولا يكون الطعم ضد اللون، ولا اللون ضد الطعم.. لأنه ليس من جنسه»<sup>1</sup> وعدت الفلسفة التضاد سمة الوجود، لذلك فهو أساس التقابل في اللغة، وهذا ما ذهب إليه الدكتور عبد الرحمن بدوي: «الوجود في مشاققة مع ذاته.. التناقض جوهره، والتغيير قانونه، الذي يجري عليه في تحققه»<sup>2</sup> إذا حضر هذا المصطلح بين يدي الفلاسفة، وفي الوقت نفسه كان التقاد والبلاغيون يحاولون تشكيله ووضع وصف له لمعرفة مدى قدرته على صنع أدبية النص، فكان هذان الاهتمامان؛ أقصد البلاغي/ النقدي والفلسفي فرصة لنحت هذا المصطلح وإدراك خباياه وقدرته على تفجير الأدبية في نص ما أو الاحتفاظ بها في البنى العميقة للخطاب الأدبي<sup>3</sup>

لذلك أصبحت الدراسات النقدية قادرة على فهم قدرة الأضداد على تصعيد الحركة الداخلية، وإنتاج الدلالات المطلقة؛ لأن التضاد يعد نوعاً من العلاقة التلازمية بين المعاني، وربما كانت تلك العلاقة أقرب إلى الذهن من أي علاقة أخرى؛ فبمجرد ذكر معنى من المعاني يُستدعى المعنى المضاد إلى الذهن، ولا سيما ما بين الألوان؛ فذكر البياض يستحضر في الذهن السواد<sup>4</sup>، وذكر كليب يستدعي جنساً، وذكر الإيمان يستدعي الكفر، وذكر النهوض يستدعي السقوط، وذكر العبودية يستدعي الحرية، وهكذا دواليك.

1 الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1965، 2\_45

2 عبد الرحمن، بدوي، الزمن الوجودي، دار النهضة المصرية، ط1955، 2، ص24

3 حول هذا الموضوع انظر: كومفورت، موريس، مدخل إلى المادية الجدلية، ترجمة: (محمد مستجير مصطفى)، دار الفارابي، بيروت، لبنان ط5، 2015، ص101، و كوزنتيسوف، بصدد مؤلف أنجلز؛ لودفيغ فوريباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، ترجمة: (إلياس شاهين)، دار الفارابي، بيروت، ط2، 2016، ص45، و محمد شوقي، الزين، الثقافة في الأزمنة العجاف: فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص222، وناديا أحمد، النصراوي، فلسفة فيورباخ بين المادية والإنسانية، دار الرافدين، بيروت، لبنان ط1، 2016، ص74، ونبيل، راغب، علم النقد السياسي، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر ط1، 2014، ص65، وهاشم يحيى، الملاح، المفصل في تاريخ الفلسفة، دراسة تحليلية في فلسفة التاريخ التأملية والنقدية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 2007، ص337، وسامي شهاب، أحمد، النقد الأدبي الحديث؛ قضايا واتجاهات، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن د.ط، 2012، ص25

4 محمد، داوود، العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب، القاهرة، ط1، 2001، ص193

يساعد التّضادّ على عكس مواقف الذاتِ وأفعالها المتناقضة، وحالاتها العقلية، ويمثّل التّضادّ في الوقت نفسه العلاقات الإنسانية المتفاعلة، التي تنتجها حركة العلاقات الداخلية في النصّ، كما يتحوّل الفعلُ «بقوته البنائية إلى مولّد للطاقة، التي تمُدُّ عناصر النصّ بدفعاتٍ متوالية، وتشحنها بالقوّة الحركيّة والتوالدية بدءاً من الإيقاع، وانتهاءً بالتوليد الغنيّ للعلاقات الداخليّة في النصّ»<sup>1</sup>، لذلك فإنّ التّضادّ يعدُّ عنصراً فاعلاً في تكوين الخلق الشعري، وإنتاج الدلالة والخروج بالنص إلى مستوى لغة الأدب، ومن ثمّ فإنّه يجعل النصّ حافلاً بالشاعرية؛ التي يتخذها الناقد هدفاً لعمله أثناء ولوجه عالم النصّ، ليتلمس مفاتيحه دراسةً وتحليلاً، وهذا لا يعني أنّ هذا العنصر يصنع شاعرية النصّ أو يفرض منطقَه دون النّظر إلى العوامل الأخرى كالسياق وتشعير اللغة؛ إضافة إلى المكونات البنائية الأخرى. إنّه كالجملّة الموسيقية؛ التي تتشكّل مع غيرها المقطوعة الموسيقية دون التفرّيط بأيّ عنصرٍ منها: «إنّ قيمة التّضادّ الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات، الذي يقيّمه بين العنصرين المتقابلين وعلى هذا فلن يكون له أيّ تأثيرٍ ما لم يتداع في توالٍ لغويّ، وبعبارة أخرى: فإنّ عمليات التّضادّ الأسلوبية تخلق بنيةً، مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة»<sup>2</sup>، وهذا التداعي اللغوي يجب أن يكون مرسوماً بقصدية محكمة، تُراعي السُنن الثقافية في زمن المبدع لأن هذه السُننات تتبع «من تمايز ظواهر معينة في جسد النصّ، ومن ثم تكرارها عدداً من المرات، ثم انحلال هذه الظواهر واختفاؤها، بهذه الصفة يكتسب النص طبيعته الجدلية»<sup>3</sup>.

#### 1.2.4.1. التّضاد في شعره

نحاول في الصفحات القادمة تحليل أسلوب التّضاد في شعر الرجل لتبيان الإيقاع الذي يحدثه التّضاد:

### 1\_ الصراع الإسلامي الفرنجي

إن الزمن الممتد بين (750-770هـ)، يعد فترةً فارقةً في تاريخ الأندلسيين؛ حققوا فيها انتصاراتٍ مجلجلة، ففيها تم الانتصارُ على النصارى المحاصرين في جبل طارق، وفتحوا مدينةً (جيان)

1 أسيمة، درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، لبنان ط1، 1992، ص 239

2 صلاح: فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، كتاب النادي الأدبي، جدّة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1988، ص 256

3 كمال، أبو ديب، جدلية، الخفاء والتجلي؛ دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1981، ص

و(أبدة) و(أطرية) و(برغة) و(رُندة)، واستولوا على حصن (قنيط) و(إشبونة) و(أشر)، وجملة من القرى الواقعة على أطراف مدينة (الكرس).

لذلك يعد المؤرخون عهدَ السلطانين أبي الحجاج يوسف وولده محمد الغني بالله أزهى العهود في تاريخ الدولة النصرية؛ هذا العهد الذي كانت انتصاره سبباً في إطالة أمد الوجود الإسلامي في الأندلس.1 وقد تزامن ميلادُ لسان الدين بن الخطيب على صعيد الحياة السياسية في غرناطة الأندلسية مع مرحلة تجددٍ نشوب الصراع بين الإسلام والمسيحية، وعلى الأخص في عهد سلطان غرناطة أبي الوليد إسماعيل (713-725هـ)2 الذي نهض بعبء الجهاد ضد القشتاليين، وقد انتصر عليهم في معارك ظافرة، منها معارك سنة (716هـ)3، كما استطاع ردَّ هجومهم على عاصمته غرناطة سنة (718هـ) لذلك يمكن القول: إن جُلَّ سِنِّي أبي الحجاج في السلطة عرفت هي الأخرى جهوداً جهاديةً مركزةً في تسيير معارك الجهاد ضد القشتاليين دفاعاً وغزواً، فقد كثرت هجمات أولئك الصليبيين ضمن حملاتهم المسماة حروب الاسترداد لديار الإسلام تحت قيادة ألفونسو الحادي عشر،4 وقد اضطر المسلمون في العدوتين المغربية والأندلسية إلى مواجهة هذه الأطماع، وإلى خوض معارك متعددة للجهاد؛ انتصروا في بعضها كما ذكرنا سابقاً و انكسروا في بعضها الآخر، مثل معركة (سلاو) التي ضارعت محنتها موقعة العقاب.5.

فإذا كانت الحال على ما بسطنا فإنَّ لسانَ الدين سيكونُ من أوائل المتأثرين أو المنغمسين فيها؛ لأنَّه وزيرٌ مقربٌ من السلطان، وكاتبٌ وشاعرُ الدولة، هذا الشَّاعرُ والكاتب الذي لم يكن فقط صدى لسياسات الدولة؛ ومعبراً عنها بل كان جزءاً من صناعة القرار، هذا القرار الذي أمدَّ بوجود الأندلسيين مئةً وخمسين عاماً في الأندلس.

---

1 مصطفى، الزباخ، بنية الصراع الحضاري الأندلسي من خلال رسائل ابن الخطيب، قراءة في المكونات والدلالات، مجلة كلية الآداب بتطوان، جامعة سيدي محمد بن عبدالله، عدد خاص بندوة ابن الخطيب، السنة الثانية، عدد 2، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص391.

(2) لسان الدين، ابن الخطيب، اللوحة البدرية في الدولة النصرية، ص78

(3) حسين، مؤنس، أخبار العصر في انقضاء دولة بني نصر، لمؤلف مجهول، الزهراء للإعلام، القاهرة، ط1، 1991، ص50.

4 لسان الدين، اللوحة البدرية في الدولة النصرية، ص 108. وينظر: لسان الدين، ابن الخطيب، ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب، 1/143، 207، 223، 237، 299، 367. و 2/39، 58.

5 محمد عبد الله، عنان، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1997، ص117، 118.

وبناء على هذه الحال غير المستقرة سياسياً فإنَّ الأدبَ يتحوَّل إلى معادلٍ موضوعي يُعبر عن الواقع، وهنا نرصدُ شيوعَ النَّضاد؛ لأنَّ وجوده يأخذ شكلاً حاداً؛ فثمة تضادٌ جغرافي؛ أرض المسلمين وأرض الفرنجة، وثمة تضادٌ عقدي وتضاد سياسي، فالفرنجة يخوضون حربَ الاسترداد؛ ليعيدوا أرضهم التي سلبها المسلمون منذ القرن الهجري الأول، والمسلمون هذا الوطنُ الأندلسي وطنهم؛ فقد دخلوه فاتحين، أقاموا فيه دولة العدالة والمساواة، ولم يبخسوا أهلَ البلاد حقَّهم، بل كانوا متساوين، وبنوا حضارةً يشيرُ التاريخُ إليها بالبنان.

هذا النَّضاد في الواقع سيظهر في الأدب بالضرورة. سننظر في هذه النماذج الشعرية من عدة قصائد لابن الخطيب ونحللها :

جيشٌ يرى تعبَ المفاوزِ راحةً      والسهل صعباً والبعيدَ قريباً 1

قلَّه ما أعزَّزت من ملةِ الهدى      والله ما أدلَّت من ملةِ الكفر 2

وقال في هلاك طاغية الروم:

وفيت وخان العهد في غير طائلٍ      وصدَّقَ أطماعَ الظنون الكواذب 3

قلَّ للزمان وقد تبسَّم ضاحكاً      من بعدِ طولِ تجهمٍ وقُطوب 4

وأنشد السلطان:

ودجا ظلامُ الكفر في آفاقهم      أو ليس صُبْحك منهم بقریب؟ 5

عَجِبْتُ سُوِّفَهُمْ لشدَّةِ بأسهم      فتبسَّمت والجوُّ في تقطيب 6

---

1لسان الدين، ديوانه، 103/1

2 المصدر نفسه، 376 /1

3 المصدر نفسه، 113 /1

4المصدر نفسه، 130 /1

5المصدر نفسه، 131 /1

6 لسان الدين ، ديوانه، 130/1

وأتاح أندلساً بحدّ حسامه      قسراً فأحيا الأرضَ بعدَ مماتها<sup>1</sup>

وقال في مدح أبي الحجاج :

إذا ذكر الأملاك من مثل يوسف      سالم في ذات الهوى ويحارب<sup>2</sup>

وأنشد السلطانَ على إثرِ وقعةٍ كبيرةٍ أوقعها جيشُه بالروم

وأصبحَ دينُ الله قد عزَّ جارُه      بموقعه والكفرُ هِيضَ جناحُه<sup>3</sup>

الثنائياتُ الضديةُ التي وردت في الأبيات هي:

السهل / الصعب

ملة الهدى / ملة الكفر

وفيت / خان

صدق / الكواذب

تبسم / تجهم

ضاحكا / قطوب

ظلام / صبح

أحيا/ مماتها

سالم / يحارب

دين الله/ الكفر

هذا الأبياتُ من قصائدٍ مختلفةٍ في ديوان الرجل، وقيلت في أزمنة متباعدة، ولكن يجمعها سياقٌ واحدٌ، هو سياقُ الحربِ بين المسلمين والنصارى، هذه الحربُ؛ التي أحدثت قلقاً وجودياً بالنسبة

---

1 المصدر نفسه، 1 / 171

2 المصدر نفسه، 1 / 121

3 المصدر نفسه، 1 / 219

للمسلمين وخصوصاً أنهم كانوا يشاهدون الحواضر الإسلامية تتساقط أمامهم، ولا تعود إلى ملك المسلمين حتى حُصرَ القوم في غرناطة، هذا القلق الوجودي ينعكس في إيقاع النص، الذي يتأسس في بنيته الداخلية على هذا الصراع.

إنَّ التناظرَ أو التَّضادَّ في هذه الأبيات وسيلةٌ للوصول إلى عمق صورة الواقع، التي يشارك الإبداع في اكتشافها، ويشارك في رسم النقيض لها في آنٍ معاً، ومن ثم فإنَّ العزفَ على إيقاع التَّضاد يمنح النصَّ طاقةً جماليةً على صعيد البنية الشعريَّة بكل مفرداتها، بل بكل مكوناتها؛ لأنَّ المتحولات اللفظية الضديَّة تخلق دلالةً جديدةً لها إيقاعها النفسي العميق، وهذا ما ينعكس على حركية النص وتساقطه الموسيقي مما يضمن لها الإثارة للمتلقّي، ولا سيما عندما يرتبط المتحول الصوتي بالمتحول الدلالي أو المتحول النفسي الذي يتبع حركة الصوت ومساره النغمي.

إنَّ هذه النصوصَ جميعاً التي اقتُبست من ديوان الشاعر، يحركُ بنيتهَا الداخلية التَّضادَّ، وهو من يخلق أداءها الدلالي، وهو من يجعلها البنية العميقة لإيقاع النص الداخلي، ومن ثمَّ زرع هذا الإيقاع في روع المتلقّي، إننا نلمس الحركة الصوتية التي يولدها التَّضاد، وهذه الحركة تخلق توتراً إيقاعياً يرتدُّ صدها إلى بؤرة الدلالة محققاً مفارقةً صوتيةً تدلُّ على جانبيين شعوريين متضادين أو محتدمين يتنازعان نبضه الداخلي؛ فالمتلقّي سيكون له موقفٌ نفسيٌّ، عندما يذكر الشاعرُ ملةً الهدى، ثم يردفها بملة الكفر، والشيء نفسه يقال، على: وفيت وخان، وهذا التركيز على هذه المتناقضات هو من يشحن الحالة النفسية لجمهور الشاعر، الذي يجب أن يكون إيقاعه النفسي مجلجلاً بما يتناسب مع معركة الوجود.

إنَّ الشعريَّة تنشأ من البنية الصوتية للنسيج اللغوي الذي تتشكَّل منه القصيدة، وبقدر التنوع في طرائق التشكيل الصوتي بقدر ما تنمو القصيدة وتسمو بحركتها الصوتية داخل النسق وتزداد وتيرة إيقاعها الصوتي، الذي يتناغم مع مضمونها الفكري أو الدلالي الذي تشكله.

#### 1.2.4.2. الرثاء

يقول لسان الدين في مطلع قصيدة: «وقلتُ وقد زرتُ قبرَ المعتمدِ على الله أبي القاسم محمد بن عبَّاد أمير الأندلس رحمةً الله عليه بخارج بابِ أغمات في عام واحد وستين وسبعمئة»<sup>1</sup> :

<sup>1</sup>لسان الدين، ديوانه، 1/ 181

كرُمت حياً وميتاً واشتهرت علماً فأنت سلطان أحياء وأموات 1

احتفى ابن الخطيب بهذه القصيدة، إذ قدّم لها، وبسط في شرح الواقعة؛ التي استدعت النظم، في حين كنا نراه يُقدّم بكلمتين في قصائد كثيرة في مدح السلطان 2، وهذا الاحتفاء له دلالة؛ فالرجل خلع من الملك، كما خلع سيده السلطان في الانقلاب الأول، الذي حدث في غرناطة، وصار غريباً في أغمات أعزل من السلطة والجاه، وهذا أول التحريض على هذا النص.

ومن الملاحظات التي نسجلها هنا أنّ المعتمد بن عباد لم يكن من السلاطين العظام، الذين مروا في تاريخ الأندلس؛ فقد كان الرجل في زمن ملوك الطوائف، هذا العهد الذي صارت فيه سلطة المسلمين رقيقة، ووهن حكمهم، وصار تقسيم البلاد وتآكلها أمراً واقعاً. لقد عاش ابن عباد في حقبة ملوك الطوائف، وهو اسم دقيق في مسمّاه، دالٌّ على ما كانت تعانيه البلاد من تمزق وانحلال، فلم يكن يربط بين ملوك دول الطوائف رباط المودة، أو وشائج المصلحة، وإنما نفخ الشيطان في روعهم؛ فهم في شقاق مستمر، يقاتل بعضهم بعضاً، وينتزع القوي منهم ما في يد الضعيف، يستنصرون بالنصارى، ويحالفونهم ضد بعضهم.

لم يكن المعتمد بن عباد يمثل زمن النصر والعزة والسؤدد، ولكنه كان يمثل الحالة الحضارية للأندلس، لكن ابن الخطيب كوّن صورة نمطية عن المعتمد، الذي كان شاباً فتياً حين آلت إليه السلطة وشاعراً مجيداً، وأميراً جواداً، يحبُّ الأدب ومسامرة أهله؛ وقد اجتمعت في بلاطه نجوم ساطعة من أرباب ونوابغ القصيد؛ كأبي بكر بن عمار، وابن زيدون، وابن اللبانة، وابن حمديس الصقلي، وكانت إشبيلية حاضرة دولته آية في الروعة والبهاء، تزدان بقصور بني عباد وقواده وكبار رجال دولته 3.

كان إيقاع حياة ابن الخطيب قبل حادثة الانقلاب في غرناطة ثابتاً، يتخذ الصعود طريقاً؛ فنجم الرجل لم تعد الفضاءات الغرناطية تستوعبه، لقد صار الشاعر الأول، والوزير الأول، ولكن هذا الإيقاع الحياتي هشّته الانقلاب، الذي قذف بالرجل إلى العدوة المغربية؛ ليجد نفسه أمام قبر المعتمد

1 المصدر نفسه، 1/ 182111

2 المصدر نفسه، 1/ 204، 1/ 219، 2/ 457، 2/ 469

3 ينظر: مونغمري، وات، في تاريخ إسبانيا الإسلامية، مع فصل في الأدب بقلم بيير كايا، ترجمة: (محمد رضا المصري)، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، بيروت ط2، 1998، ص 123

بن عباد، الذي يُشبه لسانَ الدين في تجربته، غير أنّ المعتمدَ كان ملكاً، ولسان الدين وزيراً، ولكنَّ الرجلين مرّاً بالتجربة نفسها، وانتهى بهما الأمرُ إلى المغرب، بعد أن عَرُبَت شمسُ السلطة.

إنَّ الشاعرَ في هذه القصيدة وفي هذا البيت تحديداً يخاطبُ ابنَ عباد الملك، الذي سُلِبَ مُلْكُهُ، ولكنَّه في الحقيقة يتخذُ ابنَ عباد قناعاً ليتكلم عن نفسه من خلاله، ويكلمُ نفسه؛ لأنَّ التجربةَ متطابقة تماماً. ونجد أن الشاعرَ يصنعُ شاعريته بأسلوب التَّضاد، فقد أعاد فكرةَ الحياة مرتين في الشطر الأول وفي الشطر الثاني؛ لأنَّ التَّضاد هو المكوّن الأساسي لإنتاج بنية النص ودلالته؛ فالتَّضاد هنا تركيب بنائي ينهض على طرفين متناظرين على مستوى السطح، متضافرين على مستوى العمق لإنتاج دلالة شعرية، وقوة تصل بالنص الشعري إلى قمة سحره وتمايزه، عن طريق حركة التفاعلات بين طرفي التَّضاد من جهة وباقي عناصر النَّص من جهة أخرى.

إن حركة النص تنوس بين مستويين إيقاعيين للحياة، إيقاع الوجود وإيقاع الفناء، مع حرصٍ بالغٍ لمغالبة الفناء، وهذا ما أشار إليه جان كوهين؛ فهو يرى أنّ الثنائيات الضدية تنشأ من شعورين مختلفين يوقضان الإحساس، وواحدٌ من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمرُ نظامَ الإدراك في الوعي، والثاني يظلُّ في اللاوعي<sup>1</sup>

ومما يعزز هذه القناعة الأخيرة البيتان الآتيان:

خُذْ من حياتِكَ للمماتِ الآتي      وبادِرِ مادامَ الرِّمانُ مُواتي

لا تغترَّرْ فهو السَّرابُ بقيعةٍ      قد خُودِعَ الماضي بهِ والآتي<sup>2</sup>

الشَّاعرُ هنا قد أيس من الحياة وصارت بالنسبة له محطةً انتهت بعد أن قضى منها كلَّ لُباناته، ولكنَّه يعيدُ تقييم تجربته بعد أن كانت الدنيا أكبرَ همِّه، فقد جرى خلفَ السلطة والمال والمجد وكان له ذلك، ولكنَّ هذا الشَّغفَ بهذا الفاني، لم يكن أكثرَ من تأميلٍ بحقيقة السراب، هذا التأميل الذي كان ديدنَ الناسِ منذ أحقابٍ منصرمةٍ، ولكنَّه ينبِّه هنا على بطلان هذا السعي بعد تجربةٍ مرة.

إن هذا التقابل بين الضدين في النص هو مرتكزُ شاعريته، لأنَّه يجعلُ المتلقي يقع تحت سطوة المقارنة بين الزمنين، واستحقاق كل زمن، فيجري المتأملُ مقارنةً ببطء؛ لأنَّها تستوجب التأمل لذلك

<sup>1</sup>جان، كوهين، اللغة العليا، ترجمة: (أحمد درويش)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط1، 1995، ص187

<sup>2</sup>لسان الدين، ديوانه، ديوانه، 187 / 1

فرضت إيفاعاً بطيئاً، فالمتلقي يجب أن يمَشِّطَ ذاكرته فيما اقتترف في الزمن الفيزيائي المعلوم بالنسبة له؛ زمن العيش، لينتقل إلى التأمل في زمنٍ قادمٍ لا يدركُ ماهيته، ولكنَّه يؤمُّنُ به على الرغم من جهله بتفاصيله؛ لأنَّه لم يعاينه، وهذا الإلحاح على فكري الفناء والبقاء في البيتين جعل التَّضاد يتحول إلى قيمةٍ أسلوبيةٍ، وقيمتُه «تكمُن في نظام العلاقاتِ، الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين، وعلى هذا فلن يكون له أيُّ تأثيرٍ ما لم يتداعٍ في توالٍ لغوي، وبعبارةٍ أخرى: فإنَّ عملياتِ التَّضادِ الأسلوبية تخلقُ بنية، مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة»<sup>1</sup>

### 1.2.4.3. الغزل

يقول الشاعر:

كُلَّمَا رُمْتُ فِيكَ بَعْضَ سُلُوكِ	رَجَعُ الشُّوقِ بِي عَلَى الأَدْرَاجِ
أَنْتَ شَمْسِي فَكُلَّمَا غَابَ عَنِي	فَنَهَارِي مِثْلَ الظَّلَامِ الدَّاجِي
يَا مَرِيضَ الجَفُونَ أَمْرَضْتَ قَلْبِي	فَادْرِكْنِي فِي يَدَيْكَ عِلَاجِي
تَخْدَعُ النَّاسَ بِالفَتُورِ ففِيهَا	نُسُكُ بَشَرٍ وَسَطُوءُ الحَجَّاجِ
كَيْفَ أَشْكَو بَعَادَ مَنْ هُوَ دَانٍ	قَاتِلَ اللهُ شِرَّتِي وَلِجَاجِي
سَاعَدْتَنِي بَعْدَ المَطَالِ اللِّيَالِي	وَاسْتَقَامَ الزَّمَانُ بَعْدَ العُوجَاجِ

لا بد أن نسجل في البداية ملاحظةً سياقيةً، فقد مهَّدَ الشَّاعِرُ للقصيدَةِ بقوله: «قَلْتُ فِي غَرَضِ النَّسِيبِ لِمَنْ كَلَّفَنِي ذَلِكَ فِي زَمَنِ الصَّبَا وَاللهُ يَتَجَاوَزُ بِفَضْلِهِ»<sup>2</sup>، ويتناسلُ من هذه الملاحظةِ السِّيَاقِيَّةِ ملاحظاتٌ أُخْرَى، فقد كَلَّفَهُ ذَلِكَ أَحَدُهُمْ، والشَّاعِرُ يَعْتَذِرُ عَن هَذَا الشُّعْرِ طَالِباً العَفْوَ مِنَ اللهِ، عَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّ هَذَا النَّسِيبَ مِنَ المَقْبُولِ عِنْدَ كَلِّ الشُّعْرَاءِ وَالفُقَهَاءِ عَلَى مَرِّ العَصُورِ؛ فليس فيه فحشٌ، أو تشبيبٌ بالمحبوبة مما يؤذيها أو يشهرُّ بأهلها، وإذا قَلَّبْنَا فِي كَلِّ النِّصِّ فَإِنَّا لَنَجِدُ سِوَى الصُّورِ؛ الَّتِي تَعَاوَرَ الشُّعْرَاءُ عَلَى ذِكْرِهَا خِلَالَ قُرُونِ الغَزْلِ العَرَبِيِّ، وَلَكِنْ يَبْدُو أَنَّ الشَّاعِرَ قَدْ صَدَفَ عَنِ الدُّنْيَا، وَصَارَ يَتَحَرَّى الاسْتِقَامَةَ وَالاَعْتِدَارَ مِمَّا بَدَرَ مِنْهُ فِي أَيَّامِ الشَّبِيْبَةِ.

1 صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 256

2 لسان الدين، ديوانه، 1/ 195

إذاً، الشَّاعِرُ قال هذا النَّصَّ بتكليف من أحدهم، فالنِّيَّةُ الغزليَّةُ معقودةٌ منذ البداية، والعمليةُ الإبداعيةُ مدروسةٌ هنا، و يُخطِّطُ لها ضمن القوانين الشعريَّة الدارِجَةِ في تلك الأيام، ولم تُتركِ الذاتُ الشاعرةُ لتنداحَ كما تشاء، لأنَّ التَّجربةَ غيرَ موجودةٍ أساساً، والموضوعُ هو تصنيعٌ شعريٌّ لذيذ؛ استطاع الشاعرُ من خلاله أن يصنعَ صوراً شعريَّةً مبهجةً، فهذه القُصديَّةُ في الإنشاء نلمحُها في القوانين التي تحكِّمُ القصيدةَ، والأسلوبُ الأوضحُ هو أسلوبُ التَّضادِ. لننظرُ في هذه التَّقابلات التي تكررت في الأبيات التي أثبتناها في النص.

شمسي / الظلام

أمّرضت / علاجي

نسك / سطوة

بعاد / دان

استقام / اعوجاج

إنَّ التَّضادَ هنا سببٌ في بداية المعنى ونموّه، وهو الذي يشكّلُ العلاقات التي تبني الجو العام للنص. لقد تحول التَّضادُ إلى قانونٍ عامٍ في النص، فالفكرةُ تتحرك بين مستويين متناقضين؛ هذه الحركةُ توحى للمتلقّي بأن ثمة قانوناً إيقاعياً عاماً يتحكّمُ بالنَّص، وذلك لتواتر ظهورِ التَّضاد، فصار أفقُ التوقع مرهوناً بالتَّضاد الذي سيأتي، بحيث أصبح ذلك الانتقالُ الدوريُّ من الضدِّ إلى الضدِّ ضابطاً إيقاعياً مهماً؛ فبناءً الخطابِ الشعري على هذا التَّوتر والتعاقب بين الأضدادِ يدفعُ المتلقّي إلى ملاحظة ذلك التَّوتر الدلالي والإيقاعي بحثاً عن انفراج له، وهنا تكمن مسافةُ التَّوتر التي تحقق الشعريَّة. 1 ولأن «التَّضادَ قيمةً داخل السياق النَّصي حيث تشكّلُ بنيةَ التَّضادِ خُلُعةً في بنية اللغة التي تصبح قائمةً على المخالفة والمصادمة، ولكنَّ هذه الخُلُعةُ كفيلاً بإيقاظ القارئ واستنفاره كما أنّها تقودُ إلى اليقظة لمواجهة مثل هذه الظاهرة الأسلوبية بشكل يحقق فيها اتصالاً مع النَّص المدروس» 2.

1 شرفي، الخميسي، استراتيجية التَّضاد وعلاقتها بالنزعة الصوفية في شعر عبد الله العشي، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، عدد 7، 2011، ص 276  
2 ينظر: موسى، ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد الأردن، ط1، 2000م، ص 150

#### 1.2.4.4. التصوف

بدا لنا من خلال الصفحات السابقة أنّ ابن الخطيب كان رجل سلطةٍ ودنيا، ولم يكن مشغولاً بالزهد، وهذا لا يعني أنّ الرجل كان عابثاً متهتكاً، بل كان يأفُ من سلوك التّهتك، وقد اعتذرَ غيرَ مرةٍ عن قصائدٍ كُلفَ بكتابتها، وأظهرَ أسفاً وبراءةً منها.

لكنّ هذا لا يعني أنّ الرجل صار صوفياً في الحقبة الثانية من حياته، ونقصدُ هنا حقبةً أقولِ نجمه، وما الشّعْرُ الذي ينعى فيه الدنيا ويصفها بالخسران إلا سلوكٌ زهديٌّ طبيعيٌّ جدّاً وجدناه عند كثير من الشعراء الذين تقدمت بهم السنُّ وأدركوا أنّ الركض وراء الدنيا والثقة بها ما هو إلا كسراب ببيعةٍ يحسبه الظمان ماء.

عاش ابن الخطيب في غرناطة قبل الانقلاب الأول أعزّ أيامه، ثم كانت المحنة الأولى، ولكنّ السلطان ما لبث أن استعاد ملكه، وعاد إلى الأندلس وأجبره على الرجوع معه، وفي الأندلس وجدّ لسان الدين نفسه غريباً على الرغم من انغماسه في أبهة السلطان؛ فقد بدأ يلوح عليه شيء من الكآبة؛ وشيء من النزوع إلى الزهد؛ ويبدو أن شعوره بالتصوف قد بدأت تظهر معالمه الأولى أثناء مقامه ب (سلا)، وقد بدأ هذا الشعور يتعاضد تحت وطأة التمزق النفسي بين ما هو مضطر إليه من زيف السلطة، وما هو راغب فيه من خلوة الروح، إن المدقق في حياة ابن الخطيب لا يمكنه الركون إلى هذا الرأي 1، فالرجل لم يكن متصوفاً فضلاً عن أن يكون متصوفاً فلسفياً، كما حاول ابن زمرك أن ينعته بذلك كذباً عليه وافتراء، إنّما كان كاتباً موسوعياً، كما تشهد بذلك مصنفاؤه الكثيرة، وقد كتب كتابه (روضة التعريف بالحب الشريف) لشيوع التصوف في زمنه في الأندلس والمغرب، ولو كان متصوفاً حقاً لهجر الدنيا وعاش في زاوية، أو ضرب في الأرض ناسكاً مثل ابن عربي وابن سبعين، ولا يمكن أن نخليه من ميول إلى الزهد والتصوف كما تدل أشعاره، لكنّ هذا شيء والتصوف شيء آخر<sup>2</sup>، وقد أقرّ الرجل أنه ليس صاحب تجربة في التصوف، وأنّه لا يملك أكثر من التعلّق بمنهج أهله «وعسى الذي أنطق شوقاً أن ينطق ذوقاً، والذي حرك سفلأ أن يحرك فوقاً»<sup>3</sup>.

1 ينظر: عصام، قصبجي، لسان الدين بن الخطيب، منشورات جامعة حلب، سورية، ط1، 1995، ص 9-10-11-

12

2 شوقي، ضيف، تاريخ الأدب العربي؛ عصر الدول والإمارات في الأندلس، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1989، ص 419

3 لسان الدين، روضة التعريف بالحب الشريف، تحقيق: محمد الكتاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1970، 99|1

يقول ابن الخطيب 1:

هَبَّ النَّسِيمُ مُعَطَّرَ الْأَرَاكِ      فَشَفَى لَوَاعِجَ قَلْبِي الْمَهْتَاجِ  
وَافِي يَحْدُثُ عَنْ أَحَبَّتِي الْأَلَى      أَصْبَحْتُ أَكْنِي عَنْهُمْ وَأَحَاجِي  
فَأَشْرَبُ عَلَى ذِكْرِ الْحَبِيبِ وَسَقَّتِي      صَهْبَاءَ تُشْرِقُ فِي الظَّلَامِ الدَّاجِي  
مِنْ خَمْرَةِ السَّرِّ الْمُقَدَّسَةِ الَّتِي      كَلَفْتُ بِطَاسِتِهَا يَدَ الْحَلَّاجِ  
وَأَرَتْ لَهُ الْأَشْيَاءَ شَيْئاً وَاحِداً      فَغدا يَخَاطِبُ نَفْسَهُ وَيُنَاجِي  
فَغدا وَمِنْ صَوْفِ الصَّفَاءِ شِعَارُهُ      وَاعْتَاظَهُ مِنْ لِبْسَةِ الدِّيَبَاجِ  
رَفَعُوا لَهَا قَبْساً بِجَانِبِ طَوْرِهِمْ      فَعَشَوْتُ نَحْوَ سِرَاجِهِ الْوَهَّاجِ  
مَهْمَا ضَحِيحَتْ فَظُلُّ حَبِّكَ مَلْجُنِي      وَمَتَى مَرَضْتُ فَفِي يَدَيْكَ عِلَاجِي

سنقوم بداية بفرز الثنائيات الضدية التي وردت في هذه الأبيات:

يحدثُ/ أكني / أحاجي

تشرق / الظلام

يخاطب / يناجي

صوف / الديباج

مرضت / علاجي.

انطلق ابن الخطيب بلسانٍ صوفيٍّ مبينٍ ليعبرَ عمَّا يُسرُّ السلطان، فقال هذه الأبيات معيداً استنساخَ اللُّحظَاتِ الصوفيةِ عبرَ معجمها، الذي استقر في عصر لسان الدين، واكتملت دلالاته المعرفية، هذه الدلالات التي مازالت مثارَ جدلٍ بين النُّقاد حولَ مركزِ التَّأويلِ الأساسي في المعرفة الصوفية.

إذاً السُّلطانُ يميل إلى الصوفية، والشَّاعر يتبعُ سلطانه موقفاً وفناً، وفي هذا النَّص نجد أنفسنا أمامَ لحظةٍ صوفية لغوية؛ حيث أعاد الشَّاعر فيها المقولات الصوفية، ولأنَّ الفكرَ الصُّوفي أساساً مبني

على جدلية الحضور والغياب، فلا بُدَّ أن ينطلقَ من فكرة التَّضاد؛ لذلك نجدُ من الواجهة الوقوفَ أمام هذا النَّصِّ لنرى كيف كان للتضاد أثرٌ في صناعة الشعرية في نصِّ لم يقله الشَّاعر بناءً على فكرٍ أصيلٍ في ذاته أو معاناةٍ عاشها.

بيِّن لنا التَّضادُ منذ البداية أننا أمامَ معشوقٍ إلهي، ولسنا أمامَ إنسيِّيةٍ شغفها الشَّاعرُ حبًّا، فهو يحدثُ عن الحب وهذا من الطبقة السطحية للكلام، ولكنَّه يغور باتجاه البنية العميقة حيث الكناية، لأنَّ هذا الحبيبَ لا تدرکه هذه اللغة، والمجيء بكلمة أكني وأحاجي مقابل كلمة أحدثت كان بدايةً تأويل النَّصِّ، الذي نما شيئاً فشيئاً ليدرك المرءُ أنَّه أمامَ معشوقٍ من نوع خاص، ثم يأتي بثنائية النُّور والظَّلام، هذه الثنائية التي تعتبر مرتكزاً من مرتكزات الفكر الصوفي، حتى يعودَ مرةً أخرى إلى البنية السطحية، عندما ذكر الصُّوف وجاء بالديباج ليقارنَ بين شكلين للحياة، شكل الصوفي الزاهد، الذي غادر ملذاتِ الدنيا، وترك الديباج ليكونَ رداءه الصوف، وتكون العودة من عمق الحالة الصُوفية سريعةً، لأنَّ العلاجَ من المرض في يد هذا الحبيب الطيب، وقد رصفَ الشَّاعرُ هذا النَّصِّ بما يلزمُ من الحالة الصُوفية، فقد جعلها تطفو على سطح سحرانيِّ شفيف، فلنسيم هبوبٍ مؤرج بالطيب، ويحملُ حديثَ الأحبة، الذين شغلوا القلبَ، وهذا الاستنكارُ مصحوبٌ بالخمرة النورانية التي تملأ المكانَ بذكر الحلاج، ويعشو إلى نارها كلُّ وامق.

لا يمكن لك أن تستدعي الحالة الفكرية دون أن تستدعي معها قواينها العميقة التي تشكّلها، وبما أن الإيقاع هو الظلُّ الشَّفيف الذي لا يظهر، وهو الذي يساعِدُ في بناء منطقِ الفكرة، ويعزِّزُ دلالتها فإنَّ الشَّاعر يستدعي معها هذه القواينَ لذلك رأينا أن التَّضادَ في هذه الأبيات عنصرٌ بارزٌ يدرکه المتلقي منذ لحظات مباشرة النَّصِّ الأولى، وهذه التَّضادات من ضمن الفكرِ الصُوفي العميق، أو ما يتأسسُ عليه الفكرُ الصُوفي، لذلك كانت جدلية النُّور والظَّلام بكلِّ ما يحملُ النُّور من حركة، وبكلِّ ما يحملُ الظَّلام من سكون، لتتشكَّل بينهما فجوةٌ تنقلُ المرءَ من إيقاعٍ نفسيٍّ إلى آخر، وهذا ما نراه بين يحدث ويكني، بين إيقاع الحديث، وبين سكون الصمت، وبين المرضِ الدال على السُّكون والفناء، وبين علاجي الذي يدلُّ على الحركة وعودة الحياة بكلِّ ما تحمله من حركيَّة، وفي كل ذلك يدرك المرءُ أنَّه أمامَ خطِّ واحدٍ هو إعادة الضدِّ، الذي يسهم مباشرة في صناعة الصُّورة، وافتعال الشاعرية، لأنَّ الشَّاعر لا يصدرُ هنا عن حركةٍ داخليةٍ تخصُّ روحه، وإنما يستدعي النموذجَ وينقله بكلِّ قواينه العميقة التي تشكُّله، فاستطاع التَّضادُ أن يكسبَ اللغةَ إيقاعاً خاصاً، عبر هذا الغموضِ، الذي تشكَّل في طبقات المعنى العميقة، معتمداً في ذلك إيقاع البحرِ الصاخب، ولولا ذلك لما استطعنا أن ندركَ هذا الجرسَ العميق للكلمات

إننا نلمح أصداء الروح تتردد في كل بيت من القطعة السابقة، وربما كان ذلك لأن الغزل هو أقرب فنون الشعر إلى التصوف إذا سلمنا أن الحب هو القاسم المشترك بين الغزل البشري والحب الإلهي، ولكن النزعة الصوفية في غزله ليست ارتقاءً بذلك الغزل إلى عالم الروح عن طريق الرمز، وليست كذلك غزلاً روحياً دائماً، إنما هي صورة من صور الميل الديني، الذي ماز حياة لسان الدين. ذلك لأنه ينبجس من وجدانه الصوفي ذاته، ولا ريب أن الخيال النسوي هو أحد تلك الصور وأقربها إلى قلب الإنسان. ولكن مسألة تصوف ابن الخطيب أخذت بعداً سياسياً حيث اتهم الرجل بالزندقة، ثم فُتق به.

يمكننا القول: إن النزوع الديني أو الأثر الصوفي في شعره، قد يكون من قبيل المعادل الموضوعي لحالة الصراع النفسي؛ هذا الصراع الذي طحنت رجاه دواخله، ذلك الصراع بين العودة ونقيضها، ولاسيما أنه عين مآلات الأشياء، ورأى بأم عينه اندثار الدنيا التي أقبلت في يوم من الأيام، وإن يكن قد أُجبر على العودة جسداً، بعد فشل الانقلاب الأول وعودته مع السلطان إلى غرناطة، ولكنه ظل متعلقاً بتلك الخلوة والنزوع روحاً، وهذا الأمر قد انعكس على شعره.

## الفصل الثاني: التناص

يُعدُّ التناصُّ من أبرز التَّقْنِيَّاتِ الفنيَّةِ التي احتفى بها النقادُّ والدارسون بوصفها ضرباً من تقاطع النصوص التي تمنح النصَّ ثراءً وِغْنَى، ويسهِّمُ في النَّأْيِ به عن حدود المباشرة والخطابة، ويقصدُ بهذا المصطلح: تولُّدُ نصٍّ واحدٍ من نصوص متعددة<sup>1</sup>، ويرى ميخائيل باختين أنَّ: «الجنسَ الأدبيَّ هو دائماً نفس الجنس وأخرُ جديد وقديم في الوقت نفسه فهو يولِّدُ مرةً ثانيةً ويتجددُ في كلِّ مرحلةٍ من مراحل التطور الأدبي وفي كلِّ عملٍ فردي. إنَّ الجنسَ الأدبيَّ يحيا في الحاضر، ولكنَّه يتذكَّرُ ماضيَه وأصله فهو يمثل الذاكرة الفنيَّة من خلال سيرورة التطور الأدبي ولهذا يبدو مُهيئاً لضمان وحدة واستمرارية هذا التطور.»<sup>2</sup>، وتُعرِّفه جوليا كريستيفا بقولها: «هو تفاعلٌ نصِّي يحدث داخل نصٍّ واحد، ويُمكِّنُ من التقاط مختلف المقاطع والقوانين، لبنية نصيَّة بعينها، باعتبارها مقاطع أو قوانين محوَّلة من نصوص أخرى»<sup>3</sup>، ويرى رولان بارت أنَّ النصَّ: «نسيجٌ من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافيَّة السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله»<sup>4</sup>.

إذن يمكن أن يُعرَّفَ التناصُّ على أنَّه مجموعةٌ من النصوص؛ التي تتداخلُ في نصٍّ مُعطى «وعلى هذا فإنَّ التناصُّ نوعٌ من تأويل النصِّ، أو الفضاء الذي يتحركُ فيه القارئ والناقدُ بحرية وتلقائيَّة معتمداً على مذخوره من المعارف والثقافات، وذلك بإرجاع النصِّ إلى عناصره الأولى التي شكَّلتَه... إذ إنَّ ثقافة المبدع قد تكوَّنت عبر دروبٍ مختلفة»<sup>5</sup>

ويؤكد الدكتور رجاء عيد أنَّ اكتشافَ النصِّ مرتبطٌ بفراصة المتلقِّي؛ «فالتناصُّ حضورٌ نستشفُّه بواسطة خبرة عميقة بالنصوص الأدبية، وهذا الحضورٌ يحتاج إلى فراصةٍ تتبع، وإلى بصيرةٍ

1 انظر حول مفهوم التناص: جوليا، كريستيفا: علم النص، ترجمة: ( فريد الزاهي)، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط2، 1997، ص 76\_78، و رولان، بارت، نظرية النص؛ ضمن: دراسات في النص والتناصية، ترجمة: (محمد خير البقاعي)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص 143، و ليون سمفل، التناصية، ضمن: دراسات في النص والتناصية، ترجمة: (محمد خير البقاعي)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص 5\_25 و مارك، أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: ( أحمد المدني)، دار الشؤون الثقافية، سلسلة المئة كتاب، بغداد، ط1، 1987، ص 99\_104

2 ميخائيل، باختين، شعريَّة دوستوفسكي، ترجمة: (جميل نصيف التكريتي)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ودار توبقال، المغرب، ط1، 1986، ص 158.

3 مارك، دوببازي، نظرية التناصية، ترجمة: (الرحموتي عبد الرحيم)، مجلة علامات، 1996، ج12، ص6، ص310

4 رولان، بارت، من الأثر الأدبي إلى النص، ترجمة: (عبد السلام بن عبد الله)، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، 1986، عدد 38، آذار، ص 115

5 عبد الرحمن، أيوب، جامع النص، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، 90

وتبصّر؛ فقد تندمجُ البنياتُ المتناصّةُ في بنية النص كإحدى مكوناته لا يدركها سوى القارئ المنفتح في قراءاته على نصوصٍ متعددة»<sup>1</sup>

إنّ للتناص أهميته في فهم المرجعية العلمية الشعرية والكشف عن الاتجاهات الثقافية والتاريخية وغيرها، والتي تمثل وعي الشاعر وإدراكه في أثناء الإبداع؛ «فالنصُّ امتدادٌ لنصوص متداخلةٍ تعبّر عن مقصدية المؤلف ومواقفه؛ فالتناصُّ ينتمي إلى النقد الثقافي أيضاً إذ يُنمي الجانب الإيجابي في الخطابات ويعرّي السلبي، ويكشف عن هنات الفكر المستنسخة ويتساءل عن سبب استمرارها رغم ثبات خطئها وبطلان منفعتها»<sup>2</sup>

وقد شكّا عنترَةُ العبسي منذ العصر الجاهلي، من أنّ الأول لم يترك للآخر شيئاً؛ حين قال:

### هل غادر الشعراء من متردّم<sup>3</sup>

وهذه الشكاية تحولت إلى وعي نقديّ وبلاغي؛ فقد تنبّه النقاد والبلاغيون القدماء إلى طبيعة الأخذ من السابق أو المعاصر، بل كان ذلك من الأمور المستحبة، فقد «كانوا يستحسنون أن يكون في الخطب يوم الحقل، وفي الكلام يوم الجمع أي من القرآن؛ فإن ذلك مما يورث الكلام البهائم والوقار، والرقّة، وسلس الموقع»<sup>4</sup>

وقد نهضت دراسات نقدية أساسها المقارنة بين الشعراء على خلفية الأخذ

وتبيان المُبتكر من السارق أو المُقلد الذي لا فضل له سوى إعادة النظم؛

فوضعوا الكتب في سرقات المتنبي على سبيل المثال<sup>5</sup>... وهذا كلّهُ يحتاج إلى اطلاع واسع على التراث الأدبي في جميع عصوره، ومعرفة ماضيه، ليسهل ربط المتأخر بالمتقدم، وما أخذ فيه الخلف عن السلف، وعند ذلك يمكن الحكم عليه بالتقليد أو التجديد.

إن التناص امتدادٌ وارتدادٌ واستحضارٌ في آنٍ معاً، لأنّ المبدع لا يتمُّ له النضج الحقُّ إلا باستيعاب ما سبقه في مجالات الإبداع المختلفة، وتوظيفها بما يخدم وحدات النصّ المتعالية من رؤى وأفكارٍ

1 رجاء، عيد، النص والتناص، مجلة علامات، النادي الأدبي، جدة، ١٩٩٠م، مج ٥، ١٨٤، ديسمبر ص ١٨٤  
2، نهلة، فيصل الأحمد، التفاعل النصي التناصية؛ النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط 1، 2010، ص: 83.

3 عنترَةُ العبسي، الديوان، تحقيق، (محمد سعيد مولوي)، المكتب الإسلامي، القاهرة، د. ط، د. ت، ص 182  
4 الجاحظ، البيان والتبيين، 82/1.

5 ينظر على سبيل المثال: أبو علي، الحاتمي، الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، تحقيق: (محمد يوسف نجم)، دار صادر، بيروت، د. ط. 1965.

جديدة، وهذا ما يؤكدُه أحمد مجاهد في قوله: « كل ما يُكتب من نصوص، له شفراتٌ وأصولٌ قديمةٌ، بعضها يُدرِك، وبعضها شفراتٌ منسيّةٌ؛ أصولٌ منطمسةٌ لا ندرُكُها، وإن كُنَّا لا نستطيعُ أن ننفيَ وجودَها».1

وهكذا تتعدّدُ مصادرُ التناصِّ وتتباينُ فيما بينها، تبعاً لمخزون الشاعرِ المبدع، وتوظيفه لأحدِ العناصرِ التراثيةِ داخلِ بنيةِ النصِّ، وهذا ما ذهب تودوروف إليه، فـ« ثمةٌ عناصرٌ غائبةٌ من النصِّ، وهي على قدرٍ كبيرٍ من الحضورِ في الذاكرةِ الجماعيةِ، لقراءِ عصرٍ معيّنٍ إلى درجةِ أننا نجدُ أنفسنا عملياً بإزاءِ علاقاتٍ حضوريةِ»2

والجديرُ بالذكرُ أنَّ التناصِّ لا يكونُ بالمضمون فقط، وإنما يكونُ بالمفردات، والتركيب، والبناء؛ الهيكلِ العام، والإيقاع، والصورة، والرمز... الخ. وقد أشار ريفاتير إلى نوعٍ مهمٍّ من التناصِّ يُدعى "التناصُّ الضمني" إذ يقول: « والتناصُّ الضمنيُّ يتأثرُ كثيراً بمرورِ الزمن، وبالتغيّرِ الثقافي، أو بعدِ اطلاعِ القارئِ على المجموعةِ الكاملةِ من كتاباتِ النخبة، التي تربى عليها جيلاً شعرياً خاصاً. لكنَّ سيطرةَ النصِّ على القارئِ لا تتقلصُ حتّى عندما يكونُ المتناصُّ معه قد طُمِسَ».3 وهو بذلك يشيرُ إلى ناحيةٍ جدُّ مهمةٍ وهي أنَّ النصَّ المتناصِّ له قدرةٌ إيحائيةٌ، تمكّنه من السيطرةِ على القارئِ حتّى عندما تُطمسُ معالمُ النصِّ المتناصِّ معه. ومن هنا: «فالتناصُّ حضورٌ نستشفُّه بواسطةِ خبرةٍ عميقةٍ بالنصوصِ الأدبيةِ، وهذا الحضورُ النَّصِّيُّ يحتاجُ إلى فِراسةٍ تتبّعُ وإلى بصيرةٍ وتبصّرٍ فقد تندمجُ البنياتُ المتناصِّةُ في بنيةِ النصِّ كإحدى مكوناته، ولا يدرُكُها سوى القارئِ المنفتحِ في قراءتهِ على نصوصٍ متعددة»4

لقد كانت مصادرُ ابن الخطيبِ الثقافيةِ متنوعةٌ؛ فهي خليطٌ كثيفٌ ممن الشعرِ الجاهليِ مروراً بكلِّ العصورِ الأدبيةِ حتى زمنِ الشاعرِ، ولديه اطلاعٌ واسعٌ وعميقٌ على التاريخِ والفقهِ والقرآنِ

1 أحمد، مجاهد، أشكال التناصُّ الشعري؛ دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص 387، وينظر: مايكل، ريفاتير، دلاليات الشعر، ترجمة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 1997، ص 229، وعبد الله، الغدامي، الخطيئة والتكفير؛ من البنيوية على التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1985، ص 57، وجاك، دريدا، مواقع؛ حوارات مع جاك دريدا، ترجمة: (فريد الزاهي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1992، ص 35، 43، ورولان، باروت، لذة النص، ترجمة: (فواد صفا، والحسين سجان)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988 ص 37

2 تزيّتان، تودوروف، الشعرية، ترجمة: (شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 30، وينظر: طه أبو كريشة، أصول النقد الأدبي، لونجمان، الشركة المصرية العالمية، مصر، ط1، 1966، ص 141

3 ريفاتير، المصدر نفسه ص 227

4 عيد، القول الشعري، ص 232

والحديث والفلسفة والطب؛ لذلك لا بُدَّ أن تتجلى هذه النُسخ الكثيفة في شعره سواء بإرادته استشهداً، أو بالضرورة بوصفها مكوناً عميقاً من مكونات ثقافته.

## 2.1. أنواع التناص عند ابن الخطيب

### 2.1.1. التناص الاقتباسي الكامل المنصص.

«ويقصدُ به اقتباسُ آيةٍ قرآنيةٍ، أو شطرٍ من بيت شعرٍ، أو بيت شعرٍ كاملٍ، أو جملةٍ نثريةٍ كاملةٍ، دون تغييرٍ في البنية الأصلية لا بزيادة أو بنقصان، ولا بتقديم أو تأخير، سواء أوقع ضمنَ علامتي تنصيص أم خط غامق مثلاً»<sup>1</sup>، يقول ابن الخطيب:

#### كَدَحْتُ إِلَى رَبِّ الْجَمَالِ مُلَاقِيًا ( فَيَا أَيُّهَا الْإِنْسَانُ إِنَّكَ كَادِحٌ ) 2

هذا البيت من قصيدة قديمة له، كما صرَّح في تقديمه لها وهي حبةٌ كان يتلمَّسُ فيها طريقَه الأدبية، ويسعى لكي يكونَ له موطنٌ قدمٍ في بيئة تُعلي من شأنِ الأدبِ والأدباء، ولا سيما أنَّها الطريقُ الوحيدةُ للاقتراب من أرباب السلطة، ومن ثمَّ فهي بابُ السعد لكثيرين، ولذلك كان لا بدَّ له من استعراض إمكانياته الأدبية، وانتمائيه إلى ثقافة المجتمع؛ فكانت هذه القصيدةُ وصفاً لرحلة إلى بلادِ الحجاز حجاً إلى بيت الله العتيق وزيارةً لقبر نبيه صلى الله عليه وسلم، ولقبورِ صحابته الكرام، وقد وصف الشاعرُ في هذه القصيدة شظفَ السفرِ من بلاد الأندلس إلى بلاد الحجاز، وفصلَ في المعاناة التي يقاسيها قاصدُ تلك الديار، ولكنَّه يُلَوِّحُ له بعظيم الفوزِ الذي يناله، ولذلك وجدناه استدعى الآية القرآنية التي تقول :

#### ( يَا أَيُّهَا الْإِنْسَانُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَى رَبِّكَ كَدْحًا فَمُلَاقِيهِ ) 3

1 عصام، واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، أحمد العواضي أنموذجاً، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 78

2 لسان الدين، ديوانه، 225/1

3 الانشفاق، 6

إنَّ هذه الآية تتوجه مباشرةً إلى الإنسان لتلخص له فلسفة الحياة ومآلات المؤمن المجتهد والكافر المفرط، لقد كان الخطابُ مباشراً، أيها الإنسان: ليكن عملاً مما يُنجيك من سخطه، ويوجب لك رضاه، ولا يكن مما يُسخطه عليك فتهلك.

السياقان هنا متشابهان؛ حيث يبذل المرء في سبيل إرضاء ربه كلَّ نفيس، حريصاً على عمل الخير والجائزة السنيّة تلوح له، وفي القصيدة تبدو ديارُ الحجاز بعيدةً ودونها أهوال ومصاعب، ولكنَّ الجائزة على قدر المصاعب، ولذلك كان استلهاً هذه الآية الكريمة موقفاً غير نابٍ، ولم تُحشر للتجميل أو التزيين، بل كانت نتيجةً حتميةً لما يعانيه الإنسان في رحلته هذه، وهذا ما يجعل المتلقي يتوقف أمام هذا النص، مصدقاً لهذه القناعة، لأنَّ الشاعر استمدّها من نصٍّ مقدّس بالنسبة له، نصٌّ له سطوة وتأثيرٌ لأنَّ القرآن الكريم يشكّل «متعالياً نصياً»<sup>1</sup> بتأثيره وامتداده في اللحظة التاريخية الراهنة لكونه نصاً مقدساً له امتدادٌ فاعلٌ في الحاضر والماضي، ومنهلاً عذباً وخصباً لمختلف أنواع التفاعلات النصية<sup>2</sup>

ويقول ابن الخطيب :

**وَإِذَا أَتَيْتَ عَشِيَّةً فَانْشُدْ لَهَا ( عَارِضُنَا أَصْلاً فَقُلْنَا الرَّبْرَبُ ) 3**

هذا البيت من قصيدة يراجع فيها شيخه أبا الحسن الجياب، وذكر فيها وصفاً للطبيعة، وتحدث عن شؤون الحرب، ثم استوى حكيماً، يشرح فلسفته حول الصداقة والأخوة، وقد أثنى على شيخه ابن الجياب مذكراً إياه بالودّ العتيق بينهما، وقد ختم هذه القصيدة بشطر من مطلع قصيدة للبحثري يقول فيها :

**عَارِضُنَا أَصْلاً فَقُلْنَا الرَّبْرَبُ حَتَّى أَضَاءَ الْأَفْحَوَانُ الْأَشْنَبُ 4**

ونجد في هذا التناص عدة ملاحظات: الأولى أنه ختم بيته الأخير بمطلع قصيدة شهيرة للبحثري، على البحر والروي نفسه، أضف إلى ذلك أنّ هذه القصيدة الشهيرة للبحثري تستقرُّ ذاكرة السامع

1 التعالي النصي هو كل ما يجعل نصاً يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني. ينظر، سعيد، يقطين انفتاح النص الروائي؛ النص السياقي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2001، ص 2، ص 96.

2 رفقة، محمد عبد الله دودين، الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص61

3 لسان الدين، ديوانه ص112

4 أبو عبادة، البحثري، ديوانه، تحقيق: (حسن كامل الصيرفي)، دار المعارف، مصر، ط3، دبت، 70/1

للمقارنة بين النصين، وهذا ما يستجلب بالضرورة أجواء النصّ التليد، فتهيمن أجواؤه على النصّ الطارف، وإذا نظرنا في النصين نجد أنّ الشاعر استفاد من قصيدة البحري في حديثه عن وصف الطبيعة، ثم انتقل إلى الحديث عن الحبّ والشوق، ثم ذكر الفتك بالأعداء، مؤكداً أنّ الحفاظ على الودّ من شيم النبلاء، وهذه الرسالة التي أراد لسان الدين إيصالها إلى أستاذه ابن الجياب، بعد جفوة ألمت بهما، وأراد لسان الدين أن يؤكد له أنّ البرّ لا يبلى، وأنّ مكانة ابن الجياب ما زالت مستكنة في قلبه لم تبرحه.

لقد استفزّ ابن الخطيب ذاكرة المتلقي بنصّ البحري، وجعله يبدأ من حيث انتهى، مضيفاً إلى نصه دلالات جديدة، وتاركاً له مهمة التأويل.

ويضمّن الشاعر قصيدته بيتاً كاملاً مستفيداً من دلالات هذا البيت التاريخية، ولكنه ينحرف عن المعنى الذي أراده الشاعر على الرغم من احتفاظه بالبيت كاملاً، وذلك من خلال تغيير السياق الذي يردّ فيه البيت، ونضرب مثلاً على ذلك قوله :

### وَحَوْفُوا النَّاسَ مِنْ دَهْيَاءِ مَظْلَمَةٍ إِذَا بَدَا الْكَوْكَبُ الْعَرَبِيُّ ذُو الذَّنْبِ 1

هذا البيت من قصيدة أبي تمام الشهيرة التي صارت أيقونة في التراث العربي، والتي ترتبط في ذاكرتنا بموقف فتح عمورية الذي كان أمراً معجزاً في حينه، حيث كانت الروم في قمة سطوتها، وقد امتلكت زمام المبادرة، أضف إلى ذلك ما رافق تلك المعركة من تخويف للناس منها من قبل العرّافين الذين تطيروا من هذه الحرب، ولكنّ عزيمة المعتصم كانت أقوى من هذه التخريصات والأحاديث الملقّة، والجدير بالذكر أنّ الكوكب العربي ذو الذنب هو ما يسمى عند الفلكيين المعاصرين بمذنب هالي، وقد ظهر في تلك الأيام، وهذا ما زاد من وطأة تلك الحرب على الناس وخوفهم من السير للقاء الروم، ولكنّ همة المعتصم كانت أقوى من هذه الترهات.

وإذا عبرنا إلى نصّ لسان الدين وجدنا السياق مختلفاً، حيث دَبَّجَ الشاعر مقطوعةً في هجاء أبي الحسن النباهي؛ حيث اشتهر بينهما حسدٌ فتنافسُ فمكائدُ، وقد سخر منه وعيره بالذنب، وكان شديد الزراية عليه؛ فالنباهي كوكب نحس، ومصدرٌ للخراب، واستخدم ابن الخطيب بيت أبي تمام بعد ذكر اسمه في الأبيات؛ فنقل السياق إلى التهكم والسخرية.

1 الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق: (محمد عبده عزام)، دار المعارف، ط5، دت، 44/1

إن المبدأ الواضح للتناص هو تفكيك بنية النص القديم وتذويبه قصداً أو عن غير قصد، لينتج عندنا نصاً جديداً يحمل جينات النص السابق، ولكنه في الآن نفسه صار نصاً جديداً له تأويلاته الجديدة، ولكن التفكيك لا يشمل البنية اللفظية فقط، بل يشمل السياق أيضاً، وهذا ما نراه في هذا البيت، فقد أثبت ابن الخطيب بيت أبي تمام كاملاً ولم يمَسْ بُنيته اللغوية، ولكنه فكك السياق الذي ورد فيه، ونقله إلى سياق آخر؛ فبيت أبي تمام جاء في سياق انتصار عمورية، وتبكي المتخاذلين، ولكنه هنا استخدمه في سياق الهجاء والسخرية من رجل يُعَيِّرُونه بصاحب الذنب.

إن هذا النص يعبر عن ثلاث لحظات تلق، الأولى: هي بيت أبي تمام، واللحظة الثانية لحظة تلقي هجاء أبي الحسن النباهي، واللحظة الثالثة، هي المزج بين الموقفين والذهاب إلى مساحة تأويل أخرى.

وقد يكون تفكيك السياق دون إشعار من الشاعر، ولكن المتلقي يدركه دون كبير تأمل، فهو يلمح إلى نيته تفكيك السياق، وأخذ روح الفكرة دون النظر إلى السياق العام كاملاً كما في قوله: «وكتبت صدر رسالة أحرّض فيها بعض الفضلاء على شفاعتي»

قد كنتُ أجهدُ في التماسِ صنيعَةٍ      نفساً شهابٍ دكّانها وقادُ

وأقولُ لو كانَ المخاطبُ غيرَكمُ      (عند الشدائدِ تذهبُ الأحقادُ) 1

والشطر الثاني من البيت الثاني مأخوذاً بتمامه من بيت للشاعر مالك بن أسماء<sup>2</sup>، وقد كان بين مالك بن أسماء وبين عيينة بن أسماء بن خارجة شيء، فلما عذب الحجاج عيينة بن أسماء، قال مالك بن أسماء:

لما أتاني عن عيينة أنه      أمسى عليه تظاهر الأفياد

نحلت له نفسي النصيحة إنه      عند الشدائد تذهب الأحقاد 3

1لسان الدين، ديوانه، 329 / 1

2 هو مالك بن أسماء بن خارجة الفزاري. عد من فحول الشعراء، تزوج الحجاج بن يوسف أخته وعينه والياً على أصفهان، ثم سجنه، وبعد حين أطلقه ثم عاد لسجنه، ثم فر إلى بلاد الشام واستعطف عبد الملك بن مروان، مات سنة 100 هـ ينظر: عبد اللطيف، يوسف عيسى، شعر مالك بن أسماء بن خارجة جمع وتحقيق ودراسة، مجلة جامعة تكريت ع 11، 2010، ص 158

3 أبو علي، القالي، الأمالي، تحقيق: (علي محمد زينو)، مؤسسة الرسالة، دمشق، ط1، 2015، 707/2

فهو يريدُ إنفاذَ الشفاعة عند أحد الفضلاءِ في شخص ارتكب موبقَةً ما، واستدعى بيتَ مالك بن أسماء الذي صار مثلاً شروداً يتمثلُ به الناس في حالات ترك الإحْن إذا أَلمت بالخصم مَلَمَةً عظيمة، ولكنَّ ابنَ الخطيب الذي أوتي من حسن التخلُّصِ لطول معاشرته الحكام أرادَ أن يجردَ هذا البيت مما يثير حفيظةَ المتلقي وخصوصاً كلمةَ الأحقاد، لأنَّ نبلاء القوم لا يحقدون، وهذه القيمة مستكنَّة في لا وعي العرب والمسلمين، وربما لا يغيبُ عن بالنا قولُ المقنَّع الكندي في موقفٍ مشابه:

**ولا أحمل الحقدَ القديمَ عليهمُ وليس كريمُ القوم من يحملُ الحقدَ 1**

وواضح أنَّ الشاعرَ لم يغادرَ هذا البيت، وهو يبني بيته الذي أرادَ أن يشفعَ فيه لذلك الرجل، فأثبت ببراعة شطرَ بيت أسماء، ولكنَّه ألمح قبله أن هذا الخطاب لا يقال لمثلكم، وهذا دليلٌ على مساحة الثقافة الواسعة لابن الخطيب التي تشرَّبها؛ فصارت عنده قدرةٌ على إنتاجه من جديدٍ وفق السياقات التي يريدها.

ويقول أيضاً:

**أخواننا لا تنسوا الفضلَ والعطفاً      فقد كاد نورُ الله بالكفرِ أن يُطفأ**

**وإذ بلغَ الماءُ الزُّبا فتداركوا      فقد بسطَ الدينُ الحنيفُ لكم كفأ 2**

هذه القصيدة، من قصائد الاستغاثة التي صارت موضوعاً رئيساً في أدب الأندلسيين في القرون الأخيرة، وقد قدَّم لها بقوله: «ومما صدرتُ به رسالةٌ لكافة المسلمين بالمغرب في معنى الاستنفار للجهاد»<sup>3</sup>

وقد ذهب الشاعرُ مباشرةً إلى أعظم ما في هذه الكارثة، وهو انطفاءُ نور الله، وأراد أن يعظّم في عين المقصودين المصاب الجلل، فأخرج من جرابه التراثي مثلاً سرى بين الناس منذ الجاهلية، هو

1 أحمد سامي، زكي منصور، شعر المقنَّع الكندي جمع وتحقيق ودراسة، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة طنطا مصر، الحولية الثانية والثلاثون، 2011، ص 104

2 لسان الدين، ديوانه 677/2

3 المصدر نفسه 677/2.

بلغ السيلُ الزُّبا، و«هي جمع زُبَيْة، وهي حُفْرَةٌ تُحْفَرُ للأسد إذا أرادوا صيده وأصلها الرابية لا يعلوها الماء فإذا بلغها السيلُ كان جارِفاً مُجحفاً»<sup>1</sup>

والملاحظ أن الشاعرَ غَيَّرَ في بنية المثل؛ فقد استبدلَ بكلمة السيل، كلمةً أخرى هي الماء على الرغم من أن هذا الاستبدال لا يغيِّر شيئاً في بنية المعنى، ولم يكن له مسوِّغٌ تركيبِي يخصُّ التقديم والتأخير أو الوزن، ولكن على كل الأحوال فإنَّ هذا التغيير ليس بشيء، فإنَّه لم يعرقل رحلةَ الذاكرةِ المباشرة إلى المثل العربي، الذي يُضرب في مثل هذه المناسبات، عندما يدهم الخطرُ أمراً، ويصبح الخسرانُ بيئاً، وقد انعدمت الوسيلة، وصار البحثُ عن حيلة ضرباً من المحال.

### 2.1.2. التناص الاقتباسي الكامل المحوّر.

ويقصد به «اقتباسُ شطرٍ من بيت شعري، أو بيت شعري، أو جملة نثرية، مع التغيير والتحوير في البنية الأصلية بزيادة أو بنقصان، بتقديم أو بتأخير، سواء أكانَ هذا التغييرُ والتحويرُ بسيطاً أم مركباً»<sup>2</sup>.

يقول ابن الخطيب :

واصبرِ على مَضِّ اللَّيالي إنَّها كَحَواِمِلِ سَتَلِدُنْ كُلِّ عَجِيبِ<sup>3</sup>

وهذا البيتُ من مطولة في المدح سار فيها الشاعرُ على طريقة المتقدمين في سوق موقفه من الحياة والزمان والشيب والشباب، وبتَّ مواقفه الفلسفية العميقة من كل هذه الإشكاليات التي شغلت الإنسان وما زالت تشغله، وفي كل ذلك لم يكن الشاعرُ بعيداً عن المستقر من القناعات التي صاغها من سبقه من الشعراء، وهذا ما يجعلنا ننبشُ في الطبقات الثقافية العميقة التي تتشكَّل عند أمة ما، والتي تتحول مع الزمن إلى قناعاتٍ مستقرةٍ يتمترسُ الإنسانُ خلفها، بل الموضوعُ أبعدُ من ذلك أيضاً، حيث تصبح هذه القناعاتُ أسئلةً جاهزةً لكل الإشكاليات التي تنتصبُ أمام الإنسان طالبةً إجاباتٍ عنها.

1 أبو الفضل، الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق: (محمد محيي الدين عبد الحميد)، مطبعة السنة المحمدية، مصر، ط1، 1955، 99/1.

2 أحمد طعمة، حلبي، التناص بين النظرية والتطبيق شعر البياتي أنموذجاً، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2007، ص 163.

3 لسان الدين، ديوانه، 129/1.

لقد شغلت فكرة الغيب الإنسانَ عموماً، وفي كل محاولات الفلسفة في التصدي لهذه الفكرة كان عاجزاً عن حسم هذا الموضوع، وتحايل عليه باجتراح اصطلاح الاستشراق، محاولاً فهم المستقبل بناءً على قرائن، وهذا ما يفسر لنا فكرة التنجيم أيضاً، ولكن في الثقافة العقلانية التي عززها الإسلام، وجدنا الشاعر يستدعي البيت الشهير:

### الليالي كما علمت حبالى ... مقربات يلدن كل عجب<sup>1</sup>

وهذا البيت من الشوارد الذي لا يُعرف له قائل، ولكنه يرد بكثرة في كتب الأدب، وإذا قارنا بين البيت الأساسي الذي حمل الفكرة، وبين بيت ابن الخطيب الذي يقول فيه :

### كحوامل ستلدن كل عجب

وجدنا أن التحوير كان طفيفاً، ويقول ابن الخطيب :

### وشهادة الإخلاص ثوجب رجعتي لنعيمها من غير مس لغوب<sup>2</sup>

إذا تأملنا الشطر الثاني من هذا البيت فإن العين لا تخطئ الاقتباس من القرآن الكريم في قوله: من غير مس لغوب، ونجد في القرآن الكريم هذا الاستشهاد قد ورد في موضعين مختلفين وفي سياقين مختلفين أيضاً : الأول قوله تعالى:

### (وَلَقَدْ خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَمَا مَسَّنَا مِنْ لُغُوبٍ)<sup>3</sup>

فإذا فرغنا من كتب التفسير وجدنا أمامنا اتفاقاً على التفسير، حيث يقول الطبري: «ولقد خلقنا السموات السبع والأرض وما بينهما من الخلائق في ستة أيام، وما مسنا من إعياء... حدثنا ابن عبد الأعلى، قال: ثنا ابن ثور، عن معمر، عن قتادة، في قوله (من لغوب) قالت اليهود: إن الله خلق السموات والأرض في ستة أيام، ففرغ من الخلق يوم الجمعة، واستراح يوم السبت، فأكذبهم الله، وقال: (وما مسنا من لغوب)»<sup>4</sup>.

1 الحسن، اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، تحقيق: (محمد حجي ومحمد الأخضر)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981، 86/2.

2 لسان الدين، ديوانه، 131/1.

3 الذاريات، 38.

4 الطبري، تفسير الطبري المسمى: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: (عبد الله بن عبد المحسن التركي)، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، ط1، 2001، 465/21.

أما الآية الثانية التي وردت فيها هذه العبارة فقولته تعالى : (الَّذِي أَحَلَّنَا دَارَ الْمَقَامَةِ مِنْ فَضْلِهِ لَا يَمَسُّنَا فِيهَا نُصَبٌ وَلَا يَمَسُّنَا فِيهَا لُغُوبٌ)1

قال ابن كثير : «أي: لا يمسنا فيها عناءٌ ولا إعياء. والنصبُ واللغوب: كلُّ منهما يُستعملُ في التعب، وكان المرادُ ينفي هذا وهذا عنهم أنهم لا تعب على أبدانهم ولا أرواحهم»2

نحن إذاً أمام سياقين مختلفين وردت فيهما هذه العبارة كما وضّحت كتبُ التفسيرِ السالفة الذكر، ولكنَّ ابنَ الخطيب في هذا التناصُّ يحومُ في أجواء السياقِ الثاني؛ أي: سياق الجنة، وخصوصاً أنه في سياق المدح؛ فأراد أن يُظهر مملكة الممدوح وكأنها جنةٌ على الأرض يتمنى ولوجها والبقاء فيها دون مسِّ لغوب، وسياق الجنة الوارد في الآية هو ما يجعلُ المعنى يشفُّ من خلال غلالةٍ رقيقة لا تحجبه حيرة التأويل بين السياقين.

غَيْرَ مَسِّ لُغُوبٍ

(وَلَا يَمَسُّنَا فِيهَا لُغُوبٌ)3

وعلى الرغم من تغير البنية التركيبية بين الآية والعبارة الشعرية حيث غاب الجارُّ والمجرور (فيها) وسقط الضميرُ (نا) من الفعل يمسُّ، وتحوَّل إلى اسم (مسِّ) فإنَّ هذا التغيير يُعدُّ طفيفاً، لم يغيِّب الاستشهادَ والمعنى وراء سُجْفِ تأويليةٍ سميكة.

ويقول ابن الخطيب أيضاً:

مَوْلَايَ أَشْوَاقِي إِلَيْكَ تَهْزُنِي وَالنَّارُ تَفْضُحُ عَرَفَ عُودِ الطَّيِّبِ4

وهذا مقبوس من كلام أبي تمام:

وَإِذَا أَرَادَ اللَّهُ نَشْرَ فَضِيلَةٍ طُوبِتَ أَتَاخُ لَهَا لِسَانٌ حَسُودٍ

1 فاطر، 35

2 ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: (سامي بن محمد سلامة)، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط2، 1999، 552/6.

3 فاطر / 35

4 لسان الدين، ديوانه، 133/1

## لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يُعرف طيب عَرَفِ العُودِ 1

لقد سار هذان البيتان بين الناس مُذْ قالهما الرجلُ حتى لحظة كتابتنا هذه، وبلا ريب سيستمرُّ تأثيرُهما وحضورُهما الثقافي، فهما مضربٌ مثلٌ يستدعيهما المرءُ كلما ذُكِرَ موضوعُ الحسد، وما أكثره! أضفْ إلى ذلك أن البلاغيين قتلوا هذين البيتين بحثاً، وكانا مثالاً راقياً على الاستعارة.

وأول ملاحظةٍ يمكنُ أن نسجلها هنا هي اختلافُ السياقين، فالنصُّ الأصلُ؛ أي نصُّ أبي تمام جاء في سياق المدحِ للشفاعة؛ لأنَّ الحاسدين قد بلغت بهم السعايةُ مبلغاً رديئاً استدعى من الشاعر أن يدبِّجَ هذه المطوَّلة، شارحاً موقفه ومبيناً فساد دعوى الحاسدين، متمثلاً التقاليدَ الفنيةَ في الشعر العربي في زمانه، فلم يقع تحت سطوة الموضوع الأساسي وهو الشفاعة، لأنَّ هناك خطراً محدقاً به بسبب الحاسدين، بل كان الفنُّ والتجويدُ نُصبَ عيني الشاعر، فكان هذا النصُّ الوظيفي من حيث القصديَّة مثالاً راقياً للفن يُضاف إلى مُنجزِ أبي تمام الشعري.

وبما أن هذين البيتين كما أسلفنا صاراً أيقونةً شعرية، تحومُ حولها كلُّ أقلام الأديباء والبلاغيين لتعمَّسَ منها، كذلك كان ابنُ الخطيب، وهنا نصل إلى تسجيل الملاحظة الثانية وهي ما يخصُّ السياق، والمُحرِّض على الكتابة، فقصيدُ ابن الخطيب كانت في مدح السلطان، وهي من الشعر الوظيفي الذي كان يدبِّجُه الشاعر بين الفينة والأخرى مدحاً للسلطين، ولكنه لم يكن في هذه القصيدة تحت وطأة الحاسدين ووشايتهم، فلذلك تم هدمُ السياقِ الأول؛ أي: سياق أبي تمام، واستدعاءُ الصورة على المستوى الفني على الرغم من تفكيكِ البنية التركيبية لبيت أبي تمام وإعادة بنائها من جديد لتصيرَ على الشكل الآتي:

والنارُ تفضَّحُ عَرَفَ عودِ الطَّيبِ

## لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يُعرف طيب عَرَفِ العُودِ

ويمكنُ هنا أن نسجلَ أيضاً ملاحظاتٍ على التركيب، فقد امتد المعنى عند أبي تمام على مساحة البيتِ كاملةً؛ أي: الشطر الأول والثاني، بينما اختزلَه لسانُ الدين بن الخطيب في شطر واحدٍ وهو الشطر الثاني، والملاحظة التركيبية الثانية هي قيامُ ابن الخطيب بتكسير بيت أبي تمام وإعادة تشييده

1التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ص 397

من جديد، حيث أضاف كلمة تفضح واختفت ما النافية مع كان، وقدّم (عرف)، وأخرّ (طيب)، لتكونَ قافية تناسب القصيدة البائية.

وهذا ما يدعونا للحديث عن الوعي الفني للشاعر عندما يستدعي بيتاً أو فكرةً أو شطراً لمن سبقه من الشعراء، هل يعي الشاعرُ دائماً أن ما يتمثله هو نصٌّ محفوظ لغيره وعليه أن يحتال لإخفاء هذا الأخذ، أم أن هذه النصوص التي تحولت فعلاً إلى أيقوناتٍ تذهب في لاوعي الشاعر، وتُظهر في لحظات الاستدعاء الفني، وهذا الموضوعُ يقودنا إلى موضوعٍ آخر: هل كان الشعراءُ يشعرون بالعار والشنار عندما يأخذون من قصائد غيرهم ويفتضح أمرهم، ويتهمون بالسرقة، أم أنهم يسعون ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً لإخفاء أخذهم، وكلُّ هذه التساؤلات تقودنا إلى الوقوف أمام حقيقة السرقة الشعرية ووعي المبدع لها، وحقيقة الأخذ المباح الذي يعدُّ من التقاليد الشعرية في كل زمان ومكان، ولا يستطيع أيُّ شاعرٍ أن ينجو منه، بل لا يستطيع أيُّ شاعر أن يغادره، لأن الكلام طبقاتٌ جيولوجيةٌ، واللاحق يأخذ من السابق، دون حرج من ذلك، ولكن هذا لا يجعلنا نتمسكُ بهذه المقولة حتى آخرها في كون الكلام هو طبقاتٌ جيولوجية متراكمة، هذا الجزء صحيح، ولكن هذه الطبقات تخضع في كل زمنٍ إلى تحريكٍ من الداخل، فتتعدل بنيتها وتتغير زوايا النظر إليها، ويكون ذلك بتغير السياقات وطبيعة التجربة، والخبرة اللغوية لكل شاعر، وأهم من ذلك قدرة الشاعر نفسه على تمثّل كلِّ الثقافة التي هضمها في طورٍ ما، وكيف ستظهر في بنائه الجديد، وهذا يجعلنا نقرر أن النظر إلى الشاعر على أنه مرحلتان مرحلة بناءٍ وهضم وهي الماضية، ومرحلة إبداعٍ وهي التالية، أقول: يجعلنا نقف رافضين لهذا التصور؛ لأن الشاعر يظلُّ طيلة حياته في مرحلة هضم حتى وإن ترافقت مع إبداع.

ويقول في سياق آخر، وقد جاء في صدر هذه القصيدة: «ومما صدر أيضاً عن المؤلف في هذا الغرض»<sup>1</sup>، وقد سبق هذه القصيدة مقطعةٌ يقول في صدرها: «وقال في المواعظ»<sup>2</sup>

حُدْ من حياتك للمماتِ الآتي      وبَدَارِ مادامَ الزَّمانُ مواتي

لا تَغترَّرْ فهو السَّرابُ بقِيعَةٍ      قدْ حُودِعَ الماضي بهِ والآتي<sup>3</sup>

1 لسان الدين، ديوانه، 187/1

2المصدر نفسه1/186

3 المصدر نفسه1/187

وواضحٌ لأدنى تأملٍ أن الشاعرَ استدعى تركيباً من القرآن الكريم، وهذا التركيبُ له شهرةٌ في وعي كلِّ متأملٍ في القرآن الكريم، لأنه جاء في الحديث عن سوءِ المآلِ والتعويلِ على سرابٍ نهايتهُ خسارةٌ محتمة، إذ يقول الله سبحانه وتعالى :

(وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهُ عِنْدَهُ فَوْقَاهُ حِسَابَهُ<sup>1</sup> وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ)1

ولا بدَّ لنا في البداية أن نتوقفَ عند تفسيرِ هذه الآيةِ والسياقاتِ التي جاءت فيها، لأن ذلك مهمٌ في تفسيرِ التناصُّ الذي وردَ في بيتِ الشاعر، يقول المفسر:

«وهذا مثلٌ ضربه الله لأعمالِ أهلِ الكفر به، فقال: والذين جحدوا توحيدَ ربهم وكذبوا بهذا القرآن، وبمن جاء به مثلُ أعمالهم التي عملوها (كسراب) يقول: مثل سراب، والسرابُ ما لصق بالأرض، وذلك يكون نصفَ النهار، وحين يشتدَّ الحرُّ والآل، ... وفيه يكون السراب. وقوله: (يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً) يقول: يظن العطشان من الناس السرابَ ماءً ( حَتَّى إِذَا جَاءَهُ ) والهاء من ذكر السراب، والمعنى: حتى إذا جاء الظمآنُ السرابَ ملتصقاً ماءً، يستغيث به من عطشه ( لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا ) يقول: لم يجد السرابَ شيئاً، فكَذلك الكافرون بالله من أعمالهم التي عملوها في غرور، يحسبون أنها مُنجيُّهم عند الله من عذابه، كما حسب الظمآن الذي رأى السرابَ فظنه ماءً يُرويه من ظمئه، حتى إذا هلك وصارَ إلى الحاجةِ إلى عمله الذي كان يرى أنه نافعُه عند الله، لم يجده نفعه شيئاً لأنه كان عمَله على كفرٍ بالله»2.

إن السياقين مختلفان؛ فالآية تتحدث عن الكافرين الذين اغتروا بأعمالهم وضربوا صفحاً عن الإيمان، وكان تعويلهم على وهمٍ افترضوه، هذا الوهمُ كالسرابِ للذي يضربُ في الصحراء، ثم إذا تحقق الوصول إلى مكان الماءِ تكشَّفَ له الوهم، وتبيَّن له سوءُ المآلِ، والشاعرُ استدعى هذا التركيبَ العميق من الآية القرآنية، ولكنَّ السياقَ هنا مختلف، فهو لا يتكلَّم على الكافرين، وإنما الرجلُ يعايشُ أمةً مؤمنةً، ولكنَّ بعضَ الأقوامِ من هذه الأمة المؤمنة تتخذُ من ملذاتِ الدنيا المقامَ الأولَ عندها، وتصيرُ كلَّ المؤشرات على الفناء باهتةً في ذهن هذا المفرط في حق آخرته.

1النور 39

2الطبري، المصدر نفسه، 195/19

وهذا يوضح لنا أمراً بالغ الأهمية في تقنية التناص؛ فالشاعر يستدعي نصوصاً من ذاكرته التي امتصت العديد من النصوص، ولكن هذه النصوص لا تبقى جامدة في الذاكرة، ويتم استدعاؤها كما هي بطريقة ميكانيكية، ولكنها تنوب في غور بعيد هو ذاكرة الشاعر الإسفنجية، وتشكل وعياً مختلفاً للشاعر عن أصل النص كما جاء في سياقه الأول؛ فيعيد الشاعر إنتاج هذا النص من جديد وفق رؤيته الجديدة، من خلال تجربته، فالشاعر ينتمي إلى بقعة أندلسية هي آخر ما تبقى للمسلمين في الأندلس بعد قضم النصارى رويداً رويداً لكامل الجزيرة، والشاعر في المستوى نفسه ينتمي لأمة تعيش حالة من الترف في المأكّل والمشرب والركوبة واللباس والزينة والقصور، وهذا أمر يجعلك تتصور المسافة بين هؤلاء وتصورات الزاهدين في الدنيا، وهو أيضاً ينتمي إلى أمة جرّدت السلاح في وجه نصارى الأندلس وخاضت حروباً، وكان لها انتصارات مبهجة، وخيبات مؤسفة، وفي نهاية الأمر تعد تجربة الشاعر في الحياة نموذجاً غريباً في سياق التاريخ؛ فهذا الرجل علا وسفل، ثم علا، وأخيراً قضى بطريقة بشعة على يد خصومه.

لقد رأى الشاعر بأّم عينه كيف تُقبل الدنيا على أحد حدّ الدهشة، وراها أيضاً كيف تُدبر حدّ اللوعة، وكان هو بطلاً لهذا الإقبال والإدبار، لذلك تشكّل عنده موقفٌ وجوديٌّ من أن هذه الدنيا لا تُبقي على أحد، وأنّ الغفلة مجلبة للخسران، ولا نريد أن نتعسف في القول هنا: إن الشاعر قرر أن الكفر في الآية القرآنية هو المعادل الموضوعي للغلو والتفريط في الواجبات في الدنيا والإقبال على اللذائذ في حالة الإيمان... لا لا أريد قول ذلك، ولكننا نطمئن للزعم أن الرجل استدعى هذه الآية ووظفها داخل أنساقٍ تعبيرية منسربة في بنية النصّ، متلاحمة مع أجزائه حيث لم تَبْدُ نائيةً، وأضفت حيويةً على النصّ، ووضعت أمام المتلقي شفرات النصّ العميقة، ليذهب في تأويل الدلالة مذاهب أخرى بعيداً عن النظرة السطحية.

ويقول ابن الخطيب: «وقلت وقد تشيخ السلطان رحمة الله عليه للصوفية والفقراء وأحضرهم مجالسه، وأظهر الميل إليهم والنظم في طريقهم»<sup>1</sup>

هَبَّ النَّسِيمُ مُعَطَّرَ الْأَرَاكِ      فَشَفَى لَوَاعِجَ قَلْبِي الْمُهْتَاجِ  
 وافى يُحَدِّثُ عَنْ أَحْبَبِي الْأُولَى      أَصْبَحْتُ أَكْنِي عَنْهُمْ وَأُحَاجِي  
 فاشربْ على ذِكْرِ الْحَبِيبِ وَسَقْنِي      صِهْبَاءَ تُشْرِقُ فِي الظَّلَامِ الدَاجِي

1 لسان الدين، ديوانه، 1/ 198.

من خَمرةِ السِّرِّ المُقدَّسةِ التي      كَلَفَتْ بِطاسِئِهَا يَدَ الحَلَّاجِ  
 وَارَتْ لَهُ الأَشْيَاءَ شَيْئاً واحداً      فَعَدَا يُخاطِبُ نَفْسَهُ وَيُنَاجِي  
 وَرَأَى ابْنُ أدهَمَ لمحةً من نورِها      تَلتَاحُ بَيْنَ مَخارِمِ وَفِجاجِ  
 فَعَدَا وَمِن صُوفِ الصَّفَاءِ شِعارُهُ      وَاعْتَاضَهُ مِنَ لِبْسَةِ الدِّبَاجِ  
 رَفَعُوا لَهَا قَبْساً بِجانِبِ طُورِهِمْ      فَعَشُّوتُ نَحْوَ سِرَاجِهِ الوَهَّاجِ

هذه القصيدة من النصوص الجميلة لابن الخطيب، ويلحظ المرء تهويمات صوفية فيها من ذكر أسماء رجال الصوفية وشعرائها إلى ذكر رموزها، وخصوصاً الخمر الصوفية التي أسس عليها بناء النص، وكانت كل المعاني خدماً لهذه الفكرة الصوفية القديمة التي دارت على السنة كل شعراء الصوفية، وجاء ابن الخطيب هنا لإعادة إنتاج هذه الصورة بمفردات جديدة، ولكنه ظل أسير المعجم اللغوي الصوفي الذي تكامل مع مجيء ابن عربي الذي هضم التجربة الصوفية شعرياً وفلسفياً، وقد لكثير من مصطلحات الصوفية واجترح كثيراً أيضاً، لذلك ومن بعد حقبة ابن عربي لم يعد بمقدور الشعراء الخوض في هذه التجربة أو الحديث عن هذه التجربة دون استخدام المصطلحات التي اتفق القوم عليها بوصفها مفتاحاً لفهم التجربة<sup>1</sup>، حتى يكون تفسير الرموز مقبولاً عند السامع لأنه مرهونٌ باللغة الصوفية التي صارت لغة جديدة تمارس حضورها على الضفة الأخرى من اللغة الرسمية أدبياً التي كثيراً ما أوقعت مستعملها في مأزق بل في محن، سببها خصوصية هذه اللغة وخصوصية التأويل، وربما كان ابن الخطيب أحد ضحايا التأويل، لأنه مشى على حبل اللغة الخطرة؛ أي اللغة الصوفية؛ لذلك نجد حضوراً لابن الفارض في قوله :

شربنا على نكر الحبيب مُدامةً      سكرنا بها، من قبل أن يُخلَقَ الكرمُ<sup>2</sup>

ولا يختلف البيتان سوى في زمن الفعل بين الماضي إلى فعل الأمر، فقد كان التحوير طفيفاً، بحيث لا ينتبه المرء إليه، بل يجد بيت ابن الفارض منتصباً أمامه دون أي لبس، ولكن ابن الخطيب يعي تماماً أبعاد التجربة الصوفية، فلا يمكن أن يعبر عنها بشكل سطحي على الأقل على المستوى الفني، بل اجتهد الرجل لأن يضع أمامنا نصاً جميلاً على المستوى الفني، وذلك من خلال اختياره البحر

1 سعاد، الحكيم، المعجم الصوفي؛ الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981، ص 15 .

2 ابن الفارض، ديوانه، منشورات مطبعة محمد العاطف، القاهرة، ط1، 1956، ص 81 .

والتأنيدي وعملية هضمه للاستشهادات القرآنية التي يمكن أن يوظفها في خدمة نصّه. فلننظر إلى هذا البيت:

رَفَعُوا لَهَا قَبَساً بِجَانِبِ طُورِهِمْ فَعَشُوتُ نَحْوَ سِرَاجِهِ الْوَهَّاجِ

إننا في هذا البيت أمام آيتين كريمتين، الأولى:

(إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجْدُ عَلَى النَّارِ هُدًى)1

(وَجَعَلْنَا سِرَاجًا وَهَّاجًا)2

والآيتان وردتا في القرآن الكريم في سياقين منفصلين وفي سورتين منفصلتين أيضاً، فالأولى تتحدث عن قصة سيدنا موسى حين تجلّى له النور الإلهي من جانب الطور، والثانية تتحدث عن بديع خلق الله سبحانه وتعالى، هذا الخلق المبهر العظيم الذي لا نظير له.

إن السياقين منفصلان بلا شك، ولكنّ الشاعر قام بهدم السياقين، واستدعى هذه المشهيدة من صورة طه، واستدعى الخرق البديع لخيال الإنسان في وصف الشمس، ثم بنى الشاعر سياقاً جديداً هو الحديث عن جلسة تصوّف، وبنى مشهيدة جديدة هي جلسة الذكر التي تدور فيها الخمر المقدسة، هذه الخمر التي تُدخل العبد المتهدج في حالة وجدٍ صوفي يتجلّى فيها له النور الإلهي كما تجلّى هذا النور قبساً لموسى عليه السلام.

لم يكن النصّ القرآني هنا (لصيقةً) فنيةً دخلت النصّ الشعري عنوة، بل كان محرّضاً أسلوبياً، صنع حركيةً داخل النصّ، هذه الحركية هي التي بنت مشهداً جديداً وسياقاً جديداً وفهماً جديداً بل تأويلاً جديداً.

وإذا دققنا النظر في هذه القصيدة، وجدنا الرجل يذكر أسماء شعراء صوفيين كالحلاج، أو أعلام الصوفية كإبراهيم بن الأدهم، ثم مضى في ذكر خصائص الخمرة الصوفية وسرّها المقدس، وكأننا نقف أمام قصيدة لشاعر أكل التصوف أطرافه، وسرى في روحه، ولا بد من التوقف هنا عند مسألة تصوّف الرجل التي تبدّت في كتابه "روضة التعريف في الحب الشريف"، والتي قال المؤرخون إنها كانت سبباً في اتهامه بالزندقة، ومن ثمّ الفتك به على يد أعدائه.

1سورة طه، الآية 10

2 سورة النبأ، الآية 13

أقول إذا توقفنا عند هذا الرأي وعينا حال الرجل المادي لن نجد تصوراً في سلوكه المعاشي، فالرجل كان مقبلاً على الدنيا قريباً من أهل السلطة، صاحب ضياع وقصور، حتى عندما وقعت محنته الأولى، وجازَ إلى العدة المغربية رأينا الرجل مقبلاً على الدنيا، فقد اشترى عدداً من الضياع والبيوت.

وهذا يقودنا إلى الوقوف على النصوص التي تبدو نصوصاً صوفيةً كالذي بين أيدينا، والذي حشد فيه الشاعرُ كثيراً من الإشارات الصوفية، ولكنها بدت ملصقاتٍ فنيةً أكثر منها معادلاً موضوعياً للتجربة التي يعايشها<sup>1</sup>، ويقول ابن الخطيب :

فمن قارع في قومه سنّ نادِمٍ ومن لاطم في رفِعه خدّ نادِبِ<sup>2</sup>

وتصلُ بعض نماذج الاقتباسات المحوّرة، عند ابن الخطيب حدوداً واضحةً جداً، بحيث تبدو النصوصُ المقتبسة، وكأنها استشهاداتٌ من نصوص سابقة، نُقلت من مواضعها الأصلية، ووضعت في سياقاتٍ جديدة.

### 2.1.3. التناصّ الإشاري:

«ويقصدُ به استحضار نصّ أيا كان مصدره، سواء أكان قصيدةً شعريةً أم نصاً نثرياً، أم أسطورة، أم حادثة تاريخية معيّنة، أم نصاً من التراث الشعبي عن طريق الإشارة المركزة، بحيث تغدو هذه الإشارة بمنزلة الإحالة أو القرين لتلك النصوص اللاحقة»<sup>3</sup>

ويتميز هذا النوع من التناصّ، بقدرة كبيرة على التكتيف والإيجاز، مع الدقة في التعبير، حيث تثيرُ المفردة المستحضرة وجدانَ المتلقي ومشاعره، وتنقله إلى أجواء النص المستحضر بسرعة فائقة، وبأقلّ قدرٍ ممكن من الكلمات، يقول ابن الخطيب:

فإن جرت الأيام في علوانها  
وجرت وشيخ القسر في مأزق الخطب

1 فاطمة، طحطح، التجربة الدينية في شعر ابن الخطيب، مجلة كلية الآداب بتطوان، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، عدد خاص بنوّة ابن الخطيب، السنة الثانية، عدد 2، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1987. ص 327

2لسان الدين، ديوانه 113/1

3 حليبي، المصدر نفسه، ص 177

فَمَا لَقَيْتُ إِلَّا شُجَاعاً مُجْرَباً      وَلَا عَجَمَتْ إِلَّا عَلَى عُودِكَ الصُّنْبِ

وَأِنْ أَعْفَلْتُ مِنْ فَرَضِ بَرِّكَ وَاجِباً      عَلَى أَنَّهَا قَدْ أَوْطَأَتْكَ ذُرَى الشُّهْبِ

فَقَدْ دَرَأَتْ حَقَّ الوَصِيِّ سَفَاهَةً      عَلَيَّ وَأَعْلَتْ مِنْ قِدَاحِ بَنِي حَرْبِ 1

قال في مطلع هذه القصيدة: «وقلت في زمن الحداثة، حسبما يلوح عليه التكلف»

وقفُّنا ستكون مع البيتِ الرابع، ولكنَّ الذهابَ إلى البيتِ الرابع مباشرة لا يمنعنا من الوقوف عند عدة مسائلٍ تسعفنا في تفكيك هذا التركيزِ الإشاري، فالشاعرُ قال هذه القصيدة في زمن الحداثة كما بيَّن هو ذلك، ووصفَ هذه القصيدة بالتكلف، يعني أنه غيرُ راضٍ عنها على المستوى الفني، وربما المقولاتُ أيضاً على الرغم من أنها ضمت التقاليدَ الشعريةَ التي تعاورَ الشعراءُ على ذكرها خلال ألفِ عامٍ من عمر القصيدة العربية، وتأتي الإشارةُ المركزةُ هنا في قصة عليٍّ رضي الله عنه، وخلافه مع معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه، وما إن يقع بصرُ المرءِ على هذا البيت حتى تحضرَ حقبةٌ تاريخيةٌ كاملةٌ؛ حقبةٌ مريرةٌ لا يودُّ المسلمون استذكارَها وهي الصراعُ على الخلافة أو الفتنة التي حدثت بين المسلمين، وقد انقسمت الأمةُ في ذلك الحين بين مؤيدٍ لهذا ومناكفٍ له، ولكنَّ ابنَ الخطيب يتخذُ تحيزاً في هذا البيت؛ فقد ذكر عبارة الوصيِّ، وهي مصطلحٌ شيعيٌّ يزعمُ أن الإمامةَ لعلي بن أبي طالب رضي الله عنه.

لقد كانت هذه الإشارةُ قادحاً لاستجلاب موقفٍ سياسي وفكري وعقدي كلفَ الأمة كثيراً من المداد، أضف إلى ذلك انقساماً وتشرذماً، ولا نريد أن نتعسفَ في الزعم أنَّ ابنَ الخطيب كان شيعيَّ الهوى والمذهب بناءً على هذا البيت لأننا لم نجد في الديوان أو سيرة حياة الرجل ما يشير إلى ذلك، ولا يعدو الأمر أن يكونَ استخداماً فنياً في سياق المدح والحجاج المنطقي لأحقية هذا الوزير الممدوح بالفضل والعلو والرفعة.

وقال في رثاء السلطان أبي الحجاج:

غَبَّتْ فَلَا عَيْنٌ وَلَا مَخْبَرٌ      وَلَا انتَظَارٌ مِنْكَ مَرْقُوبٌ

يَا يُوسُفُ أَنْتَ لَنَا يُوسُفٌ      وَكُنَّا فِي الحُزْنِ يَعْقُوبُ 2

1 لسان الدين، ديوانه 117/1

2 لسان الدين ديوانه 162/1

قال ابن الخطيب هذين البيتين فقط في رثاء السلطان أبي الحجاج، واحتوى هذان البيتان على إشارة مركزة لقصة يوسف عليه السلام، حيث صار القارئ أمام هذه القصة بكل ما تحويه من وجع الفقد الذي عاشه نبي الله يعقوب عليه السلام على فراق ابنه الذي كانت له مكانة عظيمة في قلبه؛ هذه المكانة التي كانت سبباً في مأساة نبي الله يوسف؛ حيث استجلبت له حسد إخوته، ويمثل يوسف في التراث الإسلامي كمال المأساة؛ حيث غدر به إخوته، ويمثل في الوقت نفسه كمال الجمال، وكمال الانتصار على مناوئيه وبلوغ مكانة عظيمة، إذ انتقل من العبودية إلى الملك، ويمثل أيضاً يعقوب عليه السلام كمال الحزن والأسف؛ إذ صار مَضْرِبَ مَثَلٍ في ذلك، وهذا التركيزُ بذكر الاسمين جعل البيتين يحملان معاني أكبر من كثافة اللغة التي حملتهما، وهنا يعول الشاعرُ على المتلقي الذي ينتمي إلى هذه الثقافة، المتلقي الذي يساعد في بناء المعنى لأنَّ المرجعية الثقافية واحدة.

ويقول ابن الخطيب :

**هي دولة العذل الذي شمل الوري فالثاة لا تخشى اعتداء الذيب<sup>1</sup>**

وهذه إشارة مركزة للحديث النبوي الشريف؛ «فعن أبي عبد الله خباب بن الأرت رضي الله عنه قال: شكونا إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو متوسدٌ بردةً له في ظل الكعبة؛ فقلنا: ألا تستنصر لنا ألا تدعو لنا؟ فقال: قد كان من قبلكم يؤخذ الرجل؛ فيحفر له في الأرض؛ فيجعل فيها، ثم يؤتى بالمنشار فيوضع على رأسه فيجعل نصفين، ويمشطُ بأمشاط الحديد ما دون لحمه وعظمه، ما يصدُّه ذلك عن دينه. والله ليُتِمَّنَّ الله هذا الأمرَ حتى يسير الراكبُ من صنعاء إلى حضرموت لا يخاف إلا الله والذئبَ على غنمه، ولكنكم تستعجلون»<sup>2</sup>

إنَّ الجملةَ المشارَ إليها من الحديث المذكور تدل على ما سبقَ الحديثُ من أجله وهو تمامُ أمر الإسلام في المستقبل، وأمنُ الناس من عدوان بعضهم على بعض كما كان في الجاهلية، حتى يستطيع المسافرُ أن يقطع ما بين صنعاء وحضرموت وحده لا يخشى شيئاً على نفسه أو ماله لتمام هذا الأمرِ ورسوخه في قلوب الناس وبسط العدالة.

وهذا هو الفهم العميق الذي تسرَّب إلى وعي الشاعر من هذا الحديث عن سبك هذه الفكرة شعراً، فلا نستطيع أن نقول هنا: إن الشاعر قام بهدم البناء الأول وهو الحديث الشريف، وأعاد تشييد فهم

1 لسان الدين، ديوانه 130/1

2 البخاري، الجامع الصحيح، تحقيق: (محب الدين الخطيب)، المطبعة السلفية، القاهرة، ط1، 1400هـ، 4/ 285

جديد للمسألة وتوسيعاً للمعنى، وصياغته مبنى ومعنى جديداً بل على العكس تماماً، فقد فهم الشاعر المعنى الحقيقي للحديث، ولكنه لم يستطع أن يخفي ظلال النص الأول الذي استند إليه وهو الحديث الشريف، بل ظل حاضراً بكثافة تجعل المتلقي يستدعي مباشرة النص الأول.

ويقول ابن الخطيب:

### مَثَلُ اللَّهِ نُورُهُ فِي الْمَثَانِي بِمَثَالِ الْمَشْكَاةِ وَالْمِصْبَاحِ 1

يتشكل هذا البيت من طبقات معقدة، الطبقة الأولى هي الآية الكريمة في قوله تعالى: :

(اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۚ مَثَلُ نُورِهِ كَمِثْلَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۚ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ ۚ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ نُورٌ عَلَى نُورٍ ۗ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ ۗ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ ۗ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ) 2

وهذه هي النسخة الأصلية، لأن كلام الله سبحانه وتعالى ليس كمثلته شيء، أما الأمر الآخر فهو متعلق بمضمون الآية؛ فانه سبحانه وتعالى يصف نورَه بشكل ومضمون لم يسبق لبشر أن تناوله سابقاً، ولكن ابن الخطيب لا ينظر إلى هذه الآية وحسب بل ينظر إلى بيت أبي تمام الذي قال فيه :

لا تنكروا ضربِي له مِنْ دُونِهِ مَثَلًا شَرُودًا فِي النَّدَى وَالْبَاسِ

فَاللَّهُ قَدْ ضَرَبَ الْأَقْلَّ لِنُورِهِ مَثَلًا مِنَ الْمَشْكَاةِ وَالنِّبْرَاسِ 3

لم تعد إشارة ابن الخطيب بذكر المشكاة والمصباح محصورة في الآية الكريمة، لأن شاعراً آخر أخذ هذه الآية وتشرّبها، ثم تولدت عنده نصاً مبهرأ استخدمه في سياق المدح، وابن الخطيب هنا ينظر إلى النصين، ولكن هذا النظر لم يعد محصوراً بالنص الأصل، لأن ذاتاً شاعرية تناولته، وأعدت بناءه وفق رؤية شعرية جديدة، لذلك فإن النص الأصلي الذي هو الآية الكريمة لم يبق على حاله في رحلته في الذوات المبدعة، وقد أخرج أبو تمام مخرجاً جديداً، وتناوله لسان الدين بن الخطيب، وأخرج منه بيتاً جديداً، وظل دور القارئ الذي يفكك هذه الطبقات الثقافية المعقدة من خلال الأدوات النقدية التي يتناولها وبوعي مختلف عن وعي أبي تمام، وعن وعي لسان الدين بن

1 لسان الدين، ديوانه 254/

2سورة النور، 35

3 التبريزي، المصدر نفسه 250/2

الخطيب، لقد تبدلت أحوال النص السابق، من تفكيك لسياقه وبنيته اللغوية إلى شكلٍ جديد وسياق جديد.

ويقول ابن الخطيب مستدعيًا حديثاً شريفاً:

أَسْفَى كَمْ أَرَى طَرِيدَ ذُنُوبٍ      أَوْبَقْتَنِي فَلَيْسَ لِي مِنْ سَرَّاحٍ

فَدَّ غَزْرَتَنِي الْخُطُوبُ غَزْوَ الْأَعَادِي      وَبَرَّتَنِي الْهَمُومُ بَرِّيَ قِدَاحٍ

سَبَقَ الْحُكْمَ وَاسْتَقَلَّ وَهَلْ يُمَحَى      قَضَاءُ خُطِّ فِي الْأَوَاحِ 1!؟

«عَنِ ابْنِ عَبَّاسٍ قَالَ كُنْتُ خَلْفَ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَوْمًا فَقَالَ يَا غُلَامُ إِنِّي أَعْلَمُكَ كَلِمَاتٍ: أَحْفَظِ اللَّهَ يَحْفَظْكَ اللَّهُ تَجِدْهُ تُجَاهَكَ إِذَا سَأَلْتَ فَاسْأَلِ اللَّهَ وَإِذَا اسْتَعَنْتَ فَاسْتَعِنْ بِاللَّهِ، وَاعْلَمْ أَنَّ الْأُمَّةَ لَوِ اجْتَمَعَتْ عَلَى أَنْ يَنْفَعُوكَ بِشَيْءٍ لَمْ يَنْفَعُوكَ إِلَّا بِشَيْءٍ قَدْ كَتَبَهُ اللَّهُ لَكَ وَلَوْ اجْتَمَعُوا عَلَى أَنْ يَضُرُّوكَ بِشَيْءٍ لَمْ يَضُرُّوكَ إِلَّا بِشَيْءٍ قَدْ كَتَبَهُ اللَّهُ عَلَيْكَ رُفِعَتِ الْأَقْلَامُ وَجَفَّتِ الصُّحُفُ»<sup>2</sup>

الإشارة في هذا البيت معنوية وردت في البيت الثالث، وهذا موضوع متعلق بالعقيدة الإسلامية، أي أننا نتحدث عن راسخٍ ثابت في وعي الأمة ككل، ومن ثمَّ الشاعر الذي ينتمي لهذه الأمة، ويسترفد ما تبثه منصاتها الثقافية، ومن ثمَّ يهضمها ويعبر عنها، ونحن هنا أمام مُتعالٍ نصِّي، هذا النصُّ المقدس الذي هو حديث نبوي، والذي يعدُّ بالنسبة للشاعر قناعاً نهائية، وكان استدعاء الشاعر لهذا الحديث في السياق الزُّهدي، ولم يؤثر غيابُ إشارةٍ لغوية شفيفة للربط بين النصِّين، لأن الحديث النبوي مشهورٌ سار بين الناس على اختلاف ثقافتهم ودرجات اهتمامهم بالدين.

يقول لسان الدين ابن الخطيب:

يَا نَفْسُ لَا تُصْنِعِي إِلَى سَلْوَةٍ      كَمْ أَخْلَفَ الْمَوْعِدَ غُرُقُوبُ

رَأَيْتَ يَا قَلْبِي وَصَّاكَ إِبْرَاهِيمُ بِالْحَزَنِ وَيَعْقُوبُ 3

1 لسان الدين، ديوانه 254/1

2 الترمذي، الجامع الصحيح؛ سنن الترمذي، تحقيق: (إبراهيم عطوة عوض)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1962، 667/4

3 لسان الدين، ديوانه 144/1

وهذا البيتُ أحدُ بيتينِ قالهما في رثاءِ صديقينِ له، ويأتي ذكرُ اسمِ عرقوبِ إشارةً مركزةً تحيلُ المتلقي إلى قصةِ المثلِ الشهيرِ في التراثِ العربي، وعُرقوب «هو رجلٌ من العمالِيق أتاه أخٌ له يسأله، فقال له عرقوب: إذا أطلعتُ هذه النخلةَ فلكِ طلُعها، فلما أطلعتُ أتاه للعدّة، فقال دَعها حتى تصيرَ بلحاً، فلما أبلحتُ قال: دَعها حتى تصيرَ زهواً، فلما زهتُ قال: دَعها حتى تصيرَ رطباً، فلما أرطبتُ قال: دَعها حتى تصيرَ تمرأ، فلما أتمرتُ عمدَ إليها عرقوب من الليل؛ فجَدّها ولم يُعطي أخاه شيئاً فصارتُ مثلاً في الخُف، وفيه يقول الأشجعي :

وعدتُ وكانَ الخلفُ منكِ سجيّةً موعيدَ عرقوبِ أخاه ييثرب

... وقال آخر:

وأكذبُ من عرقوبِ يثربِ لهجةً وأبينُ شؤماً في الحوائجِ من رُحلٍ»<sup>1</sup>

ولم يذكر التاريخُ العربي اسماً لعرقوبٍ آخرَ غيرِ هذا الرجلِ الذي أخلف بوعده حتى تحولَ الاسمُ إلى ثيمةٍ مشهورة، تستدعي عندَ ذكرها قصةَ المثل، وإن لم تستدعِ القصةَ كاملةً فإنها على الأقل تستدعي المعنى المقصود، واستخدامُ الشاعرِ قصةَ هذا المثلِ أو لنقل الإشارةَ لهذا المثلِ جاءت في سياقِ الاستيئاسِ من الدنيا التي لا تقي بوعده، وليس لمؤملِ منها سوى الخُسران؛ فلم يُبقِ الشاعرُ على المثلِ كما هو، بل حلَّ في توظيفٍ جديد، ولم يحققِ استخدامُ هذا المثلِ في هذينِ البيتينِ قيمةً فنيةً إضافيةً، على الرغمِ من أنه جاء في سياقِ الرثاء، وذلك عائدٌ لعدة أسباب: أولها أنّ هذا المثلُ وردَ في بيتينِ فقط، فنحن لسنا أمامَ قصيدةٍ كاملةٍ أو مقطّعة، فلا يعدو الاستخدامُ أن يكونَ إعادةً تمثُّلٍ للمثلِ الشهير، وأردفَ في البيتِ الثاني إشارةً مركزةً أيضاً باستخدامِ اسمِ يعقوبِ عليه السلام، هذه الإشارةُ التي تشيرُ إلى قصةِ حزنه على ابنه يوسفَ عليه السلام، وهذا الاستخدامُ وردَ غيرَ مرّةٍ في ديوانِ الشاعرِ حتى أصبحَ باهتاً لا يقدّمُ أيّ إضافةٍ فنيةٍ؛ لأنّ الشاعرَ يستخدمُه في مقطّعاتٍ صغيرةٍ أو بيتٍ واحدٍ أو بيتين، وهنا لا بد أن نشيرَ إلى مسألةٍ وهي أن التناصُّ مع نصوصٍ أخرى مهما كانت قيمتها الفنية عالية، لا يقدّمُ ثراءً للنصِ المُستقبلِ بمجردِ الحضور، بل يحتاج ذلك إلى اجتماعِ الشروطِ الفنية الأخرى كعددِ الأبيات، وطرافةِ المعالجةِ واختيارِ السياقِ المناسبِ والإيقاع، وإذا لم تتحققِ هذه الشروطُ فلن يكونَ هذا الاستدعاءُ أكثرَ من مُلصقٍ أضيفَ إلى البيتِ فجعله مترهلاً لأنّ المتلقي يبدأ بالمقارنة بين النصِّ الأصلي والنصِّ المستضيف.

1الميداني، المصدر نفسه، 311/2

#### 2.1.4. تناص المقدمة الطللية:

كنا قد بيّنا في غير موضعٍ في هذا البحث أنّ لسان الدين بن الخطيب يمثل حالةً فذّةً في الثقافة العربية، حيث كان الرجل موسوعةً أدبية، بعضها هُضمٌ وتجلّى بأشكالٍ مختلفة، وبعضها الآخر كان عسيرَ الهضم؛ فظهر كما تخلّق أول مرة دون أن يدخل فيه مبضعُ الشاعر الأدبي.

وليس بجديد أن نقرّر أن التناصّ الذي يحتضنه الخطابُ الأدبي في نسقهِ الظاهرِ والمضمر؛ يتم في الشكل والمضمون، دون فصلٍ تعسفي بينهما، ذلك «لأننا نرى الشاعرَ يعيدُ إنتاجَ ما تقدّمه وما عاصره من نصوصٍ مكتوبة وغير مكتوبة عالمة أو شعبية، أو ينتقي منها صورةً أو موقفاً درامياً، أو تعبيراً ذا قوةٍ رمزية، ولكننا نعلمُ جميعاً أنه لا مضمونَ خارجَ الشكّل، بل إنّ الشكّل هو المتحكّم في المتنّاص والموجّه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي، ولإدراك التناصّ، وفهم العمل الأدبي تبعاً لذلك»<sup>1</sup>

ومن الأشكال الفنية التي حضرت في ديوان لسان الدين بن الخطيب المقدمة الطللية، «والطلّ تقليدٌ من تقاليد القصيدة العربية بعامة والقصيدة الجاهلية بخاصة يقف الشاعرُ فيه على الأطلال الدارسة لأحبّته الطاعنين، يذكر مواقعها ويصفُ آثارها الباقية التي اختلفت عليها عوامل الطبيعة فسفّتها وأتلفتها، وربما تطرّق إلى ذكر الوحوش التي سكنتها وأطفّلت فيها وتكاثرت، ثم يلتفت إلى ماضيها؛ فيذكر ما كانت عليه من دبيب وحركة وأنسٍ بناسها، ويذكر مراتع شبابه والصبا ودفء العلاقة بين أحبّته والخلان، مقارناً بين ما كانت عليه تلك الديار من الحيوية والحياة وبين ما آلت إليه من سكون وخواء وتوحش، فيكون ذلك مبعثاً له على إظهار وجهه ولوعته على فراق الرفاق وبكائه لرحيلهم وبعادهم فيكون في ذلك البكاء بعض التخفيف عنه والتسرية عن أشجانته ووجده»<sup>2</sup>

لقد علّل ابن قتيبة نقلاً عن بعض معاصريه أنّ «مُقصدّ القصيد إنما ابتداءً فيها بذكر الديار والدمن والآثار: فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق؛ ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين عنها؛ إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن، على خلاف ما عليه نازلة المدر من انتقالهم من ماء إلى

1 مفتاح، المصدر نفسه، ص 129، 130

2 مختار، جبار، شعر أبي مدين التلمساني؛ الرؤيا والتشكيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003، ص61، وينظر أيضاً: عبد الملك، مرتاض، السبع مغلقات، مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1998، ص57

ماء، وانتجاعهم الكلاً، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب (...). لِيُمِيلَ نَحْوَهُ القلوب، ويصرف إليه الوجه»1.

يقول ابن الخطيب :

سقى دارهم هامٍ من السُّحبِ هامعُ      ولا أُجَدِّبْتُ تِلْكَ الرَّبِّيَ والأجارعُ  
ينوبُ عن الأَجْفانِ في عَرَصاتِها      إذا كَلَّ منها عارضٌ متتابعُ  
وحيٌّ بها عهدي إذا العَيْشُ ناعمٌ      نَضِيرٌ وإذ رَوْضُ الشَّبَّيبَةِ يانعُ  
وقَفْنَا عَلَيْهَا الرَّكْبَ يوماً وبعدهُ      وثالثَ يومٍ واقتضى السَّيرَ رابعُ  
نُعْفَرُ في الآثارِ حَرًّا خُدودِنا      ونَشْكُو إلى الأطلالِ ما البيئُ صانعُ  
فكمْ قد روتَ عنا بها تَلُكُمُ الرَّبِّيَ      أحاديثَ شكوى سَلَسَلَتْها المدامعُ  
معاهدنا اللاتي مَحَتْ حُسْنُكَ النُّوى      تُرى هل ليالي الأُنسِ منك تُراجِعُ  
ويسكنُ قلبٌ من بَعادِكَ خافقٌ      وَيِرْقا جَفُنٌ من فراقِكَ دامِعُ  
يميناً بعهدي القُربِ فيكَ إذ الهوى      قَشيباً وإذ شَمَلِ الأُحبةِ جامعُ  
لما خامرَ السلوانُ بَعْدَ قُلوبِنا      ولا عرفتُ مَنَّا الجُنوبَ المضاجِعُ  
وإنَّا ليعرُونَا إليك تَشووقٌ      إذا لآخِ بَرَقٌ من ثناياك لامِعُ  
ومن عجبٍ أنْ خاتنا فيكَ عزمنا      فلا العَهْدُ مَنسِيٌّ ولا الحَيُّ شاسِعُ

إذاً، لا يمكن للمرء أن يبدع خارج التقاليد الشعرية التي تعاورَ الناس على تمثلها، وربما تعدُّ عبارةُ سنن العرب في كلامها ثيمةً مهمةً في الثقافة العربية، انتقلت من نطاق الإلزام إلى نطاق المقدس، وعلى الرغم من أن هذه المقولة تم خرقها منذ بداية القرن الثاني الهجري مع صعود المولدين إلى المشهد الأدبي، ولكن هذه المقولة ظلت محلَّ تقديرٍ عند الشعراء العرب حتى عصرنا الحاضر.

(1) - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: (أحمد محمد شاكر)، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1998، ص20

إن المقدمة الطللية ليست مرهونةً بحياة البدوي الجاهلي الذي وقع تحت سطوة شظفٍ الصحراء، وتقاليد الحياة المعقّدة من احترابٍ ونُجعة، بل هي شكلٌ للتعبير عن هذا الحنين والفقد، ومع الزمن كان هذا الشكلُ حاملاً لهذه المعاني، ولأنَّ الشعراء العرب كانوا ينظرون عبر العصور السالفة إلى الشعر الجاهلي باعتباره الأنموذج الأعلى الذي لا بد أن يُحتذى فإننا نجد تجلياتٍ لهذا الشكل في نصوص ابن الخطيب.

لم يستدع ابن الخطيب المقدمة الطللية وحدها بل استدعى البناء العام للقصيد الجاهلية، من حيث الشكل وعدد الأبيات أو من حيث الموضوعات التي يتناولها، لقد كان طلب السُقيا للديار حاضراً وهو ثقيلٌ جاهلي، لأنَّ مطرَ الصحراء شحيح، لذلك دعا الشاعرُ لهذه الديارِ بالسُقيا، وتمنى أن يشملَ كلَّ عَرَصاتها، لقد وقف الشاعرُ في هذه الديار بعد انصرام الوصلِ واتصالِ البعد، وعاد إليها بعد حين؛ فوجدها دونَ أهلٍ وخلانٍ في مشهدٍ فقْدٍ مهيب؛ فهذه ملاعبُ الصِّبا والشباب الأول، وهنا المعاهدُ التي روى منها متع الحياة، لقد على الديارِ وعفَّ خدُّه من ترابها وساءلها، ماذا حلَّ بك بعد هذا الغياب.

صحيحٌ أنَّ هذا المشهدَ يُمثِّلُ تمام وقفة الجاهلي على أطلاله شاكياً للأثافي ما حلَّ به بعد غيابه عن الأحبة والديار، ولكنَّه ليس نصّاً تقليدياً، بمعنى أنَّ الشاعرَ لا يقلد تجربةَ الجاهليين شكلاً ومضموناً، إنه ينقل تجربته هو، هذا الشاعرُ الذي سارت بإزائه النكبات، كما سارت أيامُ النعيم، وحلَّ في بلاد كثيرة، وانتقل منها مرغماً كارهاً، ولكنَّه عندما أراد أن يُعيِّرَ عن هذه التجربة لم يجد أمامه إلا تجربةَ الجاهليين في الفقد والحنين، لأنها كانت الأنضج، وصارتُ مثلاً يُحتذى.

### 2.1.5. تناصّ المعارضة :

اعتاد الشعراءُ معارضةً غيرهم سواء كانوا معاصرين لهم أم سابقين لعصرهم، كما تعدّ المعارضاتُ نوعاً من أنواع التناصّ المعنوي؛ وذلك لأنَّ « كلَّ معارضة هي نصٌّ متداخل مع نصٍّ سابق له»<sup>1</sup>

«والمعارضة في الشعر أن يقولَ شاعرٌ قصيدةً في موضوع ما من أيِّ بحر وقافية؛ فيأتي شاعرٌ آخرٌ فيعجبُ بهذه القصيدة لجانبها الفني وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدةً من بحر الأولى وقافيتها، وفي موضوعها أو مع انحرافٍ عنه يسير أو كثير، حريصاً على ما يتعلقُ بالأول في درجته الفنية

1 الغدامي، الخطيبية والتفكير، ص ٣٢٥.

أو يفوقه فيها دون أن يعرض لهجائه أو سبّه، ودون أن يكونَ فخراً صريحاً علانية؛ فيأتي بمعانٍ أو صورٍ بإزاء الأولى تبلغها في الجمال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل، أو جمال التمثيل، أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة [...]، فالمعارضُ يقفُ من صاحبه موقفَ المقلد المعجَب، أو المعترف ببراعته على كل حال، ومناطق المعارضة هو الجانب الفني وحسن الأداء [...]، ولا يلزم أن يكونَ المتعارضان متعاصرين بخلاف المناقضة في ذلك، وإن اتفقا في وحدة البحر والقافية ثم الموضوع غالباً، وفي أنهما فناً المنافسة والمباراة بوجه عام»<sup>1</sup>

فعندما نقرأ قصيدتين تكون ثانيتهما معارضةً للأولى، يتبين لنا أنَّ الشاعرَ الثاني لا يكتفي باستعمال البحر والقافية، كما أنه لا يقتصر على معالجة الموضوع نفسه والتطرق للمعاني نفسها، بل نراه يقتبسُ بين الفينة والأخرى مفرداتٍ وعباراتٍ من القصيدة الأنموذج، وهكذا يمكن القول: إنَّ التناصُّ الذي يجمعُ بين القصيدتين يشملُ الموضوعَ والمعاني والوزنَ والقافية وصيغَ التعبير معاً. سنذهب إلى قراءة قصيدة لسان الدين بن الخطيب وقراءة قصيدة أبي تمام. تتكون قصيدة أبي تمام من الأجزاء الآتية:

1\_ ذكر الديار والشوق لأهلها، الأبيات: 1-2-3-4-5-6.

2- وصف جمال النساء، الأبيات: 7-8-9-10-11.

3- المديح لأبي المغيث موسى بن إبراهيم : 12-13-14-15-16-17-18-20-21-25-26-27-28-29-30-31-34-35-36-37-38-39.

4- وصف الحرب: 22-23-24.

5- الحكمة: 32-33-40.

6- الحديث عن شعره: 41-42-43-44-45-46-47-48.

وتتكون قصيدة لسان الدين من الأجزاء الآتية :

الغزل 1-2-3-4-5-6-7.

ذكر الديار والشوق لأهلها: 8-9-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-23-24.

مدح أبي حمو موسى الثاني بن يوسف: من 31 حتى 98 ومن 103 حتى 113.

الحديث عن شعره: 99-100-101-102.

1 أحمد، الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1954، ص7

وسنفضل في هذا الجدول المعاني التي وردت في كلا القصيدتين :

عدد الأبيات	المعاني التي اشتمل عليها عند لسان الدين	عدد الأبيات	المعاني التي اشتمل عليها عند أبي تمام	
سبعة عشر بيتاً	دموع مدرار، الديار موحشة بعد رحيل الأحبة، يخاطب الديار ولا جواب، أطال الوقوف على الأطلال، تمنى عودة الديار عامرة	سنة أبيات	اللوعة، كثرة الهموم، كثرة الوسوس، الدمع وقف للحبيب حتى الممات، تقادم عهد هذه الديار، الديار موحشة بعد أنس، ديار بلاقع.	ذكر الديار والأطلال
سبعة أبيات	شموس، قدود نواعم، يهمسن للحبيب خلسة، وداعهن تقطع له نياط القلوب.	خمسة أبيات	بدت النساء كأنهن بدور دجنة، شمس، بيض، وجناتهن كشقائق النعمان، حداثة السن.	النسيب
سبعة وسبعون بيتاً	الممدوح له قوة موسى، يحمي الحمى، ليث، أسد الهياج، بدر الهدى، ضياؤه يجلو الضلال، جبل الوقار، غيث النوال، يوم أنسه ناعم ويوم الهياج ذو بؤس، يجلو الغمرات، حكيم، فذ، الندى، البأس، السؤدد المتواتر، الحلم، السعد، شجاع، لا يخشى الوطيس، فارس، زحر الدهر، نسب كريم، خبير في السياسة، عادل، بر، نشر راية العز، جبر كسر قومه.	ثمانية وعشرون بيتاً	الممدوح صاحب: مكارم، سؤدد، قوم طاهرون مباركون، الممدوح يواسي الجراح، يكفي كل عزيمة، أرضه ذلّ فيها النفاق وانحدر، صارت أرضه طيبة بعدما كانت حامية بالحروب، بدر يشقّ الظلام، الملوك هم النجوم التي تؤثر في السعادة والنحس، الممدوح صاحب جيش منيع، الممدوح بسط الأمن في الديار، أعاد الناس إلى الهدى بعد ضلال، أنقذهم من البؤس، يذل الصعب، لزمته العفة واللطافة والبذل.	المديح
أربعة أبيات.	اكتمل جمال القصيدة لأنها قيلت في الممدوح	ثمانية أبيات	أبياته شوارد، جديدة المعاني، من دوحة الكلم، كالنجوم، تطلب الوصول إلى منزلتك.	الحديث عن شعره

إنّ المتأمل في هاتين القصيدتين يلاحظ أنّ المشتركات كثيرة؛ أولها الموضوع؛ فالشاعران دججا هاتين القصيدتين في موضوع المدح، وكلتا القصيدتين على البحر الكامل، وتبع لسان الدين أبا تمام في القافية أيضاً، والملاحظة الأهم أنّ اسم الممدوحين في القصيدتين هو موسى، وقد كانت قصيدة أبي تمام في ثمانية أربعين بيتاً، بينما تناولت قصيدة لسان الدين حتى بلغت مئة وعشرة أبيات،

ونلاحظُ أنَّ لسانَ الدينِ تبعَ أبا تمامٍ في الهيكلِ العامِّ للقصيدِ، كما اتضحَ معنا من خلالِ الجدولِ؛ فقد بدأ أبو تمامٍ بذكرِ الديارِ والشوقِ إلى أهلها، ثم عرَّجَ على وصفِ جمالِ النساءِ، ثم انتقلَ إلى مديحِ أبي المغيثِ موسى بنِ إبراهيم، وهو المحرِّضُ الأساسيُّ للقصيدِ؛ إذ بسطَ الممدوحُ السيطرةَ على دمشق، بعد أن وأد فتنةً كادت أن تفتكَ بها؛ لذلك نجدُ وصفاً للحربِ، وبعدها كان للحكمة نصيبٌ من مقالةِ الشاعرِ، حتى انتهى إلى الحديثِ عن شعره.

أمَّا لسانُ الدينِ فقد كان ترتيبُ قصيدته على الشكلِ الآتي:

بدأ لسانُ الدينِ قصيدته بالغزلِ، ثم عرَّجَ على ذكرِ الديارِ والشوقِ لأهلها؛ لينتقلَ إلى مدحِ أبي حمو موسى الثاني بنِ يوسف، وختم قصيدته بالحديثِ عن شعره.

إنَّ روحَ أبي تمامٍ الشعرية كانت حاضرةً بقوةٍ أمامَ لسانِ الدينِ عندما قرَّرَ أن يدبِّجَ قصيدته هذه، وهي من الشعرِ الوظيفي؛ لأنه قالها في مديحِ أمير، ويبدو أنَّ لسانَ الدينِ استعرضَ في ذاكرته واعياً أو غيرَ واعٍ كثيراً من النماذجِ الشعرية التي تمثلُ أنموذجاً راقياً يراه الشعراءُ نصّاً عالياً يستطيعون تقليده، ويبدو أنَّ اسمَ الممدوحِ موسى في قصيدة أبي تمام كان أمراً حاسماً في توجُّه لسانِ الدينِ إلى معارضة قصيدة أبي تمام، لذلك هذا لسانُ الدينِ حذو أبي تمام في معمارِ القصيدة والموضوعات.

صحيحٌ أنَّ قصيدةَ لسانِ الدينِ كانت أكثرَ من ضعفِ قصيدة أبي تمام، فقد بلغ عددُ أبياتِ المديحِ وحدها سبعة وسبعين بيتاً، ولكنَّ هذا التطويلُ لم يشكلِ إضافةً فنيةً على القصيدة، فقد ظلَّ الشاعرُ يدور في فلكِ المعاني التي تعاور الشعراءُ على ذكرها في موضوع المديح، ولا نقلُّ هنا من قيمة القصيدة؛ لأنَّها تعيدُ المعاني نفسها، وذلك لأن هذه المعاني المدحية تقاليدُ مجتمع، فهذا المجتمعُ هو من يُعلي من قيمِ الشجاعةِ والكرمِ وطيبِ الأصلِ، ويذمُّ البخلَ والجبنَ، ولكنَّ يفترقُ الشعراءُ في كيفيةِ إلباسِ هذه المعاني صوراً جديدة.

إنَّ التأملَ في المعاني التي طرحتها القصيدتان يؤكدُ على فكرة الطبقات التي تطرحها نظرية التناسلِ؛ فالنصوصُ «تدخلُ في شجرة نسبٍ طويلة ذات صفات وراثية وتناسلية فهي تحملُ جينات أسلافها، كما أنها تتمخضُ عن بذور لأجيالٍ نصوصية تتولد عنها»<sup>1</sup>، ونجانِبُ الصوابَ هنا إذا زعمنا أنَّ ما نقرؤه من اتفاقات في المعاني بين القصيدتين يعود الفضلُ فيه إلى نسخة أصلية هي قصيدة أبي تمام ونسخة حاكتها ببراعة أو فشلت في محاكاتها كما في قصيدة لسانِ الدين، لا نقولُ ذلك ولا ينبغي لنا، ولكننا نؤكدُ أنَّ ركاباً ثقافياً كاملاً عمره ثمانمئة عامٍ من التقاليدِ الشعرية وسنن

1 عبد الله، الغدامي، ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993، ص113.

العرب في كلامها قد تحول إلى قاعدةٍ صُلْبَة للتعبير الأدبي إذا جاز لنا التعبير، ويمتَحُ منها كلُّ شاعرٍ ما شاء الله له أن يمتح، وكل ذلك مرهونٌ بثقافة الشاعرِ الواسعة ووصولِه إلى أبعد مدى أبداع فيه شاعر سابق.

## 2.1.6. التناس في القوافي :

إنَّ اقتباسَ مفردةٍ تكونُ قافية بيتٍ من أبيات القصيدة النموذج يكتسي أهمية قصوى، وذلك نظراً للدور الذي تلعبه القافية في القصيدة، وكذلك لدورها في نظم البيت وصياغة معانيه عند الشعراء، وقد تنبَّه نقادُ الأدب لهذه المسألة؛ «فإذا أراد الشاعرُ بناءَ قصيدةٍ مَحْضَنَ المعنى الذي يريد بناءَ الشعرِ عليه في فكره نثرًا، وأعدَّ له ما يُلْبِسُهُ إِيَّاه من الألفاظِ التي تُطابِقُهُ، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سَلَسَ القولُ عليه، فإذا اتَّفَقَ له بيتٌ يُشاكِلُ المعنى الذي يَرُومُهُ أنبَتَهُ وأَعْمَلَ فِكْرَهُ في شُغْلِ القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تَنَسِيقٍ للشعر وترتيبِ لفنون القول فيه»<sup>1</sup>

إن الجملة التي يختم بها ابن طباطبا وصفَه لعملية النظم، والتي يقول فيها إن الشاعر يُعْمَلُ «فكره في شُغْلِ القوافي بما تقتضيه من المعاني» تبيِّن بوضوح أهمية الدور الذي تلعبه القافية في هذه العملية.

ولا يختلف رأي ابن الأثير عن رأي ابن طباطبا في هذا الموضوع، يقول (في باب الإرصاء): «وَحَقِيقَتُهُ أَنْ يَبْنِي الشاعرُ البيتَ من شعره على قافية قد أرصدها له؛ أي: أعدّها في نفسه، فإذا أنشد صدرَ البيت عرف ما يأتي به في قافيته وذلك محمودُ الصنعة فإنَّ خيرَ الكلام ما دلَّ بعضُه على بعض.»<sup>2</sup>

وهذا يعني أن اقتباسَ لسانِ الدين لقوافٍ من قصيدة أبي تمام سيكون له أثرٌ بالغٌ على معاني قصيدته؛ فوراء كلِّ كلمةٍ من الكلمات التي تكون القوافي المستعارة معنى أو محرّضاً أو موضوعاً لا بدَّ للسانِ الدين أن يتعاملَ معه في قصيدته بشكلٍ أو بآخر؛ لذلك يجبُ أن نضع نصبَ أعيننا أنَّ اقتباسَ القوافي ليس مجردَ اقتباسٍ لمفرداتٍ منعزلة؛ فوضعيةُ هذه الكلمات الخاصة ووظيفتها وكذلك دورها في النظم تجعلها مرتبطةً ارتباطاً وثيقاً بمعانٍ وأفكارٍ أو محرّضاتٍ. لكن هذا لا يعني أن الشاعرَ المقلِّدَ مقيدٌ، وأن عليه أن يلتزم باقتباس القافية والسياس الذي تردُّ فيه معاً، فعملياً له خياران: إما أن يقتبس القافية والمعاني المرتبطة بها، ويأتي بهما في السياق نفسه الذي يتضمّنهما في القصيدة الأنموذج؛ وإما أن يكتفي باقتباس القافية ودمجها في سياق مخالف، وغالباً ما يرافقُ تغييرُ السياق تغييرَ في المعنى، لنتملَّ في هذا الجدول، حيث تتبعُ القوافي التي تشابهت بين القصيدتين :

قصيدة لسان الدين النص اللاحق	البيت	قصيدة أبي تمام النص السابق	البيت
عمن يحس به وكان أنيسا	12	قد كنت مألوف المحل أنيسا	4
وندير من شكوى الغرام كؤوسا	17	فكأنهن بها يُدرن كؤوسا	8
حشرَ الرئيس إليه والمرؤوسا	37	من لم يجرب حزمه مرؤوسا	32
من ضره وأذاه عذت بموسى	32	وكان موسى إذ اتاهم موسى	29
إن أوطأ الجرذ العتاق وطيسا	40	من بعد ما كادت تكون وطيسا	17
أبدا فيجلو الظلمة الحنديسا	36	بذرا يشق الظلمة الحنديسا	18
لما اختبرت الليث والعريسا	34	من حصن أمنع بلدة عريسا	36
والسؤدد المتواتر القموسا	43	بأبي المغيث وسؤودا قموسا	12

<sup>1</sup> ابن طباطبا، العلوي، عيار الشعر، تحقيق: (عباس عبد الساتر)، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1982 ص7

<sup>2</sup> ابن الأثير، المصدر نفسه، 1/ 329

22	وَيَكُونُ فَضْلُ غَبُوقِهَا الْكَرْدُوسَا	49	إِنْ كَرَّ ضَنْعُضَعُ كَرُّهُ الْكَرْدُوسَا
2	ذَمَعِي عَلَيْكَ إِلَى الْمَمَاتِ خَبِيصَا	51	مَا إِنْ يَزَالَ عَلَى الْفَرَارِ خَبِيصَا
32	مَنْ لَمْ يَجْرِبْ حَزْمَهُ مَرُوسَا	52	حَشَرَ الرَّئِيسَ إِلَيْهِ وَالْمَرُوسَا
5	حَلَفُوا يَمِينًا أَخْلَقْتِكَ غُمُوسَا	55	وَيَمِينٌ مَنْ عَقَدَ الْيَمِينَ غُمُوسَا
25	سَكَنَ الزَّمَانُ لَهَا وَكَانَ شَمُوسَا	64	لَكَ بِالْقِيَادِ وَكَانَ قَبْلُ شَمُوسَا
16	عَوْرًا عَيْرُونَ كُنَّ قَبْلَكَ شُوسَا	66	يَنْظُرُونَ مِنْ خَلَلِ الْمَغَافِرِ شُوسَا
28	وَالْبُدْرَةُ النَّجْلَاءُ صَارَتْ كَيْسَا	67	حَسَبُوا الْمَكَارِمَ كَسُوءَ أَوْ كَيْسَا
40	نَفَعَتْ لَقَدْ نَفَعَتْ إِذَا إِبْلِيسَا	69	بِالصَّدَقَاتِ تَبْلِيسُ كَرُّهُ إِبْلِيسَا (م)
33	رَهَجُ الْخَمِيسِ فَلَنْ يَقُودَ خَمِيسَا	72	جَهَزَتْ فِيهَا لِلنَّوَالِ خَمِيسَا
45	يُمْسِي عَلَيْكَ رَصِيئُهَا مَحْبُوسَا	80	تُغْنِي الْعَدِيمَ وَتَطْلُقُ الْمَحْبُوسَا
15	وَعَظِيمَةٌ تُكْفَى وَجُرْحُ يُوْسَى	85	فِي شِدَّةٍ تُكْفَى وَجُرْحُ يُوْسَى
42	حَظُّ الرَّجَالِ مِنَ الْقَصِيدِ خَسِيسَا	92	فَرَأَى الْعَظِيمَ مِنَ الْحَظُوظِ خَسِيسَا
34	مَنْ قَبْلَ أَنْ تُدْعَى الرَّئِيسَ رَنْيسَا	110	لَمْ تُعْتَبَرِ مَهْمَا صَلَحَتْ رَنْيسَا

إنَّ المتأملَ في هذا الجدول يرى أنَّ الاتفاقَ بين قوافي القصيدتين حدثَ إحدى وعشرين مرةً؛ أي: يقتربُ من نصفِ قصيدةِ أبي تمام تقريباً، ونرى أنَّ الشاعرَ في عشرة أبياتٍ لم يستجلبِ القافيةَ فقط، وإنما استجلبَ معها السياقَ نفسه والصورةَ نفسها، ليتضحَ لنا أن الشاعرَ قد وقعَ تحت سطوةِ قصيدةِ أبي تمام، ولم تكن محفّزاً له فقط، بل كانت محرّكاً له في صناعةِ الصور، فبدا لنا عند فرزِ هذه الأبياتِ وكأننا أمامَ قصيدةِ أبي تمام لم نغادرها، على الرغم من التقديم والتأخير القليلين اللذين لم يعميا رؤيتنا لظلِّ أبي تمام في هذه القصيدة، وربما كانت هذه القافيةُ السينيةُ منبهاً لنا في هذه القراءة كي نرى أبا تمام من خلالِ غلالِ شفيفة، ولم يستطع لسان الدين، أو لم يرغب بإخفائها، وقد بلغت تقريباً خمسَ أبياتٍ قصيدةِ أبي تمام، أمّا ما تبقى من هذه الأبياتِ المرصودة في هذا الجدول؛ فقد كان ظلُّ أبي تمام أبعدَ قليلاً، فقد استخدمَ الشاعرُ القافيةَ نفسها التي استخدمها أبو تمام، ولكنه في بعض الحالاتِ يقومُ بتغييرِ السياقِ الذي وردت فيه المفردة. لتتأملَ هذه الأبياتِ :

يقول لسان الدين بن الخطيب:

**حَتَّى يُهَيَّبَ بِأَهْلِهِ الْوَعْدُ الَّذِي حَشَرَ الرَّئِيسَ إِلَيْهِ وَالْمَرُوسَا<sup>1</sup>**

يقول لسان الدين حتى ينقضي وعد الله سبحانه وتعالى، ويحشر إليه الرئيس والمرؤوس

ويقول أبو تمام:

ولذلك كانوا لا يرأسُ منهم من لم يجرب حزمه مرووساً 1

أما بيت أبي تمام فهو « مبني على قولهم: فلان قد آل وإيل عليه، أي ساس وسيس عليه، ومعروف بين الخاصة والعامة أن من مارس حياة السوق وكان منهم دهرأ، ثم صار ملكاً يكون قد جرب من الأمور ما لم يجربه الملك بن الملك» 2

ويقول لسان الدين :

ومن ارتضاه الله وفق سعيه فرأى العظيم من الحظوظ خسياساً 3

يرتدي ابن الخطيب لباس الحكيم في هذا البيت، أما أبو تمام فإنه يمتدح شعره، ويرى أن الشعراء يقصرون عن الوصول إلى مقامه الشعري.

ويقول أبو تمام:

من كل شاردة تغادر بعدها حظ الرجال من القصيد خسياساً 4

### 2.1.7. تناص الشخصيات :

يصنف الدكتور أحمد مجاهد توظيف التراث إلى صنفين، تناص تالف وتناص تخالف.

أما تناص التالف فهو توفيق بين الخطاب الشعري والخطاب التاريخي، حيث يعبر الشاعر عن واقعه المعاصر داخل بنية القصيدة 5، أما تناص التخالف فيعتمد على عدم توافق دلالة الشخصية التاريخية مع دلالة توظيفها الفني، ومن خلال فقه الشاعر والمتلقي ندرك أن « الأحداث التاريخية،

1 التبريزي، شرح ديوان أبي تمام 2/ 270

2 المصدر نفسه 2/ 270

3 لسان الدين، ديوانه، 2/ 272

4 التبريزي، المصدر نفسه 2/ 273

5 ينظر: مجاهد، المصدر نفسه، ص 359

والشخصيات التاريخية، ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكالٍ أخرى؛ فدلالة البطولة في قائدٍ معيّن، أو دلالة النصر في كسب معركةٍ معينة؛ تظلُّ بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة باقيةً، وصالحةً لأن تتكرَّر، من خلال مواقفٍ جديدةٍ وأحداثٍ جديدة، وهي في الوقت نفسه قابلةٌ لتحمل تأويلاتٍ وتفسيراتٍ جديدة»<sup>1</sup>، لم يكن ذكرُ الشخصيات في الشعر العربي أمراً ابتدعه المولّدون أو المتأخرون، بل كان طريقةً نرصدُها عند امرئ القيس الذي قال :

### غوجا على الظلِّ المحيل لعننا نبيك الديار كما بكى ابن حذام

وعلى الرغم من تضارب الروايات حول شخصية ابن حذام<sup>2</sup> هذا، وصدقته أوليته في البكاء على الديار، فإن إشارة امرئ القيس إليه في هذا البيت، تجعلنا نقف أمام طرائق الشعراء لم يبرحوها مع تقدّم الزمن، ولكنها نضجت وصارت ذات توظيفٍ فنيٍّ أعمق، وربما يعود ذلك إلى تطور حياة العرب بعد دخولهم الإسلام وانفتاحهم على حضاراتٍ جديدة، وتشابك السياسي والاقتصادي والديني والاجتماعي بشكلٍ لم يكن موجوداً إبّان عصر امرئ القيس أو ابن حذام.

إنَّ أيَّ حضارةٍ تركزُ على مجموعةٍ من الحوامل التي ترفعها، وهذه الحواملُ تكون عادةً نظريةً كالقرآن الكريم والحديث الشريف، كما في الحضارة الإسلامية، أو مجموعةً شخوص لهم مساهماتهم في إقامة الحضارة التي يحتفي بها أهلها، وهذا نلمسه عند كل البشر؛ فنجد الأوروبيين يحتفون بهوميروس وأفلاطون وأرسطو وشكسبير إلخ.. وتمثلُ هذه الشخصيات أيقونةً تختصرُ الإيجاب أو السلب بشكله المكثف، وعادةً ما يتمترس أصحابُ أي ثقافةٍ خلف رموزِ حضارتهم؛ لأنها تكسبهم قوة؛ فهي نموذجٌ للكمال، وإذا تم استدعاؤها فلا بد أنَّ خيراً عميماً سيحل بالبلاد، لأن هؤلاء الرجال كانوا في يوم من الأيام مثلاً خالصاً؛ نما شيئاً فشيئاً في المخيال الشعبي، ويتخذ في بعض الأحيان بُعداً أسطورياً، لأنَّ العامة تضيف إلى هذه الشخصية أبعاداً خارقة، ستلتصق بها مع الزمن، وتصبح حقيقةً لا يمكن المساسُ بها، ولذلك يكون الحنينُ إلى الماضي مُبرّراً في هذا السياق؛ لأنك تقفُ أمامَ حالةٍ كمالٍ بشري، وسنبدأ بالشخصيات الإيجابية.

1 علي، عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ط، 1997، ص120

2 ينظر: الجمحي، المصدر نفسه 1/39، وابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص52، وأبو حاتم السجستاني، المعمرن والوصايا، تحقيق: (عبد المنعم عامر) القاهرة، ط1، 1961، ص72

تحدثنا سابقاً عن التكوين الثقافي للسان الدين، هذا التكوين الذي يتألف من العلوم الإسلامية في المقام الأول؛ إضافة إلى سائر العلوم التي حصلها.

لقد كان الإسلام متمكناً راسخاً في الحالة الأندلسية، لذلك كان لا بدّ من أن يظهر بوصفه مرجعية فكرية في شعر الشاعر، أضف إلى ذلك أنّ الإسلام الديني الرسمي للدولة، والشاعر في كل تنقلاته بين العدوتين كان قريباً من السلاطين، بل كان نافذاً حتى في لحظات تلاشيه المغربي، يقول ابن الخطيب :

ثُمَّ الرِّضَا عَنْ أَبِي بَكْرٍ وَعَنْ عُمَرَ  
وَبَعْدَ عُثْمَانَ ذُو النُّورَيْنِ ثَالِثَهُمْ  
وَعَنْ عَلِيٍّ أَبِي السَّبْطَيْنِ رَابِعَهُمْ  
وَسَائِرِ الْأَهْلِ وَالصَّحْبِ الْكِرَامِ فَهُمْ  
وَبَعْدَ أَنْصَارِهِ الْأَرْضُونَ إِنَّ لَهُمْ  
أَوْوَهُ فِي الرَّوْعِ لَمَّا حَلَّ دَارَهُمْ  
وَأُورِثُوا مِنْ بَنِي نَصْرٍ لِنَصْرَتِهِ  
وَلَا كَيْسُفَ مَوْلَانَا الَّذِي كَرَمَتْ  
فَيْسَاءَ دَعَانِي وَسَمَانِي عَلَى اسْمِ أَبِي  
بَأَيِّ شُكْرِ نُوفِي كُنْهَ نِعْمَتِهِ  
بَدْرَانَ مِنْ بَعْدِهِ لِلْمِلَّةِ انْتِخِبَا  
مَنْ أَحْرَزَ الْمَجْدَ مَوْرُوثًا وَمُكْتَسِبَا  
سَيْفِ النَّبِيِّ الَّذِي مَا هَزَّهُ فَنَبَا  
قَدْ أَشْبَهُوا فِي سَمَاءِ الْمِلَّةِ الشُّهْبَا  
فَضَائِلًا أَعْجَزَتْ مَنْ عَدَّ أَوْ حَسَبَا  
وَجَالِدُوا مَنْ عَتَا فِي دِينِهِ وَأَبَا  
خَلَانِفًا وَصَلُّوا مِنْ بَعْدِهِ السَّبَبَا  
آثَارُهُ وَبَنِيهِ السَّادَةِ النَّجْبَا  
فَيْسَاءَ دَعَانِي وَسَمَانِي عَلَى اسْمِ أَبِي  
بَأَيِّ شُكْرِ نُوفِي كُنْهَ نِعْمَتِهِ  
لَوْ أَنَّ سَحْبَانَ أَوْ فُسًّا لَهَا انْتِدِبَا 1

هذه القصيدة قالها في حفل إتمام ابن السلطان قراءة القرآن؛ إذا الجوُّ المحرّض على كتابة هذه القصيدة مناسبة دينية دُعي إليها ابن الخطيب، بل يجب أن نقول: كُفِّ حضورها، ومن ثم كُفِّ كتابة قصيدة لإنشادها في هذه المناسبة، لذلك كان حضور الخلفاء الراشدين رضي الله عنهم مقروناً بصفات اتفق المسلمون على وصفهم بها، فأبو بكر وعمر بدران انتخبتهما الأمة للحكم، وعثمان ذو النورين صاحبُ المجد الطارف والتلديد، وعلي بن أبي طالب السيفُ الذي ساهم في رفعة الدعوة،

وانتشار الإسلام، ثم يُثني على بقية الصحابة الكرام، الذين كانت لهم مساهمات عظيمة، وهذا يكفي ليساهم المتلقي أيضاً في بناء النصّ، ليستذكر العشرات من الصحابة الذين كانت لهم رايات بيضاء في سبيل الدين، وهنا يمكننا أن نميز بين القارئ المحترف، الذي يتوقفُ أمام هذا الذكر وبين المتلقي العادي، الذي يدرك أن الرجل يتحدث عن الصحابة كخالد وطلحة والزبير.

إنّ هذا الموقف الإيماني من الخلفاء الأربعة الراشدين هو موقفٌ سياسي يبيّن موقفَ أهل الأندلس من مسألة الخلافة، ثم تأتي الأبيات من الخامس إلى التاسع، لتضع السياق المناسب لهذا الاستخدام لهذه الشخصيات التي لها وجاهة عند المسلمين، فالنبي الكريم صلى الله عليه وسلم هاجر إلى المدينة المنورة حيث بايعه الأنصار، وكانوا عوناً لدعوته؛ فنالوا بذلك شرفاً عظيماً لا يبلى مع الأيام، وهؤلاء القوم هم أجداد بني نصر، الذين يحكمون غرناطة، ويتابعون سيرة أجدادهم في كرم المَحتد وعلوّ الهمة ونبل الخصال، وقد استفاد الشاعر من اسم قيس وهو الفتى المقصود في هذه القصيدة بشكل مباشر، ليستدعي بشكل مباشر الصحابيّ الجليل قيس بن سعد بن عبادة خادم النبي وحاجبه وصاحب لوائه وابن سيد الخزرج سعد بن عبادة الأنصاري.

إنّ هذه المقابلة بين الاسمين تضيفُ لاسم الممدوح الصفات؛ التي تحلّى بها الصحابي الجليل، وللشاعر مبرره المنطقي: الأولُ النسبُ الممتد، والثاني السلطان الذي وهبه الله لهذه الشجرة المباركة.

ويظل الشاعرُ مستمراً حتى نهاية القصيدة في الاستفادة من توظيف الشخصيات التاريخية لخدمة موضوعه؛ فيأتي على ذكر قس بن ساعدة الإياديوسحبان وائل؛ الرجلين اللذين اشتهرا بالحكمة والفصاحة والقول.

ويقول في قصيدة أرسلها إلى صديقه، بعد علمه بمرضٍ أصابه:

أَتْنِي مِنْكَ زَائِرَةً	يَقُودُ هَدِيَّهَا الْأَدَبُ
زَرَّتْ بَابِنِ الْحُسَيْنِ فَمَا	لَهُ فِي الْحَسَنِ مُنْتَسَبُ
تُعَاذِلُنِي مَعَانِيهَا	فَتُسْفِرُ ثُمَّ تَنْتَقِبُ
وَلَكِنْ نَعَصَ الْمَسْرَى	وَدَّهْرِي كُلُّهُ عَجَبُ
وَأَوْحَتْ عَنكَ لِي وَصَبًا	تَخْطِي مَجْدَكَ الْوَصَبُ

## فَصِرْتُ كَصَاحِبِ الضَّلِيِّ — لِ دُونَ الدَّرْبِ أَنْتَجِبُ<sup>1</sup>

يمكننا من خلال هذه القصيدة فهم الحالة الثقافية والحضارية في زمن الشاعر، إذ ظلَّ الشعرُ محتفظاً بمكانته المرموقة عند الأندلسيين، ويتعللون به في كل مناسباتهم الجيدة منها والرديئة، وصارت القصيدة مناسبةً للمتعة الأدبية من خلال استحضر الثقافي الذي دخل في تكوين الأمة مهما كان ضارباً في القدم، وهذا الاستحضر لهذا الثقافي يكون من خلال شخصياتٍ تمثل نماذج لها مكانتها على الصعيد الثقافي، أو أن ذكرها يفتح النصَّ على نصوص تاريخية في تداعٍ لذيذٍ يحقق المتعة الأدبية.

فهذه القصيدة أرسلها الشاعر إلى صديق له من الفضلاء؛ لأنَّ حمى ألمت به؛ فاستخدم الشاعر اسمَ المتنبي بشكل مباشر، واستدعى معه قصيدته في الحمى؛ التي نظمها في مصر، وصارت لها شهرةً طبقت الآفاق، واستدعى الشاعر مع اسم المتنبي ابن الحسين مفردة ( زائرة) ليكون القارئ مباشرة أمام قصيدة المتنبي، وهنا تفتح القصيدة على حقبة أدبية وتاريخية، من المتنبي إلى كافور إلى الحمى؛ التي أصابته في مصر إلى الخذلان من كافور، إلى الرحيل عن مصر بخفي حنين؛ أضف إلى ذلك أن المتلقي صار أمام جماليات قصيدة المتنبي البديعة.

ولم يكتفِ الشاعر بذكر المتنبي في هذه القصيدة، ولكنه رحل أبعد من ذلك تاريخياً لنجد أنفسنا أمام امرئ القيس في رحلته الشهيرة إلى بلاد الروم طلباً لثأر أبيه من بني أسد، ولكنه حصر الاستدعاء في صاحب الضليل وهو عمرو بن قميئة الذي سار في رحلته الشهيرة مع امرئ القيس الذي صار مضرباً للمثل، حيث ضرب الرجل مع امرئ القيس أكباد الإبل طلباً للثأر، ولكنه عاد خاوي الوفاض، وكانت غربته في غير أرب، إذ أراد ملازمة صاحبه وفاءً له، ويحيل هذا الاستدعاء بقوله:

## فَصِرْتُ كَصَاحِبِ الضَّلِيِّ — لِ دُونَ الدَّرْبِ أَنْتَجِبُ

إلى بيتين شهيرين لامرئ القيس وثق فيهما هذه الواقعة، حينما انتحب عمرو بن قميئة، بعد أن استطل السفر، وتكثفت وعثاؤه، وبدا الرجلان في تيه لا نهاية له.

وابن الخطيب في هذا الاستدعاء يستفيد من الحادثة التاريخية التي ضربت مثلاً لوفاء الصديق لصديقه، وسفره معه على الرغم من الصعاب وفاء ومودة، ليثبت لصديقه الذي أرسل له هذه

<sup>1</sup>لسان الدين، ديوانه، 124/1

الإخوانية أن الودَّ مُسْتَكَنَّ في أعماقه، وأن خبرَ مرضه جعله في وجعٍ عظيم، وأورثه انتخاباً مثل انتخاب صاحب الضَّلِيل.

لقد منح هذا الاستدعاءُ قصيدةَ ابن الخطيب طاقاتٍ تعبيريةً جديدةً، ووصل بين تجربتين بمَعِينٍ لا يَنْضَب من التأثير والإيحاء، لأنَّ هذه الوقائع التراثية تكتسب لوناً من التمجيد في وجدان الأمة، وتلتصق به لتكون محرّضاً لإقامة فهمٍ جديد للنص؛ لأن معطيات التراث ترتبط في وجدان الأمة بقيم روحية وفكرية وثقافية ووجدانية معيّنة، وتبيّن بشكلٍ واضحٍ أنَّ الشاعرَ انتقل من مرحلة التعبير عن الموروث الذي اكتسبه في فترة تكوينه الأدبيّ الأول إلى مرحلة التعبير بهذا الموروث؛ إذ تحوّل إلى أداة من أدواته التعبيرية، من خلال قدرته على التوظيف العميق أو السطحي للشخصيات التي يستند عليها في نصّه.

ويقول ابن الخطيب في قصيدة أخرى:

هَيْهَاتَ لَا تُعْنِي لَعَلَّ وَلَا عَسَى      فِي مِثْلِهَا إِلَّا لآيَةَ عَيْسَى  
فَصَدَّتْ سَلِيمَانَ الزَّمَانَ وَقَارَبَتْ      فِي الْخَطْوِ تَحَسَّبُ نَفْسَهَا بِلُقَيْسَا  
أَمَّا سِيَاسَتُكَ الَّتِي أَحْكَمْتَهَا      فَرَمَيْتَ بِالتَّقْصِيرِ اسْطَالِيْسَا  
فَلَوْ أَنَّ كِسْرَى الْفُرْسِ أَدْرَكَ بَعْضَهَا      مَا كَانَ يَطْمَعُ أَنْ يُعَدَّ سَوَوْسَا  
مَا لَابِنِ مَامَةَ فِي الْقَدِيمِ وَحَاتِمِ      ضَرَبَ الزَّمَانَ بِجُودِهِمْ نَافُوسَا  
صَدَقْتَ لِلْأَمَالِ صَنْعَةَ جَابِرٍ      وَكَفَيْتَهَا التَّشْمِيعَ وَالتَّشْمِيسَا  
أَحْكَمْتَ حَيْلَةَ بُرْنِهِمْ بِطَافَةٍ      قَدْ أَعْجَزَتْ فِي الطَّبِّ جَالِيُوسَا  
وَمَقَامُ صَبْرِكَ وَاتِّكَالِكَ مُذَكَّرٌ      بِحَدِيثِهِ الشُّبْلِيِّ أَوْ طَاوُوسَا<sup>1</sup>

هذه مدحة طويلة عدتها مئة وأربعة عشر بيتاً؛ قالها يمدح السلطان أبا حمّو موسى الثاني بن أبي يوسف بن يعقوب، وهي من الشعر الوظيفي؛ أي المدحي الذي كان من مهامّ الأدباء المقربين من

<sup>1</sup>لسان الدين، ديوانه 233/1

السلطان، حيث كانت مهمة هؤلاء الترويج للسلطان ولدولته، وهذا الترويج يتطلب أدوات فنية، كي تتخذ الرسالة قبولاً لدى المتلقي.

لقد كان اعتماد الشاعر في هذه القصيدة على الشخصيات التاريخية كثيفاً ومدروساً في آنٍ معاً؛ فلم يرد اسمٌ أيّ علمٍ من الأعلام مجانياً دون فائدةٍ فنيةٍ تُرجى، فإذا كان عدوُّ الشاعرِ فرعون بجبروته وتسلبه فإن هذا الممدوح هو نبيُّ الله موسى عليه السلام الذي يعوذ به المرء من الطغيان، لقد وضعنا الشاعرُ في هذا النصِّ أمام شخصياتٍ استثنائيةٍ، تمثلُّ الخارقَ في ذهن المتلقي، وقد جعلها من ثقافاتٍ عدة، فنحن أمام معجزاتِ عيسى عليه السلام، التي كانت نمطاً خاصاً من المعجزات، إذ كان يُحيي الموتى بإذن الله، وأمام مملكة سليمان، وبلقيس بكل ما تحمله من نفسٍ أفق التوقع للخيال في ذلك الزمان، وأمام حشدٍ كثيفٍ لأصحاب الفكر والرأي المعترين عند القوم من أرسطو إلى جالينوس إلى جابر بن حيان إلى المعرفة الصوفية عند الشبلي، ولا ينسى وهو يحشد هؤلاء الأعلام أن يستقدم من الجاهلية كعب بن مامة وحاتم الطائي، اللذين يمثلان قيمةً مطلقةً في الكرم والمروءة، وهذا ما يجعلنا نفهم شخصيات التراث بطريقةً مختلفةً شعرياً — «ليس التراث حركةً جامدة، ولكنه حياة متجددة، والماضي لا يحيى إلا في الحاضر، وكل قصيدة لا تستطيع أن تمد عمرها، إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثاً، ولكل شاعر أن يتخير تراثه الخاص»<sup>1</sup>

ولكن هذا الخيار مرهون بما تواضعت عليه الأمة من مواقفٍ وتشخيصٍ للمسائل، حتى لا يكون استدعاءُ الشخصية نابعاً عن موضعه إشكالياً في تفسيره، لذلك قلنا في بداية تعليقنا: إن هذه القصيدة من الشعر الوظيفي؛ فالشاعرُ هنا يخيلُ الدولة وسلطانها للرعية، وأثناء هذا الوصف والدعاية لا بد أن يربط صورَه بما استقرَّ في مخيال المتلقي، كي يكون التحريضُ قريبَ المنال، كي لا يستغلق على السامع، ويعجز عن الربط بين المواقف، ومن ثم يصبح استدعاءُ هذه الشخصيات مجانياً دون هدف، بل على العكس من ذلك، يصير عبئاً ثقيلاً على النص لا يقدم أيّ قيمةً فنيةً أو تعبيرية؛ لذلك يرى ت. س. إليوت : «أن خير مافي عمل الشاعر، وأكثر أجزاء هذا العمل فردية هي تلك التي يثبت فيها أجداده الموتى خلودهم»<sup>2</sup>

ويظهر عنده أيضاً تناص مع شخصيات سلبية، وربما يستطيع المرءُ الزعمُ أن الصراع من طبيعة الحياة، وهذا الصراع يستدعي أن تنقسم الحياة إلى مع وضد، وهذا الانقسام يستند إلى فكرة عميقة

1 صلاح، عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، ط1، 1983 ص 113

2 إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة: (لطيفة الزيات)، دار الجيل، القاهرة، د. ط، د. ت، ص6

في وعي الإنسان هي فكرة الخير والشر، وقد عبّرت عنها الحضارات الإنسانية بأكثر من صيغة، منها صيغٌ دينية، فكان إبليسُ مثلاً للشر المطلق والملائكة خير مطلق، وعبّرت عنه الحضارات القديمة بثنائية النور والظلام، وبناءً على هذا الفرز يتأسس لكل حضارة موقف الموافقة على أفكار معينة ورفض المخالف لها، ومن هنا تبدأ مسألة الصراع بين البشر منطلقاً من أساسٍ فكري، لتتخذ شكل السياسي والاقتصادي والعسكري والاجتماعي وصولاً إلى الثقافي الذي يتبدى شعراً أو أيّ أشكالٍ أخرى للثقافة.

ومذ بدأت الدعوة الإسلامية تضرب أوتادها في الجزيرة العربية، ثم انتقلت خارجها لتطبّق الآفاق تبلور في الذهنية عدواناً؛ هما الروم والفرس، وهذا لا يعني أن الصلات بين العرب وهاتين الأمتين كانت على مايرام، فالمرء إذا أنعم النظر قليلاً وجد تراثاً طويلاً من الصراع بين العرب وهاتين الأمتين منذ الجاهلية، وما يومٌ ذي قارٍ بسرٍ بين العرب والفرس، وتمثّل زنوبيا ملكة تدمر ذروة الصراع بين العرب والروم، ومع انتشار الفتوحات الإسلامية، اتخذ هذا الصراع بُعداً أعمق نتج عنه في وقت لاحق ما يسمى الشعوبية ضدّ العرب، وفي جانبٍ آخر فإن ظهور الإسلام، جلب معه شخصيات اتخذت موقف الضدّ من الدعوة مثل مسيلمة الكذاب وسجاح التميمية، أضف إلى ذلك إبليس وفرعون وهامان؛ الشخصيات التي صورها القرآن الكريم كمثالٍ للشر المطلق في العصيان والطغيان. يقول ابن الخطيب

**وإذا طغى فرعونُه فأنا الذي من ضرّه وأداهُ عدتُ بموسى 1**

هذا البيت من مدحة طويلة علقنا عليها سابقاً، واستفاد الشاعر من ذكر اسم فرعون وقابله في البيت الثاني بذكر موسى عليه السلام النبي الذي كان الصراع بينه وبين فرعون طويلاً، وكانت النتيجة أن هلك فرعون وجنوده، وانتصر الخير المطلق الممثل بالنبوة على الشر المطلق الممثل بفرعون الذي ادّعى الربوبية، وكان طاغيةً أثنى في بني إسرائيل، ويقول في بيتٍ آخر:

**لو أن كسرى الفرس أدرك فارساً ألقى إليه بتاجه المعصوب 2**

وهذا البيت من مدحة طويلة في السلطان أبي عنان، وهي مدحة تقليدية حشد فيها الشاعر كلّ القيم الإيجابية التي صارت أنموذجاً يُحتذى في هذا المقام كالمروءة والشهامة، وكريم المنبت، ووراثه

1لسان الدين، ديوانه 2|726

2المصدر نفسه 130/1

المجد كبيراً عن كابر حتى وصل الشاعر إلى هذا البيت مستخدماً كسرى الفرس الذي ارتبط في  
الذهنية الإسلامية بصراعه المرير مع الإسلام، ولم يترك الشاعر هذا الاستخدام معلقاً دون تحديد،  
لأن كسرى تعني الملك عند الفرس، ولكنه قيده بأخر الأكاسرة الذي تلاشت في عهده دولة الفرس،  
وآل الأمر إلى أهل الإسلام، واستفاد الشاعر من هذا الذكر إلى آخر مدى عند ذكره في آخر البيت  
بتاج كسرى الذي يرتبط في ذهنية المسلمين ببشرى النبي صلى الله عليه وسلم لأصحابه بأنهم  
سيرثون تاج كسرى، وكانت بشرى النبي صلى الله عليه وسلم يومها فوق خيال أصحابه، وذلك  
لعظم ملك كسرى، وللبؤس والشظف الذي كان يعانيه المسلمون الأوائل لإعراض الناس عن  
الإسلام والكيد له.

ولم يكن استخدام لسان الدين للشخصيات التراثية السلبية من أجل حلية فنية أو استعراض ثقافي،  
ولكنه استفاد منها في حومة الصراع السياسي الذي ضرب غرناطة، لقد كان اصطفاف الرجل  
واضحاً على الرغم من أنه دفع ثمن هذا الصراع العميق في بنية الدولة غرباً إلى العدو المغربية  
وهلاكاً كتبه التاريخ بمداد الأسى لفجائعيته.

لم يكن البيت النصري على ما يرام؛ فقد دلت الأحداث التي قامت بين أفراد الأسرة النصرية على  
انعكاسها بشكل مباشر على مملكة غرناطة من جهة، وعلى حياة لسان الدين بشكل خاص من جهة  
ثانية، وقد ظهر على السطح بعد موت السلطان أبي الحجاج الذي كان قد تزوج بامرأتين هما ( بثينة  
( و(ريم)، وقد أنجب من الأولى ابنة محمد الغني بالله، وأنجب من الأخرى ابنة إسماعيل وقيساً  
وعدداً من البنات، وقد تزوج إحداهن (سعيد البرميخو) وهو من أبناء العمومة وكان له دور بارز  
في فتنة الإطاحة بالسلطان الغني بالله.

وجاء تعيين الغني بالله خلفاً لوالده في الحكم ليفجر الصراع الذي كان مستتراً في بدايته، ثم بدأ  
يظهر، إذ لم يرق لريم كما لم يرق لأخيه من أبيه إسماعيل ولزوج أخته سعيد البرميخو، وذكر  
المؤرخون أن (ريم) استولت بعد وفاة زوجها أبي الحجاج على كثير من الأموال، وكانت تطمح بل  
تسعى بما توفر لديها من ثروة إلى عزل الغني بالله، وإلى تنصيب ابنها إسماعيل مكانه، وقد ظهر  
هذا الشعور العدائي واضحاً لدى هؤلاء المتآمرين، مما اضطر الغني بالله بعد حصوله على البيعة  
ووثيقة العهد التي كتبها ابن الخطيب، إلى التصدي لمحاولاتهم، بل إلى محاصرتهم داخل القصر،  
محاطين بكثير من مظاهر النعمة والحياة المرفهة في ظل مراقبة وحراسة مشددة، وقد دام هذا  
الصراع أكثر من خمس سنوات نَعِمَ فيها الغني بالله بحكمه، وبتسيير مملكته إلى أن استغل خصومه  
الفرصة وهو خارج القصر، وأعلن سعيد البرميخو التمرد على السلطان ونادى بإسماعيل سلطاناً

لحكم غرناطة مكان أخيه الذي فرَّ إلى وادي آش<sup>1</sup>، ثم انتقل إلى العدوِّ المغربية، ليقمَّ فيها تحت حماية سلطانها أبي سالم المريني مع حاشيته ورجال دولته، ومنهم لسان الدين أكثر من سنتين.

وبعد زمنٍ قصيرٍ انقلب سعيد البرميخو على صهره إسماعيل، فقتله وقتل معه أخاه قيساً، واستحوذ على الملك، وعاث فيه فساداً بعد أن نهب ثروة البلاد، وأرهب الأهالي بالفروض، مما هيأ النفوس لعودة سلطانها المنفي الغني بالله من جديد لحكم غرناطة مستعيناً بالدولة المرينية، وبملك قشتالة الذي ساعده بالقضاء على خصومه<sup>2</sup>.

عاد الغني بالله إلى حكم غرناطة، وشرع في إرساء دعائم الدولة فيها مستعيناً بحنكة وزيره لسان الدين الذي نهضَ بدورٍ فعّال في هيكلة الدولة، وتأطير مؤسساتها المدنية والعسكرية بعد الخراب الذي ألحقه بها سعيد البرميخو.

كان لا بدّ من هذا التمهيد التاريخي المستفيض حتى نصل إلى هذه الأبيات التي يقول فيها :

بِمَعَالِي مُحَمَّدِ بْنِ أَبِي الْحَجَّاجِ      لَيْثِ الْعَدَى وَغَيْثِ السَّمَّاحِ

مَحْصَ اللَّهِ فِيكَ يَا قُوَّةَ الْمَلِكِ      وَيَنْبُوعَ الْعَدْلِ وَالْإِصْلَاحِ

بِخَطُوبِ أَرْتِ حَدِيثِ سُلَيْمَانَ      نَ وَجَاءَتْ بِالْحَادِثِ الْمُجْتَاكِ

بِيَدِي هَلْهَلِ الْحَجَّاجِ فَاقِدِ الدِّينِ      أَخِي جُرْأَةً وَرَبِّ اجْتِرَاحِ

نَالَ مِنْهَا عُقْبَى مُسَيِّمَةِ الْكُذَّاءِ (م)      بَ إِذْ عَانَدَ الْهُدَى وَسَجَّاحِ<sup>3</sup>

هذه الأبيات أيضاً من إحدى مطوّلات الشاعر، وقد قالها في بداية العام الهجري، واستفاض في الحديث عن النبي صلى الله عليه وسلم وعن نور دعوته الذي تستظلُّ به الأمة، وأسرف في الحديث عن رسوخ الدولة النصرانية لأنها تتمثل قيم العدل والإسلام، ووجدها سانحةً مناسبةً للانقضاض على إسماعيل الذي خلع بيعة أخيه السلطان ونصّب نفسه وليّ أمرٍ وعاث في البلاد فساداً انتهى بهلاكه هو ومن ساندته من العصاة الذين بايعوا السلطان محمد بالولاية، ثم قلبوا له

<sup>1</sup> محمد، مسعود جبران، فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين بن الخطيب؛ المضامين والخصائص الأسلوبية، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط1، 2003، 32/1.

<sup>2</sup> لسان الدين، ابن الخطيب: نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، تحقيق: (أحمد مختار العبادي)، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ط1، 1968، ص 182.

<sup>3</sup> لسان الدين، ديوانه 256/1

ظهر المَجَنِّ، وهنا كان استدعاءً مسيلمة الكذاب وسجاح التميمية مناسباً للسياق، معتمداً على تشابه الحالتين؛ فمسيلمة وسجاح دخلوا الإسلام مبايعين، ثم انقلبوا على عقبيهم مرتدين، بل زادوا أن ادَّعوا النبوة، وانتحلوا كلاماً ساذجاً زعموا أنه وحيٌّ يتلقَّيانه من السماء؛ فكانت نهايتهما الشنيعة جزاءً وفاقاً.

إنَّ موقفَ مسيلمة وسجاح التميمية، يمثلُ علامةً بيَّنةً في الغدر والانقلاب، لذلك استدعى الشاعرُ هذين النموذجين ليصفَ بهما إسماعيل وأشياعه من المنتكسين.

ويستخدم الشاعرُ استدعاء الشخصيات التاريخية ليوظفها في سياق الحكمة وتبيان التجربة ومرارتها، يقول ابن الخطيب:

قد كان يَسْتُرُنِي ظِلَامُ شَبِيبَتِي      واليَوْمَ يَفْضَحُنِي صَبَاحُ مَشِيبَتِي

سَنَنِي عَنِ الدَّهْرِ الخُورِ وَأَهْلِهِ      تَسَلُّ المُهَلَّبَ عَن حُرُوبِ شَبِيبِ1

وابنُ الخطيب من الشعراء الذين دخلوا دوامة الحياة السياسية التي أكلت من حياته الكثير، وكانت سبباً في هلاكه؛ لذلك كانت إيقاعات حياته مضطربة غير ثابتة بين علو وانخفاض، واستدعى في هذه القصيدة المهلب بن أبي صفرة وشبيباً الخارجي، ومعلومٌ للعمامة والخاصة أنَّ الخوارج نفروا من جماعة الأمة، واتخذوا مكاناً قصياً وكانوا شوكةً في حلقها تسببت فيما بعد في تقويض الدولة الأموية، والشاعرُ في هذه القصيدة يقف تحت وطأة البوح بما عاناه، وأن الدهر قلبه وقد خبر الرذل من الشريف من الأقباط، وكان معاركه مع أعدائه كمواقع المهلب بن أبي صفرة مع شبيب الخارجي، ولكنَّ هذا الاستخدام لأسماء الأعلام لم يكن موقفاً دائماً على المستوى الفني، بل يردُّ باهتاً دون تحقيق أي دهشة فنية، أو إثراء دلالي، يقول ابن الخطيب:

أنتَ للمُسلمينَ خَيْرُ عِمَادٍ      ومِلادٍ وأَيِّ حِرزٍ حَرِيزِ

لو رأى مَا شَرَعْتَ للخَلْقِ فِيهِ      عَمْرُ الفاضِلِ ابنِ عبدِ العزِيزِ

لجزى مُلْكَكَ المُباركَ خيراً      وقَضَى بالشُّفُوفِ والتَّبْرِيزِ

## والبرايا تبيدُ والمُلْكُ يَفْنَى أين كِسرى المُلوكِ مَعَ أبرويز<sup>1</sup>

هذه الأبيات من مقطعة مدحية عُدتها سبعة أبيات قالها في المقام المولوي السلطاني، كما بيّن في استهلال الأبيات، ويظهرُ على هذه القصيدة أثرُ التكلف، فهي لا تشبه بقية قصائده المدحية المطوّلة التي كان يبتدئها باستهلالٍ ملحمي، معتمداً التصريح، ثم يفصلُ في آرائه في الحكم والسلطة والدولة، بينما وجدناه هنا دخل مباشرةً في مدح السلطان، وذكر مجموعةً أعلامٍ لهم شهرةٌ في ذهن المتلقي، أولهم عمر بن عبد العزيز، فلو تأملنا الشطرَ الثاني الذي يقول فيه :

### عَمْرُ الفاضلِ ابنُ عبدِ العزيزِ

لرأينا التكلفَ بيّناً، حيث اضطرَّ الشاعرُ لذكر اسم عمر من بين الخلفاء لأن القافية اقتضت ذلك، وقد مشّطت الديوانَ بجزئيه فلم أعتزُّ على ذكرِ لعمرَ بن عبد العزيزِ إلا في هذا البيت، فهذا الخليفةُ لم يشكُلْ في ذاكرة الشاعر أيقونةً يَبني عليها مقارناتِهِ في العدل والخير والإنصاف، وإذا انتقلنا إلى البيت الأخير يظهرُ لنا تعزيزُ لهذا الرأي حيث يقول:

### أين كِسرى المُلوكِ مَعَ أبرويزِ

وبنيةُ هذا الشطرِ تؤكد ذلك أيضاً؛ حيث ذكر كسرى وهو اسمُ ملوكِ الفرس، ثم ذكر كسرى أبرويز، أي انتقلَ من العام إلى الخاص، ولم يكن مضطراً إلى ذلك، فإنَّ اسمَ كسرى اشتهر في التراث العربي وكان دليلاً على فناء مُلْكِ الطغاة، ولكنَّه ذكرَ اسمَ أبرويز من أجل القافية فقط، ليس هذا وحسب بل موضوعُ المقطعة كان مضطرباً، حيث ذكرَ في بدايتها تمكينَ الملك بالعدل، وبيّن أن ملكَ السلطان ثابتٌ مستقرٌّ، لأنه أخذَ بأسبابِ الاستقرارِ من شكرِ الله ومصاحبةِ أهل العلم، ولكنه ختمَ هذه المقطعة بالحديث عن فناء الملك، وهذا لا يناسب المقامَ، وربما الاضطرابُ في مقولات الشاعر هو سببُ استدعائه لشخصيات لها دلالاتٌ عميقة، ولكنَّها لم تضيف شيئاً، وهذا ما يجعلنا نزعِمُ أنَّ القصيدة بناءً كاملٌ متماسكٌ يجب أن تتحقق له شروطُ الشاعريةِ كاملة؛ من الموضوع إلى كمّ الأبيات إلى القافية، إلى تماسكِ الرؤية واعتمادِ التقاليدِ الشعريةِ وسننِ العرب في كلامها، فإذا كانت الرؤية مبددةً لا يستطيع عنصرٌ واحدٌ أن يحملَ هذا النصَّ وينجيه من الغرق في الغثاثة والسطحية والنثرية التي اتخذت الوزنَ سبيلاً للدعاء الشعري.

ويقول ابن الخطيب أيضاً:

إِذَا ذُكِرَ الْأَمَلُكَ يَوْمًا فَيُوسَفُّ لِمَا سُنَّتَ مِنْ جُودٍ وَمَا سُنَّتَ مِنْ عَطْفٍ

وَبِالسَّيْفِ سَفَّاحٌ وَبِالْهَدْيِ مُهْتَدٍ وَبِالرُّعْبِ مَنْصُورٌ وَبِاللَّهِ مُسْتَكْفِي<sup>1</sup>

وهذه الأبيات أيضاً من مطولاته المدحية، وستتوقف عند هذين البيتين اللذين ذكر فيهما مجموعة من الأعلام، أما البيت الأول؛ فقد ذكر فيه نبيَّ الله يوسف عليه السلام، الشخصية التي ارتبطت في مخيال المسلمين في تمكين الله لعبده في الأرض بعد امتحان ومشقة، وآلت إليه بعدها خزائن الأرض، وهذا الاستدعاء كان موقفاً، لأنه في مدح سلطانٍ يطربُ عندما يسمع قصصَ التمكين في الأرض وخصوصاً إذا كان هذا التمكينُ بعد رضاً من الله سبحانه وتعالى، ولكن إذا انتقلنا إلى البيت الذي يليه فإننا سنجد استدعاءً غيرَ موقِّقٍ للأعلام؛ فقد ذكرَ أولاً أبا العباس السفاح، الذي ارتبط اسمه بالفتك ببني أمية بعد تمزق عرشهم، فأعملَ هذا الخليفةُ السيفَ فيهم، دون تمييزٍ بقصد إفنائهم والتلذذ بالانتقام منهم، وقد ظلَّ فعلُ الخليفة هذا مزموماً تدينه الأمة، ولذلك أُطلق على هذا الرجل اسم السفاح، وثمة أمرٌ آخرُ يتعلَّقُ ببنية هذه القصيدة، ففي البيت الذي يليه استدعى يوسف عليه السلام بما يحفِّزُ في الذاكرة من قيم المروءة والصبر والإيمان والتمكين، وجمال الوجه، ثم ينتقل مباشرة إلى ذكر السفاح دون فاصل، فلم تكن مراعاةً للتوازن المنطقي في ذكر الشخصيات، ثم يستدعي شخصية الخليفة المهدي بالله، الذي خلعه أمراء الجيش وقتلوه شرّاً قتلة، وحكم عاماً واحداً فقط، على الرغم من أنَّ هذا الرجل يُذكر بحسن السيرة والصلاح والإيمان وفُرنَ بعمر بن عبد العزيز الخليفة الأموي العادل، ولكنَّ العامَّ الواحد الذي حكم فيه لم يكن فيه ذا رأيٍ مطاع، وعبث الغلمان بالدولة، وتسلطَّ الزنج على البشر وعاثوا فساداً، أضف إلى ذلك نهايته البشعة، فالصفة الأبرز في هذا الرجل تسلط الأمراء على ملكه ونهايته المؤلمة، وتمزق ملكه، فلم يكن الشاعرُ موقفاً في استدعائه في سياق مديح السلطان، ومثّل ذلك أيضاً في الشطر الثاني، حيث استدعى الخليفة المستكفي الذي يجري عليه الكلام الذي سُقناه عن المهدي بل كانت نهاية المستكفي هذا أكثر شناعة، حيث تسلط بنو بويه على الدولة، وسَمَلوا عينيه، وألقوه في السجن، حيث مات في عهد سقطت فيه الخلافة العباسية في وحل قادة الجند، ولم تعد لها قائمة، وخلفه بعد ذلك المقتدر، وضعف أمرُ الخلافة حتى لم يبقَ للخليفة أمرٌ ولا نهْيٌ ولا وزيرٌ أيضاً، وإنما يكون له كاتبٌ على أقطاعه، والدولة وموردُها ومصدرُها راجعٌ إلى معز الدولة البويهية، وقد كانت مدة حكم هذا الخليفة يسيرة، حيث لم تتجاوز السنة وبضعة أشهر، ولا ندري حقيقةً ما يريده ابن الخطيب من هذا الاستدعاء

<sup>1</sup>لسان الدين، ديوانه 674/2

سوى موافقة القافية، فلو قلبت سيرة هذا الخليفة ما وجدت شيئاً يمكن أن تستدعيه في سياق ثنائك على سلطان بلغت سلطته كل مبلغ، غير أن هذه الطريقة في الاستدعاء تخالف طرائق العرب في المديح، لأن ذكر هذين الخليفين اللذين انتهيا نهايةً بشعة مثاراً للتطير والاشمئزاز، والشاعر في سياق المدح، ولا بد أنه لا يريد ذلك.

### الفصل الثالث: الصورة الفنية

جاء اهتمام النقاد المحدثين بالصورة الفنية، امتداداً لاهتمام النقاد القدماء بها، تحت مسمى الصورة أو التصوير، أمثال الجاحظ<sup>1</sup>، وقدامة بن جعفر<sup>2</sup> و أبي العسكري<sup>3</sup> و عبد القاهر الجرجاني<sup>4</sup>، كونها عنصراً مهماً من عناصر العمل الأدبي. وعلى الرغم من تباين آراء النقاد المحدثين حول مفهوم الصورة، إلا أنها ظلت تركز بصورة أو بأخرى على مفهوم القدماء لها، من حيث إنها في بعض صورها تتشكّل من الأنواع البلاغية، كالتشبيه، والاستعارة، والكناية.

وأكد الفلاسفة المسلمون أمثال ابن سينا<sup>5</sup> وابن رشد<sup>6</sup> دور الصورة في العمل الأدبي، وهم يتحدثون عن مهمة الشعر ودوره في محاكاة المثل؛ فربطوا الأنواع البلاغية للصورة الفنية بتصوير عام للفن الشعري، باعتباره محاكاة أو تحييلاً، إذ إنّ غاية الشعر عندهم تحقيق إثارة تخيلية تُفسي بالمتلقي إلى وقفة سلوكية خاصة، فإذا تحقّق ذلك حقّق الشعر غرضه وغايته واكتسب قيمته.

«وتعامل النقاد مع الصورة الفنيّة باعتبارها نوعاً من الأنواع البلاغية التي هي بمثابة انتقال، أو تجوّر في الدلالة لعلاقة مشابهة، أو لعلاقة تناسب متعددة الأركان البلاغية، ولم ينظر إليها كثيراً من النقاد على أنها مجرد زخرفة أو طلاء للفكرة الحرفية المراد التعبير عنها، بل أحسوا أنها تشع فوق تلك الفكرة معاني ودلالات فنية خاصة، يتذوقها المتلقي في بنائها اللغوي الخاص، الذي ينتقي الشاعر فيه ألفاظه بحس المرهف، ويوحى من تجاربه الخاصة، وينظّمها في نسق حافل بالتعبير المجازي والإيقاع الموسيقي الأخاذ، وقد كان ذلك الإحساس، فيما يبدو، وراء إطلاق مصطلح المعنى أحياناً على الفكرة المجردة، بل على الصورة الفنية التي تصبّ فيها تلك الفكرة»<sup>7</sup>

وتتخذ الصورة عند الدكتور عبد القادر القط مجالاً أرحب؛ فهي: «الشكل الفني الذي تتخذ الألفاظ والعبارات بعد أن ينظّمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة

1 الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق وشرح: (عبد السلام محمد هارون)، دار الجيل، بيروت، ط1، 1988، 131/1

2 قدامة، بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: (محمد عبد المنعم خفاجي)، دار الكتب العلمية، بيروت، ص. 65-66.

3 أبو هلال، العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: (محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل)، دار إحياء

3 الكتب العربية القاهرة، ط 1، 1952، ص 10

4 عبد القاهر، الجرجاني، دلالات الإعجاز، ص 4

5 ينظر: ابن سينا، المجموع أو الحكمة العروضية، تحقيق: محمد سليم سالم، دار الكتب، القاهرة ط 1969، ص 1، 19-20

6 ينظر: ألفت، محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1984.

7 حسن، طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1998، ص 116

الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والجناس وغيرها من وسائل التعبير الفني»<sup>1</sup>

وبذلك تكون الصورة «طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجهة من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني، من خصوصية وتأثير، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه وتأثيره في المتلقي»<sup>2</sup>

والصورة الفنية تعتمد على جوانب متعددة في تشكيلها، وتعطي طاقات جمالية متعددة باعتمادها على المرسل والمتلقي معاً؛ إن «إدراك القصيدة الشعرية لا يحتل بعداً واحداً بل إن لها أبعاداً متجددة تتخلق في السياق العام، وكلما نبأ الشعرُ ابتعد عن منطلق البعد الواحد، وتحولت صورُه إلى طاقات جديدة، وقارىءُ القصيدة عليه أن يتبنى فكرة الاحتمالات هذه بواسطة حدقته الفنية التي تتغورُ داخل الأبعاد ليستكشف أسرارها، ويستكشف غاباتها المجهولة، حيث يعتمدُ البناء اللغوي للقصيدة على شفافية حدسية لدى المتلقي أيضاً»<sup>3</sup>

إن المعيار الجمالي في تشكيل الصورة هو الأساس في التأثير وهو نابغ من أصالة الشاعر الذي يعكس تجربته العاطفية والنفسية، فهو يعيش صراعاً داخلياً ينسج منه رسالةً جمالية بينه وبين المتلقي، بعيداً عن العلاقات الشكلية والمنطقية التي تحد من خياله وإبداعه، لذلك يجب أن يُنظر إلى «العمل الأدبي بوصفه وحدة، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معه على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري»<sup>4</sup>

فالصورة الفنية تكشفُ جماليات النص الذي يتجاوزُ المظهر الخارجي للقصيدة لإظهار المعنى الذي أراده الشاعرُ، وبناء على ذلك يمكن أن تُمثل الصورة الفنية على أنها أهمُّ الأدوات الفنية في تجربة المبدع؛ لأنها تكشفُ معنىً أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة، فليس من أهدافنا دراسة

1 عبد القادر، القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1978، ص435

2 جابر، عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص323

3 محمد، عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1994، ص172

4 محمد، غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط3، 1987، ص387

الصورة من حيث هي شكلٌ أو عنصر جمالي خارج عن العملية الشعرية المتكاملة، وإنما نودُّ سبر أغوار جوهر الصورة لمقاربة ما يمكن أن تؤديه في خدمة الرسالة التي تشكّلت في مخيال الشاعر، ويسعى لجعلها واضحةً في ذهن المتلقي مستثمرًا كلَّ الطاقات الجمالية التي تتيحها اللغة.

### 3.1. التشبيه

درس البلاغيون القدماء الصورة الفنية بصورة تجزيئية، وفصلوا بين التشبيه والاستعارة، وفاضلوا بينهما بدلاً من دراستهما بصورة كلية، واستنتج دلالة الصورة الشعرية بشكل عام؛ ففي «التقييم النقدي كان أكثر البلاغيين يتعاملون مع التشبيه من خلال نظرة أكثر تعاطفاً من تعاملهم مع الاستعارة، والسببُ معروف، فالتشبيه يحافظ على الحدود المتميزة بين الأشياء، وهو مهما أبعد وأغرب، أو حاول الشاعر أن يأتي فيه بالمستطرف والنادر والغريب يظل محكوماً بالأداة ويتجاوز المشبه مع المشبه به»<sup>1</sup>

والتشبيه بأنواعه المتعددة من أكثر الأنواع البيانية ظهوراً في النصوص القرآنية والأدبية، فتناوله كثيرٌ من الدارسين لتعريفه وتحديد مفهومه، وقد اتفق علماء البلاغة على شرف قدره، وفخامة أمره في فن البلاغة؛ وذلك «أنه يزيد المعنى وضوحاً، ويكسبه تأكيداً، ولهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه»<sup>2</sup>، وهو أكثر أنواع الأساليب البيانية اطراداً في كلام العرب عامة، وقد توقف عنده عبد القاهر الجرجاني قاصداً تفكيك بنيته وأثره على المتلقي يقول: «واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه، أن التمثيل إذا جاء في أغلب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونُقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهةً، وكسبها منقبةً، ورفع من أقدارها، وشبَّ من نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صباغةً وكلفاً، وقسر الطباع على أن تعطيه محبةً وشغفاً»<sup>3</sup>

والهدف الأساس من التشبيه هو إيصال فكرة الكاتب عن طريق توظيف الخيال، فيثير عند المتلقي قدراً من الانتباه لتقبل الفكرة المطروحة أو رفضها، إذ «تكمن بلاغة التشبيه في طرافته وبعده مرماه في كونه ينتقل بالسامع من شيء مألوف إلى شيء طريف يشابهه أو صورة بارعة تماثله،

1 عصفور، المصدر نفسه، ص 139

2 العسكري، المصدر نفسه، ص 249

3 عبد القاهر، الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 115 وللتفصيل ينظر أيضاً: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص 203، و يوسف، خليف، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، دار المعارف، مصر، ط1، 1968، ص 311

وكلما كان هذا الانتقال بعيد المنال قليل الخطور بالبال كان التشبيه أروع وأدعى إلى إعجاب النفس فيه» 1

واتساع المسافة بين المشبه والمشبه كانت محط انتباه للنقاد القدامى؛ ففي هذا الاتساع تكمن الشاعرية التي تجذب المتلقي وتجعله شغوفاً بمتبع أجزاء الصورة، يقول عبد القاهر الجرجاني: «وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيين كلما كان أشد كانت النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب» 2.

إنَّ الأساسَ الذي تقومُ عليه دراستنا للصورة الحسيّة وثيق الصّلة بالطرفِ الثّاني منها، وهو طرفٌ محسوسٌ حتماً، فهو الرّديفُ الحسيّ للتجربة الواقعيّة الحيّة التي يعيشها الشّاعرُ، سواءً كانت هذه التجربة حسيّة أم معنويّة.

ولهذا النمط علاقةٌ وطيدةٌ بمفهوم الصّورة الشّعريّة ككل، بالشكلِ الذي ترسّخ في الدّراسات البلاغيّة القديمة والحديثة؛ لأنّ الشّاعرَ ميالاً إلى التّعبير عن العوالم الشّعوريّة المجردة بطريقة تجعله يستثمرُ مدركات العالم وأشياءه الحسيّة للقيام بمهمة الأداء، وذلك بإعادة تشكيلها وفق ما يتصوره من معانٍ ودلالات تعجزُ اللّغة المباشرة عن الإفصاح عنها، وقد قيل: «إنّ الصّورة هي كل شيء تقوى على رؤيته أو سماعه أو لمسه أو تذوقه» 3

### 3.1.1. الصورة الحسية للتشبيه

#### 3.1.1.1. الصورة البصرية:

يتلقى الإنسان العالم من خلال حاسة البصر، ومن خلال هذه الحاسة يقوم بتخزين الصور التي تمر به خلال رحلة حياته، وكلما كانت البيئة غنية بالصورة، وفيها تعدد في المشهدية كلما كان خزان الشاعر اللغوي كثيفاً ومتنووعاً، ويتوقف هذا أيضاً على نباهة الشاعر وعمق تجربته وقدرته على الاستفادة من المعطيات البصرية لخلق صورٍ شعريّة، والشاعرُ الحاذق لا يركنُ فقط لعملية

1 مختار، عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004.

2 عبد القاهر الجرجاني، المصدر نفسه، ص132-133

3 عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي؛ محاولة لتطبيقها على نقدنا القديم، مجلة المعرفة، دمشق، ع 204، 1979 ص 43. وينظر: إياس، الرشيد، الخصائص البلاغية في شعر ابن خفاجة الأندلسي، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، 2009، ص110

الاستدعاء السوري، بل يقوم بعقدٍ مشابهاً جديدةً وطريفةً، ويقدمها ضمن علاقاتٍ لغويةٍ جديدةً، يقول ابن الخطيب :

### ودارت بنا الأقداح حتى كأننا بدورٌ وكاساتُ المدام كواكبُ1

في هذا البيت صورتان اعتمدتا التشبيه لبوساً خرجتاً من خلاله؛ فالصورة الأولى لها طرفان المشبهُ (نحن) والمشبهُ به كاسات المدام، والصورة الثانية الطرف الأول: كاسات المدام، والطرف الثاني كواكب.

إن هذين الطرفين يعتمدان على حاسة البصر في تأمل طرفي التشبيه، ولكنَّ العلاقة التي أقامها خلقت عالماً شعرياً معقداً بوحى من تجربة الشربِ نفسها؛ فهذه الصورُ البصرية لم يعقد الشاعر بينها علاقةً ساذجةً؛ فحالة السكر جعلت الشاعر يظن أنه وقومه صاروا بدوراً، وهذا عائدٌ لحالة النشوة التي تتملك المخمور، وصارت الكؤوس التي يتبادلها الندماء كواكب، وهذا الإيقاع النفسي كان له كبير أثر في بناء هذه الصورة.

ونلاحظ أنَّ الشاعر يلح في استخدام الكواكب في العلاقة التشبيهية، يقول مثلاً مستذكراً بئيوئش وهي بلدة من ضواحي سبته

### لله بئيوئش تحكي منازلها كواكباً أشرقت في جنح ظلماء2

لقد شبه منازلها بالكواكب التي أشرقت في جنح الظلام، وواضحُ ظهورُ الصورة البصرية ذات الإشعاع، وربما هذا عائدٌ للحضور الكثيف لمسألة النور في حياة الشاعر، هذا النور الذي يتجلَّى من الكواكب؛ فنجدُ الشاعر يلح دائماً على مسألة النور، يقول مثلاً في سياق المدح:

### قسماً بمهديك الذي أنواره كالشمس إلا أنها لا تغربُ3

شبه أنوارَ الممدوح بالشمس التي لا تغرب، ولم يكن طرفاً الصورة بصريين فقط بل مركز إشعاع للضوء الذي يصنعُ الإبصار، والشاعر لم يغادر طريقةً الأقدمين في آلية تشكيل الصورة من خلال استدعاء العناصر التي تحتفي بها البيئة، فوصفُ الممدوح بالكوكب والشمس والنور طريقةً

1 لسان الدين، ديوانه 108/1

2 المصدر نفسه، 102/1

3 المصدر نفسه، 110/1

القدماء، والأمر أعمق من ذلك؛ فالنور يشكّل عند الإنسان حالة الحياة بينما يشكّل الظلام حالة العدم والموت، لذلك نجد النور حاضرًا في شعره مهما كانت المواضيع التي يطرقها، يقول في مثال آخر:

### محيًا كمثل الشمس في رونق الضحا وكفّ كما حدثت عن واكف السحب<sup>1</sup>

في هذا البيت أيضاً صورتان جاءتا في سياق المدح، ونلاحظ أن الشاعر استثمر في القيم المدحية التقليدية إلى أقصى مدى، وواضح أن هذه القيم ما زالت مؤثرة في عصره؛ أقصد قيمة الكرم التي يتباهى بها الممدوحون، ويبدو أيضاً أن الصورة الفنية التي تعبر عن هذا السياق ما زالت جاذبة، ولها وقعها في أذن الممدوح، وأذن المتلقي على السواء، فوجه الممدوح كالشمس، وهاتان صورتان بصريتان، يتلقاهما المرء عن طريق حاسة البصر، والطرف الثاني للصورة هو مصدر الضوء في هذا الكون، وهو المشع الذي يملأ الكون ضياءً، وهذه القيمة المدحية تطرب لها آذان الممدوحين عبر الأزمنة السالفة، وفي الشطر الثاني نجد أيضاً صورةً بصريّةً؛ فكفّ الممدوح في سخائها تشبه السحب المدرار، وهذه أيضاً صورةً يتلقاها المرء من خلال حاسة البصر؛ أضف إلى ذلك أن هذه الصورة صارت نحتاً ثابتاً يُقرُّ الشعراء والممدوحون والمتلقون بعلاء قيمتها وجمال وقعها وأهمية استخدامها في هذه السياقات، ويقول في مقام آخر:

ياقائد الخيل المغيرة في الضحى ومزير ربع الكفر كل مطهم

من كل برق بالأهله مسرج قيد الأوابد بالثريا ملجم

من أخضر كالحبر أو من أشقر كالتبر أو من أحمر كالعندم<sup>2</sup>

ونلاحظ شيوعاً كثيفاً للصورة البصريّة من خلال التشبيه في البيت الواحد، حيث يوظف الشاعر الشكل الأبسط للتشبيه؛ أي مشبه وأداة تشبيه ومشبه به، أضف إلى ذلك فإن طرفي الصورة بصريان أيضاً، فالشاعر يصف الخيول التي شاركت في المعركة، ووطأت سناكبها أرض الأعداء؛ فهي إمّا خضراء كالحبر، أو شقراء كالتبر، أو حمراء كالعندم، وهذا الحضور اللوني في الصورة يعزّز قناعتنا بأنّ العالم الحسي للشاعر كثيفٌ ومتنوع، وبأن لديه القدرة على تحليل هذه المكونات البيئية، التي تتكون من نسجٍ معقّدةٍ تحمل صفاتٍ كيميائيةً يلحظها بحواسه، ونقصد هنا الألوان بخصائصها المعقّدة ومرجعياتها الثقافية المتنوعة، فبعض هذه الألوان رحلت معها أوصافها وموقف الشعراء والمتلقين منها عبر العصور الأدبية، ومنها ما يكون صناعة عصر الشاعر الذي

1لسان الدين، ديوانه، 123/1  
2المصدر نفسه، 2/ 537

يضيف عادةً موقفاً نفسياً يخصُّ عصره<sup>1</sup>، وأوصافاً استقرت في وعيه الثقافي، هذه الأوصاف التي يختزنها في ذاكرته، ومن ثمَّ يعيدُ إنتاجها من جديد في صورٍ بديعة.

### 3.1.1.2. الصورة السمعية:

الصورة السمعية جزء من تجربة الشاعر، ولا يمكنُ فصلها عن جوهر المشاعر والأحاسيس، فضلاً عن الدلالات النفسية «وهي تلي البصريّة من حيث القيمة الجماليّة، وهما معاً يفضلان الحواس الأخرى من حيث القيمة العقليّة والثقافيّة»<sup>2</sup>،

وقد تنبّه النقاد القدامى لهذه المسألة فـ «الألفاظُ داخلَةٌ في حيزِ الأصوات، لأنّها مركبةٌ من مخارج المصروف فما استلذه السمعُ منها فهو الحسن، وما كرهه ونبا عنه فهو القبيح»<sup>3</sup>، والألفاظ، «أصواتٌ تجري من السّمع مجرى الألوان من البصر»<sup>4</sup>،

فالشعرُ نصٌّ لا يُوجه لحاسة واحدة فقط فهو: «يُكتبُ للعين مثلما يُكتبُ للأذن»<sup>5</sup>، ولأنَّ «الصّوت في معظمِ الحالاتِ هو مفتاحُ التّأثيراتِ الأخرى في الشّعر»<sup>(6)</sup>، والصورة السمعية للكلمات من أكثر الأحداث الذهنية وضوحاً<sup>7</sup> «إن أولى الأفكار التي تنشأ عندنا أثناء قراءتنا للشعر هي الأفكار التي تُحدثها الكلمات ذاتها، وهي ما يمكنُ تسميته مدلولات الكلمات، غير أن هناك أفكاراً أخرى لا تقل عنها أهمية، أفكاراً قد تحدثها الصور اللفظية السمعية مثلما يحدث في حالة الألفاظ التي تحكي

1 فالبياض مثلاً صار لباسَ الحدادِ في الأندلس، يقول الحلواني :

إذا كانَ البياضُ لباسَ حزنٍ      بأندلسِ فذاك من الصّواب  
ألم ترني لبستُ بياضَ شبيبي      لأنّي قد حَزِنْتُ عل الشّباب

ينظر: علي، بن بسام، النخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: (إحسان عباس)، دار الثقافة بيروت، د. ط، 1997، القسم الأول، المجلد الأول 914

(2) يوسف، مراد، مبادئ علم النفس العام، يوسف مراد، دار المعارف، القاهرة، ط7، 1978، ص68.

(3) ابن الأثير، المصدر نفسه 1/ 169.

(4) - الخفاجي، المصدر نفسه، ص 60

5 رينيه ويليك، وأوستن وارين، المصدر نفسه، ص186. وينظر: فندريس، اللّغة، ترجمة: (عبد الحميد الدواخلي - محمد القصاص)، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ط1950، ص1، ص29

6 ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: (مصطفى بدوي)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة ط1، 1963، ص 192.

7 ريتشاردز، المصدر نفسه، ص 171.

الأصوات» (1)، وإنَّ الشعر يُصنع من الكلمات، وإنَّ معنى القصيدة يُثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعانٍ، وذلك التكتيف للمعنى إنما هو حصيلة لبناء الأصوات<sup>2</sup>.

لقد كانت الصورة السمعية في سياق التشبيه جزءاً واضحاً من تجربة لسان الدين بن الخطيب وهذا متعلق بطبيعة العصر الذي يحيا فيه الرجل؛ فقد كانت حاسة البصر ومن ثم حاسة السمع أقوى الحواس تنبهاً، ومن ثمَّ التقاطاً للصورة وإعادة إنتاجها وفهمها وتأثيرها من قبل المتلقي، لذلك كانت حاضرة في شعر الرجل وجاءت في السياقات المطلوبة أو المعبرة والمؤثرة.

يقول في سياق أقوام حلو في مدينة سلا، وقد أثاروا جلباً وضوضاء، وكانوا ملحاحين في الطلب، وهم خليط من بيئات مختلفة، وهذا مما لم يعتد عليه ابن الخطيب، وقد بدت القصيدة في الهجاء، ولكنَّ الشاعر ذكر عبارة في نهاية تقديمه توحى بأنه كان يتندر من هؤلاء وليس هاجياً لهم حيث قال: «وقلت ..... على سبيل المباشطة»<sup>3</sup>، وهي رسالة وجهها لصاحب الإنشاء في المغرب :

ترفع الصَّوتَ إذا مررتَ                      عليهم كالكرّكي أو بناتِ الماءِ

وأفاريذ يسردون دويّاً                      كدويِّ الرّحى قليلِ الغنّاءِ

وحبّيشِ كلامهم يشبّه الخُ                      م                      طافَ عندَ انفجارِ خيطِ الصّياءِ

في هذه الأبيات ذكر الشاعر عدداً من الألفاظ التي توحى بالصوت وتصفه، من مثل: ترفع الصوت، يسردون دويّاً، كدوي الرّحى، كلامهم، انفجار.

وهذه الألفاظ جعلت المتلقي يتلقى الصورة من خلال حاسة السمع، بل إن تشكيّلها في ذهنه يتم عبر هذه الحاسة، ويصير لكلّ متلقٍ هامشه الخاص في تصور هذه الصورة وفق السياق الذي حضرت فيه؛ ففي البيت الأول شبه الشاعر هؤلاء القوم بالكرّكي، وهي جمع كركي، طائر كبير أغبر اللون، طويل العنق، والرجلين، أبتّر الدّنب، قليل اللحم، يأوي إلى الماء أحياناً، وهذه صورة طريفة للقوم في ضجيجهم الذي يحدثونه أثناء طلبهم حاجاتهم، وهذا ما استهجنه ابن الخطيب في هذه المدينة، ويبدو أن ثمة خلافاً في العادات بين الناس في المغرب والأندلس، فوجد أن هذا الضجيج

1 المصدر نفسه 182.

2 أرشيبالد، مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: (سلمى الخضراء الجبوسي)، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر بيروت، نيويورك، ط1، 1963، ص23، وينظر أيضاً: شوقي، ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، دت، ص113، و عثمان، موافي، في نظرية الأدب؛ من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية مصر، ط1، 1984م، ص2

3 لسان الدين، ديوانه 97/1

ملفت للنظر في هذا السياق، ثم يريد تأكيد صورة هذا الضجيج الذي يحدثونه؛ فينتقل إلى تشبيههم بالطلاب الذين يصدر عنهم دويٌّ وهم يذاكرون دروسهم، وهذا الدويُّ يشبه صوت الرحي أثناء الطحن، ولكنه طحنٌ دونَ فائدة، ويبدو أنَّ الشاعرَ أدرك أنَّه لم يستكمل الصورة السمعية لهذا الضجيج، فشبَّه كلامهم بصوت الخُطَّاف الذي يتخذُه الحدادُ في عمله ويحدث انفجاراً، والملاحظ هنا أن الشاعرَ استخدمَ الشكلَ الأبسطَ للتشبيه؛ فقد ذكر المشبة والمشبة به ووجه الشبه، وهذا عائد إلى رغبة الشاعر توصيل الصورة دون لُبْسٍ على الرغم من أنَّه استخدمَ تشبيهاتٍ متباعدة، ولكنه ركز على تضخيم جلجة الصوت.

ويقول في سياق آخر :

### حَتَّى إِذَا الشَّمْسُ مَالَتْ نَحْوَ مَغْرِبِهَا      كَأَنَّهَا عَاشِقٌ يَبْكِي عَلَى ظَلْلِ 1

يتحدث الشاعرُ عن مشهد غروبِ الشمس، مستخدماً أسلوبَ التشبيه، معتمداً على ما تقدمه البيئَةُ من معطيات تساعده على نسج الصورة، فمشهدُ غروبِ الشمس يشبه صورةَ العاشق الذي يبكي على ظلل، وهذه صورةٌ طريفةٌ، فعندنا الطرفُ الأولُ مشهدُ الشمس، وهي تودعُ الأرضَ، والطرفُ الثاني العاشقُ الذي يبكي على الظل، فصرنا في الطرف الثاني أمامَ صورةٍ صوتيةٍ نحاولُ أن نتحسَّسَ صوتَ هذا البكاءِ ونتخيلُ مادته؛ أضف إلى ذلك فنحن أمامَ مشهدٍ بصري متحركٍ هو صورةُ الإنسان وهو يبكي، ويقول أيضاً :

### وَنَدَى كَصُوبِ الْغَيْثِ إِلَّا أَنَّهُ      لَا يَعْرِفُ الْإِمْحَالَ وَالْإِمْسَاكَ 2

في هذا البيت مسُّ صوتي شفيف، ولكنَّ الأذنَ تدركه ؛ فقد شبه كرم الممدوح بصوب الغيث، ولا يمكن للأذن أن تمرَّ على هذا البيت دون أن تسمع صوت سحِّ المطر، وخصوصاً في بيئة يعد المطر مفردةً حاضرةً فيها؛ أضف إلى ذلك أنَّ تشبيهَ الندى بالمطر صورة عبرت من الجاهلية إلى غرناطة، وتمثلها لسانُ الدين بن الخطيب، وهذه الصورةُ كانت مرتبطة عند العرب بصوت المطر وهو يَهَمِي، ويقول ابن الخطيب :

### يَرِفُّ إِلَى الْعَافِينَ لِأَلَاءِ بَشْرِهِ كَمَا      رَفَّ مَتْنُ الْعَضْبِ عِنْدَ صِقَالِهِ 3

1 لسان الدين، ديوانه 491/2

2المصدر نفسه 469/2

3المصدر نفسه 484/2

يظهر استخدامُ الصورةِ السمعية في شعر ابنِ الخطيب متنوعاً بمقدار تنوع موضوعاته التي يطرُقها وبمقدار خبرة الرجل السمعية، وبمقدار تنوع عوالمه السمعية، وبمقدار المُتاح وفق كل زمن؛ فالممدوح يُهتَزُّ مستبشراً بقدم الضيفان، كما يهتَزُّ متنُّ العضب عندما يعالجه الصيقل، وهذه المعالجة للمعدن تُصدرُ صوتاً تدركه الأذن، بل تستطيع تخيُّله مشهدياً وليس صوتياً وحسب؛ لأنَّه أدرك نظيراً لها عياناً، وهذا تشبيه طريفٌ، فالصورتان متباعدتان تماماً كما أنَّ وجه الشبه بينهما بعيد جداً، فصورة العَضْب تحت ضربات الصيقل أكثرُ صخباً ووضوحاً، بينما اهتزازُ الممدوح عند رؤية الضيفان هو حالة حركية، وأثرُ الصوت الصادر عنها شحيح.

### 3.1.1.3. الصورة الشمية :

تتضمن الصورة الشعرية على مكونات الإدراك الحسي، لذلك نجدُها تدرك ذهنياً وتتجسّد خيالياً لتتسرّب عبر منافذ حسية بلبوس لغوي جديد، لهذا السبب أمكننا اعتبار الشّم «من الحواس التي تمكّن الإنسان من أن يستبدلَ بالأشياء ما يُشيرُ إليها من أمارات وعلامات»<sup>1</sup>

وهذا التنبُّه لتشكيل الصورة عبر حاسة الشّم ليس طارفاً، بل نراه تليداً في مقولات المتقدمين النقدية، والمادة الشمية كانت حاضرة في بيئات الشعراء الأوائل؛ فصارت سنناً يسيرُ الشعر عليها، فر«إنما أشعارُ هؤلاء المحدثين -مثل أبي نواس وغيره- مثل الريحان يُشمّ يوماً ويذوي فيرمى به، وأشعارُ القدماء مثلُ المسك والعنبر كلما حرّكته ازداد طيباً»<sup>2</sup>

ووجه الشبه هذا ظاهرٌ كذلك في قول أبي عمرو بن العلاء: «إنما شعرُ ذي الرُمة نُقْط عروس تضمحل عن قليل، وأبعارُ ظباءٍ لها مَشَمٌّ في أول شَمِّها، ثم تعود إلى أرواح البعر»<sup>3</sup>

وهذا الاهتمام بالتفسير الحسي للصورة مرده إلى العالم الحسي الواسع للصورة في الشعر العربي، فأكثرُ الشعر العربي حسي، فقد تأمل الشعراء الموجودات من حولهم وكانت مادتهم الشعرية مبنية على الموجودات التي يتلقونها عبر الحواس، وإذا تأمل المرء البيئة الأندلسية يجد أن الطيب والعطور والرياحين والمسك جزء واضح من التكوين اليومي الذي صار ملاصقاً لحضارة

1 مراد، المصدر نفسه، ص 64.

2 محمد بن عمران، المرزباني، الموشح، تحقيق: (محمد حسين شمس الدين)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995، ص 296

3 المرزباني، المصدر نفسه ص 244

الأندلسيين، ثم تجلّى ذلك واضحاً في أشعارهم، فالمشموم والمشروب حالة لا يمكن أن تخطئها العين؛ فهذه البلاد مشهدةً جغرافياً متنوعاً، جبال وسهول وأنهار ومطر كثيف ينتج عنه تنوع كبير في الغطاء النباتي الذي تتنوع أزهيره، ثم تتنوع الأرواح فيه، ولدى كل الباحثين قناعةً مستقرة أن أهل الأندلس عاشوا في بلهنية عيش ونعيم؛ فقد أسرفوا في بناء القصور، واهتموا بالعمران، أضف إلى ذلك؛ فقد اهتموا بتفاصيل حياتهم اليومية؛ فقد كان الطيب جزءاً من حياتهم، وقد أدمنوا الخروج إلى الطبيعة في رحلات صيد أو استمتاع؛ فكانت الأرواح الكثيفة تتجلى صورةً شعرياً لا يمكن للعين الناقدة إلا أن تراها، ولا يمكن لحاسة الشم إلا أن تحيط بهذا الاهتمام المُسرف بالطيب الذي كان عماد صورهم ومعبراً عن حالة الترف التي عاشوها، ولسان الدين خير مثال على ذلك؛ فالرجل ابن عائلة مُترفة؛ فقد كان أبوه من المقربين من السلطان فتربى في قصور الرياسة، ثم لما استوى عوده صار أيضاً وزيراً، وقد تملك الضياع والقصور، وعاش حياة الترف التي كانت جزءاً من حياة الأندلسيين، يقول ابن الخطيب :

ويخصّ مجدك من سلامي عاطرٌ كالمسكِ صاك به العوالي صائك 1

البيت في المديح، ودرج الشعراء على جعل السلام مضمخاً بالطيب، ولكن الشاعر هنا جعل كثافة الطيب واضحة؛ فقد بين في الطرف الأول من التشبيه أن السلام عاطرٌ، ثم بعد مجيء أداة التشبيه (الكاف) جعل هذا السلام العاطر يشبه المسك، وكأن الشاعر لم يثمل بوصف السلام بالعاطر، ولم تتحقق عنده النسوة الشمية؛ فأراد تأكيد صورة الطيب في هذا السلام؛ فجعله يشبه المسك، وهذا عائد إلى المكون الحضاري الذي ينتمي له الشاعر؛ فالطيب والمسك جزء من تفاصيل حياته سواء في قصره الذي يحيا فيه، أو في قصور السلاطين الذين صار وزيراً لهم، وهذا التأكيد على المسك؛ أي: على حاسة الشم يتعلق باهتمام الشاعر بما يرضي الممدوح، أو يقرب الصورة التي يدركها الممدوح، الذي يغرق في مسك السلطنة، يقول أيضاً :

لله من شيم كآزهار الربا غب انثيال العارض المسكوب

فاذا ذكرت كأن هبات الصبا فضت بمدرجها لطيمة طيب 2

ويشبه الشاعر أيضاً الأشياء المعنوية بأشياء حسية كرائحة الزهر؛ ففي البيت الأول لدينا الطرف الأول من التشبيه كلمة الشيم، وهو أمر معنوي لا يمكن إدراكه بالحواس، وفي الطرف الثاني من

1 لسان الدين، ديوانه 473/1

2 المصدر نفسه 133/ 1

التشبيه أزهار الربا بعد انثيال المطر عليها ويدرك المرء الصورة عبر حاستين الأولى بصرية؛ فأزهار الربا تصبح أكثر نضارة بعد انثيال المطر عليها، وهذا الانسكاب يحرك هذه الأزهار؛ فتفوح منها رائحة عطرة، فلا يمكن للمرء أن يتخيل الزهرة إلا صورة ورائحة، وفي البيت الثاني يشبه الشاعر ذكر الممدوح بالطيب الذي فشا بعد أن فضت اللطيمة وهي وعاء المسك، ويقول أيضا في سياق المديح :

ألا حدثن عني الأحبة أنني      حططت بحي لا يلين على قسر

وأني مديمت حصرة يوسف      تقلل مقادير الخلاق عن قدر

بحيث أتيت الأرض مسكا تراؤها      وأوطيت من حصباتها أنفس الدر

سقيت بها ظمان من مورد الحيا      وأنشقت في آفاقها عنبر الشحر 1

وهذه الأبيات أيضاً جاءت في سياق المدح، الموضوع الذي استهلك حيزاً كبيراً من ديوان الرجل، وأفرد له المطولات التي احتفى ببنائها، وحاول أن يجري فيها على سنن الأولين من حيث الصور والديباجة، فالحي الذي نزل فيه الشاعر حي منيع لأن يوسف فيه؛ السلطان الذي ترتفع منزلة مخالطيه، وفي البيت الثالث نجد تشبيهاً بليغاً؛ فهذه الأرض تراؤها مسك، ورائحة العنبر تسري في جوانبها، واستخدم الشاعر في البيت الأخير الفعل أنشقت ليدل على احتفائه بهذا المستوى من الصورة، وأنه يتلقى العنبرية الطيبة، وهو لا يقع تحت وطأة ضرورة نسج صور وحسب بل إنه يدرك ذلك بحواسه.

أما الصورة اللمسية والذوقية فلا أثر لهما في ديوان الشاعر

### 3.1.2. تراسل الحواس

تعمل التجربة في أعماق الشاعر، ثم تبحث لنفسها عن لبوس تركيبى تتبدى فيه معتمدة على خيال خصب جامح، ومن اصطراع التجربة في ذات الشاعر التي تعيش هاجساً تريد التعبير عنه تولد الصور الفنية؛ لذلك يحاول الشاعر أن يتلاعب بالحواس، وينقلها من حاسة إلى أخرى لينقل ما يعمل في ذاته إلى المتلقي بغية إظهار التجويد الفني والتأثير في المتلقي، وتسهم الألفاظ في هذه المهمة، ويقوم الشاعر من خلالها بخلط الدلالات ومزجها بصورة متأزرة ومبدعة؛ لأن «العمل

الفنيّ ليس موضوعاً بسيطاً، بل هو تنظيمٌ معقّدٌ بدرجةٍ عاليةٍ، وذو سمةٍ مترابطةٍ مع تعددٍ في

## المعاني والعلاقات» 1

وتراسل الحواس هو « أن نصفَ مدركاتِ حاسةٍ من الحواسِ بصفاتِ مدركاتِ الحواسِ الأخرى؛

فتعطي المسموعاتِ ألواناً، وتصير المشموماتُ أنغاماً، وتصبح المرئياتُ عطرة»<sup>2</sup>

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى ذلك بقوله: « إن شئتُ أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا

العقلِ كأنّها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون»<sup>3</sup>

وتراسل الحواس من أساليب القرآن الكريم، ولكتاب الله الأسبقية في عدد من الآيات قبل أن نقرأه

عند الرمزيين؛ فقد تحدث الرازي عن هذا الأسلوب في تفسير قوله تعالى: ( ذوقوا مسَّ سقر )<sup>4</sup>: «

قوله: ذوقوا استعارة، وفيه حكمةٌ وهو أنّ الذوقَ من جملة الإدراكات فإنّ المذوق إذا لاقى اللسان

يدركُ أيضاً حرارته وبرودته وخشونته وملاسته، كما يدركُ سائرَ أعضائه الحسية، ويدرك أيضاً

طعمه ولا يدركه غير اللسان، فإدراكُ اللسان أتم... فإنّ الذوقَ إدراكٌ لمسي أتم من غيره في

الملموسات فقال: ( ذوقوا ) إشارة إلى أنّ إدراكهم بالذوق أتمّ الإدراكات فيجتمع في العذاب شدته

وإيلامه بطول مدته ودوامه، ويكون المدرك له لا عذر له يشغله وإنما هو على أتم ما يكون من

الإدراك فيحصل الألم العظيم»<sup>5</sup>

1 أوستين، وراين، ورينيه، ويلك، المصدر نفسه، ص 29

2 أحمد، نصيف الجنابي، في الرؤيا الشعرية المعاصرة، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، ط1، دبت، ص22

وينظر: محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث، المصدر نفسه، ص 418

أبو إصبع، المصدر نفسه، ص 53، ومصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، دبت، ص65.

3، الجرجاني، أسرار البلاغة، 50

4سورة القمر، الآية 48

5 الفخر، الرازي، التفسير الكبير؛ مفاتيح الغيب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981، 72/29

5 نعيم، اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1، 1982، ص158.

5 أحمد فتحي، رمضان، بلاغة تراسل الحواس في القرآن الكريم؛ نماذج تطبيقية، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العراق، مجلد 14، عدد1، كانون ثاني، يناير، 2007، ص3، وينظر: فهد، عكام، نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية؛ أنماط الصورة في شعر أبي تمام، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد 18، 1985 ص

إنَّ تصويرَ المعاني بالألفاظِ خصيصةً من خصائصِ التعبيرِ القرآني، وقد بلغت فيه الذروة في التكامل والوضوح، وصرنا نقف أمام إنتاجٍ جديدٍ للصور يحتاج تلقياً مختلفاً، وهو ما عبر عنه ابنُ رشيقي بـ «الألفاظُ في الأسماع كالصور في الأبصار»<sup>1</sup>، وقال عنه ابن سنان «يجري من السمع مجرى الألوان من البصر»<sup>2</sup>

والشاعرُ في استعماله الصور الحسية «لا يقصدُ أن يمثُلَ بها صورةً لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة إنَّه يقصد بها تمثيل تصوُّرٍ ذهني معين له دلالتُه وقيمتُه الشعورية»<sup>3</sup>

وإذا كان هذا التراسل الحواسي بمعناه العام يقصد أن ينأى الشاعرُ عن السِّياقِ المألوفِ للمفردة المعبرة عن حاسة ما؛ فينقل إليها مفردات حاسة أخرى<sup>4</sup> فإن هذا يدل بشكل أو بآخر على اقتراب الصورة التراسلية من الصورة الغرائبية التي تغادرُ فيها الألفاظُ مدلولات الأشياء ومنطقها؛ فالغريبُ ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة، ويسترعي النَّظر بوجوده خارج مقره<sup>5</sup>، وفي ذلك إبرازٌ للأحاسيس والعلاقات الخفية بين الأشياء؛ فالصورة المتجاوبة أو المتراسلة أو المزدوجة أو المحولة كلها مصطلحات تحمل دلالةً واحدةً، وهي الصور التي تصف مدركات حاسة من خلال حاسة أخرى، فتعطي المسموعات ألواناً وتهب الألوان أنغاماً وتصير المرئيات عاطرة، وتجعل المشمومات ألحاناً<sup>6</sup>

وقد شاعت تقنيةُ التصوير هذه في شعر ابن الخطيب في كثير من سياقات شعره؛ يقول في الهجاء :

وَلَفْظُكَ الْبَارِدُ يَا سَيِّدِي      مِنْ زَمْهَرِيرٍ هَبَّ فِي فَجِّ

لُفٍّ عَلَى الْمَعْنَى الضَّعِيفِ الْقَوِي      كَخَرَوْقٍ لُفٍّ فِي خَمَجٍ<sup>7</sup>

1 ابن رشيقي القيرواني، المصدر نفسه، 233/1

2 ابن سنان، الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق: (علي فوده)، مكتبة الخانجي القاهرة، ط2، 1994، ص66

3 إسماعيل، المصدر نفسه، ص 70

4 وجدان، الصانغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث؛ رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، دار الفارس، بيروت، ط1، 2003، ص136

5 عبد الفتاح، كيطيلو، الأدب والغرابية دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1997، ص60

6 اليافي، المصدر نفسه، 158

7 لسان الدين، ديوانه، 209/1

يتلقى المرء اللفظ بحاسة السمع، ولكنَّ الشَّاعِرَ نقلَ مجاله إلى حاسة اللمس؛ أضف إلى ذلك أنَّ المعنى صار مادةً منتنة يتلقاها المرء بحاسة الشَّم، والشَّاعِرُ هنا في مقام الهجاء، وكأنِّي به غير قانع بتصور ذهني للمهجو كي يجلده لفظاً، لذلك أراد نقله إلى حيِّز ملموسٍ كي يُفحشَ في القول فيه، ويكون أكثر إيلاماً، لذلك نقلنا من حاسة إلى حاسة أخرى من خلال هذا الوصف، فخلق تبادل الحواس هذا دهشةً عند المتلقي عبر كسرِ أفق التوقع عنده، فهو قد اعتاد أن لكل معنى حاسة يتلقاها من خلالها، لذلك فإنَّ هذا الانتقال يُورثُ الخيبةَ عند المتلقي ويزيد تحفُّزه لتفكيك الصورة والسعي خلف الدلالات التي ستتمو بلا ريب؛ لأننا أمام علاقات لغوية جديدة، هذه العلاقات التي تولد معنىً جديداً أو شكلاً مختلفاً للمعنى على أقل تقدير.

ويقول في سياق آخر:

### خلائقُ قد طابتُ مذاقاً ونفحةً      كما مُزجتُ بالباردِ العذبِ إسْفنطُ 1

في هذا الاستخدام صارت الخلائقُ ذات مذاق ورائحة، وكأنَّها خمر شجَّت بالماء البارد، والشَّاعِرُ هنا يستثمر في حاستي الذوق والشَّم، وهذا يؤدي إلى نقل التجربة الشعورية من نفس الشَّاعِرِ إلى نفس المتلقي، لأنَّ الشَّاعِرَ يكتفُ صورته في هذا الاتجاه، هذه الصورة التي تشكّل ضغطاً على المتلقي الذي لا بد أن يستجيب لهذا الإيحاء؛ فالشَّاعِرُ وضع أمامه الخلائق التي يتم تلقيها من حاسة محددة، ثم جعل المعنى ينمو باتجاه آخر عندما صار للخلائق مذاق، ثم استطلت الصورة ليصبح له نفحة أيضاً، حتى يوشك المتلقي أن يكون شريكاً في هذه التجربة لولا أن يفندون، ويقول ابن الخطيب:

### فاذا جنيتُ بناظري من زهرها      كتبَ الهوى ذنباً عليّ جنيتهُ 2

ينتقل الشَّاعِرُ من حاسة اللمس إلى البصر لأنَّ الجنيَّ يكون بالملامسة، فخلق دلالةً مختلفة عن الدلالة المألوفة في ذهن المتلقي، لذلك استطاع الشَّاعِرُ أن يوقع المتلقي في حيِّز الدهشة الذي خلقه من خلال هذه العلاقة الجديدة القائمة على تراسل الحواس، وهذا الانزياح عن المألوف يهدف إلى تقديم مشاعر الشَّاعِرِ كما اعتملت في داخله في لحظة إنشاء النَّص، ولذلك فإنَّ الشَّاعِرَ يضعُ نصبَ عينيه نقل خصائص التجربة بشفافية؛ فتتحولُ العلاقة بين الأشياء إلى علاقة خاصة يشعر بها

1لسان الدين، ديوانه 458/2

2المصدر نفسه 184/1

الشاعرُ وحده لا كما هي في عالم المدركاتِ الحسيَّةِ العاديةِ التي يعرفها المتلقي، ويقول ابن الخطيب:

**يا سبتة العزفيين الألى درجوا وقد تزعج من أخبارهم أرج1**

الأخبار لا تدرك بحاسة الشمِّ، وإنما بحاسة السمع، ولكنَّ الشاعر انتقل بالمتلقي من مستوى تلقى إلى مستوى آخر مع ما يحمله كلُّ تلقى من إضافة للصورة عبر تحليلها، وهذا الانتقالُ عبر الحواس أمرٌ طبيعي عند شاعر ينتمي لبيئة نُسجها الطبيعية والفكرية معقدة ومتداخلة، بل هي لوحة مكتظة بكل ماهو مدهش وغريب، والصورة المتخيلة بالنسبة لنا عندما نذكر الأندلس هي اكتظاظٌ مبهجٌ للشجر والنوار، هذه البهجة الصُوريَّة التي تشكل بهجةً سمعية لاكتظاظ الطيور التي تملأ الآفاق أغاريد، وفي المستوى نفسه تكتظُّ هذه الآفاق برائحة الطيب الذي يملأ الآفاق أرجاً، وهذا الانتشارُ للطيب في المكان كان مُبرِّراً موضوعياً لاستخدامه في انتشار أيِّ شيء؛ لذلك استطاع الشاعرُ كسر الحواجز القائمة بين الحواس التي تتشارك في خلق الصورة الشعرية التي تثير دهشة المتلقي، وتخلِّص الصور الشعريَّة من الجمود أو من نمطية اعتاد سماعها في مثل مشاهد المديح هذه؛ حيث تنقل الرُّكبان أحاديث الناس، أو تصل عبر مُغلَّعةٍ، وهذا هو شأنُ التراسل الذي من وظائفه أنَّهُ ردُّ فعلٍ فني على المألوف المكرر من الصورة الشعريَّة.

فالصورة ليست ماثلة في الذهن، ولكنَّ الذهن بما أوتي من قوة خيالٍ وإبداعٍ وامتلاك أدواتٍ تعبيرية وفهمٍ دقيقٍ لسنن العرب في كلامها، والتحويلات العميقة التي استباحت الصورة الشعرية جعلتها تتشكَّل وفق أدبيات كلِّ عصر، أضف إلى ذلك القدرة التخيلية التي تبعثها من سكونها وكيونتها وتمنحها الوجود في التصور، وعلى مقدار نضج التجربة الإبداعية تتصفُّ الصورة التي يبتدعها بالجمال. يقول ابن الخطيب:

**وما عرفت نفسي ألد من اللقا وأندى على الأكباد من ساعة القرب2**

يستقبل المتلقي مفردة اللقاء عبر حاستين البصر واللمس، إذا ما كانت اللقيا مرتبطة بعناق على سبيل المثال، ولكنَّ الشاعر هنا جعل للقاء مذاقاً لذيذاً يتقبله المتلقي من خلال حاسة الذوق، فلم يعد المتذوقُ تركيباً كيميائياً، أو طعماً حلواً أم مرّاً، بل أصبح حالة شعورية يعيش الشاعر لذتها، وكأنه

1المصدر نفسه 207/1

2لسان الدين، ديوانه 123/1

التصق به، أو ولجت إلى لسانه فاستطابها وهذه الاستطابَةُ، أو هذا الشعور لا يمكن لنا أن ندرك كُنْهَهُ أو أثره دون أن يشاركنا الشاعرُ هذا الشعور، وهذا ما يجعلُ الصورةَ عنده تفيضُ بهذا الشكل الاستعاري المخالف لتوقع المتلقي، فالشاعرُ لا يرسمُ صورةً مشابهةً بقدر ما يرسمُ انفعالاً جمالياً صادراً عن مشاعر وأحاسيس تريد الخروجَ والانبعاثَ، واستجابتنا العقليةُ والانفعاليةُ أمام هذه الصور تعتمدُ على يقيننا بأنها تنقلُ الإحساسَ من أغوارِ روحيةٍ عميقةٍ تشكلت فيها الصورةُ أكثر مما تعتمدُ على الشبه الحسي بينها وبين الإحساس، فالصورةُ المنتقلةُ من حاسة إلى أخرى وفق هذه الصيغة تمثلُ إحساساً لا يقلُّ عن الإحساس الذي تولّده لو اتخذ الشاعرُ الحسية الواضحةً طريقاً لعرض شجونه أو تصوراتهِ.

### 3.1.3.3. الصورة العقلية:

#### 3.1.3.1. أن يكون المشبه عقلياً والمشبه به حسيّاً

إنَّ عقْدَ العلاقات الجديدة بين الأشياء من خلال اللغة هو أُميرُ صفات الشاعرية، وبها يتفاضلُ الشعراءُ، فالتحركُ بين هذين المستويين، يجعلُ المتلقي في سياق لغوي متوتر، يشدُّ انتباهَهُ ويدخله في صميم العملية الإبداعية، بل يشركه في التفسير تاركاً له مجالات التأويل التي تذهبُ مذاهب شتى بحسب جدية الصورة المطروحة أو العلاقة اللغوية الطارفة، يقول ابن الخطيب :

واصبر على مضض الليلي إنها كحوامل ستلدن كلَّ عجب 1

المشبه : الليلي

المشبه به : كحوامل ستلدن كلَّ عجب

وجه الشبه : الغموض وعدم القدرة على التكهن بما سيكون.

فالليالي أمرٌ عقلي لا يمكنُ للمرء أن يدركه، ولكنّه في المستوى نفسه يمكن أن يكون إدراكاً دقيقاً يخصه هو، وهذا الإدراك متغيرٌ بين فرد وآخر، وبحسب كلِّ تجربة إنسانية، واستخدام مفهوم الليالي في سياق التجارب وعدم القدرة على التكهن بالمآلات، أو المدهش الذي حدث كلَّ حين كاسراً لك الإيقاعات الرتيبة التي ظننتها ثباتاً هو ما يصنع مساحةً الشاعرية في هذا المفهوم،

وخصوصاً إذا كانت كتجربة ابن الخطيب الذي كانت حياته متلاطمة ومدهشة، وكانت مآلاته أسوء مما يتخيل أعداؤه، فعلى الرغم من وجود تصوّر عقلي عن صورة الليالي إلا أنّ الشاعر وبوحي من تأثير هذه المسألة في ذاته فإنّه يفرع إلى العالم الحسي مستجلباً منه صورة، ويصير المتلقي بين زاويتي تصور؛ الأولى: عقلية والثانية حسية، وهنا تكمن مسافة الشاعرية من خلال أسلوب التشبيه. ويستخدم الشاعر التصور نفسه في سياق آخر :

واحكم على الدهر وافعل ما تشاء به      فالدهر طوعك والأيام كالحول  
أيام يوسف أعياداً مُجددةً      ولّى عن الخلق فيها همّ يومٍ ولي  
وأصبحت كالربيع الطلق ضاحكةً      إذ حلّ فيها حلول الشمس في الحمل<sup>1</sup>

هذه الأبيات من قصيدة في المدح؛ الموضوع الذي كان أثيراً عند الشاعر ودبّج فيه القوائد الطوال، وهنا الشاعر يمتدح السلطان يوسف، ويمتدح معه أيامه، لأنّ الرخاء والاستقرار الذي رافق السلاطين رافق الشاعر، والنكسات التي حدثت مسّته شواظها؛ ففي البيت الأول استخدم أسلوب التشبيه ذكراً المشبه والمشبه به وأداة التشبيه

المشبه : الأيام

المشبه به: الخول

والخول عطية الله من النعم والعييد والإماء وغيرهم من الأتباع

وهذا التشبيه مما يسر قلب الممدوح لأنّه يشعره بمدى سطوته وطول يده، وأن سلطته امتدت للتحرك بالتصارييف، وهذا من المبالغة، ثم ينتقل إلى البيت الثالث ليصوّر شكل هذه الأيام مع حكم السلطان يوسف؛ فقد صارت مثل الربيع، ولم يكتف بذكر الربيع، بل أظهر حالته الضاحكة على الرغم من ارتباط الربيع في الذهن بالخير، ولكنّ الشاعر يريد أن يستكمل مشهد الخير الذي يرافق السلطان يوسف، فالأيام إذاً مفهومٌ عقليّ يتصوره المرء بما يتجلى على الأرض من خير أو شر؛ لذلك فالشاعر جاء بصورٍ حسية ليكون الانتقال سلسلاً في ذهن المتلقي لما يحدثه وجه المشابهة من تأثير في المضامين التي تكون وظيفتها إظهار الوجه المشرق للسلطان، ويقول في سياق آخر متحدثاً عن اتساع فضائل الممدوح وعدم قدرة الشاعر على الإحاطة بهذه الحسنات :

<sup>1</sup>لسان الدين، ديوانه 491/2\_492

وتوَحَّنِي بِالْعُدْرِ إِنَّ قَرِيحَتِي

كَالضَّرْعِ جَفًّا وَشَحًّا مِمَّا يُخَلِّبُ 1

المشبهه : القريحة

المشبهه به : كالضَّرْعِ جَفًّا وَشَحًّا

القريحة أمرٌ عقلي لا يمكن إدراكه بالحواس الخمس، والضرع أمرٌ ملموس، والشاعرُ استجلب المشبه به من البيئة التي حوله، والضرع كناية عن الخير الوفير فكلمتا احتلبتا جادت الدابة بطلبك، ويبدو للمتلقى في الوهلة الأولى أن الشاعرَ يمسُّ شاعريته التي جفَّت ولم تعد قادرةً على العطاء، ولكن إذا نظرنا من زاوية أخرى، فإنه يريد أن يقول للممدوح : إنني قلت فيك الكثير، ولكنك أكبر من أي قريحة، فالمشبه به هنا جعل المتلقى يتخيل الحالة، ولربما رسم للصورة حدوداً وكساها لحماً وحركة، ويقول أيضاً في سياق المدح:

وخلائق كالروضِ زاوَلَهُ الحيا

غَبًّا وَدَبَّجَهُ الرَّبِيعُ وَحَاكَ 2

المشبهه : الخلائق

المشبهه به: الروض

شبه الشاعرُ الخلائق التي لا يمكن إدراكها لأنها أمرٌ معنوي بالروض الذي تدركه الحواس، وفي هذا البيت تظهر آثارُ البيئة الأندلسية في تكوين الصورة الشعرية لابن الخطيب؛ فهذه الطبيعة ذات التنوع المشهدي شكلت مرجعيات الرجل الصورية، بل إنها جلبت معها حركة هذه الطبيعة وألوانها لذلك كان الشاعرُ يتكئ عليها عندما يشبه، وعندما يحتاج التشبيه ليعقد مقارنة بين مستوى عقلي ومستوى حسي؛ فهذه الخلائق لم تكن كالروض فقط، بل الروض الذي زاوله المطر مرات متتابعة في فصل الربيع، فتكون منه صورةً مذهشة، وفي حقيقة الأمر فإن الشعراء القدامى في الغالب الأعم في تصويرهم الشعري لا ينطلقون من عدم فني بل يكون المتلقى شريكاً معهم، فالصور التي يستخدمونها هي أيضاً مرجعيات بالنسبة للمتلقى، لذلك نجد ابن الخطيب يشبه أشياءه بالزهور والطبيعة والبحر والماء والجبال والمطر، وفي كل هذه الصور يكون المتلقى شريكاً في تأويل الصورة وإعادة فهمها، حتى لا

1 المصدر نفسه، 110/1

2 لسان الدين، ديوانه 469/2

يستغلق الشعر، ويصير متاهة، ولكل تفسيره كما حصل في عصور الشعر العربي الحديث عندما ذهب القوم إلى استخدام الصور والأساطير التي لا يمكن للمتلقي أن يلتقط مرجعياتها ومن ثم تفسيرها؛ فصارت القطيعة بين الشاعر والمتلقي، وهذا لم يشهده أي عصر من عصور الشعر العربي إلا في زماننا.

### 3.1.3.2. أن يكون المشبه حسياً والمشبه به عقلياً

هذا النوع من التشبيه عكس السابق؛ فالمشبه يكون حسياً والمشبه به يكون أمراً عقلياً، يقول ابن الخطيب:

قِلاصٌ براها السَيْرُ حَتَّى كَانَهَا      خَوَاطِرُ فِي فِكْرِ الْفَلَاةِ تَجُولُ 1

المشبه القلاص؛ أي: النوق

المشبه به : خَوَاطِرُ فِي فِكْرِ الْفَلَاةِ تَجُولُ

الطرف الأول للتشبيه مادي محسوس بالنسبة للمتلقي، بل هو جزء من بيئته، وجزء من مكونه الثقافي الذي صار عمره زمن ابن الخطيب قريباً من ألف عام، أمّا الطرف الثاني للتشبيه فهو معنوي ومعقد أكثر من الطرف الأول، ويحتاج إعمال الذهن أكثر ليتحرى المرء أبعاد الصورة، فقد شبّه هذه القلاص التي تمضي في الفيافي سريعة بالخواطر التي تجول في ذهن الإنسان، وهذا السير الذي أتعب القلاص مثل الخواطر التي أتعبت المتأمل، ومعلوم أن حركة الخواطر سريعة في الذهن فهي التماغ يأتي ثم يمضي، ليأتي خاطر آخر، ولكن الشاعر ظل محتفظاً بالأثر الحسي للصورة، وبنى عليها أيضاً فهذه الخواطر تجول في فكر الفلاة؛ حيث استعاد مرة ثانية الحيز المكاني الذي تتحرك فيه القلاص، على الرغم من أنّ إعادتها لم تكن بشكلها الأولي؛ فقد صارت هذه الفلاة كعقل الإنسان.

وهذا النوع من التشبيه قليل جداً في شعر ابن الخطيب الذي يفضل عقد علاقة بين الأشياء الحسية بين طرفي التشبيه، وهذا راجع لقصدية القصائد عنده؛ فهو في الأغلب الأعم من شعره مسكون ببسط سياسة الدولة والتعبير عنها، وحث الناس على الجهاد ضد النصارى الذين صاروا قاب

قوسين أو أدنى من الولوج إلى غرناطة، فلا بد بسبب من كل هذه الأشياء اتخاذ الوضوح مذهباً، والانصراف عن الاشتغال بالتجويد الفني للصورة وتحكيكها، لأنّ الشعر لم يكن المشروع الأول لابن الخطيب، بل كانت الرياسة والوزارة تسبقه بأشواط، وما الشعر إلا أداة من أدوات تثبيت موقعه السياسي.

ويتناسل من هذا النوع التشبيهُ الوهميُّ وقد تنبه له البلاغيون القدامى، «وهو ما ليس مدركاً بشيء من الحواس الخمس الظاهرة، مع أنّه لو أدرك لم يدرك إلا بها» (1)

والواقع أن هذا الكلام يُقينا في مساحة الحسيّة، فلا بدّ لهذا الوهمي أن يُدرك، وفي حقيقة الأمر فإنّ الشعوب تبني تصوراتٍ حسيّةً لهذا الوهمي على الرغم من عدم وجوده حقيقة، ولكنّ هذه التصورات تساعد المرء على الفهم، وإلا بقيت المسألة عدماً لفظاً ومعنى، يقول ابن الخطيب:

إنّ الصداقة لفظة مدلولها في الدهر كالعقاة بن هو أرب 2

هذه الصورة وردت كثيراً في الشعر العربي، فقد قال صفي الدين الحلي :

لما رأيت بني الزمان وما بهم خلّ وفي للشدائد أضطفي

أيقنت أنّ المستحيل ثلاثة الغول والعقاة والخلّ الوفي 3

فهذا المعنى مطروق، وهذا يقودنا إلى تصور العرب لمسألة العقاة، حيث تقول الأسطورة إنه «طائر بديع يشبه النسر، ريشه أحمر مذهب، مقدّسٌ لإله الشمس في القطر المصري، يظهر للبشر كل خمس مئة سنة، ويقطن في بلاد العرب، إذا أشرف أجله على الانتهاء يضع بيضةً في عشه ويموت، وسُرعاناً ما كانت تفسس بيضة عقاة جديدة، إذا ما وصلت إلى سن البلوغ حملت أباها الفاني في العش إلى هليوبوليس في القطر المصري ووضعت فوق مذبح إله الشمس وحرقت ذبيحة، وهناك رواية أخرى تقول: إنه بعد مضي خمس مئة سنة على العقاة تحرق نفسها في كومة الحطب ومن الرماد المتخلف تحيا من جديد ويتجدد شبابها لتعيش مرة أخرى» 4

1 القزويني، المصدر نفسه ص 223

2لسان الدين، ديوانه 111/1

3 صفي الدين الحلي، الديوان، تحقيق: (كرم البستاني)، دار صادر، بيروت، ديت، دبط، 743

4 أمين، سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، دار الفكر العربي، مصر، ط2، 1955.

في حقيقة الأمر لا نجد تفصيلاً لموضوع العنقاء في كتب التراث العربي القديم كما هي عليها في الكتب الحديثة، التي استقصت الأمر، وجمعت هذا التصور عن هذا الطائر، ولكن في التراث العربي أيضاً فإن هذا الطائر أسطوري لم يره أحد، وهو من المستحيلات الثلاثة الغول والعنقاء والخل الوفي، ولكن التوصيف الأولي لهذا المخلوق الافتراضي أنه طائر، ويترك لكل ثقافة ومن خلال كل زمن أن تضيف عليه أوصافاً أو تكسوه لحماً فريشاً فحجماً فلوناً فمصيلاً فدلالة، ويبقى الاستخدام الفني لصورة هذا الطائر في الشعر العربي في حيز استحالة حدوث الشيء، مثل استحالة وجود العنقاء التي لم يدركها أحد، ولكن في المستوى نفسه أيضاً فإن المتلقي لا يمكن أن يتصور هذا المشبه به دون تجسيم له، وتبقى حدود التجسيم معلقةً اتساعاً وضيقاً بحسب ثقافة المتلقي وبحسب اتساع مخيلته، وهذا ما أراده القزويني بأن هذا النوع من المشبه به لا يمكن إدراكه بالحواس الخمس ولو أنه أدرك لا يمكن أن يدرك إلا بها.

وفي مقابل العنقاء الطائر الأسطوري الذي أبدعته مخيلة العرب، ونسجت حوله حكاية خرافية، هناك صورة وهمية لا يمكن إدراكها بالحواس الخمس، ولكن هذه الصورة جاءت مع الإسلام، وهي صورة الملائكة، يقول ابن الخطيب:

### كانوا ملائكة إذا جنّ الدجى وإذا الأسرّة مهتت أملاكاً<sup>1</sup>

«والملائكة أجسامٌ علويةٌ لطيفةٌ أعطيت قدرةً على التشكل بأشكال مختلفة ومسكنها السموات»<sup>2</sup> وهي «أرواحٌ لطيفةٌ تجري مجرى الدم وتصل إلى القلوب وتدخل في الثرى وترى ولا تُرى»<sup>3</sup> وهذه الصورة تشبه سابقتها من حيث التصور، ولكنها تختلف تماماً من حيث التفاصيل؛ فالصورة الأولى؛ أقصد: صورة العنقاء، صورة خرافية لا أصل لها، وهي من نسج المخيال الشعبي، وقد

وينظر أيضاً للتوسع في هذه المسألة: إدموند، فولر، موسوعة الأساطير؛ الميثولوجيا اليونانية \_ الرومانية الاسكندنافية، ترجمة: (حنا عبود)، دار الأهالي للطباعة والنشر، ط1، 1997، ص178 وما بعدها، ومحمد، عجيبة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، بيروت، دار الفارابي، ط1، 1994، ص336\_340

1 لسان الدين، ديوانه 470/1

2 ابن حجر، العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، تحقيق: (محب الدين الخطيب)، دار المعرفة، بيروت، د. ط. 21/1

3 ابن قتيبة، الدينوري، تأويل مختلف الحديث، تحقيق: (محمد زهري النجار)، دار الجيل، بيروت، ط1، 1972، ص278، وينظر: نبيل، محمد أبو العمرين، عالم الملائكة في ضوء السنة النبوية، رسالة ماجستير مخطوطة، الجامعة الإسلامية غزة، 2008، ص16 وما بعدها.

نمت مع الأزمنة حتى اتخذت هذا الشكل المبهّر، أمّا صورةُ الملائكةِ فإنّها مختلفةٌ تماماً. صحيحٌ أنّها غيرُ مرئيةٍ، وهي تصوّرٌ ذهنيٌّ، ولكنّ الآياتِ الكريمةَ والأحاديثَ النبويةَ ذكرت كثيراً من التفاصيل عن الملائكة تجعلُ الإنسانَ يبني تصوراً تقريبياً عن شكل الملائكة، ولكنّ هذا الأمرَ يفتحُ أمراً آخر؛ فصورةُ العنقاءِ واحدةٌ - أقصدُ الصورةَ الافتراضيةَ - أمّا الملائكةُ فأشكالٌ كثيرةٌ ومتنوعةٌ، ولها كثيرٌ من الأدوار التي تقومُ بها؛ لذلك عندما يريدُ المرءُ تصوّرَ موضوع الملائكة يذهبُ نحو التعميمِ فهي ملائكةٌ وحسب، وقد اختزلت بالتعريفين اللذين ذكرناهما، ويبقى شيءٌ واحدٌ ملتبسٌ لا يمكنُ أن ندرّكه بالحواس التي ذكرها القزويني وهو مسألة اللطفِ في تعريفها، فهي مخلوقاتٌ لطيفةٌ، وهذا ما يشكّلُ فراغاً في عمليةِ تصورنا للملائكة، والشاعرُ ابنُ الخطيبِ في استخدامه للملائكة في مشهد التشبيه استجلبَ تصوّرَ العام للملائكة.

المشبه: الممدوح

المشبه به: الملائكة

والسياقُ هو المدحُ، وهذه المخلوقاتُ النورانيةُ تتجلّى في الدجى؛ فتمنح الفضاءَ نوراً، مثلها مثل الممدوحين، الذين يشعُ ضوءهم، وبلا ريب فإنّ هذا النورَ المشعَ هو خيرٌ مطلقٌ، لأنّه عكسُ الظلام الذي هو شرٌّ مطلقٌ، لذلك فإنّ الخيرَ جزءٌ من هؤلاء الممدوحين الذين يفيضونه كما تفيض الملائكة النور.

### 3.2. الاستعارة

لقد تعددت تعريفاتُ الاستعارة، ولكنها تلتقي حولَ فكرةٍ واحدة، إذ كانت تركز على العلاقات العقلية في نقل المعنى وتوضيحه؛ ف«الاستعارة نقلُ العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرضُ إما أن يكونَ شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي برز فيه، وهذه الأوصافُ موجودة في الاستعارة المصيبة»<sup>1</sup>

1 ينظر: العسكري، المصدر نفسه، ص295، والجرجاني، أسرار البلاغة، ص41، وابن الأثير، المصدر نفسه، 83/2، ومحمد، بركات حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1993، ص1، ص43

إنَّ الاهتمامَ بمفهوم الاستعارة قديمٌ قدّمَ الدراسات النقدية؛ فقد عدّها أرسطو أعظم أساليب الكلام: فإنَّ «هذا الأسلوب وحده هو الذي لا يمكن للمرء أن يستفيد من غيره، وهو أيُّه الموهبة، فإنَّ إحكام الاستعارة معناه البصر بوجوه التشابه»<sup>1</sup>، وعندما صارت الاستعارة فاشيةً في القصائد منذ أن صارت أداةً محوريةً في القصيدة مع شيوع التقاليد الشعرية لمدرسة البديع التي بدأها ديك الجن الحمصي وتلقفها مسلم بن الوليد واحترقت على يدي أبي تمام أقول: منذ ذلك الوقت بدأ الاهتمام بالاستعارة يطغى في الدراسات البلاغية والنقدية حتى صار الرأي في الاستعارة رأياً في منظومة الشعر ككل، وهذا ما جعل عبد القاهر الجرجاني يسهب في النظر فيها ويبين فضائلها، «ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تُبرز هذا البيان أبدأً في صورة مُستجدةٍ تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وإنَّك لتجدُ اللَّفظةَ الواحدة قد اكتسبت بها فوائد حتى تراها مكرّرة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأنٌ مفردٌ، وشرفٌ منفردٌ، وفضيلةٌ مرموقة»<sup>2</sup>

أما الدراسات النقدية الحديثة فقد تجانفت عن تقصي الشكل الخارجي لأنواع الاستعارات، وأسقطت التتبع العقلي لحركة المشابهة وأطرافها بل عدت ذلك ابتعاداً عن البحث في ماهية الشاعرية والركون للمنطق الذي لا يجب أن يتسلط على الشعر بهذا الشكل الصارم، فلم تعد الصورة هي المشبّه والمشبّه به، أو العلاقة المجازية بين طرفين، بل صار النقاد يبحثون عن المشهدة التي تساهم الاستعارة في صناعتها مع بقية العناصر الأدبية، ويكون تقييم الاستعارة ووظيفتها العضوية بمقدار انسجامها مع بقية العناصر التي تسعى جميعاً لتوليد الشاعرية، وهذا ما ذهبت إليه النظرية السياقية التي ترى أنَّ الاستعارة «عملية خلق جديدة في اللغة، ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع؛ لإعادة تركيبها من جديد، وهي في هذا التركيب كأنها مُنحت تجانساً كانت تفتقده، وهي بذلك تثبت حياة داخل الحياة التي تعرف أنماطها الرتيبة، وبهذا تضيف وجوداً جديداً؛ أي: تزيد الوجود الذي نعرفه، هذا الوجود الذي تخلقه علاقات الكلمات بواسطة تشكيلات لغوية، عن طريق تمثيل جديد لها»<sup>3</sup>

ولذلك يجب علينا أن ننظر إلى الاستعارة ضمن مفهوم أوسع من نطاق حضورها في الشعر، لأن حضورها فيه ليس استثنائياً، فهي ترد في معرض الحديث العادي بكثرة، والعوام لهم استعاراتهم

1 أرسطو، المصدر السابق ص 128

2 أرسطو، المصدر نفسه، ص 42

3 يوسف، أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث؛ الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 1997، ص 99

الخاصة التي يولدونها مع اختلاف العصور، لأنها وسيلة مهمة للخروج من مأزق ضيق التصورات التي تنمو وتحتاج لغة تساعد على توليدها؛ «وبذلك تصبح الاستعارة وسيطاً ثقافياً يُمكن من تطوير المعارف وابتكار التصورات»<sup>1</sup>

ولذلك يجب على المرء أن ينظر إلى الاستعارة من جوانب مختلفة حتى ولو كان يقارب الاستعارة الشعرية، لأن جذور الاستعارة في مخيلة المنشئ أبعد غوراً، ولكنها تتشكل بعدة صيغ والشعر واحد منها.

لا يمكن أن نزعَم أن للاستعارة بدايةً مثل موضوع الطلل، ولكن يمكن القول: إنَّ الاعتمادَ على الاستعارة في بناء القصيدة صار جزءاً من التقاليد الشاعرية العربية بعد أن رسَّخ ذلك جماعةُ مدرسة البديع، بل وصل الأمرُ إلى الإسراف في استخدامها على حساب الموضوع نفسه؛ فصارت الاستعارةُ هدفاً في العصور المتأخرة، وابنُ الخطيب في كلِّ تراثه الشعري لم يكن نشازاً عمَّا استقرَّ من تقاليد شعرية، فلم يكن الرجلُ مجدداً في مضمار الشعر، بل كان يدورُ في فلك المستقر، ولكنَّ مدونتهُ الشعرية لم تغرق في شرك الاستعارة، على الرغم من أنَّه اهتم بها، واعتمد عليها في نقل الكثير من الرسائل التي كان يودُّ إيصالها للسامع الذين يمدحهم أو للمتلقين الذين كانوا هدفاً له، ونجدُ إسرافَ الشاعر في استخدام الاستعارة في موضوع الطبيعة والتعبير عن تجاربه الذاتية والوجدانية، يقول على سبيل المثال:

زارتُ وقد صرفَ العنانَ الغيهُبُ والصبحُ يُنشرُ منه بُندٌ مُذهَبُ

وكأنَّما الفلكُ المُكوِّبُ عادةٌ زُفَّتْ وحلَّ لها الحليُّ المُغربُ

والدوخُ صلَّى بالتحياتِ التي ألقى بمسمِّعه النَّسيمُ الطَّيِّبُ

والطَّيرُ قد نفضَ الجناحَ مُودِّناً والورقُ تتلو والبلايلُ تُحطَّبُ<sup>2</sup>

تتخذ الاستعارة في شعر ابن الخطيب شكل القصيدة بما يتلاءم مع المتلقي الذي يحتفي به الشاعر، والذي يهيمه أولاً، أن يطرب لسماع قوله، أو أن يكون الابتداء مفتاحاً للوصول إلى القبول سواءً كان هذا القبول فنياً أو نفسياً، هذه القصيدة يرد فيها على ابن الجياب الذي كان أستاذه في فنون الشعر والترسل، والذي كان وزيراً عند أبي يوسف الحجاج، ومسؤول الديوان الذي ولج منه لسان الدين إلى عالم الوزارة والسياسة والكتابة، لذا استهل الشاعرُ القصيدة بهذا المطلع الأخاذ الذي تحتشد فيه الاستعارات لتصنع مشهديةً جميلة

ففي هذه الأبيات الأربعة نرصد الاستعارات الآتية:

الصبح ينشر

<sup>1</sup> عبد الإله، سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية مقارنة معرفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص57

<sup>2</sup> لسان الدين، ديوانه، 145/1

الدوح صلى

ألقى بمسمعه النسيم

الطير يؤذن

الورق تنلغ

البلابل تخطب

هذه الصورة الكثيفة في هذين البيتين الأخيرين تقوم على عقد علاقة جديدة من خلال اللغة بين أشياء حسية مدركة سابقاً، وتعج بها الطبيعة، ولكن هذا الانعقاد اللغوي الجديد الذي شكل الاستعارة لا بد أن يلامس شيئاً جوهرياً داخل كل إنسان يستمتع لهذه الأبيات، فالدوح أو الطير أو النسيم أو الورق أو البلابل لم تعد نفسها التي أدركناها بالحس سابقاً، فقد صارت شيئاً جديداً لأنَّ الشاعر أسبغ عليها أنسنة جعلتها تتحرك في فضاء مختلف تماماً، ولا يمكن أن يتشابه التَّصور عند إنسانين يتلقيان هذه الأبيات، وهذا من بديع صنعة الاستعارة لأنَّها تُشرك المتلقي في صناعة الصورة وتوسيع أبعادها أو تضيقها، بل تُشركه أيضاً في تلوين هذه الصور بما يتوافق مع مزاجه النَّفسي وخبرته الفنِّية، بل الموضوعُ أبعدُ من ذلك أيضاً؛ حيث يصيرُ المتلقي شريكاً في إعطاء الصوت الذي يصدرُ عن هذه المشهدية البديعة.

لهذا نجد كلمات هذه اللغة « تتأزر مع الخواص الخيالية وتتراكب مع الأداء التصويري حتى كأن اللغة - وسط ذلك كله - تفقد خاصيتها المحددة كلغة، وتصبح ضرباً من الصور، وهنا تكون اللغة ليست مجرد أداة للتنفيذ وإنما أداة لتجسيد المعطى الفني الذي يرتبط بالنسيج الأدائي، الذي تختلف خواصه الفنية بالضرورة على حسب القالب المصوغ فيه، وهنا تكمن القدرة الفنية، أي في تفجير تلك الطاقات الكامنة»<sup>1</sup>، ومن المهم أيضاً أن نقف على نص طويل متكامل ونرصد فيه الحشد الاستعاري ودلالته، يقول ابن الخطيب:

أدرها بين مزمارٍ وعودٍ	ودونك فاغتنم زمن السُّعودِ
فبُردُ الروضِ مرقوم الحواشي	ودرُّ الطلِّ منظوم العقودِ
وجنح الليل مطوي النواحي	وضوء الفجر منشور البنودِ
وخذها والبلابل في خصامٍ	وجنح الصبح ملتهب الوقودِ
عرانسُ في حلى الكاسات تجلى	موردة الترائب والخدودِ
خطبناها وكان الأنسُ مهراً	وألحانُ القيان من الشُّهودِ

1رجاء، عيد، القول الشعري منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية دبت، دبط، ص148

شُموسًا كَلَّمَا غَرَبَتْ وَلا حَتَّ  
وفاتنةِ اللحاظِ إذا تَثَنَّتْ  
غزالةِ رَبِّبٍ ومهارةِ قَفْرِ  
فثَمْرِضُها بِالْحَاظِ مِرَاضٍ  
إذا ما اسْتَنْطَقَتْ نَعَمَ المِثائِي  
حَمَدَتْ يَدَ الزَّمانِ عَلَيَّ لَمَّا  
أقولُ لصاحبي والراحُ تَجري  
وقد ماست غصونُ البانِ سَكْرًا  
تهزُّ يَدُ النسيمِ الطلَّ فيها  
وإن قامَ الغمامُ بها خَطيبًا  
جنانٌ بينهنَّ الحورُ تمشي  
تمتَعُ فالزَّمانُ لنا كَفيلٌ  
فقد عادَ الزَّمانُ اليومَ عيدًا  
بأوبةِ يوسفِ ربِّ الأيادي  
ومحيي الدينِ من بعدِ الخمودِ  
جمالُ الملكِ مبتدَعُ المعالي  
ثمالُ الخلقِ منتجعُ الوفودِ  
نمتُهُ من الخلائفِ آلِ نصرِ  
أولى الغاياتِ من باسِ وجودِ

إذا تأملنا هذه القصيدة وجدناها لوحةً استعاريةً كاملةً إضافةً لعدد من التشبيهاتِ البليغة؛ أي أنَّ هذه القصيدة مشهدٌ كثيفٌ لجلسةِ خمر، وقد رصدنا عددَ الاستعاراتِ في القصيدة في هذا الجدول

الاستعارة المكنية	الاستعارة التصريحية
برد الروض مرقوم الحواشي	وجنح الصبح
ضوء الفجر منشور البنود	عرائس في حلى الكاسات تجلى
خذاها والبلابل في خصام	شُموسا كلما غربت
وألحان القيان من الشهود	غزالةِ رَبِّبٍ ومهارةِ قَفْرِ
رأيت الغصنَ يمرحُ في البرودِ	جنانٌ بينهنَّ الحورُ تمشي
تعودَ طرفها صيدَ الأسودِ	خطبناها وكان الأنس مهراً
فثَمْرِضُها بِالْحَاظِ مِرَاضٍ	

	وتُسهرُها بأجفانٍ رُقودٍ
	إذا ما استنطقت نغمَ المَثاني
	حمدت يدَ الزَّمانِ
	وقد ماست غصونُ البانِ سُكراً
	تهزُّ يدُ النسيمِ الطلَّ فيها
	وإن قامَ الغمامُ بها خطيباً
	ترى الإبريقَ يُسرِّعُ في السُّجودِ

ووفق هذا الجدول؛ فقد وردت الاستعارة المكنية أربع عشرة مرة والتصريحية ست مرات؛ أي أنّ مجموع الاستعارات في القصيدة عشرون استعارة، والقصيدة اثنان وعشرون بيتاً، وهذا يوضح تماماً أن القصيدة لوحة استعارية كما قلنا، وقد تفوقت الاستعارة المكنية على التصريحية من حيث العدد، وهذا نلمحُه في الكثير من قصائد الديوان حيث تشيع الاستعارة المكنية وتراجع التصريحية، ويبدو أنّ الاستعارة المكنية

أكثرُ بلاغة في توكيد المعنى وتوضيحه وفي أعمال العقل واجتهاده من التصريحية

«وإذا رجعنا إلى مباحث علم النفس الأدبي وجدنا تفسيراً يوضح لنا لماذا كانت الاستعارة المكنية أبلغ وأعمق من التصريحية؟ وهو تفسير لا يبعد كثيراً عمّا وجدناه عند الجرجاني؛ ذلك أنّ الاستعارة التصريحية تتضمن عمليتين عقليتين الأولى متمشية مع الحقيقة والواقع، قائمة على قاعدة تداعي المعاني، وهي إدراك ما بين المشبه والمشبه به من تشابه، ونظراً لأن التشبيه هو أساس الاستعارة فإنهما يشتركان في هذه العملية، أما العملية الثانية فتتحقق في الاستعارة دون التشبيه، وهي عملية خيالية غير واقعية، تلك هي ادعاء أنّ المشبه والمشبه به متحدان في الحقيقة، فهما شخص واحد لا شخصان.

أما في الاستعارة المكنية؛ فنجد ثلاث عمليات عقلية، هي العمليتان السابقتان مضاف إليهما، عملية ثالثة متصلة بالعملية الثانية، وهي تخيل اتصاف المشبه بما هو من خصائص المشبه به، فإذا قلنا

مثلاً: إنَّ عَيْنَ القدرِ ترعاكم فإنَّنا رأينا أولاً شبيهاً بين القدر والإِنسان الذي يرعى الأشياء، ويرقبها بعينه، ثم ندعي ثانياً أنَّ القدرَ هو إنسانٌ لا أقل، ثم أثبتنا للقدر ما هو من لوازم الإنسان وهو العين»<sup>1</sup>

إنَّ العمليَّةَ الشعريَّةَ عمليَّةُ تحويلِ التجربةِ إلى صورٍ انفعاليةٍ تترك أثراً سحرياً والحال أنَّ مطابقتَ الصورة للواقع أمرٌ يحبط طاقاتها الفنيَّة، ويحد من اندفاعاتها الدلالية إذ يصبح الغرضُ منها كأنه مجرد الإخبار عما هو موجود في الواقع العيني، ملتصقاً بأصله ينزع إلى نقله نقلاً حرفياً مسطحاً لذلك فإن الشعراء يحاولون صياغة الواقع صياغةً جديدةً من خلال الاستعارة، وهذا الواقع الذي يصوغونه ليس مفتعلاً أو خيالياً، بل هو واقعي، ولكنَّ الشاعرَ يريدُ إعادة إنتاجه من جديد عبر سلسلةٍ من الصور، ولذلك نجدُ ابنَ الخطيبِ قد نسَخَ الشكلَ الحقيقي للواقعة، وأحلَّ مكانها شكلاً جديداً من خلال الاستعارة، إنَّ الحدثَ الذي ترويهِ هذه القصيدةُ جلسةُ خمر، وهذه الجلساتُ صار لها طريقةٌ معروفةٌ، فالندماء يجتمعون حول الكؤوس، وثمة غلامٌ يضربُ على الطنبورِ وجارية تتمايل، ولكن تصور الجلسة تغير تماماً في قصيدة ابن الخطيب، لقد صارت البلايلُ في خصام وكأَنَّها بشر، وصارت الخمرُ كالعرائس الموردة الخودِ والترائب، بل إنَّ هذه الخمرُ تحولت إلى إنسيةٍ يخطبُها الندماء، وصارت الألحانُ بشراً تشهد على هذه الخطبة، واستحالت الجاريةُ إلى غصن يمرحُ في البرود، وهذه الجاريةُ الراقصةُ رشيقةٌ كالغزاة ويستطيع طرفُ عينها صيد الرجال الشجعان، وأصبح لهذا الزمان اللطيف يدٌ، وللنسيم هو الآخر يد تهز الطلَّ كأنه امرأةٌ تهز وليدها في مهده، وينتقلُ الشاعرُ إلى وصف عناصر الطبيعة المحيطة بمشهد الندماء هذا؛ فالغمامُ صار خطيباً لتسرَّع الأباريقُ بالسجود .

هذا التصورُ لهذه الليلة المكتظة باللحن والخمر واللَّهُو والجارية صار لها وجودان، وجودٌ حقيقيٌّ عاينه الشاعرُ مع ندمائه ووجودٌ فنيٌّ اجتزَّه ذهنُ الشاعرِ، ولا يمكنُ للمتلقِّي أن ينكرَ على الشاعرِ هذا التجسيدَ والتشخيصَ لأنَّ هذه الاستعارات تفسيرُها سهلٌ، وهذا عائدٌ إلى المعرفة المشتركة بين الشاعرِ والمتلقِّي، فعندما تكبرُ مساحةُ المعرفة المشتركة بينهما يسهلُ الوصولُ إلى معنى الاستعارة، أما إذا ضاقت هذه المساحةُ؛ فيصعبُ الوصولُ إلى معنى الاستعارة، ويستغلُّ النصُّ على المتلقِّي؛ فليس هدف الشاعر تقديم معرفة لنا؛ فهو لا يريدُ أن يقول: إنَّ ثمة مجلس خمرٍ كان منعقداً، ودارت فيه الكؤوس على الشاربين، وثمة جارية وعازف طنبور؛ فكانت ليلةً مضمخةً

1 أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الأبعاد المعرفية والوجدانية، ص154

باللذة، هو لا يريد أن يقولَ هذا الكلامَ إطلاقاً، لأنَّه لو أراد ذلك لقاله نثراً، ولكنه يريد أن يزرعَ في داخل المتلقي إدراكاً متميزاً للحدث الذي عايشه .

وثمة أمرٌ آخرٌ متعلقٌ بالحالة التي كان عليها الشاعر أثناء وجوده في حومة الانبساط هذه ووقوعه تحت سلطة اللذة والخمر، فإنه انتقل إلى وعي آخر غير الوعي الواقعي؛ فالمخمور تتمثل له الأشياء غير ما تتمثل لغيره، لذلك فإنَّ الموجوداتِ تأخذُ تصوراً جديداً يدركُه هو وحده، وإذا أراد نقلَه عبرَ وسيطٍ إبداعي كالشعر مثلاً فإنَّ هذا الإحساسَ والتصورَ ينتقلُ كما تخيَّله الشاعرُ لا كما هو في الحقيقة؛ « فالاستعارة بالإضافة أنها تعطي معنىً جديداً فإنَّ وظيفتها كذلك أن تسبب البهجة»<sup>1</sup>

---

1 أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث؛ الأبعاد المعرفية والجمالية، ص 136

## الفصل الرابع: المعجم الشعري البنية الدلالية

بدأ وعي الأقدمين بتمييز المعجم الشعري عن غيره منذ القرن الهجري الثاني، ومن هذه الإشارات ما أثير عن خلف حيث قال: «قال لي شيخ من أهل الكوفة: أما عجبك من الشاعر قال: (أنبت قيصومًا وجنجانًا) فاحتمل له، وقلت أنا: (أنبت إجابًا وتفاحًا) فلم يحتمل لي؟»<sup>1</sup>، وهذا مؤشر على تعايش نمطين معجميين في شعر هذه المرحلة: أحدهما بدوي يقبله النقاد، والآخر حضري يرفضه المحافظون منهم، فهم لم يستسيغوه بعد لقرب عهدهم بالبدوة التي تمثل النموذج الفني الذي لا بد أن يُحتذى.

هذا التصور العام للمعجم الشعري الذي ساد خلال القرون الهجرية الأولى، سيتحدد بوضوح لدى ابن رشيق فـ «للشعراء ألفاظٌ معروفةٌ، وأمثلةٌ مألوفةٌ، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها...»<sup>2</sup>، ويرى ابن سنان الخفاجي أنه: «من وضع الألفاظ موضعها ألا يستعمل في الشعر المنظوم والكلام المنثور من الرسائل والخطب ألفاظ المتكلمين والنحويين والمهندسين ومعانيهم والألفاظ التي تختص بها أهل المهن والعلوم...»<sup>3</sup>، ومن أجل هذا عابوا على أبي تمام قوله:

تسعون ألفاً كآسادٍ الشرى نضجتْ أعمارهم قبل نضج التين والعنب

بدعوى أن التين والعنب ليس مما يذكر في الشعر وأنه مستهجن.<sup>4</sup> كما عابوا عليه استعمال ألفاظ الفلسفة وعلم الكلام والفقه وغيره في بعض أشعاره. والسبب في ذلك انطلاقهم من تصور معياري لفصاحة الألفاظ وجودتها، واضعين نصب أعينهم قصائد البدو التي نظمت قبل ازدهار الحضارة العربية الإسلامية وانتشار العمران.

ويرى ابن الأثير خلاف ذلك: «وهذا الذي أنكره ابن سنان هو عين المعروف في هذه الصناعة... وسأبين فساد ما ذهب إليه فأقول: أمّا قوله إنه يجب على الإنسان إذا خاض في علم أو تكلم في صناعة أن يستعمل ألفاظ أهل العلم وأصحاب تلك الصناعة، فهذا مسلمٌ إليه، ولكنه شذ عنه أن صناعة المنظوم والمنثور مستمدة من كل علم وكل صناعة، لأنها موضوعة على الخوض في كل

1 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 83

2 ابن رشيق القيرواني، العمدة 257

3، الخفاجي، المصدر نفسه، ص 166

4 أبو بكر، الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980، ص 248

معنى، وهذا لا ضابط له يضبطه ولا حاصر يحصره، فإذا أخذ مؤلف الشعر أو الكلام المنثور في صوغ معنى من المعاني وأداه ذلك إلى استعمال معنى فقهي أو نحوي أو حسابي أو غير ذلك فليس له أن يتركه ويحيد عنه، لأنه من مقتضيات ذلك المعنى الذي قصدته»<sup>1</sup> وموقف ابن الأثير هذا أكثر فهماً لتطور اللغة وعلاقة ذلك بالعملية الإبداعية.

ومن جانب آخر تشكّل رسائل (اللبن) و(المطر) لأبي زيد الأنصاري، و(النبات) و(الشجر) و(خلق الإنسان) للأصمعي و(الخيال) لأبي عبيدة معمر بن المثنى، أهم الأعمال التي طبعت مرحلة تدوين اللغة، فكانت اللبنة الأولى لمعاجم العربية كما عرفت فيما بعد<sup>2</sup>

## تعريف المعجم الشعري

هو الألفاظ التي يكثرُ دورانها في قصائد شاعرٍ معينٍ أو مجموعة شعراء حتى تغدو ملمحاً أسلوبياً يتصفُ بها هذا المنجز أو ذلك<sup>3</sup>

إنّ الشاعر يُخرج المفردة من وضعها القاموسي الجامد إلى طبيعة جديدة؛ فيصيرُ للمفردة روح جديدة داخل السياق الذي وضعت فيه، ويصير لتواترها داخل نص الشاعر معنى آخر يُفسّر من خلال رصد هذا التكرار الذي يعبّرُ بالضرورة عن نفسية الشاعر ومراميه الفنية، ويعكسُ «أبرز الخواص الأسلوبية الدالة عليه و المبيّنة عن سر صناعة الإنشاء عنده، لذلك يؤدي فحص الثروة اللفظية كما تظهرُ في النصوص إلى استبانة واحدٍ من أهم الملامح المميزة للأسلوب»<sup>4</sup>

1 ابن الأثير، المصدر نفسه 212/3-213

2 عدنان الخطيب، المعجم العربي بين الماضي والحاضر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1994 ص:213-214، وينظر أيضاً: علي، عبد الواحد وافي، فقه اللغة، دار نهضة مصر، القاهرة، ط3، 2004، ص294.

3مفتاح، المصدر نفسه، ص158، شريف، الجيار، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2008، ص 183

منير، عبيد نجم، المعجم الشعري عند ابن هاني الأندلسي، مجلة كلية التربية الأساسية، للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، شباط، 2015، عدد 19، ص 336

4 -سعد، عبدالعزيز مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، مصر، ط3، 2002، ص 89، ويوسف، أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة عمان، ط2، 2007، ص 193

## الحقل الدلالي:

هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع تحت لفظٍ عامٍ يجمعها، ولكي يُفهم معنى كلمة يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليًا، فمعنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي.1

المبادئ التي تقوم عليها النظرية:

لا بد أن تنتمي كلُّ وحدةٍ معجمية (كلمة) إلى حقل دلالي.

لا يصح انتماء وحدةٍ معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي واحد.

لا يمكن إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.

لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي2

الاستبدال: ويعني أنّ ثمة مفرداتٍ يمكن أن تحل محلّ أختها في الاستعمال، أوفي الدلالة كلفظة (وجل) ولفظة (خائف) ولفظة (متهيب من)، فقد تعد هذه المفردات من المترادفات، ولكنها كلها تحت مفهوم الخشية والخوف3.

التلازم: يعني أن علاقة المفردات بعضها مع بعض تأتي من كونها من باب واحد كما الحال في باب الألوان4.

التسلسل والترتيب: ويعني أنّ الترتيب يكون بحسب القدم والأهمية والأولوية، وذلك نحو أيام الأسبوع، أو المقاييس، أو الأوزان، أو الترتيب الألف بائي5

1 أحمد، مختار عمر، علم الدلالة، دار العروبة، أنقرة، ط1، 1982، ص79

2 محمد، أسعد محمد، في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2002، ص 47، وينظر: شحدة، فارح وآخرون، مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط2000، ص1، ط1، ص 176

3 - ينظر: بالمر، علم الدلالة إطار جديد، ترجمة: (صبري إبراهيم السيد)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 1995، ص 78

4 - المصدر نفسه، ص80

5 - ينظر: رشيد، العبيدي، مباحث في علم اللغة واللسانيات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2002، ص 1

الاقتران: أي تقترن بعضُ مفرداتِ الحقولِ الدلالية بما يقربُ دلالتها من الفهم أو يشرح فعلها؛ فاقترانُ (يعض) بالأسنان يميز لفظ (أسنان) من لفظ (أسنان المشط) و(أسنان المنشار) و(أسنان المسامير)؛ لذلك فإنه لا تعرف الكلمة إلا عن طريق ما يصاحبها<sup>1</sup>.

### الأساسي والمعنى المجازي

لكل كلمة معنى أساسي هو معناها المعجمي الذي وضعت له أساساً، وبعضهم يدعونه المعنى الحرفي أو المعنى الدلالي، وهو المعنى الذي تدلُّ عليه الكلمة أساساً. ويتحقق المعنى الأساسي بالالتزام باستعمال الكلمة وفق سماتها الدلالية؛ فمثلاً نقول: شرب الولد الماء، وهنا تم استخدام كل كلمة وفق سماتها الدلالية، ولكن عندما نقول شرب الولد الثقافة يصبح استخدام شرب هنا مجازياً، لأنَّ مفعولها ليس مما يُشربُ أساساً<sup>2</sup>.

وخرقُ قوانينِ السماتِ الدلالية يخرج الاستعمال من معناه الأساسي (المعجمي) إلى معناه المجازي، والاستعارةُ والمجازُ يتحققان على هذا النحو: إخراجُ الكلمة من معناها الأساسي إلى معناها المجازي عن طريق خرقِ قوانينِ التتابعِ الأفقي العادية<sup>3</sup>

والهدفُ من دراسة المعجم الشعري التعرفُ على حجم الثروة اللفظية عند المبدع، وكيف يستخدمُ هذا الثروة في التعبير عن هواجسه، وكيف تتجلى هذه اللغة في منجزه. إنَّ هذه الدراسة تساعدُ على «فهم عالم الشاعر وتحديد ثقافته وأيديولوجيته ورؤيته لما حوله ويتجلى هذا في قدرة المبدع على تشعير الكلمات وشحنها بطاقاتٍ جديدةٍ قادرةٍ على انعكاس عالمه لدى القارئ»<sup>4</sup>.

و الثراء المعجمي قد يكون مشتركاً بين المبدعين، ولكنَّ كيفية استخدام هذا الثراء المعجمي هو الذي يمنح المعجم الشعريَّ ذاتيته التي تتحقق من خلال قدرة المبدع على تفجير الطاقات الكامنة في اللفظة؛ فتتحوّل هذه الألفاظُ المشبعة بالدلالات الجديدة إلى خصيصة من خواص أسلوبه الشعري، «فإذا وجدنا نصاً بين أيدينا ولم نستطع تحديده هويته بادئ الأمر، فإنَّ مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجمُ بناءً على التسليم بأن لكلِّ خطابٍ معجمه الخاص به، إذ

1 العبيدي المصدر نفسه، ص 192

2 بينظر: محمد، علي الخولي، مدخل إلى علم اللغة، دار الفلاح، الأردن، ط2، 2000، ص 136.

3 الخولي، المصدر نفسه، ص 137

4 الجيار، شعر إبراهيم ناجي، ص: 187

للشعر الصوفي معجمه، و للمدحي معجمه و للخمري معجمه، فالمعجم لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطابات و بين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها»1

إن فهم معنى كلمة ما يقتضي فهم مجموعة الكلمات التي ترتبط بها دلاليًا، و لذا فإن معنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل الدلالي و المعجم2.

### المعجم الشعري والسياق :

السياق هو الذي يعين قيمة الكلمة إذ إن لكل لفظة في سياقها معنى وقيمة حضورية، فإذا ما انفصل عنه فهي لفظة مفردة3. وقد قرر الجرجاني قديماً بأن ليس للألفاظ مزية وهي مفردة، ف « قد اتضح إذن اتضحاً لا يدع للشك مجالاً أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ»4، ومن هنا ندرك أن معنى الوحدة الكلامية يعتمد بشكل جوهري على السياق5، لأن « البنية اللغوية في الشعر لا تتحدد بالكلمات، بل بالصيغ، وعندما يتم تفكيكها إلى وحدات دنيا بحثاً عن أعدادها وحقولها وتبادلاتها، تكون قد فقدت مواقعها في منظومة التركيب الشعري، وهي التي تمنحها أبرز فعاليتها الوظيفية موسيقياً ودلاليًا»6؛ فضلاً عن ذلك فإن السياق الدلالي العام يتيح للفظ أن تكسب إحياءات إضافية داخل السياق الخاص7.

1 مفتاح، المصدر نفسه، ص158

2 ينظر: مختار عمر، المصدر نفسه، ص79

3 ينظر: مصطفى، السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، ط1، 1987، ص69 و أحمد قاسم، ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن؛ دراسة وتحليل، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، اليمن، ط1، 1996، ص89، وعيد، القول الشعري منظورات معاصرة، ص117

4 الجرجاني، دلالات الإعجاز، ص41 و ينظر: حاتم، صالح الضامن، نظرية النظم تاريخ وتطور، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، ط1، 1979، ص42-43

5 جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، ترجمة: (عباس صادق الوهاب)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987م، ص215

6 صلاح، فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص45

7 محمد، كنوني، اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة؛ بغداد، ط1، 1997، ص280

إنّ النظر إلى المعجم الشعري الفني للشاعر لا يَنبَئُ إلا بمنهجية إحصائية، تسهّم بدورٍ فعّالٍ في إظهار الترددات التي تُشكّلُ محاورَ معجميةً، أو حقولاً دلاليةً تضمّنُ انسجام النَّصِّ مع نفسه، ومع غيره من النصوص. ولابدّ من متابعة الكمّ والكيف، ويُقصد بالكم: حصيلة الألفاظ التي استقرت في ذاكرته من خلال تجاربه ويقصد بالكيف: كيفية توظيف الشاعر لهذه الألفاظ وتجليها في شعره من خلال مواضعه المختلفة .

ولن نعتمد الإحصاء بوصفه آلة نقدية محضة و كذلك لن يُغفلَ تماماً؛ فمن خلال الإحصاء يمكن معرفة مدى غزارة المفردات في معجم ما، من شحّها وقلّتها، مع الأخذ بعين الاعتبار السياق الذي وردت فيه هذه الألفاظ .

#### 4.1.معجم الحرب :

##### 4.1.1.ألفاظ الحرب وما يدل عليها

الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها
الحرب	35	النقع	7	الخميس	2
الجيش	28	العسكر	8	الكمة	4
الوغي	25	الراية	8	الحواري المنشآت	3
الكتائب	13	اللهم	5	الأعلام	2
الهيحاء	19	الفارس	7	الجحفل	1
الجند	5	القتام	4	لجب	1
البنود	11	الأسطول	3	زواحف	1
سرية	1	جموع	1		

ورد في ديوان ابن الخطيب ثلاث وعشرين لفظة تدل على الحرب، وكان مجموع تكرارها مئة وسبعة وثمانين مرة، وجاءت كلمة الحرب في المقدمة، ويبدو لأنّها أمّ الباب، وما تبقى من مفردات تدورُ في فلكها، وهذه سنّةُ درجٍ عليها الشعراء منذ الجاهلية، حيث تشيّع مفردة الحرب، ويعضدها

الشاعرُ للتبوع الفني بمتراذفات تعبرُ عن المعنى نفسه، ثم تلاها كلمةُ الجيش حيث كررت ثمانين وعشرين مرة، ثم الوعى خمساً وعشرين مرة، ثم الهيجاء تسعة عشر مرة.

وهذا الكمُّ يوحي بأنَّ قضيةَ الحربِ هي الشغلُ الشاغلُ للشاعر، على مستويين: الأول: وجودي حيث الأعداءُ النصارى يقرعون طبولَ الحرب، ويسمعُها ابنُ الخطيب كما يسمعها كلُّ أهلِ غرناطة، وقد وفد إليهم كثيرٌ من الأندلسيين الذين فقدوا مدنهم بعد سيطرة النصارى عليها، فكان هذا الإحساسُ الوجودي بالفقد محرّضاً على الاهتمام بهذا المسألة، والأمرُ الثاني أنَّ الشاعرَ كان وزيراً عند أبي الحجاج يوسف الذي كان يجرّدُ الحملاتِ تترى ضد النصارى، وقد فقد ابنُ الخطيب في موقعة طريف أباه وأخاه، وكان ابنُ الخطيب معجباً بالسلطان أبي الحجاج، وقد دبّج في مدحه إحدى وخمسين قصيدة كما بيّنا في موقع سابق، وهذا الاهتمامُ بالسلطان يبررُه ابنُ الخطيب بقوله: «فوجه بعزمه وهمته سياسةَ الدولةِ النصريةِ أعواماً طويلةً سواء إزاء دول إسبانيا النصرانية أو دول المغرب»<sup>1</sup>

ويبدو أنَّ ابنَ الخطيب كان ينظرُ إلى أبي الحجاج بوصفه أنموذجاً يجب أن يُحتذى لأنه ينافح عن الثغور، ويضعُ مصلحةَ الأمةِ أمام عينه، فقد كان قائداً قوياً لا يُشق له غبار، ويبدو أنَّ ثنائيةَ القائدِ الأنموذجِ المخلصِ والشاعرِ الذي يروج له متبنيّاً قيمةً معجباً بها تنهضُ إبانِ نكباتِ الأمة، وقد وقفنا على مثلها عند المتنبّي وسيف الدولة.

الأمرُ الآخرُ الذي نرصده من خلال هذا الجدول هو تنوعُ المفرداتِ المستخدمة في هذا السياقِ الحربي الطويل الذي امتدَّ امتدادَ عمرِ ابنِ الخطيب الشعري، فلم تفارق المعاركُ أرضَ الأندلس، حتى قضى الرجلُ نحبّه، لذلك نجد ألقاظاً توحى بمشهد الحربِ كاملاً؛ لذلك ولجنا من حيث الكمِّ من بوابة الحرب أو الوعى أو الهيجاء لينتصب أمامنا جيشٌ كبيرٌ جفاقله تثيرُ النقع، والقتام. إنّه لهامٌ يسيرٌ ليلتهم كلُّ شيء، ثم ينتقلُ الشاعرُ إلى الجزء لئرى الجندُ أو العسكرَ، ونلحظهم فرساناً على جيادهم المطهمة، أو كماءة كلُّ يقارغُ صنوه، ويعلو هذا كله اللجبُ العظيم الذي يوحي بضخامة هذا الجيش، ثم تتقدمُ الألويةُ رافعةً البنودَ، ويستكملُ الشاعرُ رسمَ صورة القوة العسكرية لمملكة غرناطة؛ فالأساطيلُ في البحر كالجواري المنشآت .

ويمكن لهذا البيت أن يعبرَ عن هذا المشهد الحربي مجتمعاً

الخيلُ جرداً والرّماحُ ذوابلاً والببيضُ دُلُقاً والخميسُ لهاماً<sup>2</sup>

1 لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة 52/1

2 لسان الدين، ديوانه 536/2

وقد استخدم الشاعرُ كلمةَ الحربِ في سياقها الحقيقي، يقول:

ووقَّادها في هضبةِ الحربِ جدوةً      رمتُ شرراً يشقى به العُربُ والعُجمُ<sup>1</sup>

واستخدمها في سياقها المجازي، يقول :

وصانعتُ أُلحاظَ الظُّباءِ بمهجتي      فما قبلتُ سِلْمِي ولا تركتُ حربِي<sup>2</sup>

وهذا الأمرُ ليس بدعاً؛ أعني استجلابَ مفرداتِ الحربِ إلى حقلِ العشق، فقد استخدم عنترهُ هذا الأسلوب، حيث قال:

ولقد ذكركَ والرِّماحُ نواهلَ      مني وبيضُ الهندِ تقطرُ من دمي

فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنَّها      لمعت كَبارقِ نَعْرِكَ المُتَبَسِّمِ<sup>3</sup>

ويبدو أنَّ انشغالَ عنترهُ بالقتالِ وبناءِ تصوراتهِ الفكريةِ من خلالِ الحربِ ومجمعها جعلَ هذا المعجمَ اللغوي؛ أي: الحربِ يؤثرُ على طرائقِ تعبيره، وهذا الأمرُ ينسحبُ على ابنِ الخطيبِ أيضاً؛ فقد كان في بلاطِ سلطاني تدارُ منه غرفُ عملياتٍ عسكرية، والرجلُ بينَ مستمعٍ لهذا الخطابِ ومستمعٍ لأخبارِ المعاركِ أو معاينٍ لها، يقول على سبيلِ المثال:

عَجِبَ الأميرُ لجرأتي يومَ الوغى      فأجبتُهُ وجلبتُ شاهدَ حُبِّهِ

لِمَ لا يكونُ اللَّيْثُ والنَّقْدُ العدى      مَنْ كُنْتَ أَنْتَ مصوراً في قلبه<sup>4</sup>

فتشكَّلَ عنده معجمٌ حربي طاغٍ يفرضُ نفسَه على طرائقِ تفكيره وتصوراتهِ؛ لذلك نجدُه يرى العلاقةَ مع هذه اللحاظِ الجميلةِ الفتاكةِ كمن يناورُ في معركة، وفي جانبٍ آخرَ ولكن ليس مجازياً يرى الشاعرُ الجذبَ والقحطَ حرباً، وهذا التصورُ ناتجٌ عن معاينةِ المآلاتِ؛ فالحربُ لا تبقى ولا تذر، وكذلك القحطُ الذي تجفُّ معه الضروعُ وتموتُ الزروعُ؛ فيكونُ إيذاناً بهلاكِ الإنسانِ، يقول ابن الخطيب:

1 المصدر نفسه 544/2

2 المصدر نفسه 122/1

3 عنتره، العبسي، الديوان ص210

4 لسان الدين، ديوانه 150/1

## حَتَّى إِذَا لَقِحْتُ حُرُوبَ الْجَدْبِ عَنْ أَزْلِ وَغَالٍ جَنَابِهَا إِضْرَارُهُ 1

### 4.1.2. أَلْفَاظُ حَيَوَانَاتِ الْقِتَالِ وَصِفَاتِهَا :

الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها
الجياد	3	صوافن	5	الصفات	1
المطهمة	9	مطايا	3		
المذاكي	5	محجلة غر	2	العتاق	4
الخيّل	23	عراب	3	قرحا	1
دهم معنقة	6	جرد	19	النجايب	2
دلاص	2	دهم	2	منجرد	4
محجلة	4	عبل الشوى	1	أغر	5
شهب	7	غبر النواصي	3	سوابح	6
سنابك	1	شقر	4	صفر	4
عنان	4	لجام	3	ضمّر	3
صاهل	2	خضر	1	أبلىق	1
سابق	1	أشهل	1	أفراس	1
سنابك	1	عفر الأديم	1		

استخدم ابنُ الخطيب ثمانين وثلاثين لفظاً تتوزعُ بين اسمٍ للفرس ومرادف له، أو الأدوات المتعلقة بالفرس، وكان مجموع المفردات كلها مئة وثلاثاً وأربعين، وللخيل في زمن ابن الخطيب أهمية عظيمة، لدورها في المعارك التي كانت سمة ذلك العصر، ولذلك كانت جزءاً لا يتجزأ من قصيدة الرجل، ولا سيما أنه كان يصورُ المعارك التي خاضتها جيوشُ غرناطة، ولم يكتفِ الشاعرُ بوصف الخيل، وإنما استجلبَ الكثيرَ من أسمائها وصفاتها ووصفَ أجزاءها وحالاتها أثناء المعارك، ودورها في ترجيح كفة المتصارعين، والمتأملُ في الجدول السابق يرى أن ابن الخطيب رسمَ

صورةً كاملةً للخيل في كلِّ حالاتها، فهي مُطَهَّمة جرد، وعبَل الشوى، وشهباء، وسابقة، حتى استوفى سناكبها.

يقول ذاكرًا الخيل وصفتها في بيت واحد :

ياقاند الخيل المغيرة في الضحى ومزير ربع الكفر كلَّ مطهم 1

ويستخدمها استخداماً مجازياً للتعبير عن سعيه في مجال اللهو، يقول :

سأذهب في اللذات ملء أعنتي وأركض خيل اللهو في طلق رجب 2

**4.1.3. ألفاظ السلاح :** كانت ألفاظ السلاح أكثرَ وروداً في ديوان ابن الخطيب، والجدول الآتي يوضح نسبة شيوعها

الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها
السيف	90	البيض	23	مهند	12
أسنة	9	صيقل	11	المشرفي	4
الظبا	22	سهم	13	القضب	5
الرماح	19	غرار	5	السلاح	4
صارم	18	نصل	7	العضب	5
القيسي	4	حسام	20	جفون	3
الأسل	5	المدافع	3	المتقف	4
السمر	13	البيض	6	القنا	10
كعوب الرماح	1	ذلق	2	الغمد	9
الخطي	6	منجنيق	1	شفار	2
سيف طرير الحد	1	السمهرية	3	أنجاد	3
أنبوب	3	العوالي	1	لهام	2
الفرند	2	الماضي	3	المهز	4
الأبيض الهندي	3	لهدم	1	درع	8
عاسلة متنتية	2	حمامل	1	صدر العوالي	3
سابغ	1	أثباح الطبا (وسطه)	1	حد	4
أعماد	5	الذلاص	1	نصل	7
صفاح	7	الماضي	3	اليماني	2

1 لسان الدين، ديوانه، 537/2

2 لسان الدين ديوانه، 155/1

1	البتير	2	المشحوذ	2	المرهف
1	الخدم	1	مستن	1	الصلت
8	القصد	1	المفلول	1	الرفاق
1	العاسلة	1	السلاهب	4	الذوابل
1	الكتانة	3	النيل	1	الأعوجيات
		1	السوايغ	1	المفاضة

والمتمأمل في هذا الجدول يجدُ نفسه أمامَ دار سلاح؛ فقد ذكر الرجلُ أنواعَ السلاح المستعملة في ذلك الزمان، وفصلَ في أوصافها حتى ذكر أجزاءها، وهذا مرثه لطبيعة الصراع في زمن الرجل، وكنا قد بينا ذلك في غير موضع من هذا البحث، ولهذا أيضاً اخترنا تحليلَ حقلِ الحرب في شعره، وهذا التنوعُ يوحي أيضاً بأنَّ الشاعرَ كان محارباً اشترك في هذه المعارك، ولم يكن صاحبَ وصفٍ ومؤرخاً وحسب، وقد نال السيفُ النصيبَ الأكبر من الذكر في ديوان الرجل، حيث بلغ تكراره تسعين مرةً، وهذا ما يعكسُ طبيعةَ القتال في ذلك الزمان؛ فالفرسانُ يتقابلون وجهاً لوجه، كلُّ يمسك بسيفه، ويبدو أن طرائق القتال في زمن ابن الخطيب المتأخر لم تتغير عن القرون السالفة، وظلَّ الفرسانُ يعتدُّون بالواجهة الفردية، وحينما كان يغادرُ السيفُ القصيدةَ كان يأتي بمترادفاته كالصَّارمِ والمهندِ والحسام؛ أضف إلى ذلك أنه كان يذكرُ أنواعَ السلاح الأخرى كالرمح والسهم، والغريبُ أنَّه ذكر المنجنيقَ مرةً واحدةً، وهو سلاحٌ مهمٌ في حروب الحصون، وقد خاضت جيوشُ بني الأحمر هذه المعارك، وحاصرت حصوناً للنصارى، بل إنَّ الأُميرَ في معارك المسلمين مع النصارى هي معاركُ الحصون، وذلك لكثرتها في غرناطة بسبب طبيعتها الوعرة، يقول ابن الخطيب:

وإذا هم عادوا لما عنه نُهوا      فغراؤ سيفك للعصاة جِزاء

مَرَّقُ جفونَ البيضِ عن أَلحَظِها      لتسيلَ فوقَ شفارِها الحَوْباءُ

واهزُّزُ غصونِ السُّمرِ وهي ذوابِلٌ      تسقطُ عليكِ العِزَّةُ القَعساءُ<sup>1</sup>

ولا يستخدمُ الشاعرُ السيفَ بكثافةٍ في الديوان وحسب بل نجدُه مكرراً في البيت الواحد، أو يكرر مرادفاً له، يقول :

<sup>1</sup> لسان الدين، ديوانه 95/1

وَإِحْسِمُ بِسَيْفِكَ كُلَّ دَاءٍ كَامِنٍ      فَلَذَلِكَ مَا دُعِيَ الْحُسَامُ حُسَامًا 1

ويقول أيضاً:

وَإِذَا الْخُطُوبُ جَهَلَتْ لِحْنِ خُطَابِهَا      كَانَ الْحُسَامُ الصَّلْتُ خَيْرَ مُتْرَجِمٍ

قَصِدْتُ بِهِمْ بَحْرَ الرُّقَاقِ عَزِيمَةً      قَدْ جَرَدْتُ أَسْيَافَهَا لَمْ تَكْهَمُ 2

وقد يحشدُ أسماءَ السلاحِ في سياقِ الرثاءِ، يقولُ معزياً بوفاةِ جدِّه السلطانِ أبي الحجاجِ :

وَكَيْفَ أَنْبَرَى صَرْفُ الْحِمَامِ مُصَمِّمًا      خِلَالَ الصَّفَاحِ الْبَيْضِ وَالْأَسْلِ السُّمْرِ

نُعْدُّ الرِّمَاحَ الْمَشْرِفِيَّةَ وَالْفَتَا      وَيُطْرَقُ أَمْرُ اللَّهِ مِنْ حَيْثُ لَا نَدْرِي 3

ويسبغُ على السيفِ صفةَ القداسةِ عندما يُضيفه إلى اسمِ اللهِ جَلِّ وعِلا، ليجعلَ الحقَّ بيدِ ممسكه

وَرَأَيْتُ سَيْفَ اللَّهِ مَطْرُورَ الشَّبَا      يَمْضِي الْقَضَاءُ بِحَدِّهِ الْمَرْهُوبِ 4

واستخدمَ الشاعرُ الدروعَ ثمانِي مراتٍ فقط، وهذا استخدامٌ شحيحٌ في زمنِ كانتِ تصطكُ فيه الفوارسُ في مناسباتٍ متقاربةٍ، فقد كانتِ الحربُ جزءاً من حياةِ أهلِ غرناطة، ويبدو أنَّ الشاعرَ كان يحاولُ صناعةَ البطلِ الخارقِ العاريِ إلا من سيفه، يقولُ ابنُ الخطيبِ :

وَمِفَاضَةٌ زِعْفًا تَضَاعَفَ نَسْجُهَا      خُلِقَاءَ قَدَّرَ نَسْجَهَا دَاوُودُهُ 5

#### 4.1.4. أَلْفَاظُ النَّصْرِ

على الرغمِ من توحيدِ الممالكِ النصرانيةِ ضدَّ المسلمينِ في آخرِ معاقلمهم في غرناطة، فقد كانتِ الحربُ بينهمِ سجالاً، وقد ظفرَ المسلمونُ في وقائعَ كثيرةٍ، على الرغمِ من خسارتهم في معركةِ طريفِ التي تُعدُّ بدايةً نهائيةً للمسلمينِ في الأندلسِ، لذلكِ كانَ ابنُ الخطيبِ مؤرخاً لهذهِ الوقائعِ المظفرةِ والتي شَبَّهها بالفتوحِ.

الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها
النصر	38	ذعر	3	فر	5
الفتح	30	خضع	4	يغلب	3

1 المصدر نفسه 536/2

2 المصدر نفسه 538/2

3 لسان الدين المصدر نفسه 397/1

4 المصدر نفسه 130/1

5 المصدر نفسه 543/2

أذعن	3	ظافر	4	فازت	2
قهر	4	هدت	3	دمر	5
فرّ	4	أهلك	5	اقتحم	2
استباح	2	التوفيق	3		

ذكر الشاعر سبع عشرة مفردة تدل على النصر، وقد تكررت هذه المفردات في شعره مئة وعشرين مرة، وشاعت لفظتان صريحتان تعبران عن هذا المعنى، الأولى: النصر، وقد وردت ثمانية وثلاثين مرة، ولفظة الفتح التي تكررت ثلاثين مرة.

يقول ابن الخطيب مادحاً أبا الحجاج « أنشدته أيده الله في الواقعة البحرية بالروم من عام أربعين وسبع مئة»

فَتَحْتُ سَعُودَكَ كُلَّ بَابٍ مُبْهِمٍ      وَجَلَا يَقِينُكَ كُلَّ حَظْبٍ مُظْلَمٍ

وَجَنِيَتْ غَضَّ الْفَتْحِ مِنْ وَرَقِ الظُّبَا      وَالنَّصْرَ مِنْ غَرَسِ الْفَنَا الْمُتَحَطِّمِ 1

وقال هذه القصيدة باقتراح أبي الحجاج كما بين في مقدمتها:

يَصَاحِبُهُ التَّوْفِيقُ فِي كُلِّ وَجْهَةٍ      وَيَقْدُمُ مِنْهُ الْجَيْشَ جَيْشٌ مِنَ الرُّعْبِ 2

كان معجمُ الحربِ في ديوان لسان الدين بن الخطيب غنياً من حيث الكم والكيف، ويستطيع المرء من خلال رصد هذه المفردات أن يكوّن صورةً عن حال غرناطة في ذلك الزمان، فهذا الديوان أشبه ما يكون بوثيقة عسكرية يستطيع المرء أن يستجلي صورة المعارك التي كانت تحدث وتقاليد القتال بين المتحاربين، وأنواع السلاح المستخدمة، والأهم من ذلك كله نستطيع استجلاء حال المسلمين بين انتصار وانكسار، وتصميمهم على التمسك بآخر بقاع الأندلس وطموحهم المحموم لاستعادة مجدها التليد واستعادة ما انتزعه النصارى حتى في أحلك ظروفهم.

لم يكن المسلمون في الأندلس مشغولين بالثبات وحسب، بل إن محفزات عودة بسط سلطتهم على كامل بقاع الأندلس كانت موجودة، فقد اهتموا بالجانب العسكري، وهذا نستنتج من كثافة معاركهم، وتنوع السلاح الذي بين أيديهم، فقد حاربوا النصارى براً وبحراً، واستخدموا السيوف والمنجنيق، وقاتلوا بببساله بوصفهم فرساناً يريدون الثبات في أرضهم، واستنجدوا بأشقائهم المغاربة الذين

1 لسان الدين، ديوانه 537/2  
2 المصدر نفسه 123/ 1

قاتلوا إلى جانبهم في غير موقعة، ولكن يبدو أنّ كلّ هذه العوامل لم تكن كافيةً؛ فتضيّع البلاد منذ عصر ملوك الطوائف بعد أن سقطت خلافة بني أمية، أضف إلى ذلك التنازع بين الأمراء على الملك، وشيخوخة الدولة، وصعود الممالك النصرانية: أقول: كل ذلك كان سبباً وجيهاً لاضمحلال ملك المسلمين في الأندلس، ومن ثم خروجهم المؤلم، هذا الخروج الذي ما زالت تتناقله الأجيال بحرقه، محاولة استعادة المجد الأندلسي التليد.

#### 4.2.2. معجم المديح :

يعد المديح من الأغراض الشعرية المعروفة منذ عصر ما قبل الإسلام فـ « بيوت الشعر أربعة فخر، مديح، ونسيب، وهجاء»<sup>1</sup> ولم يتسرب الضعف والوهن إليه، ولم يتراجع عند الشعراء أو المتلقين لأنّ « حياة الشعر العربي طوال هذه العصور إنّما كانت مقرونةً بحياة القصيدة المادحة على وجه الخصوص»<sup>2</sup>

ويمكن القول إنّ قصائد المديح عند العرب هي معجمٌ مبوبٌ للفضائل التي كان يراها المجتمع قيماً علياً، ويجب أن تُحتذى بغض النظر عن صدق الشاعر الذي يُسبغ هذه الفضائل على الممدوحين، ويقراً المرء من خلال هذه المدائح رقيماً أخلاقياً ومنظومةً قيميةً مثاليةً.

لقد كانت قصيدة المدح ميداناً للتعبير عن الإعجاب الاجتماعي بالفضائل التي تبهر النفس، وتدفعها إلى تخليد المآثر المقيدة بالمثل العليا القائمة على تقديس سمات القوة والكرم والشجاعة وحفظ العهد وحماية الجار ورعاية الضعيف والتعفف عن دنايا الأمور<sup>3</sup>. ومن هنا تشابهت نماذج المديح، وإن ظلت أساليبها مشدودة إلى قدرة الشاعر على التشخيص الفني، وابتداع صور مبتكرة .

وقد مدح الشاعر شخصياتٍ متنوعةً، فقد مدح الرسول صلى الله عليه وسلم أحد عشر مرة<sup>4</sup> ومدح سلاطين غرناطة، وسلاطين بني مرين وبني زيان في المغرب ومدح الوزراء والأمراء وأصحاب

1 الجمحي، المصدر نفسه، 378/2

2 عبد الله، الطيب، القصيدة المادحة، دار التأليف والترجمة والنشر بجامعة الخرطوم، الخرطوم، 1973، ص 1، 28

3- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 20، والمرزباني، المصدر نفسه، ص 221، وابن رشيق، المصدر نفسه، ص 80 .

4ينظر على سبيل المثال: لسان الدين، ديوانه، ص 241، 250، 345.

النفوذ، ولكنَّ الجزء الأكبرَ من هذه المدائح خُصصَ لمدح سلاطين بني الأحمر فقد مدح أبا الحجاج بإحدى وخمسين مدحة، وهذا ما لفت نظرَ ابن خلدون الذي قال : لقد «مألاً الدولة بمدائحه»<sup>1</sup>

#### 4.2.2. المدائح النبوية :

الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها
ذو المعجزات	4	النور المبين	7	حاز المحاسن	2
الهدى	8	خير الورى	8	خيرة الرسل	7
أمين	9	ناصح	2	مغيث	1
ملجأ	3	خير البرية	5	صفوة الله	1
مصطفى الكون	1	هداة الأنام	1	حكمة الله	1
خير راحم	3	أشفق	1	نور الله	2
حجة الله	1	أكرم مختار	2	ملاذ الخلق	1
مظهر الوحي	1	مطلع الحق	1	نكتة الكون	1
مجلّي العمى	1	أسي الجراح	1	كافي الدواهي	1

<sup>1</sup> ابن خلدون، العبر، 6899/6

الغيث	1	طبيب الذنوب	1	مداوي المرض	1
-------	---	-------------	---	-------------	---

استخدم ابن الخطيب ثلاثين مفردةً في سياق مدح النبي صلى الله عليه وسلم، وكان مجموع تكرارها تسعا وسبعين مرة، يقول :

صاحبُ المجزاتِ لا يتمادى العقلُ في أيِّها الحسانِ الصحاحِ

مَظْهَرُ الوحيِّ مَطْلَعُ الحقِّ معنى الخلقِ فَتُحِ المهيمِنِ الفَتَّاحِ

أَيُّ غَيْثٍ من رحمةِ اللهِ هامٍ وسراجٍ بهديهِ وضاحِ

ياطبيبِ الذنوبِ تدبيرُكَ النَّاجِعِ في عِلَّتِي ضَمِينُ النَّجَاحِ

يا مُجَلِّي العَمَى وكافيِ الدَّواهيِ ومُداويِ المَرَضَى وآسيِ الجِراحِ 1

لقد استقر في زمن ابن الخطيب شكل المدحة النبوية، وصار لها معجمها الخاص، من مثل: خير من وطئ الثرى، الأمين، الآية الكبرى رب المقام الصدق، كهف الأنام، جم الهبات، صفوح، خير الورى صفوة الله، المكين مكانه<sup>2</sup>، حجة الله، حكمة الله، نور الله، مظهر الوحي، مطلع الحق، خاتم الرسل، طبيب الذنوب، مجلي العمى كافي الدواهي، مداوي المرضى، آسي الجراح، الكمال، غوث العباد، المختار، علة الكون، القصد، تشفي، تهدي خير مرسل، أكرم هاد، أوضح الحق، خير راحم، أحرز الفخر المؤثّل والمجد، المنتقى، الملجأ المقصود، المقام المحمود، خير البرية، الجود، نور النبوة، خير الخلق أكرم مختار، جلوت المعجزات، حب النبي، خير الخلق، إمام النبيين، نور وجهه، نبي طاهر، ناصر الإسلام، يقول ابن الخطيب 3 :

فَلِللهِ دَرُّ القومِ فيها وقد عَدُوا ضُيُوفاً بمثوى سَيِّدِ العَرَبِ والعُجْمِ

أَقَامَ لَهُم حَيًّا أماناً من الرَدَى وَقَامَ مَقامَ الغَيْثِ في شِدَّةِ الأَزْمِ

رَسُولٌ أتى حَكَمَ الكِتابِ بمدحِهِ وَأثنى عَلَيْهِ اللهُ بالصدِّقِ والحلمِ

1 لسان الدين، ديوانه، 152/1\_255

2 المصدر نفسه، 244/1

3 المصدر نفسه، 531/2

أتى رحمةً والناسُ في مُدْهِمَةٍ يروحون في غَيٍّ وَيَعْدُونَ في إثمٍ

حتى إنَّ المرءَ عندما يطالعُ مدحةً نبويةً ومدحةً في سلطان أو أمير يدركُ من خلال المعجم اللغوي أنَّ الممدوحَ هنا هو النبي صلى الله عليه وسلم، حتى وإن دخل الشعراءُ في الغلو حينما يمدحون الملوك والسلاطين فإن ثمة مفرداتٍ خاصة لا يمكن أن يوصفَ بها إلا النبي صلى الله عليه وسلم؛ فهو صاحبُ المعجزات وهو مظهرُ الوحي، ومعنى الخلق، ورحمة الله، وسراج وضاح، فإذا ما وردت هذه المفرداتُ في قصيدة ساقطنا إلى فضاء المدحة النبوية حتى لو استخدم الشاعرُ ألفاظاً أخرى تستخدمُ عادةً في مدح من هم أقل مكانة من النبي صلى الله عليه وسلم، يقول ابن الخطيب :

يصلُّ السُّرى سبِقاً إلى خيرِ الورى والرَّكْبُ بينَ موسىَ وطريح

يا صفوةَ الله المكينِ مكانهُ ياخيرَ مؤتمنٍ وخيرَ نصيحٍ<sup>1</sup>

فهذه الأوصافُ اعتاد الشعراءُ على إسباغها على الممدوحين، من مثل خير الورى، وصفوة الله، وخير مؤتمن، وخير نصيح، ولكن تبقى الألفاظُ الخاصةُ بالنبوة معجماً خاصاً بها لم ينقلها الشعراءُ إلى مدح من دونهم، يقول ابن الخطيب:

رسولٌ أتى حكمَ الكتابِ بمدحِهِ وأثنى عليه الله بالصدقِ والحلمِ<sup>2</sup>

ويقول :

محمدٌ خيرٌ من تُرجى شفاعتُهُ غداً وكلُّ امرئٍ يُجزى بما كسباً<sup>3</sup>

والملاحظُ أيضاً أن بعضَ هذه المدائح النبوية لم تكن خالصةً للنبي صلى الله عليه وسلم، ولكنه كان ينتقلُ في أجزاء منها إلى مدح السلطين، يقول في مدح أبي الحجاج :

فمنُ مثلُ مولانا الخليفةِ يوسفِ إذا عدَدَ الفخرَ الملوكِ الجاحجُ<sup>4</sup>

لقد أخذت المدائحُ النبويةُ حيزاً مهماً في ديوان ابن الخطيب، ولها عدة دوافع منها: دوافع فنية، فهذا الفنُ قد نضج، وصار من أحد أبواب الشعر في ذلك الزمان، فلا بد للشاعر أن يدبج المدائح النبوية، ومنها الشوقُ الذي كان يحدوه إلى الديار المقدسة طالباً الشفاعة، وأعتقدُ أنَّ المحفِّزَ الأكبر لهذه

1 المصدر نفسه، 243/1

2 لسان الدين، ديوانه، 530/1

3 المصدر نفسه، 118/1

4 المصدر نفسه، 228/1، وينظر أيضاً : 255/1

المدائح النبوية هو المتمرسُ خلفَ شخصيةِ النبي صلى الله عليه وسلم وتجربته الدعوية والجهادية والمحن التي رافقته وصحابته حتى انجلت الغمّة وساد الإسلام، والأندلسُ في زمن ابن الخطيب كانت تحت وطأة خطبٍ جليلٍ هو خطبُ الفقْدِ والخسران، وقد بدأت تنسلُّ مدنها كما تنسل الخيوط من الثوب؛ فكان لا بد من استدعاء نموذجٍ امْتُحنِ فصير فاننصر، وابنُ الخطيب كان متديناً على الرغم من ورود بعض الخمريات في شعره، ولكن يبدو أنّها كانت قولاً لم يتجاوز الفعل، فهو يبحث عن تموضعٍ بين المؤمنين، ويفضّل أن يُشاع عنه ذلك، لذلك أكثر من المدائح النبوية والقصائد الصوفية، وما كتبه روضةً التعريف بالحب الشريف الذي قضى نحبه بسببه إلا خير دليلٍ على ذلك على الرغم من تشكيك النقاد بهذه الميول الدينية 1

### 4.2.3 . مدح السلاطين والأمراء والأعيان:

يتضحُ لدارس شعر ابن الخطيب أنّ ديوانه أشبه ما يكونُ بوثيقةٍ مدحيةٍ استطلت حتى صارت ديواناً كبيراً ذا جزئين، فشعرُ المديح في ديوانه يمثلُ ثلثي القصائد؛ أضف إلى ذلك أن هذه القصائد كانت مطولات، بينما كانت المقطعات والنتف الصغيرة وعاء لبقية المواضيع في الثلث الأخير. وقد أدرك ابنُ الخطيب أربعة سلاطين من بني الأحمر حكموا غرناطة، فقد مدح محمد بن إسماعيل بقصيدتين وأبا الحاج يوسف بإحدى وخمسين قصيدة والغني بالله بثماني قصائد، وإسماعيل بن يوسف بقصيدة واحدة 2

الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها
الشجاعة	88	المروءة	25	الكرم	77
العدل	23	التقوى	56	التواضع	25
الورع	23	المنبت الطيب	51	مؤمن	73
كوكب منير	17	اللباس	19	العفة	9
رحماء	15	باسط الأمن	12	بهاليل	1
ظل الله	2	أمير المسلمين	12	ذوابة خزرج	1
الغر الكرام	4	سعد	2	غر المناقب	5
العزم	12	السماحة	17	خليفة الله	9
مائر	5	منصور	18	حفظ الجار	6
محفوظ	5	نور الدجى	6	مرهوب	7

1 فاطمة، طحطح، التجربة الدينية في شعر ابن الخطيب، مجلة كلية الآداب بتطوان، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، عدد خاص بندوة ابن الخطيب، السنة الثانية، عدد 2، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 198. ص 327  
2 ينظر على سبيل المثال ديوانه : 204/1، و 170/1

14	طيب الذكر	25	بدر	3	صائب
15	حسام الدين	10	عماد الملك	5	مهابة
6	بحر العلم	7	نور الله	19	سيف الله
1	ملك العلى	17	خير الملوك	6	سداد الرأي
1	واحد المجد	3	عزيز الجار	15	عزيز
14	ناصر الدين	4	سام	2	يسر العسير
19	فارس	1	جم السيادة	2	كهف الغريب
13	خليفة	1	صفوة الله	3	خير عماد
11	ناصر الحق	2	ملاذ	1	تمال الفقير
12	إمام هدى	1	ماوى الطريد	6	نور الدجى
				1	وارث المهدي

استخدم ابن الخطيب إحدى وستين مفردةً في سياق المدح، وكان مجموع تكرارها ثمان مئة وثلاثة وعشرين مرة، وهذه نسبة مرتفعة، وطبيعية لأنّ ثلثي الديوان في المدح كما بينا في تمهيدنا لهذه الجزئية، ولم تخرج معاني المدح في شعر ابن الخطيب عما استقرّ عند الشعراء في عصره أو الذين سبقوه .

لقد صارت معاني المدح مستقرةً في القصيدة العربية، فالمعنى الأول الذي دارت حوله هو الأرومة الطيبة لبني الأحمر؛ فهم أحفاد الخزرج أنصار النبي صلى الله عليه وسلم، وهذا المعنى مهم جداً في ذهنية الأقبام في تلك العصور لأنّ بني الأحمر هم ولاة أمر المسلمين في زمنهم وجغرافيتهم؛ لذلك لا بد أن يكون لهم سهمٌ ممتدٌ في أصولهم الطيبة التي كانت عمداً مهماً في بناء الدولة الإسلامية، ولا يستطيع أحدٌ أن ينكر ذلك على الأنصار، يقول ابن الخطيب:

**من آل نصرٍ من نوابة خزرجٍ قومٌ هم الأنصارُ والأصحابُ 1**

فمرة يذكر الشاعر أنّ أجداد بني الأحمر هم الأنصار وفي أحايين كثيرة يخصص كأن يذكر الخزرج، يقول :

**من كان أنصارُ النبيّ جدوده فملائك السبع العلا أنصاره 2**

1 لسان الدين، ديوانه 106/1  
2 المصدر نفسه، 1/ 374

## وَأَسْدُ نَزَالٍ مِنْ ذَوَابَةِ خَزْرَجٍ بِهَالِيلٍ لَا رَوْمُ الْقَدِيمِ وَلَا قَبْطُ1

أما المعنى الثاني فهو الإيمان؛ فبعد أن بزغ نور الإسلام أضاف مفهوماً جديداً في المدحة، وهو المفهوم الديني، فصار الناس يُمتدحون بإيمانهم ويُذمون بكفرهم، ونلمحُ هذه الثنائية في شعر الأندلسيين عموماً؛ فالتناقضُ بينهم وبين النصارى المتربصين بهم هو موضوعُ الإيمان والكفر، لذلك فإنَّ مسألةَ الإيمانِ كانت الحاملَ الفكريَّ لنهج الدولة الإسلامية في الأندلس، وقد لاحظنا شيوعَ هذه المعاني في قصائد المديح عند ابن الخطيب، وكيف لا يكون ذلك، فالشاعرُ صوتُ السلطة بين الناس؛ فلا بد من التذكيرِ الدائمِ بهذه المعاني، فبدت هذه المعاني مهيمنةً في القصيدة، وخصوصاً أن هذا المعنى يتناسلُ من المعنى السابق، وأقصد به الأرومة الطيبة لبني الأحمر؛ فهم من الخزرج الأنصار، الذين بايعوا عند الشجرة وقت كان النبي صلى الله عليه وسلم مستضعفاً، وكانوا له واحةً حمايةً يوم قلبت له قریشُ ظهرَ المجن عندما بشر بالدين الجديد .

إنَّ الصلةَ بين سلاطين بين بني الأحمر والأنصار أسعفت الشاعرَ كثيراً في بناء صورهِ الفنية، فكان دائمَ التذكيرِ بهذه المسألة وخصوصاً أنَّ الناسَ ينظرون إلى الأنصار نظرةً توقيرٍ، لما قدموه من أفضال كانت سبباً في اشتداد عودِ الدعوة، ومن ثم وصولها إلى أقاصي الأندلس، وما وجودُ بني الأحمر أحفاد الخزرج في الأندلس إلا دليلٌ على جهاد الخزرج في المدينة لنصرة الدعوة وخارجها لنشر نور الإسلام، يقول ابن الخطيب :

فأسعدُ أميرَ المؤمنينَ بطالعٍ يُنمى إليه الحربُ والمحرابُ2

دليلُهُم القرآنُ يا حبذا الهدى ورهطُهُم الأنصارُ يا حبذا الرهطُ3

ولا يكفي فقط انتماء هؤلاء الأمراء للأنصار حتى تأتيهم السلطنة منقادةً تجرر أذيالها، ولكنَّ استحقاقهم لهذه السلطة نابعٌ من مهمة مقدسةٍ أنيطت بهم؛ فهم حماة دين الله والمدافعون عن الثغور، يقول ابن الخطيب :

أميرَ الطوالِ السُّمرِ والفُضْبِ البُئرِ وحافظَ دينِ الله في نازحِ الثُّغرِ4

1 المصدر نفسه، 461/2

2 لسان الدين، ديوانه، 106/1

3 المصدر نفسه، 461/2

4 المصدر نفسه، 376/1

وأما المعنى الثالث فهو الكرم؛ فمفهوُّ الكرم عبر العصور، يتخذ دلالاتٍ إضافية، ففي الجاهلية كان الكرم نوعاً من التضامن الاجتماعي بسبب القحط الذي يفتكُّ بالناس، لذلك أثنى الشعراء على الباذلين، ومع نشوء الدولة الإسلامية واتساعها ظل للكرم هذه القيمة، وظلت هذه الأسباب أيضاً، ولكن أُضيف إليها عطاء الخلفاء والسلاطين، وهذا العطاء لم يكن دائماً لأنَّ الناسَ مرملون، بل صار العطاء لاستمالة الناس حول الخلافة أو السلطنة حتى تصير الدولة أكثرَ تماسكاً، ونفهم هذا التطورَ وفق عصره؛ أي أنه تطورٌ طبيعيٌّ حيث بدأت الدولة تبسط يدها رويداً رويداً، فكان لا بد من الإكثار من العطاء، مع قوةٍ شكيمةٍ وهيبةٍ يبيدها السلطان؛ لأنَّ الناسَ ما بين رغبة ورهبة، ولم يكن سلاطينُ بني الأحمر بدعاً في هذه المسألة، بل كانوا متناغمين تماماً مع السياق العام في عصرهم، وكذلك كان لسان الدين بن الخطيب، الذي ألحَّ على هذه الفضيلة، وذكرها في غير مناسبة، واستخدم تراكيبَ لغويةً مختلفة لإبرازها، والذي نلحظُه بعد التدقيق في قصائد المدح أن الشاعرَ تحدثَ عن فضيلة الكرم غيرَ ما مرَّ على الأقل في كل قصيدة، يقول ابن الخطيب :

بلغت بيوسفَ مثنوى الضيوفِ ووردَ الندى ومناخَ الوفودِ

ثمَّالَ الفقيرِ ويُسزُ العسيرِ وكهفُ الغريبِ و ماوى الطريدِ<sup>1</sup>

ويقول في قصيدة أخرى :

أتاك على علمِ بجودك في الورى فأمل من جدواك ما هو مُعتادُ<sup>2</sup>

وتعدُّ الشجاعةُ المعنى الرابع؛ فهي من أهمِّ الفضائل التي تغنى بها الشعراء، وقد استقبحت العربُ الجبنَ، بل وكانت شديدةَ الزرابة على الجبان، وفي المستوى نفسه أشادت بالشجاعة والشجعان، وهذه الفضيلة كانت ماثلةً بقوة في طبيعة حياة غرناطة، ومن ثم في الخطاب الشعري، فالبلاذ كما ذكرنا في أكثر من مناسبة كانت في حومة حربٍ، فلا بد من أن ينهضَ الفرسانُ للدفاع عنها، وهذا ما كان؛ فقد كان سلاطينُ بني الأحمر يجرِّدون الحملاتِ ضد النصارى، ويصدون حملاتهم أيضاً،

<sup>1</sup>لسان الدين، ديوانه، 264/1  
<sup>2</sup>المصدر نفسه، 274/1

لذلك كان ابن الخطيب يعلي من هذه الفضيلة، فالجبن أبعد ما يكون عن هذه الكوكبة من الناس، ولا بد من التذكير بها والحث عليها والإشارة إلى من يتمثلها، يقول ابن الخطيب:

لو أن بأسك والجموع زواحف في مجمع البحرين غيض الماء 1

الطاعنون الخيل يوم الملتقى والمطعمون إذا عدت شهباء 2

وقد كان الممدوحون بالنسبة له نوراً مشعاً يفيض على من حوله معرفةً وفكراً، يقول ابن الخطيب:

يا نيراً لولا توقد نوره هفت الحلوم وفالت الآراء 3

### 4.2.3. معجم ألفاظ الكون العلوي

الكواكب العلوية جزء من تصور الشاعر العربي، وقد شغلت حيزاً مهماً بوصفها نسيجاً مهماً من بناء صورته

الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها
الشمس	60	الثريا	3	الشعري	2
البدر	57	النير	2	يوح	1
النجم	53	كيوان	2	ذكاء	2
السعود	45	السماك	4	المشتري	2
الشهب	40	السرطان	3	الجوزاء	4
السماء	42	الجدي	2	المجرة	3
الفلك	10	الجواري الخنس	2	شواظ	1

1المصدر نفسه، 94/1

2المصدر نفسه، 95/1

3 المصدر نفسه، 95/1

2	زحل	2	القطب	25	الكوكب
3	الغزاة	3	الفرقد	24	القمر
1	الميزان	1	عطارد	16	الهلال
1	السماك الأعزل	1	الإكليل	1	بهرام
1	المرزم		النحسان	1	الفرغان
1	يوح	2	الأسد	1	المحيط المستدير

استخدم ابنُ الخطيب تسعاً وثلاثين كلمةً من كلمات الحقلِ الدلالي لمفردات الكون، وبلغ مجموع تكرارها ثلاث مئة وتسعة وتسعين مرةً، وكانت الكلمات التالية أكثر دوراناً في شعره:

الشمس، البدر، النجم، السعود، الشهب، السماء، الفلك، الكوكب، القمر

لم تكن ألفاظُ الكون بعيدةً عن معجم الشعراء منذ الجاهلية، ولكنَّ شيوعَ هذه المفردات أو انحسارها يوحى بدلالةٍ تلفت نظرَ المدقق في شعر ابن الخطيب، فعددُ ألفاظِ الكون التي وردت في شعر الرجل كثيفةً من حيث عددها، ومن حيث تكرارها وتوزُّعها على المواضيع التي طرقتها الشاعرُ. صحيحٌ أنَّ الشاعرَ بذل ثلثي الديوان للمدح، ولكنَّه في قصائد المدح نفسها كان ينوعُ في المطالع أو طرق عرضِ القضايا أو في الخواتيم، لذلك نجدُ أن مدائحه، بدت رشيقةً، وفيها حيوية وجذب، لأنَّ الشاعرَ احتفتى بها، فلم يكن ابنُ الخطيب ليرضى بأن يكونَ شاعراً أقلَّ درجةً من الذين كان يمتلئ بهم بلاط بني الأحمر على الرغم من أنه وصل إلى سدة الوزارة، ولكنَّ مرتبةَ شاعر السلطان الأول بقي محتفظاً بها وعاضاً عليها بالنواجذ، ويبدو أنَّ منزلةَ الشاعر المقرب من السلطان في ذلك الزمان تقتربُ من الدائرة الضيقة للحكم واتخاذِ القرار فلا بد من تجويد هذه المدائح، لأنَّ السلاطين أيضاً كانوا على درجة عالية من الثقافة، ويستطيعون تمييزَ الغث من السمين، وهذا التنوع في مفردات الكون له سببٌ آخرٌ أيضاً هو أنَّ الشاعرَ كان يشتغلُ بكثيرٍ من العلوم كالتب والرياضيات والفلك وغيرها، فهذه الأسماء المتنوعة للكواكب تعد بالنسبة له حالة معرفية.

يقول ابن الخطيب :

### الشمسُ أنتَ إذا انفردتَ وهل يُرى بينَ الورى في مطلعِ شمسانِ 1

الشمسُ بالنسبة للثقافة العربية الإسلامية مطلقُ النور ومطلقُ العطاء، وقد كانت هذه الصورةُ منذ الجاهلية محببَةً عند الشعراء ومستملحةً عند الممدوحين، فهذه الصورةُ فيها دالتان الأولى السمو والرفعة، لأنَّ الشمسَ كوكب يرتقي بعيداً، و يطل على الناس، والدلالةُ الثانيةُ رمز النور والعطاء، لذلك كان الممدوحون يطربون عند سماع هذه الأوصاف، وهذا تفسيرُ كثرةِ ورودها في الديوان، ويستخدم الشمسُ أيضاً لمَدح أشعاره، يقول ابن الخطيب :

### خذها كمثلِ شعاعِ الشمسِ صافيةً حمراء لا تستمعُ فيها إلى عدلِ 2

ويستخدم الشاعر الشمس في وصف الخمرة أيضاً

### نبّة نديمك للصَّبوح وهاتها كالشمسِ تُشرقُ من جميعِ جهاتها 3

ويأتي البدر في المرتبة الثانية من حيث تكراره، بعد الشمس، ولم تتراجع مكانةُ البدر في الصورة الشعرية عند العرب من الجاهلية، حتى عصر ابن الخطيب بل ظلَّ البدرُ رمزاً للسُّمو والرفعة، وللجمال الأخاذ، ظل الرفيق الوفي الذي يرافقُ التائه في رحلته، وظل سَميرَ العشاق والمحرومين والمعذبين، يقول ابن الخطيب :

### وظلعت بدرًا لا يخاف محاقه يوماً ولا يخشى عليه أفوله 4

فهذا الممدوحُ بدرٌ لا يتلاشى ولا يختفي وإنما باقٍ يشعُّ عطاءً وخيراً على الآخرين، وهذا البقاء الذي تبيته الصورةُ يقربُ الصورةَ من الواقعية، ويجعلُ البدرَ مقاربةً فنيةً فقط، وتصيرُ حدودُ المشابهة بين الممدوح والبدر هشةً ويصيرُ الأثرُ الفني للبدر باهتاً في الصورة، لأنَّ البدرَ يأفل عند انبلاج الصباح، ويبنى الشاعرُ صورةً كاملةً على الكون العلوي؛ فالممدوحُ بدرٌ وبلادُه التي يحكمُها منازلُ هذه الكواكب، ويقول في وضع آخر :

1 لسان الدين، ديوانه، 314/1

2 المصدر نفسه، 490/

3 المصدر نفسه، 1/ 169

4 لسان الدين ديوانه، 477/2

كَأَنَّكَ بَدْرٌ وَالْبِلَادُ مَنَازِلٌ إِذَا جِئْتَ أَفْقًا رَاقَ نَوْرُ جَمَالِهِ1

وَلَمَّا دَعَا بِالْجُدْعِ أَقْبَلَ خَاضِعًا إِلَيْهِ وَشَقَّ الْبَدْرَ وَاسْتَنْطَقَ الصَّلْدَا2

وَيَسْتَحْمُ لَفْظَ النُّجْمِ فِي سِيَاقِهِ الْمَتَوَاتِرِ وَهُوَ هِدَايَةُ السَّارِي، يَقُولُ :

وَإِنَّ بَنِي زَيْيَانَ فِي أَفْقِ الْعُلَى لِأَنْجُمٍ هَدِيٍّ كَلَّمَا أَفَلَ النَّجْمُ3

ويستخدم الشهاب في سياق المديح أيضاً في إشارة واضحة للحالة العسكرية التي كانت تحياها البلاد، فالشاعر يرى السيوفَ في كل شيء يبصره، وفي كل خاطر يفيض منه، يقول:

فَلَوْ اسْتَعْنَتِ الشُّهُبَ وَاسْتَنْجَدْتَهَا حَمَلَ السَّلَاحِ لَكَ السَّمَاءُ الْأَعْزَلُ4

فالشهبُ تتحولُ إلى جنْدٍ تَأْتَمِرُ بِأَمْرِ السُّلْطَانِ وَتَحَارِبُ تَحْتَ رَايَتِهِ، وَلَيْسَتْ الشُّهُبُ وَحَسْبُ، بَلْ إِنَّ السَّمَاءَ الْأَعْزَلَ يَحْمِلُ السَّلَاحَ مُحَارِبًا تَحْتَ رَايَةِ السُّلْطَانِ .

ويعود دائماً الشاعرُ لاستخدام هذه العناصر الكونية لخدمة القصيدة المدحية في إطارها التقليدي البسيط، فالممدوحُ وآلهُ شهابٌ هدى يتجلّى في السماء يقول ابن الخطيب:

شِهَابٌ هَدَى تَجَلَّى فِي سَمَاءِ عُلَى وَفَرَعُ مُلْكٍ نَمَا فِي دُوْحَةِ الْكُرْمِ5

ويستخدم الشاعرُ الشهابَ في النسيب وخصوصاً في مقدمة القصائد المدحية، فقرطُ المحبوبةِ شديداً للمعان كالشهاب.

وَوَمِيضٌ تُغْرِكُ أَمْ تَأْتِقُ بَارِقٍ وَشِهَابٌ شُنْفِكِذَا أَمْ الْجُوزَاءُ6

ويستخدم الشاعرُ مفرداتِ الكونِ العلويِ دُونَ تَخْيِصٍ بِاسْمٍ مُحَدَّدٍ؛ فَيَذَكُرُ الْمَجْرَةَ وَالنُّجُومَ وَالْكَوَاكِبَ لِلدَّلَالَةِ عَلَى أَفْضَالِ الْمَمْدُوحِ، هَذِهِ الْأَفْضَالُ الْبَادِيَةُ لِلْعِيَانِ كَوَكْبٍ مَنِيرٍ لَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَجْعَدَهَا أَحَدٌ

السيفُ بَرَقَ كُلَّمَا احْتَدَمَ الْوَعْيُ وَأَنَا الْمَجْرَةُ وَالنُّجُومُ رَجَالُهَا7

1المصدر نفسه، 484/2

2المصدر نفسه، 356/1

3المصدر نفسه، 543/2

4 المصدر نفسه، 496/2

25 لسان الدين، ديوانه /532

6 المصدر نفسه 93/1

7 المصدر نفسه 518/2

آثَارُكَ الْعُرُّ الْكِرَامُ كَوَاكِبٌ تَأْبَى الْكَوَاكِبُ أَنْ يَضِلَّ رِكَابُ 1

## الفصل الخامس: أمور منتقدة على لسان الدين بن الخطيب

### 5.1. ضيق عالمه الشعري

منذ التمهيد قلنا: إن ابن الخطيب كان موزع الأشغال؛ فهو وزيرٌ وسفيرٌ وشاعرٌ ومؤرخٌ ومترسِّلٌ. لقد اشتغل الرجل بكل فنون الثقافة والفكر التي كانت متاحة في عصره، وبلا ريب ستأكل هذه الاهتمامات بعضها من بعض، فلم يكن ابن الخطيب الشاعر الذي نهتم به في هذه الدراسة متفرغاً للشعر كما كان أبو نواس أو أبو تمام أو المتنبي، وهذا التفرغ جعل الشعر المشروع الوحيد في حياة هؤلاء الرجال، ولذلك كان عندهم سعيٌ حثيثٌ إلى التجويد والتحكُّك، وهذا في الأصل مذهبٌ ورثه الشعراء العرب عن مدرسة عبيد الشعر. وصحيحٌ أنه لم يستوِ مذهباً أو طريقة في صناعة الشعر، ولكنه بابٌ للاحتفاء بالشعر روائيةً وإبداعاً، ولم يكن الشعرُ النافذة الوحيدة التي يعبرُ بها ابن الخطيب عن مواقفه وهواجسه؛ فقد كان عنده التأريخُ والنثر الفني بأشكاله المختلفة، وعبر هذه المنافذ كان يعلِّق على كثير من الحوادث<sup>1</sup>، وهذه الاختيارات المتعددة تجعل الضغط النفسي على الملكة الشعرية أقل، لأنه يكون قد فرغ رأيه من منفذٍ فنيٍّ آخر، وقد لا نجدُ له قصيدةً شعريةً له في مناسبة ما لأنه قد كتبَ فيها نثراً، فليس في الديوان قصيدةً في هجاء ابن زمرك على سبيل المثال، ولكنه أوجعه بقطعة نثرية طويلة<sup>2</sup>.

وسنناقش هنا بنية القصيدة عند ابن الخطيب، حيثُ شاعت عند الرجل المقطعات الصغيرة، وقد تحدث النقاد عن توصيف القصيدة من حيث الكم؛ فـ«قيل إذا بلغت القصيدة سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة أبياتٍ غير معيبٍ عند أحد من الناس... ومن الناس من لا يعدُّ القصيدة إلا ما بلغ العشرة أو جاوزها ولو بيناً واحداً، ويستحبون أن تكون القصيدة وتراً وأن يتجاوزَ بها العقد أو توقف عنده، كلُّ ذلك ليدلوا على قلة الكلفة وإلقاء البال بالشعر»<sup>3</sup>

وئمة رأيي آخر: «والذي في العادة أن يُسمَّى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر : قطعة. فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العربُ قصيدة»<sup>4</sup>

1 ينظر على سبيل المثال ترجمته للقاضي النباهي والشاعر ابن زمرك في كتابه: الكتيبة الكامنة فيمن لقيناه بالأندلس من شعراء المئة الثامنة، تحقيق: (إحسان عباس)، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1983 ص147

2 المصدر نفسه ص282

3 ابن رشيق، المصدر نفسه، 197

4 علي بن إسماعيل، بن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: (عبد الحميد هنداوي)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، 187/6

وربما يكون تحديد القصيدة بالسبعة أبيات هو الأدقُّ للتوصيف المعيارِيّ، لأنهم لم يعدُّوا الإيطاء بعد سبعة أبيات معيّباً، وهذا الاهتمامُ بعدد الأبيات يُعدُّ معياراً دقيقاً لقياس طول نفس الشاعر، واحترافه للشعر، واتخاذهِ التقاليدَ الشعرية المستقرة منهاجاً له، أي يصير الشاعرُ محسوباً على حومة الشعراء، لأنَّ البيت والبيتين، لا يُعدَّان مقياساً شعرياً فلربما صدرا عن رجل ليس بشاعرٍ أصلاً، ولكن هذا لا يفي كونه هذا المقول شعراً، ولنا بشوارد الأبيات التي سارت مثلاً خيراً دليل.

وأول المسائل التي نلمحها في ديوان الرجل شيوعُ النصوص القصيرة ما دون السبعة أبيات، وسننظر في الجدول اللاحق، ثم نناقش معنى هذا الشيء:

عدد الأبيات	1	2	3	4	5	6	المجموع
عدد المقطعات	4	136	43	15	38	14	250
مجموع الأبيات	4	272	129	60	180	13 2	777

لقد كان عدد المقطعات كبيراً جداً فقد بلغت مئتين وخمسين مقطعة، ومجموع عدد الأبيات سبع مئة وسبعة وسبعون، وقد جاءت المقطعات ذات البيتين في المقدمة، حيث بلغت مئة وستاً وثلاثين مقطعة، وهذه الأرقام تأخذنا إلى دراسة مضامين هذه المقطعات ودلالة شيوعتها.

لقد كان المدح هو الموضوع الرئيس عند ابن الخطيب، الموضوع الذي يتطلب منه حشد جميع قيمه الشعرية، وتمثل التقاليد التي صارت قانوناً يسير عليه الرجل، حيث تطويل القصائد والاحتفاء بالمطالع والتصريح وذكر الأحبة وأوجاع الفراق، وحسن التخلص، حتى إذا صار السامع بين يدي الشاعر مُصيحاً لا يحس بغيره انطلق في كيل معاني المديح حتى يرتوي الممدوح مما يقال، ولذلك كان هذا الموضوع أثيراً عند الشاعر، بل صار سهل التناول بالنسبة له فما عليه إلا أن يغيّر البحر والقافية، ثم يعيد المعاني نفسها التي قالها في مدحة سابقة، ولم يكن لدى الشاعر موضوع أثير سواه، فهو لم يكن شاعراً غزلاً، ولم يكن شاعر عبث له مغامرات، فهذه المواضيع نلمحها بشكلٍ شفيف في ديوانه، ومعظمها تقليدٌ لمن سواه، وقد اعتذر في غير ما موضع عن هذه القصائد، يقول:

«وقلتُ في غرض النسيب والله وليُّ التجاوزِ والمغفرة بمنَّه وفضله»<sup>1</sup>

أما وخيالٍ في المنام يزورُ وإن كان عندي أن ذلك زورُ

لقد ضقتُ ذرعاً بالنوى بعد بُعدكم على أنني للنائباتِ صبورُ

ولا نلمس في ديوان ابن الخطيب التناظرَ شبه الدقيق الذي نلمسه في دواوين الشعراء، حيث تتوزع المواضيع والاهتمامات التي يتناولها الشاعر بشكل تقريبي، وهذا مرثه إلى معايير الشعرية العربية التي تمتدح صاحب الأغراض المتنوعة وتقدمه «وكان لكثير في التشبيب نصيبٌ وافر، وجميلٌ مقدّمٌ عليه وعلى أصحاب النسيب جميعاً في النسيب، وله في فنون الشعر ما ليس لجميل»<sup>2</sup>

وعلى هذا الأساس صار موضوع المفاضلة بين الشعراء، وهذا المعيار وُضِعَ بعد أن استقرأ النقاد طريقة الأقدمين في القول، وتعدد الأغراض عندهم، وصار سنة يتبعها الشعراء فيما بعد. صحيح أن بعض الشعراء يغلب عليهم فنٌّ من الفنون كالمدح أو الفخر والهجاء كما جرير والفرزدق على سبيل المثال، ولكنهم لم يهملوا الفنون الأخرى، فنجد عندهم غزلاً ورثاء، بينما نجد ابن الخطيب تفرغ لفن المديح، وحشد له كل طاقاته الفنية، وبعد التدقيق في تعدد الأغراض عنده وقفنا على مسألة غاية في الطرافة، حيث كانت بقية الأغراض مهمله عنده، وإذا تسنت له فرصة التهرب من القول فيها فإنه فاعل، وكنا قد عللنا ذلك سابقاً بأن الشاعر لديه مجموعة من المنافذ الفنية التي يعبر من خلالها:

وسنحاول الوقوف عند هذه الأغراض التي بدت شبه مهمله عند الشاعر، والتي بلا ريب تعدّ مثلية، لأننا في ديوانه نقف أمام غرضٍ واحد تقريباً.

### 5.1.1. موضوع الرثاء :

يبدو موضوع الرثاء من المواضيع الغربية عند لسان الدين بن الخطيب؛ فعدد نصوص الرثاء عنده عشرة نصوص، أولها نصُّ مؤلف من بيت واحد، وقد قيلت في رثاء السلطان أبي سالم المريني<sup>3</sup> يقول :

1 لسان الدين، ديوانه 394/1

2الجمحي، المصدر نفسه، 2/ 545

3 لسان الدين، ديوانه، 161/1

## بني الدنيا بني لمع السراب (لدوا للموت وابنوا للخراب) 1

وهذا البيت فيه كلام أيضاً؛ فالشطرُ الثاني منه مُنصصاً لأبي العتاهية، وفي هذا البيت لا توجد أية إشارة لرتاء هذا السلطان سوى تقديمه للنص بعبارة: وقال يرثي السلطان أبا سالم المريني، ولم يذكر المحقق أن هذا البيت من قصيدة طويلة وقد سقطت أو حذفها، وقد نقل هذا البيت عن الإحاطة 2 ونفح الطيب 3

وليس لابن الخطيب قصيدة في رثاء أبيه وأخيه محمد اللذين قضيا في معركة طريف، وأبوه كان من أعيان غرناطة، وقد ورث مكانه، ونجد في الديوان عبارة: «وقلت في رثائه من قصيدة أولها 4. ويقصد أباه، ولكنه ذكر أربعة أبيات فقط في الحكمة، مبيناً نظرته للموت، ثم توقف، وقد ذكر أباه وأخاه في قصيدة، مظهراً الحبور لأن السلطان أبا الحجاج «سفر لي وجهه رضاه بعد إعراض عقب الكائنة بطريف» 5

وكان ذكره لأخيه وأبيه حياً، ونجد في الديوان العبارة التالية ثم قصيدة طويلة:

«وقلت أرثي ثلاثة من الإخوان تقاربت وفياتهم» 6، حيث جمع الثلاثة في قصيدة واحدة.

وعلى الرغم من أنه رثى أبا الحجاج بقصيدة طويلة

وقمة طرافة الرجل في موضوع الرثاء هو رثاء زوجته، فقد قال أحد عشر بيتاً، تخلو تماماً من العاطفة، وأعاد معاني سالفه يقولها الشعراء في مواقف القَد:

سقى الحيا قبرك الغريب ولا زال مناخاً لكل هطال

قد كنت مالي لما اقتضى زمني ذهاب مالي وكنت آمالي

وقد ختم القصيدة ببيت غريب، حيث يقول:

واسمك مقلوبه يبين لي مال أمري في معرض الفال 7

1 أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، تحقيق: (شكري فيصل)، مطبعة جامعة دمشق، ط1، 1965، ص33

2 ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة 318/1

3 المقرئ، التلمساني، المصدر نفسه 6 / 24

4 لسان الدين، ديوانه 463/2

5 المصدر نفسه، 490/2

6 المصدر نفسه، 623/2

7 المصدر نفسه، 506\_505/2

فالشاعرُ كان مسكوناً بالعبث اللغوي في مشهد هلاكِ زوجته، وقد قال المحقق في الحاشية تعليقاً على هذا البيت: «لم نعرف امرأة الخطيب هذه، ولعلها رحمة»، وهذا الأمر يثير الانتباه وكأن الشاعر لم يفتح بعزير، أما قصيدته في رثاء جدة أبي الحجاج فهي نسخة عن رثاء أم سيف الدولة للمتنبى<sup>1</sup>، يقول:

نُعَدُّ الرماحَ المشرفيةَ والقنا      ويطرقُ أمرُ الله من حيث لا ندري

وهل خفضَ التائبُ للشمسِ رتبةً وهل رفعَ التذكيرُ من رتبةِ البدرِ

يقول المتنبى :

نُعَدُّ المشرفيةَ والعوالي      وتقتلنا المنونُ بلا قتال

وما التائبُ لاسمِ الشمسِ عيبٌ ولا التذكيرُ فخرٌ للهِلالِ<sup>2</sup>

ولا نريد تقصيَ حلولِ أبيات المتنبى في هذه القصيدة، وقد قمنا بتحليل نماذج كثيرة في فصل التناص، والغريب أيضاً أنه مدح أبا الحجاج بإحدى وخمسين قصيدة، ورثاه بقصيدتين فقط الأولى من المطولات، لكن الثانية بيتان فيهما من النثرية ما يخرجهما من باب الشعر، يقول :

غَبَّتْ فلا عينٌ ولا مخبرٌ      ولا انتظارٌ منكِ مرقوبٌ

يا يوسفُ أنتَ لنا يوسفٌ وكُنَّا في الحزنِ يعقوبُ<sup>3</sup>

فاستدعاء صورة الحزن وربطها بيوسف ويعقوب صارت مكرورة، وقد أعادها ابن الخطيب غير مرة، دون أن يبيت في هذه الصورة حياةً جديدة تجعل منها صورةً شعرية، وحتى عندما رثى أبا الحجاج كانت الصور مكرورة، يقول :

تبكي عليكِ مصانعٌ شيدتها      بيضٌ كما تبكي الهديلَ حمامٌ

تبكي عليكِ مساجدٌ عمّرتها      فالناسُ فيها سجدٌ وقيامٌ<sup>4</sup>

1لسان الدين، ديوانه 395/1

2 أبو البقاء العكبري، شرح ديوان المتنبى المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: (مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي)، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، د. ط. د. ت. 8/3\_9

3لسان الدين، ديوانه 162/1

4لسان الدين، ديوانه 557/2

وعندما جاز ابن الخطيب إلى العدو المغربية فاراً بنفسه زارَ أَعْمَات، وقف على قبر المعتمد بن عباد الذي كان من الغابرين، ورثاه بسنة أبيات 1

لقد وجدَ ابن الخطيب في زمنِ النكباتُ فيه توازي الانتصارات، وربما كِفَةُ النكبات أَرَجُحُ بقليل، وقد فقد الرجل خلال حياته كثيراً من أحببته أشدّها إيلاًماً نكبته بمقتل أبيه وأخيه في موقعة طريف، وقد ماتت زوجته، وبلا ريب فإن الرجل كان محاطاً بكثير من الخلان، لقد كان لؤلؤة غرناطة، ولكنَّ فنَّ الرثاء كان عنده شحيحاً على الرغم من أن الرثاء هو مدح للميت كما يرى النقاد والبلاغيون، والرجل أسرف كثيراً في مدح الأحياء، ولكنه بمجرد رحيلهم فإن موقفه النفسي منهم يدل على أن مدائحهم لم تكن عن مودة خالصة أو بضع مودة على الأقل؛ فأبو الحجاج ظفر منه بمرثية وبيتين فقط، وكان رثاؤه لزوجته باهتاً، ربما يكون الرجل متعلقاً بالدنيا وحسب، أمّا الراحلون فإن مكانتهم تُنتزع من اهتماماته، وعلى الأرجح فإن الرجل لم يكن يحسن فن الرثاء، لأنه كان في مرثياته مقلداً لأساليب الأولين، وكان هذه المرثية عبءً عليه يريد أن يقول أي شيء إسقاطاً لفرض.

### 5.1.2. موضوع الهجاء

ولم يكن موضوع الهجاء بأحسن حالاً من موضوع الرثاء، بل إن حضوره يكاد يكون غير مرئي، ويحتاج إلى تدقيق حتى يلمم المرء أبيات الهجاء في قصائده، على الرغم من أنه كان محاطاً بالأعداء والحساد الذي كادوا له، واستطاعوا في نهاية الأمر الفتك به.

نجد لابن الخطيب قصيدة واحدة في الهجاء قالها في هجاء الوزير إبراهيم بن أبي الفتح وابن عمه محمد بن إبراهيم، ولكننا نجد له اثنتي عشرة مقطعة، واحدة منها في هجاء مدينة سلا والباقي في هجاء القاضي النباهي الذي سمّاه جعسوساً، وكانت ستُّ منها مؤلفة من بيتين فقط، واثنتان من أربعة أبيات وواحدة من ثلاثة أبيات، يقول في هجاء القاضي النباهي:

إذا نزع الأثواب جعسوس خُلنَّه      وقد حلّ أعلاها ليلعقها قطُّ

ومرّة وصفه بالبني وهو أحد ألقابه، يقول :

عمامة البني مشهورة      بالحسن والإقبال ما أقلُّه

1 لسان الدين، ديوانه 708/2  
2 المصدر نفسه، 465/1

عِمامَةٌ قد ظهَرَتْ في الأذى كأنَّها الفُقَّاعُ في المِزْبَلِه 1

وقد يهجوهُ ويوري ببنته، يقول:

جَعَسوسُ ثَعْلُبُ مَكْرٍ      وذو خِلالٍ ذَمِيمِه  
زادَتْهُ في السوءِ بِنْتُ      من المَسوخِ القَدِيمِه  
قُلْنَا ولِلْيَتِيمِ فِيها      مَخِيلَةٌ مُسْتَقِيمِه 2  
ثُعالبِي انْتِماءٍ      مُخَلَّفٌ لِيَتِيمِه

وقال في هجو أهل سلا :

أهل سِلا صاحَبَتْ بِهَم صائِحَةٌ      عادِيَةٌ في دُورِهِم رائِحَةٌ  
يَكفِيهِم من عَوَزٍ أَنهَم      رِيحائِهِم لَيْسَتْ لَهُ رائِحَةٌ 3

إذا كُتِبَ أبياتُ الهجاءِ التي وردت في ديوان ابن الخطيب واحدٌ وثلاثون بيتاً، لم يُنظَّمها الشاعر في قصيدة واحدة، بل كانت متناثرة في الديوان، وتسعة وثلاثون بيتاً في هجاء الوزير أبي الفتح وابن عمه، وهذا مؤشرٌ على أن الهجاء شعراً لم يكن من المواضيع التي احتفى بها الشاعر، وإذا دققنا في هذه المقطعات الصغيرة التي هجا فيها الشاعرُ القاضي النباهي، فإنها بسيطة الخيال؛ ففي البيت الأول شبه النباهي حين يخلع ثيابه بالقط، وشبه عمامته في القطعة الثانية بالفقاع الذي ينبت في المِزْبَلَة، وشبهه في القطعة الثالثة بالثعلب الماكر، أما في هجائه لأهل سلا فقد ذكر صورة ساهرة دلالة على بخلهم، فريحائهم ليس له رائحة. وكذلك الأمر فإن القصيدة الطويلة في هجاء الوزير أبي الفتح وابن عمه كانت فقيرة الخيال بسيطة المعاني مباشرة التعبير يقول على سبيل المثال :

يا ابنَ أبي الفتحِ نَسَبَةٌ عَكِستُ      فلا بَفُتْحِ أَنتَ ولا ظَفَرِ  
يا ظَللاً ما عليه من عَمَلٍ      يا شَجْراً ما لَدِيهِ من ثَمَرِ  
يا مُفَرِّطَ الجَهْلِ والغِباوَةِ لا      يُحسَبُ إلا من جُملةِ البَقَرِ

1 المصرد نفسه، 528/2

2لسان الدين، ديوانه، 572/2

3المصدر نفسه، 259/1

## يا دائم الحقدِ والفظاظَةِ لا يُفَرِّقُ بَيْنَ ظالمٍ وبري1

لا نريد أن نقول إن ابنَ الخطيب فرّ من موضوع الهجاء لأنه يأنف من الهجاء ولا يستحبه، والدليل ما هو مُتَبَتُّ في الديوان؛ فالرجل قد هجا النباهي ما استطاع فنياً إلى ذلك سبيلاً، وما أتاحت له أدواته الفنية وخياله وقدرته على السخرية من المهجّو، وواضح أن نفسه الشعري في هذا الموضوع قصير، بل قصير جداً، ولكنه في المستوى نفسه كان صاحبَ نفسٍ طويلٍ في الهجاء من خلال النثر، ذلك أن الدوافع إليه كانت كثيرة، فالرجل كان ذا منصب، وقد مُنِيَ بشواظ الحسادِ ودسائسهم، وحينما أقبلت الدنيا عليه كان مقصدهم، ولما أدبرت الدنيا عنه أعرضوا عنه وكادوا له، وكان أشدهم سعياً في ذلك من يعدّون من غرسِ نعمته، وهذا ما أشعل نارَ غيظه.

ولذلك نجد له تآليفَ من مثل: كتاب خلع الرسن في التعريف بأحوال ابن الحسن، وكتاب: مثلى الطريقة في ذم الوثيقة، ورسالة المفاضلة بين مالقة وسلا، فضلاً عن ترجمة القاضي ابن الحسن في الكتيبة الكامنة وترجمة ابن زمرك فيها أيضاً وغير ذلك، وابن الحسن الذي أَلَفَ فيه كتاب: خلع الرسن هو القاضي أبو الحسن بن عبد الله النباهي المالقي، قاضي غرناطة الذي حرّض على لسان الدين وسعى لإقامة الحجج على كفره وزندقته لاستحلال دمه لما لجأ إلى المغرب فاراً بنفسه من انتقام السلطان، وذلك بعد ما كان من خاصته، ولقد همّ النباهي بالقدوم إلى المغرب لإقامة دعوى الإلحادِ عليه، لولا أنّ سلطانَ المغرب حمى نزيله، فما كان من ابن الخطيب إلا أن يؤلّف كتابه خلع الرسن في بيان مساوي هذا القاضي ويرفعه للسلطان أبي فارس المريني ملك المغرب الذي حماه ودافع عنه.

أما كتابُ مثلى الطريقة في ذم الوثيقة<sup>2</sup> فكان الذي دعاه إلى وضعه هو سوء تفاهم وقع له مع بعض الأفاضل المتعاطين لصناعة التوثيق، وكان هو بحالة من الغربة وإدبار الدولة جعلته يتوجّس من كل قولٍ وعملٍ يواجهه به إهانة له واستخفافاً بقدره، فكتب هذه الرسالة في ذم الوثيقة والموثقين والتشهير بهم والتشنيع عليهم، وما كان ذنبُ صاحبه إلا أنه لم يجب دعوةً له مع الاعتذار عن ذلك.

وهذا دليل على أن الشاعرَ قبل محنته لم يكن يقرب موضوع الهجاء شعراً أو نثراً، ولكن بعد أن لاقى من الخذلان ما لاقى، نبتت له مخالبُ هجاءٍ كانت قصيرة على المستوى الشعري، ولكنها

1 المصدر نفسه، 428/1

2 صدر الكتاب غير محقق عن دار المنصور في الرباط المغرب، ط1، 1973

كانت طويلة وموجعة على المستوى النثري، وهذا الهجاء كان أحد وسائل الدفاع عن الوجود، بعد أن صارت عنقه محلّ مساومة بين سلاطين بني الأحمر وسلاطين المغرب.

والقول في ابن زمرك وما ترجم له به في "الكتيبة الكامنة" هو مثل القول في القاضي ابن الحسن، فقد كان ابن زمرك من تلامذة لسان الدين وممن درج بين يديه في مناصب الدولة، وهو ربيب نعمته، لكنه لم يحفظ له عهدا ولا ذمة، بل سعى في نكبته وقدم إلى فاس لما خلا الجو لخصوم ابن الخطيب، وبذل ما استطاع لانتقاصه وامتحانه، ولم يرجع إلى الأندلس حتى قتل، وسنفق عند هذا النص الذي هجا فيه ابن الخطيب القاضي النباهي والذي عرّضه ابن الخطيب بوصفه ترجمة للنباهي في كتابه "الكتيبة الكامنة فيمن لقيناه بالأندلس من شعراء المئة الثامنة"، ولكن هذه الترجمة بدت هجاء مُقذعاً، يقول ابن الخطيب:

«القاضي علي بن عبد الله بن الحسن النباهي البني المدعو بجعسوس

أطروفة الزمن التي تجلّ غرائبها عن الثمن، وقرد شارده من قرود اليمن، ذنبا وإحداقا، وفروة وإشراقا، وإشارة واصطلاحا، وخبثا وسلاحا، لا يفرق بينهما في الشكل، وقرب الغائط من الأكل، تُشغل به الصبيان إذا بكت، وتتملح بذكره الزهاد بعد ما نكست، وعن كل شيء أمسكت، إلا أن خلقه بالنسبة إلى هذا الخلق، والوجه الطلق، حسنة جميلة، وأوصافه بالنسبة إلى معارفه وعلومه، أوصاف ابن قاضي ميلة، لا يجلب لأدب يرسم، ولا حظ من حسن الذكر يقسم ولا لعرف يتنسم، ولا لبركة تتوسم، إما جنب حماره في القيادة، لحمل أوزار هذه الجياد، وأطرف بزرافته الخارقة حجاب الاعتياد، في مثل هذه المواسم الأدبية والأعياد، ومما يعاب به الزين، كيلا تصيب العين، ويعلو على البيوت تميمة، وإن كانت الأوضاع ذميمة، من حوته ورساصة منحوتة، ومرارة ثور، وطرف ذنب سنور، وأحماضا في المرعى الخصيب، وإيثارا للفكاهة بنصيب، وكان لأبيه ببلده درجة الأمير، عند مولدي الحمير، ينظف بيده أرحامها، بعد أن يحكم بالدهن أقحامها، ويستنطق بوحى بنانه الصابئة الجاحدة، وينزى العير الحصور فيحبل الأتان بواحدة، وكانت أمه أم جعسوس قابلة ذلك الوضع، ومقدرة الفطام والرضع، تولول عند الخلاص، وتعوذ المولود بسورة الإخلاص، وتقطع سرّة اليعفور بالأظفور، وتعلق عينه باللسان...»<sup>1</sup>

وتمتد هذه الترجمة للنباهي عدة صفحات أخرى تسيّر على المنوال نفسه، في الغض من الرجل والسخرية اللاذعة منه، والتهوين من أمره والإقذاع في وصفه، في تقسيم موسيقي مُحكم، وصور

1 لسان الدين، ابن الخطيب، الكتيبة الكامنة فيمن لقيناه بالأندلس من شعراء المئة الثامنة، ص 146 وما بعدها

هجائية مبهرة تدل على ثقافة واسعة وقدرة عجيبة على استجلاب أدق التفاصيل في الحياة أو من ثقافة ابن الخطيب ومن ثم توظيفها في صناعة صورة هجائية، سائرا على طريقة الجاحظ في رسالة التربيع والتدوير، وناظرا بدقة في الرسالة الهزلية التي كتبها ابن زيدون في ابن عبدوس، ولا يفوتنا التنبيه على أن لابن الخطيب ترجمة للقاضي النباهي في كتابه الإحاطة تنقض كل هذا الكلام، وتقدم النباهي بوصفه منارة علم وأدب وفكر من علامات الأندلس، ولكن الدنيا تغيرت وقد نَسَبَ شوْكُ بين الرجلين سيحجب كل ودّ قديم 1.

## 5.2. النثرية في قصائد ابن الخطيب

ليس لنا أن نزعّم في هذا العنوان أن الشعرَ أشرفُ من النثر، ولكن كثيراً من شعر ابن الخطيب فقد الخصائص الشعرية، فصرنا نجد مواضيع بسيطة جداً لا يمكن أن تكون موضوعاً شعرياً، وشاعت كما بيّنا في جدول سابق المقطعات المكوّنة من بيتين، وواضح أن الشاعر قال هذه الأبيات على عجل دون النظر فيها؛ فكانت وصفاً مباشراً للأمر الذي يباشره، وأعتقد أن هذا الأمر له أسباب كثيرة، أولها تغيرُ نظرة الناس للشعر واستخدامه في ذلك الزمان عمّا كان ينظر له في القرون الأولى، فصار يستخدم مثلاً لتأريخ حوادث يومية، أو مناسبات تخص الدولة، وابن الخطيب أفضل من يمثّل وجهة نظر الدولة:

«وقلت مما كتب في بعض المباني السلطانية:

السعدُ هذا بابُهُ المفتوحُ والعزُّ هذا سرُّهُ المشروحُ

آثارُ مولانا الإمامِ محمدٍ مثلُ الكواكبِ في السماءِ تلوحُ

إن كان دينُ اللهِ جلَّ جلالُهُ جسماً فدولتُهُ العليّةُ روحُ» 2

فليس مهماً في هذا النص الصورة الفنية الجديدة، أو طول القصيدة أو تنوع الأساليب بين الخبر والإنشاء لإقناع المتلقي، بل على العكس من ذلك تماماً الهدف هو توثيقُ هذا العمل، فجاء النص بسيطاً خالياً من الشعرية.

وقال أبياتاً لُكْتُبَ على حمالة سيف ولد السلطان:

1 لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، 294/1  
2 لسان الدين، ديوانه 235/1 وينظر أيضا: 363 /1

أنا روضةٌ وجهُ الأميرِ محمدٌ شمسي ودوني للحسامِ عَديرُ

وإذا التقى روضٌ ونهرٌ كيف لا يُلقى لأكواسِ الحروبِ مديرُ 1

ومما كتب على سرير من خشب:

أنا ملعبُ الوصلِ الذي يشرخُ الصدرِ وبرجُ سماءٍ يجمعُ الشمسَ والبدرِ

حفيظٌ على الأسرارِ حتى كأنني دعيتُ سريراً أنني أحفظُ السرَّ 2

وقد تتداخل في شعر ابن الخطيب المعارفُ التي اكتظت بها ذاكرته؛ فتتسرب إلى منظومته الشعرية، يقول في تورية طيبة:

إنِّي وإن كنتُ ذا اعتلالٍ رثَ القوي بينَ الهزالِ

بيني وبينَ الردى نزالٌ يقلُّ في مثله نزالِ

في عارضِ التيسِ لي شفاءٌ فكيفَ في عارضِ الغزالِ 3

وقريب من هذا قوله:

رأيتُ بمخدومي انتفاخاً فرابني وبادرتُ دكانَ الطبيبِ كما وجبُ

فقالَ وقاكُ اللهُ فيه فلا تخفُ عليه فهذا النفخُ ليس له سببُ

فهذه الأبيات ليس فيها من الشعر سوى النظم، وغير ذلك فإنها نثر ساذج يؤرخ ليوميات ابن الخطيب والسلطان.

ومن هذا القبيل أيضاً، قوله مُلغزاً في شنييل والنيل:

ما اسمٌ إذا زدته ألفاً من العددِ أفادَ معناه لم ينقصْ ولم يزدِ

وإنما اختلفا من بعدِ ما اختلفا معنىً بشيينِ من قدرٍ ومن بلدِ 4

1 و قال مقطعة لتكتب على مروحة، لسان الدين لمصدر نفسه 384/1

2 لسان الدين ديوانه، 409/1

3 المصدر نفسه، 509/2

4 المصدر نفسه، 337/2

إذاً تغير موقف الناس من الشعر، وصار كلُّ موضوع صالحاً ليكونَ في نصِّ شعري، وهذا ما جعل كثيراً من هذا الشعر غثاً دون عاطفة أو خيال، واكتفى الشاعر فقط بنظمٍ يحاول من خلاله نقلَ المشهد أو التعبيرَ عنه، يقول على سبيل المثال:

وَهَتْ مِنِّي الْقُوَى بِطَرِيقِ شَاطٍ      وَدَارَ عَلَى تَأْلَمِي الْإِزَارُ

فَلَا سَنَى الْإِلَهَ مَزَارَ شَاطٍ      إِذَا مَا شَاطَ شَطَّ بِهَا الْمَزَارُ<sup>1</sup>

وقد صار الشعر في العصور المتأخرة أحدَ ملاهي الناس، فقد كان مادةً تسليةً بالنسبة لهم حين يخرجون إلى الضياع للهو، ويصير التباري بين الشعراء لوصف المشهد، وعلى الرغم من أنَّ هذه الطريقة في القول ليست مستحدثة؛ فقد كان الشعراء في عصر بني العباس يتبارون في وصف مشهد، وكثيراً ما كان الخلفاء يحثونهم على هذا الصنيع، إلا أن هذا الشكل من النظم أخذ أسوأ الأشكال في العصور المتأخرة، ومنها عصرُ ابن الخطيب، وربما اختلاف الحافظ كان السبب، فالتباري في العصور المتقدمة كان مُنَاطاً بجوائزٍ سنِّيَّة، أما التباري في الوصف في هذه العصور فهو للترفيه فقط، ولم يكن الشاعر مسكوناً بالتجويد لأن قصائد المدح هي مَيدانه الأرحب، لذلك خرجت هذه المقطعات البسيطة على كثرتها في ديوان ابن الخطيب غايةً في الغثاثة والنثرية، يقول ابن الخطيب :

«وحضرنا بزاوية يحيى البرغواطى، وأوقد ناراً في حشيش لطبخ طعام، فقال صاحبنا أبو عبد الله بن زمرك في ذلك:

أَضْرَمَ النَّارَ فِي الْحَشَائِشِ يَحْيَى      مِثْلَمَا تُضْرَمُ الْحَشِيشُ بِقَلْبِي

وقلت مجيزاً له :

حَفِظَ اللَّهُ قَلْبَهُ مِنْ فَسَادٍ      مِثْلَمَا يَحْفَظُ اسْمَهُ مَعَ قَلْبِي<sup>2</sup>»

1لسان الدين، ديوانه 406/1  
2المصدر نفسه 143/1

ونجد في مقدمات بعض القصائد العبارات الآتية : «ومن المقترح في بعض اللعب والأغراض»  
1 «وأمرني رحمه الله بنظم أبيات صبوحيية على عادته من الانحطاط عن الجزالة ولين عريكة  
الكلام»2

و مرَّ كثير من الأحداث الجلييلة وقد كان المتوقع أن تجود قريحته بشعر، ولكنه خيَّب الظن؛ فعندما أرسل الملك الإسباني بيدرو رأس سعيد البرميخيو بعدما قتله مع رجاله، قاموا بعرض رأس سعيد الرميخو، فقال ابن الخطيب:

في غير حفظِ الله من هامةٍ هَامَ بها الشيطانُ في كلِّ وادٍ

ما خلَّفْتُ ذكراً ولا رحمةً في فم إنسانٍ ولا في فؤادٍ3

لم يقل ابن الخطيب سوى هذين البيتين الخاليين من أيِّ خيال، ولا نجد فيهما سوى التشفي، والغريب أن ابن الخطيب لم يُطل القول في هذا الموضوع على الرغم من أنَّ ما فعله سعيد البرميخو والسلطان إسماعيل، بعد انقلابهما على السلطان الغني بالله كان له أثرٌ رديء على ابن الخطيب الذي صوردت أملاكه وتحوَّل ذلَّة بعد عزِّ .

لقد كانت حياة ابن الخطيب تمشي بإيقاع مرسوم حدِّ الصرامة، وذلك للمسؤوليات التي كان يحملها بوصفه وزيراً، وقد حلَّ نائباً للسلطان في غرناطة في بعض أسفاره4، ومضى سفيراً لغرناطة غيرَ ما مرَّة، وكل هذه المهام جعلت حياته صعبة وأورثته الأرق، لأن الرجل بسبب من هذا المركز صار مُحاطاً بالأعداء، ولذلك كان يجد في العبث بالشعر مندوحةً للترويح نفسه، فصار يلتقط مواضيع بسيطة ويعلق عليها بسخرية بيئتين أو ثلاثة على الأكثر، وهذه الأبيات كانت تخلو من الخيال، وغاية في الركاكة والإسفاف، يقول على سبيل المثال:

قال جوادي عندما همزتُ همزاً أعجزه

إلى متى تهمزني ويلٌ لكلِّ همزة 5

1المصدر نفسه / 411

2ويعزي السلطان بموت مملوك بخمسة أبيات، المصدر نفسه / 1 318 / 221

3لسان الدين، ديوانه / 328/1

4 كُتِبَ أربعة أبيات في هذا الحدث، المصدر نفسه، / 181/1

5المصدر نفسه / 253/2

وكتب شعراً في ثمرة كمثرى، وعن ثمرة توت 1، وكتب في القلم والدواة 2، وكتب عن معاناته مع البراغيث في طريق سفر، يقول :

بئنا نكابذ همَّ القحطِ ليلتنا وأنجد السُّهد والكربُ البراغيثا

وكان يحمل ما كنا نكابذه من المشقة لو أن البرى غيثا 3

### 5.2.1. الغلو:

«الغلو تجاوز حدّ المعنى والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها» 4

ولا نريد في هذه الصفحات الحديث عن مفهوم المبالغة في الشعر الذي تحدث عنه البلاغيون والنقاد؛ فقد كانوا يأخذون على الشعراء الإفراط والإسراف في المقدار، وقد فصل فيه ابن قتيبة؛ بقوله: «تقول العرب إذا أرادت تعظيم مهلك رجل عظيم الشأن رفيع المكان عام المنافع كثير الصنائع: أظلمت الشمس له وكسف القمر لفقده وبكته الريح والبرق والسماء والأرض.

يريدون المبالغة في وصف المصيبة به، وأنها قد شملت وعمت. وليس ذلك بكذب، لأنهم جميعاً متواطئون عليه، والسامع له يعرف مذهب القائل فيه» 5

ولكننا سنتوقف عند موضوع الغلو في تعظيم الممدوحين، بحيث أسبغ عليهم ابن الخطيب صفات الذات الإلهية، وكل الأبيات التي ظهر فيها غلو الشاعر جاءت في المديح، وهذا طبيعي جداً لأن ثلثي ديوان الشاعر في المدح كما ذكرنا غير ما مرّة من هذا البحث، ولكن الغريب أن الشاعر أسرف في هذا الغلو حتى شبّه ممدوحه بالذات الإلهية، وهذا الأمر كان ممجوجاً، ولم يجد نقاداً يروجون له على الرغم من أن النقد كان مع خرق أفق التوقع بالنسبة للصورة، ولكن هذا الموضوع يظهر سلبياً من جانبين: الأول تشبيه الممدوح بالذات الإلهية، والأمر الثاني: هذا الخنوع والذلة التي يبديها الشاعر لممدوحيه؛ فقد صار الممدوح بالنسبة له بمرتبة الإله الذي عنه يصدر الخير، ومنه

1 المصدر نفسه، 1/ 175

2المصدر نفسه 1/179

3المصدر نفسه 1/191

4 العسكري، المصدر نفسه، ص357، وينظر أبو بكر، الباقلائي، إعجاز القرآن، تحقيق: (السيد أحمد صقر)، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص77،

5 ابن قتيبة، الدينوري، تأويل مشكل القرآن، تحقيق: (السيد أحمد صقر)، دار إحياء الكتب العربية، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ط1، 1954، ص127

يكون المنع؛ لذلك فهو يُقسم بجود هذا الممدوح وبعزُّ ملكه، بل يرى أنّ هذا القسم هو أسمى قسم، يقول :

**قسماً بجودك وهو أيُّ أليّةٍ وبعزُّ ملكك وهو أسمى مُقسَم 1**

ومحبّة هذا الممدوح هي الوسيلة للتقرب من الله سبحانه وتعالى، وأيّما امرئ لم يتقرب إلى الله بحبّ هذا الممدوح فهو ناءٍ عن جنابِ الله سبحانه وتعالى، يقول :

**مَنْ لم يَدِنْ لله فيك بقربةٍ هو من جنابِ الله غيرُ قريب 2**

بل إنّ ودَّ هذا الخليفة سيكون سبباً للتكفير عن الذنوب المقترفة، يقول :

**وإنَّ وداي في الخليفة يُوسفٍ يُكفِّرُ عندَ الله ما كان من ذنبي 3**

ويصلُّ الشاعرُ إلى أعلى درجاتِ الغلوّ حينما يصبحُ الممدوحُ ظلَّ الله على الأرض، يقول:

**ولأنت ظلُّ الله بينَ عبادهِ وبلادِهِ إنَّ عددَ الأفياءِ 4**

ولم يظهر هذا الغلوّ في شعرِ ابن الخطيب وحسب، بل إنّنا نرصدُ كثيراً من الرسائلِ النثريةِ التي وجَّهها لهؤلاءِ السلاطين الذين مدحهم، يقول :

«سيدي الأعظم وملاذي الأعصم وعروة عَزِي الوثقى التي لا تُفصم، أبقاك الله بقاء .. يأمر الدهر فيأتمر ويلبّي بثنائك الطائف والمعتمر» 5

ويقول في موضع آخر : « يا وليّ الله الذي جعل جاهه سبباً لقضاء الحاجات ورفع الأزمات وتصريفه باقياً بعد الممات » 6

وفي الرسائلِ النثريةِ نجدُ نماذجَ أوسعَ لحالِ الغلوّ عند الشاعر، وهذا ما يؤكدُ أنّ هذه الصورَ لم تكن زلّاتٍ قالها الشاعرُ في لحظة فيضٍ مدحي فشطحَ تحت تأثيرِ المناسبةِ وإقبالِ الممدوح عليه، وقد

1 لسان الدين، ديوانه 240/2

2 المصدر نفسه، 133/1

3 المصدر نفسه، 123/ 1

4 لسان الدين ، ديوانه، 96/1

5 لسان الدين، بن الخطيب، ریحانة الكتاب ونجعة المنتاب، تحقيق: (محمد عبد الله عنان)، مكتبة الخانجي

القااهرة، ط1، 1981، 5/2

6 المقري التلمساني، المصدر نفسه، 100/3، وينظر أيضاً : لسان الدين، ریحانة الكتاب ونجعة المنتاب /153، و 239 /1 و 242/1

احتفظ التاريخ بهذه الشطحات، ولكنها كانت جزءاً من رسالته الأدبية، فالشاعرُ كان ينظر إلى هؤلاء السلاطين نظرةً تقديس ترفعهم عن مقام البشر، وتوصلهم إلى مقام الألوهية، ولم يخصَّ الشاعرُ سلطاناً واحداً من بين سلاطين بني الأحمر الذين عاصروهم حتى نقول: إنَّ الرجلَ وقع تحت سطورة إنجازاتِ هذا السلطان العظيمة فخلبت لَبَّه وجعلته يشطح بعيداً في وصف الممدوح، ولكن الغريب أنَّ ابن الخطيب تحوَّل فعلاً إلى مدَّاح لكلِّ من التقى به من الأمراء والسلاطين، فأينما حلَّ الرجل أخرج من جرابه قصيدة مدحيةً في حضرة من يلتقي، يقول على سبيل المثال:

«وقلت أيضاً مخاطباً بعضَ الولاة في المغرب :

صيرتَ حاتمَ طيِّئٍ يُزري به زارٍ ويسخرُ إن تُدوكرَ ساخرُ

إن كان طلاً أنتَ جوّدَ ساجمٍ أو كان نَهراً أنتَ بحرٌ زاخرُ»<sup>1</sup>

وهذا من طريف المدح، فالشاعر لا يتذكر اسمَ الرجل الذي مدحه، وإنما يتذكر فقط أنه من بعض ولاة المغرب، وعلى الرغم من ذلك فإنَّه أنزله منزلةً عظيمة فقد فاق حاتمًا الطائي، وهو جود ساجم، وبحر زاخر، وهذه المعاني نفسها وجدناها في مدحه للسلاطين والأمراء، أضف إلى ذلك أن هذا المعنى مكرورٌ باهت، يخلو من أي صورةٍ فنيةٍ بديعة، ولا يتعدى أن يكون نظماً لمعانٍ قتلها الشعراء قبله حتى صارت صوراً ميتة .

ويبدو أن لهذا الأمر أسباباً معقدة، أولها أن الرجل كان شاعرَ بلاط، وقد تربى في ديوان الإنشاء وكان أبوه قبله في بلاط بني الأحمر، ويبدو أن هذا الوسط الذي نشأ فيه الشاعر وعاش فيه خلق في روعه معجماً لغوياً خاصاً بالتعاطي مع الملوك والأمراء، أضف إلى ذلك أن الرجل تحوَّل إلى سفير لبني الأحمر، وقد سافر إلى كثير من الأمصار حاملاً إلى الملوك والأمراء سفارة المودة وتوثيق العلاقات أو العون ضد النصارى<sup>2</sup>، وكل هذه المهام ستصيغ معجمه اللغوي، وتبني عنده تقاليد في التعامل مع الذين يزورهم، لأنَّ مقامهم

أعلى من مقامه، واعتاد عبارات التلطف والتوسل التي ستكون باباً للغلو في هؤلاء.

الأمر الآخر مسألة الرغبة والرغبة، فالرجل كان يعيش في بلاط قصر يدُّ البطش فيه طويلاً، وقد وثبَ أحدُ السوقة وقتل السلطان أبا الحجاج، ثم انقلب إسماعيل مع صهره وابن عمه سعيد البرميخو

1 لسان الدين، ديوانه، ديوانه، 387/1  
2 جبران، المصدر نفسه، 34/1.

على أخيه الغني بالله، وكان هذا الانقلاب سبباً في الفتك بخلق كثير، وقد احتُجز ابن الخطيب وصدورت أمواله، وصارت عنقه قاب قوسين أو أدنى من النطع لولا شفاعته سلطان المغرب، ثم قتل سعيد البرميخو السلطان إسماعيل وأخاه قيساً، ونصّب نفسه سلطاناً وعاث فساداً في البلاد، ما جعل النفوس مهياً لعودة السلطان المنفي الغني بالله من جديد لحكم غرناطة مستعيناً بالدولة المرينية، وبملك قشتالة الذي ساعده في القضاء على خصومه (1)، وقد انتهى هذا الصراع الأسريّ النصرّي بالنهاية المأساوية لسعيد البرميخو، وقادة الانقلاب معه في مملكة قشتالة التي لجؤوا إليها، وذلك على يد الملك بيدرو الثاني الذي قطع رؤوسهم جميعاً انتقاماً وتشفيماً، واستولى على أموالهم الضخمة وثوراتهم التي نهبوا من غرناطة، ثم أرسل تلك الرؤوس إلى الغني بالله الذي عاد وقتئذ إلى حكم غرناطة.

لقد كان الشاعر يعيش في عين العاصفة، ولا يمكن أن نتجاهل أنّ ابن الخطيب كان مصاباً بداء الأرق، فقد حُرِمَ لذيذ المنام، وهذا الجرم كان أحد الأسباب في غزارة مؤلفاته؛ فلم يكن في أرقه هذا يتتبع رحلة الكواكب، بل كان يوقد مصباحاً ويملاً دواةً ويباشرُ كاغداً حتى ينفرج الصباح عن أوراق في الشعر أو الفقه أو التاريخ أو الترسل أو الطبّ .

لقد عاصر ابن الخطيب مجموعة من سلاطين بني الأحمر وهم: السلطان أبو الوليد إسماعيل، وكان والد لسان الدين يعمل في خدمته، ثم السلطان أبو عبد الله محمد، وأخوه السلطان أبو الحجاج يوسف، وولده السلطان أبو عبد الله محمد الغني بالله. ويلاحظ على سلاطين هذه الدولة عمق التنافس والتدابير في دهاليز القصر، ووجود الفتن الداخلية والصراعات، وتنازع السلطة بين الإخوة والأبناء والعمومة، وكانت أحياناً تنتهي بالتصفيات، وأحياناً بالفرار (2).

كل هذا الخضمّ المتلاطم من الخوف الذي عاشه بن الخطيب يجعله يشعر بالخطر الداهم، لذلك كان المحرّك النفسي لإبداعه الرغبة والرغبة، لقد اعتاد ابن الخطيب أن يتفيا في ظل السلاطين يلقون عليه الأعطيات التي جعلته يحيا في بلهنية عيش، وفي الوقت نفسه فإنه يتفياً في ظل الأمن الذي يحققه السلطان المتغلب، لأنّ عصا المتغلب دائماً غليظة، وقد شهد ابن الخطيب الصراعات الدامية بين الإخوة وأبناء العمومة التي كان المجرن والرمح الحکم فيها؛ أضف إلى ذلك أن هذا التيار؛ أقصد

(1) لسان الدين، نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، ص 182  
(2) رابح، عبد الله المغراوي، تاريخ الأوضاع الحضارية لمملكة غرناطة من خلال كتاب الإحاطة في أخبار غرناطة، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الكويت، مجلد 20، عدد 140، 2000، ص: 117

تيار الغلو بدأ ينمو شيئاً فشيئاً مع سيادة الدولة الفاطمية، وقد كانت قصائد ابن هانئ الأندلسي مثلاً واضحاً على ذلك، يقول ابن هانئ :

### ما شئت لا ما شاءت الأقدارُ فاحكمُ فانت الواحدُ القهارُ1

وهذا الغلو لم يكن مصادفةً في الشعر العربي فله أسبابه العميقة، هذه الأسباب التي جعلت الرغبة والرغبة حاملاً لها، فكان الشعراء يمدحون من يعطيهم أو من يخشون سطوته، وقد أسهم الممدوحون في تعزيز هذا التيار منذ الجاهلية، حتى صارت له تقاليد خاصة به .

وقد وقف النقد الأدبي إلى جانب هذا الخط منتصراً للجماليات الفنية التي تحمله، بغض النظر عن صدق المحتوى ومضامينه الأخلاقية، وكان هنا الانتصار للشعرية، وقد أسهم الشعراء عبر هذه الجمليات بتمرير كثير من الرسائل القبيحة، وصار المتلقي مشغولاً بمقدار الفن في القصيدة، ولم يكن مشغولاً برداءة المضمون الفكري والأخلاقي الذي يعبر من خلال جلال البحر الشعري، وملحمية المطلع، وبراعة الاستهلال وجزالة الألفاظ والتركيب المبهر للصور .

لقد كان هذا الغلو أسوأ ما قدّمه لسان الدين في مشروعه الثقافي، لقد زيفَ وعي المتلقين حينما أسبغ صفات الألوهية على سلاطين بني الأحمر، وألحَّ في ترسيخ هذه الصورة من خلال إعادة تكرارها في غير قصيدة، ثم إذا أفلت المتلقي من بين يديه أعاد الكرّة في رسائله النثرية، لقد أحدث ابن الخطيب ضوضاءً مدحية فجّة فيها غلوٌ منكر لا يمكن للمرء أن يستسيغه؛ أضف إلى ذلك أن هؤلاء الممدوحين لم يكونوا بهذه الصورة التي وصفهم بها، ولا نقصد الصورة الإلهية طبعاً، بل نقصد صورة الخارق التي أسبغها عليهم، صحيح أن لهم صولاتٍ وجولاتٍ مهمّة مع النصارى وخصوصاً أبا الحجاج، ولكن ابنه الغني بالله استعان بالنصارى عندما أراد الفتك بابن عمه سعيد البرميخو، ووضع يده بيد النصارى من أجل الملك؛ النصارى الذين كانت حربهم حاملاً مهمماً لتبرير ملك بني الأحمر .

لقد صانع ابن الخطيب السلاطين ومدحهم حتى إننا لا نرى في ديوانه إلا المدح لاكتناظه به، وكانت هذه المصانعة للحفاظ على نفسه، ولكنها لم تُغن عنه شيئاً فقد سقط ملك الغني بالله، وفرّ معه، ثم عاد الغني بالله وعاد معه، وقبل ذلك تقلّب في العدو المغربية يمدح سلاطينها، حتى كان هلاكه على يد الغني بالله الرجل الذي أفرد له كثيراً من القصائد وغلا فيه غلوّاً كبيراً، والغريب في

1 ابن هانئ، الأندلسي، ديوانه، المسمى بتبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي المغربي، صححه وهدبه وشرحه: (زاهد علي)، مطبعة المعارف، مصر، ط1، 1352هـ، ص352

الأمر أن ابن الخطيب بعد انفصاله عن الغني بالله أرسل له رسالة معتذراً، متوسلاً قبول الانفصال، وبعد أن طلب الغني بالله رأسه لم ينبس ابن الخطيب ببنت شفة ذماً لسلاطين بني نصر، ويبدو أن سطوة هؤلاء استولت على قلبه وطاردته في كل مكانٍ حلَّ فيه، وأفسدت عليه حياته، ولم يتذكر الطاغية الذي أسهم ابن الخطيب في صناعته ثقافياً يوماً، لم يتذكر هذا الطاغية كلَّ الغلو الذي قاله فيه ابن الخطيب، وكان ابن الخطيب بالنسبة له عبداً أبقاً وتأديبه الخنق والحرق

بينما كان يرى ابن الخطيب أن هذا الممدوح هو ظلُّ الله

**ولأنت ظلُّ الله بينَ عبادهِ وبلادِهِ إنَّ عددَ الأفياءِ 1**

وأنَّ حبه صار فرضاً في العقائد :

**مجازُ المعاني الغرُّ فيك حقيقةٌ وحبُّك فرضٌ في العقائدِ واجبٌ 2**

### **الخاتمة والنتائج:**

حاولت في هذا البحث مقارنة شعر لسان الدين بن الخطيب باستخدام تقنيات النقد الحديثة مع الاستفادة من نظرية النقد العربي القديم وقد توصلت إلى النتائج الآتية:

جاء ثمانون بالمئة من نتاج الشاعر على ستة بحور فقط على الرغم من استخدامه بقية البحور.

استخدم الشاعر البحور في الموضوعات الشعرية كلها، وتحدث هنا عن البحور التي استخدمها باطراد؛ فقد جاءت في الغزل والمدح والرثاء والهجاء ووصف العمران والطبيعة، وهذه البحور تعطي مساحة زمنية أكثر من غيرها نظراً لكثرة مقاطعها الطويلة والقصيرة، وهذا ما يسمح للشاعر بعرض أفكاره، لأنَّ هذه المساحة تسعفه برواية المقولات الطويلة التي يريدُها، ويتجلى لنا ذلك من خلال طول هذه القصائد أيضاً، وخصوصاً قصائد المدح، لأنَّ الرجل كان شاعراً في بلاط

1 لسان الدين، ديوانه،، 1/ 96

2 المصدر نفسه، 1/ 120

بني الأحمر، وقد حضر كثيراً من المناسبات التي تستدعي القول والثناء أو الرثاء أو الزرابة على عدو خائن أو متربص.

التنويح في التكرار وكسر الجملة بين الحين والآخر يدلُّ على أنَّ الشاعِرَ واعٍ للتأثير الإيقاعي للجملة بعيداً عن الوزن الذي استقر في وعي المتلقي بعد الشطر الأول، فهو منذ البداية يدرك أنَّ هذه القصيدة على الوافر أو الطويل على سبيل المثال، ولكنَّه يستخدم التكرار، ثم يقوم بكسر الشكل الصارم للجملة التي استقرت في ذهن المتلقي ليمدَّ روابطه الأسلوبية على مساحة العمل الشعري ليربط أطرافه جميعاً حتى لا يتبدد الموضوع ومجسداً في الوقت نفسه الحالة النفسية التي هو عليها في حال إنشاء النص، وليشارك المتلقي تجربته؛ ولنا أن نفترض هنا لغةً للجسد أثناء الإنشاد، هذه اللغة التي تُظهر اهتزازاً في ذكر العناصر المكررة خصوصاً في سياق المديح؛ فالشاعرُ لن يكون مقنعاً للسامعين إذا لم يكن لغوياً أو أدائياً قد وصل إلى كمال التوهم فيما يروي.

لسان الدين كان رجلاً تتناهبه مشاريع كثيرة منها الإبداعي كالشعري، ومنها الثقافي ككتابة التاريخ والتصوف، ومنها السياسي كوزارته لبني الأحمر، ولا يمكن لنا أن نفهم النتاج الإبداعي للسان الدين دون أن نقر بأن هذه التشظي في الاهتمام كان له دور كبير في طبيعة نتاجه الأدبي بل حتى في التقنيات التعبيرية التي استخدمها في مدونته الشعرية.

ابن الخطيب كان مقتصدًا في استخدام الجناس الذي ظهر في شعره عفو الخاطر، وهذا راجع للعباءة الإبداعية التي يرتديها، فتجد الرجل قد تَمَتَّرَس خلف المتنبي أو البحتري، فكان الجناس نزرًا، بل كان له دور وظيفي إيقاعي بيّن يسهم مع بقية العناصر الإبداعية في إنتاج أدبية النص، ونراه في قصائد أخرى قد ارتدى عباءة عصره، العصر الذي كان الإسراف في البديع والتزيين سمته، فلم يخرج الرجل عن تقاليد وذوق زمنه، لذلك نجد أن الرجل حشد بشكل قصدي في قصائده جناسات بدا أنها وردت بشكل متعسف، لا بل إنه ذكر غير ما مرة قبل بدء القصيدة أنه سيستخدم الجناس

وليس سديدًا أن نزع أن الشاعر يهدف من خلال استخدام العناصر الفنية الاستيلاء على المتلقي وحسب، بل إنه يهدف إلى استشعار اللذة؛ التي يحققها له الإيقاع، لأنه أول مستمتع بالنص الشعري، وهو في رحلة كشفه هذه يستدعي كل ما يمتعه أولاً فهو أول متذوق للفكرة الشعرية، وأول متذوق للمفردات؛ التي يبني من خلالها جسد النص.

إنَّ النزوعَ الديني أو الأثرَ الصوفي في شعره، قد يكون من قبيل المعادلِ الموضوعي لحالة الصراع النفسي؛ هذا الصراع الذي طحنت رحاه دواخله، ذلك الصراعُ بين العودة ونقيضها، ولاسيما أنه عينَ مآلاتِ الأشياء، ورأى بأَمِّ عينه اندثارَ الدنيا التي أقبلت في يوم من الأيام، وإن يكن قد أُجبر على العودة جسداً، بعد فشل الانقلاب الأول وعودته مع السلطان إلى غرناطة، ولكنَّه ظلَّ متعلقاً بتلك الخلوة والنزوع روحاً، وهذا الأمرُ قد انعكسَ على شعره.

ابن الخطيب يشبه أشياءه بالزهور والطبيعة والبحر والماء والجبال والمطر، وفي كل هذه الصور يكون المتلقي شريكاً في تأويل الصورة وإعادة فهمها، حتى لا يستغلق الشعر، ويصير متاهة، ولكلِّ تفسيره كما حصل في عصور الشعر العربي الحديث عندما ذهب القوم إلى استخدام الصور والأساطير التي لا يمكن للمتلقي أن يلتقط مرجعياتها ومن ثم تفسيرها؛ فصارت القطيعة بين الشاعر والمتلقي، وهذا لم يشهده أي عصر من عصور الشعر العربي إلا في زماننا.

الشاعر في الأغلب الأعمّ من شعره مسكونٌ ببسط سياسة الدولة والتعبير عنها، وحثُّ الناس على الجهادِ ضد النصارى الذين صاروا قابِ قوسين أو أدنى من الولوج إلى غرناطة، فلا بد بسببِ من كلِّ هذه الأشياء اتخاذ الموضوع مذهباً، والانصراف عن الاشتغال بالتجويد الفني للصورة وتحكيكها، لأنَّ الشعر لم يكن المشروعَ الأولَ لابن الخطيب، بل كانت الرياسةُ والوزارةُ تسبقه بأشواطٍ، وما الشعرُ إلا أداة من أدوات تثبيت موقعه السياسي.

تتخذ الاستعارة في شعر ابن الخطيب شكل القصدية بما يتلاءم مع المتلقي الذي يحتفي به الشاعر، والذي يهيمه أولاً أن يطرب لسماع قوله، أو أن يكون الابتداء مفتاحاً للوصول إلى القبول سواءً كان هذا القبول فنياً أو نفسياً.

يستدعي الشاعر نصوصاً من ذاكرته التي امتصّت العديد من النصوص، ولكنَّ هذه النصوصَ لا تبقى جامدةً في الذاكرة، ويتم استدعاؤها كما هي بطريقة ميكانيكية، ولكنَّها تذوب في غورٍ بعيدٍ هو ذاكرةُ الشاعر الإسفنجية، وتشكّلُ وعياً مختلفاً للشاعر عن أصل النصِّ كما جاء في سياقه الأول؛ فيعيد الشاعر إنتاجَ هذا النصِّ من جديدٍ وفق رؤيته الجديدة، من خلال تجرّبه، فالشاعر ينتمي إلى بقعة أندلسية هي آخر ما تبقى للمسلمين في الأندلس بعد قضم النصارى رويداً رويداً لكامل الجزيرة، والشاعر في المستوى نفسه ينتمي لأمة تعيش حالةً من الترف في المأكل والمشرب والركوبة واللباس والزينة والقصور، وهذا أمر يجعلك تتصور المسافة بين هؤلاء وتصورات الزاهدين في الدنيا، وهو أيضاً ينتمي إلى أمةٍ جرّدت السلاح في وجه نصارى الأندلس وخاضت حروباً، وكان لها انتصاراتٌ مبهجة، وخيباتٌ مؤسفة، وفي نهاية الأمر تعد تجرّبهُ الشاعر في الحياة

نموذجاً غريباً في سياق التاريخ؛ فهذا الرجلُ علا وسفلُ، ثم علا، وأخيراً قضى بطريقةٍ بشعة على يد خصومه.

معجم الحرب في ديوان لسان الدين بن الخطيب غنيٌّ من حيث الكم والكيف، ويستطيع المرء من خلال رصد هذه المفردات أن يكوّن صورة عن حال غرناطة في ذاك الزمان، فهذا الديوان أشبه ما يكون بوثيقة عسكرية يستطيع المرء أن يستجلي صورة المعارك التي كانت تحدث وتقاليد القتال بين المتحاربين، وأنواع السلاح المستخدمة، والأهم من ذلك كله نستطيع استجلاء حال المسلمين بين انتصار وانكسار، وتصميمهم على التمسك بآخر بقاع الأندلس وطموحهم المحموم لاستعادة مجدها التليد واستعادة ما انتزعه النصارى حتى في أحلك ظروفهم.

كان موضوع الغلوّ في تعظيم الممدوحين واضحاً في شعره، حيث أسبغ عليهم ابن الخطيب صفات الذات الإلهية، وكل الأبيات التي ظهر فيها غلوّ الشاعر جاءت في المديح، وهذا طبيعيٌّ جداً لأنّ ثلثي ديوان الشاعر في المدح كما ذكرنا غيرَ ما مرّة من هذا البحث، ولكنّ الغريب أنّ الشاعرَ أسرَفَ في هذا الغلوّ حتى شبّه ممدوحه بالذات الإلهية.

## المصادر والمراجع

- الأمدى، الموازنة بين الطائيين، تحقيق: (السيد صقر)، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1961.
- أحمد سامي، زكي منصور، شعر المقنع الكندي جمع وتحقيق ودراسة، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة طنطا مصر، الحولية الثانية والثلاثون، 2011.
- أحمد، الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1954.
- أحمد، ضيف، بلاغة العرب في الأندلس، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط2، 1988.
- أحمد طعمة، حلبي، التناس بين النظرية والتطبيق شعر البياتي أنموذجاً، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2007.
- أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، جامعة القاهرة، ط1، 1983.
- أحمد قاسم، ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن؛ دراسة وتحليل، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، اليمن، ط1، 1996.
- أحمد، مجاهد، أشكال التناس الشعري؛ دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998.
- أحمد، مختار عمر، علم الدلالة، دار العروبة، أنقرة، ط1، 1982.
- أحمد، مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
- أحمد، مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبوعات المجمع العلمي العراقي ط2، 1987.
- أحمد، نصيف الجنابي، في الرؤيا الشعرية المعاصرة، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، ط1، د.ت.
- إبراهيم، أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1952.

- ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: (كامل محمد عويضة)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.
- إدموند، فولر، موسوعة الأساطير؛ الميثولوجيا اليونانية \_ الرومانية \_ الاسكندنافية، ترجمة: (حنا عبود)، دار الأهالي للطباعة والنشر، ط1، 1997.
- أدبث، كيرزويل، عصر البنيوية؛ من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة: (جابر عصفور) دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.
- أرسطو، فن الشعر، ترجمة: (عبد الرحمن بدوي)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1953.
- أسيمة، درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
- أرشيبالد، مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: (سلمى الخضراء الجيوسي)، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، ط1، 1963.
- ألفت، محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1984.
- إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة: (لطيفة الزيات)، دار الجيل، القاهرة، د. ط، د. ت.
- آنخل، جنثالث بالنتيا، تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة: (حسين مؤنس)، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2011.
- أمين، سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، دار الفكر العربي، مصر، ط2، 1955.
- إياس، الرشيد، الخصائص البلاغية في شعر ابن خفاجة الأندلسي، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، 2009.
- بالمر، علم الدلالة إطار جديد، ترجمة: (صبري إبراهيم السيد)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 1995.
- البخاري، الجامع الصحيح، تحقيق: (محب الدين الخطيب)، المطبعة السلفية، القاهرة، ط1، 1400هـ.

- أبو البقاء العكبري، شرح ديوان المتنبي المسمى بالنتيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهرسه: (مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي)، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، د.ط. د.ت.
- أبو بكر، الباقلائي، إعجاز القرآن، تحقيق: (السيد أحمد صقر)، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.
- أبو بكر، الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق: (خليل محمود عساكر)، ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي)، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980.
- الترمذي، الجامع الصحيح؛ سنن الترمذي، تحقيق: (إبراهيم عطوة عوض)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1962.
- تزفيتان، تودوروف، الشعرية، ترجمة: (شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1987.
- تمام، حسان، اللغة العربية مبناها ومعناها، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 2006.
- جابر، عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.
- جابر، عصفور، مفهوم الشعر؛ دراسة في التراث النقدي؛ دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1983.
- الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1965.
- الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت، د.ت.
- جاك، دريدا، مواقع؛ حوارات مع جاك دريدا، ترجمة: (فريد الزاهي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992.
- جان، كوهين، اللغة العليا، ترجمة: (أحمد درويش)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة ط1، 1995.
- جان، كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: (محمد الولي، محمد العمري)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.

- جلال الدين، السيوطي، **المزهر في علوم اللغة**، تحقيق: محمد أحمد جاد الله المولى، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1958.
- ابن جني، أبو الفتح، **الخصائص**، تحقيق محمد ع لي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1952.
- جورج، مونان، **مفاتيح الألسنية**، ترجمة: (الطيب الكوش)، منشورات الجديد، تونس ط1، 1981
- جوليا، كريستيفا، **علم النص**، ترجمة: (فريد الزاهي)، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997
- جون لاينز، **اللغة والمعنى والسياق**، ترجمة: (عباس صادق الوهاب)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.
- أبو حاتم السجستاني، **المعمرون والوصايا**، تحقيق: (عبد المنعم عامر) القاهرة، ط1، 1961.
- حاتم، صالح الضامن، **نظرية النظم تاريخ وتطور**، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، ط1، 1979.
- حازم، القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: (محمد الحبيب بن الخوجة)، مطبعة دار الكتب الشرقية، تونس، ط1، 1966.
- بن حجر، العسقلاني، **فتح الباري شرح صحيح البخاري**، تحقيق: (محب الدين الخطيب)، دار المعرفة، بيروت، د. ط. د. ب.
- حسن، طبل، **المعنى الشعري في التراث النقدي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1998.
- حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية؛ دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- حسن، الوراكلي، **لسان الدين بن الخطيب في آثار الدارسين؛ دراسة وببليوجرافيا**، مجلة كلية الآداب بتطوان، ع.2، س.2، 1987.
- الحسن، اليوسي، **زهر الأكم في الأمثال والحكم**، تحقيق: (محمد حجي ومحمد الأخضر)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981، 86/2.

- حسني عبد الجليل، يوسف، *التمثيل الصوتي للمعاني*، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998.
- حسين، مؤنس أخبار *العصر في انقضاء دولة بني نصر*، لمؤلف مجهول، الزهراء للإعلام، القاهرة، مصر، ط1، 1991.
- الخطّابي، أبو سليمان، الرّمّاني، أبو الحسن وعبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم، تحقيق: (محمد زغلول)، دار المعارف، القاهرة ط1، د.ت.
- الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق: (محمد عبده عزام)، دار المعارف، ط5، د.ت.
- الخطيب، القزويني، *الإيضاح في علوم البلاغة*، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985.
- ابن خلدون، عبد الرحمن، *المقدمة*، اعتناء ودراسة: (أحمد الزعبي)، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط1، 2001.
- خير الدين، الزركلي، *الأعلام*، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2002.
- رايح، عبد الله المغراوي، *تاريخ الأوضاع الحضارية لمملكة غرناطة من خلال كتاب الإحاطة في أخبار غرناطة*، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الكويت، مجلد 20، عدد 140، 2000.
- رجا، عيد، *القول الشعري منظورات معاصرة*، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، د.ت.
- ابن رشد، *تلخيص كتاب الشعر لأرسطو*، تحقيق: (تشارلز بتروث وأحمد عبد المجيد هريدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1986.
- رشيد، العبيدي، *مباحث في علم اللغة واللسانيات*، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2002.
- رشيد العبيدي، *معجم مصطلحات العروض والقوافي*، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، ط1، 1986.
- ابن رشيق، القيرواني، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، تحقيق: (محمد محي الدين عبد الحميد)، دار الجيل، بيروت، ط1، 1981.

- رفقة، محمد عبد الله دودين، الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 1997.
- رولان، بارت، نظرية النص؛ ضمن: دراسات في النص والتناصية، ترجمة: (محمد خير البقاعي)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.
- رولان، باروت، لذة النص، ترجمة: (فؤاد صفا، والحسين سجان)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
- رومان، جاكسون، قضايا الشعرية، ترجمة: (محمد الولي ومبارك حنون)، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988.
- ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: (مصطفى بدوي)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ط1، 1963.
- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: (محي الدين صبحي)، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ط1، 1972.
- سامي شهاب، أحمد، النقد الأدبي الحديث؛ قضايا واتجاهات، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن د.ط، 2012.
- السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: (علال الغازي) مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980.
- سعاد، الحكيم، المعجم الصوفي؛ الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.
- سعد، عبدالعزيز مصلوح، في السنن الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، مصر، ط3، 2002.
- سعيد، يقطين، انفتاح النص الروائي؛ النص السياقي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
- سعيد، يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997.
- ابن سلام، الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: (محمود محمد شاكر)، دار المدني جدة، د.ت، د.ط.
- ابن سنان، الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق: (علي فوده)، مكتبة الخانجي القاهرة، ط2، 1994.

- سيد، غيث، الشرح الكافي في علم العروض والقوافي، دار أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2017
- ابن سينا، الحسين بن عبد الله، الهداية في المنطق، تحقيق: (محمد أحمد عبد الحليم)، دار الكتب العلمية بيروت ط1، 2016.
- ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، تحقيق وشرح: (محمد سليم سالم)، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ط1، 1969.
- شحدة، فارغ وآخرون، مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط2000، 1
- شريف، الجيار، شعر إبراهيم ناجي؛ دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2008.
- شوقي، ضيف، تاريخ الأدب العربي؛ عصر الدول والإمارات في الأندلس، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1989.
- شوقي، ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، دبت.
- صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979
- صفاء، خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، مطابع دار الكتب، بيروت، ط3، 1966.
- صفى الدين الحلي، الديوان، تحقيق: (كرم البستاني)، دار صادر، بيروت، دبت، دبط.
- صلاح، عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، ط1، 1983.
- صلاح، فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.
- صلاح، فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة ط1، 1988.
- صلاح، فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، كتاب النادي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1988.
- أبو طاهر، البغدادي، قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، تحقيق محمد غياض عجيل، مؤسسة الرسالة بيروت ط1، 1981.

- ابن طباطبا، العلوي، عيار الشعر، تحقيق: (عباس عبد الساتر)، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1982.
- الطبري، تفسير الطبري المسمى: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: (عبد الله بن عبد المحسن التركي)، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، ط1، 2001.
- طه أبو كريشة، أصول النقد الأدبي، لونجمان، الشركة المصرية العالمية، مصر، ط1، 1966.
- أبو عبادة، البحري، ديوانه، تحقيق: (حسن كامل الصيرفي)، دار المعارف، مصر، ط3، د.ت.
- العباس، بن إبراهيم السملالي المراكشي، الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام، راجعه: (عبد الوهاب بن منصور)، المطبعة الملكية الرباط، ط1، 1976.
- عبد الرحمن، أيوب، جامع النص، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.
- عبد الإله، سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية مقارنة معرفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
- عبد الرحمن، بدوي، الزمن الوجودي، دار النهضة المصرية، ط2، 1955.
- عبد العزيز، الجرجاني، الوساطة بين المتنبى وخصومه، تحقيق: (محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، د.ت، د.ط.
- عبد الغني، حسني، حداثة التواصل، الرؤية الشعرية عند نزار قباني، دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2013.
- عبد الفتاح أحمد، يوسف، لسانيات الخطاب وأدساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- عبد الفتاح، كيطيلو، الأدب والغرابية دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1997.
- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.

- عبد القادر، القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1978.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: (محمود محمد شاكر) دار المدني، جدة، ط1، 1992.
- عبد اللطيف، يوسف عيسى، شعر مالك بن أسماء بن خارجة جمع وتحقيق ودراسة، مجلة جامعة تكريت ع 11، 2010
- عبد الله، الطيب، القصيدة المادحة، دار التأليف والترجمة والنشر بجامعة الخرطوم، الخرطوم، ط1، 1973.
- عبد الله، الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط1990، 2.
- عبد الله، الغدامي، الخطيئة والتكفير؛ من البنيوية على التشريرية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1985.
- عبد الله، الغدامي، ثقافة الأسنلة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2 1993.
- عبد الله، ابن المعتز، البديع، اعتنى بنشره والتعليق عليه وإعداد فهارسه: (إغناطيوس كراتشوفسكي)، دار الحكمة، دمشق، د. ط د ب.
- عبد الملك، مرتاض، السبع معلقات، مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1998.
- عبد المنعم، الحميري، الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق: (إحسان عباس)، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
- أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، تحقيق: (شكري فيصل)، مطبعة جامعة دمشق، ط1، 1965.
- عثمان، موافي، في نظرية الأدب؛ من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1984.
- عدنان، حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن، الشارقة ط1، 1992.
- عدنان الخطيب، المعجم العربي بين الماضي والحاضر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1994.
- عز الدين، إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981.

- عصام، قصبجي، لسان الدين بن الخطيب، منشورات جامعة حلب، سورية، ط1، 1995.
- عصام، واصل، التراثي في الشعر العربي المعاصر، أحمد العواضي أنموذجاً، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2011.
- أبو العلاء، المعري، الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، ضبطه وفسر غريبه: (محمود حسن زنتاني)، المكتب التجاري، بيروت، د. ت، د. ط.
- علي بن إسماعيل، ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: (عبد الحميد هنداوي)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.
- علي، بن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: (إحسان عباس)، دار الثقافة بيروت، د. ط، 1997.
- أبو علي، الحاتمي، حلية المحاضرة، تحقيق: (جعفر الكتاني)، دار الحرية، بغداد، ط1، 1979.
- أبو علي الحاتمي، الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، تحقيق: (محمد يوسف نجم)، دار صادر، بيروت، د. ط، 1965.
- علي بن محمد، الجرجاني، التعريفات، تحقيق: (محمد صديق المنشاوي)، دار الفضيلة، القاهرة، د. ط، د. ت.
- علي، عبد الواحد وافي، فقه اللغة، دار نهضة مصر، القاهرة، ط3، 2004.
- علي، عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ط، 1997.
- أبو علي، القالي، الأمالي، تحقيق: (علي محمد زينو)، مؤسسة الرسالة، دمشق، ط1، 2015.
- عنتره العبسي، الديوان، تحقيق: (محمد سعيد مولوي)، المكتب الإسلامي، القاهرة، د. ط، د. ت.
- الفارابي، أبو النصر، كتاب الشعر، تحقيق: (محسن مهدي)، دار مجلة شعر، بيروت، ط1، 1959.
- الفارابي، أبو النصر، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: (غطاس عبد الملك خشبة)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة. د. ت، د. ط.

- الفارابي، أبو النصر، **فصول منتزعة**، تحقيق: (فوزي متري النجار)، دار المشرق، بيروت، ط2، 1993.
- ابن الفارض، ديوانه، منشورات مطبعة محمد العاطف، القاهرة، ط1، 1956.
- فاطمة، طحطح، **التجربة الدينية في شعر ابن الخطيب**، مجلة كلية الآداب بتطوان، جامعة سيدي محمد بن عبدالله، عدد خاص بندوة ابن الخطيب، السنة الثانية، عدد 2، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1987.
- الفخر، الرازي، **التفسير الكبير؛ مفاتيح الغيب**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1981، 1.
- فردينان، دي سوسير، **دروس في الألسنية العامة**، ترجمة صالح القرماذي وآخرون، الدار العربية للكتاب، ط1، 1985.
- أبو الفضل، الميداني، **مجمع الأمثال**، تحقيق: (محمد محيي الدين عبد الحميد)، مطبعة السنة المحمدية، مصر، ط1، 1955.
- فندريس، اللُّغة، ترجمة: (عبد الحميد الدواخلي - محمد القصاص)، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة ط1، 1950.
- ابن قتيبة، الدينوري، **تأويل مختلف الحديث**، تحقيق: (محمد زهري النجار)، دار الجيل، بيروت، ط1، 1972.
- ابن قتيبة، الدينوري، **تأويل مشكل القرآن**، تحقيق: (السيد أحمد صقر)، دار إحياء الكتب العربية، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ط1، 1954.
- ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق: (أحمد محمد شاكر)، دار الثقافة، بيروت، دار الثقافة، ط1، 1998.
- قدامة، ابن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق: (س.أ بونيكاكر)، مطبعة بريل، لندن، ط1، 1956.
- ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر، **تفسير القرآن العظيم**، تحقيق: (سامي بن محمد سلامة)، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط2، 1999.
- كمال، بشر، **علم الأصوات**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ط1، 1994.
- كمال، أبو ديب، **جدلية الخفاء والتجلي؛ دراسة بنيوية في الشعر**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ط1، 1981.
- كمال، أبو ديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

- كوزنتيسوف، **بصدد مؤلف أنجلز؛** لودفيغ فورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، ترجمة: (إلياس شاهين)، دار الفارابي، بيروت، لبنان ط2، 2016.
- كومفورت، موريس، **مدخل إلى المادية الجدلية**، ترجمة: (محمد مستجير مصطفى)، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2015.
- لسان الدين، ابن الخطيب، **ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب**، تحقيق: (محمد عبد الله عنان)، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ط1، 1981.
- لسان الدين، بن الخطيب: **الديوان**، تحقيق: (محمد مفتاح)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
- لسان الدين، ابن الخطيب، **روضة التعريف بالحب الشريف**، تحقيق: محمد الكتاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1970.
- لسان الدين، ابن الخطيب، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، تحقيق: (محمد عبد الله عنان)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1973.
- لسان الدين، ابن الخطيب **رقم الخُلل في نظم الدول**، المطبعة العمومية، تونس، ط1، تونس، 1316 هـ.
- لسان الدين، ابن الخطيب، **اللمحة البدرية في الدولة النصرية**، صححه ووضع فهارسه: (محب الدين الخطيب)، المطبعة السلفية، القاهرة، ط1، 1347 هـ.
- لسان الدين، ابن الخطيب، **الكتيبة الكامنة فيمن لقيناه بالأندلس من شعراء المئة الثامنة**، تحقيق: (إحسان عباس)، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1983.
- لسان الدين، ابن الخطيب: **نفاضة الجراب في علالة الاغتراب**، تحقيق: (أحمد مختار العبادي)، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ط1، 1968.
- ليون سافل، **التناصية، ضمن: دراسات في النص والتناصية**، ترجمة: (محمد خير البقاعي)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.
- مارك، أنجينو، **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة وتقديم: (أحمد المدني)، دار الشؤون الثقافية، سلسلة المئة كتاب، بغداد، ط1، 1987.
- مايكل، ريفاتير، **دلاليات الشعر**، ترجمة محمد معتمد، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 1997.
- مجدي، وهبة، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

- مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي؛ نصوص الشكلايين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب)، الشركة المغربية للناشرين المتحديين، ط1، 1982.
- محمد، أسعد محمد، في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2002.
- محمد، بركات حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1993.
- محمد، بنيس، الشعر العربي الحديث؛ بنياته وإبدالاته، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
- محمد حماسة، عبد اللطيف، النحو والدلالة؛ مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، دار الشروق، القاهرة، ط2، 2000.
- محمد، مسعود جبران، فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين بن الخطيب؛ المضامين والخصائص الأسلوبية، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط1، 2003.
- محمد، علي الخولي، مدخل إلى علم اللغة، دار الفلاح، الأردن، ط2، 2000.
- محمد، داوود، العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب، القاهرة، ط1، 2001.
- محمد شوقي، الزين، الثقافة في الأزمنة العجاف؛ فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2013.
- محمد، العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1988.
- محمد عبدالله، عنان، لسان الدين بن الخطيب حياته وتراثه الفكري، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1968.
- محمد عبد الله، عنان، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1997.
- محمد، عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995.
- محمد، عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1994.
- محمد، عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، ط1، 1997.

- محمد، عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز، شرف، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، ط1، 1987.
- محمد، عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، بيروت، دار الفارابي، ط1، 1994.
- محمد، كنوني، اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997.
- محمد بن عمران، المرزباني، الموشح، تحقيق: (محمد حسين شمس الدين)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995.
- محمد، غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط3، 1987.
- محمد، مفتاح، تحليل الخطاب الشعريّ استراتيجيّة التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1985 ط1.
- محمد لطفي، اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراب للنشر والتوزيع، تونس، د. ط، 1985 .
- مختار، جبار، شعر أبي مدين التلمساني؛ الرؤيا والتشكيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003.
- مختار، عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004.
- مدحت، الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، مصر، ط2، 1995.
- مشري، خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، مكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.
- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: (أحمد أمين، عبد السلام هارون)، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.
- مصطفى، جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف، العراق، ط1، د.ت.
- مصطفى، حميدة، نظام الارتباط والربط في الجملة العربية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 1997.

- مصطفى، الزباخ، بنية الصراع الحضاري الأندلسي من خلال رسائل ابن الخطيب، قراءة في المكونات والدلالات، مجلة كلية الآداب بتطوان، جامعة سيدي محمد بن عبدالله، عدد خاص بندوة ابن الخطيب، السنة الثانية، عدد 2، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1987.
- مصطفى، السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، ط1، 1987 .
- مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، د.ت.
- مصطفى، قرقر، وأسماء، اختيار، المقتضب في البلاغة العربية، دار رغبة، إسطنبول، ط1، 2017.
- المقرئ، التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: (إحسان عباس)، دار صادر، بيروت، ط1، 1968.
- ممدوح، الرمالي، في التحليل العروضي لأبنية اللغة وتركيبها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، مصر 2000.
- منير، سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1986م.
- منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.
- موسى، ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد الأردن، ط1، 2000م.
- مونتغمري، وات، في تاريخ إسبانيا الإسلامية، مع فصل في الأدب بقلم بيير كايا، ترجمة: (محمد رضا المصري)، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1998.
- ميخائيل، باختين، شعرية دوستوفسكي، ترجمة: (جميل نصيف التكريتي)، دار الشؤون الثقافية، بغداد و، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.
- ناديا أحمد، النصراوي، فلسفة فيورباخ بين المادية والإنسانية، دار الرافدين، بيروت، ط1، 2016.
- نبيل، راغب، علم النقد السياسي، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2014

- نبيل، محمد أبو العمرين، عالم الملائكة في ضوء السنة النبوية، رسالة ماجستير مخطوطة، الجامعة الإسلامية غزة، 2008.
- نازك، الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1989 .
- نعيم، اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1، 1982.
- نهلة فيصل، الأحمد، التفاعل النصي التناسية؛ النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010.
- ابن هاني، الأندلسي، ديوانه، المسمى تبين المعاني في شرح ديوان ابن هاني الأندلسي المغربي، صححه وهذبه وشرحه: (زاهد علي)، مطبعة المعارف، مصر، ط1، 1352هـ.
- أبو هلال، العسكري، الفروق اللغوية، تحقيق: (عماد زكي البارودي)، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.
- هاووزر، أنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: (فؤاد زكريا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1968، ص119
- هيغل، فن الشعر، ترجمة: (جورج طرابيشي)، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981.
- هاشم يحيى، الملاح، المفصل في تاريخ الفلسفة، دراسة تحليلية في فلسفة التاريخ التأملية والنقدية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007.
- وجدان، الصانع، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث؛ رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، دار الفارس، بيروت، ط1، 2003.
- يحيى بن حمزة، العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، د.ط.
- يوسف، خليف، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، دار المعارف، مصر، ط1، 1968.
- يوسف، أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث؛ الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997.

- يوسف، أبو العدوس، الأسلوبية الروئية والتطبيق، دار المسيرة عمان، ط2، 2007 .
- يوسف، مراد، مبادئ علم النفس العام، يوسف مراد، دار المعارف، القاهرة، ط7، 1978.

### الدوريات المحكمة

- أحمد فتحي، رمضان، بلاغة تراسل الحواس في القرآن الكريم ؛ نماذج تطبيقية، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العراق، مجلد 14، عدد1، كانون ثاني، يناير، 2007.
- رجاء، عيد، النص والتناسخ، مجلة علامات، النادي الأدبي، جدة،، مج5، 18ع، ديسمبر 1990م.
- رولان، بارت، من الأثر الأدبي إلى النص، ترجمة(عبد السلام بن عبد الله)، مجلة افكر العربي المعاصر، بيروت، عدد 38، آذار، 1986.
- سمية، ابرير، مفاهيم لسانيات النص في دلالات الإعجاز، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، جوان، 2011.
- شرفي، الخميسي، استراتيجية التّضاد وعلاقتها بالنزعة الصوفية في شعر عبد الله العشي، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، عدد 7، 2011.
- عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي؛ محاولة لتطبيقها على نقدنا القديم، مجلة المعرفة، دمشق، ع 204، 1979.
- عبد القادر، بو زيدة، دراسة ظاهرة أسلوبية التكرار في قصيدة السياب رحل النهار، مجلة اللغة والأدب جامعة الجزائر،، 1999، ع14 ديسمبر.
- علي، الخرابشة، الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، مجلة عالم الفكر، الكويت، 2008 ع1، مج37، يونيو سبتمبر.
- فهد، عكام، نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية؛ أنماط الصورة في شعر أبي تمام، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد 18، 1985.
- مارك، دوببازي، نظرية التناسخية، ترجمة: (الرحموتي عبد الرحيم)، مجلة علامات، ج12، م6، 1996.

- محمد، حماسة عبد اللطيف، منهج في التحليل النصي للقصيدة تنظير وتطبيق، مجلة فصول، محور الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 15، العدد الثاني، 1996.
- محمد، بن عبود، ابن الخطيب مؤرخاً للأندلس في عهد الطوائف، مجلة كلية الآداب، تطوان، ع 2، س 2، 1987.
- محمود فهمي، حجازي، أصول البنيوية في علم اللغة والدراسات الإثنولوجية، مجلة عالم الفكر، المجلد 3، العدد 1، 1972م.
- منير، عبید نجم، المعجم الشعري عند ابن هانئ الأندلسي، مجلة كلية التربية الأساسية، للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، شباط، 2015، عدد 19.

## KİŞİSEL BİLGİLER

<b>Adı Soyadı</b>	Eyass Alrashed
<b>Doğum Yeri</b>	Suriye_ alqunaytra
<b>Doğum Tarihi</b>	8.05.1976

## LİSANS EĞİTİM BİLGİLERİ

<b>Üniversite</b>	Şam Üniversitesi
<b>Fakülte</b>	Edebiyat
<b>Bölüm</b>	Arap Dili ve Edebiyatı

## YABANCI DİL BİLGİSİ

<b>İngilizca</b>	KPDS (....) ÜDS (....) TOEFL (....) EILTS (....)
<b>Arapça</b>	YDS (92)

## İŞ DENEYİMİ

<b>Çalıştığı Kurum</b>	Kuveyt
<b>Görevi/Pozisyonu</b>	Öğretim Görevlisi
<b>Tecrübe Süresi</b>	15 YIL

## KATILDIĞI

<b>Kurslar</b>	ICDL
<b>Projeler</b>	

## İLETİŞİM

<b>Adres</b>	Fatih, İstanbul
<b>E-mail</b>	Sorya80@hotmail .com

