الجمهورية العربية السورية

جامعة دمشق

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

بناء القصيدة الأندلسية عند شعراء عصر الخلافة ٣٠٠- ٤٢٢هـ

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية

إعداد الطالب

محمود عبد الرحيم موسى

إشراف الأستاذ الدكتور

علي كردي

العام الدراسي ٢٠٢١- ٢٠٢٢

قرار لجنة الحكم وتوقيعات لجنة المناقشة

شكر وتقدير...

- الحمد والشكر كله لله سبحانه الذي أعانني على إنجاز هذا البحث .
- الشكر والتقدير لأستاذي الفاضل الدكتور علي الكردي الذي كان لي عوناً في تذليل صعوبات البحث وتقويم ما فيه من أخطاء، فضلاً عن صبره وسعة صدره في أثناء إعدادي البحث .
- الشكر والتقدير لأعضاء لجنة الحكم الذين تفضّلوا بقراءة البحث وتصويب أخطائه، ولكل أساتذتي الذين ما بخلوا بوقتهم وعلمهم .

إهداء...

- إلى القلب الذي يدعو لي دائماً في ظهر الغيب بدعواتٍ صالحةٍ كان لها الفضل الأكبر في توفيقي... أطال الله في عمركِ ورزقني برَّكِ ورضاكِ أمي الحبيبة...
- إلى قطرات العرق الطاهرة التي أنبتت غرساً طيباً... أطال الله في عمركَ ورزقني برّكَ ورضاك والدي الحبيب...
- إلى عينين أرى منهما نور الحياة... ماسة وكرم...
- إلى نصفي الآخر... شريكة الدرب التي شاركتني الحياة بحلوها ومرّها... زوجتي الحبيبة جعلكِ الله دائماً لقلبي ملاذاً ولروحي سَكَناً...

– فهرس المحتويات–

الموضوع :	الصفحة:
أولاً– مقدمة	١
ثانياً– تمهيد	١٤
ثالثاً– الفصل الأول : الـمُـقدمات عند شعراء عصر الخلافة، وتضمّن:	٤٠
– تفسير ظاهرة المقدمات (مفهوم المقدمة الشعرية والغرض منها)	٤١
– نشأة المقدمات ومقوماتها وشروطها	٤٤
– وظائف المقدمات	٤٩
– القصيدة البتراء	٥٠
– أنواع المقدمات الشعرية:	٥٢
–المقدمة الطللية	٥٣
–المقدمة الغزلية	٦٦
–مقدمات ثانوية	٧٧
–مقدمة الوصف	٧٨
–مقدمة الحكمة والشكوى من الدهر	٨١
–المقدمات الخمرية	٨٥
–المقدمة الموحية (العلاقة بين نوع المقدمة وغرض النص)	٨٩

- الاستطراد في المقدمات ٩٧

- المقدمات بين التقليد والتجديد ١٠٨

رابعاً- الفصل الثاني : دور المقدمات والخواتيم والتخلص في بناء القصيدة: ١١١

- أثر حيوات الشعراء وبيئاتهم في مقدماتهم ١١٢
- أسلوب الشعراء في التقديم واختيار مقدمات قصائدهم الشعرية ١٢١
- براعة الاستهلال ١٢٧
- التنوع في مقدمات شعراء عصر الخلافة (دراسة إحصائية) ١٣٥
- أبرز الظواهر الفنية في مقدمات شعراء عصر الخلافة: ١٤٨

-التكرار ١٤٨

- النزعة الذاتية ١٥٦

- الغموض ١٦٠

- حُسن التخلّص ١٦٢

- أشكال التّخلّص: ١٦٧

- التخلص المفاجئ ١٦٧

- التخلص التدريجي ١٧١

- العلاقة بين نوع المقدمات وشكل التخلص ١٧٥

– انعدام التخلّص لانعدام المقدمات ١٧٨

– الخواتيم ١٨٣

– شروط الخواتيم ١٨٤

– التناسب بين مفاتيح القصائد وأقفالها ١٨٩

– أنواع الحواتيم: ١٩٢

– خاتمة الحكمة أو المَثَل السائر ١٩٢

– الخواتيم المتماهية مع الغرض ١٩٦

– أهمية الخواتيم في بناء القصيدة العام ٢٠١

خامساً– الفصل الثالث: طول القصيدة الأندلسية وأثر الطول في جودة بنائها: ٢٠٥

– قضية الطول في العمل الأدبي عامةً ٢٠٦

– مراحل خلق القصيدة ٢٠٩

– طول القصيدة ومعيار الطول ٢١٦

– النّقاد والشعراء وطول القصيدة وهل الطول لازمٌ في الشعر ؟ ومتى تَحسُن الإطالة ؟ ٢٢٥

– الفروق بين القصيدة الطويلة والقصيرة (دراسة مقارنة) ٢٣٢

–الفروق الخارجية ٢٣٨

– الفروق الداخلية (المضمونية) ٢٤٣

– طول القصيدة والقضايا الفنيّة: ٢٤٧

– الطول والتجربة الشعرية ٢٤٧

– الطول ومقدرة الشاعر وطاقته الشعرية ٢٤٩

– الطول والقافية والوزن ٢٥٢

– العلاقة بين الطول والعاطفة والقصيدة ٢٥٦

– البنية الداخلية للقصيدة الأندلسية: ٢٦١

– مفهوم الوحدة العضوية في القصيدة ٢٦١

– وحدة البيت سبب متانة البناء العام للقصيدة ٢٦٦

سادساً–الفصل الرابع :البناء اللفظي والمعنوي لمطوّلات عصر الخلافة

(مطوّلة ابن هانئ أنموذجاً): ٢٦٧

– تدوين القصيدة الأطول في ديوان ابن هانئ الأندلسي ٢٦٩

– إضاءة على مناسبة القصيدة والغرض منها ٢٧٩

– إضاءة على أهم ملامح البنية الفكرية في القصيدة ٢٧٩

– الأسلوب التعبيري: ٢٨٥

–سمات الألفاظ والتراكيب ٢٨٥

- جمـاليـات الـخـبـر والإنـشـاء في أثناء القصيدة ٢٩٣

- سابعاً: الخاتمة ٢٩٧

- فهرس المصادر والمراجع ٣٠٦

مقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم والحمد لله الذي علم الإنسان ما لم يعلم، وجعل الكون كتاباً مفتوحاً لمن أراد أن يرى ويتعلّم، وصلى على نبيِّه الأكرم ـمدينة العلمـ وعلى آله وصحبه وسلم.

وبعد فإن هذه الأطروحة المعنونة بـ (بناء القصيدة الأندلسية عند شعراء عصر الخلافة) تتناول الشعر الأندلسي في عصر الخلافة من جهة بناء القصيدة اللفظي والمعنوي، وإن كان البحث يُصنَّف ضمن أبحاث الشعر الأندلسي فإن ذلك لا يعني أنه اقتصر على دراسة الشعر في معانيه وألفاظه فقط، فكثيراً ما تعرّض البحث للجوانب النقدية في قصائد الشعراء في هذا العصر، وكثيرةٌ هي الآراء النقدية للنقاد والأدباء العرب التي نوقشت فيما يتعلق بـ (بناء القصيدة العربية) .

وقد عرض البحث بناء القصيدة الأندلسية في عصر الخلافة في جانبيه الشكلي والمعنوي فوازن بين القضايا المرتبطة ببناء القصيدة الخارجي (مكوناتها المادية)، والقضايا المتعلقة بالبناء الداخلي للقصيدة (مكوناتها المضمونية)، فتناول البحث المقدمات الشعرية عند شعراء عصر الخلافة بأنواعها المختلفة، وتفسير نشأتها ووظائف المقدمات كما تناول البحث القصائد الخالية من المقدمات تحت مسمّى (القصيدة البتراء)، فكانت دراسة الحالة والحالة النقيضة جانباً من الجوانب التي ارتكز عليها البحث في بعض مفاصله .

ولم يُغفَل دور المقدمات والخواتيم والتخلص في بناء القصيدة الأندلسية، فكما في كل عملٍ أدبيٍّ فإن القصيدة تقوم على مقدمةٍ وعرضٍ وخاتمة، وفي هذا السياق تحدثنا عن أسلوب الشعراء في التقديم لقصائدهم، وما يتضمنه ذلك من معانٍ ولا سيما فيما يتعلق بـ (براعة الاستهلال)، ودُعِمَ الجانب النظري في الحديث عن المقدمات الشعرية بجانب إحصائي بتقديم دراسة إحصائية، كما أن الجوانب الفنية في قصائد شعراء عصر الخلافة كان لها نصيبٌ في البحث فجرى التركيز على قضايا مثل التكرار والنزعة الذاتية والغموض، وتناول البحث بعد المقدمات مفهوم التخلص في القصيدة الشعرية، وأنواع التخلص والعلاقة بين المقدمات الشعرية وشكل التخلص .وفيما يتعلق بالخواتيم فقد عُرِضَت شروط الخواتيم وضرورة المناسبة بين مفاتيح القصائد وأقفالها، كما عُرِضَت أنواع الخواتيم وأهمية الخواتيم في البناء العام للقصيدة .

وفيما يتعلق بالبناء الخارجي للقصيدة الأندلسية في عصر الخلافة فقد تناول البحث مسألة طول القصيدة ومراحل خلقها ومعيار الطول في القصيدة الشعرية ومتى تحسُن الإطالة وآراء النقاد في طول القصيدة، ودُعِمَ ذلك بدراسة مقارنة لتبيين الفروق بين القصيدة الطويلة والقصيرة في الشكل والمضمون .

وتناول البحث أيضاً طول القصيدة الأندلسية في هذا العصر وعلاقة الطول ببعض القضايا الفنية مثلاً كالطول والتجربة الشعرية والطول والطاقة الشعرية وعلاقة طول القصيدة بالقافية والوزن والعاطفة، وفيما يتعلق بالبنية الداخلية للقصيدة الأندلسية في هذا العصر فقد جرى الحديث عن مفهوم الوحدة العضوية في القصيدة ووحدة البيت وعلاقة كل ذلك في متانة البناء العام للقصيدة .

وتناول البحث أيضاً البناء اللفظي والمعنوي للقصيدة الأندلسية في عصر الخلافة اعتماداً على دراسةٍ تطبيقيةٍ على القصيدة الأطول في شعر عصر الخلافة بعد تدوين القصيدة وتقديم لمحة عن أهم ملامح البنية الفكرية فيها، والأسلوب التعبيري بما فيه من سماتٍ للألفاظ والتراكيب وجماليات الأساليب المعتمدة في مطولات شعر عصر الخلافة استناداً إلى هذا الأنموذج التطبيقي .

وفي ضوء كل ما تقدم نستطيع القول إنه يمكن أن يُصنّف البحث ضمن الدراسات الأدبية النقدية فلا يقتصر البحث على تفسير الجانب الأدبي في القصيدة الأندلسية في هذا العصر بل إن الجانب النقدي كان متمماً للجانب الأدبي ومكملاً له .

مشكلة البحث:

شغل الشعر الأندلسي عموماً حيّزاً واسعاً من عقول النقاد والكتّاب والأدباء، فخصّصوا جزءاً كبيراً من كتاباتهم الأدبية لصالح الشعر الأندلسي نقداً ودرساً، وتحليلاً ، ولا شكّ في أن كل هذا الاهتمام بالقصيدة الأندلسية من قبل النقّاد والكتّاب يجعل من الصعب على الباحث أو الدارس أن يأتي بجديد يذكر فيما يتعلق بهذه القصيدة، ولكن بالرغم من هذا العدد الجمّ من الدراسات الأدبية والنقدية للقصيدة الأندلسية على اختلاف الحقب الزمنية التي مرت بها، فلا يوجد أي بحث تناول بناء القصيدة الأندلسية إذ لا شكّ في أنّ طريقة (بناء القصيدة) في أيّ ديوان أو مجموعة من الدواوين إنما يدل على أسلوب تفكير أصحاب هذه الدواوين، وخلفياتهم الثقافية في صناعة الشعر من جهةٍ أولى، كما أن

طريقة (بناء القصيدة) عند أي شاعر تعدّ سمةً وعلامةً فارقةً تميّز تلك القصيدة، وتمنحها مع قائلها استقلاليةً، وخصوصيّةً، وترسم نهجاً، وقدوةً لجيلٍ من الشعر، والشعراء من جهةٍ ثانية .

ومما تقدّم يبدو أنه من غير المنطقي أن تظلّ المكتبة العربية الأندلسية خاليةً من بحثٍ يتناول (بناء القصيدة الأندلسية)؛ لأنّ ذلك سيؤثر بلا شكّ في سيرورة الدراسات الأدبية عامةً، إذ لا غنى للدارس، والباحث في الشعر الأندلسي عن الاستنارة بكتابٍ، أو بحثٍ يتناول بناء تلك القصيدة، وطرائق الشعراء الأندلسيين في صناعة قصائدهم ومن هنا كانت ضرورة هذا البحث وأهميته .

تساؤلات البحث :

يسعى البحث المعنون بـ (بناء القصيدة الأندلسية عند شعراء عصر الخلافة) للإجابة عن أسئلةٍ محتملةٍ فيما يتعلق بتركيبة القصيدة الأندلسية وبنائها الداخلي والخارجي، ومن أبرز هذه التساؤلات:

- ما الأسس التي اعتمد عليها شعراء عصر الخلافة في بناء مقدماتهم الشعرية ؟
- كيف قدم شعراء عصر الخلافة لقصائدهم؟ وما مدى التنوع في المقدمات الشعرية عند شعراء عصر الخلافة ؟
- ما الأهمية التي تؤديها المقدمات الشعرية في البناء العام للقصيدة؟ وما دور تنوع هذه المقدمات في جودة البناء أو تغيّر ملامحه ؟
- ما الأركان التي بنيت عليها القصيدة الأندلسية ؟
- ما المعيار الذي يجعل التخلص من المقدمات إلى الغرض الأصلي للقصيدة تخلصاً حسناً ؟
- ما أشكال التخلص في القصيدة الأندلسية عند شعراء عصر الخلافة ؟
- ما الأثر الذي يؤديه انعدام التخلص في البناء العام للقصيدة الأندلسية عند شعراء عصر الخلافة؟
- ما الدور الذي تؤديه الخواتيم في البناء العام للقصيدة ؟
- ما أنواع الخواتيم في القصيدة الأندلسية عند شعراء عصر الخلافة ؟
- هل الطول لازمٌ في الشعر ؟
- ما مراحل خلق القصيدة ؟
- متى تحسُن الإطالة في القصيدة الشعرية ؟

- ما الفروق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة فيما يتعلق بالشكل والمضمون ؟
- ما العلاقة بين طول القصيدة والعاطفة والوزن والقافية ؟
- ما دور الوحدة العضوية ووحدة البيت في متانة البناء العام للقصيدة ؟

أهداف البحث:

تهدف الدراسة إلى :

- ❖ تحديد الإطار الزماني والمكاني الذي يؤطّر شعر عصر الخلافة وشعراءه، على أن يكون البحث محصوراً في شعر شعراء هذا العصر، ولعلّ أشهرهم: (ابن درّاج، وابن هانئ، و ابن عبد ربّه، والشريف الطليق، و ابن شهيد، و الرمادي، و ابن هذيل، و ابن حزم، و أبو إسحاق الإلبيري؛ علماً بأنّ الشاعرين الأخيرين مخضرمان قد أمضيا معظم حياتهما في عصر الخلافة بالرغم من أنّهما توفّيا بعده) .
- ❖ الكشف عن الأسس التي اعتمد عليها شعراء عصر الخلافة في بناء قصائدهم، والدعائم التي وظّفوها لصالح صناعة قصيدةٍ قادرةٍ على الصمود، والبقاء، والسيرورة في خضمّ بحر الشعر العربي على مرّ الزمن .
- ❖ دراسة المقدمات الشعرية التي افتتح بها الشعراء الأندلسيون قصائدهم من جهة أنواعها، وأساليبها، ومناسبتها الغرض، وغير ذلك .
- ❖ توضيح طرائق شعراء عصر الخلافة في الانتقال من المقدمات إلى الغرض الأصلي للقصيدة بما يعرف بـ (حُسن التخلص)، وما يشتمل عليه ذلك من جودة المطالع، والانتقال السلس، واستخدام أدوات الربط المناسبة، وكل ما يتعلق بمصطلح (حُسن التخلص) سواءٌ أكان التخلص حسناً أم غير ذلك .
- ❖ تبيين طرائق شعراء عصر الخلافة، ونهجهم في ختم قصائدهم، وفي اختيار الأقفال التي تناسب المفاتيح التي اختاروها لفتح بناء هذه القصائد .
- ❖ تقديم لمحة عن البنية الفنية، واللغوية التي تميّزت بها قصائد شعراء عصر الخلافة، وأثر ذلك في الهيكل العام، أو البناء الكلي للقصيدة بمختلف أركانها، بالرغم من تنوع أغراضها، وأساليب الربط بين تلك الأركان .

- ❖ الكشف عن نقاط القوة والضعف في البناء الذي شيّدهُ شعراء عصر الخلافة لقصائدهم سواءٌ في المقدمات، أو التخلص، أو الخواتيم، أو فيما يتعلق بالبنية الفنية، واللغوية، وما يتضمنه ذلك من مفاهيم مثل (الوحدة العضوية، ووحدة البيت) وأسلوب بناء الوحدة الصغرى وهي الجملة، ثمّ البيت، لينتهي بها المطاف بناءً متيناً، راسخةً لِبنات أبياته .
- ❖ تحديد ملامح التقليد والتجديد التي ارتسمت على محيّا البناء الذي شيّده شعراء عصر الخلافة لقصائدهم، ولا سيّما في المقدمات .
- ❖ مناقشة عدد من القضايا الفنية المتعلقة ببناء القصيدة الأندلسية في عصر الخلافة مثل (طول القصائد، أو المقدمات، وطول النفس الشعري، وغزارة الإنتاج، والطاقة الشعرية)، وغيرها ، وأثر كل ذلك في متانة البناء العام لقصائدهم .
- ❖ تقديم دراسة عامة وشاملة تتناول بناء قصائد شعراء عصر الخلافة، ووضعها بين أيدي دارسي الأدب الأندلسي؛ لأن المكتبة الأندلسية خاليةٌ من بحثٍ كهذا بالرغم من أهميته، ولعلّ هذه الدراسة تكون عوناً لهؤلاء الباحثين في دراساتهم من جهةٍ أولى، وحلقةً في طريق إكمال طوق السلسلة الأدبية الأندلسية من جهةٍ ثانية .

أهمية البحث ومسوّغاته:

يكتسب البحث المعنون بـ (بناء القصيدة الأندلسية عند شعراء عصر الخلافة) أهميته في الدرجة الأولى من خلوّ المكتبة الأندلسية من بحثٍ أو دراسةٍ تتناول بناء القصيدة بالرغم مما يشكله هذا العنوان بالنسبة إلى فهم ماهيّة القصيدة الأندلسية وأسس قيامها .

كما أن البحث يعد من بين أبحاثٍ قليلة تناولت بناء القصيدة العربية عموماً وليست الأندلسية فحسب وهذا سببٌ آخر من أسباب أهمية دراسة بناء القصيدة الأندلسية عند شعراء عصر الخلافة، ومما يدعو للاهتمام ببناء القصيدة الأندلسية أن القصيدة الأندلسية شكلت من الشعر العربي أو القصيدة العربية نسبةً لا يستهان بها، فاعتماداً عليها نستطيع الحكم على بناء القصيدة الأندلسية عموماً وعلى بناء القصيدة العربية نسبياً .

ومن أهم المسوغات الداعية إلى تقديم بحثٍ يتناول بناء القصيدة الأندلسية عند شعراء عصر الخلافة هو عرض رؤية عامة شاملة عن القصيدة الأندلسية في عصر الخلافة بسبب قلة الدراسات التي تناولت

الشعر في هذا العصر بصرف النظر عن عنوان البحث، ففي الوقت الذي غاب عنوان (بناء القصيدة) في شعر هذا العصر عموماً عن كتابات النقاد والكُتّاب فإن الدراسات الأدبية حول شعر هذا العصر عموماً كانت قليلة، وكان ذلك المسوّغ الأبرز الداعي إلى إنجاز هذا البحث ووضعه في خزانة مكتبة الشعر العربي عموماً والشعر الأندلسي تحديداً .

مصطلحات البحث:

من أبرز المصطلحات المرتبطة بمضمون بحث (بناء القصيدة الأندلسية عند شعراء عصر الخلافة) :

- المقدمة الشعرية : وهي مجموعة من الأبيات في بداية القصيدة، تختلف في مضمونها عن مضمون القصيدة وغرضها، ولا عدد محدد من الأبيات لها، تنتهي بمجرد أن يرى الشاعر أنه بات جاهزاً للدخول في غرض القصيدة .
- التخلص: هو الأبيات أو البيت الشعري الذي يفصل بين المقدمة الشعرية والغرض الأصلي للقصيدة، ويهدف التخلص إلى منع القطع بين المقدمة والغرض الأصلي وإلى خلق حالة من التوافق والربط بينهما .
- القصيدة البتراء : هي القصيدة التي خلت من المقدمة الشعرية وبدأ الشاعر فيها بالغرض الأصلي للقصيدة مباشرةً .
- براعة الاستهلال: مصطلح يتعلق بالجانب البلاغي، ومراعاة الشاعر لمقتضى الحال، وقد سماه البعض بـ (حُسن الابتداء) وقد وضع له النقاد معياراً بأن يأتي الناظم أو الناثر في ابتداء كلامه ببيتٍ أو قرينة تدل على مراده أو معظم مراده في القصيدة، ومن أبرز شروطه ألا يُبتدَأ بشيءٍ يُتَطَيَّر منه .
- الخاتمة الشعرية : وهي البيت أو مجموعة الأبيات التي يذيّل الشاعر بها قصيدته خاتماً إياها وقد تكون في الحكمة أو المثل السائر، أو الدعاء للممدوح وقد تتماهى مع الغرض الأصلي للقصيدة لدرجة أن القارئ لا يشعر بوجودها .
- الطول والقِصر في القصيدة : مصطلحان يتعلقان بمعيار طول القصيدة وقصرها ومتى تكون القصيدة طويلة ومتى يبلغ الشعر مرحلة القصيدة؟ وما الفرق بين القصيدة والمقطعة؟ علماً بأن النقاد لم يحددوا معياراً ثابتاً لطول القصيدة أو قصرها .

حدود البحث:

يوحي عنوان الأطروحة بمضمونها وحصرها ضمن حقبة زمنية محددة، فمن جهةٍ أولى تتناول الأطروحة بناء القصيدة وكان هذا التناول لمفهوم البناء كما تُـفهَم كلمة (بناء) وتُفسَّر فالبناء هو الـمَبنيُّ والجمعُ أبنية والبَنّاءُ هو مدبّر البنيان وصانعه[١]، فعندما ننظر إلى بناءٍ معماريٍّ قائمٍ مُشادٍ أمامنا فإننا من الممكن أن نلاحظ :

١- مكوّنات البناء وأنواعها المختلفة

٢- أركان البناء التي قام عليها الأولية منها والثانوية

٣- سمات البناء التي تميّزه من غيره سلباً أو إيجاباً

٤- الشكل الذي اختير للبناء

٥- عدد الطوابق أو الوحدات السكنية الموجودة فيه

٦- أهمية كل عنصر من العناصر المكوّنة للبناء في قيامه واستمراره

٧- صانع البناء أو البَـنّاء

٨- الحداثة أو التقليد في البناء

٩- اختلاف الآراء حول جمال البناء من عدمه

١٠-اللمسات التي أعطت البناء جماله

١١-مواضع النقص التي قد تجعل البناء عرضةً للانتقاد

وغير ذلك من الأمور التي قد تخطر في ذهن الناظر إلى أيّ بناءٍ إذ تمثّل النقاط السابقة الطريقة التي اعتمد عليها البحث في دراسة بناء القصيدة الأندلسية فقد نظرنا للقصيدة على أنها بناءٌ معماريٌّ مَشيدٌ وإن كان بناء القصيدة لابساً ثوب المشاعر وآخذاً روحه وحيويته مما يشعر به الشاعر ويفكر به حتى أصبح كأنه كائنٌ ناطقٌ يعبّر عن شخصية صاحبه وفكره .

كذلك كل الفنون وكذلك فنّ البناء المعماريّ وغيره، فالبَـنَّـاءُ يعطي تحفته المعمارية الشيء الكثير من شخصيته وفكره وروحه، إذ يسعى الإنسان دائماً ليجسّد شخصيته وفكره في صنيعه وعمله ومن

[١] لسان العرب: مادة بَـنَـيَ

هنا اتُّخذت وجهة النظر هذه للغوص في بناء القصيدة الأندلسية بحثاً عن دررها ومكامن الجمال فيها .

ومن جهةٍ ثانية فإنّ البحث محصورٌ في دراسة مفهوم البناء الـمُشار إليه في حقبةٍ زمنيةٍ محددةٍ عند مجموعة من شعراء الخلافة في الأندلس وهي حقبةٌ شعريةٌ خصبة لمع فيها نجم كثير من الشعراء الذين كانوا من أبرز أعلام عصرهم أولاً، وأعلاماً بارزين في ميدان القصيدة العربية عموماً مثل الشاعر ابن هانئ الأندلسي و ابن درّاج القسطلي، ولا نبالغ إن قلنا إنّ البحث يتركز في معظمه على شعر هذين الشاعرين ومعظم الشواهد التي اعتمد عليها البحث كانت من شعرهما لأنّ شعر عصر الخلافة تقريباً هو شعرهما إذ يمثل ديوانا الشاعرين الجزء الأعظم من الشعر الذي كُتِب في عصر الخلافة .

وهذا لا يعني أنّ الساحة كانت خاليةً في هذا العصر لهذين العلمين فقط، بل سُلِّطَ الضوء أيضاً على قصائد بقيّة شعراء عصر الخلافة ولا سيّما القصائد وليس المقطعات لشعراء مثل ابن حزم الأندلسي وابن شُـهَيد والرمادي والشريف الطليق لكنّ نسبة تناول قصائدهم في هذا البحث كانت متناسبةً مع نسبة إنتاجهم الشعري إذا ما قورنَ بإنتاج ابن هانئ و ابن درّاج .

الدراسات السابقة:

بعد البحث تبيّن أنّ عنوان (بناء القصيدة) لم يكن حاضراً في الدراسات الأكاديمية، واقتصر حضوره على كتاب:

- **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**، د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م .

ملخص الكتاب:

يتناول كتاب (بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث) للدكتور يوسف حسين بكار الأسس التي قامت عليها القصيدة العربية عموماً في ضوء المعايير النقدية الحديثة فقسم كتابه إلى مدخلٍ وأربعة فصولٍ وخاتمة .

تناول في المدخل القصيدة العربية في النقد العربي القديم، وفي الفصل الأول المعنون بـ (نَظم القصيدة) تناول الكاتب الشعر والشاعر ومسألة الموهبة الشعرية والشاعر والعروض وبواعث الشعر ومحركاته ووقت النظم، وفيما يتعلق بمراحل خلق القصيدة تحدث الكاتب في هذا الفصل عن قضية صعوبة الشعر، وكيفية خلق القصيدة، وأنواع القصيدة ومراحل خلقها في النقد الحديث والقديم، كما تحدث في هذا الفصل عن قضية الضرورات الشعرية .

أما الفصل الثاني المعنون بـ (أركان القصيدة) فقد تناول فيه الكاتب مسألة اللفظ والمعنى ومذاهب النقاد فيهما ثم تحدث عن لغة القصيدة وأسلوبها وتحدث بعد ذلك عن الموسيقا وتناول مسألة الزحافات والمحسنات البديعية والصلة بين القافية وموضوع القصيدة وعيوب القافية .

وفي الفصل الثالث المعنون بـ (هيكل القصيدة) بدأ الكاتب فعلياً بالحديث عن بناء القصيدة ومكوّناتها والأسس التي تقوم عليها فتحدث عن المطلع ومعايير القدماء فيه، ومقدمة القصيدة، والتخلص، والخاتمة، والاهتمام بالسامع والمخاطب ثم تحدث عن مسألة طول القصيدة .

وكان الكاتب في الفصل الرابع المعنون بـ (الوحدة في القصيدة) قد تحدث عن وحدة القصيدة في النقد الغربي، ومفهوم الوحدة في النقد العربي القديم .

ثم ختم الكتاب بخاتمةٍ ذكر فيها مجموعة من النتائج التي توصل إليها الكاتب .

لقد كان كتاب الدكتور يوسف حسين بكار فعلياً الدراسة السابقة الوحيدة التي تناولت بناء القصيدة العربية وقد استفاد بحث (بناء القصيدة الأندلسية عند شعراء عصر الخلافة) من كتاب بكار السابق وبنى عليه واهتدى بنهجه، لكنّ الإضافة التي قدمها بحث (بناء القصيدة الأندلسية عند شعراء عصر الخلافة) أنّ الجهد فيه كان منصبّاً على كل ما يتعلق ببناء القصيدة الأندلسية مباشرةً من دون الاستطراد في بعض التفاصيل البعيدة نسبياً عن موضوع الدراسة كما هو الحال في كتاب بكار وتحديداً في الفصلين الأول والثاني من كتابه، كما أن بحث (بناء القصيدة الأندلسية عند شعراء عصر الخلافة) قرن الجانب النظري من القواعد النقدية بالجانب العملي التطبيقي بإسقاط تلك القواعد على قصائد الشعراء في عصر الخلافة فجرى الاستشهاد بشعر شاعرٍ من شعراء عصر الخلافة في كل حالةٍ أو في كل قاعدة بلاغية أو نقدية ذُكِرَت مرفقة بالتحليل والشرح والتوضيح بينما اقتصر كتاب بكار على الجانب النقدي

تقريباً فكان أقرب إلى أن يُصنّف كتاباً في النقد لأنه عالج أقوال النقاد من دون تدعيم ذلك بما يلائمها من قصائد الشعراء وأشعارهم .

منهج البحث وأدواته:

(المنهج التكاملي) الذي يوفّق بين معظم المناهج، ويقوم على تحليل النص وفق المنهج الذي يناسب هذا النص من غير تقييدٍ أو تحديدٍ مسبق، وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة تُصنّف ضمن حقل تحليل الخطاب الأدبي بدءاً بالوحدة اللغوية الصغرى وهي الكلمة المفردة، وانتهاءً بالوحدة الكبرى، وهي مجموعة الجمل، والأبيات التي تشكل جسم النص، وبنيته الرئيسة على أن يُراعى المستوى العمودي للغة عند الحديث عن اللفظة المفردة، والمستوى الأفقي عند اتساق هذه اللفظة ضمن سياقٍ عامٍّ تشكل بواسطته لبِنةً صالحةً للاستعمال في البناء العام للنصّ .

علماً بأن الاستقراء العام للمادة الشعرية التي ستشكل جسم البحث ومضمونه هي العامل الأبرز في اختيار منهج البحث المناسب، لأن ذلك هو العنصر الأهم في تحديد ماهية هذه الدراسة، وطريقة إنجازها، ومنهج تناولها، فالدراسة هي التي تختار المنهج والطريقة التي تناسب طبيعتها ومعطياتها، وليس الدارس وحدَه من يحدد مسار دراسته، ويقيّدها بمنهج قد لا يكون صالحاً لكلّ أركانها، فقد يصلح المنهج لدراسة نصٍّ معيّن لكنه لا يستقيم على نصٍّ آخر، وبناءً على ذلك سأعمد إلى اختيار المنهج الذي يناسب النص المدروس.

فالمنهج الوصفي التحليلي من أهم المناهج التي سار على هديها البحث مرتكزاً على طرح قضية محددة وتحليلها للوصول إلى نتائج تخدم البحث ومضمونه، وعلى ذلك تتعدد المناهج المتبعة في عرض النصوص التي تشكل متن البحث، ودراستها وتحليلها وفقاً لتنوّع النصوص المدروسة بها أولاً، وتنوع مشارب قائليها (الشعراء) العلمية، والثقافية، والبيئية ثانياً .

وبما أن الدراسة قد تجمع بين مناهج عدّة في دراسة نصوصها، وتحليلها، فإن ذلك يجعل من الصعب القول: إن هذا البحث يندرج تحت هذا المنهج أو ذاك، وبناءً على كل ما تقدم ربما يكون الأكثر صواباً القول: إن المنهج المتّبع في هذه الدراسة هو ما بات يُعرف بين الدارسين بـ (المنهج التكاملي) كما أسلفنا.

ومن أبرز الأدوات التي ارتكز عليها البحث كتاب الدكتور يوسف حسين بكار (بناء القصيدة العربية في النقد القديم في ضوء النقد الحديث) فقد اهتدى البحث بهذا الكتاب واستنار به في مفهوم بناء القصيدة وطريقة دراستها .

يتكون البحث من تمهيدٍ وأربعة فصولٍ :

تناول التمهيد البعد التاريخي لعصر الخلافة في الأندلس وما رافقه من تبدّلات سياسية كان لها عظيم الأثر في صياغة تفاصيل الحياة الأندلسية فيما بعد على الصعد كافة، ولا سيما الثقافية والأدبية منها، ولم يُتَحدّث عن حقبة عصر الخلافة حديثاً منقطعاً عن الحقب السابقة بل تدرّجنا في عرض العهود الأندلسية من عهد الولاة الذي انتهى عام (١٣٨هـ) إلى عهد الإمارة الذي امتدّ بين عامي (١٣٨هـ) و (٣١٦هـ) وصولاً إلى عهد الخلافة الذي بدأ مع عبد الرحمن الثالث (الناصر لدين الله) الذي حكم من (٣٠٠) إلى (٣٥٠هـ) لكنّه أعلن الخلافة ونصّب نفسه خليفةً عام (٣١٦هـ) .

لكن المهم من دراسة البعد التاريخي هو التمهيد لدراسة البعد الثقافي لعصر الخلافة في الأندلس، فلا يهمّ مَن حكم الأندلس في تلك الحقبة بقدر أهمية مبدعي الشعر وصانعي القصيدة، إذ يركز البحث على القصيدة وبنائها في هذا العصر بصرف النظر عن حكامه، وإن كنّا لا ننفي أنّ الاستقرار السياسي النسبي الذي ساد في هذا العصر جعل الطريق معبّدةً لخروج قصيدةٍ عربيةٍ لا تقلّ شأناً عن نظيراتها في الحقب السابقة، وربما تفوّقت على كثيرٍ منها؛ إذ سُلّطَ الضوء على عوامل ثلاثة أسهمت في تكوين الشعر في تلك الحقبة وهي:

١- جهود طبقة المؤدبين وأثرها في نشأة الشعر والمعايير النقدية .
٢- حركة الغناء ودورها في تكوين الشعر الأندلسي .
٣- النهضة الثقافية العامة ودورها في إحياء الشعر الأندلسي .

ثم بعد ذلك عرّفنا بأبرز شعراء عصر الخلافة الذين شكّلت دواوينهم الشعرية مادة الدراسة وأساسها وهم : (ابن هانئ الأندلسي – ابن دراج القسطلي – ابن حزم الأندلسي – ابن عبد ربه – الرمادي – ابن شُهَيد – الشريف الطليق – أبو إسحاق الإلبيري – ابن هذيل الأندلسي) .

انقسم البحث إلى فصولٍ أربعة معنونة على الشكل الآتي:

أولاً– الفصل الأول : الـمُـقدمات عند شعراء عصر الخلافة: وفُسِّرَت فيه ظاهرة المقدمات بالحديث عن نشأتها والشروط الواجبة فيها، كما تناول هذا الفصل وظائف المقدمات وأنواعها وتوقّفَ الفصل عند ظاهرة الاستطراد في المقدمات والتعريف بمفهوم القصيدة البتراء، والمقدمات بين التقليد والتجديد .

ثانياً– الفصل الثاني : دور المقدمات والخواتيم والتخلص في بناء القصيدة: تناول أسلوب الشعراء في التقديم لقصائدهم، بما في ذلك براعة الاستهلال، كما تضمّن دراسة إحصائية حول تنوع مقدمات شعراء عصر الخلافة، وسُلِّطَ الضوء على أبرز الظواهر الفنية في مقدمات شعر هذا العصر، وصولاً إلى الحديث عن حُسن التخلص وأشكاله، والعلاقة بين نوع المقدمات وشكل التخلص، كما تطرق الفصل إلى الحديث عن الخواتيم وأنواعها وأهميتها في البناء العام للقصيدة .

ثـالـثـاً– الفصل الثالث: طول القصيدة الأندلسية وأثر الطول في جودة بنائها: تناول قضية الطول في العمل الأدبي عموماً ومراحل خلق القصيدة وطولها ومعيار الطول، ومتى تحسن الإطالة، كما بيّن هذا الفصل آراء النقاد والشعراء بقضية طول القصيدة، وتضمّن دراسة مقارنة بيّنت الفروق بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة، وتناول الفصل أيضاً طول القصيدة والقضايا الفنية كالطول والتجربة الشعرية، والطول ومقدرة الشاعر وطاقته الشعرية والطول والقافية والوزن والعلاقة بين طول القصيدة وعاطفة الشاعر، كما تضمن الفصل تصويراً لمفهوم الوحدة العضوية ووحدة البيت في القصيدة الأندلسية في عصر الخلافة .

رابعاً– الفصل الرابع: البناء اللفظي والمعنوي لمطوّلات عصر الخلافة (ابن هانئ أنموذجاً): دُوِّنت في هذا الفصل القصيدة الأطول في شعر عصر الخلافة كلّه التي كانت إحدى أعظم القصائد الطويلة لشاعر العصر الأول (ابن هانئ الأندلسي)، وأضيء على أهم ملامح البنية الفكرية في القصيدة، وجوانب الأسلوب التعبيري من سمات للألفاظ والتراكيب، وجماليات الخبر والإنشاء .

ولا شك في أن البحث واجه الكثير من الصعوبات كان في مقدمتها قلة الدراسات التي تناولت بناء القصيدة، فضلاً عن صعوبة الحصول على بعض المراجع والمصادر وغير ذلك من العقبات التي ساعدني في تذليلها الأستاذ المشرف الدكتور الفاضل علي كردي زاده الله من نعيم علمه، فكل الشكر والعرفان للأستاذ المشرف والأساتذة الأفاضل الذين سيقوّمون البحث ويصححون ما اعوجَّ منه .

التمهيد :

- أ– البعد التاريخي لعصر الخلافة في الأندلس:

لم تكن الأندلس كغيرها من الأصقاع التي فتحها المسلمون، ونشروا الإسلام فيها؛ إذ يمكن عدُّها الانطلاقة العربية والإسلامية الأولى نحو أوروبا والشطر الشمالي من العالم آنذاك، ولذلك فإن الوجدان الإسلامي على مرّ الزمن ما فتئ يحنّ لذلك المجد، ويفخر بذلك الحصن المشيد في الأندلس، حتى إن الضمير والوجدان الإسلاميين إلى الآن يراوحان بين فخرٍ بما كان من حكمٍ وسطوةٍ إسلامية في الأندلس آنذاك، وبين غصّةٍ وحسرةٍ لما آل إليه الحال في نهاية الوجود الإسلامي هناك علماً بأن ذاك الوجود لم يكن عابراً أو قصيراً، ويمكن أن نقدّر حجم الألم الناجم من فقدان الأندلس إذا ما علمنا أن حكم المسلمين هناك دام ثمانية قرون تقريباً . قرونٍ كانت كفيلةً ببناء مجتمعٍ عربيٍّ بكل ما تعنيه الكلمة من معنى خارج حدود البلاد العربية، لأول مرة منذ ولادة الإسلام، مجتمعٍ عربيٍّ إسلاميٍّ حاز الشرف والهيبة، ونال احترام العدو والصديق وتقديرهما، لأن الفتح كان بقلب رجلٍ واحد عندما نادى الفاتحون كلنا طارق، مستجيبين لمقولته الشهيرة: (البحر من ورائكم والعدو من أمامكم)، إذ إن هذا الرجل كان له الدور الأبرز واليد الطولى في صنع الانتصارات في تلك الحقبة لما له من شخصيةٍ قيادية، وسطوةٍ وتأثير في المسلمين الأوائل في الأندلس، الأمر الذي جعل الخليفة الأموي نفسه يتخوف من تلك المكانة فطالبه بالعودة إلى دمشق[١]. وكانت الأندلس في بداية الوجود الإسلامي ولايةً تابعة لدمشق، سادتها الاضطرابات وتوالى على حكمها في هذه الحقبة نحو عشرين رجلاً؛ كان أولهم (طارق بن زياد)، وآخرهم (يوسف بن عبد الرحمن الفهري)[٢]، ولعل أبرز هؤلاء الحكام للأندلس في هذه المرحلة (عبد الرحمن بن محمد بن عبد الله) المكنى (أبو المطرف) الملقب (بالناصر لدين الله) الذي أعلن نفسه أميراً للمؤمنين، ومعه دخلت الأندلس حقبة جديدة فيما عرف بعصر الخلافة وانتهت بحكم (هشام بن محمد بن عبد

---

[١] ينظر: تاريخ الإسلام في الأندلس من الفتح العربي حتى سقوط الخلافة، د. علي حسين الشطاط، ٥٥

[٢] هو يوسف بن عبد الرحمن بن حبيب بن أبي عبيدة بن عقبة بن نافع الفهري، أحد زعماء العرب في الأندلس، كان شريفاً جليلاً، حازماً عاقلاً، ينظر: الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب، ٤/ ٣٣٩

الملك بن عبد الرحمن الناصر)[١]، ثم تمزقت بين الحكام (ملوك الطوائف) قبل أن يصل إليها المدد المغربي فيضمها إلى المغرب ضمن دولتين متتاليتين؛ دولة المرابطين ودولة الموحدين، قبل أن تلين قبضة الحكام المسلمين على الأندلس فيعدو عليها المد الغربي بعد ذلك ليجعل الحكم فيها مقتصراً على مملكة غرناطة، قبل أن تنطفئ فيها الشعلة الأخيرة أواخر القرن التاسع الهجري. وقد اصطلح الدارسون على تقسيم عصور الأندلس تاريخياً، وأدبياً وفقاً لأقسامٍ هي:

عهد الولاة : ويبدأ من الفتح حتى استيلاء الأمير الأموي عبد الرحمن الداخل على مقاليد الأمور في قرطبة سنة ١٣٨هـ، وخلال هذه الفترة كانت الأندلس ولاية تابعة للدولة الأموية في المشرق.

عهد الإمارة الأموية: تبدأ هذه الحقبة مع استيلاء عبد الرحمن الداخل على مقاليد الأمور سنة ١٣٨هـ، وتستمر حتى سنة ٣١٦هـ، وقد توالى على حكم قرطبة عدد من الأمراء من نسل الداخل أولهم ابنه هشام الرضا، ثم الأمير الحكم، ثم عبد الرحمن الثاني (الأوسط) سنة ٢٠٦هـ[٢] .

عهد الخلافة الأموية في الأندلس:

بدأ مع **عبد الرحمن الثالث (الناصر لدين الله)** الذي حكم من ٣٠٠هـ إلى ٣٥٠هـ، فبعد القضاء على ثورة بني حفصون شعر الأمير عبد الرحمن بأنه اجتاز أصعب المراحل في طريق الوحدة السياسية، فأعلن نفسه خليفةً تيمّناً بأجداده الأمويين خلفاء دمشق[٣]، فقد بدأ هذا العصر فعلياً منذ تولي الناصر زمام الأمور سنة **٣٠٠هـ**، لكنّ ملامح هذا العصر من الناحية السياسية قد تكونت مع تسمية الناصر نفسه خليفةً المسلمين سنة ٣١٦هـ بعد أن رأى الظروف الداخلية والخارجية متاحة لإعلان هذه الخطوة، ويبدو أن أهم الأسباب التي دفعت بعبد الرحمن الناصر لاتخاذ هذه الخطوة المهمة تكمن في الآتي:

---

[١] ينظر: أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب، ٦، ٧، ٢٦، ٢٨، ١٣٨

[٢] تاريخ الأدب الأندلسي، محمد زكريا عنانى،١٧، ١٨، ١٩

[٣] البيان المغرب، ابن عذارى، ١٩٨/٢

الوحدة السياسية في الأندلس، وضعف الخلافة العباسية، وقيام الخلافة الفاطمية في المغرب، ولإعطاء قرطبة دوراً أكثر مركزية واستجابةً لرغبة الأندلسيين وطموحهم في زعامة المسلمين، وهكذا تحولت الأندلس من إمارة إلى خلافة، واستمر لقب الخليفة في ذرية عبد الرحمن الناصر من بعده حتى سقوط الدولة الأموية سنة **٤٢٢هـ**، وكان نظام الخلافة قائماً على مبدأ التوريث، ويستند إلى السياسة أولاً، ثم إلى الدين ثانياً[١] .

- **حقبة الحَكم الثاني (المستنصر بالله ٣٥٠هـ– ٣٦٦هـ)** : عندما استلم المستنصر بالله زمام الأمور في الأندلس بعد الناصر لدين الله كانت الأندلس مستقرةً، على أسسٍ راسخة، بعد أن تأمّنت حدودها، وباتت تتمتع بالتقدم والازدهار والعمران الباهر، ولا شكّ في أن أباه قد أعدّه لمثل هذا المنصب، وأسند إليه أموراً مهمة في حياته[٢] .
- **حقبة هشام بن الحكم (المؤيد بالله)، وتسلط المنصور بن أبي عامر (٣٦٦–٣٩٩)** : تولّى السلطة بعد أن توفى الله أباه الحكم الثاني سنة ٣٦٦هـ، وكان عمره لم يتجاوز الثانية عشرة، ويقال إنه صاحب حدسٍ وذكاءٍ وفطنة، وكان سيبلغ شأناً عظيماً لو قُدّر له أن يلقى الرعاية والاهتمام ولو أنه لقي ممن حوله الحب والنصيحة، لكن تهاونه وانشغاله عن السياسة بالعلم قد أسهم في تجريده من الحكم الفعلي على يد الرجل القوي الذي سطع نجمه آنذاك (أبو عامر محمد بن عبد الله بن عامر)، ولُقّب بالمنصور فيما بعد، وأسس الأسرة العامرية المتمثلة في الحاجب المنصور بن أبي عامر، وولديه المظفّر وعبد الرحمن، مع بقاء هشام (المؤيد بالله) خليفة من حيث الشكل فقط، فكان تاريخ الأندلس ضمن هذه الحقبة تاريخَ أسرةٍ من خارج البيت الحاكم، لكن ذلك لم يكن عائقاً أمام استبداد المنصور بالسلطة وتفرده بالحكم، مستغلاً صغر سن الخليفة الشرعي هشام بن الحكم (المؤيد بالله) وضعف جناحه، إلى أن توفي سنة ٣٩٢هـ عن عمر خمسٍ وستين سنةً، وبذلك دام حكمه خمسةً وعشرين عاماً تقريباً[٣] .

---

[١] ينظر: تاريخ الإسلام في الأندلس من الفتح العربي حتى سقوط الخلافة، د. علي حسين الشطاط، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٧

[٢] ينظر: المرجع نفسه، ١٨٠

[٣] ينظر: المرجع نفسه، ١٩٢ وما بعدها

- **سقوط الدولة الأموية ونهاية عصر الخلافة :**

بعد أن توفي المنصور بن أبي عامر قام بالأمر بعده ابنه أبو مروان عبد الملك الملقّب بـ(المظفّر سيف الدولة)، ودام حكمه سبع سنوات تقريباً، وتوفي سنة ٣٩٩هـ ، فتولى الأمر بعده أخوه أبو المطرف عبد الرحمن الملقب بـ (شنجول) لكنه كان ضعيف الشخصية قليل الاهتمام بالجهاد الذي كان معياراً لكفاءة الحاكم في الأندلس آنذاك[١]، وكان عبد الرحمن قد طلب من هشام المؤيد بالله أن يوليه عهده فاستجاب هشام لذلك بسبب ضعفه وسوء نظره وقلة حيلته، وكتب له عهداً بالبيعة[٢]، لكن هذا الحادث لم يمرّ مرور الكرام، وقد هزّ الدولة الأموية في الأندلس؛ إذ شكّل منعطفاً خطيراً على حكم الأمويين الأندلس لأن هشاماً (المؤيد بالله) كان بفعلته هذه قد نقل الخلافة شرعياً و لأول مرة منذ إعلانها خارج البيت الأموي، الأمر الذي حرك العصبية القبلية في نفوس القرشيين والموالين للأمويين وشجعهم على القيام بحركة قوية قاموا على إثرها بخلع الخليفة هشام (المؤيد بالله)، وولّوا مكانه رجلاً من أحفاد الناصر هو محمد بن هشام بن عبد الجبار بن عبد الرحمن الناصر ولقبوه بالمهدي، واستولوا على القصر بقرطبة، وفتحوا مدينة الزاهرة وأخذوا أموالها ثم أحرقوها[٣]، وعندما علم الأمير عبد الرحمن (شنجول) بذلك عاد من غزوته في الشمال لكنّ أنصاره كانوا ينفضّون عنه وينضمون للمهدي كلما اقترب من قرطبة إلى أن قبض عليه أحد الخارجين عن طاعته وجزّ رأسه، وحمله للمهدي، وبذلك ذهبت دولة العامريين كأنها لم تكن[٤]، وذلك في رجب سنة ٣٩٩هـ[٥] .

وقد كانت الفترة الباقية من العصر الأموي في الأندلس فترة فتنٍ واضطرابات تصارعت فيها فئاتٌ مختلفة من عربٍ وبربر وصقالبة، وخربت مدنٌ عامرة كالزاهرة والزهراء، وفاق عددُ الخلفاء الذين حكموا هذه الفترة عددَ الخلفاء الذين حكموا الأندلس منذ بداية عصر الخلافة، وفي ١٢ ذي الحجة سنة ٤٢٢هـ سقطت الدولة الأموية في الأندلس بعد عزل آخر خلفائها هشام

---

[١] ينظر: الدولة العربية في إسبانيا من الفتح حتى سقوط الخلافة، إبراهيم بيضون، ٣٣٨

[٢] ينظر"نص البيعة": أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، لسان الدين بن الخطيب،٩١وما بعدها

[٣] المصدر السابق، ٩٧

[٤] نفح الطيب، المقري، ٤٢٦/١

[٥] أعمال الأعلام، ٩٨

الثالث (المعتد بالله)[١]، وبذلك تكون شمعة عصر الخلافة قد انطفأت تاركةً وراءها دخاناً معكراً صفو الأندلس، وطامساً كل المجد والعظمة والانتصارات التي رسمها الأمويون في أثنائه بقوة شخصيتهم وصلابة سيوفهم ورجاحة عقولهم .

- **البعد الثقافي لعصر الخلافة في الأندلس:**

لا شكّ في أنّ النهضة السياسية التي شهدتها الأندلس لم تكن محصورةً في الجانب السياسي، وبالرغم من سطوع نجم الأندلس في هذا العصر سياسياً، إلا أنّ ذلك لا يعني أنّ الجوانب المشرقة قد اقتصرت على الجانب السياسي، وإن كان هذا العصر قد اكتسب اسمه من الملامح السياسية التي رُسمت فيه على يد الخليفة الأول عبد الرحمن الناصر، فقد كان الجانب الثقافي أحد أكثر الجوانب استفادةً من الألق والإشراق الذي شهده عصر الخلافة، وفي الوقت الذي ارتكز فيه الحكم في هذا العصر على بنية تحتية سياسية قوية ضمنت له البقاء قرابة قرنٍ من الزمن، فإنّ بنيته الفوقية الثقافية قد حلت فيه محل الروح في الجسد، وقد كانت النهضة الثقافية التي شهدتها الأندلس في هذا العصر العنصرَ الأبرز في تشييد صرحٍ حضاريٍّ عريقٍ لها كانت لَبِناتُه الكلماتِ والقصائدَ، ومختلف الفنون الأدبية .

ومن المسلّم به أن العرب عندما دخلوا الأندلس احتكت عقولهم بعقولٍ غربية جديدة تحمل ثقافة مختلفة، وفكراً مغايراً، وأسلوباً جديداً في فهم الحياة والتعامل معها، فامتزجوا بسكان البلاد الأصليين وتصاهروا معهم، وهذا جعل الأجناس الأدبية الجديدة تسري في عقول العرب، ودمائهم، وهنا لا يمكن إخفاء الأثر الغربي في ثقافة العرب الأندلسيين بمختلف أشكالها، فاهتموا بالتعليم، وجمع الكتب، وإنشاء المكتبات، وقد ذاعت اللغة العربية وانتشرت في كل أنحاء البلاد، ودخلت الألفاظ العربية في اللغة الإسبانية، وزاد اهتمامهم بالموسيقا والفنون، في مظهرٍ من مظاهر تأثرهم بالثقافة الغربية[٢]، لكننا لا نريد الخوض هنا في ثقافة العرب في الأندلس منذ دخولهم إليها، بل نريد قصر الحديث على الجانب الثقافي في حقبةٍ من حقب الوجود العربي هناك، وهو عصر الخلافة؛ العصر الذي شهد نهضةً علميةً شاملةً، إذ لم تكن قرطبة مزدهرةً عمرانياً فحسب، بل تحولت إلى قلعةٍ من قلاع الفن والعلم والأدب، وقد غصّت

---

[١] تاريخ الإسلام في الأندلس من الفتح العربي حتى سقوط الخلافة، د. علي حسين الشطاط، ١٩٨

[٢] ينظر: بلاغة العرب في الأندلس، أحمد ضيف، ١٩ وما بعدها

مكتباتها بآلاف المخطوطات، وجاب أنحاءها نخبة كبيرة من العلماء والشعراء والأدباء، إذ بلغت الفنون الأدبية في عهد الناصر مرحلةً متقدمة من النضج[١]، ما أكسب قرطبة حاضرة الخلافة منزلةً رفيعةً، وجعلها قبلةً ووجهةً لكلّ عالمٍ وطالب علم؛ لأن أهل قرطبة كانوا من أشد الناس احتراماً للكتب وأكثرهم شغفاً بها، وبلغوا من الاهتمام بالشعر مبلغاً عظيماً، حتى روي إنّ مدينة شلب وهي مدينة بغربِ الأندلس، غرب قرطبة "قلَّ أن ترى أحداً من أهلها لا يقول شعراً، ولو مررتَ بالفلاح خلف فدّانه وسألتَه الشعر قرضَ من ساعته ما اقترحتَ عليه ، وأيَّ معنىً طلبتَ منه"[٢] .

ولعل ذلك عائدٌ بنسبةٍ كبيرةٍ إلى وضع الأندلس وطبيعتها وترفها ونعيمها الذي فرض على أهلها رقيّاً في كل مجالات الحياة، ولاسيما الثقافية منها، إذ إن الإبداع الشعري والقرائح ما كانت لتتفتح لولا أن تلك النفوس قد كانت مطمئنة هادئة تعيش في جوٍّ يغلفه الجمال والبهاء، فقد أسهمت ظروف الحياة الرغيدة والعيش المرهف في التفات الأندلسيين إلى الجانب الثقافي، واهتمامهم به كل الاهتمام، وقد أدى كل ذلك إلى إطلاق العنان لقرائح الشعراء، وعقول الكتّاب والأدباء في الكتابة، والتأليف، والقراءة، وتثقيف الذات وتهذيبها، إذ تفنن الأندلسيون في صياغة الشعر، وبناء أجمل القصائد، في شتى الموضوعات والأغراض الشعرية، فتركوا مادةً شعريةً ضخمة، وتراثاً أدبياً لا يستهان به بالرغم من أن الأندلس لم تكن تملك تلك الشخصية الأدبية القوية في الأدب العربي إذا ما قورنت بشخصية الأدب العربي المشرقي الناضجة المكتملة، بالرغم من أن الأندلس كانت منساقةً نحو المشرق بكل ما فيه، وليس من المبالغة القول: إن الأدب الأندلسي مدينٌ في نهضته للتراث والأدب العربي عموماً، حتى بات يخيّل لمتصفح الأدب الأندلسي أن الأندلس كانت تقلد المشرق في كل جوانب الحياة لدرجة أن الأندلسيين قد سمّوا بعض البلدان التي نزلوا بها بأسماء بلدان المشرق[٣] . وقد كانت تلك البيئة الخصبة ثقافياً تربةً خصبة نمت فيها العديد من المواهب، وبرزت فيها قامات شعرية قاربت في شأنها تلك القامات التي بزغ نجمها في المشرق .

---

[١] ينظر: تاريخ الإسلام في الأندلس من الفتح حتى سقوط الخلافة، ١٦٣، ١٦٤

[٢] معجم البلدان، ياقوت الحموي، ٣٥٧/٣

[٣] ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر، شوقي ضيف، ٤١١، ٤١٢

لكن حين بدأ الشعر الأندلسي يتكون كانت هناك الكثير من العوامل التي ساعدت على تكونه على النحو الذي هو عليه، لكن البحث في مثل هذه العوامل يشبه الغوص في غياهب المجهول الذي لا حدود له، ولذلك فقد حصرها البعض في ثلاثة عوامل كانت ذات أثرٍ عميق في تكوين ذلك الشعر وهي[١]:

- جهود طبقة المؤدبين وأثرها في نشأة الشعر والمعايير النقدية، إذ زار جلّ هؤلاء المؤدبين المشرق ونهلوا منه العلم والثقافة والأدب، علماً بأن الانحياز لبعض شعراء المشرق أكثر من غيرهم كان واضحاً، فقد أحب الأندلسيون شعر المتنبي وأبي تمام وتلميذه البحتري ودرسوا شعرهم، وشرحوه واعتنوا به عناية كبيرة، وبناءً على ذلك فقد قسم المؤدبون الشعر طريقتين أو أسلوبين؛ طريقة العرب القدامى كما هو حال شعر البحتري، وطريقة المحدثين كما هو حال شعر أبي تمام، فعلى أيدي هؤلاء المؤدبين تبلور شيءٌ من النضج في الشعر والذوق الأندلسي، وفي طريقة الأندلسيين في صياغة الشعر وفهمه وتذوقه، ولا شكّ في أن للمؤدبين أثراً كبيراً في من يؤدبونهم ويعلمونهم من طلابهم وروادهم الأندلسيين، وفي سياق كل ذلك سيكون المشرق بثقافته وعلمه وأدبه الرابحَ الأكبر .
- حركة الغناء و دورها في تكوين الشعر الأندلسي: إذ لا شك في أن هناك علاقة وثيقة بين الشعر والموسيقا، علماً بأن الأذن الأندلسية كانت تميل إلى اللحن المشرقي، والذوق المشرقي في النغم والإيقاع وهذا جعل الشعر الأندلسي يخرج بصبغة مشرقية واضحة، ولاسيما من جهة الموسيقا ومصادرها في النص الشعري، لأن الذوق العربي المشرقي كان منبعاً لتلك الموسيقا، وقد كان لـ زرياب الأثر الأكبر في النهضة الغنائية في الأندلس، وفيما بعد كان لإسهاماته في الغناء والموسيقا دورٌ كبيرٌ في بروز فن الموشحات الذي يعد أحد أبرز إبداعات الأندلسيين الشعرية في ذلك الوقت، ومهما يكن من أمر فإن فن الغناء كان شائعاً في البلاد الأندلسية عامةً، ولم يقتصر الاهتمام به على قرطبة .
- النهضة الثقافية ودورها في تكوين الشعر الأندلسي: لقد كان للنهضة الثقافية المشرقية أثرٌ في نهضة الشعر الأندلسي وتطوره، وقد نشطت تجارة الكتب والمؤلفات، واستيرادها من المشرق، وقد كان قدوم أبي علي القالي يمثل نهضة في الدراسات اللغوية والأدبية، حتى بات مرجعاً ومنارةً

---

[١] ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، ٤٨ وما بعدها

يهتدي بها الأندلسيون في كتاباتهم و أشعارهم، وقد أسست الأندلس حياتها العقلية والأدبية على أسس مشرقية وكانت الأندلس تعيش في فنها وشعرها ضمن الإطار المشرقي العام، ومعنى ذلك أن الشاعر الأندلسي لم يحاول أن يُخضع الشعر العربي لشخصيته، وقد اختلفت أساليب الشعراء ومذاهبهم منذ زمن ابن عبد ربه، إذ نجد الشاعر الواحد يتكلف في نص شعري ويخفف من تكلفه في آخر، فيحار قارئ هذه القصائد أهي من مذهب الصانعين أم المتصنعين أم المصنّعين، ولذلك كان الدارس يضطرب في الحكم على الشاعر الأندلسي[١] وقد كان للحكام في الأندلس وكرمهم و رعايتهم للعلم والأدب والشعر والشعراء دورٌ بارزٌ في النهضة الأدبية في الأندلس عموماً، في عصر الخلافة تحديداً، لأنه العصر الذي ازدهرت فيه الحياة في الأندلس على الصعد كافة، بسبب إمساك الحكام بزمام الحياة وأركانها بكل تفاصيلها الثقافية، والاقتصادية، والسياسية، ومن المعروف اهتمام حكام ذلك العصر بالجانب الثقافي تحديداً، شعراً ونثراً .

وهناك من النقاد والدارسين من قسم هذا العصر مراحل، إذ امتدت المرحلة الأندلسية الأولى في الشعر الأندلسي ما بين (٣٠٠-٤٠٠هـ)، فبدأت هذه المرحلة بحكم الخليفة الأموي الأول والأقوى في الأندلس (عبد الرحمن الناصر ٣٠٠-٣٥٠هـ)، وانتهت بحجابة المأمون بن أبي عامر (ت ٣٩٩هـ)، ففي هذا القرن بلغت الأندلس أوج قوتها السياسية والعسكرية، و ذروة ازدهارها الحضاري، وفيه انتقلت الدولة من الإمارة إلى الخلافة، فاتسعت في هذا العصر المؤثرات الثقافية المشرقية، واختلفت أنواعها على مرّ الوجود العربي في الأندلس، علماً بأن المؤثرات الثقافية من أهم أنواع المؤثرات على الإطلاق لأنها مادة الأدب وأداته[٢]، ولم يكن الاهتمام بالأندلس في هذا العصر يقتصر على الجانب السياسي و توسيع النفوذ، ولم يكن الهدف إقامة دولة قوية سياسياً وعسكرياً فقط، بل كان الاهتمام بالعلم وإحياء مظاهر الثقافة هدفاً من أهم أهداف الدولة الأموية في الأندلس، وقد كانت مكتبة القصر التي عُنيَ بها الناصر دليلاً واضحاً على الدرجة العالية التي بلغتها الثقافة الأندلسية في عصره، إذ كان لبيئة الأندلس المترفة وحضارتها المزدهرة أثرٌ كبيرٌ في ازدهار الأدب والشعر في الأندلس، ثم كان لتنوع مظاهر الحياة والطبيعة في الأندلس

---

[١] ينظر : الفن ومذاهبه في الشعر، شوقي ضيف، ٤١٧، ٤١٨

[٢] ينظر: الشعر العربي الأندلسي بين المشرقية والأندلسية، أحمد عبد القادر صلاحية، ١٦١، ١٦٢

دورٌ مهمٌّ في إعطاء الشعر صبغة الوصف ودقة التصوير وتنقل الخيال وسلاسة الأسلوب، إذ أوحت هذه الحياة الشاعرة إلى الأندلسيين روح الشعر وإلهام القريض فنظموه فناً يتحدث عن البيئة ومشاهدها، والعواطف وأسرارها والمجتمع وحياته، والشعراء وحياتهم الخاصة التي يحيونها[١]، وكان الحكم المستنصر (٣٥٠-٣٦٦هـ) أكثر الخلفاء الأندلسيين تسامحاً وحريةً وفكراً، وكان قصره حافلاً بالكتب وأهلها حتى بدا كأنه مصنعٌ لا يُرى فيه إلا نسّاخون ومجلدون ومزخرفون، وكان الحكم أعلم الناس بتاريخ الأدب[٢]، وإذا ما أردنا الخوض في طبيعة الجيل العربي في الأندلس يتبيّن لنا أنه لم يكن جيلاً عربياً خالصاً وهذا جعله بعيداً عن التعصب للتراث أو التمسك به بل كانوا مزيجاً من عناصر مختلفة، وقد سيطر على نفوسهم حب الجديد والنزعة إلى التغيير، فانتهجوا نهج العباسيين ربما بسبب وجود الكثير من نقاط التشابه بين البيئتين، ولا سيما في مجال الفن والأدب والشعر والعمران، والدليل على ذلك أنهم لقبوا نوابغهم بألقاب المشارقة، إذ لم يستطع الشعراء الأندلسيون إحداث مذهبٍ فنيٍّ جديدٍ في الشعر العربي، فقد جمدوا غالباً عند التقليد والصوغ على نماذج المشرق، ما جعل شخصية الأندلس في الشعر العربي شخصيةً ضعيفة، إلا أنها استطاعت إلى حدٍّ ما أن تحدث حركةً في الشعر العربي تتناسب مع بيئتها وما كان فيها من لذةٍ و ترفٍ ونعيم[٣]، وقد انعكست العناصر الجديدة التي حملها العرب معهم من فاس وبيزنطة على الشعر والثقافة عموماً في الأندلس، فكانت تفد إلى قصور الأندلسيين وفودٌ من سفاراتٍ بعيدة حاملةً معها الكتب والأسفار التي كانت بذرةً لنهضة العلوم الطبيعية، ما هيّأ الجو لاختمار نوع من الثقافة الجديدة في قرطبة في الوقت الذي انصرف فيه الأغنياء إلى التنافس في جمع الكتب حتى قال غرسيه غومس متحدثاً عن الأدب الأندلسي في هذا العصر: " لم يصل الشعر الأندلسي إلى أوجه الكامل، وسَمْته الجمالي إلا في القرن العاشر الميلادي، الذي يقترن بقيام الخلافة الأموية الأندلسية عام ٣١٧هـ..."[٤]، ولا شكّ في أن الأندلس استطاعت من خلال التنافس أن تحظى بأكبر نصيب من النشاط العلمي

---

[١] ينظر: دفاتر أندلسية، يوسف عيد، ٧٩٢

[٢] ينظر: تاريخ الفكر الأندلسي، آنخل جنثالث بالنثيا، تر: حسين مؤنس، ١٠

[٣] ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، ٤٥٠، ٤٥١

[٤] الشعر الأندلسي، إميليو غرسيه غومس، تر: حسين مؤنس، ٣٤، ٣٦

والأدبي، وبذلك نهض الشعر الأندلسي نهضة واسعة، ولكنها ظلت في حدود الصورة العامة للشعر المشرقي، وربما كان وصف الطبيعة أبرز ما يميز الشعر الأندلسي من غيره، ذلك أن الطبيعة وجمالها ورونقها وألقها كانت أمراً واقعاً في الأندلس فرضت نفسها على الشعر والشعراء الأندلسيين، وقد كان يجدر بالأندلسيين أن يبعدوا عن شعرهم كل ما من شأنه أن يصبغه بالتقليد، وضيق الأفق، ولا يحدون من قدرتهم على الإبداع والابتكار والتجديد، بإلباس شعرهم عباءة الشعر المشرقي وخوفهم من الخروج من تحتها[١]، وقد كانت الصراعات المذهبية والطائفية سبباً في عدم استمرارية الازدهار الثقافي الذي شهدته الأندلس في عصر الخلافة، وهذا جعل نتاج الشعراء وقصائدهم في تلك الحقبة تتأثر بهذه الصراعات كلٌّ وفق انتمائه وفكره[٢]، إلى أن وصل التأثر حداً قلب الأمور رأساً على عقب، ولأنّ لكل شيءٍ نهاية فقد كان من الطبيعي أن يخفت ألق عصر الخلافة ثقافياً متأثراً بالجانب السياسي، وذلك يشي بأن الإشراقة في هذا العصر كانت إشراقةً سياسيةً في المقام الأول قبل أن ينعكس ضياؤها و ألقها على جوانب الحياة كافةً ولاسيما الثقافية منها، فسمت الثقافة، وارتقت بارتقاء السياسة، و تدهورت عندما بات المصير السياسي مجهولاً بعد عصر الخلافة .

---

[١] ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٦

[٢] ينظر: دفاتر أندلسية، يوسف عيد، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١

ب . أشهر شعراء عصر الخلافة و أبرز آثارهم:

- **الرمادي:**[١]

أبو عمر يوسف بن هارون الكندي، المعروف بالرمادي الشاعر المشهور،شاعرٌ قرطبيٌّ سريع القول مشهور عند الخاصة والعامة، حتى كان الكثير من شيوخ الأدب في وقته يقولون: فُتِح الشعر في كندة وخُتِم في كندة، يقصدون امرأ القيس والمتنبي ويوسف بن هارون، وكانا متعاصرين[٢]، ودليل ذلك أنه مدح القالي عندما وفد إلى الأندلس سنة(٣٣٠هـ) بقوله:

مَـن حـاكمٌ بيني وبيـن عَـذولي الشجوُ شجوي والعويلُ عويلي

"كان شاعر أهل الأندلس المشهور المقدم على الشعراء، توفي سنة (٣٠٤هـ)، فقيراً معدماً ودُفن بمقبرة كَلَع، وهي مقبرة قرطبة، وقد كان شاعراً مفلقاً انفرج له المغلق من صناعة الشعر، وأجمع على تفضيله المختلف والمتفق، فتارةً يصعب وتارةً يسهل، وفي كلتيهما بالبديع يعلّ وينهل، وكان كلِفاً بفتىً نصراني حتى غدا من شيعته"[٣]، وقد اكتسب صناعة الأدب من شيخه أبي بكر يحيى بن هذيل الكفيف عَلَم أدباء الأندلس[٤]، والرمادي شاعرٌ أندلسي من طبقة الفحول، أوتي في زمنه القسط الأوفر من الشهرة، لكنه في زمننا لم ينل إلا مكانةً ثانوية بسبب ضياع ديوانه، وقد تعددت الروايات في اسم الرمادي، فقد قيل إنه كان يلقب بأبي حُنيش[٥]، ومن المرجح أن أحد آبائه من رمادة وهو موضعٌ بالمغرب، وأيّد ابن خلكان هذا الرأي، أما ابن سعيد فنقل أن الرمادي من قرى شلب، كانت ولادته في أوائل القرن الرابع الهجري، أي أنه عاصر حقبة اضطراب الدولة الأموية في الأندلس، ثم ارتقاءها للقمة بعد أن استقر الأمر في عصر الخلافة لعبد الرحمن الناصر، ومما يُذكر عن مرحلة شباب الرمادي أنه كان ميالاً إلى اللهو

---

[١] ترجمته في (بغية الملتمس، الضبي ٢/ ٦٤٤ – مطمح الأنفس، ابن عبد الله القيسي الإشبيلي، ٣/ ٣١١ – وفيات الأعيان، ابن خلكان ٧/ ٢٢٥ – الوافي بالوفيات ، الصفدي ٢٩/ ١٦٢ – معجم الأدباء، ياقوت الحموي ٦/ ٢٨٤٩)

[٢] بغية الملتمس، الضبي، ٢/ ٦٦٤

[٣] مطمح الأنفس، ابن خاقان الإشبيلي، ٣١١، ٣١٦

[٤] وفيات الأعيان، ٧/ ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٩، والوافي بالوفيات، ٢٩/ ١٦١، ١٦٢

[٥] الوافي بالوفيات، ٢٩/ ١٦٢

ما أدى به إلى السجن في الزهراء في عهد الخليفة الحكم المستنصر[١]، وبقي في السجن حتى لان له الخليفة وأطلق سراحه بعد أشهر، وذلك سنة (٣٦١هـ) بعد أن صنع في السجن كتاباً في الشعر سمّاه (الطير) وجعله في أجزاء، وقد وصف فيه الطير بكل أنواعها وذكر خواصّها بقطعٍ شعرية وذيّل كل قطعة بمدحٍ لوليّ العهد هشام بن الحكم مستشفعاً إياه عند الخليفة من أجل إطلاق سراحه[٢]، وكان الرمادي من أبرز مادحي المنصور بن أبي عامر، وقد صبّ الشاعر في شعره ألوان الحياة الأندلسية حتى بات شعره يشكل وثيقة تاريخية حضارية للأندلس، إذ تبدلت طبيعة الشعر مع تطور البيئة الأندلسية بكل ما فيها من مغريات الحياة فقد مثّل شعر الرمادي ثورةً في وجه الفقهاء من جهةٍ، و انغماساً في اللذات من جهةٍ أخرى، ولم يُعرف أي لقبٍ مشرقيٍّ أُطلق على الرمادي علماً بأنه كان قريباً في نهجه وشعره من الشاعر أبي نواس ولا سيما في مجال وصف الخمرة، فكتب متغنيّاً بشجرة العنب بعد أن أراد الحكم المستنصر استئصالها من الأندلس:

بخطب الشاربين يضيق صدري وترمضني بليّتهم لعمري

وهل هم غير عشاقٍ أصيبوا بفقدِ حبائبٍ ومُنوا بهجرِ

وقد كان شعر الرمادي قريباً من شعر المحدثين بالرغم من أنه كان ممتلكاً أدوات الشعر التقليدي، لكنه كان ميالاً إلى استخدام الجملة البسيطة البعيدة عن التكلف التي اكتسبت جمالها وألقها من رونق الصور، فقد كانت معانيه بعيدةً عن الغموض، ولم يكن مهتماً بالتجديد على حساب الوضوح في المعاني، إذ كانت المعاني تنساب على لسانه انسياباً رشيقاً وليدةَ طبعٍ رقيقٍ جُبل عليه الشاعر وشعره، فحرص على إكساب صوره الإشراق والجمال حتى باتت المصدر الأبرز للإبداع عنده[٣]، لكن ذلك لا يعني أن الشاعر كان غزير الإنتاج فلم يتناسب إبداعه و قدرته الشعرية مع إنتاجه الشعري، إذ كان شاعراً مُقلّاً ضيّق العيش[٤]، وبذلك يبدو أن الرمادي قد كان من أبرز شعراء عصر الخلافة و أقواهم شاعريةً بالرغم من أن الآثار الشعرية

---

[١] معجم الأدباء، ياقوت الحموي، ٦/ ٢٨٤٩

[٢] ينظر: بغية الملتمس، الضبي، ٢/ ٦٦٧

[٣] ينظر : تاريخ الأدب الأندلسي، محمد عنان، ٨٧ إلى ٩٦

[٤] ينظر: معجم الأدباء، ياقوت الحموي، ٦/ ٢٨٤٩

التي وردتنا عنه لم تتناسب مع فحولته وقدرته الشعرية التي تحدثت عنها كتب الأدب، وله ديوانٌ مطبوعٌ صغيرُ الحجم نسبياً، في ما لا يزيد عن ١٢٠ صفحة، وقد قلّت فيه القصائد وغلبت عليه المقطّعات .

- **ابن عبد ربه:**[١] أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه بن حبيب بن حُدَيْر بن سالم، القرطبي مولى هشام بن عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان بن الحكم الأموي[٢]، أحد محاسن الأندلس علماً وفضلاً، وأدباً ونبلاً، وشعره في نهاية الجزالة والحلاوة، وعليه رونق البلاغة والطلاوة[٣] كان من العلماء المكثرين من المحفوظات والاطلاع على أخبار الناس، صاحب كتاب (العقد الفريد)، ولد في رمضان سنة (٢٤٦هـ)، و توفي سنة (٣٢٨هـ) و دُفن في مقبرة بني العباس بقرطبة، بعد أن أصيب بالفالج قبل وفاته بأعوام، والقرطبي نسبةً إلى قرطبة إحدى أكبر مدن الأندلس، أما حُدَيْر فهو أحد أجداده[٤]، قال عنه الحميدي: إنه من أهل الأدب والعلم والشعر، وقسم كتابه العقد الفريد عدة فنون وسمّى كل باب منه باسم جوهرة على نظم العقد كالواسطة والزبرجدة والياقوتة والزمردة وما أشبه ذلك، وقال: إن الصاحب بن عباد عندما سمع بكتاب العقد الفريد طلبه حتى حصل عليه، فلما تأمله قال: هذه بضاعتنا رُدّت إلينا، وقال ابن عباد: إني ظننت هذا الكتاب مشتملاً شيئاً من أخبار بلادهم، وإنما هو مشتملٌ على أخبار بلادنا، لا حاجة لنا فيه فردّه، وقد قلّل هذا الكتاب من كون ابن عبد ربه شاعراً، فاختلفت فيه الآراء فعدّ البعض شعره مجرد حبٍّ للكلام، وأنه كان يميل إلى قول الشعر ونظم الكلام لا ممن خُلقوا شعراء، وعدّه البعض الآخر مجرد صدىً للمشارقة، وأنه كان يبذل ما يستطيع من جهدٍ للاستفادة من الشعراء المشارقة والاقتداء بهم والنسج على منوالهم[٥] .

كان شعره كثيراً مجموعاً، وكان لأبي عمر بالعلم جلالة، وبالأدب رياسة وشهرة مع ديانته وصيانته، فتسوّد بعد الخمول، وأثرى بعد فقرٍ وأشير بالتفضيل إليه، وقد غلب الشعر على إنتاجه الأدبي، وقد كان

---

[١] ترجمته في يتيمة الدهر ٢/٨٥ و وفيات الأعيان ١/١١٠ و معجم الأدباء ٦/ ٢٨٤٩

[٢] معجم الأدباء، ياقوت الحموي ١/ ٤٦٣، ٤٦٤

[٣] يتيمة الدهر، الثعالبي، ٢/ ٨٥

[٤] وفيات الأعيان، ١/١١٠، ١١٢

[٥] ينظر: بلاغة العرب في الأندلس، أحمد ضيف، ٩١

له أشعار كثيرة أسماها (الممحصات)، وذلك أنه نقض كل قطعة قالها في الصبا والغزل بقطعة في المواعظ والزهد، ومن ذلك قوله:[١]

ألا إنما الـدنـيـا غـضـارةُ أيـكـةٍ إذا اخضرّ منها جانبٌ جفّ جانبُ

هي الدار ما الآمالُ إلا فجائعٌ عليها ولا اللذات إلا مصائبُ

وكم سخنت بالأمس عينٌ قريرةٌ و قرّت عيونٌ دمعها الآن ساكبُ

فلا تكتحل عيناكَ منها بعَبرةٍ على ذاهبٍ منها فإنك ذاهبُ

وقد قسم كتابه (العقد الفريد) إلى خمسةٍ وعشرين كتاباً، كلُّ كتابٍ منها في جزأين، وسمّى كلّ كتابٍ منها باسم جوهرة من جواهر العقد، ويُروى أنّ الخطيب أبا الوليد بن عسال التقى بالمتنبي وطلب منه أن ينشده لـ (مليح الأندلس) يعني ابن عبد ربه، فأنشده:[٢]

يا لـؤلـؤاً يسبي الـعقول أنيقا ورشاً بـتـقطيـع الـقلوبِ رفيـقا

ما إن رأيتُ ولا سمعتُ بمثله دُرّاً يـعود مـن الـحياء عـقـيقـا

وإذا نظرتَ إلى محاسن وجهه أبصرتَ وجهكَ في سناه غريقا

يا من تقطّعَ خصرُه من رقةٍ ما بالُ قـلبـكَ لا يكونُ رقيقـا

فلما أكمل إنشادها استعادها منه، وصفّق بيديه، وقال: يا بن عبد ربه لقد يأتيكَ العراقُ حبواً، وقد أقلع ابن عبد ربه في آخر عمره عن صبوته وأخلصَ لله في توبته، فاعتبر أشعاره التي قالها في الغزل واللهو، وعمل على أعاريضها وقوافيها في الزهد[٣]، ويبدو أن ما يميز ابن عبد ربه من غيره من شعراء الأندلس أنه أديبٌ جمع تحت لوائه الأدب بفرعيه شعره ونثره، وقد ترك ديواناً متوسط الحجم يقع في حوالي (٢٢٥صفحة) كثرت فيه المقطّعات .

---

[١] معجم الأدباء، ياقوت الحموي، ٤٦٥

[٢] المصدر نفسه ١/ ٤٦٧

[٣] المصدر نفسه ١/ ٤٦٣ وما بعدها .

- **ابن هانئ الأندلسي:**[١] هو (أبو القاسم)، وقيل (أبو الحسن)، محمد بن هانئ الأزدي الأندلسي الشاعر المشهور[٢]، وقيل: الأزدي المهلبي الأندلسي[٣]، ويطلق عليه ابن سعيد الأندلسي لقب الإلبيري، نسبة إلى إلبيرة الملاصقة لغرناطة التي كانت هي الحضرة قبل أن تخرب[٤]، و(هانئ) هذا في سلالته روايتان، فهو إما من نسل يزيد بن حاتم بن قبيصة بن المهلب بن أبي صفرة القائد الإسلامي المشهور في دولة بني أمية، أو من سلالة أخيه رَوْح بن حاتم[٥]، وسواء كان من هذا النسل أو ذاك، فإن الأمر لا يمسّ بأزديته أو بمهلبيته قيد أنملة، فابن هانئ ذو نسبٍ عريقٍ ضاربٍ بجذوره في عمق التاريخ العربي، ولعل نسبة (الأندلسي) في اسمه جاءت من أجل التمييز بينه وبين ابن هانئ الحكمي الشهير بأبي نواس[٦]، وكان أبوه شاعراً أديباً من مواليد قرية من قرى المهدية بإفريقية انتقل منها إلى مدينة إشبيلية في الأندلس[٧]، وهي المدينة التي أبصر الشاعر النور في إحدى قراها في قرية " سكون "[٨] سنة(٣٢٠ أو ٣٢٦هـ) على اختلاف بين المؤرخين في عمره فمنهم من جعله (٤٢) عاماً، ومنهم من أوقفه عند حدّ (٣٦) عاماً[٩].

وقد تعددت الروايات في وفاته وأسبابها، فمنها ما يقول "إنه خرج ليلةً سكران من بيته، فلمَّا أصبح الناس وجدوه ملقىً في سانية من سواني البلد مخنوقاً بتكة سراويله"[١٠]، ورواية أخرى تقول "إنه قتل في مجلس الأنس عند من استضافه في برقة بعد أن عربد عليه، أو إنه خرج من تلك الديار وهو سكران،

---

[١] ترجمته في وفيات الأعيان ٤/٤٢١ و نزهة الفضلاء ١٦/ ١١٥٦ و رايات المبرزين ١٥٠ و الإحاطة ٢/٢٨٨ و معجم الأدباء ٦/ ٢٦٦٧ و المغرب في حلى المغرب ٢/ ٩٨/٢

[٢] ينظر: وفيات الأعيان، ابن خلكان، ٤/ ٤٢١

[٣] ينظر: نزهة الفضلاء تهذيب سير أعلام النبلاء، الذهبي، مج٢، ١٦/ ١١٥٦

[٤] ينظر: رايات المبرزين وغايات المميزين، ابن سعيد الأندلسي، ١٥٠

[٥] ينظر: وفيات الأعيان، ٤/ ٤٢١

[٦] ينظر: الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب، ٢/ ٢٨٨

[٧] ينظر: وفيات الأعيان، ٤/ ٤٢١

[٨] ينظر: رايات المبرزين وغايات المميزين، ١٥٠

[٩] ينظر: وفيات الأعيان، ٤/ ٤٢٢، وينظر: الإحاطة، ٢/ ٢٩٣

[١٠] معجم الأدباء، ياقوت الحموي، ٦/ ٢٦٦٧

فنام في الطريق وأصبح ميتاً، ولم يُعرَف سبب موته"[١]، ويرى علي بن سعيد في (المغْرِب) أنه قُتل في مَشربةٍ على صبيٍّ قال فيه:[٢] [السريع]

لا تلْحِني يا هذه إنَّني لم تُصْبِني هندٌ و لا زينبُ

لكنَّني أصبو إلى شادنٍ فيه خصالٌ جمةٌ تُرْغَبُ

وقد كان ابن هانئ شاهداً على كثير من الأحداث التاريخية المفصلية فمجّد انتصارات الفاطميين و تفوقهم السياسي على نظرائهم من الأمويين و العباسيين، وكان في الوقت نفسه دليلاً على النهضة الثقافية الأدبية التي مثلت السمة العامة للعصر الفاطمي نتيجة إيلاء حكام الدولة الفاطمية العلم و الثقافة اهتماماً منقطع النظير، وفي إطار الحديث أو المقارنة بين الحالة الثقافية أو الجو الثقافي الذي نشأ ابن هانئ وتربى فيه، وبين الجو الذي ظهرت فيه نتائج هذه التربية؛ نستطيع القول: إن الدولة الأموية في الأندلس لم تكن مهملةً للعلم والأدب، ولو كانت كذلك لما ظهر فيها شعراء عظام كابن هانئ وغيره من الشعراء.

ولكن بالرغم من ذلك لا نجد بين أيدينا في الواقع أياً من شعره في تلك المدة التي عاشها في الأندلس، ولم يكن هذا الأمر نتيجة تردي الحالة الثقافية في المجتمع الأندلسي آنذاك بقدر ما كان نتيجة حالةٍ من انعدام الحريات العقديّة أو الكبت الديني إن صحَّ القول. فلا يخفى على من يقرأ شعر ابن هانئ بقليل تدبرٍ أن هذا الشاعر إنما يعبر في شعره عن معتقدٍ راسخٍ يستحيل أن يكون قد اعتنقه في المغرب لحظة وصوله إليه، بل إنه على ما يبدو من رواد الإسماعيلية منذ أن كان في الأندلس[٣]، ويشير الواقع إلى أنه اعتنق مذهباً فاطمياً في حاضنةٍ أموية، وربما كان عدم تجرئه على قول الشعر في ظل تلك الأوضاع هو السبب الحقيقي الذي منعه من قول الشعر هناك أو منع شعره من الخروج خارج حدود الأندلس .

وربما كان ضياع إنتاجه الشعري في الأندلس، أو عدم وصوله إلينا نتيجةً من نتائج معتقداته، كما كان من تلك النتائج أيضاً، مغادرته الأندلس باتجاه شمال إفريقية مركز ثقل الدولة الفاطمية آنذاك، ولم يكترث

---

[١] وفيات الأعيان، ٤/ ٤٢٢

[٢] الديوان: ٦٤، وينظر: المغرب في حلى المغرب، ابن سعيد، ٢/ ٩٨

[٣] ينظر: المصدر السابق، ٨٤

ابن هانئ بقلة الدعم الذي يلقاه هذا المذهب في الأندلس، ولم يشكل ذلك رادعاً له عن أن يكون أحد أبرز رواده، ولكنه شكل على ما يبدو السبب الحقيقي الكامن وراء خروجه منها تحت وطأة التهديد، والوعيد، فخرج منها بعد أن قضى فيها قرابة (٢٧) عاماً متعلماً متأدباً باحثاً في أسرار الشعر وقوافيه وألفاظه ومعانيه، حتى تخرَّج منها، فشغلت الأندلس معظم حياته ولم تُبقِ له منها إلا (١٥) عاماً تقريباً قضاها في المغرب .

وعلى هذا يمكننا تقسيم حياة ابن هانئ في المغرب إلى ثلاث مراحل:

- اتصاله بجوهر قائد المعز:

بعد طول عناء ومطاردة للشاعر في الأندلس استطاع الانتقال والاستقرار في المغرب وتحديداً في المهدية وطن والده الأول، وبدأ يحاول الدخول في هذا المجتمع الجديد مشهراً أقوى سلاح يمتلكه؛ سلاح الكلمة التي كان لها مفعول السحر على سامعيها، فأكسبه شعره وملكته الشعرية شهرة واسعة في بلاد المغرب، وذاع صيته هناك بين قادة الفاطميين وقوادهم في الوقت الذي كانت تتملكه رغبة جامحة في التقرب من هؤلاء الأمراء و القادة، فكان له ذلك ولا سيما بعد انتصار جوهر على خصومه الفاطميين في سجلماسة، وفاس ومكناسة، وسواها من بلاد المغرب، ولكن يبدو أن العيش لم يطب لابن هانئ في كنف جوهر إذ وجده قليل العطاء[١]، وربما كان ذلك بسبب شعوره هناك بأنه مغبون، وأكبر الظن أن أمر جوهر في المغرب لم يكن يسمح له أن يفرغ لاستقبال الشعراء والجلوس إليهم والحفاوة بهم، وبذلك لم يُتَح لابن هانئ معه غير لقاء عابر، فكان لا بد من أن يلتمس الشاعر لشاعريته مطمأناً تطمئن نفسه إليه، وتكسب وتزدهر فيه[٢]، فسرعان ما هجر جوهراً مولياً وجهه شطر المغرب الأوسط في إقليم الزاب حيث جعفر بن علي ابن حمدون وأخوه يحيى .

- وضعه في إقليم الزاب: خرج ابن هانئ من عند جوهر باحثاً عن المجد الذي أحس بفقدان شيءٍ منه في كنفه، فكانت الوجهة نحو إقليم الزاب الذي ولى الخليفة المنصور عليه جعفر بن علي، وأنزل معه أخاه يحيى فشكل إقليم الزاب لابن هانئ المكان الذي يمكن أن تطمئن فيه نفسه في كنف جعفر علَّه يستعيد بعضاً من المجد الذي شعر بضياعه عند جوهر، لكنه عندما قصد جعفر بن علي ملك الزاب وجد بابه

---

[١] ينظر: تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ، ٢٠

[٢] ينظر: مرحلة التشيّع في المغرب وأثرها في الحياة الأدبية، محمد طه الحاجري، ٩٤، ٩٥

عامراً بالشعراء، ويبدو أن الشاعر وجد أخيراً المكان الذي يبحث عنه من حيث الاستقرار النفسي و المادي إذا ما علمنا أن جعفراً لم يبخل أو يقصِّر عن ابن هانئ في أيِّ دعمٍ معنويٍّ أو ماديّ[1]، فكان ابن هانئ بحاجة للدعم النفسي بعد الحالة المزرية التي شابت حياته في الأندلس كما كان بحاجة للدعم المادي- في بداية مشواره الأدبي الذي ربما شكل دافعاً ومحفزاً قوياً له لنظم ديوانٍ ضخمٍ نسبياً، معظمه في مدح حكام الفاطميين وولاتهم. وبعد كل هذا الإخلاص والتفاني من ابن هانئ أمام أمراء الزاب كان لابد من أن يطرق خبره مسامع حاكم الإمبراطورية الفاطمية (المعز لدين الله) الذي لم يألُ جهداً في استدعاء الشاعر وطلبه من جعفر ليكون في كنفه ورعايته فكان له ذلك .

- ابن هانئ في ظل المعز لدين الله:

وصل ابن هانئ في هذه المرحلة إلى أوج شاعريته -إن صحَّ القول-؛ لأن مبادئه ومعتقداته تجلّت تحديداً في مدائح المعز، في الوقت الذي كان فيه المعز قد وصل في طموحاته بإنشاء إمبراطورية فاطمية إلى مدىً غير محدود، فكان لابد للشاعر من أن يلتقي أصحاب المجد، حيث وطئ أرض القيروان عاصمة الخلافة الفاطمية عام (٣٥٠هـ) فسعى إلى الخليفة ومثل بين يديه، وأنشده شعره ومدائحه، ولكن في الوقت نفسه لا يوجد تاريخ دقيق للِّقاء بين ابن هانئ والمعز .

وقبل أن نطوي صفحة سيرة ابن هانئ لا بد من الإشارة إلى أنه ترك إنتاجاً شعرياً ضخماً في ديوان تجاوز الثلاثمئة صفحة، وكان جلّ الديوان في المدح، وفي أغلبه ذكرٌ لفضائل المعز لدين الله، ولم يخلُ الديوان من المقطّعات إلا أن معظم قصائده كانت من القصائد الطوال نسبياً .

---

[1] ينظر: وفيات الأعيان، ابن خلكان، ٤/ ٤٢١

- **ابن هذيل:**[١]

هو يحي بن هذيل أبو بكر بن الحكم بن عبد الملك بن إسماعيل التميمي القرطبي، المعروف بالكفيف، كان أديباً شاعراً وفد إلى المشرق في منتصف القرن الرابع الهجري، أخذ عنه الرمادي شعره واستقى منه أدبه، وقد عمّرَ فتجاوز التسعين من العمر، قبل أن يتوفاه الله سنة (٣٨٩هـ)[٢]، وهناك من قال إنه مات سنة (٣٨٥ أو ٣٨٦هـ)[٣]، وهو القائل:

لا تلمني على الوقوف بدارٍ أهلها صيّروا السقام ضجيعي

جعلوا لي إلى هواهم سبيلاً ثم سدّوا عليَّ بابَ الرجوعِ

وقد كان أبو بكر من أهل العلم والشعر والأدب، غلب عليه الشعر فصار من المشهورين به، وقد كان مهتماً بالحديث، فأخذه عن أحمد بن خالد وغيره، وقال ابن هذيل إن أول اهتمام له بالشعر كان عندما حضر جنازة أحمد بن محمد بن عبد ربه، وهو يومئذٍ في أول شبابه، وقد أدهشته الجموع العظيمة التي خرجت تشيّع ابن عبد ربه، فسأل عن صاحب الجنازة، وعندما عرف أنها للشاعر ابن عبد ربه وقع في قلبه حب الشعر، واشتغل فكره به، وقد كانت له رؤى وأحلامٌ فسرها على أنه سيكون له شأنٌ عظيمٌ في صياغة الشعر[٤]، وله ديوان شعر مطبوع صغير الحجم لا يتجاوز ١٤٠ صفحة، لكن المثير للاهتمام أن كلّ شعره تقريباً كان من المقطّعات باستثناء بعض القصائد القليلة التي لم يزد أطولها عن ١٦ بيتاً .

- **الشريف الطليق :**[٥]

مروان بن عبد الرحمن بن مروان، أبو عبد الملك، ابن الإمام الناصر الأموي صاحب المغرب المعروف بالطليق، أحد فحول الشعراء الأشراف، وهو في بني أمية كابن المعتز في بني العباس، سُجن وهو ابن ست عشرة سنة ومكث في السجن ست عشرة سنة، وبعد ذلك أُخرج ولقب بالطليق، وعاش بعد إطلاق سراحه ست عشرة سنة، ومات كهلاً قريباً من سنة

---

[١] ترجمته في معجم الأدباء ٦/ ٢٨٣٣ و بغية الملتمس ٢/ ٦٨٣

[٢] معجم الأدباء، ياقوت الحموي، ٦/ ٢٨٣٣، ٢٨٣٤

[٣] ينظر: بغية الملتمس، ٢/ ٦٨٤

[٤] ينظر: بغية الملتمس، ٢/ ٦٨٣، ٦٨٤

[٥] ترجمته في الوافي بالوفيات ٢٥/ ٢٣١ و بغية الملتمس ٢/ ٦١٣

(٤٠٠هـ)[١]، وقد كان مُكثراً غزير الإنتاج الشعري، وأكثر إنتاجه كان في السجن، لكنّ تلك الغزارة الشعرية على ما يبدو لم يُكتب لها البقاء، فضاعت أو اندثرت ولم يصل إلينا منها إلا بعض المقطّعات القصيرة، وقد شُبّه الطليق بابن المعتز عند بني العباس في ملاحة شعره وحسن تشابيهه، و كان يعشق جارية ربّاها أبوه معه. وقيل إنه قتل أباه من أجل الاستئثار بتلك الجارية وإنَّ ذلك كان سبب دخوله السجن[٢]، ومن مستحسن شعره:

غُصُنٌ يهتز في دعصٍ نقا يجتني منه فؤادي حُرقا

أطلع الحسنُ لنا من وجهه قمراً ليس يُرى مُمحَقا

كان الشريف الطليق من بين الأعلام من الشعراء في عصر الخلافة في تاريخ الأندلس، وصُنِّفَ على أنه من شعراء بني مروان، ولم نعثر له على ديوانٍ خاصٍّ به لكنّ أشعاره جُمعت ضمن كتابٍ بعنوان (ديوان بني مروان في الأندلس)[٣]، واقتصر شعره في هذا الديوان على عشرين صفحةً فقط، في مئةٍ وسبعةٍ وأربعين بيتاً، ضمن ثمانٍ وعشرين قطعة شعرية كان أطولها قصيدة بلغت من الأبيات اثنين وأربعين بيتاً.

- **ابن دراج القسطلي**:[٤]

أبو عمر أحمد بن محمد بن العاصي بن أحمد بن سليمان بن عيسى بن دراج الأندلسي القسطلي الشاعر الكاتب، كان كاتب المنصور بن أبي عامر، وشاعره، كان من الشعراء المجيدين، ذكره الكثير من المؤرخين وأصحاب كتب التراجم، و اتفقت تلك التراجم للشاعر على كونه من فحول الشعراء في الأندلس، ولد في محرم سنة ثلاثمئة وسبعٍ وأربعين هجرية، وتوفي سنة أربعمئة وإحدى وعشرين هجرية[٥]، والقسطلي نسبةً إلى قسْطَلّة مدينة في الأندلس يقال لها لها قسطلة دراج[٦]، وقد نسب إليها جماعة من أهل الفضل ومنهم الشاعر ابن دراج[٧]، وقد دخل

---

[١] ينظر: الوافي بالوفيات، ٢٥/ ٢٣١، ٢٣٢

[٢] ينظر: بغية الملتمس، الضبي، ٢/ ٦١٣، ٦١٤

[٣] ينظر: ديوان بني مروان في الأندلس، د.غالب الزامل، ٤٤٧ إلى ٤٦٧

[٤] ترجمته في وفيات الأعيان ١/ ١٣٩ و الوافي بالوفيات ٨/ ٣٦ وبغية الملتمس ١/ ٢٠٢ ويتيمة الدهر ١١٩/٢

[٥] ينظر: وفيات الأعيان، ابن خلكان، ١/ ١٣٩، و الوافي بالوفيات، ٨/ ٣٦

[٦] ينظر: المصدر نفسه ١/ ١٣٥، ١٣٨، ١٣٩

[٧] ينظر معجم البلدان، ياقوت الحموي، ٤/ ٣٤٧

دخل آل دراج الأندلس مع الفتح فتأقلموا تماماً حتى أصبحوا أندلسيين خالصين[١]، أما بالنسبة إلى أدبه وشعره فقد كانت له طريقة في البلاغة والرسائل تدل على اتساعه وقوته، وقد كان أول مدحه في الملوك، إذ كان للشعراء في أيام المنصور بن أبي عامر ديوانٌ يرزقون منه على مراتبهم، فسُعيَ به إلى المنصور على أنه منتحلٌ سارقٌ لا يستحق أن يثبت في ديوان العطاء، فاستحضره المنصور سنة ثلاثمئة واثنتين وثمانين هجرية، واختبره فبرز وسبق فزالت التهمة عنه، فوصله بمئة دينار، وأجرى عليه الرزق، وأثبته في جملة الشعراء، ثم لم يزل يشهر ويجوّد شعره فيما بعد؛ إذ كان معروفاً بالتنقيح والتجويد والتؤدة، وبين يدي المنصور أبي عامر أنشد قصيدته المشهورة:

حسبي رضاك من الدهر الذي عتبا وعطف نعماكَ للحظِّ الذي انقلبا

وقال عنه أبو محمد بن حزم: "كان عالماً بنقد الشعر، ولو قلت إنه لم يكن بالأندلس أشعر من ابن دراج لم أُبعد، ولو لم يكن لنا من فحول الشعراء إلا أحمد بن دراج لما تأخر عن شأو حبيب والمتنبي"[٢]، وقد ذكره الثعالبي في اليتيمة وقال في حقه: "كان بصقع الأندلس كالمتنبي بصقع الشام"[٣]، ولا يُعرف شيءٌ ذو أهمية عن فترة النشأة من حياته، وكان أول شعرٍ معروفٍ له له قاله وهو في الخامسة والثلاثين من العمر في مدح المنصور سنة (٣٨٢هـ)، وكانت قصيدة تتسم بالنضج ما يدل على أنها مسبوقة بعشرات القصائد، وهكذا يأتي معظم شعر ابن دراج لأنه شاعرٌ فحلٌ ينتمي إلى مدرسة المتنبي وأبي تمام[٤]، إذ كان من الشعراء الذين اقترنت أسماؤهم أسماؤهم بالمتنبي، وواضحٌ من آراء النقاد فيه أنه كان شاعراً مُجيداً وقد غلبت الشكوى على قصائده وربما كان لكثرة الفتن في عصره الدور الأكبر في ذلك، كما كان يُعنى في شعره بالنسب كما قال ابن شُهيد[٥]، ولم يكن ابن دراج شاعراً عادياً بل استطاع أن يترك بصمةً وأثراً واضحاً في ميدان الشعر العربي عامةً والأندلسي تحديداً، وكان غزير الإنتاج فترك ديواناً ضخماً تجاوزت صفحاته الستمائة صفحة، جلّه في مدح المنصور بن أبي عامر .

---

[١] ينظر : تاريخ الأدب الأندلسي، محمد زكريا عنانى، ٧٨

[٢] بغية الملتمس، الضبي، ١/ ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤

[٣] يتيمة الدهر، الثعالبي، ٢/ ١١٩

[٤] تاريخ الأدب الأندلسي، محمد زكريا عنانى، ٧٨ بتصرّف

[٥] الفن ومذاهبه في الشعر، شوقي ضيف، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧ بتصرّف

- **ابن شُـهَيْـد**:[١] أبو عامر أحمد بن أبي مروان عبد الملك بن مروان بن ذي الوزارتين الأعلى، أحمد بن عبد الملك بن عمر بن محمد بن عيسى بن شُـهَـيْـد الأشجعي الأندلسي القرطبي، كان من أعلم أهل الأندلس، متفنناً بارعاً في فنونه، وبينه وبين ابن حزم الظاهري مكاتبات و مداعبات، وله التصانيف البديعة الغريبة، منها كتاب (كشف الدكّ وإيضاح الشك)، ومنها (التوابع والزوابع)، ومنها (حانوت عطار) وكان له كرمٌ مفرطٌ، وله في ذلك حكاياتٌ ونوادر، ولد سنة (٣٨٢هـ)، و توفي يوم الجمعة سنة (٤٢٦هـ) بقرطبة، ودُفِن في مقبرة أم سلمة، وعُرف بالأشجعي نسبةً إلى أشجع بن ريث بن غطفان وهي قبيلة كبيرة[٢]، " كان من العلماء بالأدب ومعاني الشعر وأقسام البلاغة، وله حظٌّ من ذلك بسقَ فيه، ولم يرَ لنفسه أحداً في البلاغة يجاريه . وقد كانت كتبه نافعة الجد كثيرة الهزل، وقد قيل: إنه جاحظ الأندلس، وكان جواداً عزيز النفس لا يأسى على فائت، مائلاً إلى الهزل، وله في الطب نصيبٌ وافرٌ"[٣]، وقد كان سليل عائلة مهتمة بالأدب والشعر إذ كان جدّهُ أحمد بن عبد الملك من أهل الأدب، وقد ذكر ابنُ حزمٍ ابنَ شُهيد مفتخراً به فقال: "ولنا من البلغاء أحمد بن عبد الملك بن شُهيد، وله من التصرف في وجوه البلاغة وشعابها مقدارٌ ينطق فيه بلسانٍ مركّبٍ من لسانَي عمرو بن بحر (الجاحظ)، وسهل بن هارون[٤]" ، وقد كانت ولادته في الحي المسمى (منية المغيرة) في الدار المعروفة بدار ابن النعمان، وشهد عزّ أبيه في ظل العامريين بل فتنه مجد العامريين وثراؤهم، وكان طفلاً شديد الحساسية إذ انطبعت في شخصيته ذكرياتٌ خلقت فيه طباعاً وصفاتٍ كحب الظهور والنزعة للثراء واستشعار السيادة، فقد عاش في كنف المنصور، ويبدو أنه كان يحمل في نفسه شيئاً على أبيه لأنه لم يلق منه الرعاية والعطف اللذين غمره بهما المنصور، لا بل كان الأب يسلب من الابن كل عطايا المنصور وهباته، ما زرع على الأغلب حقداً دفيناً في نفس الولد تجاه أبيه، وإبان نكبة قرطبة كان وضع ابن شُهيد صعباً لأن نشأته لم تكن تقويه على الكفاح والمغامرة، فبقي في قرطبة ينظر إلى معاهدها الدارسة في أسى، ويبكي قصورها ومنتزهاتها، ويعلل عجزه عن مفارقتها بحبه للوطن، بحبه لقرطبة، فقد كان الشاعر عند النكبة في ريعان الشباب، و فورة الهوى، تجاوز العشرين بقليل، وقد تعود حياة اللهو التي كانت تهيئها له المدينة الكبيرة،

---

[١] ترجمته في وفيات الأعيان ١/١١٦ و الوافي بالوفيات ٧/ ٩٦ و معجم الأدباء ١/٣٥٨

[٢] ينظر: وفيات الأعيان: ١/ ١١٦، ١١٧، ١١٨ .

[٣] الوافي بالوفيات: ٧/ ٩٦، ٩٧

[٤] معجم الأدباء، ياقوت الحموي، ١/٣٥٨، و نفح الطيب، المقّري، ٣/ ١٧٨

فتركته الفتنة والنكبة منطوياً على نفسه بعد أن قتلت فيه حب السيادة، وأحيت في نفسه حب السلامة، والنقمة على بعض معاصريه من رفاق العمر الذين تخلوا عنه في وقت حاجته إليهم، ولما أصبح أمر قرطبة بيد بني حمود سنة (٤٠٧هـ) حاول أن يتقرب منهم ويتواصل معهم، فكتب شاكياً ضيق حاله مستعطفاً ابن حمود:

فراقٌ وسجنٌ واشتياقٌ وذلّةٌ وجبّارُ حُفّاظٍ عليَّ عتيدُ

فمن مُبلغُ الفتيانَ أنّيَ بعدهم مقيمٌ بدار الظالمين وحيدُ

وقد ظلت صلة ابن شُهيد في أثناء تلكم الحقبة وثيقةً باثنين من العامريين هما (المؤتمن عبد العزيز) الذي كان الشاعر يراسله ويمدحه كثيرا، و(أبو عامر بن المظفر) الذي ظل في قرطبة، وقد كانت أغلب أيام ابن شهيد في قرطبة تسودها المناقضات والمماحكات بينه وبين معاصريه من الشعراء والأدباء، ولا سيما (ابن الحنّاط) الذي كانت بينه وبين ابن شهيد مناقضاتٌ ورسائل، وكان أكثر ما يغيظ ابن شهيد إلصاقُ العيب بإنشائه وشعره، ولذلك صبّ سوط عذابٍ على أبي بكر المعروف بـ (اشكمياط) لأنه زعم أن ابن شهيد ينتحل ما لغيره، غير أنّ ابن شهيد أنشأ في قرطبة أيضاً علاقات إخوانية طيبة فكان أبو المغيرة بن حزم، وأبو محمد بن حزم، والكاتب أبو حفص بن برد مولى الشهيدين من أقرب أصدقائه، ومن أصدقائه الذين ماتوا قبله (أبو الوليد الزجالي)[١] .

- **صفاته وأخلاقه وثقافته:**

كان ابن شهيد شديد الخوف من الموت، وكان أصمّ، وربما كان لصممه أثرٌ في تكييف علاقاته بالناس، ومحاولته الترفّع عن نظرائه ومعاصريه، وإساءة الظن فيهم، وقد اشتهر بين معاصريه بخلالٍ أربعٍ:

١- ميله إلى اللهو والبطالة، إذ لم يكن مهتماً بضياع دين ولا مروءة، فحطّ في هواه حتى أسقط شرفه ووهمَ نفسه، فلم يقصر عن مصيبة وارتكاب قبيحة .

٢- إسرافه في الكرم، حتى أشرف في أواخر أيامه على الإملاق، وقد تحولت مواقف كرمه إلى قصصٍ وأساطيرَ يتناقلها الناس في ذلك الوقت .

---

[١] ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، إحسان عباس، ٢٧٠ وما بعدها

٣- عزة النفس المصحوبة بالعجب، وقد تنازل عن عزة النفس في حالات إعساره، ولكنه كان يقهر نفسه كي لا تشعر بالندم على فائت، وكان عجبه لشيئين: (نسبه الشهيدي الأشجعي) و (اقتداره على الشعر والنثر) اقتداراً يرى كل معاصريه وغيرهم دونه، حتى قال له أصحابه ذات مرة: إنك لآتٍ بالعجائب، وجاذبٌ بذوائب الغرائب، ولكنك شديد الإعجاب بما يأتي منك .

٤- الفكاهة والميل إلى الهزل، وكان دائم التبرّم من الزمان لأنه لم ينصفه وقدّمَ غيره، وكان مؤمناً بأنه عبقري، وأنه لا يعمر طويلاً، ولعل نقمته على الحياة وسخطه منها ازدادت عندما وجد أنه لا يعيش له أبناءٌ .

وجلّ اعتماده في صياغة شعره على شحذ قريحته، لأن ثقافته لم تكن عميقة، بالرغم من أنه قرأ وحفظ الكثير من شعر المشارقة ونثرهم، فعرف بشاراً، وأبا نواس وصريع الغواني وأبا تمام والمتنبي وابن المقفع والجاحظ وسهل بن هارون وبديع الزمان، وقرأ كثيراً من آثارهم، ولم يزد إلى ذلك ثقافة في فنونٍ أخرى علمية سوى ثقافته الأدبية الخالصة، ولم يترك بعد وفاته إلا القليل من الكتب[١] .

شعره:

ليس من الأندلسيين الذين سبقوه أو عاصروه من هو أكثر منه توقّداً في القريحة، وأنفذ بصراً في نقد الشعر، وقد يدانيه ابن حزم، وابن حيان المؤرخ في الحدة الذهنية، وهو في الشعر خير ثمرة لمدرسة القالي التي جنحت إلى القوة والجزالة البدوية، بينما هو في النثر تلميذ الجاحظ، وبديع الزمان، و هو غير مقصّرٍ في موضوعات المدح والرثاء، متفوق في الأوصاف، والخمريات، والمجونيات والإخوانيات والأهاجي، وقد برئ من الغموض الذي شاب بعض أشعار ابن دراج، و تفوق في الحدة والاندفاع في الشعر على كل من سبقه من شعراء الأندلس، وقد عابه معاصروه بشيئين (الانتحال والتطويل) وكان هذا برأي ابن شهيد من أسباب تفوقه[٢] . الأمر الذي جعله قطباً بارزاً، وعَلماً من أبرز الأعلام الشعرية بين من سبقوه و عاصروه من شعراء

---

[١] ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣

[٢] ينظر: المرجع السابق، ٢٩٣، ٣٠٢

الأندلس، وقد ترك ديواناً شعرياً صغيراً يقع في مئة صفحة، جمع فيه بين القصائد والمقطعات، غابت عنه القصائد الطويلة باستثناء واحدةٍ بلغت ثمانين بيتاً .

- **ابن حزم الأندلسي:**[١]

أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم بن غالب بن صالح بن خلف بن معدان بن سفيان بن يزيد، مولى يزيد بن أبي سفيان، جدّه يزيد أول من أسلم من أجداده، أصله من فارس، وجدّه خلف أول من دخل الأندلس من آبائه، ولد في قرطبة عام (٣٨٤هـ)، كان حافظاً علوم الحديث وفقهه، مستنبطاً للأحكام من الكتاب والسنة، وكان متفنناً في علومٍ كثيرة عاملاً بعلمه، زاهداً في الدنيا بعد الرياسة التي كانت له ولأبيه من قبله في الوزارة وتدبير الممالك، متواضعاً ذا فضائل جمّة، له كتاب (الإحكام لأصول الأحكام) وكتاب (الفصل في الملل بين الأهواء والنِّحل)، كان أديباً شاعراً طبيباً له في الطب رسائل، وكان أجمع أهل الأندلس قاطبة لعلوم الإسلام وأوسعهم معرفةً مع توسعه في علم اللسان ووفور حظه من البلاغة والشعر والمعرفة بالسير والأخبار، كان كثير الوقوع في العلماء المتقدمين، لا يكاد يسلم أحدٌ من لسانه فنفرت عنه القلوب، وتمالأ الفقهاء على بغضه وردّوا قوله وأجمعوا على تضليله وشنّعوا عليه وحذروا سلاطينهم من فتنته، ونهوا عوامهم عن الدنوّ إليه والأخذ عنه، فأقصته الملوك وشردته عن بلاده حتى انتهى به الأمر في بادية لَبْلة، فتوفاه الله في شعبان سنة (٤٥٦هـ)[٢]، وهناك من قال إنه توفي سنة (٤٥٧هـ)[٣]، ومن كتبه كتاب (نقط العروس)، جمع فيه كل غريبة وهو كثير الفائدة، و(حجة الوداع)، و(سيرة النبي)، و (الإمامة والسياسة)، و(أخلاق النفس)، و(جمهرة النسب) و (رسائل ابن حزم) و (طوق الحمامة) قال عنه أبو مروان بن حيان: لم يكُ يلطّف صدعه بما عنده من تعريض، ولا يرقه بتدريج، بل يصُكّ به معارضه صكّ الجندل، وينشقه إنشاق الخردل، فنفرت منه القلوب[٤]، وقد أوغل في علوم الشريعة حتى نال منها ما لم ينله أحدٌ

---

[١] ترجمته في وفيات الأعيان ٣/ ٣٢٥ و معجم الأدباء ٤/ ١٦٥٢ و الوافي بالوفيات ٢٠/ ٩٣

[٢] وفيات الأعيان، ابن خلكان، ٣/ ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨

[٣] معجم الأدباء، ياقوت الحموي، ١٦٥٢/٤

[٤] الوافي بالوفيات، ٢٠/ ٩٣ وما بعدها

قبله قطّ في الأندلس كما أنّ لابن حزم نصيباً وافراً من علم اللغة والنحو[١]، وقد ترك ابن حزم رسالة قيِّمة في فضل الأندلس و ذكر محاسنها[٢]، وقد كان ابن حزم أديباً جامعاً للفنون الأدبية الشعرية والنثرية، وهذا ما جعله متميزاً ورسّخه علامةً فارقة في تاريخ الأندلس الثقافي الأدبي، لكنه ترك ديواناً شعرياً صغيراً نسبياً لا يتجاوز عدد صفحاته المئة، تضمن بعض القصائد الطويلة إذ بلغت إحداها مئةً وستةً وثلاثين بيتاً .

- **أبو إسحاق الإلبيري:**[٣]

أبو اسحاق إبراهيم بن مسعود بن سعد التجيبي الإلبيري، فقيهٌ فاضلٌ زاهدٌ عارفٌ، كثير الشعر في ذم الدنيا، مُجيدٌ في ذلك[٤]، نسبته كتب التراجم إلى إلبيرة وغرناطة وحصن العُقاب، فقد ولد في حصن العُقاب وكان نزيلاً في إلبيرة، وقيل في نسبه إنه تجيبي من اليمن، ولد نحو سنة(٣٧٥هـ)، وهو أحد تلاميذ ابن أبي زمنين، نشأ في ظل الحركة الفكرية النشطة في عهد عبد الرحمن الناصر وابنه الحكم المستنصر، عاصر شعراء مثل ابن زيدون وابن شُهيد وابن حزم، تكونت شخصيته الثقافية في إلبيرة، وسكن غرناطة فيما بعد، وقد أدرك ثلاثة من العهود السياسية في الأندلس، وأدرك دولة العامريين، كان كثير الدعوة إلى نقد الذات والابتعاد عن ملذات الدنيا والعودة إلى الله، قيل إنه مات سنة (٤٦٠هـ)[٥]، وتجدر الإشارة إلى أنه لم يلقَ اهتماماً من أصحاب كتب التراجم والأدب، فأخباره نادرة قليلة متناثرة، وللإلبيري ديوان صغير الحجم مطبوع يقع في حوالي مئةٍ وخمسين صفحة، والقصائد الطويلة فيه قليلة، وهذا يشير إلى أنه لم يكن غزير الإنتاج، أو أنه غلّب في شعره الكيفَ على الكم .

---

[١] ينظر: معجم الأدباء، ياقوت الحموي، ٤/ ١٦٥١

[٢] ينظر: نص الرسالة في نفح الطيب، المقّري، ٣/ ١٥٦

[٣] ترجمته في بغية الملتمس ١/ ٢٧٤

[٤] بغية الملتمس، الضبّي، ١/ ٢٧٤

[٥] ديوان الإلبيري، ٧ وما بعدها

الفصل الأول

(المقدمات عند شعراء عصر الخلافة)

- **تفسير ظاهرة المقدمات (مفهوم المقدمة الشعرية والغرض منها):**

مقدمة الشيء: أوله[١]، وبدايته ومأخذه، والمقدمة ركن أساسي في كلّ شيءٍ نريد البدء به، أو ننوي صناعته، ففي البناء تُعَدُّ الأساسات مقدمةً يقوم عليها البناء ويستند إليها ويكتسب قوته وثباته واستمراريته منها، كما أنها تُعرّفك بجودة البناء وتفوّقه وتميّزه من غيره.

وكذلك في الشعر فإن مقدمة القصيدة هي جزءٌ منها يفصح عن قوة بنائها من عدمها، كما يبيّن للقارئ حذق الشاعر وذوقه في اختيار المفتاح المناسب الذي يفتتح به قصيدته، إذ إنّ المقدمة في القصيدة إمّا أن تفتح رحاب المعنى على مصراعيه أمام الشاعر والقارئ فيما بعد إذا كانت مقدمةً ملائمةً لغرض النص، وإمّا أن تكون عبئاً على النص إذا لم يحسن الشاعر التقديم، أو إن أساء اختيار المفتاح الملائم الذي يفتتح قصيدته به .

فالمقدمة في القصيدة هي في نهاية المطاف مجموعة من الجمل والعبارات استخدمها الشعراء في بداية قصائدهم لتعريف القارئ بمضمون القراءة المقبل عليها، ونستطيع القول:

إنَّ المقدمة بالنسبة إلى القارئ هي الجزء الأهم والأكثر تشويقاً في القصيدة؛ لأنه مقبلٌ في بداية الأمر على شيءٍ يجهله، ويريد أن يتعرّف ما هو مقبلٌ عليه في أقلّ وقتٍ ممكن، كما أنّ مرحلة المقدمة في القصيدة بالنسبة إلى القارئ هي مرحلة اكتشافٍ للنص.

فالقارئ ليس مجبراً على أن يفهم ما يعنيه الشاعر ويقصده مباشرةً، وليس من الضروري أن يمتلك فكراً مطابقاً وموازياً لفكر الشاعر وتطلّعاته ومنطقه وطريقة فهمه ومحاكمته للأشياء، كما أنّ القارئ غير معنيٍّ بأن يفهم بدقة ما قصده الشاعر من المقدمة في قصيدته؛ إذ ليست المقدمة بحد ذاتها موضع الاهتمام بالنسبة إلى الشاعر والمتلقي، بل إنّ الهدف هو ما بعد المقدمات، فالمقدمات جسر عبور للشاعر يستخدمه للوصول بالقارئ إلى برّ أمان القصيدة بالدخول في غرض القصيدة بسلاسة وعفوية تجعل القارئ متفاعلاً ومشاركاً في تخيّل الأحداث وتَصوّرها أكثر من كونه قارئاً ومُـتتبـّعاً لها فحسب.

---

[١] ينظر: لسان العرب: مادة (قَـدَمَ)

وهذا يعني أنّ المقدمة تكون قد أدّت مهمّتها وأنجزت وظيفتها في القصيدة إذا كانت قادرة على وضع القارئ ضمن الجوّ العام للقصيدة، أو الغرض العام منها، حتى قبل إنهائها أو قبل البدء في تفاصيل الحَدَث، وهذا يجعل المقدمة بهذا المفهوم مفتاحاً قد يفتح آفاق القصيدة أمام قارئها بشرط أن يجيد الشاعر استخدامها وتوظيفها.

وليس بالضرورة أن يؤخذ النص من مقدمته بل إنّ الهدف من المقدمة في القصيدة هو التدرّج في طرح المعنى والغرض الأصلي للنص، وأن يكون القارئ مهيّأً بعد الانتهاء من المقدمة لاستيعاب مضمون القصيدة والغرض منها، من دون أن يشعر بالقَطع، لكنه يجب أن يشعر بمناسبة المقدمة لموضوع القصيدة الرئيس الذي نُظمت لأجله.

وليس المطلوب من المقدمة أن تكون اختصاراً للنص، أو أن يفهم القارئ منها كلّ شيءٍ دفعةً واحدةً، فمهمة المقدمة في القصيدة هي جذب انتباه المتلقي وزرع الرغبة في نفسه لمواصلة القراءة، ومن هنا نفهم تقديم بعض الشعراء أحياناً لقصائدهم بمقدماتٍ لا تتناسب تناسباً تاماً مع مضمون قصائدهم فليس بالضرورة أن يُفهِمَ الشاعرُ القارئَ ما يريده مباشرةً، فمن الشعراء من لا يجيد الابتداء ولا يتكلف له ولا يحسن التقديم لقصيدته، لكنه يجيد في باقي القصيدة[١]، وإنْ أمكنَ أن تكون المقدمة جزءاً من الوحدة المعنوية لما بعدها فللشّاعر في ذلك فضلٌ وزيادةٌ في القدر؛ لأنّ المقدمة تكتسب أهميتها في القصيدة من كونها تُبعد العمل الأدبي والقصيدة الشعرية عن الوقوع في الفجاجة والمباشرة، وقد اختلفت نظرة الشعراء والأدباء والنقاد القدامى إلى مفهوم المقدمات؛ إذ اختلفت المقدمات عندهم باختلاف المواضيع والأسباب التي دفعتهم إلى الكتابة؛ إذ تنبع مكانة المقدمة وأهميتها في القصيدة من أنها تمكّن الشاعر من طرح أفكاره في القصيدة طرحاً متدرّجاً تدرّجاً منطقياً[٢]، فالتدرّج المنطقي يوضّح المقصود بما ورد سابقاً من أنّ من إحدى مهام المقدمة في القصيدة هي الابتعاد بها عن الفجاجة والمباشرة .

في الوقت الذي لا يمكن حصر مهام المقدمة الشعرية ضمن قائمةٍ ضيقة؛ لأنّ مهامها وأهدافها قد تختلف وتتنوع من قصيدةٍ إلى أخرى، ومن شاعر إلى آخر، بالرغم من اشتراك المقدمات في

---

[١] ينظر: العمدة: ابن رشيق، ٢٣٢/١

[٢] المقدمات النقدية القديمة في الشعرية العربية، أطروحة ماجستير، نبيلة أعبش، ٢١

أهداف مشتركة تمثل الخطوط العريضة لمهام المقدمة في العمل الشعري، إلّا أنّ ذلك لا يعني أنّ تلك المهام محصورةٌ في هذا الجانب فقط .

فمن أهم مهام المقدمات أنها تجعل القارئ يتشرّب فكر الشاعر شيئاً فشيئاً حتى يصل إلى مرحلةٍ يتبنى فيها ذلك الفكر، ويقرأ بقية القصيدة على أساسه، والشاعر في كل ذلك هو الرابح الأكبر؛ لأنه في هذه الحال يكون قد كسب القارئ وجعله يقرأ ما كتبه بعيني الشاعر ويفهمه ويحاكيه بعقلية الشاعر وفكره الذي رسمه وجسّده للقارئ في المقدمة كي تكون سبيلاً ونهجاً يهتدي به القارئ حتى لا يضلَّ الطريق في رحاب القصيدة من جهة، وكي يسير القارئ في الوجهة التي يرى الشاعر أنّ قصيدته تنتمي إليها من جهة أخرى، فكأن المقدمة تتحول في هذا المفهوم إلى ما يشبه البوصلة التي توجه القصيدة أو يهتدي بها القارئ في فهم القصيدة وإدراك مضامينها، ومعرفة توجهاتها ودوافعها، واكتشاف الكثير من جوانبها الخفية والمعلنة .

وإن كانت الشهرة في القصيدة للمقدمة فإنّ الاهتمام في حقيقة الأمر كان منصبّاً من قبل النقاد والدارسين على بداية المقدمة أو(المطلع)، فغالباً ما يوحي البيت الأول من القصيدة بمضمون المقدمة وفحواها، فإن كانت المقدمة مفتاحاً للقصيدة فإنّ (المطلع) هو مفتاح المقدمة[١] الذي يدخل منه الشاعر إلى بداية القصيدة، ويبدأ بعده في نسج معانيها .

والعمل الأدبي الشعري الذي يخلو من المقدمة يعدُّ ناقصاً، وذلك لما للمقدمة من أهمية في العمل الأدبي؛ إذ تؤدي دوراً مهماً في جسم التأليف، والربط بين أركانه، وشكّلت المقدمات تقليداً وركيزةً استند عليها الشعراء في بناء قصائدهم، ولم يحيدوا عنها بل حافظوا عليها وتمسّكوا بها؛ لأنهم يعلمون أنّ تفريطهم بتقاليد القصيدة العربية سيؤدي إلى نتائج لا تخدم القصيدة العربية وسيرورتها.

فالمقدمة في العمل الأدبي من جهة المفهوم العام هي البداية، أما المقدمة الشعرية فمن الصعب أن تبقى محصورةً ضمن هذا المفهوم الضيّق؛ لأنّ المقدمة الشعرية ليست مجرّد بداية لفظية تُفتتح بها القصيدة بل إنها عنصر ومكوّنٌ مهمٌّ من مكوّنات القصيدة، ومن الممكن القول إنّ المقدمة في القصيدة هي البذرة الأولى التي تنبت منها القصيدة، فإن كانت البذرة صالحةً فإنَّ النبتة ستكون على المستوى نفسه من الجمال والألق، وهذا يشير إلى أنّ مقدمة القصيدة تمتلك زمام

---

[١] ينظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، حسين عطوان ،١٨٠

القصيدة توجهها كيفما تشاء، وأنّ نجاح الشاعر في التقديم للقصيدة سيؤمن له نجاحاً مؤكَّداً في باقي مفاصلها، ومتانةً أكبر لباقي أركانها .

- **نشأة المقدمات ومقوماتها وشروطها :**

من البدهي القول: إنّ المقدمات نشأت مع نشوء القصيدة العربية، ولا شكّ في أنّ ولادة المقدمات الشعرية في القصيدة العربية كانت مع فجر القصيدة العربية الأول؛ لأنها جزءٌ من القصيدة وركنٌ أساسيٌّ فيها تقوم عليه بقية الأركان، وهنا نربط نشأة المقدمات الشعرية بنشأة القصيدة العربية لا بنشأة الشعر العربي؛ فالمقدمات ظاهرةٌ فنيةٌ ظهرت في مرحلةٍ متقدمةٍ بعد ظهور الشعر أي عندما تحوّل الشعر من مجرّد أبياتٍ عفوية تنظم في الحديث عن موضوعٍ محدد إلى عملٍ أدبيٍّ منظَّمٍ له حجمه وقواعده وشروطه وأركانه ومن أهمها المقدمة، أي أنّه ليس شرطاً أن تكون المقدمات ظاهرةً فنيةً حاضرةً في أول شعرٍ جرى على لسان مبدعه الأول؛ لأن الشعر ببساطة في البداية كان لا يتعدى مجموعة من الأبيات الأمر الذي عرّفه النقاد بـ(المقطّعات الشعرية) التي لم ترتقِ إلى مرحلة القصيدة كـمَّاً وكيفاً، فليس كلُّ شعرٍ قصيدةً، وعندما نتحدث عن نشأة المقدمات نقصد ربط نشأتها بنشأة القصيدة لا بنشأة الشعر .

لكنّ المسألة هنا أننا لا نريد الخوض في تاريخ وجود المقدمة في القصيدة العربية؛ لأنّ الخوض في نشأة المقدمات ستدفعنا تلقائياً إلى الخوض والبحث في نشأة الشعر؛ لأنهما ولدا معاً بل إنه من المنطقي أكثر أن نتحدث عن نشأة مفهوم المقدمة الشعرية في القصيدة العربية؛ لأنّ المقدمات وإن كانت جزءاً من جسد القصيدة منذ ولادتها، إلّا أنّ المقدمة الشعرية اصطلاحاً تؤخذ على أنها تقليدٌ شعريٌّ، ونهجٌ يسير عليه الشعراء لم يكن موجوداً على الأغلب مع نشأة القصيدة؛ لأنّ شعراء الرعيل الأول كانوا ينسجون قصائدهم من دون علمٍ مسبقٍ منهم بأسس القصيدة وقواعدها الفنية، ومن دون أن يكونوا عارفين ركائز الشعر النظرية وعناصره التقليدية التي درسها وحددها النقاد في حقبٍ لاحقةٍ .

فقد كانت القصائد بأشكالها التي وصلت إلينا تنبع منطقياً من قرائح الشعراء من دون إلمامٍ نظريٍّ مسبقٍ بقواعد الشعر ومقدماته، وبمعنىً آخر نقول: إنّ التقديم للقصيدة لم يكن مقصوداً بحدّ ذاته بقدر ما كانت قريحة الشاعر وذوقه هما اللذان يمليان عليه التقديم لقصائده، فالمقدمة في القصيدة الشعرية من طبع الشاعر وسجيته وذوقه وموهبته الشعرية التي ولدت معه، لا من

الأطر والقواعد النظرية التي وضعها النقاد الأدبيون للمقدمات الشعرية، إذ كانت المقدمات أمراً واقعاً حاضراً في قصائد الشعراء قبل أن تكون تقليداً، أو سنّةً يتوارثها الشعراء ويتبعونها من جيلٍ إلى آخر .

والحديث عن المقدمات الشعرية ونشأتها ليس جديداً، فمن الطبيعي أن يشغل هذا الموضوع عقول النقاد والدارسين والباحثين في ماهية القصيدة العربية وتركيبتها بصرف النظر عن أهمية النتائج التي وصلوا إليها في هذا المجال أو جدواها، لأن اكتشاف الزمن الحقيقي لنشأة المقدمات الشعرية يضع حداً للكثير من التخمينات المتعلقة بزمن ولادة القصيدة العربية التقليدية.

فلا شيءَ ثابتٌ مؤَكَّدٌ موثَّقٌ في هذا السياق، ومعظم ما كُتب فيه لا يعدو كونه آراء شخصية ناتجة عن تحليلاتٍ خاصةٍ بأصحابها يمليها العقل والمنطق، وليس من الضروري أن تكون صادقةً؛ إذ لا يوجد علمٌ أو عالمٌ، أو بحثٌ أو باحثٌ مختصٌّ بتاريخ الشعر العربي يستطيع الجزم بتاريخ ولادة الشعر العربي أو تاريخ نشأة القصيدة العربية، ومن بعدها نشأة المقدمات، ويبقى الأمر في إطار التحليلات والتخمينات .

ولا نجد من وثّق الشعر العربي وبداياته بالتواريخ والأرقام، فليس من السهل إذاً أن نضع القصيدة العربية والمقدمات الشعرية في سياقها الزمني الدقيق، وإن كان العصر الذي شهد ظهور فن الشعر معروفاً للجميع فالمشكلة أنه لا توجد بين أيدينا آثارٌ شعرية توثّق المحاولات الأولى والتجارب الأولية للشعراء في كتابة الشعر، فعلى الأغلب أنّ تلك المحاولات الأولى قد ضاعت واندثرت، ولم تُكتب لها الحياة، ضاعت وضاع معها سرّها وتاريخها وملامحها، وما وصل إلينا من كتابات القدماء يثبت ذلك لأنه ليس إلا أبيات متناثرة ومقطوعاتٍ لا يمكن أن يطلق عليها اسم قصيدة، فليست شاهداً أو أنها لا تصلح أن تكون دليلاً على ولادة القصيدة أو برهاناً يوثّق زمن ولادتها[١] .

وإن كان الغموض هنا يعتري تاريخ نشأة القصيدة ومقدماتها، فإن هذا الغموض ليس وليد اليوم، فلا يوجد مرجعٌ أو مصدر من كتب القدماء والمحدثين استطاع أن يعطي كلاماً دقيقاً موثّقاً بالتواريخ والأرقام في هذا المجال، علماً بأنّ القدماء كانوا أقرب من الناحية الزمنية إلى

[١] ينظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، د. حسين عطوان، ٧٢ .

بدايات القصيدة العربية، وبالرغم من ذلك فقد عجزوا عن وضعها في سياقها التاريخي الدقيق، أو حصرها في إطارها الزمني الملائم، وهذا يعني أنه ليس بالأمر اليسير الخوضُ في هذا المجال، أو إعطاء أحكامٍ قاطعةٍ فيه، لأن الأمر قد صعب على أصحاب الشأن أنفسهم، أو من هم أقرب إلى أصحاب الشأن .

فإن كانت هذه حال الأوائل المقربين من الشعراء زمنياً، فكيف لنا أن نستطيع تقديم معلوماتٍ دقيقة أو حقائق لا تقبل الشك في هذا الإطار إن كان أصحاب الحقيقة أنفسهم لم يصرّحوا بها[١]، إلا أنّ كل ما تقدم لا يعني أن المقدمات لم تكن لها نشأةٌ أو بداياتٌ، فالمقدمات الشعرية اصطلاحاً لم تنشأ من العدم، ولا يمكن أن تكون قد خُلقت على غير مثالٍ سابق، ولا شك في أن ظاهرة المقدمات الشعرية لم تصل إلى مرحلة الشيوع، ولم تتحول إلى ظاهرة إلا بعد أن كُتِب لها الاختمار الهادئ بعد أن طالت وكثرت فيها التجارب؛ تلك التجارب التي صقلتها وأوصلتها إلى مرحلة التألق، فجعلتها ركيزةً من أهم ركائز القصيدة بعد أن استكملت أسبابها واستوفت شروطها حتى أدّت مهمّتها.

ومن ذلك يبدو أن مساحةً واسعةً تفصل بين الأسباب والنتائج يصعب معها تتبّع الظاهرة تتبّعاً تاريخياً كما أسلفنا، علماً بأنّ القصيدة الجاهلية هي الأقرب تاريخياً وعضوياً لنشأة المقدمات؛ ذلك أنّ القصائد التي وصلت إلينا من العصر الجاهلي قصائد طويلة استوفت جميع العناصر والظواهر اللغوية والفنية، وكأنّما خُلقت تامّةً .

كلّ ذلك يؤكد مرةً بعد أخرى أنه من الرجم بالغيب والبعد عن الصواب أن نبحث عن نشأة المقدمات الشعرية أو أن نتحدث عنها في دور طفولتها[٢]، و بالرغم من التيه التاريخي الذي يغلب على ظاهرة المقدمات إلا أنها تبقى الظاهرة الفنية الأبرز والأكثر استحواذاً على اهتمام النقّاد والدارسين من بين الظواهر الفنية الأخرى في البناء الكلّي للقصيدة .

علماً بأنّ أولئك الدارسين والباحثين لم يولوا اهتمامهم في أثناء دراسة ظاهرة المقدمات بالسياق التاريخي والامتداد الزمني لتلك الظاهرة بقدر عنايتهم بأسلوب تلك المقدمات، وأنواعها، والغرض منها، ووظائفها في البناء العام للقصيدة؛ ربّما لأنهم لم يجدوا جدوى من إطالة البحث

---

[١] ينظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ٧٢

[٢] ينظر: المرجع نفسه

والتمحيص في ميلاد القصائد ومقدماتها، فسخّروا كل جهودهم وطاقاتهم لدراسة القصائد ومقدماتها فنيّاً بصرف النظر عن مكان الولادة وزمانها .

وفي سياق الحديث عن ميلاد القصيدة من الجدير بالذكر أنّ كتب الأدب والتاريخ الأدبي والنقدي تشير إلى أنّ الزير سالم (المهلهل) وامرأ القيس هما أول من قصّد القصيد[١] ؛ إذ كان الشعر في بداياته مجرد مقطّعات وأبيات متناثرة، لكنّ هذين الشاعرين- بحسب كتب الأدب – نقلا الشعر العربي إلى مرحلة القصيدة [٢].

إلا أنّ هذا الرجل الذي تنسب إليه القصيدة العربية في نشأتها وبداياتها لا نجد له ديواناً شعرياً سوى ما جمعه (لويس شيخو)، من مقطوعاتٍ وقصائد لا مقدمات فيها؛ إذ لا يتغزل فيها ولا يصف الأطلال بل إنه على العكس تماماً ينهى نفسه عن بكاء الأطلال أو الوقوف عليها، ربّما لأنه كان منشغلاً عن الغزل واللهو الذي صبغ كل حياته بالبحث عن ثأر أخيه كليب[٣]، وفي شعره ما يدل على ذلك:[٤]

أزجرُ العينَ أن تُبَكِّي الطلولا إنّ في الصَّدر من كليبٍ غليلا

كيف يبكي الطلول من هو رهنٌ بطعان الأنامِ جيلاً فجيلا

أمّا أول من قال الشعر فتلك مشكلةٌ أكبر، ولها تشعّباتٌ أكثر حتى إنّ هناك من ذهب إلى جعل الأسبقية في قول الشعر إلى النبي آدم عليه السلام، فنسبوا إليه القول الآتي:[٥]

تغبّرت البلادُ ومن عليها فوجهُ الأرضِ مُغبرٌّ قبيحُ

تغيّرَ كلُّ ذي لونٍ وطعمٍ وقلّ بشاشة الوجهُ الصّبيحُ

وجاورنا عدوٌّ ليس يفنى لعينٌ لا يموتُ فنستريحُ

أهابلُ إن قُتِلتَ فإنَّ قلبي عليكَ اليومَ مكتئبٌ قريحُ

---

[١] هناك من عدّهما شخصاً واحداً أو أعطاهما الاسم نفسه، فقيل إنّ المهلهل اسمه امرؤ القيس وهو ابن ربيعة بن الحارث بن زهير بن جُشَم بن بكر بن حبيب بن عمرو بن غنم بن تغلب: الأغاني، أبي الفرج الأصفهاني، ٣٧/٥

[٢] ينظر: العمدة، ١/ ١٨٩

[٣] ينظر: الأغاني، الأصفهاني، ٥/ ٣٧

[٤] ديوان المهلهل، ٦٥

[٥] ينظر: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية، حققه: البجاوي، ٣٠، ٣١ .

بصرف النظر عن صحة نسبة هذه الأبيات إلى النبي آدم من عدمها، فإنّ المراد وما تدلّ عليه هذه النسبة من قبل النقاد المهتمين بالشعر هو قِدَمُ الشعر العربي، أو بالأحرى إنهم أرادوا القول من الأبيات السابقة ونسبتها إلى النبي آدم نسبةً غير مباشرة: إنّ الشعر العربي قديمٌ قِدَم الجنس البشري على هذه الأرض، وكأنهم بهذه الأبيات وبهذا الرأي يبعثون برسالةٍ توحي باستحالة تحديد اللسان الأول الناطق بالشعر العربي، وصعوبة الإشارة إلى أول من قال الشعر من العرب .

وإذا كانت القصائد عند المهلهل – كما أسلفنا – خاليةً من المقدمات وهو أول من قصّد القصيد وحوّل المقطّعات إلى قصائد، فإنّ نشأة المقدمات الشعرية على اختلاف أنواعها والغرض منها تبقى مجهولةً لأنّ القصيدة في النشأة كانت خاليةً من المقدمات، فكيف لنا أن نتتبّع سيرورتها في الشعر العربي إذا كانت القصائد الأولى تخلو من المقدمات؛ وبذلك يبدو أن العصر الجاهلي كان شاهداً على ولادة ظاهرة المقدمات لكن من الصعوبة أن نحدد بدقة اليد الأولى التي حدّدتها ورسمت خطوطها الأولى .

- **وظائف المقدمات:**

لا يخلو كل الكلام الذي سقناه آنفاً عن المقدمات ونشأتها وشروطها من تلميحٍ أو تصريحٍ عن دور المقدمات ووظيفتها في البناء العام للقصيدة، وللإشارة إلى دور المقدمة في القصيدة يكفي أن نقول: إنها في القصيدة بمنزلة الرأس من الجسد، ولا تقتصر وظيفة المقدمات في القصائد على الجانب الشكلي من جهة إكمالها للعناصر التي ترسم هيئة القصيدة وشكلها الخارجي، بل إن المقدمات تحمل مع كل حرفٍ من حروفها تمهيداً أو تلميحاً من قريبٍ أو من بعيد لغرض النص أو لما سيُـقبل عليه القارئ في أثناء النص .

وكأنّ المقدمة بذلك تتحول إلى منصّةٍ أو عتبةٍ يستشرف القارئ بواسطتها مضمون النص والغرض منه قبل الغوص في أعماقه، فضلاً عن أنّ المقدمة تجعل الطريق سالكةً أمام القارئ؛ لفهم النص ومعرفة السياق الذي ورد فيه، في الوقت الذي لا يمكن إغفال كون المقدمات من طبيعة الأشياء، ومن البديهي أن يكون لكل شيءٍ بداية ونهاية؛ فوجود المقدمة في القصيدة أمرٌ لا بدّ منه كي لا تخرج القصيدة عن المألوف .

ولا يكفي أن يقدّم الشاعر لقصيدته حتى تؤدي المقدمة وظيفتها، بل إنّ عليه أن يحسن التقديم لقصائده بحُسن اختيار المقدمة التي تتناسب مع سياق القصيدة والغرض منها، وقد ورد ذلك في الكتب النقدية، واصطلح عليه النقاد والأدباء بـ (حسن الابتداءات)، وتعود هذه التسمية إلى ابن المعتز، وقد اشتق المتأخرون من هذه التسمية (براعة الاستهلال)، وقصدوا بها ابتداء المتكلم بمعنىً ما، يريد تكميله وإن وقع في أثناء القصيدة[١].

وبذلك نستطيع القول: إنّ وظيفة المقدمات تنحصر في جانبين أساسين؛ وظيفة مادية تخرج منها القصيدة محافظةً على شكلها المألوف مستوفيةً أركانها الأساسية، ووظيفة معنوية تهوّن على القارئ مقاربة القصيدة، وفهم أبياتها ومعرفة سياقها والغرض منها على أن يكون ذلك الفهم متسلسلاً متدرّجاً بعيداً عن الفجاجة، ولا شكّ في أن المقدمة هي التمهيد للعمل الأدبي، والمدخل الذي يساعد المتلقي على التدرّج في فهم النص في نسقٍ تصاعدي يبعد النص

[١] ينظر: تحرير التحبير، ابن أبي الإصبع، ١٦٨

عن المباشرة الساذجة من جهةٍ، كما يقي المتلقي من أخذ النص وتلقيه ومحاولة فهمه دفعةً واحدةً .

- **القصيدة البتراء :**

اصطلح النقاد على تسمية القصيدة التي تخلو من المقدمة بالقصيدة البتراء، ويظهر ذلك في قول ابن رشيق: " إنّ من الشعراء مَن لا يجعل لكلامه بَسطاً من النسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحةً، ويتناوله مصافحةً، وذلك عندهم الوثب، والبتر، والقطع، والكسع، والاقتضاب، كل ذلك يقال... والقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء" [١]، ولا شكّ في أنّ هذه التسمية تدل دلالةً واضحة على أثر خلوّ القصيدة من المقدمة، وتأثيره في صورة البناء العام لها، فقد شُبِّهت القصيدة الخالية من المقدمة بالجسد الذي فقد أحد أطرافه، ومع أنّ فقدان الجسد أحد أطرافه لا يعني فناء ذلك الجسد وموته، إلّا أنه يستحيل أن يؤدي وظائفه كما لو كان كاملاً، وكذلك القصيدة فإذا ما كانت كاملةً فإنه من المفترض أن تؤدي المراد منها على أكمل وجه، إلّا أنها عندما تفتقد المقدمة فإنّ ذلك يعني أنها أصبحت ناقصةً بتراء بعيدةً عن الكمال من الناحية الشكلية على أقل تقدير .

وإذا كان من الشعراء من لا يجيد التقديم لقصائده فإنّ ذلك ليس بالأمر الحسن لكنه يبقى أفضل وأهون من تجاهل التقديم والتغاضي عنه، وقد عُرف عن بعض الشعراء عدم اهتمامهم بالمقدمات وعدم تكلّفها[٢]، إذ يدل كل ذلك على الأثر الرجعي الكبير الذي ينتج عن بتر القصيدة وسلب المقدمة منها، وهذا الأثر لا يقتصر على بناء القصيدة ومقوّماتها وجودتها وتسلسلها في طرح فحواها ومغزاها بل إنّ الأثر يتعدى القصيدة إلى قارئها ومتلقيها؛ إذ ترسم القصيدة البتراء في ذهن المتلقي ووجدانه صورةً غامضةً بعيدةً عن المألوف تجاه القصيدة أولاً، كما أنها تزرع الريبة والشك في نفس القارئ بالنقص تجاه بقية أركان القصيدة ما يجعله متردداً في الاطّلاع على إنتاج الشاعر صاحب القصيدة بالحماس ذاته، ولا سيما إذا كان الشاعر كثير البتر في قصائده، الأمر الذي يؤثر في شاعريته ومكانته الشعرية في أذهان العامة

---

[١] العمدة، ابن رشيق ١/ ٢٣١

[٢] ينظر: العمدة، ١/ ٢٣٢

والخاصة، ويعني ذلك أنّ بتر القصيدة هو بترٌ لكل ما من شأنه أن يسهّل عملية الإقبال عليها، وبترٌ لكل ما من شأنه أن يجعلها سهلةً قريبة المأخذ .

وإن كانت القصيدة بتراء فإنّ ذلك يعني أنّ الشاعر لم يقدّم لقصيدته بل هجم على الغرض مباشرةً، وهذا أمرٌ منبوذٌ غير محمود العواقب في فن صناعة الشعر، إلا في قصائد التهنئة فكان يستحسن البدء بالغرض الأصلي للقصيدة دون الحاجة للمقدمات[١] كما في أغلب قصائد ابن درّاج وقد شبه النقاد والأدباء القصيدة البتراء بالخطبة البتراء القطعاء الخالية من التقديم، وهي الخطبة التي لا يُبدَأ فيها بحمد الله عز وجلّ على عادتهم في الخطب[٢].

ويشير هذا التشبيه وعقد هذه المقارنة بين القصيدة والخطبة إلى استعظام الأدباء والنقاد أمر القصيدة الخالية من المقدمة؛ فلم يكن ذلك النوع من القصائد مقبولاً أو مستساغاً عند النقاد قبل القرّاء .

فالخطبة التي تخلو من حمد الله والثناء عليه لا شكّ في أنها قد خرجت عن المألوف وكسرت القاعدة، وأنّ الجمهور سينظرون إليها وإلى الخطيب بعين الاستهجان والاستغراب، وعندما يُجعَل التقديم للخطبة – على علاوة شأنها ومكانتها في الثقافة والفكر الإسلامي عموماً– كالتقديم للقصيدة، ويُشبّهان ببعضهما فإنّ ذلك يعني أنّ مقدمة القصيدة ضمن الثقافة الأدبية والفكر النقدي توازي أهمية الخطبة من المنظور الإسلامي، وكل ذلك يشير بوضوح إلى عظمة دور المقدمة في القصيدة، وما لفقدانها من دورٍ في ركاكة القصيدة، واختلال توازنها، وسلبها رونقها، ونقصان تمامها .

حضرت ظاهرة القصيدة البتراء في معظم دواوين شعراء عصر الخلافة مع اختلاف نسبة ذلك الحضور، إلا أنّ النسبة العظمى تبقى لابن درّاج وابن هانئ، ويمكننا القول إنّ ابن دراج هو زعيم هذا النوع من القصائد إذ خلا أغلب ديوانه الضخم من المقدمات، فكانت القصيدة البتراء العنوان الأبرز لشعر ابن دراج، وسنبسط القول في ذلك مع الشواهد المناسبة لاحقاً .

---

[١] ينظر: المثل السائر، ابن الأثير، ٢/ ٢٢٣ وما بعدها

[٢] ينظر: العمدة، ١/ ٢٣١

- **أنواع المقدمات الشعرية:**

إنّ التنوع والاختلاف في المقدمات الشعرية لا يكمن في شكلها أو الغاية منها بقدر ارتكازه على الغرض من القصيدة، أي أنّ التنوع في المقدمات الشعرية عائدٌ في المقام الأول إلى التنوع في الأغراض الشعرية؛ إذ يعمد الشاعر غالباً إلى التمهيد لقصيدته بما يناسبها، ولم يؤثر ذلك التنوع في بنية المقدمة وجوهرها تأثيراً يغيّر من تركيبة القصيدة .

فالمقدمات على اختلاف أنواعها لا تخرج عن كونها مفتاحاً يفتتح بها الشاعر قصيدته كي لا يثب إلى الغرض وثباً، وقد اختلفت تلك المفاتيح بحسب طبيعة الشعر وطبع الشاعر من جهة، ولمناسبة الغرض الذي ينتمي إليه النص من جهةٍ أخرى . علماً بأنّ الاختيار المناسب للمقدمة الملائمة للغرض له أهمية كبيرة في إضفاء سمة الجودة على النص الشعري .

"فقد قيل لبعض الحذّاق في صناعة الشعر: لقد طار اسمكَ واشتُهِر، فقال: لأني أقللتُ الجزّ، وطبقتُ المفْصَل، وأصبتُ مقاتل الكلام، وقرطستُ نكت الأغراض بحسن **الفواتح** والخواتم ولطف الخروج إلى المدح والهجاء...إذ إنّ حسن الافتتاح سببٌ للانشراح، وسبيلٌ للنجاح، فلطافة الخروج إلى المديح سببٌ لارتياح الممدوح... فينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره؛ لأنه أول ما يقرع السمع"[١].

وعلى ذلك نجد أنّ مذاهب الشعراء في افتتاح قصائدهم قد تنوّعت؛ "إذ تختلف مقاصد الناس فطريق أهل البادية ذكر الرحيل والانتقال وتوقُّع البينِ والإشفاق منه، وصفة الطلول والحمول والتشوّق بلمع البرق ومرِّ النسيم، وذكر المياه التي يلتقون عليها... وأهل الحاضرة يأتي أكثر تغزّلهم في ذكر الصدود والهجران والواشين والرقباء ومنعة الحرس والأبواب..."[٢]، وسنعرض فيما يأتي أبرز أنواع المقدمات في قصائد شعراء عصر الخلافة:

---

[١] العمدة، ابن رشيق ١/ ٢١٧، ٢١٨

[٢] العمدة، ١/ ٢٢٥

١- المقدمة الطللية:

هي المقدمة الشعرية أو مجموعة الأبيات التي يبدأ الشاعر بها قصيدته، ويتحدث فيها عن وقوفه على الأطلال، وديار المحبوبة الخاوية التي تحوّلت أثراً بعد عين، والحديث عن المقدمة الطللية يفتح باب الحديث عن الأسبقية في اللجوء إلى هذا النوع من المقدمات بين الشعراء لأنها لم تكن نوعاً عادياً من المقدمات، بل إنها تحولت إلى عرفٍ وتقليدٍ تعاوره الشعراء على مرّ العصور.

فقد شاع بين القدماء أنّ هناك شاعراً سبق امرأ القيس وبكى الديار، وأنّ امرأ القيس حاكاه، إلّا أنّ الاختلاف واقعٌ في اسم ذلك الشاعر وأخباره وحياته، ويكاد يكون ابن سلّام أول من نصَّ عليه حين تحدّث عن أقدم الشعر، غير أنه لم يورد معلوماتٍ عنه بل اكتفى ببيت امرئ القيس للإشارة إلى ذلك الشاعر معتمداً على اسمه الذي ورد في قول امرئ القيس نفسه:[١]

عُـوجـا على الطَّـلل الـمَـحيل لعلّنا نبكي الدّيارَ كـمـا بكى ابنُ حَذامِ

وعقّبَ ابن سلاّم على هذا البيت بالقول: " وهو رجلٌ من طيِّئ لم نسمع شعره الذي بكى فيه، ولا شعراً غير هذا البيت الذي ذكره امرؤ القيس"[٢] وقيل: "إنّ أول من بكى الديار امرؤ القيس بن حارثة بن الحمام بن معاوية، وإيّاه عنى امرؤ القيس بقوله"[٣]:

يا صاحبيَّ قفا النّواعجَ ساعةً نبكي الديارَ كما بكى ابن حُمامِ

وقال أبو عبيدة هو ابن خِذام وأنشدَ:

عـوجا على الطّلل الـمُحيل لأنّنا نبكي الدّيار كما بكى ابنُ خِذام[٤]

---

[١] طبقات فحول الشعراء، ابن سلّام، ١/ ٣٩ .

[٢] المصدر نفسه

[٣] الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ١/ ٦٧

[٤] المصدر نفسه و ديوان امرئ القيس، ١١٤ ، وهناك رواية أخرى (ابن حمام) ينظر حاشية الديوان في الصفحة نفسها .

الخلاف هنا واقعٌ فقط في اسم الشخص الذي سبق امرأ القيس إلى المقدمة الطللية مع الاتفاق بين الروايتين بوجود ذلك الشخص، وقد روى النقاد أنّ ابن حذام من قبيلة (كلب)، ويستدلّون على ذلك بأبياتٍ رواها له الآمدي من أشعار (كلب)؛ إذ كان لكل قبيلة ديوانٌ تدوّن فيه أشعارها ومآثرها وأخبارها، لكن يبدو أنّ مجموع شعره قد درسَ واندثر منذ زمنٍ مبكر في الوقت الذي لا يمكن إنكار أنه ممّن بكوا الدّيار .

وقد نال بكاؤه الدّيار استحسان امرئ القيس فقلّده وسار على نهجه، إلّا أنّ كل ذلك لا يعني بالضرورة أسبقية ابن حذام في بكاء الدّيار والوقوف على الأطلال، بل ربّما كان من الأصوب أن نقول: إنه كان من أوائل الشعراء الذين وضعوا أسس المقدمة الطللية في الشعر[١]، في الوقت الذي يبقى فيه امرؤ القيس أحد أبرز أعلام المقدمة الطللية لأنه كان أيضاً كابن حذام أحد أوائل الشعراء الذين اهتموا بوصف الأطلال، وأفردوا لها جانباً مهمّاً في قصائدهم .

ولعلّ أشهر ما يُضرَب به المثل على المقدمة الطللية، ورد عند امرئ القيس في معلّقته الشهيرة التي استهلّها بالقول:[٢]

قِـفـا نـبـكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزِلِ بـسقـط اللوى بيـن الـدَّخولِ فحَومِلِ

وقصيدته التي يلقي فيها التحية على الأطلال أيضاً، إذ يقول:[٣]

ألا عِـم صباحاً أيّها الطلل البالي وهل يَـعِـمَـن من كان في العُصُر الخالي

وغيرها الكثير من قصائده التي بدأها بحديث الأطلال، ما يشير إلى أنّ هذا النوع من المقدمات قد أخذ في نفسه مأخذاً عميقاً وحجز لنفسه في فسحة إبداعه مجالاً لا تنازعه عليه أيُّ مقدمةٍ أخرى .

وإذا أردنا الخوض في المقدمات الطللية وتقصّيها، ومعرفة سماتها وملامحها عند شعراء عصر الخلافة في الأندلس، فإننا نجد أنّ المقدمات الطللية في أشعار الأندلسيين كانت مجرّد تقليد

---

[١] ينظر: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، د. حسين عطوان، ٧٣ إلى ٧٨

[٢] ديوان امرئ القيس: ٨، و شرح المعلقات السبع، الزوزني، ٩

[٣] ديوان امرئ القيس:٢٧

شعريٍّ ورثه الأندلسيون من أجدادهم المشارقة من دون أن يكون لهم أدنى تجربة في وقوفٍ حقيقيٍّ على الأطلال بسبب طبيعة المجتمع الأندلسي، والبيئة الأندلسية الحضرية البعيدة عن التنقل والترحال الذي يعدّ العامل الأبرز في نشوء ظاهرة الأطلال في الواقع قبل تجلّيها في الشعر.

لكن مع ذلك فإنّ الأندلسيين كانوا أوفياء لهذا التقليد الشعري، وساروا عليه في قصائدهم على اختلاف التزامهم به، وفي هذا السياق لا بدّ من الإشارة إلى أنّ ابن هانئ الأندلسي أحد أبرز شعراء عصر الخلافة كان من أغزر الشعراء إنتاجاً للقصائد الطويلة، ومن أكثرهم التزاماً بالمقدمة الطللية في قصائده؛ إذ ضمّن الكثير من مقدمات قصائده حديثاً عن الدّيار وأيام الشباب الزائلة والبكاء عليها؛ لذلك نجد الأمير أسامة بن منقذ الكناني يصنّف ابن هانئ ضمن الشعراء المناصرين للمقدمة الطللية، فيورد له شعراً تحت عنوان المعالم والأعلام[١].

ومن أبرز القصائد التي يقف فيها ابن هانئ على الأطلال، قصيدته التي يقول في مطلعها:[٢]

أَتَظُنُّ راحاً في الشَّمالِ شَمُولا أَتَظُنُّها سَكرى تجرُّ ذيولا

نثرت ندى أنفاسها فكأنّما نثرت حبالات الدُّموعِ همولا

ويظلّ ابن هانئ يرسم صورةً للديار الخاوية، ويصف النسيم فيها، ويبكي عليها، حتى يصل إلى الحديث عن الطيف أحد أبرز عناصر حديث الأطلال، علماً بأنّ ذكر الديار ووصف النسيم والحزن والبكاء على الديار يعدُّ من مقوّمات المقدمة الطللية وأساس وجودها، فيقول في البيت السادس:[٣]

وكأنَّ طيفاً ما اهتدى فبعثتُمُ مِسْكَ الجيوب الرَّدعِ منه بديلا

ففي الوقت الذي كان ينتظر فيه الشاعر من طيف المحبوبة أن يزوره في أثناء وقوفه على الديار الدارسة ضلَّ الطيفُ الطريق، لكنَّ رائحة المحبوبة وعبيرها الذي يشبه المسك كان خير من ينوب

---

[١] ينظر: المنازل والديار، أسامة بن منقذ الكناني، ١/ ٣٤٩، ٣٥٠

[٢] ديوان ابن هانئ: ٢٧٢

[٣] الرّدع: بمعنى الرادع، ينظر : تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ، زاهد علي، ٥٦٢

عن ذلك الطيف، وخير بديلٍ عن المحبوبة الغائبة جسداً الحاضرة روحاً في وجدان الشاعر وقلبه وشعوره، ثم بعد ذلك يكمل حديثه مع طيف المحبوبة الغائبة، حتى يصل في البيت العاشر إلى الحديث المباشر عن الأطلال، فيقول:

ما للمعالمِ والطّلول أما كفى بالعاشقينَ مَعالماً وطلولا

فكأنّنا شملُ الدّموع تفرّقاً وكأنّنا سرُّ الوداعِ نحولا

فبعد أن وصف الشاعر في الأبيات السابقة طيف المحبوبة وأريجها ورائحتها التي فاحت في الديار لم يعد قادراً على أن يكتم الحديث المباشر عن الأطلال أكثر من ذلك، إذ يشير المطلع والأبيات الأولى في النص إلى أنّ الشاعر سوف يطرق حديث الأطلال فمهّد لذلك بما يناسبه، والجديد الذي أضافه ابن هانئ هنا على شكل المقدمة الطللية هو أنه لم يدخل مباشرةً في حديث الأطلال، إنّما مهّد للمقدمة الطللية بممهداتٍ تناسبها، فضلاً عن التجديد في مضمون المقدمة الطللية أيضاً؛ إذ جاء فيها بمعنىً جديدٍ فريدٍ عندما قال: إنه لا حاجة بعد الآن للوقوف على الأطلال؛ لأنّ أجساد العاشقين الواقفين على الأطلال قد تحوّلت إلى أطلالٍ بذاتها، بعد أن ماتت وفنيت بسبب الحب والشوق والحنين، ويدلّ هذا التجديد والابتكار في المقدمة الطللية على سعة تمرس ابن هانئ وخبرته في الخوض في هذا النوع من المقدمات .

لكن إن كان التجديد في المقدمة الطللية السابقة حاضراً عند ابن هانئ فإنّه أغفل عنصراً من أهم عناصر حديث الأطلال وهو حديث (الرحلة) ووصف الراحلة وتصوير المعاناة للوصول إلى الممدوح واستبدل ذلك بالحديث عن شجاعته وفروسيته وتذكير طيف المحبوبة ببطولاته وكرمه الذي لا حدود له، بقوله:[1]

ولقد ذممتُ قصيرَ ليليَ في الهوى وحمدتُ من متنِ القناة طويلا

يا هذه لولا المساعي الغرُّ ما زعموا أباكِ الماجدَ البهلولا[2]

---

[1] ديوان ابن هانئ: ٢٧٣

[2] البهلول : العزيز الجامع لكل خير، لسان العرب مادة (بهل)

والمعنى أن الشاعر يذمّ زمان عشقه ويحمد زمان حربه، فطول متن الرمح مستحبٌّ وقِصَر ليالي الحب والهوى مستكرهٌ مذمومٌ، وأن الحبيبة قد نالت السمعة الطيبة نتيجة أفعال أبيها السيد في قومه فهي من عائلةٍ عزيزة كريمة لها شأنٌ عظيمٌ[١]، وفي مقدمة قصيدةٍ أخرى يمدح بها ابن هانئ الأميرين طاهراً وأبا عبد الله بن الحسين أخوي المعزّ لدين الله، يقول في مطلعها:[٢]

امسحوا عن ناظري كحل السُّهاد وانفضوا عن مضجعي شوك القَتادِ[٣]

أو خذوا منّيَ ما أبقيْتُمُ لا أحبُّ الجسمَ مسلوبَ الفؤادِ

يتّبع ابن هانئ هنا أيضاً الطريقة نفسها في الابتعاد عن طَرِق حديث الأطلال مباشرةً فمهّد له أيضاً بحديث الشوق ولوعة الفراق والاستعطاف والتوسّل للمحبوبة التي هجرت، ونحول الجسد والأرق وقلة النوم؛ إذ يتناسب كل ذلك مع حديث الأطلال لذلك جعله الشاعر تمهيداً للدّخول في المقدمة الطللية، حتى قال في البيت السابع:

لا مزارٌ منكمُ يدنو سوى أن أرى أعلامَ هضبٍ ونِجادِ

قد عقلنا العيسَ في أوطانها وهْيَ أنضاءُ ذميلٍ ووِخادِ[٤]

ثم بعد ذلك يتحدث عن طيف المحبوبة وخيالها الذي يعد ركناً لا غنى عنه في المقدمة الطللية كما أشرنا في أثناء الحديث عن المقدمة السابقة، فيقول:

قلَّ تنويلُ خيالٍ منكمُ يَطَّبي بينَ جفونٍ وسُهادِ[٥]

يبدو أنّ ابن هانئ قد استدرك في هذه الأبيات ما فاته في أبيات المقدمة السابقة من حديث الرحلة ووصف الراحلة، واكتفى هنا بذكر الراحلة (العيس)، مع اعتقاده بعدم جدوى الرحيل،

---

[١] ينظر: تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ، زاهد علي، ٥٦٣، ٥٦٤

[٢] ديوان ابن هانئ: ١٠٦

[٣] القتاد: شجرٌ صلبٌ له شوكٌ كالإبر، لسان العرب مادة (قَتَدَ)

[٤] أنضاء: الدابة التي هزلت بسبب السفر، الذميل والوخاد: ضربان من سير النوق، ينظر: لسان العرب مادة (نضيَ) و (وخدَ)

[٥] يطَّبِي: ينصرف عن الأمر، لسان العرب (طبيَ)

ويتبدّى ذلك في قوله: (قد عقلنا العيس في أوطانها)؛ لأنه يرى مزار المحبوبة بعيد المنال فلا داعي –برأيه– لإنضاء راحلته وإنهاكها، فقد أشار ابن هانئ إلى عنصر الرحلة في مقدمته، لكنّ الجديد أنه صرّح بعدم جدوى الرحلة، وعدم رغبته بحثّ راحلته على القيام بتلك الرحلة أصلاً ، وهذا ما ميّز مقدمته الطللية هنا من غيرها من المقدمات الطللية عنده وعند غيره من الشعراء.

وقولنا: إنّ ابن هانئ من أبرز شعراء عصره الذين اعتمدوا مقدمة الأطلال بدايةً للكثير من قصائدهم يوجب علينا ذكر لمحة عن أهم المواضع التي لجأ الشاعر فيها إلى هذا النوع من المقدمات، فنجده يقول في مقدمة قصيدةٍ يمدح بها المعزّ لدين الله:[١]

هل من أعِقَّةِ عالجٍ يبرينُ أم منهما بقرُ الحدوجِ العِينُ؟

ولِمَن ليالٍ ما ذممنا عهدها مُذ كنَّا إلّا أنَّهنَّ شجونُ؟

المشرقاتُ كأنَّهنّ كواكبٌ بالنَّاعماتِ كأنَّهنَّ غصونُ

إلى أن يقول:

هل يُدنِيَنّي من قبابكِ سابحٌ أو حَرَّةٌ تطأُ الوشيجَ أمونُ؟

ومُهنَّدٌ فيه الفِرِندُ كأنّه درزٌ له خلفَ الغِرارِ كُمُونُ

وفي مقدمة قصيدةٍ أخرى يمدح بها المعزّ أيضاً يقول:[٢]

أقوى المُحَصِّبُ من هادٍ ومن هِيدِ وودّعونا لطيَّاتٍ عباديدِ[٣]

ما أنسى لا أنسى إجفالَ الحجيجِ بنا والرّاقصاتِ من المَهْريّةِ القُودِ

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٣٩٩، ٤٠٠

[٢] ديوان ابن هانئ: ٩٩

[٣] المحصّب: موضع رمي الجمرات بين مكة ومِنى، هادٍ وهيدِ: أسماء أفعال يُنطَق بها لزجر الإبل والحداء بها، طيّات: الجهات التي تُقصَد، عباديد: متفرقة بعيدة ، لسان العرب مادة (حصبَ ، هَيَدَ ، طوَيَ ، عبَدَ)

ذا موقفُ الصَّبِّ من مرمى الجِمار ومن مشاخبِ البُدْنِ قَفراً غيرَ معهودِ[١]

وفي أخرى يمدح بها أحمد بن زائدة الكاتب يقول في مقدمتها متحدثاً حديثاً مباشراً عن الأطلال والديار الخاوية:[٢]

هل تملكُ الدّارُ رجْعَ سائلِها وتقبلُ النَّفسُ عذلَ عاذِلِها

دارٌ لوحشيّةِ النَّصيفِ إذا فؤاديَ السّربُ من عَقائلِها

غبينةٌ بُدِّلتْ بِخُرَّدِها أوالفَ الرّحلِ من خواذِلِها[٣]

فأُخرِستْ من ضجيجِ سامرها وأُوحِشتْ من رُغاءِ جامِلِها[٤]

يشير في البيت الأول إلى اللوم الموجّه له على وقوفه الطويل على الأطلال، وهو أيضاً عنصرٌ مهمٌّ من عناصر المقدمة الطللية، ثم يتحدث في الأبيات اللاحقة عن صمت الديار وخلوّها من الحياة وهذا أيضاً عنصرٌ آخرُ مهمٌّ من عناصر تلك المقدمة، ثم يتحدث عن الحيوانات المتخلّفة المنفردة عن أصحابها كالظباء والأنعام وغيرها، وهذا الأمر أيضاً مما يميّز المقدمة الطللية من غيرها من المقدمات .

وفي قصيدةٍ أخرى يمدح بها يحيى بن علي الأندلسي يتّبع في مقدمتها نهج امرئ القيس في معلقته الشهيرة في استيقاف الرفيق، وتذكر أخبار الحبيبة والشوق إليها لكنّه لم يطلب البكاء كما فعل امرؤ القيس، بل طلب تقصّي أثر محبوبته، ومحاولة اكتشاف مكانها من تتبّع رائحتها الطيبة المنتشرة في كل مكان، فقال:[٥]

قِفا فلأمرٍ ما سرينا وما نسري وإلّا فمشياً مثل مشي القطا الكُدري

---

[١] مشاخب: المواضع التي تُنحَر فيها الإبل هدْياً للكعبة، لسان العرب مادة (شخبَ)

[٢] ديوان ابن هانئ: ٣٣٤، ٣٣٥

[٣] غبينة: مغبونة، خُرَّدها: حِسانها، خواذلها: الظباء والأنعام، لسان العرب مادة (غبنَ، خردَ، خذلَ)

[٤] سامرها: راعيها، جاملها: كوكبة الإبل، لسان العرب مادة (سَمَرَ، جَمَلَ)

[٥] ديوان ابن هانئ: ١٥٨، ١٥٩

قِفـا نـتـبيّنْ أينَ ذا البرقُ مـنهمُ ومن أين تسري الرّيحُ طيّبةُ النّـشـرِ؟

ويختم المقدمة بقوله:

وما زلتُ ترميني الليالي بِـبَـيْـنِـها وأرمي الليالي بالـتَّـجـلّـدِ والـصَّـبْـرِ

وأحـمـلُ أيامي على ظهر آلـةٍ وتحملني مـنهـا على الـمركبِ الـوعْرِ

في ضوء ما تقدم من الحديث عن المقدمة الطللية عند شاعرٍ من أبرز شعراء عصر الخلافة نجد أنّ ابن هانئ قد حافظ في مقدماته الطللية على أهم عناصر تلك المقدمة؛ فذكر فيها الأماكن والبكاء فيها، وتحدّث عن الشوق والحنين ولوعة الفراق واستعطاف الحبيب والشكوى، كما ذكر الطيف والخيال والنسيم والبرق الذي يذكّره بالأحباب، فبكى على أيام الشباب التي قضاها في تلك الديار الخاوية على عروشها، كما ذكر الحيوانات والراحلة والرحلة من دون أن يفصّل فيها، ولم يُغفل استيقاف الرفيق وذكر استعجام الديار وسؤالها والحديث معها من دون أن يلقى ردّاً أو إجابة، ومن البديهي أنّ كل ذلك وغيره أعطى ابن هانئ الميزة على غيره من الشعراء؛ لأنه كان من أقدر شعراء عصر الخلافة على محاكاة المقدمة الطللية الأم، في أصولها الجاهلية .

إذ إنّ المقدمة الطللية تتميّز من شاعرٍ إلى آخر، فالطلل عند امرئ القيس مثلاً (لم يعفُ رسمُه)، ومكان الطلل محدّدٌ من خلال أسماء المكان، وهو عند طرفة (كباقي الوشم في ظاهر اليدِ)، أمّا ابن هانئ فشبّه الديار بنفسه عندما قال:

ولقد أمـرُّ على الـدِّيار بـمَـنْعَـجٍ وبـها الـذي بي غـيـرَ أنّي السّـائلُ

فـتـوافـقَ الطّللانِ هـذا دارسٌ فـي بُـردَتَـيْ عَـصْـبٍ وهـذا مـاثلُ

وفي سياق كل ذلك نقول: إنّ عناصر المقدمة الطللية تبقى واحدة عند معظم الشعراء لكن الذي يختلف من شاعر إلى آخر هو طريقة استحضار تلك العناصر، وطريقة تقديمها وترتيبها ووضعها بين يدَي القارئ بما يتوافق مع طبيعة الشاعر، وتجربته الذاتية، وعلاقته بالمحيط الذي

نشأ فيه[١]، ومن هنا كان حديث الأطلال بما فيه من بكاءٍ وألمٍ وذكرياتٍ وأشواقٍ أحد أهم أركان القصيدة العربية[٢].

علماً بأنّ عناصر المقدمة الطللية كانت مجالاً للبحث والدراسة في كتب النقاد والأدباء المهتمين بهذه القضية، ولم يقتصر وجودها على دواوين الشعراء فقط، ومثال ذلك قول ابن قتيبة " إنّ بعض أهل الأدب يذكر إنّ مُقصِّد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الديار، والدِّمَن والآثار، فبكى، وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها..."[٣]، وكل تلك العناصر التي ذكرها ابن قتيبة نجدها حاضرة في المقدمات الطللية عند ابن هانئ وغيره من شعر عصر الخلافة، من مثل الشاعر ابن شُهَيد الذي نجده يجمع عناصر المقدمة الطللية في قوله:[٤]

منـازلُهم تـبكي إليكَ عَـفـاءَهـا سَـقتْها الثُّريّـا بـالـعَرِيِّ نـحَـاءَهـا

ألَـثَّتْ عليها الـمُعصراتُ بقطرِها وجرَّتْ بـها هُـوجُ الـرّيـاحِ مـلاءَهـا

حَـبسْتُ بها عَدْواُ زمامَ مَطيّـتي فحَلّتْ بـهـا عيـنِيْ عَـليَّ وِكاءَهـا

رأتْ شَدَنَ الآرامِ في زمنِ الهوى ولـم تـرَ ليـلِي فهْيَ تسفحُ مـاءَها

ثم يقول في استيقاف الرفيق:

خليليَّ عوجا بارِكَ اللهُ فيكما بـدراتـها الأولـى نُـحـيِّ فنـاءَها

ولا تـمنعـاني أن أجودَ بـأدمـعٍ حـواها الجوى لـمَّا نـظرْتُ جِواءَها

---

[١] ينظر: ظاهرة التماثل والتمايز في الأدب الأندلسي من القرن الرابع إلى القرن السادس هجرياً، سليم ريدان، ١/ ٤٠، ٤١

[٢] ينظر: الغزل عند العرب، جان كلود فاديه، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، ٦٣ وما بعدها

[٣] الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ٣١

[٤] ديوان ابن شهيد: ٤٦، ٤٧

ثم يذكر أماكن تلك الديار، وأيام شبابه ولهوه فيها، وبعد ذلك يعود فيبكي على تلك الأيام الجميلة التي يحنّ ويشتاق إليها، فيقول:

ميادين أفـراس الـصّبا ومـراتـعٌ رتـعْتُ بها حتى ألْفْتُ ظباءها

وما هاجَ هذا الشوقَ إلّا حمائمٌ بكيتُ لها لـمّـا سمعتُ بكاءها

يبدو أنّ ابن شُهيد قد حرص على ذكر معظم عناصر المقدمة الطللية من الديار الخاوية، وآثارها، والـمطيّة (الراحلة)، والرفيق، والبكاء، والشكوى وذكر الأماكن وأيام الشباب .

ونجد ابن شهيد أيضاً في إحدى قصائده يُسقط حديث الديار وظاهرة الأطلال على ما حلَّ بقرطبة من مصائب وخراب من دون أن يقصد حديث الأطلال أو المقدمة الطللية مباشرةً، إذ يقول:[١]

ما في الطلول من الأحبّة مُخبرُ فمَن الذي عن حالها نستخبرُ؟

جـار الزَّمـانُ عليهـمُ فـتفرّقوا فـي كـلِّ نـاحيةٍ وبـادَ الأكثرُ

ويعود ابن شُهيد فيستخدم المقدمة الطللية ملتزماً مرةً أخرى بمعظم عناصرها في مقدمة قصيدةٍ يمدح بها عبد العزيز الـمؤتمن، فيقول:[٢]

هـاتِـيـكَ دارُهُـمُ فـقِف بـمَـعـانـها تَجِدِ الدّموعَ تجِدُّ فـي هَـمَـلانـهـا[٣]

عُـجـنـا الرِّكـابَ بـها فهيَّجَ وجدَنـا دِمَـنٌ ذعـرْنَ الـسِّـرْبَ مـن إدمانِـها

دارٌ عـهـدتُ بـها الصّبـا لي دوحـةً أتـفـيّـأُ الـفَـرَحَـاتِ فـي أفـنـانـها

أُرعي على بـقر الأنيسِ بـجـوِّها وأُحكِّمُ الـصَّـبـوَاتِ فـي غـزلانـها

ودَّعْـتُـهُمْ وبناتُ قَرْحٍ في الـحـشـا دون الـضُّـلوعِ تَـشُـبُ من نـيرانها

---

[١] ديوان ابن شُهيد: ٧٦

[٢] ديوان ابن شُهيد: ١٣٤، ١٣٥

[٣] وردت في ديوان ابن شُهيد (بـمـعـانـها) لكن الأنسب للسياق أن تكون (بِمغـانـها)

يا صاحبيَّ إذا ونى حاديكُما فتنَشَّقا النّفَحاتِ من ظيَّانِها

وخُذا لمُرتبعِ الحِسانِ فربّما شفعَ الشّبابَ فكنتُ إلفَ حِسانِها

عاودتُ ذكرَ العيشِ فيه وما انقضى من صبوتي وطويتُ من أزمانِها

فبكيتُ من زمنٍ قطعتُ مراحلاً وشبيبةٍ أخلقْتُ من ريعانِها

إذ يعود ابن شُهيد مرةً أخرى ويلتزم بعناصر المقدمة الطللية التي سبق ذكرها، ومن الجدير بالذكر أنّ ابن شُهيد لم يتطرق إلى المقدمة الطللية في ديوانه إلا مرتين، وذلك في الأبيات السابقة التي ذكرناها، بعكس ابن هانئ الذي كان علماً من أعلام المقدمة الطللية في عصر الخلافة، وإن كانت مقدمة الأطلال حاضرةً في ديوان ابن شُهيد في مناسبتين، فإننا نجدها عند غيره كابن حزمٍ مثلاً حاضرةً في قصيدةٍ واحدةٍ فقط، عندما يقول:[١]

أجل هو ريعٌ قد عفَتْه الرّوامسُ فهل أنت فيه – ويب غيرك – حابسُ؟[٢]

على أربُعٍ قد كان دهراً بطوله لِلهوكَ فيه مَربَعٌ ومَجالسُ

عسى يستجيبُ الدّمعُ إذ أنا سائلٌ وهل تُرجِعُ اللفظَ الطّلولُ الدّوارسُ؟

فعُجتُ عليها ناقتي وهي سبسبٌ سَقَتْهُ وجادتْه الغمامُ الرّواجسُ

فكان جوابُ الرّبعِ إذ أنا سائلٌ وهل تفهمُ القولَ الرّبوعُ الأخارسُ؟

كذلك حكمُ الدّهر آتٍ وذاهبٌ وفي الدّهرِ أصنافٌ مدوسٌ ودائسُ

يبدو أنّ ابن حزم في مقدمته الطللية اليتيمة قد أتمَّ مقومات المقدمة الطللية، فذكر عناصرها كاملةً تقريباً من ذكرٍ للديار الخالية، وأيام الشباب واللهو الزائلة، والبكاء عليها، واستعجام الديار، وذكر الراحلة وغيرها من أركان مقدمة الأطلال، علماً بأن هذه المقدمة كما ذكرنا لم تجد حضوراً قوياً في ديوان ابن حزم، ولم يتطرق إليها إلا في هذه القصيدة، وذلك يقوّي

---

[١] ديوان ابن حزم: ٦٤، ٦٥

[٢] وردت في ديوان ابن حزم (رَيْع) لكن الأنسب للسياق أن تكون (رَبْع)

الرأي القائل: إنّ ابن هانئ هو شاعر الأطلال الأول من بين نظرائه في عصر الخلافة، لأنه الشاعر الأكثر ذِكراً لها في قصائده من بين شعراء عصره علماً بأنّ مقدمة الأطلال لم تحضر مطلقاً في دواوين بعض شعراء عصر الخلافة كابن هذيل، والرمادي وأبي إسحاق الإلبيري .

أما بالنسبة إلى حديث الرحلة في المقدمة الطللية، فيعدّ من الأركان التي تستند عليها علماً بأنها أيضاً لم تحضر عند كل من وظّف المقدمة الطللية في قصائده من شعراء عصر الخلافة، لكنها كانت السبيل للتخلص إلى الغرض الأصلي في قصائد المديح على وجه التحديد؛ إذ يذكر الشاعر تفاصيل الرحلة، ويصف ما يعانيه مع الراحلة، وما يكابده من مشقة وتعب في سبيل الوصول إلى الممدوح .

وغالباً ما يهمل الشاعر في حديث الرحلة الحديث عن نفسه وتعبه ومشقته، ويكتفي بالحديث عن آلام الراحلة ومعاناتها وعطشها ومشقتها وتعبها في أثناء الرحلة، وهي في طريقها إلى الممدوح وليس ببعيدٍ عن الصواب القول: إنّ الشاعر عندما يتحدث عن هموم الراحلة وآلامها ومشقتها في الرحلة إنما يتحدث عن نفسه حديثاً غير مباشر؛ فكأنه جعل من الراحلة ممثلاً تنوب عنه، وتعكس صورته وتجسّد شوقه للقاء الممدوح، وتبيّن تحمّلَه لمشقّة الرحلة وويلات السفر في الصحراء والتنقّل في البوادي في سبيل لقاء الممدوح .

لكنّه في كل ذلك لا يقول (أنا)، علماً بأن قارئ القصيدة، أو متلقّيها أو حتى الممدوح الذي نسج الشاعر قصيدته من أجله يلاحظون ويقرؤون تلك الـ (أنا) بين طيّات حديث الرحلة ويرون ملامحها بارزةً في وصفه راحلته التي أقـلّـتْـهُ متحمّلةً كل مشقة الطريق؛ فكأنه جعل الراحلة معادلاً موضوعياً له أو مرآةً تعكس صورته النفسية، ومعاناته الجسدية والروحية في طريقه إلى ممدوحه؛ لأن القارئ أو حتى الممدوح لا يهمه في شيءٍ إذا كانت راحلة الشاعر قد تعبت أو عانت في الوصول إليه، لكنّ المهم في الأمر أنّ الشاعر يريد الإخبار بأنّ تلك المعاناة التي بدت وصُوِّرتْ ظاهرياً في الراحلة إنما هي في حقيقتها معاناةٌ ومشقةٌ وألمٌ للشاعر أخرجها الشاعر من أعماقه مُلبساً إياها ثوبَ الراحلة؛ لأنه لايريد أن يجاهر بالمشقة على مسامع الممدوح كي لا يقع في فخ التملّق والنفاق، وكي لا يُفهَم الأمر على أنه يُحمِّلُ الممدوح مِنَّـةً في

رحلته إليه؛ لذلك كان يعبّر عن تلك المعاناة بأسلوبٍ غير مباشر بحديثه عن مشقة راحلته ومعاناتها .

وبالنسبة إلى انحصار حديث الرحلة في قصائد المديح على وجه التحديد، فإنّ الشعراء يذكرون المفاوز ومشقة الرحلة قبل المديح، فالعادةُ أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز وما أنضى من الرِّكائب، وما تجشَّمَ من هول الليل وسهره، وطول النهار وحرِّه، والجفاف . وإنما يذكر الشاعر ذلك ليوجب على الممدوح حقّ القصد وذمام القاصد، ويستحق منه المكافأة، وقد كانت دوابُّهم ورواحلُهم (الإبل)؛ لكثرتها ولصبرها على التعب وقلة الماء والعلف فلهذا خصّوها بالذكر دون غيرها[١] .

وهناك من قال في السياق ذاته: " تبدأ القصيدة العربية القديمة بذكر الديار والدِّمَن والآثار والنسيب وذكر الوجد وألم الفراق، وذلك كي يستدعي به الأسماع؛ لأنّ التشبيب قريبٌ من النفوس لائطٌ بالقلوب، ولِما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، ثم يذكر الرحلة ومشاقّها من سرى الليل وحرِّ الهجير وإنضاء الراحلة والبعير، ثم المديح وطلب الجائزة، والشاعر الجيد من سلك هذه الأساليب وعدّل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يُطِل فيمَلّ السامعون، ولم يقطع بالنفوس ظمأً للمزيد "[٢] .

ويبقى أن نشير بعد هذا العرض إلى الظروف والمناخ الذي نشأت فيه مقدمة الأطلال، وبعد الإشارة إلى موقعها ومكانتها في القصيدة العربية، وذكر مكوّناتها وعناصرها وملامح حضورها في قصائد الشعراء الأندلسيين في عصر الخلافة، فمن الجدير بالذكر بعد كل ذلك القول:

إنّ المقدمة الطللية لم تكن صاحبة الحضور الأوحد في القصيدة الأندلسية، والعربية عموماً، لكنّها بلا شك كانت المقدمة الأكثر أصالة، والأقوى ارتباطاً بماضي القصيدة العربية وجذورها القديمة، ولعل الابتداء بتناولها من بين كل أنواع المقدمات يُعدُّ مؤشراً ودليلاً على مكانة تلك المقدمة وأهميتها في بناء القصيدة العربية والأندلسية أولاً، وفي الوجدان الشعري العربي ثانياً فبالرغم من أن المجتمع الأندلسي كان مجتمعاً حضرياً خالصاً وخالياً فعلياً من ظاهرة الأطلال

---

[١] ينظر: العمدة، ١/ ٢٢٦

[٢] الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ٣١، ٣٢

على أرض الواقع إلا أن شعراء الأندلس ساروا على نهج فحول الشعراء العرب في التقديم لقصائدهم بالمقدمة الطللية اقتداءً بنهجٍ عامٍّ ابتدعه الأولون فكانت المقدمة الطللية في قصائد الأندلسيين تقليداً شعرياً أكثر من كونها أمراً واقعياً عاشوه وخاضوا تجربته بعكس الشعراء الجاهليون الأوائل الذين كانت الأطلال جزءاً من حياتهم البدوية القائمة في الأصل على الترحال الدائم .

٢- المقدمة الغزلية:

ليست المقدمة الغزلية ببعيدةٍ عن مقدمة الطلل؛ فالغزل جزءٌ أساسيٌّ وعنصرٌ ثابتٌ من عناصر المقدمة الطللية بما فيها من حديث الشوق والحب والحنين إلى الذكريات التي توقظها معالم الأطلال الباقية في أثناء وقوف الشاعر عليها، لكنّ حضور الغزل في المقدمة الطللية لا يعني أنه ظلّ مرتبطاً بها أو ملازماً لها .

ولم يبقَ الغزل جزءاً من مقدمة الأطلال فحسب، بل تحوّل إلى مقدمةٍ مستقلةٍ مع مرور الأيام، وإن كان الغزلُ في حقيقة الأمر السببَ الأساسي في ولادة المقدمة الطللية لأنّ الشاعر لم يكن ليقف على الأطلال إلا من أجل الحبيبة ومن أجل تذكّر الأيام الجميلة التي قضاها معها في تلك الديار الدارسة، لكنّ ذلك في الوقت نفسه لا يعني أنّ مقدمة الأطلال كانت مقدمةً غزلية، بل كان الغزل جزءاً منها، أو مكوّناً من مكوّناتها، بل نستطيع القول: إنه الباعث الأبرز على نشوئها وبروزها على غيرها من المقدمات الشعرية؟

وإذا أردنا التخصيص والبحث أكثر في تفاصيل مقدمة الغزل نجد أنّ الأصفهاني مثلاً يذهب إلى أنّ المهلهل بن ربيعة هو أول من قصّدَ القصائد وأطالها، وقال الغزل في أوائلها[١]، وأمّا أنه قال الغزل وعُـني بالنسيب في شعره فمسألةٌ لا ينبغي التسليم بها والاطمئنان إليها من دون دراستها والتحقق منها؛ لأنّ شعره ثلاثة أقسام: (مقطوعات)، و (قصائد بلا مقدمات) و (وقصائد طويلة إلى حدٍّ ما)، علماً بأنّ كل ما وصل إلينا من غزله أبياتٌ معدودةٌ رواها أبو الفرج:[٢]

---

[١] ينظر: الأغاني، الأصفهاني ٥/ ٣٧

[٢] ينظر: المصدر السابق، ٥/ ٣٥، ٣٦، وديوان المهلهل: ٥٩

طفلةٌ مـا ابنة الـمُـجَـلِّلِ بيضـا ءُ لَـعـوبٌ لـذيـذةٌ في الـعـنـاقِ
فاذهـبي ما إليكِ غيـرُ بـعيـدٍ لا يـؤاتِي العناق مَـن في الـوثاقِ
ضربتْ نـحـرها إلـيَّ وقـالت يـا عَـدِيّاً لـقد وقـتْـكَ الأواقـي

لكنّنا لا نجد له بعد هذه الأبيات شيئاً يُذكر يؤهّله لأن يكون أول من فتح باب الغزل وكما ضاع واندثر شعره في بكاء الديار، فمن المرجح أيضاً أن يكون شعره الغزلي قد لقي المصير نفسه[١]؛ لأنّ شعره لا يتضمن من الغزل كمّاً مع ما قيل عنه بأنه زير النساء، وفي سياق بحث النقاد في هذا الإطار عن الأسبقية في هذا المجال يرى الشريف المرتضى تحت عنوان وصف الطيف أنّ عَمرو بن قميئة هو أول من ابتكر هذا اللون من المقدمات التي يصف فيها الشاعر طيف محبوبته، ومعلومٌ أنّ وصف الطيف هو شكلٌ من أشكال الغزل، ويُقال إنّه أول من نطق بوصف الطيف:[٢]

نـأتْـكَ أمـامـةُ إلا سـؤالا وإلا خيالاً يـوافـي خـيـالا

كما يذهب أبو هلال العسكري إلى أنّ أجود ما قيل في الخيال من قديم الشعر قول قيس بن الخطيم:

إنّي سربتُ وكنتِ غيرَ سَروبِ وتُـقرّبُ الأحلامُ غيـرَ قريبِ

ويمكن أن نسلّم للشريف المرتضى بعض التسليم فيما ذكره؛ لأن عمرو بن قميئة قديمٌ، ولأن المقدمات التي يصف فيها الشعراء الجاهليون الطيف قليلةٌ نادرةٌ[٣]، وإن كانت كتب التاريخ الأدبي ومصادر التراث النقدي الشعري عند العرب تتحدث عن أسبقيةٍ وأولويةٍ في طَرق غرضٍ شعريٍّ محددٍ أو سبقٍ إلى طريقة من طرائق القول، أو نوعٍ من المقدمات، فإنّ هذا الأمر يبقى نسبياً ولا يمكن الجزم به؛ إذ من غير المنطقي أن يُحصَر نشوء غرضٍ شعريٍّ أو أسلوبٍ محدد أو مقدمة شعرية باسمِ شاعرٍ معيّن؛ لأنّ ذلك رجمٌ بالغيب أولاً، وإنكارٌ لجهود أمةٍ كاملة واستخفافٌ بتاريخها وأدبها وأصحاب ذلك الأدب .

---

[١] ينظر: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، د. حسين عطوان، ٩٢، ٩٣
[٢] ينظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، د. حسين عطوان، ١٠٤
[٣] ينظر: المرجع السابق، ١٠٤، ١٠٥

إذ لا يمكن أن يكون غرضٌ شعريٌّ نشأ على يد شاعرٍ واحدٍ قبل أن يكون ذاك الغرض، وتلك الطريقة في القول قد درجت على الألسنة، وباتت عرفاً بين الناس إبّان نشوء ذلك الشاعر الذي يُنسب إليه الغرض الشعري، فالغرض الشعري قبل أن يكون غرضاً كان سلوكاً من سلوكات الحياة يمارسه الشاعر وغيره قبل أن يأخذ ذلك السلوك شكلاً منظوماً في القصيدة .

وهنا تبرز أسئلةٌ مثيرةٌ للاهتمام، هل من الممكن القول إنّ الشعر العربي أو الأغراض الشعرية والمقدمات الشعرية كالطللية والغزلية وغيرهما، هل من الممكن القول إنها ولدت بين ليلةٍ وضحاها؟ وهل يجوز أو يحق لنا القول: إنّ الغزل مثلاً لم يكن موجوداً، أو إنّ المقدمة الغزلية لم تكن موجودة قبل أن يأتي هذا الشاعر أو ذاك؟ وإن كان ذلك جائزٌ فهل من الدقيق أن يكون قطعيّاً وغير قابلٍ للشك؟ .

كل تلك الأسئلة تتضمن إجاباتٍ ضمنيةً عنها مفادها أنه لا يقينَ مطلقٌ في نشأة المقدمة الغزلية ولا أحد قادرٌ على الفصل بالادّعاء أنّه صاحب الفضل الأعلى واليد الطولى في نشوئها، وتبقى محاولات بعض النقاد في تأصيل المقدمة الغزلية وغيرها خطواتٍ على طريق الوصول إلى لَبِنتِها الأولى، ومن ثمّ تحديد واضع تلك اللبِنة، إنها تبقى خطواتٍ على طريق الوصول وليست وصولاً .

وفي هذا الصدد يُطرح اسم الشاعر امرئ القيس الذي لا يكاد يخلو ديوانه من القصائد التي استهلّها بالمقدمات الغزلية المتضمنة لعناصر المقدمة الطللية ومقوماتها، كما نراها في فواتح قصائد الشعراء الآخرين علماً بأنّ القصائد التي افتتحها بمقدماتٍ غزليةٍ مشكوكٌ فيها أو أنها منسوبةٌ لغيره، وإن تجاوزنا ذلك فإننا نجد مقدماتٍ غزلية كاملة مستقلة عن مقدمة الأطلال ما يدل على أنّ المقدمة الغزلية المستقلة بذاتها قد تأخرت في نشأتها عن المقدمة الطللية التي كان لها صدارةُ الحضور في قصائد الشعراء الأوائل الذين وضعوا حجر الأساس للقصيدة العربية[١].

أمّا بالنسبة إلى حضور المقدمة الغزلية في قصائد شعراء عصر الخلافة في الأندلس فمن البديهي أن يكون حضورها الأقوى عند الشعراء الأغزر إنتاجاً والأكثر قدرةً على نسج القصائد الطوال التي اشتملت على عنصر المقدمات، وهذا يثبت أهمية مقدمة الغزل في قصائد الشعراء فضلاً عن دلالته على مكانة الغزل في نفوس العرب، وآراء النقاد الذين أطلقوا على الغزل اسم

---

[١] ينظر: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، د. حسين عطوان، ٩٥

(النسيب) في القصائد التي لا تكون مخصصة للغزل، أو التي لا يكون فيها الغزل الغرضَ الأصلي للقصيدة، ولا سيما عندما يكون الغزل مقدمةً لقصائد المديح والرثاء والهجاء[١]، إذ يشكو الشاعر في النسيب من " شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة؛ لأنّ التشبيب قريبٌ من النفوس لائطٌ بالقلوب لِما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلقاً فيه بسببٍ، وضارباً فيه بسهم حلالٍ أو حرام..."[٢] .

يدل ذلك على أنّ الغزل والحب قد سجل حضوراً في قصائد معظم الشعراء وأشعارهم، وليس الشعراء الأندلسيون بمنأىً عن ذلك الحضور، إذ إنّ المقدمة الغزلية تبقى صاحبة الأولوية المطلقة في دواوين بعض شعراء عصر الخلافة، ولا سيما عند ابن هانئ، علماً بأنّ الغزل عنده بقي في إطار النسيب ولم يتفرّد بذاته غرضاً مستقلاً بل ظلّ تابعاً مكمّلاً لغيره من الأغراض، أو بشكلٍ أدق: إنّه بقي محصوراً في المقدمات، فلم ينسج الشاعر قصيدةً كاملةً في الغزل؛ لأنه من المعروف أنّ جلّ ديوانه كان في المدح، ونحن هنا نتحدث عن المقدمات الغزلية لا عن قصائد الغزل، والكلام ينطبق على ابن هانئ؛ لأنّ المقدمات الغزلية كانت حاضرةً بقوة في قصائده، فنجده في مقدمة إحدى قصائده التي يمدح بها المعزّ لدين الله يبدأ بحديث النسيب والغزل، ذاكراً مكان الحبيبة وأمله في الوصول إليها:[٣]

الحِبُّ حيثُ المعشرُ الأعداءُ ... والصَّبرُ حيثُ الكِلَّةُ السِّيَراءُ[٤]

تدنو منالَ يد المُحِبِّ وفوقها ... شمسُ الظهيرةِ خدرُها الجوزاءُ

بانتْ مودَّعةً فجيدٌ مُعرِضٌ ... يومَ الوداع ونظرةٌ شزراءُ

وغدتْ مُمَنَّعةَ القِبابِ كأنّها ... بين العُداةِ فريدةٌ عصماءُ

حُجِبَتْ ويُحجَبُ طيفها فكأنّما ... منهم على لحظاتها رُقباءُ

ذكر الشاعر في هذه المقدمة الغزلية شوقه وحنينه ولهفته للقاء الحبيبة التي يمنعها قومها من لقائه، ويشدّدون الرقابة عليها؛ لذلك يرى أنهم باتوا أعداءً له كما أشار في البيت الأول، ومن

---

[١] ينظر: العمدة، ابن رشيق، ٢/ ١١٧

[٢] الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ١/ ٣١

[٣] ديوان ابن هانئ: ١٥

[٤] الكِلّة: الستر الدقيق يُخاط كالبيت يُتوَقى فيه من البعوض والبقّ، السِّيراء: ثوبٌ فيه خطوط يُصنع من القزّ، لسان العرب مادة (كللَ ، سَيَرَ)

المعلوم أنّ الحديث عن طيف المحبوبة وخيالها، وحرص أهلها وقومها عليها وعلى سمعتها، وشوق الشاعر للّقاء الصعاب وتحديها وخوض المخاطر من أبرز عناصر الغزل التقليدية التي برزت عند الكثير من شعراء الغزل، ولعل أشهرهم عمر بن أبي ربيعة الذي كان يجعل المحبوبة في كثير من الأحيان تخاطر بنفسها وسمعتها فتأتيه في عتمة الليل متخفّيةً من أعين الرّقباء، ويبدو أنّ ابن هانئ كان معجباً بنهج عمر بن أبي ربيعة فسار عليه عندما قال في النسيب أيضاً في مقدمة قصيدةٍ يمدح بها المعزّ:[١]

ألا طــرقَتْــنــا والــنّــجــومُ رقــودُ وفــي الــحيِّ أيـقاظٌ ونـحن هجـودُ

وقد أعجلَ الفجرُ المُلمّعُ خطوَها وفــي أُخريــاتِ الليل مــنــه عـمــودُ

يشير ذلك إلى أنّ ابن هانئ يسلك في الغزل غير مسلك، وينهج كل نهجٍ ممكنٍ فيه، وينوّع في أساليبه وأشكاله، فمن حديثٍ عن رقابة قوم المحبوبة عليها، وحجبهم إياها عنه إلى الحديث عن مجازفة المحبوبة بنفسها، وتحدّيها التقاليد، ثم يكمل واصفاً حزنه وألمه لفراقها راسماً بذلك لوحةً لوّنها بمعظم ألوان الغزل وأشكاله، فيقول:[٢]

سرَتْ عاطلاً غَضبى على الدّرِّ وحدهُ فــلم يدرِ نـحْـرٌ ما دهـاهُ وجِـيـدُ

فما برحتْ إلّا ومن سلكِ أدمُعي قــلائــدُ فــي لَــبّــاتِــهـا وعقودُ

ألـم يأتِها أنَّــا كبُرنا عـن الـصِّــبــا وأنَّــا بَــلــيــنا والـزّمـانُ جديــدُ

ولـم أرَ مـثلي مـا لــه مـن تـجـلّـدٍ ولا كــجــفــونــي ما لهنَّ جمــودُ

ولا كاللـيالي مـا لــهنَّ مَـواثــقٌ ولا كــالغواني مــا لــهنَّ عـهــودُ

يشكو الشاعر هنا سوء حاله بسبب فراق المحبوبة ، و ويشكو نقضها عهده قبل أن يدخل في مدح المعزّ وهو الغرض الأصلي للقصيدة الأمر الذي يؤكد انتماء الأبيات السابقة للنسيب، وقد نهج ابن هانئ في الغزل أو النسيب منهجاً معتدلاً فلم يحد عن الغزل العفيف البعيد عن التصريح بصفات الجسد والتلذّذ بذكر المحاسن والمفاتن الجسدية إلا فيما ندر، ومثال ذلك في مقدمة قصيدة يمدح فيها جعفر بن علي الأندلسي:[٣]

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٩٠

[٢] ديوان ابن هانئ: ٩٠، ٩١

[٣] ديوان ابن هانئ: ٤٨

أحبِبْ بتِيّاكَ القِبابِ قبابا لا بالحُداةِ ولا الرِّكابِ ركابا
فيها قلوبُ العاشقينَ تخالُها عَنَماً بأيدي البِيضِ أو عُنَّابا
والله لولا أن يُسفِّهني الهوى ويقولُ بعضُ القائلين تَصابى
لكسرْتُ دملجَها بضيقِ عناقِها ورشفتُ من فيها البَرُودِ رُضابا

يحيد الشاعر هنا عن نهجه في الغزل المعتدل فيذكر رغباته تجاه الحبيبة ويصرّح بها علانيةً، وهي من المرات القليلة التي ينحو فيها ابن هانئ هذا المنحى، ويؤخذ عليه أنه تطرّف في الغزل مرةً أخرى فخرج به إلى سياقٍ غير مألوفٍ عنده أو عند غيره من شعراء عصر الخلافة في الأندلس، فتطرّق إلى ما بات يُعرَف بغزل الغلمان، فقال في مقدمة قصيدةٍ يمدح بها أبا الفرج الشيباني متغزلاً به أو بغلامٍ له:[١]

قولا لمُعتَقِل الرّمحِ الرّدينيِّ والمُرتدي بالرّداء الهندوانيِّ
ضع السّلاحَ فهل حُدِّثتَ عن رشأ في مَشرفيٍّ صقيلٍ أو رديْنيِّ؟
أهواهُ والصَّعدةُ السّمراءُ تعذلني والقلبُ يدلي بعذرٍ فيه عذريِّ

كان هذا النوع من الغزل قليلاً نادراً في شعر ابن هانئ الأمر الذي لا يخوّلنا أن نطلق الأحكام على الشاعر؛ لأن غزل الغلمان في شعره قليلٌ ولا يقاس عليه، كما أن الغزل الفاضح كان قليلاً في شعره، ومنه:[٢]

قامت تميسُ كما تدافعَ جدولُ وانسابَ أيمٌ في نقاً يتهيَّلُ[٣]
وأتتْ تزجّي ردفها بقوامها فتأطّرَ الأعلى وماجَ الأسفلُ[٤]
ووراءَ ما يحمي اللثامَ مُقَبَّلٌ رَتِلٌ بمسواكِ الأراكِ مُقَبَّلُ[٥]
ما لي ظمئتُ إلى جنى رشفاته وخلا البِشامُ ببُردِه والإسحلُ[٦]

---

[١] ديوان ابن هانئ، ٤٣٠، ٤٣١

[٢] ديوان ابن هانئ: ٣١٨

[٣] النقا: القطعة من الرمل، الأيم: الحية، يتهيّل: ينسكب أو ينصب

[٤] تزجي: تحمل، تأطر: انثنى

[٥] رتِل: الثغر المُنظَّم

[٦] البشام والإسحل: أشجار طيبة الرائحة يُستاك بها

وقد اختلط الغزل في بعض مقدمات ابن هانئ بحديث الحرب؛ إذ عمد الشاعر إلى مزج النسيب بملامح القوة فيما بات يُعرف بمقدمات الخيال الحربي ما جعل البعض يصف غزله بأنه " غزلٌ قفريٌّ لا عذريٌّ، لا يقنع منه بالطيف، ولا يشفع بغير السيف "[١]، فنجده يقول مثلاً في مقدمة قصيدةٍ يمدح بها المعزّ:[٢]

أريّــاكِ أم ردعٌ من المسكِ صائكُ ولحظُكِ أم حدٌّ من السيفِ بـاتــكُ؟[٣]

وما شقّ جيب الحسن إلا شقائـقٌ بـخَـدَّيْــكَ مفتوكٌ بــهــنَّ فواتـكُ

يلمّح الشاعر هنا من مزج حديث الحرب والخيال الحربي بحديث النسيب إلى قوة الممدوح وبطش سيفه، لقد حضر هذا النهج بكثرة في شعر ابن هانئ فكان يمدح ويتغزل في آنٍ معاً بما يُعرَف بلفِّ المدح بالغزل .

وفي سياق حديث مقدمة الغزل عند شعراء عصر الخلافة لا بدّ من الإشارة إلى أنّ تلك المقدمة الشعرية لم تكن حاضرةً عند أغلب شعراء ذلك العصر أصحاب القصائد الطوال، وربما ذلك عائدٌ إلى طبيعة البيئة الاجتماعية التي نشؤوا فيها أولاً، وإلى التوجه الديني المحافظ لبعضهم ثانياً، فمثلاً نجد الشاعر ابن حزم الأقرب في شعره إلى الزهد قد صنع ديواناً خالياً من الغزل ليس في مقدماته فقط، بل في كل مفاصله، ونجده يؤكد ذلك في مقدمة إحدى قصائده، رافضاً أن يكون للحب أي سطوةٍ عليه، فيقول:[٤]

لم أشكُ صدّاً ولم أُذعَر بهجرانِ ولا شعرتُ مدى دهري بسلوانِ

أسماءُ لم أدرِ معناها ولا خطرتْ يوماً عليَّ ولا جـالــتْ بـميداني

ينأى ابن حزم هنا بنفسه عن الغزل، علماً بأنّ في نشأته ما يدل على أنه كان على دراية بأحوال النساء، وأسرار نفوسهنّ، وأتاح له هذا تجارب عاطفية فتحت قلبه الغضّ على الحب والعشق، وأمدّته بيئته بكثير من قصص الغرام، وأطلعته على كثير من أحوال العشق، فتوجّه منذ

---

[١] الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب، ٢/ ٢٩٠

[٢] ديوان ابن هانئ: ٢٥٨

[٣] الصائك: اللازق أو الملتصق، لسان العرب مادة (صَوَكَ) ، الردع: أثر الطِّيب في الجسد، لسان العرب مادة (ردعَ)، باتك: قاطع، لسان العرب مادة (بَتَكَ) .

[٤] ديوان ابن حزم: ٨٤

حداثته إلى البحث في فلسفة الحب[١]، لكنّ كل ذلك لم يترك أثراً في شعره وبقي الحب على ما يبدو حبيس النفس، ولم يَسِل له الحبر من قلم ابن حزم .

وعندما يطول الحديث عن مقدمة الغزل عند ابن هانئ دون غيره من شعراء عصر الخلافة فما ذلك إلّا لقلّة حضور الغزل عند بقيّة شعراء هذا العصر، وفضلاً عن ابن حزم نجد أنّ الشاعر الرمادي قد نظم ديواناً خالياً من المقدمات الغزلية أيضاً باستثناء واحدةٍ يقول فيها:[٢]

مَن حاكمٌ بيني وبين عَذولي ... الشجوُ شجوي والعويلُ عويلي

أقصِر فما دين الهوى كفرٌ ولا ... أعتدُّ لومكَ لي من التنزيلِ

عجباً لقومٍ لم تكن أذهانهم ... لهوىً ولا أجسادهم لنحولِ

دقّت معاني الحبّ عن أفهامهم ... فتأوّلوه أقبحَ التّأويلِ

في أيِّ جارحةٍ أصونُ مُعَذِّبي ... سلِمتْ من التّعذيب والتّنكيلِ

إنْ قلتُ في عيني فَثمَّ مدامعي ... أو قلتُ في قلبي فَثمَّ عويلي

أما عند ابن شُهيد فقد غابت المقدمات الغزلية عن ديوانه غياباً كاملاً عدا بعض ملامح الغزل التي حضرت في أثناء مقدماته الطللية، علماً بأنّ ديوانه لم يخلُ من بعض المقطّعات الغزلية، أمّا بالنسبة إلى الشاعر الموازي لابن هانئ من جهة غزارة الإنتاج الشعري وكثرة القصائد والمطوّلات الشعرية وهو (ابن درّاج) فإنّ ديوانه كان زاخراً بالمطوّلات الشعرية المدحية، لكنّ النسيب غاب عنها غياباً شبه تامٍّ .

ولم يكن النسيب وحده أو المقدمات الغزلية فقط غائبةً عن تلك المطوّلات عند ابن درّاج، بل إنّ المقدمة الشعرية بمفهومها العام غابت تقريباً عن بناء القصيدة عنده؛ فلم يُعِر المقدمات اهتماماً، وغالباً ما نظم قصائده مجرداً إيّاها من هذا التقليد الشعري، إذ بدأ معظم قصائده بالمدح المباشر من دون الدخول في المقدمات بأنواعها .

إلا أنّ ذلك لا يعني أنّ المقدمات غابت غياباً كاملاً عن كل قصائده بل كانت حاضرةً في بعض مدائحه إذ نجد النسيب عنده في مقدماتٍ ثلاثةٍ لثلاث قصائد فقط في كل ديوانه

---

[١] ينظر: مقدمة ديوان ابن حزم، ١٠

[٢] ديوان الرمادي: ١١١

الضخم، ففي مقدمة قصيدة يمدح بها مبارك ومُظفّر صاحبَي بلنسية يقول:[١]

أنـورِكِ أم أوقـدتِ بـالليلِ نـارَكِ لبـاغٍ قِـراكِ أو لـبـاغٍ جـوارَكِ ؟

وريّـاكِ أم عَـرفُ المجامرِ أشعـلتْ بـعودِ الـكبـاءِ والأَلُـوّةِ نـارِكِ ؟[٢]

ومَبسِمُكِ الوضّاحُ أم ضوءُ بـارقٍ حَـداهُ دعائـي أن يـجودَ ديـارِكِ ؟

وخلخالَكِ استنضيتِ أم قمرٌ بدا؟ وشمسٌ تبدَّتْ أم أَلَـحْـتِ سوارِكِ؟

وطُـرّةُ صـبحٍ أم جـبينُكِ سافـراً أعـرْتِ الصّـباحَ نـورهُ أم أعـارِكِ

تطول هذه المقدمة قبل أن يدخل ابن دراج في المدح إذ تُعدّ من المقدمات التي استطرد فيها وأطال قبل الولوج في المدح، فقد بلغ عدد أبيات مقدمة النسيب هذه (٢٤) بيتاً، فيقول في البيت الرابع والعشرين:

وكـم دون رَحلي من قصورٍ مَشيدةٍ تُحـرّمُ مـن قـرب الـمـزارِ مَـزارِكِ

وفي مقدمةٍ طويلةٍ أخرى في النسيب يقول ابن دراج:[٣]

عجباً لغيِّ الحبّ لاحَ سبيلُه ولِرشدِ حلمِكَ كيف ضلَّ دليله

ولِعيشِ صَبٍّ لا يرقُّ حبيبُه ممّا شجاه ولا يُـفيـقُ عَـذوله

ولِقاتلٍ بالهجرِ غيرِ مُـقـاتـلٍ يَفديه من مضضِ العتابِ قتيلُه

يبدي الشاعر عجبه من الظلم الذي يتعرض له في الحب أو في علاقته الظالمة بالمحبوبة فهو يشعر أن المحبوبة غير عادلة في حبه، وكان من عادة شعراء الغزل عموماً الشكوى من المحبوبة وعتابها على عدم إنصاف الحبيب، ويذكر معاناته في الحب بسبب قسوة المحبوبة وهجرها وأيضاً هذا الأمر تقليديٌّ ليس جديداً .

حتى يقول:

لـو أنّـه يُـشـتَـقُّ مـن أعـطـافـه عِـطفٌ يـعلّلُ لـوعـتي تعليـلُه

وعليلُ لحظِ الطّرفِ أعدى طرفُـه قلبي بداءٍ لا يُـفيقُ عـلـيـلـهُ

سلبَ الملاحةَ في الظّباء وفي المها حتى استبدَّ بـجـزئـها تكميلُه

---

[١] ديوان ابن درّاج: ١٠١، ١٠٢

[٢] الكباء والألـوّة: نوع من العود يُتَـبَـخّرُ به

[٣] ديوان ابن دراج: ٢٠١، ٢٠٢

فلئن صبوتُ فلستُ أوّلَ عـاشـقٍ تَـبِـعَ الهوى فهوى به تضليلُه

يسير الشاعر في هذه الأبيات على نهجٍ اعتاده في الغزل أو في مقدماته الغزلية من ذكرٍ لصفات المحبوبة الحسية وتغزلٍ بمحاسنها المادية إذ يتغزل بليونة جسدها وعذابه بسبب ذلك، ثم يذكر جمال عينيها وأثر نظراتها في قلبه وروحه، وبعد ذلك يشبه جمال وجهها بالغزلان، وهذا المعنى تعاوره الشعراء وليس حكراً على ابن دراج، وهذا ما يؤكده في البيت الأخير بأنه لم يكن الوحيد الذي عانى من الحب وذاق لوعته .

أما المقدمة الثالثة والأخيرة في النسيب عند ابن درّاج فهي تلك التي يبدأ بها قصيدةً في مدح المنصور بن أبي عامر واصفاً لوعة الهجر وحرقة الفراق والنوى قائلاً:[١]

كُـفّـي شـؤونكِ ساعةً فتـأمّلي في ليلها بشرى الصّباحِ المقبلِ

وتَنَجَّزي وعدَ المشارقِ وانظري واستخبري زُهرَ الكواكبِ واسألي

لا تخدعي بدموع عينكِ في الورى قـلباً يـعـزُّ علـيـه أن تـتـذلّلـي

وتَحـمّلي لشجا النّوى لا تُمكـنـي أيدي الصّبابةِ من عِنانِ تَجَمُّلـي

يخرج ابن دراج في أبيات هذه المقدمة عن النهج الذي اعتاده في مقدماته الغزلية من الوصف الحسي للمحبوبة والتغزل بمحاسنها الجسدية، ويميل في أبيات هذه المقدمة إلى معاني الغزل العذري عندما يذكّر بالألم واللوعة وحرقة الفراق ويدعوها للرفق به وإنهاء حالة القطيعة بينهما، ولم يأتِ على ذكر أي معنى من معاني الغزل الحسي المادي الصريح كما هي عادته .

والجدير بالذكر في مقدمات النسيب عند ابن دراج أن الشاعر بالرغم من غزارة إنتاجه إلا أن النسيب عنده كان محدوداً محصوراً في المواضع التي ذُكِرَت، لكنّ السّمة الغالبة على نسيب ابن دراج هي طول مقدمات النسيب والاستطراد فيها، فكانت تلك المقدمات بالرغم من قلّتها أطول من قصائد كاملةٍ لبعض شعراء هذا العصر، ويبقى ابن هانئ متفوقاً على ابن دراج في الكم في مقدمات الغزل لكنّ كفة ابن دراج راجحةٌ في طول تلك المقدمات والإسهاب فيها .

وربما يعدّ ذلك داعماً لرأي ابن رشيق" إنّ التشبيب قريبٌ من النفوس لائطٌ بالقلوب لِـما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون

---

[١] ديوان ابن دراج: ٤١٦، ٤١٧

متعلقاً فيه بسببٍ، وضارباً فيه بسهم حلالٍ أو حرام...."[١]، يبدو ممّا تقدم أن المقدمات الغزلية قد سجلت حضوراً متبايناً من حيث الكم والطول في قصائد بعض شعراء عصر الخلافة على اختلاف مشاربهم، وإن لم تكن المقدمة الوحيدة في قصائدهم، لكنها المقدمة الأكثر حضوراً في القصائد الطويلة، والأقدر على تثبيت انتماء القصيدة الأندلسية إلى أصولها المشرقية لجهة سيطرة الغزل وغلبته وجريانه على ألسنة العرب وقربه من نفوس الشعراء كما أسلفنا

[١] الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ١/ ٣١

- **مقدمات ثانـويــة:**

كانت المقدمتان الطللية والغزلية المقدمتين الأكثر ظهوراً في قصائد الشعراء الملتزمين بتقاليد بناء القصيدة العربية وقالبها الفني، وقد ظهرت العديد من المقدمات الأخرى التي سجلت حضوراً في القصيدة العربية عامةً والأندلسية تحديداً، وفي هذا السياق نجد مثلاً مقدماتٍ شعريةً يتحدث فيها الشعراء عن موضوعات مختلفة بكاء الشباب فيما أُطلق عليه اسم المقدمات الثانوية بعد الغزل والأطلال، إذ ينسب القدماء هذا اللون من المقدمات لعمرو ابن قميئة الذي تشير أخباره إلى أنّه بكى شبابه وتفجّع عليه، فهو القائل:[١]

كأنّـي وقد جاوزتُ تسعين حجّةً خلعتُ بـهـا عـنّـي عِـذارَ لـجـامـي

وهو القائل أيضاً:[٢]

يا لهفَ نفسي على الشباب ولم أفقد بــه أذ فـقـدْتــه أمــمــا

وكان المرزباني ممن تفرّد بنسبة هذا النوع من المقدمات لعمرو بن قميئة من دون أن يعلل وجهة نظره[٣]، ومن هنا نشير كما أسلفنا إلى استحالة نسبة غرضٍ شعريٍّ أو نوعٍ من المقدمات إلى شخصٍ محدّدٍ بدقة؛ لأنّ ذلك سيُعدّ رجماً بالغيب، وفيما يتعلق بمقدمات بكاء الشباب عند الأندلسيين من شعراء عصر الخلافة نجد أنّ بكاء الشباب لم يستقل في مقدماتٍ مخصصة لهذا الغرض بل إنهم ضمّنوه في بعض مقدماتهم الطللية؛ إذ إنّ البكاء على الديار وأيام الشباب الزائلة يُعدّ عنصراً من عناصر المقدمة الطللية، فلم تظهر مقدمات التحسر على أيام الشباب إلا في مناسباتٍ قليلةً عند شعراء عصر الخلافة .

فنجد ابن هانئ يقول في مقدمة إحدى قصائده التي يمدح بها المعز لدين الله:[٤]

قد سارَ بي هذا الزمان فأوجفا ومحا مشيبي من شبابي أحرفا

إلّا أكن بلغت بيَ السّنُّ المدى فلقد بلغتُ من الطريق المَنصِفـا

---

[١] الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ٢٤٤

[٢] ديوان عمرو بن قميئة: ٤٨، ٥١

[٣] ينظر: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، د. حسين عطوان، ٩٨ إلى ١٠٠

[٤] ديوان ابن هانئ: ٢٢٣

أمّـا وقد لاح الصّباحُ بلمّتي وانجاب ليلُ عَـمـايتي وتَكَـشَّـفا
فلئن لهوتُ لألهوَنَّ تصَنُّعـاً ولئن صبوتُ لأصبُوَنَّ تكلُّـفـا

إنّ حضور هذا النوع من المقدمات في قصائد شعراء عصر الخلافة قليلٌ ولا يقاس عليه؛ لذلك كان هذا النوع من المقدمات في زمرة المقدمات الثانوية، ويمكننا القول: إنّ الأندلسيين عامةً وشعراء عصر الخلافة خاصّةً تميّزوا من غيرهم من الشعراء بالتقديم لقصائدهم ببعض المقدمات التي كسروا فيها تقليد الغزل والأطلال، ومن أبرز تلك المقدمات التي ميّزوا بها قصائدهم :

- **مقدمة الوصف**:

كثيراً ما بدأ الشعراء الأندلسيون قصائدهم بالوصف، ولا سيما في سياق حديثهم عن طبيعة الأندلس وجمالها، إذ أملت عليهم الطبيعة الأندلسية الخلّابة حجزَ حيّزٍ لها لا بأس به في قصائدهم، فخصّص بعضهم المقدمات لذلك الغرض، ولم يكتفِ البعض الآخر بذلك بل نظم قصائد كاملةً في وصف الطبيعة، بل وفي بعض الأحيان دواوين شبه كاملة في تصوير سحر الطبيعة كما فعل ابن خفاجة في شعره الذي سخّره لتصوير سحر الطبيعة الأندلسية وجمالها .

ويمكننا القول: إنّ هذا النوع من المقدمات لم يكن شائعاً قبل بزوغ فجر الشعر الأندلسي أي أنه ولد مع ولادة الشعر العربي الأندلسي في رحاب طبيعةٍ فتنت أرباب الأدب فسال لها حبرُ أقلامهم راسماً لها لوحةً موازيةً من جهة الألق والجمال في الواقع، فنجد ابن شُهيد يقول واصفاً الربيع:[١] (مجزوء الكامل)

أمّـا الـرّياحُ بـجـوٍّ عاصـم فـحَـلَـبْـنَ أخلافَ الـغـمائـم
سـهـرَ الـحيـا بـريـاضِـها فـأسالَـها والـنَّـوْرُ نـائـم
وردٌ كـمـا خـجـلتْ خـدو دُ الـعِـين من لـحظات هـائـم
وشقـيـقُ نـعـمـانٍ شـكتْ صفـحاتُـه من لـطـم لاطم
أصـنـافُ زهـرٍ طـوّقَـتْ دراً تـذوبُ بـكـفِّ نـاظـم

[١] ديوان ابن شهيد: ١٢٣، ١٢٤

يصف ابن شهيد في الأبيات السابقة جمال الطبيعة وسحرها بعد أن سقاها ماء المطر، وها هو ابن هانئ أيضاً يصوّر لنا أروع مشاهد الطبيعة فيرسم لوحةً بديعة ليومٍ ماطرٍ، في مقدمة قصيدة يمدح بها المعزّ:[١]

ألـؤلؤٌ دمـعُ هذا الـغيث أم نـقـطُ؟ مـا كان أحسنَه لـو كـان يُـلتَـقطُ!
بين السّحابِ وبين الريح ملحمـةٌ قعاقعٌ وظُـبـىً في الـجـوّ تـخترطُ
كأنّه ساخطٌ يرضى على عجلٍ فما يـدوم رضىً مـنـه ولا سَـخـطُ
أهدى الرّبيعُ إلينا روضةً أُنُـفـاً كما تنفّس عن كـافـوره الـسّـفَطُ
غمائـمٌ في نـواحي الـجوّ عاكفةٌ جُـعْـدٌ تَـحَـدَّرَ مـنها وابلٌ سَبِطُ
كـأنّ تـهتانـها فـي كلّ نـاحـيـةٍ مَـدٌّ مـن البحـر يـعلو ثم ينهـبطُ
وللجديدين من طولٍ و من قِصَرٍ حبلان مُنقبِضٌ عـنّـا ومُـنـبسِطُ
والأرضُ تبسطُ في خدّ الثّرى ورقـاً كما تُـنـشِّـرُ في حافاتـها الـبُسُـطُ
والرّيحُ تبعثُ أنـفـاساً مُـعـطَّـرةً مـثـل الـعبـيـر بماء الوردِ يختلطُ

أبدع ابن هانئ هنا متسلحاً بالصور الفنية؛ لبثّ الحركة والحياة في مشهد المطر الساحر بالكثير من أفعال الحركة جاعلاً أركان الطبيعة مؤثرةً ومتأثرةً في الوقت نفسه، إذ تضافرت جهودها في صناعة ذلك المشهد البديع، وقد تناسبت رقة الطبيعة وجمالها مع الزينة اللفظية والتوشية البديعية التي صبغ الشاعر بها مقدمته قبل أن يبدأ بمدح المعزّ مسقطاً كل جمال الطبيعة وألقها وإشراقها وعطائها على ممدوحه إسقاطاً غير مباشر، وكأنه يمهد للمدح بتصويره الطبيعة بأروع الصفات التي صنعها الغيث، ما يجعل ابن هانئ جديراً بأن يُصنَّف مع شعراء الوصف في الدرجة الأولى[٢]، فكل ما في طبيعة ابن هانئ من جمال عائدٌ إلى المطر الذي أسهب الشاعر في الحديث عنه في هذه المقدمة، وكأنه يريد القول: إنّ كل الخير الذي يصادفه في واقعه عائدٌ لكرم ممدوحه المعزّ وعطائه .

كل ذلك يشير إلى أنّ اختيار الشعراء لمقدماتٍ يصفون فيها الطبيعة لم يكن اختياراً عبثياً، ولم يكن موضع ذلك الوصف عشوائياً، بل إنّ الشعراء عرفوا كيف يوظفون سحر الطبيعة وجمالها

---

[١] ديوان ابن هانئ: ١٩٥

[٢] ينظر: أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث، بطرس البستاني، ٨٧

لخدمة البناء العام لقصائدهم والغرض منها، فقد تلاءم جمال الطبيعة وجمال وصفها مع الغرض العام من القصيدة وهو (مدح المعزّ)، وتصوير جمال خَلقه وخُلقه .

وقد انصرف الشعراء السياسيون وفي مقدمتهم (ابن هانئ) إلى مقدمات وصف الطبيعة، ولم يقصروا اهتمامهم على مقدمات الخيال الحربي الممزوج بالنسيب، ولاسيما في قصائد السياسة والحرب التي خصصوها لطرح شعاراتهم السياسية الموالية لجهة محددة، وإن تنوّعت المقدمات في الشعر السياسي الذي يعدّ ابن هانئ من أعلامه فإنّ مقدمات وصف الطبيعة شكّلت عنواناً بارزاً من أبرز عناوين شعر الحرب عند الأندلسيين[١] .

في سياق الحديث عن مقدمات الوصف لابدّ من الإشارة إلى أنّ الوصف داخلٌ في المقدمات كلها على اختلاف أشكالها، ففي المقدمة الطللية يصف الشاعر الديار والآثار والمعالم الشاخصة، وغير ذلك من الأشياء التي تذكّره بالأيام الجميلة مع محبوبته في تلك الديار، كذلك الأمر في المقدمة الغزلية يصف الشاعر المحبوبة، ويصور جمالها ويصف عذابه وشوقه وألمه ولوعته بسبب فراقه لها وبعده عنها، لكنّ الوصف في سياق الغزل والأطلال لا يمكن عدّه مقدمةً وصفية؛ لأنّ الوصف هنا لم يكن غايةً بل وسيلةً . ففي المقدمة الطللية أو الغزلية ليس الوصف عند الشاعر غايةً أو هدفاً قائماً بذاته بل هو وسيلةٌ لإظهار اعتباره من مشهد الديار وحزنه لما أصابها، أو لإبداء موقفه من محبوبته وإعجابه بها وشوقه إليها في مقدمة الغزل .

ولا يمكن أن نسمي المقدمة بالوصفية إلا إذا كان الوصف فيها لأجل الوصف والتصوير، ونقل صورة محددة من إطار الواقع إلى طارٍ فنيٍّ شعريٍّ، وإلباسها ثوب الكلمات والصور من دون أن يكون لذلك الوصف غاية أخرى غير الغاية الجمالية الفنية، وبذلك فإنّ مقدمات الشعراء في وصف الطبيعة هي فقط ما يصلح أن تسمى مقدمات وصفية؛ لأنّ الشاعر عندما يصف الطبيعة لا يرمي من وراء ذلك إلا إلى الغوص في السحر والانعتاق من سلطة الرغبات والأهواء نحو عالم الجمال الخالص وهو الطبيعة .

---

[١] ينظر: أدب السياسة والحرب في الأندلس، علي لغزيوي، ٣٧٤

- **مقدمات الحكمة والشكوى من الدهر:**

ظهر هذا النوع من المقدمات في كثير من قصائد شعراء عصر الخلافة، ولم تكن مقدمات الشكوى من الدهر حكراً عليهم، لكنهم اعتمدوا عليها في إبداء فلسفتهم وموقفهم من الحياة، إذ ينسب الشاعر كل ما يصيبه من رزايا إلى الزمن، وكأنّ الشاعر يريد القول: إنّه بات على درجةٍ كبيرةٍ من الخبرة والوعي بسبب نكبات الدهر التي ألمت به، وهذا الذي يخوّله فيما بعد إطلاق الحِكم والنصائح، وكأنه يجعل من مصائب الدهر وحكمته في الحياة سبباً ونتيجة .

لذلك جمعنا بين الحكمة والدهر في هذا الجزء من حديث المقدمات، وقد كان ابن هانئ زعيم هذا النوع من المقدمات أيضاً، إذ يقول في مقدمة قصيدةٍ يمدح بها المعزّ واصفاً شكواه من غدر الحياة وتسلطها عليه، متأسّفاً في الوقت نفسه على أيام الشباب:[١]

تَـقَـدّمْ خُـطـىً أو تـأخّـر خُـطـى فـإنّ الشّـبـاب مشى الـقـهـقرى
وكـان زعـيـمـاً بـغـدر الـحـيـاة وأعـجـب مـن غـدره لـو وفـى
لـبـسـتُ رداء المشيبِ الـجـديدَ ولـكـنّـها جِـدّةٌ مـن بِـلـى

ونجده يبثّ الحِكم أيضاً في مقدمة قصيدةٍ له قالها معتبراً راثياً والدة جعفر ويحي ابني علي الأندلسي:[٢]

صـهٍ كـلُّ آتٍ قريب الـمدى وكـلُّ حـيـاةٍ إلـى منـتـهى
ومـا غـرّ نـفساً سوى نـفسها وعُـمـرُ الـفتى من أماني الـفتى
ولـيس النّـواظر إلا الـقـلـوب وأمّـا الـعـيـونُ ففيها العـمى
ومن لي بـمثل سـلاح الـزّمـان فـأسطو عليه إذا مـا سـطـا
يُـجِـدُّ بـنا وهو رسلُ العنانِ ويدركنا وهو وانـي الـخُـطـى
برى أسهماً فـنَـبـا مـا نَـبـا فلم يبقَ إلا رهـاف الـظُّـبـى
خليليَّ هل ينفعني البكاءُ أو الوجدُ لي راجعٌ ما مضى

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٢٣

[٢] ديوان ابن هانئ: ٣٠

أمّا الشكوى الصريحة من الدهر فتظهر في مقدمة قصيدةٍ له يرثي فيها ولد إبراهيم بن جعفر بن علي قائلاً:[١]

وهــبَ الدّهرُ نـفيساً فاستردّ ربّـمـا جاد لئيمٌ فـحـسَـدْ
إنّـمـا أعـطـى فـواقي نـاقـةٍ بـيـدٍ شـيـئـاً تـلـقّـاه بيدْ
كاذبٌ جاء جَـهَـاماً زبـرجاً بـعدما أومضَ بـرقٌ ورعـدْ
خاب من يرجو زمانـاً غـادراً تُـعرَفُ الـبأساءُ منه والنّكدْ

تجدر الإشارة إلى أنّ الحكمة والاعتبار من الدهر كان يجري على لسان ابن هانئ في معظمه ضمن قصائد الرثاء، وفي ذلك مناسبةً بين غرض النص والمقدمات، فالقصيدة في الرثاء والفقد والحزن والتفجّع، وكأنّ الشاعر يقدم لقصيدته برثاء نفسه تقديماً غير مباشر بوصف تسلط الدهر عليه، وتصوير الزمن على أنه رمز الفناء والعدم والتحول، فكأنّه يرثي نفسه قبل أن ينتقل لرثاء الشخص الذي نظم قصيدته من أجله، وها هو يؤكد ذلك فيقول في مقدمة قصيدةٍ أخرى يرثي بها والدة جعفر ويحيى ابني علي:[٢]

صدقَ الـفـنـاءُ وكـذّبَ العمرُ وجـلا الـغطـاءُ وبـالغَ النّذرُ
إنّـا وفـي آمـال أنـفـسـنـا طـولاً وفـي أعمارنـا قِـصَـرُ
لـنـرى بأعيـنـنا مصارعـنا لـو كـانـت الألـبابُ تعتبرُ
خرستْ لَـعَـمْرو الله ألسُنُنا لمّا تـكلّـم فـوقنا الـقـدرُ

تشير هذه الأبيات إلى أنّ ابن هانئ يرثي نفسه والبشر عامةً في مقدمة قصيدة الرثاء قبل أن ينتقل إلى رثاء والدة جعفر بن علي الأندلسي، فقد توصّل الشاعر في الدهر إلى قناعةٍ جعلته يدرك مصيره ومصير كل من يتوجه إليه الشاعر بحكَمه وأمثاله، وقليلاً ما ظهرت الحكمة عنده في مقدمات قصائد غير رثائية، ففي إحدى نوادره في الهجاء يقول في مقدمتها:[٣]

طلبُ المجدِ من طريقِ السيوفِ شرفٌ مؤنسٌ لنفس الـشّريفِ
إنّ ذلّ العزيز أفظعُ مرأىً بين عينيه من لقاء الحتوفِ

---

[١] ديوان ابن هانئ: ١١٧
[٢] ديوان ابن هانئ: ١٤٤
[٣] ديوان ابن هانئ: ٢١٩، ٢٢٠

وعدتني الدّنيا كثيراً فلم أظـ ـفر بغير المطالِ والتّسويفِ
إنّ أيام دهرنا سَخِفاتٌ فهي أعوانُ كلّ وغدٍ سخيفِ

يذكر الشاعر هنا حكمةً مفادها أنّ الشرف والمكانة الرفيعة والحياة الكريمة لا يمكن أن يصل المرء إليها إلا بقوة السيف، ويظهر مرارة الذل وقسوة الهوان مبيّناً أنّ الدهر شريكٌ في كل ما يصل إليه الإنسان من انكسارٍ ورضوخٍ واصفاً وعود الدهر بالأوهام والسراب الذي يؤمّل المرء آمالاً مزيفة ما تلبث أن تنهار عند صحوته .

ومن المرات القليلة التي كَسِرت فيها مقدمات الحكمة والشكوى من الدهر عند ابن هانئ طوق قصيدة الرثاء، وظهرت في قصائد المدح، تلك التي يقول فيها مادحاً جعفر بن علي:[١]

هل آجلٌ ممّا أؤمّلُ عاجلُ أرجو زماناً والزّمانُ حُلاحلُ[٢]
وأعزُّ مفقودٍ شبابٌ عائدٌ من بعد ما ولّى وإلفٌ واصلُ
ما أحسنَ الدّنيا بشملٍ جامعٍ لكنّها أمّ البنين الثّاكلُ
فكأنّما يومٌ ليومٍ طاردٌ وكأنّما دهرٌ لدهرٍ آكلُ
في كلّ يومٍ أستزيدُ تجاربا كم عالمٍ بالشيءِ وهو يسائلُ!

يعيد الشاعر المعاني نفسها تقريباً ويكررها في كل مقدمات الحكمة والشكوى فيجمع بينها قواسم مشتركة مثل غدر الزمان وتقلب الدهر وتذكير الإنسان بمآله ومصيره الآيل إلى الفناء، والحسرة على أيام الشباب الزائلة ملمّحاً من كل ذلك إلى أنّه بات رجلاً حكيماً خبيراً بصروف الدهر نتيجة تمرسه وصموده في وجه أحداث الزمان وبطشه، والناظر في قصائد شعراء عصر الخلافة يلحظ أنّ هذا النوع من المقدمات برز بروزاً أكبر عند ابن هانئ دون غيره من شعراء العصر، وربما كان ذلك عائداً إلى طبيعة حياته المضطربة التي عاشها في الأندلس، ومن ثم التقلبات التي طرأت عليه بعد انتقاله للعيش في المغرب تحت حكم الفاطميين.

يبدو أنّ كل تلك المنعطفات الحياتية قد ولّدت لديه شعوراً باكتساب الخبرة والتّمرّس في الحياة؛ ما جعل الحكمة تنساب على لسانه من دون قيود، لكنّ ذلك لا يعني أنّ الحكمة والشكوى

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٢٩٦

[٢] الحُلاحل: السّيّد أو التامّ، لسان العرب مادة (حَلَلَ)

من الدهر لم تظهر على شكل شذراتٍ في مقدماتِ غيره من الشعراء، فها هو ابن شُهيد مثلاً يقول في مقدمة قصيدةٍ مدحيةٍ:[١]

إنّي امرؤٌ لعبَ الزّمانُ بهمّتي وسُقِيتُ من كأسِ الخطوبِ دِهاقَها

وكبوتُ طرفاً في العُلا فاستضحكَتْ حُمُرُ الأنامِ فما تريمُ نهاقَها[٢]

وإذا ارتمتْ نحوي المنى لأنالَها وقفَ الزَّمانُ لها هناكَ فعاقَها

وفيما عدا ذلك لا نجد شيئاً يذكر من مقدماتٍ في الحكمة أو الشكوى من الدهر، والتحذير منه عند بقية شعراء عصر الخلافة باستثناء بعض ما ضمّن منها ابن حزمٍ في زهدياته، مثل قوله في قصيدةٍ يتحدث فيها عن النفس:[٣]

بلغتُ من لذّة الدّنيا ذُرى أربي في لذّةِ العيشِ والسّلطانِ والنّشَبِ[٤]

فأذهبتْ دولُ الأيّامِ منزلتي وزادَ فقديَ اللذاتِ في كربي

وكان مالي لهذا كلّه تبعاً بل صار عوناً لأعدائي على طلبي

لكن رجعتُ وقد جدَّ الزّمانُ إلى كنزٍ من العلمِ والأخلاقِ والأدبِ

فأعجزَ الدّهرُ أن يودي بواحدةٍ منها وأقصرَ عنّي واهيَ السّببِ

لا أختشي تصنع الأيامُ منزلتي مدى الزّمان وعندي أغلبُ الطّلبِ

يتحدث ابن حزم هنا عن صروف الزمان وعن كف الدّهر القادرة على قلب الأمور رأساً على عقب، لكنّه في أبياته السابقة لا يشكو من الدهر بقدر ما ينبّه منه، في إشارةٍ إلى أنه قد تعلّم من الدهر وتنبّهَ لغدره، وأنّ الدهر ليس له على ابن حزمٍ أيّ سطوةٍ بعد أن بات الشاعر متسلحاً بالعلم والدين والأدب، متحصّناً من نكبات الزمن معتكفاً في العلم والأخلاق والروحانيات، فالشاعر لا يشكو بقدر ما ينصح ويوجّه، وربّما ذلك عائدٌ أيضاً إلى طبيعة شعره وتوجهه الفكري الملتزم . كل ما تقدم يشي بأنّ كل شاعرٍ من شعراء عصر الخلافة كان ينسج ثوب الحكمة على مقاس الخبرة التي وهبها له الدهر وقدّرتها له الأيام .

---

[١] ديوان ابن شُهيد: ١٠٠

[٢] الطرف: الفرس الكريم ، تريم: تترك، لسان العرب مادة (طرفَ، ريَمَ)

[٣] ديوان ابن حزم الأندلسي: ٧٩

[٤] النّشب: المال، لسان العرب مادة (نَشَبَ)

- **المقدمات الخمرية:**

شاعت المقدمات الخمرية في قصائد الأندلسيين عامةً، ولا يعني ذلك بالضرورة أنّ الخمرة كانت شائعة عند الأندلسيين أو أنّ الخمرة كانت مباحةً، بل إنّ مقدمات وصف الخمرة باتت تقليداً شعرياً يسير عليه الشعراء، ونستطيع أن نردّ شيوع مقدمات الخمرة في قصائد الأندلسيين عامةً إلى سحر الأندلس بأرضها وطبيعتها ومائها وجمالها، ومناسبة كل ذلك لما تحدثه الخمرة من أثرٍ في شاربها، حتى بات هذا النوع من المقدمات يندرج تحت بند الوصف الذي شغف به الأندلسيون[١]، فها هو ابن هانئ يضيف إلى خزينة مقدماته الشعرية نوعاً جديداً منها واضعاً لنفسه درجةً أخرى في طريق ارتقائه على سلّم الإبداع الشعري، إذ يقول في مقدمة قصيدةٍ يمدح بها إبراهيم بن جعفر بن علي:[٢]

قد رقَّ من نَفَسِ الصَّباحِ نسيمُ إذ هبَّ من سُكْرِ الـمُدامِ نديمُ
قمْ فاسقنيها قـهـوةً مشمولةً قد لـذَّ منهـا مَشربٌ وشَمـيـمُ
فودِدْتُ لـو أنّ النجومَ أبارقٌ والـقطرُ خـمرٌ والسَّحابُ كرومُ

الملاحظ أنّ ابن هانئ يقتدي بنهجٍ عامٍّ اتبعه الشعراء المشارقة في مقدماتهم الشعرية، ولاسيما عند أبي نواس، فحاكاه الأندلسيون وقلدوه في مغامراته الخمرية، علماً بأنّ وصف الخمرة كما أسلفنا لم يكن انفلاتاً دينياً وأخلاقياً بقدر كونه التزاماً بتقليدٍ شعريٍّ توارثه الشعراء، الأمر الذي دفع بعض المؤلفين إلى تخصيص جزءٍ مهمٍّ من مؤلفاتهم لهذا النوع من الشعر[٣]، فكأنّ الأندلسيين عامةً وشعراء عصر الخلافة تحديداً أرادوا أن يثبتوا قدرتهم أيضاً على الخوض في مثل هذا النوع من المقدمات، وكان لهم أفضلية التميز فيها، فلم يكونوا مجرّد مقلدين للمشارقة بل نسجوا تلك المقدمات بما يتناسب مع طبيعة الحياة الرغيدة المترفة التي أحاطت بهم من كل

---

[١] ينظر: تاريخ الفكر الأندلسي، آنخل بالنثيا، تر: حسين مؤنس، ٤٤

[٢] ديوان ابن هانئ: ٣٩٥

[٣] ينظر: محاضرات الأدباء، الراغب الأصفهاني، ١/ ٧٦٩ وما بعدها

جانب، إذ يحاول ابن هانئ رسم بعض ملامح تلك الحياة في هذه المقدمات، فنجده مثلاً يقول في مقدمةٍ يصف فيها الخمرة وساقيها، ويتغزل بالسّاقي فيما بعد:[١] (الطويل)

أليلَتنا إذ أرسلَتْ وارداً وحْفا وبتْنا نرى الجوزاءَ في أذنها شَنْفا

وباتَ لنا ساقٍ يصولُ على الدُّجى بشمعةِ صُبحٍ لا تُقَطُّ ولا تُطفى

وفي مقدمةٍ خمريةٍ أخرى يقول:[٢]

أنُظلِمُ إن شمْنا بوارقَ لُمَّحا وضحْنَ لساري الليلِ من جنبِ تُوضِحا

بعينِكَ أن باتت تُحَرِّقُ كورَها مُحَجَّلةً غُرَّاً من المُزنِ دُلَّحَا[٣]

أجِدّكَ ما أنفكُّ إلّا مُغَبِّقاً بكأس النّوى صِرفاً وإلّا مُصبَّحا

نستطيع القول: إنّ هذا النوع من المقدمات من الأكثر أصالة من بين المقدمات التي سبق الحديث عنها، ومن الأكثر تجديداً على يد الأندلسيين في الوقت نفسه، علماً بأنّ موضوع الخمر من الموضوعات القديمة التي تناولها الشعر العربي؛ لأنّ العرب كانوا يرون فيه ضرباً من الفروسية وقد أورثوه للشعراء المحدثين من بعدهم[٤]، لكن ليس بالضرورة أن يكون الشعراء القدامى قد خصصوا لحديث الخمرة مكاناً محدداً في قصائدهم، وهذا هو التجديد الذي نتحدث عنه، الذي ظهر في قصائد الأندلسيين، أي أنهم جعلوا وصف الخمرة في بداية قصائدهم على أنه مقدماتٌ شعريةٌ فبات تقليداً شعرياً أكثر مما هو ممارسةٌ فعلية .

والجدير بالذكر أنّ مقدمات وصف الخمرة لم تظهر في قصائد كل شعراء عصر الخلافة؛ لأسبابٍ مختلفةٍ، ولعلّ السبب الأبرز هو الجانب الديني كما هو الحال عند ابن حزم، إلّا أنها تبدّت في بعض قصائد ابن شُهيد فنجده يقول في مقدمة قصيدةٍ يمدح بها عبد العزيز المؤتمن:[٥]

أذَّنَ الدِّيكُ فَثُبْ أو ثَوِّبِ وانضحِ القلبَ بماءِ العِنَبِ

وتأمّلْ آيةً معجزةً ما قرأنا مثلها في الكتبِ

ركعَ الإبريقُ من طاعته وبكى فابتلَّ ثوبُ الأكؤبِ

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٢١١

[٢] ديوان ابن هانئ: ٧٧، ٧٨

[٣] الدُّلَّح: المُثقَلة بالماء، لسان العرب مادة (دَلَحَ)

[٤] ينظر: الشعر العربي بالمغرب في عصر الموحدين موضوعاته ومعانيه، د. علي كردي، ٢٤٢

[٥] ديوان ابن شهيد: ٥٣

ولوَلَ المِزْهَرُ ينفي كُربَي وتَطَرَّبْتُ فأعيا طربي

وربيبٍ قام فينا ساقياً كالرّشا أُرضِعَ بين الرّبربِ

لم يلتزم ابن شهيد بمنهجٍ محدد في بداياته ومقدمات قصائده، فنجده مرةً يبدأ بالطلل وأخرى بالغزل، ومرةً بوصف الطبيعة أو بالحكمة، والآن يطرق باب وصف الخمرة، وربّما مردُّ ذلك إلى طبيعة حياته المترفة القريبة من الطبقة الحاكمة آنذاك[١]، ففي مقدمة قصيدةٍ خمرية نسجها على منوال أبي نواس يقول واصفاً الخمرة ومجلسها، وفيها يذكر الخمرة ويسمّيها بصراحة فيقول:[٢]

ولَرُبَّ حانٍ قد أدرتُ بدَيرِهِ خمرَ الصِّبا مُزِجتْ بصفوِ خموره

من كل ما تقدم بدا أنّ شعراء عصر الخلافة قد أولَوا المقدمات في قصائدهم كل الاهتمام وذلك في مستويين:

- المستوى الشكلي:

إذ حرص الشعراء على أن تكون قصائدهم سليمة البناء من حيث المبدأ، فمهّدوا لرثائهم بمقدمات الحكمة والشكوى والاعتبار من الدهر، ومهّدوا للمدح بالأطلال والنسيب والغزل ، واضعين في ظلّ كل ذلك البناءَ التقليدي للقصيدة العربية – على اختلاف حقبها – نصبَ أعينهم .

- المستوى المعنوي:

إذ وضع الشعراء المقدمات في قصائدهم موضعَ المتمّم المعنوي لها، فلم تعد المقدمات مجرد بداية أو تمهيد شكلي بل باتت جزءاً من وحدةٍ معنوية متكاملة مندمجة في سياق القصيدة العام وعنصراً مهماً من عناصر البنية اللغوية المعنوية للقصيدة .

يشير كل ذلك إلى أنّ شعراء عصر الخلافة أصحاب القصائد الذين يمكن وصفهم بعماد الشعر الأندلسي في عصرهم قد أجادوا التقديم لقصائدهم من دون إغفال أي نوعٍ من المقدمات، فنسجوا بعضها على منوال الجاهليين، وأبدعوا في بعضها الآخر مبرزين ملامح البيئة الأندلسية التي كان لها الدور الأكبر في خلق مثل تلك المقدمات الشعرية، فكانت مقدماتهم خير مفاتيح

---

[١] ديوان ابن شُهيد ورسائله، جمع وتحقيق: د. محي الدين ديب، ٢٦

[٢] ديوان ابن شُهيد: ٨٥

يفتتحون بها قصائدهم محافظين فيها على انتمائهم وأصالتهم، ملتزمين في الوقت نفسه ببيئتهم وكيانهم .

- **العلاقة بين نوع المقدمة وغرض النص (المقدمة الموحية):**

في كثير من الأحيان كانت مقدمات قصائد شعراء عصر الخلافة مقدماتٍ تقليديةً الغرض منها الالتزام بمنهج بناء القصيدة العربية القاضي بالتقديم للقصيدة قبل البدء بعرض غرضها الأصلي، لكنّ المتمعّن في الكثير من قصائد عصر الخلافة يجد ملاءمةً واضحة بين غرض النص الأصلي ومقدمة النص، فمثلاً نجد الشاعر ابن حزم إذا أراد أن يعظَ ويوجه ويرشد فإنه يقدم بالحمد والثناء والشكر لله عزّ وجل، مراعياً في كل ذلك هدف النص عامةً، ومحترماً مقام الخلافة الذي ارتجل قصيدته فيه قائلاً في بدايتها:[١]

لك الحمدُ يا ربُّ و الشّكرُ تـمّ لك الحمدُ ما باحَ بالشّكر فـمْ
لك الحمدُ فـي كـلّ مـا حـالةٍ فقد خصّني منكَ فضلٌ وعَـمْ
من الـماءِ أنشأتني نـطـفـةً ومن بعد ذلك لـحـمٌ ودمْ
وأسكنتَ في جسدي روحَهُ وأحـملْتَها في طباق الـرَّحـمْ

بعد أن يكمل الشاعر مقدمة قصيدته بالحمد والثناء على الله عزّ وجل، يبدأ بذكر نعمه وعطاياه، والوعظ والنصح، ومعجزات خلقه وتدبيره في الكون، وتأكيد صحّة نبوّة محمد عليه الصلاة والسلام، فكأنّ الشاعر أراد في مقدمة هذه القصيدة أن يشكر الله على كل ما سيورده في قصيدته بعد ذلك من نعمٍ وعطايا تستوجب من الإنسان الالتزام بالسير على جادة الحق، والاعتراف بفضل الله، والانقطاع عن شهوات الدنيا وملذاتها وتوجيه النفس والروح خالصةً لخالقها زاهدةً عابدةً مصدِّقةً بثوابه مؤمنةً بعقابه، لذلك يدخل ابن حزم بعد التقديم بغرض النص المتضمن للمعاني السابقة كما أسلفنا، فيقول:[٢]

فَـصَحَّ بذلك إرسالُ مَـن بـه علِمَ الناسُ ما قد عُـلِـمْ
بصدقِ الـنّبـوّةِ و المُبتدي لخلق الجميعِ ومُنشي الـنِّـعَـمْ
مـحـمَّـدٌ المصطفى بالكتابِ بـه أنبياءُ الهدى قد خـتـمْ

---

[١] ديوان ابن حزم: ٣٧

[٢] ديوان ابن حزم: ٤٠

ويكمل في هذا المعنى قبل أن ينتقل إلى دعوة الإنسان إلى الاعتبار والتصديق بالله ورسوله، والإيمان بكل ما جاء عن الله ورسوله، فيقول:[١]

فما جاء من عند ربّ الجميعِ على يدِ مرسلهِ قل نَعَم
تَفُزْ بالحقيقة مستعجلاً وتسلمْ إذا مُتَّ من كلّ غم
ولا تلتفتْ لدعاوٍ أتتْ لقومٍ براهينُها لم تَقُم
فما هذه الدّارُ إن حُصِّلَتْ حقيقتها غير طيفٍ ألم
وتأتي المنيّةُ لا بدّ أن يطيفُ بنا حكمُها الملتزم
فدارُ النّعيمِ لأهلِ الفلاحِ ونارٌ لمن قد عصى تصطلم[٢]
فبادر قبيل حلول الرّدى فتندمُ إذ ليس يُغني النّدم

تدل المعاني السابقة كلها على أنّ العلاقة وثيقة بين مقدمة النص التي تضمّنت الحمد والشكر لله عزّ وجل، وبين مضمون النص والغرض الأصلي منه وهو إثبات نبوّة الرسول عليه الصلاة والسلام، والتذكير بنعم الله التي تستوجب الشكر والعرفان والانقطاع للعبادة، فكأنّ الشاعر أراد القول في المقدمة: إنّه معترفٌ بفضل الله شاكرٌ له مثنٍ عليه، قبل أن يعدّد تلك النِّعم ويفصّل في الحديث عنها، ويدعو الإنسان فيما بعد إلى أخذ الموعظة، وترك الدنيا وإعداد العدّة ليومٍ لا ينفع فيه النّدم .

الناظر إلى مقدمة قصيدة ابن حزم قد يحسب أنّ النصّ لا مقدمة فيه، ومردُّ هذا إلى الملاءمة الكبيرة، والعلاقة الوطيدة بين مقدمة النص وغرضه الأصلي، فكأنّ ابن حزم أراد القول: إنّ أولى مراتب الإيمان والعرفان بالنّعم تكون بالحمد والشكر لله عزّ وجل على تلك النّعم، فكانت المقدمة مندمجة في سياق النص العام إسهاماً في إغناء البنية الفكرية والوحدة المعنوية له قبل أن تكون عنصراً أساسياً من عناصر البناء التقليدي للقصيدة العربية .

ولا شكّ في أنّ ذلك يعدّ مصدراً من مصادر القوة والتميز لشاعرٍ على آخر؛ لأنّ أجود الشعر كما قال الجاحظ ما كان متلاحم الأجزاء سهل المخارج، قد أُفرِغَ إفراغاً واحداً، وسُبِكَ سبكاً

---

[١] ديوان ابن حزم: ٤١

[٢] تصطلم: تبيد، ينظر لسان العرب، مادة (صلمَ)

واحداً، حتى صار يجري على اللسان كما يجري الدّهان[١]، أي أنّ أركان القصيدة ومفاصل القول فيها إن كانت متماسكة فإنه يصعب الفصل بينها، وسيعني ذلك أنّ صاحبها قد أجاد وبلغ من إمساكه زمام القول والتحكم بمفاتيح الشعر مبلغاً عظيماً .

إنّ ذلك النوع من المقدمات الموحية بالغرض يجعل القارئ يلمح تباشير النص على أعتابه قبل أن يلجَ أعماقه، إذ تجعله قراءة الأبيات الأولى قادراً على تحديد ميول النص واتجاهاته من دون عناء البحث في تفاصيله أو الغوص في مفردات أبياته، وإن كان ابن حزم قد حمد الله عزّ وجل وأثنى عليه في مقدمة قصيدة الوعظ والإرشاد، فإننا نجده يقدم بإحدى أبرز المقدمات التقليدية في الشعر العربي، ويطرق باب الأطلال في مقدمة قصيدةٍ خصصها لبثّ الحكمة والدعوة للاعتبار والاتّعاظ، والتقوى، فقال في مقدمتها:[٢]

أجل هو ربْـعٌ قد عفته الرّوامسُ ... فهل –أنت فيه– ويبَ غيركَ حابسُ

لعلّ له إن تحبس العير ساعةً ... عليه فتبكيكَ الرسومُ الطّوامـسُ

على أربُعٍ قد كان دهراً بطوله ... للهوكَ فيه مَـربَـعٌ ومجالـسُ

عسى يستجيبُ الدّمعُ إذ أنا سائلٌ ... وهل تُرجعُ اللفظَ الطّلولُ الدّوارسُ

فعُجتُ عليه ناقتي وهي سبسبٌ ... سقتْه وجادته الغمامُ الـرّواجسُ

يقدم ابن حزم لقصيدته هنا بمقدمةٍ طللية تقليدية مستوفياً عناصر المقدمة الطللية المعروفة من وقوفٍ على الديار وتذكُّر أيام الصّبا واللهو فيها ومن ثمّ البكاء على ما أصابها[٣]، والحديث عن تغيّر معالمها بسبب عوامل البيئة من رياحٍ وأمطارٍ وغيرها قبل أن ينتقل إلى الحديث عن الرحلة، والراحلة، كل تلك العناصر حضرت في مقدمة ابن حزم الطللية، لكنّ الأمر الغريب في مقدمة الأطلال هذه المرة أننا اعتدنا في السابق أن تكون مقدمة الأطلال مقدمةً لقصائد المدح أو الغزل أو الرثاء، لكنّ الشاعر أبدع وتميّز حين وظّفَ مقدمة الأطلال في قصيدةٍ نسجها في الحكمة، والشكوى من الدهر .

---

[١] ينظر: العمدة، ابن رشيق، ١/ ٢٥٧

[٢] ديوان ابن حزم: ٦٤

[٣] الغزل عند العرب، جان كلود فاديه، تر: د. إبراهيم الكيلاني، ٦٣ وما بعدها

أمّا التناسب بين المقدمة الطللية والحكمة فهو كبيرٌ؛ وذلك للارتباط النفسي العميق بينهما إذ يعدّ حديث الأطلال أو مقدمة الأطلال سبباً في اعتبار الشاعر وإكسابه الخبرة والعبرة والتجربة من الحياة، ومن ثمّ الإتيان بالحكم والأمثال، إذ يثير الوقوف أمام الطلل الدارس النفس ويدفعها إلى التأمل، وهذا التأمل العميق لتلك الآثار يدفع الشاعر إلى تذكّر ماضيها ومقارنته بالحاضر، الأمر الذي يترك أثراً عميقاً في نفسه، فإمّا أن يخرج من هذا المشهد جازعاً وإمّا متجلّداً[١]، وليس غريباً بعد ذلك أن تجري الحكمة على لسانه بأروع صورها وهو يتأمل هذا المشهد المَهيب الذي توالت على رسمه أقوامٌ عدّة غابت وانمحت، وبقيت آثار ديارهم شاهدةً على حياتهم فيها باعثةً في نفس الشاعر جوّاً من التسليم بالمصير المحتوم لنبض الحياة الفاني، ولا سيّما بعد أن باتت الديار التي يقف عليها الشاعر دليلاً على الفناء بكل معانيه، وهذا الذي يدفعه إلى وصف ما يشاهد من جهة، وإلى الاعتبار والاتّعاظ مما يشاهد من جهةٍ أخرى .

وهذا جعل الطلل والحكمة بمنزلة السبب والنتيجة، وهذا دليلٌ آخر على قوة العلاقة بينهما من جهة وعلى قدرة الحكمة ومضمونها على تجلية الأثر لنفسي أو الحالة النفسية التي تسيطر على الشاعر في هذه اللحظة المَهيبة من جهةٍ أخرى[٢]، فبعد المقدمة الطللية التي بدأ بها ابن حزم قصيدته يبدأ ببثّ الحكمة والتنبيه من الدهر فيقول:[٣]

كذلكَ حكمُ الدهرِ آتٍ وذاهــبُ ... وفي الدهرِ أصنافٌ مَـدوسٌ ودائــسُ

فعَرَّجتُ عنه مُـوجَـعُ القلبِ ثاكلاً ... وبين الحشا لَذعٌ من الحزنِ نــاخــسُ[٤]

عجبتُ لدهرٍ لا يَني وهـو طالبي ... بـثأرٍ ولا يـنــفــكُّ دأبــاً يُـمــارسُ

كأنّ بياضَ الرّأسِ ينعى سـوادَهُ ... صباحٌ تعرّى عنه ليـلٌ عُـكــامِــسُ[٥]

قدّم الشاعر بأبياتٍ تتحدث عن زوال حال الديار بعد أن عبث بها الدهر بكل تقلباته فطمس معالمها، وأخفى ملامح الحياة فيها، يذهب الشاعر مباشرةً إلى غرضه من النص، فيبثّ الحكمة مباشرةً بعد ذلك وكأنّ المقدمة كانت مكمّلاً معنوياً لغرض النص أو أنهما سببٌ ونتيجة كما

---

[١] ينظر: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، د. شكري فيصل، ٧١، ٧٢، ٧٣

[٢] ينظر: الحكمة في الشعر العربي، د. محمد عويس، ٣٩٣

[٣] ديوان ابن حزم: ٦٥

[٤] ناخس: المعذِّب المؤلم المزعج، يقال: نَخَسَ بالرجل أي هيّجهُ وأزعجه، لسان العرب، مادة (نَخَس)

[٥] عُكامس: شديد الظلمة، ينظر: لسان العرب، مادة (عكمسَ)

أسلفنا، ولا شكّ في أنّ المناسبة والملاءمة بين مقدمة النص ومضمونه لم تكن عشوائية أو عفوية، بل إنها مقصودةٌ بذاتها، وموظَّفة في خدمة بناء القصيدة الفني والفكري في آنٍ معاً .

وإذا تحدثنا عن ابن هانئ أحد أغزر شعراء عصر الخلافة إنتاجاً، فإنه في هذا السياق اعتاد أن يبدأ قصائد المديح عموماً بمقدمات الغزل والأطلال، ومن المعروف أنّ ديوان ابن هانئ كان ديواناً مدحياً بامتياز، يخلو من الأغراض الشعرية الأخرى ألا في بعض المناسبات، وفي ضوء ذلك تجدر الإشارة إلى أنه ليس من العبثي أو العشوائي أن يختار الشاعر لأغلب قصائده المدحية مقدماتٍ إمّا طللية أو غزلية، ويبدو أنها سياسة وأسلوب متَّبَع من قِبل الشاعر، والظاهر في تفسير هذه الحالة أنّ ابن هانئ كان يتوجه بقصائده المدحية إلى الملوك والأمراء وقادة الجيوش، فممدوحوه من الأسياد وعليّة القوم، أي أنهم من طبقةٍ واحدةٍ تقريباً، فعندما يخصص الشاعر لقصائده في مدح هذه الطبقة الرفيعة نوعاً محدداً من القصائد ومقدماتها، فهذا يدل على أنّ الشاعر يختار وينتقي بعناية، ولا يتصرف أو يكتب قصائده ومقدماتها بعفوية وعبثية .

معنى ذلك أنّ المقدمتين الطللية والغزلية كانتا تتناسبان مع قيمة القصائد التي ينظمها الشاعر في مدح ملوكه وأمرائه، فعندما يلحّ على مقدمتي الغزل والأطلال الأكثر حضوراً وشيوعاً وشهرةً في الشعر العربي، فهذا يدلّ على إيلاء الشاعر قصائده في مدح الملوك مكانةً خاصةً؛ لأنه يقدم لقصائده في مدحهم بأقوى المقدمات التقليدية في الشعر العربي وأكثرها انتماءً إلى جذور القصيدة العربية منذ نشأتها إلى اللحظة التي نظم فيها ابن هانئ مدائحه .

وفي ذلك إشارة واضحة إلى العلاقة الوثيقة بين القيمة التاريخية والأدبية والفنية للمقدمة ونوعها، وبين غرض القصيدة (المدح) والوجهة التي يتوجه إليها ذلك المدح، وربما كان ذلك مقصوداً في بداية الأمر عند ابن هانئ، لكنه ليس مستبعداً أن يكون قد تحوّلَ إلى عادةٍ فيما بعد، والأمثلة على ذلك في ديوانه كثيرة، وأكبر من أن يتّسع المجال لذكرها كاملةً، فمثلاً نجده يقدم بالغزل لقصيدةٍ في مدح المعزّ، فيقول:[١]

أريّاكِ أم رَدعٌ من المسكِ صائكُ ولحظُكِ أم حـدٌّ من السَّيفِ باتـكُ[٢]

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٢٥٨

[٢] الرّدع والصائك: المُهتَـزّ المُرتَجّ، باتك: قاطع، لسان العرب مادة (بتكَ)

وأعطافُ نشوى أم قوامُ مهفهفٍ تـأوّدَ غـصـنٌ فـيـه وارتـجَّ عـانـكُ[١]

وما شقَّ جيبَ الحُسنِ إلّا شقائقٌ بخدّيْكِ مفتوكٌ بـهنَّ فـواتكُ[٢]

أرى بينها للعاشقين مَصارعاً فقد ضرّجَتْـهُـنَّ الـدّماءُ الـسّـوافـكُ

وفي قصيدةٍ أخرى يمدح بها إبراهيم بن جعفر بن علي نجده يقدم بمقدمةٍ طللية، فيقول:[٣]

قد مررنا على مغانيكِ تلكِ فرأينا فيها مَشابـهَ منكِ

عارضتنا المها الخواذلُ أسرا باً بأجراعها فلم نَسلُ عنكِ

لا يُرَع للمها بدارِكِ سِرْبٌ فلقد أشبـهتكِ إن لم تكنكِ

مُسعدي عُج فقد رأيتَ معاجي يوم أبكي على الديار وتبكي

بـحنيـنٍ مُـرجَّـعٍ كحنـيني وتَـشَـكٍّ مُـردّدٍ كـتَـشَـكّـي

بعد أن ينهي الشاعر مقدمته الطللية يبدأ بالمدح كعادته في جلّ قصائده المدحية فقد بات من الملائم عنده الابتداء بالغزل أو الأطلال في قصائد المديح، والدليل على أنّ الشاعر كان ينتقي مقدماته انتقاءً وأنها لم تكن عشوائيةً أنه قدّم لكل مدائحه في الديوان بالغزل أو الأطلال، بينما نجده ينهج منهجاً مغايراً في قصيدته الوحيدة تقريباً في الهجاء فلم يقدم لقصيدة الهجاء بمثل ما قدّم لقصائد المدح فقد وجد ابن هانئ أنّ من المناسب والملائم لقصيدة المدح أن يُقدَّمَ لها بالغزل (النسيب)، أو الأطلال وكان ذلك صفةً عامةً غالبةً في شعره، بينما يلجأ إلى التقديم بالحكمة في قصائد الهجاء الفريدة في ديوانه .

ولو أنّ ابن هانئ كان يكيل بمكيالٍ واحدٍ لما كان ميّز بين قصائده في المدح أو الهجاء، ولكان قدّم لها بالطريقة ذاتها، لكنّه كان ينتقي مقدماته ويختارها بعنايةٍ؛ إذ نجده يقول في مقدمة قصيدته الهجائية التي نظمها في هجاء الوهراني كاتب الأمير جعفر بن علي الأندلسي:[٤]

طلبُ الـمجدِ من طريقِ السّيوفِ شَرفٌ مُؤنسٌ لنفس الشّريفِ

إنّ ذلّ العزيز أفظعُ مـرأىً بين عينيه من لقاء الحتوفِ

---

[١] أعطاف: الجسد المتمايل، عانك: قطعة من الرمل، لسان العرب مادة (عطفَ، عَنَكَ)

[٢] مفتوك: مقتول، فواتك : أبطال يفتكون بغيرهم، لسان العرب مادة (فَتَكَ)

[٣] ديوان ابن هانئ: ٢٦٥

[٤] ديوان ابن هانئ: ٢١٩

ليس للمجدِ من ينام عن المجـ ـدِ بسعيٍ وانٍ ونفسٍ عَزوفِ
وعـدتنـي الدّنيا فلم أظـ ـفر بغير الـمِـطالِ والتّـسـويفِ
إنّ أيّـامَ دهرنـا سَـخِـفـاتٌ فهي أعوانُ كلّ وغدٍ سخيفِ

يبدو من أبيات المقدمة السابقة أنّ الشاعر اختار الحكمة لأنها أنسب طريقةٍ للابتداء بقصيدةٍ يهجو فيها الوهراني ويقلل فيها من شأنه، إذ إنّ العلاقة وثيقة بين حكمة الشاعر في الأبيات ودعوته إلى ضرورة الاعتبار من الدهر وتجنّب مواجهته، وأهمية التحلي بالصبر والعزيمة والشجاعة من جهة، وبين رغبته في التقليل من شأن مهجوّه وتسخيف منزلته بالإشارة الضمنية إلى ذلك في المقدمة لجهة سطوة الدهر وقوته، وأنه لن يُكتَبَ لأحدٍ النجاة من نوائبه إلّا إذا كان صلباً يسعى إلى المجد بالسيوف، وكأنه يريد القول إنّ هذه صفات أصحاب المجد، وسمات من يسعى إلى العُلا وأنت لستَ كذلك أيها الوهراني .

وإذا ما تتبّعنا شعر ابن هانئ نجده كلما ابتعد عن غرض المدح في مراتٍ نادرة في ديوانه ابتعد عن مقدمات الغزل والأطلال، ونجده أيضاً في المرات القليلة التي خرج فيها إلى الرثاء يكسر طوق مقدمة الغزل والأطلال فاختار لمرثياته ما يناسبها واتّبع فيها مذهب الحكمة؛ إذ قدّم بالحكمة وضرورة الاعتبار من الدهر رمز الفناء عند الشعراء، وضرورة أخذ الحيطة والحذر منه؛ لأنّ أمره واقعٌ لا محالة لذلك أورد في تلك المقدمات معاني مثل ضرورة عدم الاغترار بالدنيا، وعدم الالتفات إلى الماضي؛ لأنه لن يعود، وغير ذلك من المعاني التي ألبسها ثوب الحكمة المتناسبة بوضوحٍ مع غرض الرثاء، فيقول في مقدمة قصيدةٍ يرثي بها والدة جعفر ويحيى ابني علي الأندلسي :[١]

ومـا غـرَّ نفساً سـوى نفسها وعُمرُ الفتى من أمـاني الفتى

وفي أخرى يرثي فيها الفقيدةَ ذاتَها يقدّمُ بالقول:[٢]

صدقَ الفناءُ وكذّبَ العمرُ وجلا الغطاءُ وبـالغَ الـنَّـذْرُ
أيُّ الـحـياةِ ألـذُّ عيشتها من بعد علمي أنّني بـشرُ ؟
هل ينفعَنّي عـزُّ ذي يَـمـنٍ وحُجولُهُ في الـمـجدِ والغُرَرُ

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٣٠

[٢] ديوان ابن هانئ: ١٤٤، ١٤٥

أفنـتـرِكُ الأيـامُ تـفعلُ ما شاءت ولا نسـطو فـنـنـتصرُ ؟
دنيـا تُـجـمِّـعُـنـا وأنفـسُـنا شَـذرٌ عـلى أحـكامها مَـذرُ
ما الـدّهرُ إلّا مـا تـحـذِّرهُ هـفـواتـه وهـنـاتُـه الـكُـبَـرُ
في كلّ يومٍ تحتَ كـلـكـلِهِ تِـرَةٌ جُـبَـارٌ أو دمٌ هَـدَرُ

تتراوح معاني المقدمة السابقة بين حديثٍ عن سطوة الدهر، ونفاذ أمره، وخلوّ الحياة من الجمال في ظلّ وجود الفناء، وضعف البشر وعدم قدرتهم على مواجهة الدهر وحوادثه، فالدهر آمرٌ والبشر مأمورٌ ينفّذ ما يمليه الدهرُ عليه من دون تردّدٍ؛ لأنّ أوامر الدهر لا محالة واقعةٌ محقَّقةٌ .

لا شكّ في أنّ كل هذه المعاني التي أوردها ابن هانئ في مقدمة قصيدة الرثاء إنما تتناسب مع غرض الرثاء الذي سيفضي في نهاية القصيدة ومغزاها إلى المعاني ذاتها التي ذُكِرَت في المقدمة، ومن حرص الشاعر على المناسبة والملاءمة بين نوع المقدمة والغرض الشعري من القصيدة بات المتلقي يملكُ حيّزاً لا بأس به من أفقٍ للتّوقّع في صناعة المقدمات الشعرية عند صانعها الشاعر .

فإذا علم المتلقي أنّ القصيدة في المدح بات بمقدوره أن يخمّنَ أنَّ مقدمتها إمّا في الغزل أو الأطلال، وإذا ما علم أنها في الرثاء سيميل إلى الاعتقاد بأنّ مقدمتها في الحكمة، فقد خلق الشاعر عند القارئ حدساً بمقدمات قصائده استناداً إلى حرصه على الملاءمة بين الأغراض الشعرية ومقدماتها .

وتبقى العلاقة بين نوع المقدمة وغرض النص الأصلي أو ما اصطلحنا على تسميته بـ (المقدمات الموحية) قضيةً متفاوتةً متباينة الحضور عند شعراء عصر الخلافة تختلف نسبة الالتزام بها من شاعرٍ إلى آخر، لكنّنا لا ننكر أنّ هذه الملاءمة بين المقدمات والأغراض الشعرية حين ظهرت عند بعض الشعراء الذين مثّلْنا لهم كانت مصدر قوةٍ، ونقطةً إيجابيةً في صفحة هؤلاء الشعراء؛ لأنّ هذه العلاقة الوثيقة بين المقدمات والأغراض تجعل الشعر انسيابياً سلساً في أفكاره وأساليبه ومعانيه .

إذ لم تعد المقدمة ركناً مستقلاً من أركان القصيدة، بل باتت عنصراً مكمّلاً من عناصر مضمون القصيدة وغرضها، وبات النص من بدايته إلى نهايته يدور في فلكٍ واحدٍ، فتسهم المقدمات الموحية بإغناء البنية الفكرية والمعنوية للمدح أو الرثاء أو الهجاء، ولم تعد مجرّد مفتاحٍ يفكّ الشاعر من خلاله قفلَ بناء القصيدة .

- **الاستطراد في المقدمات (العلاقة بين طول المقدمة وطول القصيدة):**

يرتبط الاستطراد بشكل القصيدة قبل مضمونها؛ لأنه يتعلق بقضية الطول؛ فالإطالة التي هي إحدى أهم مستلزمات الاستطراد تُعَدُّ أموراً تتعلق بالأسلوب وطرائق القول أكثر من ارتباطها بالمضمون، وإن كانت تؤثر فيه بشكلٍ أو بآخر، وهذا يجعل الاستطراد أمراً وثيق الصلة ببناء القصيدة؛ إذ إنّ بناء القصيدة أيضاً مرتبطٌ بشكلها أكثر من مضمونها ومعانيها، علماً بأنّ الاستطراد هو " أن يبني الشاعرُ كلاماً كثيراً على لفظةٍ من غير ذلك النوع يقطع عليها الكلام، وهي مراده دون جميع ما تَقدَّم، ويعود إلى كلامه الأول، وكأنّما عثر بتلك اللفظة من غير قصدٍ ولا اعتقاد نيّةٍ، وجلُّ ما يأتي تشبيهاً... "[١]، وهناك من جعل الاستطراد خروج الشاعر من مدحٍ إلى ذمٍّ أو العكس[٢] .

وفي الانتقال إلى الجانب التطبيقي نجد أنّ سمة الاستطراد في المقدمات بارزةٌ عند أغزر شعراء عصر الخلافة إنتاجاً (ابن هانئ)؛ إذ نجد معنى الاستطراد في ديوانه ومقدماته مقترناً بمعنى الإسهاب والتكرار، ولا سيما في الوصف من دون أن يكون الوصفُ الغايةَ الأساسية والهدفَ الرئيس للشاعر، بل كأنّ الاستطراد بمنزلة جسر عبورٍ إلى نهاية القصيدة أو ملاذاً يفرّغ فيه الشاعر طاقته وقدرته الشعرية، فكثيراً ما ارتبط الاستطراد في مقدمات ابن هانئ بالوصف حتى يبلغ من الوصف مدىً يظنُّ معه القارئ أو المتلقي لشعره أنّ الوصف هو الهدف والغاية، فها هو يستطرد في مقدمةٍ غزليةٍ لقصيدةٍ مدحيةٍ واصفاً الطبيعة مازجاً وصفه بالخيال الحربي، فيقول في مطلعها:[٣]

أريّـاكِ أم رَدْعٌ من الـمِسكِ صائـكُ ولحظُكِ أم حـدٌّ من السّـيفِ باتـكُ ؟[٤]

وأعطافُ نشوى أم قـوامُ مـهفـهفٍ تـأوّدَ غـصنٌ فيـه وارتـجَّ عـانـكُ[٥]

إلى أن يقول في البيت العاشر:

---

[١] العمدة، ابن رشيق، ١/ ٢٣٦

[٢] ينظر: نضرة الإغريض في نصرة القريض، المظفّر بن الفضل العلوي، ١٠٧، ١٠٨

[٣] ديوان ابن هانئ: ٢٥٨

[٤] الصائك: اللازق أو الملتصق، لسان العرب مادة (صَوَكَ) ، الردع: أثر الطِّيب في الجسد، لسان العرب مادة (ردعَ)، باتك: قاطع، لسان العرب مادة (بَتَكَ) .

[٥] أعطاف: الجسد المتمايل، عانك: قطعة من الرمل، لسان العرب مادة (عطفَ، عَنَكَ)

تكونُ لـنـا عندَ اللقاءِ مواقفٌ ولكنّها فوق الـحـشـايـا معاركُ

يبدأ بعد ذلك بالوصف الحسي لجسد المرأة فيقول:

ننازلُ من دون الـنّـحورِ أسـنّـةً إذا انـتـصبتْ فيها الـثُّـدِيُّ الفوالكُ[1]

نشاوى قدودٍ والـخدودُ أهلّـةٌ لـهـا طُـررٌ من فـوقـهـنَّ حـوالكُ

ثم يقول في البيت السادس عشر:

ألـم تـريـا الرّوضَ الأريضَ كأنّـمـا أسِـرَّةُ نورِ الشّـمـسِ فيه سبائكُ ؟

كأنّ كؤوساً فيه تسري براحِـهـا إذا علّـلـتـهُ السّـاريـاتُ الـحـواشـكُ

كأنّ الشَّقيقَ الـغَـضَّ يُكحَلُ أعيناً ويسفكُ في لَـبّـاتِـه الـدَّمَ سـافـكُ

إلى أن يختتم هذه اللوحة الاستطرادية بقوله:

وما تُطلعُ الدّنيا شموساً تُريـكَـها ولا للرّياض الزُّهـرِ أيـدٍ حوائكُ

من ينظر إلى هذه الأبيات نظرةً أولية يظنّ أنها في وصف الطبيعة بسبب اهتمام الشاعر بأدقّ تفاصيل الطبيعة في أثناء استطراده في وصف المحبوبة والتغزل بها؛ إذ تعدّ الأبيات السابقة استطراداً وامتداداً للمقدمة الغزلية في القصيدة، وما جعل الاستطراد يُدرَس على أنه سمةٌ بارزةٌ في الشعر أنّه يتغلب على الغرض الرئيس فينسى القارئ أنّ المقدمة في الغزل أو غيره بسبب استطراد الشاعر وإطالته في وصف منظرٍ طبيعيٍّ علماً بأنّ الشاعر يرمي من استطراده في وصف جمال المنظر الطبيعي إلى إضفاء كل ذلك الجمال على المحبوبة إضفاءً غير مباشر .

فإن كان الشاعر من وجهة نظرنا أحياناً يستطرد ويبتعد عن الهدف الأصلي للمقدمة، فإنّ الاستطراد من وجهة نظر الشاعر نفسه قد يكون مُعلَّلاً بأنه استكمالٌ لمعاني المقدمة، وجزءٌ أساسيٌّ منها بالرغم من أنّ هذا الاستطراد يتجاوز نصف القصيدة في بعض الأحيان، علماً بأنّ الاستطراد في الوصف ليس حكراً على المقدمات، بل إنّه حاضرٌ عند الشاعر في كل ثنايا قصائده وأجزائها، لكنّ الاهتمام محصورٌ في هذه الفقرة على دراسة الاستطراد في المقدمات على وجه التحديد .

يبدو أيضاً من الاطّلاع على قصائد شعراء عصر الخلافة أنّ العلاقة كانت وطيدة بين طول المقدمات والاستطراد فيها من جهة، وطول القصيدة من جهةٍ أخرى، إذ بلغت أبيات المقدمة

---

[1] الفوالك: المستديرة، لسان العرب مادة (فلَكَ)

السابقة متضمنةً الاستطراد (١٩) بيتاً، وطالت القصيدة ليصل عدد أبياتها إلى (٧٩) بيتاً .

فكأنّ الاستطراد في المقدمات وفي الأعم الأغلب يعدّ مؤشراً ودليلاً على طول القصيدة؛ إذ من المنطقي أن تطول القصيدة في حال كون المقدمة المستَطرَد فيها طويلة؛ لأنّ القصيدة إن كانت متوازية في طولها مع المقدمة أو أقلّ منها، فإنها ستذوب حينها في حضرة المقدمة، ولن يكون لها وهجها وحضورها، وستتحول المقدمة إلى ما يشبه القصيدة القائمة بذاتها، وسيختلط على القارئ حينها الغرضُ من القصيدة، ولا بدّ لرفع هذا اللبس من أن تطول القصيدة حتى يتناسب طولُها مع طول مقدمتها .

وهذا ما فعله ابن هانئ في مقدمته السابقة، فمن الممكن أن نعدّ الأمر سياسةً انتهجها الشاعر في شعره؛ لأنه يكرر الأمر في أكثر من مكانٍ في قصائده الطوال، فها هو يعود فيستطرد في وصف هدية القائد جوهر للخليفة المعزّ، تلك الهدية التي تضمنت الكثير من الخيل والإبل، فيقول في بدايتها:[١]

ألا هكذا فَـلْـيُـهْـدِ من قاد عـسكرا وأوردَ عن رأيِ الإمـامِ وأصدرا

هـديّـة من أعطى النّصيحةَ حقّها وكان بـمـا لـم يبصرِ الـنّاسُ أبـصرا

ألا هكذا فَـلْـتُـنْـجبِ العيسُ بُـدّنـاً ألا هكذا فَـلْـتُـنْـجبِ الخيلُ ضُـمَّـرا !

ثم يبدأ بوصف الجمال والخيول ويستطرد في ذلك الوصف فيقول:

مُـرَفّـلَـةً يسحبْنَ أبرادَ يُـمْـنَـةٍ ويركضْنَ ديباجاً ووشياً مُـحَـبَّـرا

إلى أن يقول في البيت الرابع عشر:

وأشعلَ ورديٍّ وأشقرَ مُـذهَـبٍ وأدهـمَ وضّـاحٍ وأشـهبَ أقمـرا

وذي كُـمْـتـةٍ قد نازع الخمرَ لونُها فما تـدّعيه الـخمرُ إلّا تَـنَـمّـرا

ويكمل هذا الوصف مستطرداً مسهباً فيه إلى أن يقول في البيت الثالث والعشرين من القصيدة:

تَـوَدُّ البزاةُ البيضُ لو أنَّ قُـوْتَـها عليه ولم تُرزَقْ جناحاً ومِـنـسـرا

وودّت مهاةُ الرّمـلِ لو تُرِكَتْ له فأعطت بأدنى لحظةٍ منـه جـؤذرا

وكالعادة تطول هذه القصيدة بعد ذلك متناسبةً مع طول المقدمة المستطرَد فيها حتى تبلغ

---

[١] ديوان ابن هانئ: ١٦٥

(٦٩) بيتاً، وتظلّ السّمة الغالبة على استطراد ابن هانئ في مقدماته هي سمة المبالغة؛ إذ لا يخلو وصفه عموماً من خيالٍ وجنوحٍ عن الواقع[١]، مع الإشارة إلى أنّ الغزل في مقدمات ابن هانئ نال نصيباً مهمّاً من استطراده وإطالته في المقدمات، ومن أمثلة ذلك استطراده في حديث الغزل في مقدمة إحدى مدائحه التي يبدؤها بالقول:[٢]

آنَ لـهـذا الـمُـحبِّ أن يُـلـحدْ لـمّـا جَـفـتْـهُ الـخرائـدُ الـنُّـهَّـدْ
آهٍ لـصـبٍّ مـتـيَّـمٍ كَـلِـفٍ نـحـولُـهُ لـه بالـهـوى يشهدْ

ثم يقول في البيت العاشر:

قضيبُ آسٍ على كثيبٍ نـقـاً ريـحـانـة الـشّـرْبِ زيـنـةُ المشهدْ
يُـغـضي حياءً من لحظِ رامـقـهِ إن سرَّحَ الـطّرْفَ فيه أو ردّدْ

يبدأ الشاعر القصيدة بالحديث عن حسرته وألمه وخذلانه لما ابتعدت عنه الحِسان، وبعد ذلك يحاول تسويغ تلك الحسرة والآلام من خلال التركيز على ملامح الجمال عند الحبيبة المجافية ومن ثم الاستطراد في وصفها، مازجاً في وصفه بين الحسي والمعنوي، فيصف الجسد مرّةً بقوله (قضيب آسٍ)، ويصف الخُلق مرّةً أخرى بقوله (يُغضي حياءً)، إلى أن يختم استطراده في مقدمة الغزل هذه بالقول:[٣]

تُـصْـبـي بـدَلٍّ ومنطقٍ غَـنِـجٍ وطَـرْفِ ريـمٍ مُـنَـعَّـمٍ أغـيـدْ
تـيـكَ كمالُ السُّـرور ويْـكَ فصفْ لا وصفَ نـؤيٍ عـفـا ومـسـتَوقَـدْ

يحمل البيتان السابقان الرقم (٢٥)، و (٢٦) في القصيدة المكونة من (٣٥) بيتاً، وهنا لا داعي لتوضيح أثر الاستطراد في القصيدة، بل يكفي القول: إنه طال حتى تغلّب على الغرض الأصلي للقصيدة علماً بأنّ الأبيات من (٢٧) إلى (٣٠) كانت في التخلص وحديث الرحلة، ولم يمدح الشاعر ممدوحه إلا في خمسة أبياتٍ فقط في القصيدة كلّها، وهنا يظهر الاستطراد عاملاً من أبرز العوامل المؤثرة في بناء القصيدة، ومن ثم شكل ذلك البناء .

---

[١] ينظر: أمراء الشعر الأندلسي، عيسى محسن، ١٩٦

[٢] ديوان ابن هانئ: ١٢٩

[٣] ديوان ابن هانئ: ١٣٠

وقد يكون هذا الأمر بالنسبة إلى البعض أكثر من مجرد استطراد فربّما يصل إلى حدّ الخروج؛ لأنّ الاستطراد هو " أن يرى الشاعر أنه في وصف شيءٍ، وهو إنما يريد غيره، فإن قطع أو رجع إلى ما كان فيه فذلك استطرادٌ، وإن تمادى فذلك خروجٌ، وأكثر الناس يسمّي الجميع استطراداً"[١] .

إنّ عين الصواب ترى أنّ ما فعله ابن هانئ في قصيدته السابقة أقرب ما يكون إلى الخروج؛ لأنّ الشاعر بدأ قصيدته بذكر معاناته من الحب وجفاء الحبيبة لكنّه عندما أراد أن يسوّغ معاناته بجمالها الذي لا يُقاوَم انساق في وصف الجمال الحسّي والمعنوي حتى نسي وأنسى القارئ معه الهدف من المقدمة، والشاعر هنا لم يقطع ويرجع إلى ما كان فيه لنسمّي عمله استطراداً وحسب، بل تمادى الشاعر في الاستطراد حتى بات عمله أقرب إلى الخروج، والدليل الأكبر على خروج الشاعر عن المقدمة بنيةً وغرضاً أنّ استطراده في المقدمة لم يخرجه منها فقط بل أخرجه من غرض النص كلّه وهو المدح، إذ انحصر المدح لجعفر بن علي في الأبيات الخمسة الأخيرة فقط من القصيدة . ولم تخلُ استطراداته أيضاً من وصف الطبيعة، فيقول في مقدمة قصيدةٍ مدحية واصفاً النجوم والكواكب:[٢]

أليلتنا إذ أرسلتْ وارداً وحْـفـا وبتنا نرى الجوزاء في أذنها شَـنْـفا[٣]

وباتَ لنا ساقٍ يصولُ على الدّجى بشمعةِ صبحٍ لا تُقَطُّ ولا تُطفى[٤]

ثم يتابع الشاعر فيستطرد في وصف السّاقي إلى أن يقول:

يقولون حِـقْـفٌ فوقه خيزرانـةٌ أما يعرفون الخيزرانـةَ والـحِـقْـفـا ؟[٥]

ويعود بعدها إلى الوصف الذي بدأ به المقدمة: [٦]

وقد فكّتِ الظّلماءُ بعضَ قيودها وقد قامَ جيشُ الصبحِ للّيلِ واصطفّا

---

[١] العمدة، ابن رشيق: ٢/ ٣٩

[٢] ديوان ابن هانئ: ٢١١

[٣] وارد: شعر طويل مسترسل، وحفا: كثيفٌ أسود، شنفا: القرط في الأذن، لسان العرب مادة (وردَ، وحفَ، شنفَ)

[٤] تُقَطّ: تنقطع، لسان العرب مادة (قططَ)

[٥] الحِقف: ما اعوجّ من الرمل، خيزرانة: شجرٌ هنديٌّ ليّن القُضبان، لسان العرب مادة (حقفَ، خزرَ) والمقصود تشبيه الكَفَل بالكثيب الرملي المتمايل وفوقه خصرٌ رشيقٌ ليّنٌ ناعمٌ كالخيزران .

[٦] ديوان ابن هانئ: ٢١٢

وولّتْ نجومٌ للثّريّا كأنّها خواتمُ تبدو في بنانِ يدٍ تخفى

قام ابن هانئ في هذه المقدمة بالاستطراد في وصف الساقي، ومن ثمّ تابع واستطرد في وصف الطبيعة، وكل ذلك في المقدمة قبل أن يصل إلى الغرض الأصلي من القصيدة كالعادة وهو المدح، فبات الأمر كأنه استطرادٌ في قلب استطراد؛ يخرج الشاعر من موضوعٍ ويدخل في موضوعٍ آخر وهذا يجعل القارئ تائهاً في ثنايا المقدمة التي تكرر نفسها معنوياً من جهةٍ أولى، الأمر الذي يؤثر سلباً في جودة القصيدة في فكر قارئها؛ لأنها ستشعره بالملل من جهةٍ أخرى .

علماً بأنّ ابن هانئ لم يحصر استطراده في نوعٍ محددٍ فها هو يطيل ويستطرد في وصف مظهرٍ من مظاهر قوة الممدوح هذه المرة بالرغم من أنّ هذا الاستطراد الوصفي لم يلقَ استحسان البعض لوعورة ألفاظه وصعوبة حفظه[١]، ومظهر القوة الذي نتحدث عنه هنا هو أسطول جيش الممدوح المعزّ، وربّما كان اهتمامه بوصف الأسطول ناتجاً من اهتمام الممدوح نفسه بهذا الجانب نفسه من قوة الدولة، ولإبراز كل ذلك عمل ابن هانئ بكل طاقته ووظّف إبداعه الشعري ليصفَ كلّ جزئيةٍ كبيرةً كانت أم صغيرةً، لكنّ ذلك أوقعه في فخّ الاستطراد غير المستساغ من قِبل البعض كما أسلفنا .

ولم يكن الاستطراد هذه المرة في المقدمة بل في صلب غرض القصيدة (المدح)، وفي ذروة وصف قوة الممدوح، إذ ربّما يكون الاستطراد هنا إيجابياً وليس كما هو الحال في المقدمات؛ لأنّ الاستطراد في المقدمات يجعل غرض القصيدة يتلاشى، أما الاستطراد في صلب موضوع القصيدة فإنه يسهم في زيادتها وضوحاً وجلاءً، فيقول:[٢]

أما والجواري المنشآت التي سرَتْ لقد ظاهرَتْها عُدّةٌ وعديدُ

وما راعَ ملْكَ الرُّومِ إلّا اطّلاعُها تُنَشَّرُ أعلامٌ لها وبنودُ

يمتد الاستطراد في وصف الأسطول ليصل إلى (٢٧) بيتاً، وكما قلنا إنّ هذا النوع من الاستطراد في صلب القصيدة إنما هو أمرٌ يصبّ في صالح القصيدة والغرض منها، وليس مستنكَراً لأنه يزيد وضوح الصورة التي يريد الشاعر نقلها بمحصّلة القصيدة، فقد قيل:

---

[١] ينظر: رايات المبرّزين وغايات المميّزين، ابن سعيد الأندلسي، ١٥٤

[٢] ديوان ابن هانئ: ٩٢

" أصل الاستطراد أن يريكَ الفارسُ أنّه فـرَّ ليَكرّ...، وباب التفريع هو من الاستطراد كالتدريج من التقسيم، وذلك أن يقصد الشاعر وصفاً ما ثم يفرّع منه وصفاً آخر يزيد الموصوف توكيداً"[١] .

الصورة التي ازدادت وضوحاً وتوكيداً بفعل الاستطراد في وصف الأسطول هي صورة قوة الممدوح (المعزّ) في البرّ والبحر، وتجهيز الأسطول بالمقاتلين والعتاد، فوصف المواجهات البحرية بين أسطول ممدوحه وأساطيل الأعداء من جهةٍ، وبين أسطوله وعظمة البحر وقوته من جهةٍ أخرى، مضمِّناً ذلك وصفاً لسرعة السفن وقوة مقذوفاتها[٢]، علماً بأنّ الإسهاب والإطناب في الوصف في هذا المجال أمرٌ طبيعيٌّ وغير مستغرَب؛ " فقد أطنب الناسُ في وصف السفن وأطابوا، وقرطسوا القريض وأصابوا "[٣] .

كل ذلك يدل على أنّ الاستطراد قد يكون مقبولاً وإيجابياً في بعض مفاصل القصيدة، ولا سيّما في صلب جسدها وموضوعها وغرضها، كما هو الحال في المثال السابق، لكنّ الأمر مختلفٌ تماماً إذا ما حصل في المقدمات؛ لأنّ الاستطراد في المقدمة سيحرف القصيدة عن غرضها الأصلي أولاً، وقد يوقع الشاعر في فخ الخروج كما حصل مع ابن هانئ في بعض الأحيان من جهةٍ ثانية .

نستنتج من علاقة قصائد ابن هانئ ومقدماته بالاستطراد أنّ استطراد الشاعر دليلٌ على طول نفسه الشعري أولاً، كما أنّ للإطالة والاستطراد في المقدمات علاقةً وثيقةً بطول القصائد حتى فاقت مئتي بيت في بعض الأحيان، والأمر الآخر الذي يثير الانتباه أنّ أغلب استطراد الشاعر كان في الوصف؛ وربّما كان ذلك لتعطّش الشاعر للوصف في ديوانٍ خُصِّصَ للمدح من أوله إلى آخره، ولأنه لم يكن هناك مجالٌ لإفراد غرض الوصف في قصائد مستقلة .

يبقى الاستطراد موضع انتقاد للشاعر لجهة الاتهام الدائم بالوقوع في فخ التكرار والنمطية، إذ يكرر الشاعر نفسه وشعره من دون أن يعي ذلك[٤]، في الوقت الذي ينظر فيه البعض للاستطراد

---

[١] العمدة، ابن رشيق، ٢/ ٤١، ٤٢

[٢] ينظر: دراسات في الأدب الأندلسي، السيد محمد الديب، ٣٣

[٣] نفح الطيب ، المقّري، ٤/ ٨٧

[٤] ينظر: الأدب الأندلسي التطور والتجديد، محمد خفاجي، ٤٥٩

والإطالة نظرةً إيجابيةً تماماً تختلف عن النظرة السابقة، فهناك من يرى أنّ ابن هانئ شاعرٌ متجدّدٌ في شعره بعيداً عن التكرار والاجترار[١] .

عندما بدأنا في فقرة الاستطراد بالحديث عن ابن هانئ واستطراداته لم يكن ذلك إلّا لأنّ معظم دواوين شعراء عصر الخلافة تخلو أو تكاد من القصائد الطوال، باستثناء الشاعر ابن درّاج الذي خلت معظم قصائده من المقدمات أصلاً، ومن ثمّ فإنّ حضور الاستطراد في قصائد شعراء هذا العصر أو في مقدماتهم الشعرية قليل الظهور إن لم يكن نادراً .

فديوان ابن حزم الذي يعدّ متوسطاً مقارنةً غيره من جهة تضمنه القصائد الطوال نراه خالياً من الاستطراد في المقدمات، وربما ذلك عائدٌ إلى أنّ ابن حزم لم يكن يُعنى بالمقدمات أصلاً، فكثيراً ما نجده مثلاً ينظم قصيدةً في ذكر نعم الله عليه فيبدأ بذكر النّعَم، ويعدّدها واحدةً تلو الأخرى بدءاً من البيت الأول من دون أن يبدأ بمقدمةٍ أصلاً، فيقول:[٢]

لك الحمدُ يا ربُّ والشّكرُ تـمّ ... لك الحمدُ ما باحَ بالشّكر فـمْ

لك الحمدُ في كلّ مـا حالةٍ ... فقد خصّني منكَ فضلٌ وعَـمْ

من الـماءِ أنشأتني نـطـفـةً ... ومن بـعـد ذلك لـحـمٌ ودمْ

ويتابع ابن حزم على هذا النمط حتى نهاية القصيدة، كما أنه إذا أراد أن يمدح الرسول عليه الصلاة والسلام ويؤكّد نبوّته يبدأ قصيدته مباشرةً بذلك من دون مقدمات، فيقول:[٣]

مَـنِ الـمُـحـتَـمَى لله ربِّ العوالـمِ ... ودينِ رسولِ اللهِ من آلِ هـاشمِ

محمدٌ الهادي إلى الناس بالتُّقى ... وبالرّشدِ والإسلامِ أفضل قـادمِ

عليه مـن اللهِ السّلامُ مُـردَّداً ... إلى أن يوافي البعثُ كلَّ العوالمِ

يكمل ابن حزم على هذا المنوال حتى نهاية القصيدة الطويلة المكوّنة من (١٣٦) بيتاً، وبالرّغم من طولها إلّا أنّنا لا نستطيع أن نضفي عليها صفة الاستطراد؛ لأنّ الشاعر من بداية القصيدة إلى نهايتها ينهجُ نهجاً واحداً لم يحد عنه، ولم يخرج فيه عن مدح الرّسول عليه الصلاة والسلام، ملتزماً في كل الأبيات بالمدح وهو الغرض الرئيس لهذه القصيدة التي لم يقدّم لها أصلاً.

---

[١] ينظر: دفاتر أندلسية، يوسف عيد، ٧٢٦

[٢] ديوان ابن حزم: ٣٧

[٣] ديوان ابن حزم: ٥٢

وفي ذلك يبدو ابن حزم أقرب إلى الإيجاز من الاستطراد، فحدُّ الإيجاز أنّ الإيجاز ضربان:

١- مطابقٌ لفظه لمعناه لا يزيد عليه ولا ينقص عنه .

٢- ما فيه حذفٌ للاستغناء عنه في ذلك الموضع .

فالإيجاز هو العبارة المعبرة عن الغرض بأقل ما يمكن من الحروف[١]، وإن كان الإيجاز في المقدمات شعاراً لقصائد ابن حزم، فإنّ ابن دراج أحد أبرز شعراء عصر الخلافة تفرّد في أمرٍ لم يشاركه فيه أحدٌ من شعراء عصره؛ إذ يُعدُّ من أكثر شعراء عصره إنتاجاً وأطولهم نفساً، فكتب الكثير من القصائد الطوال، لكنّ الأمر الذي تفرّد به هو أنّ طول قصائده وكثرتها وغزارة إنتاجه لم تتناسب مع المقدمات في تلك القصائد، بل إنّ تلك القصائد الطويلة قد خلت في معظمها من الاستطراد في المقدمات الغائبة عن معظم مطولات ديوانه أصلاً كما أسلفنا، ومردُّ ذلك إلى أنّ ابن درّاج كان يقبل على الغرض مباشرةً من دون التقديم فنراه يمدح ويهجو مباشرةً من دون أن يقدّم، ولا مقدماتٍ عنده ليستطرد فيها إلا في أماكن محدودة من ديوانه، ومنها تلك التي يمدح فيها مباركاً ومظفّراً صاحبي بلنسيّة، فيستطرد في مقدمتها الغزلية قائلاً:[٢]

أنورُكِ أم أوقدتِ بالليلِ نارَكِ ... لباغٍ قِراكِ أو لباغٍ جوارَكِ ؟

وريّاكِ أم عَرْفُ المجامرِ أشعلتْ ... بعودِ الكباءِ والأُلُوّةِ نارَكِ ؟

ومبسمُكِ الوضّاحُ أم ضوءُ بارقٍ ... حداهُ دعائي أن يجودَ ديارَكِ

وخلخالُكِ استنضيتِ أم قمرٌ بدا ؟ ... وشمسٌ تبدّتْ أم ألحْتِ سوارَكِ ؟

يتغزل الشاعر في الأبيات السابقة بضياء المحبوبة ونورها الذي أوقد عتمة الليل وكشف ظلامه، مذكراً بطمعه بعطاء المحبوبة وكرمها بالوصال والتقرب منه، كما يتغزل برائحتها العطرة التي فاحت في المكان إذ يشبه عبقها بالأشجار والنباتات الطيبة الرائحة ثم يذكر بجمال مبسمها ولمعة أسنانها، ثم يبيّن ترف المحبوبة بالإشارة إلى ما تتزين به من خلخالٍ وسوارٍ، ولا شك في أن كل الوصف الحسي السابق للمحبوبة لا يمكن أن يكون أمراً طارئاً على شعر ابن

---

[١] ينظر: العمدة، ١/ ٢٥٠

[٢] ديوان ابن دراج: ١٠١، ١٠٢

دراج بقدر ما يُعدُّ نهجاً التزمه الشاعر في معظم القصائد التي قدّم لها بالغزل بالرغم من قلتها. وطالت أبيات المقدمة لتصل إلى خمسةٍ وعشرين بيتاً، ويتابع ابن درّاج حديثه عن الحبيبة حتى يقول في البيتين (الرابع والعشرين) و (الخامس والعشرين) على التوالي:[١]

وكم دون رحلي من قصورٍ مَشيدةٍ تُـحرّمُ من قربِ المَزارِ مزارَكِ

وكم زأرتْ حولي أسودٌ تهامستْ لها الأسدُ أن كُفّي عن السّمعِ زارِكِ

إذ يشير مجدداً إلى مكانة المحبوبة في قومها مؤكداً مرة أخرى الرؤية التي أثبتها في الأبيات السابقة وهي أن المحبوبة من عِلْيَة القوم تعيش حياة رغيدة مترفة فهي محاطة بكل ما يمنعه عنها، كما تشير كلمات مثل (قصور، مشيدة، مزارك، أسود) إلى الحياة الحضرية التي تعيشها المحبوبة، وذلك متناسبٌ مع شعر ابن دراج عموماً الذي يغلب عليه الطابع الحضري، ولا سيما في شعر الغزل أو المقدمات الغزلية .

من البديهي بعد ذلك أن تطول القصيدة لتصل إلى (٦٨) بيتاً، علماً بأنّ صفة الإطالة في قصائد ابن درّاج صفةٌ غالبةٌ على شعره وإن كان في معظمه خالياً من المقدمات .

وفي مقدمةٍ أخرى يمزجُ فيها بين حديث الحب والغزل من جهة، والخيال الحربي من جهةٍ أخرى يستطرد الشاعر ويطيل فيقول في مطلعها:[٢]

أوجفتُ خيلي في الهوى وركابي وقذفتُ نَبلي بالصِّبا وحِرابي

وسللتُ في حبل الغواية صارماً عَضْباً ترقرق فيه ماءُ شبابي

ورفعتُ للشّوقِ المبرِّحِ رايـةً خفّاقةً بـهـوائجِ الأطرابِ

تطول المقدمة لتكون من أطول المقدمات وأكثرها استطراداً حتى تصل إلى (٤٦) بيتاً، ويقول

---

[١] ديوان ابن دراج: ١٠٤

[٢] ديوان ابن درّاج: ١٨١، ١٨٢

في آخر أبيات هذه المقدمة الطويلة واصفاً الراحلة ومشقة الرحلة:[١]

سربُ المَقاصرِ والملاعبِ صُنتُهُ فأطرْتُهنَّ مع القطا الأسرابِ

ذُعِرَتْ بحسِّ الإنسِ تحت حجالِها واستأنستْ بضراغمٍ وذئابِ

ونزَتْ بِهنَّ عن الأرائكِ روعةٌ مهَدَتْ لهُنَّ حُزونَ كلِّ يَبَابِ

فطويْنَ آفاقَ البلادِ لِطيّةٍ تأبى لها الأيّامُ يومَ إيابِ

يتحدث ابن درّاج في مقدمته الطويلة هذه عن قوته وشغفه بالحياة ونبضه بالحيوية في أيام الشباب، ويستمر بالتحدث عن ذلك بنبرة الخيال الحربي حتى يصل إلى حديث الرحلة ومشقتها، إذ يعدُّ الشّاعرُ الصّبر على مشقّة تلك الرّحلة والقدرة على تسيير الرّاحلة وترويضها في تلك المسيرة الشّاقة إلى الممدوح مظهراً من مظاهر القوة والحيوية التي يسهب في الحديث عنها والفخر بها وهذا يشير إلى أنّ المقدمة وإن كانت متجاوزةً للمألوف في طولها إلّا أنّها كانت مترابطة فنيّاً ومعنويّاً، فالاستطراد بمعنى الإطالة مؤكَّدٌ في مقدمة ابن درّاج السابقة بصرف النّظر عن التعريفات الجامدة لمفهوم الاستطراد التي ترى أنّ الاستطراد هو أن يكون المتكلم في معنىً فيخرج منه بطريق التّشبيه أو الشّرط أو الإخبار أو غير ذلك إلى معنىً آخر يتضمّن مدحاً أو قدحاً أو وصفاً أو غير ذلك...، ولا بدّ من ذكر المستطرَد به باسمه بشرط ألّا يكون جرى له ذكر الكلام قبل ذلك[٢] .

ليس شرطاً أن تنطبق كلّ عناصر التّعريف السّابق على المقدمة أو الكلام المستَطرَد فيه حتى يدخل ضمن خانة الاستطراد؛ إذ يكفي القول: إنّ المقدمة بلغت (٤٦) بيتاً من أصل (٨٦) بيتاً هي أبيات القصيدة كاملةً، أي أنّ المقدمة شكّلت أكثر من نصف القصيدة وتغلّبت على الغرض الأصلي لها، وشغلت معظم مساحتها بنيويّاً وفكريّاً، حتى إنّها طالت إلى درجةٍ ليست اعتيادية فوصلت إلى مرحلة الخروج؛ لأنّ المقدمة باتت أكبر من المدح موضوع القصيدة الأصلي .

---

[١] ديوان ابن دراج: ١٨٤

[٢] ينظر: تحرير التحبير، ابن أبي الإصبع، ١٣٠

لكن إذا أردنا الدّقة والأمانة فإنّ صفة الاستطراد في المقدمات لا حضور لها في ديوان ابن درّاج مقارنةً بحجم ديوانه، وطول قصائده؛ لأنّ الشاعر كان يطرح غرضه في معظم القصائد من دون مقدمات، كما أنّ رغبة ابن درّاج وحماسه للمدح، وضجيج معاني المدح في فكره قد أبعده عن الاستطراد والإطالة في المقدمات إن وُجِدَتْ، فغالباً ما نجده يلجُ في غرض القصيدة مباشرةً، ومع ذلك فإنّ قلّة الاستطراد في شعره لم تنفِ عنه أبداً صفة الطول، بل كان من أطول شعراء عصره نفساً وأغزرهم قولاً .

من كلّ ما تقدّم نستطيع القول :

١- إنّ سمة الاستطراد في قصائد شعراء عصر الخلافة كانت محصورةً عند الشّعراء الأكثر إنتاجاً والأغزر شعراً، ومن المنطقي أن ينعدم الاستطراد أو يقلّ حضوره عند الشّعراء المقلّين أو الذين تخلو دواوينهم من المطوّلات كابن شُهيد، والرّمادي، وابن هذيل .

٢- كانت سمة الاستطراد عند شعراء هذا العصر مؤشراً ودليلاً على طول القصيدة، فارتبط الاستطراد عندهم بقضية طول القصيدة ارتباطاً وثيقاً في أغلب الأحيان؛ بسبب التّناسب الطّردي بين طول القصيدة وطول مقدمتها، ولا سيّما عند شعراء مثل ابن هانئ وابن درّاج .

- **المقدمات بين التقليد والتجديد :**

إنّ حديث المقدمات السّابق بعمومه يوضّح اتجاهات المقدمات الشعرية عند شعراء عصر الخلافة، فقد كانت اتجاهات المقدمات محصورةً في موضوعات محدّدة كالأطلال والغزل والوصف والحكمة والشّكوى من الدّهر ومقدمات الخمرة بصرف النّظر عن تقسيم تلك الاتّجاهات إلى اتّجاهات عامّة تشمل المقدمة الطللية والغزلية، واتّجاهاتٍ فرعيةٍ تنضوي تحتها باقي المقدمات على اختلاف أنواعها ومضامينها، ولا شكّ في أنّ انحسار المقدمات الشّعرية عند شعراء عصر الخلافة ضمن هذه الاتّجاهات يدفع إلى القول:

إنّ التقليد كان مسيطراً على المقدمات، فلم يأتِ شعراء عصر الخلافة بنوعٍ جديدٍ من المقدمات، أو شكلٍ آخر منها لم يكن معروفاً عند الشّعراء الأوّلين، فمساحة التجديد أو هامشه كان ضيّقاً

بالنسبة إلى لشعراء الأندلسيين، ولم تكن لديهم فرصٌ كبيرة في صوغ مقدماتٍ جديدة وكسر طوق المقدمات التقليدية؛ لأنّ الشعراء الأندلسيين كانوا يعدّون الشعر المشرقي قدوةً يقتدون بها، ومنارةً يهتدون بهديها ثقافيّاً، وأدبيّاً، وحضاريّاً من جهةٍ أولى، كما أنّ الاستقرار والهدوء في حياتهم قد يكون منعهم من ابتداع مقدماتٍ جديدة باستثناء تلك المقدمات التي خصّصها الأندلسيون لوصف جمال الطبيعة وتصوير سحرها، ولم يكن لها روّادٌ بين شعراء عصر الخلافة .

ولم يكن الأمر كما هو عند المشارقة الأصلاء صانعي القصيدة العربية في مهدها الأول، وإن كان التقليد سمةً غالبةً على مقدمات الأندلسيين في شكلها ومضمونها، فلا غرابة في ذلك بل إنه من الطبيعي أن تكون مقدمات الأندلسيين مقدماتٍ تقليديةً؛ لأنّ الله لم يقصر الشعر والعلم والبلاغة على زمنٍ دون آخر، بل كان ذلك مشتركاً مقسوماً بينهم، فكان كلُّ قديمٍ حديثاً في عصرهِ، وممّا يؤيّد ذلك قول الإمام علي رضي الله عنه: " لولا أنّ الكلام يُعاد لَنفِدَ "، فليس أحدنا أحقّ بالكلام من أحدٍ، وإنّما السّبقُ والشّرفُ معاً في المعنى"[١] .

يدل هذا الكلام على أنّ تقليد اللاحق للسّابق من طبيعة الأمور وبديهة الأشياء، بل يشير أيضاً إلى أنّ التّجديد هو الاستثناء؛ إذاً فلا غرابة في التقليد، أمّا التّجديد –إن حضر– فسيكون لافتاً وغريباً ضمن الجوّ العام الذي يسير في ركب التّقليد على الصّعد كافة، ولا سيّما في الشّعر .

"فمَثَلُ القدماء والمحدثين كمَثَلِ رجلين ابتدأ أحدهما بناءً فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزيّنه، فالكلفةُ ظاهرةٌ على هذا وإن حَسُنَ، والقدرة ظاهرةٌ على ذلك وإن خَشُنَ"[٢]، علماً بأنّ التّقليد ليس مقياساً لجودة الشّيء المقلَّد، فليس كلّ ما يُقلَّد يكون مثاليّاً بالضّرورة، لكنّه من وجهة نظر المقلِّد طريقٌ آمنٌ على أقلّ تقدير يسلكه الشاعر المقلِّد من دون أن يحسب حساباً لأيّة عواقب محتملة .

إذاً ليس الحسن والجودة صفةً لازمةً بالشّيء المقلَّد؛ لأنّ المقامات والأزمنة تختلف فيَحسُن في وقتٍ ما لا يَحسُن في آخر، ويُستَحسَنُ عند أهل بلدٍ ما لا يُستَحسَنُ عند أهل غيره...، وربّما استُعملتْ في بلدٍ ألفاظٌ لا تُستَعمَلُ كثيراً في غيره، فلم يتقدم امرؤ القيس والنابغة والأعشى إلّا بحلاوة الكلام

---

[١] العمدة، ابن رشيق، ١/ ٩١

[٢] المصدر نفسه، ١/ ٩٢

وطلاوته مع البعد عن السّخف والرّكاكة، على أنّهم لو أغربوا لكان ذلك محمولاً عنهم؛ إذ هو طبعٌ من طباعهم[١] .

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ خلوّ هذه الفقرة من الشواهد والأمثلة على المقدمات التقليدية ليس لقلّتها وندرتها، بل على العكس تماماً، فكلّ المقدمات بأنواعها المختلفة التي سبق ذكرها والحديث عنها منذ بداية الفصل من مقدماتٍ طللية وغزلية وخمرية وغيرها تعدُّ خير مثالٍ وأفضل دليلٍ على اتّجاه شعراء عصر الخلافة نحو التّقليد في مقدماتهم من جهةٍ أولى، كما يُعَدُّ التّفصيل في الحديث عن تلك المقدمات بأنواعها مؤشراً على خفوت شعلة التّجديد، بل وربّما انطفائها في قصائد شعراء عصر الخلافة من جهةٍ ثانيةٍ .

[١] ينظر: المصدر السابق، ١/ ٩٣

الفصل الثاني

(دور المقدمات والخواتيم والتخلّص في بناء القصيدة)

أولاً: أثر حيوات الشعراء وبيئاتهم ومشاعرهم في مقدماتهم الشعرية:

لابدّ من تسليط الضوء هنا على أبرز النقاط المهمة في حيوات أبرز شعراء عصر الخلافة الذين عُرفوا بالتقديم لقصائدهم، أي الذين التزموا تماماً بالبنية التقليدية للقصيدة العربية، وفي مقدمة هؤلاء الشعراء:

- **ابن هانئ الأندلسي:**

كانت حياة ابن هانئ علامةً فارقة في تاريخ شعراء الأندلس، وشعراء عصر الخلافة من جهة، وفي قصائده وإنتاجه الشعري من جهةٍ أخرى، ومن الطبيعي أن يكون للبيئة التي عاشها الشاعر ولطبيعة الحياة التي خاض في غمارها أثرٌ في شعره نراه في المقدمات؛ فالشاعر ابن بيئته بالدرجة الأولى؛ لذلك عددنا حياة ابن هانئ متميّزةً في طبيعتها وبيئتها وامتدادها الجغرافي من جهةٍ، وفي أثرها في شعره ومقدماته الشعرية من جهةٍ ثانية .

وقد ذكرنا إبّان التعريف بابن هانئ أنّ الشاعر لم يستقر في الأندلس، بل تركها وهو في ريعان شبابه، وغادرها وهو في السابعة والعشرين من العمر إلى المغرب التي قضى فيها قرابة خمسةٍ وعشرين عاماً، وجديرٌ بالذكر أنّ ابن هانئ غادر الأندلس بسبب الكثير من التّهم التي وُجّهت له، وخوفه على نفسه من صاحب إشبيلية، وعند الخوض في شاعرية ابن هانئ أو في الأوضاع التي نشأ فيها شعره لابدّ من القول:

إنّ الشاعر إمّا أنّه لم يقل الشعر في الأندلس مطلقاً، واكتفى هناك بكونه متعلّماً متأدّباً باحثاً في أسرار الشعر وقوافيه وألفاظه ومعانيه حتى تخرّج فيها شاعراً يُشار إليه بالبنان، وإمّا أنّ شعره في الأندلس لم يصل إلينا بسبب التهم الموجّهة له، أو لأنّ قصائده ما وجدت ضالّتها في انتمائه الفكري في الأندلس، بينما كان هناك في المغرب من عمل على تحريض قريحة الشاعر للبروز معلنةً نفسها بوضوحٍ في انتمائها وفكرها .

يشير كلّ ذلك إلى أنّ الشاعر في الشطر الأندلسيّ من حياته ما عرف الاستقرار، بل كانت حقبةً مملوءة بالاضطرابات والاتّهامات والمطاردة؛ لذلك فإنه من الممكن أن يكون ذلك سبباً في خلوّ تلك الحقبة من إبداعه الشعري، لكنّ البيئة المغربية التي شهدت فيها حياته كل

الاستقرار كانت شاهدةً على إبداعه من جهةٍ، مؤثرةً في شعره عموماً ومقدماته خصوصاً من جهةٍ ثانية .

لا نريد هنا أن نفتح صفحة الحديث عن انتماء الشاعر، أهو أندلسيٌّ أم مغربيٌّ؛ لأننا عندما صنّفناه ضمن شعراء عصر الخلافة كان ذلك لأنه ولد في الأندلس أولاً، وعاش حياته إبّان حقبة عصر الخلافة الأندلسي ثانياً بصرف النظر عن المقولات التي تؤيّد نسبة الشاعر إلى المكان الذي لمع فيه أو أنتجَ شعره فيه، ومع تجاوز فكرة رفض إحسان عباس وغيره[١]، لأن الأندلسية لفظةً تشير إلى نتاج الأجيال المولودة في الأندلس، أو تشرّبت خصائص البيئة الأندلسية بالولادة والنشأة[٢]، بالرغم من ذلك فإنه لا يمكن تجاهل البيئة الخصبة التي نشأ فيها الشاعر وتلقّى فيها علمه وأدبه .

وإن كانت البيئتان الأندلسية والمغربية تتنازعان الشاعر، ويتبارى الدارسون والنقاد في جذبه نحو الجهة التي تتفق مع وجهة نظره، فإنّ كل ذلك لا ينفي بأيّ شكلٍ من الأشكال انتماءه إلى الأندلس وكونه من مبدعيها وشعرائها، علماً بأنّ بعض أولئك الدارسين يمزجون بين النسبتين الأندلسية والمغربية للشاعر كما فعل محمد اليعلاوي محقق ديوان ابن هانئ[٣].

لكن لا يمكن أن نعدّ نزار قباني مثلاً شاعراً لبنانياً إن عاش جُلّ حياته في لبنان وأنتج شعره هناك؛ لأن نسبة المرء وجذوره تجري في دمائه وروحه وكيانه قبل أن تظهر في عمله، فكيف إذا كان شاعرنا ابن هانئ مولوداً في الأندلس ناهلاً من علمائها متعلماً متأدباً على أيدي شعرائها من جهةٍ أولى، ومنتجاً بعض شعره هناك وإن لم يصل إلينا كما يرى البعض من جهةٍ ثانية[٤] .

كل تلك الأوضاع التي عاش فيها ابن هانئ، وخُلقت معها قصيدته لاشكّ في أنها أثّرت في نشأة تلك القصيدة وصبغت شعره بطابعٍ ولونٍ يتناسب مع البيئات والحالات النفسية المختلفة التي انتابته في مراحل متفرقة من حياته، ومع البيئة التي بزغ فيها الشاعر ولمع نجمه في سمائها أي (المغرب)، إذ كان للبيئتين المتقاربتين جغرافياً المتباعدتين فكرياً الأثر الأكبر في تكوين قصائد

---

[١] ينظر: رسالة ابن حزم الأندلسي في فضل الأندلس، نفح الطيب، المقّري، ١٦٤/٣

[٢] ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، إحسان عباس، ٤٣

[٣] ينظر: ديوان ابن هانئ، صفحة الغلاف .

[٤] ينظر: ملامح الشعر الأندلسي، عمر الدقاق، ٨١

الشاعر ببنيانها الذي بين أيدينا في شكله الحالي من جهة، وفي المقدمات وأنواعها وأساليبها من جهةٍ أخرى .

ربما كانت الأوضاع القاسية التي عاشها ابن هانئ سبباً رئيساً في جنوح مقدماته نحو التقليد، إذ كانت انعكاساً لمقدمات الشعر العربي التقليدية من مثل مقدمات الطلل والغزل والوصف والخمرة والحكمة، وسبب ذلك نزعة الأندلسيين عموماً إلى محاكاة المشارقة لإثبات القدرة الشعرية، إذ يمكن القول:

١- إنّ النشأة الأندلسية قد تكون ولّدت عنده الرغبة في التحدي والتقليد، لذلك كانت مقدماته في معظمها تقليدية، ما يؤكد المنافسة بين البيئتين حضارياً وثقافياً .

٢- البيئة المغربية شعر الشاعر فيها بأنه عاد إلى أصوله المشرقية وبات في الوطن الأم للقصيدة العربية التقليدية التي طالما سعى لتعلّم أسسها وطريقة سبكها فكان له ما أراد.

ولم يقتصر الأمر على المقدمات التقليدية، بل إن المقدمات الشعرية غير التقليدية كانت حاضرةً بوفرةٍ أيضاً في شعره، ولاسيّما عندما حاكى عمر بن أبي ربيعة مثلاً في مقدماته الغزلية، ومغامراته مع الحبيبة التي يعاني في الوصول إليها بسبب شدة الرقابة التي يفرضها قومها عليها، واصفاً تحدّيه المخاطر في سبيلها، وفي ذلك يقول ابن هانئ:[١]

الـحِبُّ حيثُ المعشرُ الأعداءُ والصّبرُ حيثُ الكِلّةُ السّيراءُ[٢]

ما للمهاري النّاجياتِ كأنّها حتمٌ عليها البَيْنُ والعُدَواءُ ؟

وغدت ممنَّعةَ القباب كأنّها بين العُداةِ فريدةٌ عصماءُ

حُجِبت ويُحجبُ طيفُها فكأنّما منهم على لحظاتها رقباءُ

ما بانةُ الوادي تثنّى خوطُها لكنّها الـيَزنيـّةُ السَّمراءُ

---

[١] ديوان ابن هانئ: ١٥

[٢] الكِلّة: الستر الدقيق، السّيراء: ثوب فيه خطوط، لسان العرب مادة (كللَ، سيَرَ)

يذكر الشاعر المعاني ذاتها التي يذكرها الشاعر عمر بن أبي ربيعة من عدّه قوم المحبوبة أعداءً له، وأنّ هؤلاء الأعداء يحجبون حبيبته عنه، ويفرضون عليها أشدّ أنواع الرّقابة، وقد تكون تلك إشارة غير مباشرة إلى أعدائه الذين يتربّصون به في الأندلس، الذين منعوه من دخولها أو العودة إليها بعد أن نسج معها قصة عشقٍ خلدت في نفسه، وباتت ذكراها مصدراً للألم والحسرة في وجدانه وكيانه، إذ كأنّ مطاردته ونبذ الأندلس له قد ولّد في نفسه دافعاً لإثبات الذات، ورغبةً في العودة إلى جذوره المشرقية التي ما وجد حضناً يحتضنه أدفأ منها، ولسان حاله يقول: إنّ الحضن المشرقي هو الأصل وأنا عائدٌ إلى أصلي وجذوري، وبدا ذلك واضحاً من نبرة التقليد العالية في مقدماته التقليدية .

وهنا نستطيع القول إنّ الشعور الذي كان يسيطر على ابن هانئ، والحالة النفسية القلقة التي سكنت فيه بسبب اضطرابات حياته كان لها دورٌ بارزٌ في تحديد طريقته في التقديم لقصائده، وأسلوبه في افتتاح مطوّلاته الشعرية، وخير مثالٍ على ذلك مقدمته السابقة الواقعة في قصيدةٍ بلغت (١٠٧) من الأبيات، كما أنّ إكثاره من المقدمات الطللية كان مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بحياته من جهةٍ، وبحالته النفسية التي تتناسب مع حالة الطلل من جهةٍ ثانية .

فقد كانت حياة ابن هانئ غير بعيدةٍ عن مفهوم الأطلال القائم في أساسه على الرحيل، وترك الديار، فإن كان الشعراء الجاهليون الأوائل قد رحلوا عن ديارهم وتركوها بسبب طبيعة حياتهم البدوية القائمة على التنقل والترحال، فإنّ ابن هانئ قد رحل عن دياره وتركها أيضاً لكن مع اختلاف الأسباب والظروف، إذ إنّ ابن هانئ ترك الأندلس بسبب متغيراتٍ طرأت على حياته فغيّرتها وقلبتها رأساً على عقب، لكنّ هدف الرحيل وغايته عند الجاهليين وعند ابن هانئ كان واحداً؛ وهو النجاة وإنقاذ النفس من الهلاك، وبصرف النظر عن الفرق في أسباب المغادرة والرحيل، إلّا أنّ الغاية من الرحيل كانت متماهية تقريباً بين الشاعر ومن يسعى إلى الاقتداء بهم في مقدماته .

وبذلك يمكن القول: إنّ مقدمات الشاعر التي سبق ذكرها ما هي إلا صورةٌ من صور حنين الشاعر إلى وطنه الأول، وعندما يقف ابن هانئ على الأطلال ويصفها في كثيرٍ من مقدماته، ذاكراً ذكرياته الجميلة فيها، مشتاقاً إلى أيام الشباب، فإنّ ذلك يشير إلى أنّ المقصود بالأطلال

في شعره هو الأندلس في الدرجة الأولى، وبهذا المعنى تكون المقدمات الطللية في شعره قد تجاوزت كونها مقدمات تقليدية فقط، لتتحول إلى حالةٍ حياتية واقعية عاشها الشاعر، وكان لها أثرها وانعكاسها البالغ في نفسه حتى خرجت على شكل مقدماتٍ يبثُّ الشاعر فيها نفحاتٍ من أشواقه وحنينه إلى مسقط رأسه أو أطلاله (الأندلس) من جهةٍ، كما استطاع بواسطتها أن يثبّت قدميه على سلّم بناء القصيدة العربية التقليدية من جهةٍ ثانية، إذ كانت هذه المقدمات التقليدية الدرجة الأولى من درجات السلّم الذي تدرّجت عليه قصيدة ابن هانئ صعوداً .

أمّا البيئة الحضرية التي عاش فيها ابن هانئ فقد كانت واضحةً من الكثير من الألفاظ الموحية الملائمة لتلك البيئة ولطبيعة الحياة فيها بما تحمله من رغدٍ وهناءٍ، إذ كانت البيئة الأندلسية بيئةً مدنيّةً ناعمةً مترفةً، بعيدةً عن تقشّف الحياة البدوية، وشظف العيش فيها، وبدا انعكاس البيئة الحضرية في شعره من بكثير من الشواهد، فها هو يقول في مقدمة قصيدةٍ يمدح بها المعزّ لدين الله:[١]

ألا طـرَقَـتْـنـا والنّجـومُ ركـــودُ ... وفي الـحيِّ أيقاظٌ ونـحنُ هجودُ

وقد أعجلَ الفجرُ الـمُلمّعُ خطوَها ... وفي أخرياتِ الليل منه عمودُ

سرت عاطلاً غضبى على الدّرِّ وحده ... فلم يدرِ نحرٌ مـا دهـاهُ وجِـيـدُ[٢]

فما برحتْ إلّا ومن سلكِ أدمعي ... قلائـدُ فـي لبّـاتِـهـا وعـقـودُ[٣]

ألم يأتِها أنّـا كبرنا عن الصّبا ... وأنّـا بلينا والزّمانُ جـديـدُ؟

ولم أرَ مثلي مـا له من تـجلّدٍ ... ولا كجفوني ما لـهنّ جمودُ

ولا كالليالي مـا لـهنَّ مَـواثـقٌ ... ولا كالغواني مـا لـهنَّ عهودُ

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٩٠، ٩١

[٢] عاطل: هي المرأة التي خلا جيدها من الحليّ والزينة، لسان العرب مادة (عطلَ)

[٣] لبّاتها: نحرها، لسان العرب مادة (لببَ)

يبدو واضحاً من الأبيات السابقة نَفَس الشاعر الأمويّ عمر بن أبي ربيعة، ويبدو سيرُ ابن هانئ على هديِه في نسجِ قصة مقدمته، ولا سيما من جهة قدوم المحبوبة إليه ليلاً، ومخاطرتها بنفسها وسمعتها، وهذا ما اعتاد عليه عمر بن أبي ربيعة الذي كسر في شعره قاعدة رغبة الحبيب بالحبيبة فقط، وجعل المرأة أيضاً متحررة من القيود الاجتماعية والنفسية التي تدفعها إلى كبت مشاعرها، فباتت الحبيبة عنصراً فاعلاً في علاقة الحب غير مكتفٍ بمتابعة الأحداث من بعيد، إذ جعلها عمر في شعره صاحبة قرارٍ وفعلٍ وإرادة في علاقة الحب التي تجمع بينهما .

ولاشكّ في أنّ ذلك يُعدّ شكلاً من أشكال الانفتاح الذي شهده العصر الأموي تجاه المرأة ودورها ومكانتها، وإرخاءً للقيود التي أحاطت بها سابقاً، ومن المعروف أنّ عمر بن أبي ربيعة كان زعيم الغزل الحضري في عصره، وعندما يقتدي ابن هانئ به، وينسج على منواله فلاشكّ في أنّ الملامح الحضرية ستظهر بوضوح في شعره ومقدماته، وإن كان تحرير المرأة من بعض قيودها أولى تلك الملامح، فإنّ الألفاظ الرقيقة الناعمة المتلائمة مع البيئة الحضرية كانت الملمح الأبرز من ملامح البيئة الحضرية في مقدمته السابقة، إذ تضمّن معجمها اللغوي ألفاظاً مثل (الحيّ– الملمّع – الدّرّ – قلائد – عقود – أيكاً – ناعماً – الغواني... وغيرها) .

علماً بأنّ الجوّ العام الذي تحيا فيه قصائدُ ابن هانئ ومقدماته الشعرية إنما هو جوّ القصيدة الجاهلية ببيئتها البدوية القاسية؛ لأنّ القسوة في حياته كما أسلفنا كانت صاحبة الأثر الأبلغ في مقدماته، فها هو عندما يمدح جوهراً الكاتب يأتي بمقدمةٍ من زمن امرئ القيس، في غموض معانيها وجزالة ألفاظها ووعورتها، فيقول[١] :

أنُظلِمُ إنْ شِمْنا بَوارقَ لُمَّحَا ... وضحنَ لساري الليلِ من جنبِ تُوضِحا؟

بعَينِكِ أنْ باتت تُحَرِّقُ كورَها ... مُحجّلةً غُرّاً من المُزنِ دُلَّحا

تَحَمّلَ ساريها إلينا تحيّةً ... فهيّجَ تذكاراً ووجداً مُبرِّحا

وعارضَهُ تلقاءَ أسماءَ عارضٌ ... تَكَفّى ثبيرٌ فوقهُ فترجّحا

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٧٧، ٧٨

ولـمّـا تهادى نكّــبَ البيدَ مُعرِضــاً وأتْـأقَ سَجلاً للرّياضِ فطفّحَا

تدلّى فخلتُ الدّكنَ من عَذَباته كواسرَ فُــتــخاً في حَفافيه جُــنَّــحَـا

لِـتـغذُ غواديهِ بمنعرج اللوى موائحَ رقراقٍ من الريِّ مُــتَّــحَــا

سَـقَـتْهُ فـمجّتْ صائكَ المسكِ حُفَّلاً تـسحُّ وأذرتْ لـؤلؤَ الـنّـظمِ نُـضَّـحـا

فلم تُبقِ من تلكَ الأجارعِ أجرعاً ولم تُبقِ من تلك الأباطحِ أبطَحا

أجِدَّكَ ما أنفكُّ إلّا مُغَبَّـقاً بكأس النّوى صرفاً وإلّا مُصَبَّحا ؟

من يقرأ أبياتَ هذه المقدمة من بدايتها إلى نهايتها يلاحظ أنّ هذه الأبيات بعيدة كلّ البعد عن البيئة الأندلسية بما فيها من رقةٍ، وعذوبة، وربّما بإمكاننا القول أيضاً: إنّ هذه الأبيات بما فيها من وعورةٍ في الألفاظ إنّما تنتمي للجاهلية أكثر من بعض القصائد الجاهلية؛ إذ لا يخلو بيتٌ من أبيات المقدمة السابقة من كلماتٍ غامضةٍ، حوشيةٍ، وعرةٍ مشكّلةً بذلك معجماً لغوياً بإمكان الشاعر أن يباري فيه شعراء الجاهليةِ أنفسهم، غلبت عليه ألفاظ من مثل (تُوضِحا، كورها، مُحجّلة، دُلَّا، ثبير، أتْـأق، سَجْلا، فُـتـخاً، حفافيه، منعرج اللوى، موائح، مُـتَّـحَا، الأجارع، الأباطح، أجِدَّكَ، مُـغَـبَّـقـا...)[1]، إذ تدلّ هذه الألفاظ على قسوةٍ وجفافٍ لا يتناسبان أبداً مع البيئة الأندلسية التي نشأ فيها ابن هانئ، لكن يمكننا تفسير ذلك بأنّ النشأة الأندلسية قد تكون ولّدت عنده الرغبة في التقليد، ومردُّ ذلك إلى نزعة الأندلسيين إلى محاكاة المشارقة وإثبات القدرة الشعرية .

ففي ظلِّ المنافسة بين البيئتين حضارياً وثقافياً وحتى سياسياً، فضلاً عن البيئة المغربية التي عاش الشاعر فيها جزءاً مهماً من حياته، في النظر إلى كل ذلك نستطيع القول: إنّ كل تلك

---

[1] تُوضِحا: اسم مكان، كورها: الكور هو كور الحداد المبني من طين تُوقَد فيه النار، محجّلة: مشهورة، دُلَّا: مُثقلة بالماء، ثبير: جبل بمكة، أتْـأقَ: امتلأ، سَجْلا: دَلْواً، فُـتخاً: مفرده فتخاء وهو العُقاب، حفافيه: جوانبه، منعرج اللوى: اسم مكان، موائح: أخذُ الماءِ من قاع البئر، مُـتَّـحَـا: أخذُهُ من أعلاها، الأجارع: الأراض الرملية، الأباطح: تجمّعات السيل في الأرض السهلة، مُـغَـبَّـقا: الشارب في الليل، لسان العرب مادة (وضح، كورَ، حجلَ، دلحَ، ثبرَ، سجلَ، فتخَ، حففَ، عرجَ، موحَ، متحَ، جرعَ، بطحَ، غبقَ)

العوامل كان لها الأثر الأبرز في مقدمات ابن هانئ التقليدية إن جاز التعبير، إذ إن شعر ابن هانئ بات الوطن الأم للقصيدة العربية التقليدية، التي طالما جعل منها المثل الشعري الأعلى الذي يسعى إلى الوصول إليه فكان له ما أراد .

- **ابن حزم الأندلسي:**

عندما نتحدث عن أثر حياة الشعراء وبيئاتهم ومشاعرهم في مقدماتهم الشعرية فإنّه من الجدير بنا التطرّق إلى ابن حزم، فقد كان ابنُ حزم من بين أكثر الشعراء الذين تناسبت مقدماتهم أو بدايات قصائدهم مع بنيتهم الفكرية وانتمائهم البيئي والثقافي، وإذا علمنا أنّ ابن حزم غالباً ما كان يبدأ قصائده من دون مقدماتٍ، إلّا أنّ مطالعَ تلك القصائد تدلُّ على أنّ مَن قالها إنّما هو ابن حزم الأندلسي .

فعند التعريف بابن حزم قلنا: إنّه الإمام الحافظ العلّامة... وقد تعلّم ابن حزم علوم القرآن صغيراً، كما اهتمّ بالعلوم النافعة الشرعية، وقد أثّرت تلك النّشأة في مطالع قصائده تأثيراً كبيراً، لا بل في قصائده عموماً لا في المطالع فحسب، فمن الملاحظ أن ابن حزم كان يبثُّ في قصائده كلّ مبادئ الدين الإسلامي، وكلّ ما يؤكّد التزامه بثوابت الشريعة والعقيدة التي آمنَ بها وتربّى في كنفها، والأمثلة على ذلك في ديوانه لا حصر لها، فها هو يقول في إحداها:[١]

لكَ الحمدُ يا ربُّ والشّكرُ تـمّ ... لكَ الحمدُ ما بـاحَ بالشكرِ فمْ

لكَ الحمدُ في كلّ مـا حـالـةٍ ... فقد خصّني منكَ فضلٌ وعَـمْ

من الـماء أنشأتنـي نـطـفـةً ... ومن بـعـدِ ذلك لـحـم ودمْ

وأسكنتَ في جسدي روحـهُ ... وأحْـملتَها في طباقِ الـرَّحِـم

[١] ديوان ابن حزم: ٣٧

ويكمل على هذا النمط ذاكراً في بداية هذه القصيدة معظم العقائد الإسلامية الراسخة الثابتة في قلب كل مسلمٍ وذهنه من جهةٍ، التي ترسم شخصية ابن حزم ونشأته وتربيته من جهةٍ ثانية، إذ نجده يسير على النهج نفسه في قصيدةٍ أخرى يقول في مطلعها[١]:

من المحتمى لله ربِّ العوالمِ ودينِ رسولِ اللهِ من آلِ هاشمِ

محمّدٌ الهادي إلى الناسِ بالتّقى وبالرّشدِ والإسلامِ أفضل قـادمِ

عليه من الله السلامُ مُرَدّداً إلى أنْ يوافي البعثُ كلَّ العوالمِ

يثني الشاعر هنا على الله عز وجل، وعلى النبيّ محمّدٍ عليه الصلاة والسلام، ويرسل له سلاماً أبدياً حتى يبعث الله الخلق من جديد، وفي ذكر البعث أيضاً معنىً من أهم معاني العقيدة الإسلامية التي تبيّن انتماء الشاعر وإيمانه بمبادئه وثوابته التي نصَّ عليها الدين الإسلامي، التي نهلها الشاعر وهو في المهد الأندلسي، لكنّ الملاحَظ على مطالع قصائد ابن حزم وما بعدها أنّ الأمر مختلفٌ عمّا هو عليه عند ابن هانئ .

وإن كانت ألفاظ ابن هانئ وعباراته تتناسب مع البيئة المشرقية البدوية في قسوتها ووعورتها وجفافها خالعةً ثوب السلاسة والرِّقة الأندلسي، فإنّ ألفاظ ابن حزم وعباراته كانت ابنةً وفيةً للبيئة الأندلسية فغلبت عليها العذوبة والسهولة والوضوح، معلنةً انتماءها لبيئتها من دون تردّد، علماً أنّ هذا النهج هو نهج أغلب الشعراء الأندلسيين في عصر الخلافة، لكنّ ابن هانئ هو الذي كسر طوق هذه القاعدة وشذَّ عنها .

ممّا تقدَّم بات واضحاً أثرُ النشأة والبيئة والحياة في مقدمات قصائد شعراء عصر الخلافة ومطالعهم، وعندما نتحدث عن أمرٍ كهذا إنّما نكتفي بعرض نماذج توضيحية من مقدمات قصائد بعض شعراء عصر الخلافة، وليس لكلّ الشعراء؛ لذلك اكتفينا بابن هانئ وابن حزم أُنموذجين صادقين يمثلان حالتين شعريتين مختلفتين أو متناقضتين في عصر الخلافة؛ للإشارة إلى أن الشعر في عصر الخلافة لم يكن ينحو المنحى ذاته عند الشعراء جميعهم، ولاسيّما إذا ما

---

[١] ديوان ابن حزم: ٥٢

عاودنا التذكير بأنّ البحث عموماً يرتكز على دواوين بعض شعراء عصر الخلافة الذين ذُكِروا في بداية البحث وليس جميعهم .

وذلك لأنّ بقيّة الشعراء كما أسلفنا لم تكن لهم قصائدُ طويلة أو مطوّلاتٌ شعريّةٌ، بل كانت دواوينهم في أغلبها مقطّعاتٍ شعريةً قصيرةً، والبحث يبحث في صلب القصيدة الأندلسية في عصر الخلافة ومضمونها وبنيتها، ولا علاقة له بدراسة المقطّعات الشعرية .

ثانياً: أسلوب الشعراء في التقديم، واختيار المقدمات الشعرية :

لكلّ شاعرٍ طريقته الخاصة في التقديم لقصائده، كما لكلّ صاحب مهنةٍ طريقته في تأدية مهنته وإنجاز عمله، فمنهم من اتّبع طريقة التنويع في المقدمات مع البقاء في الإطار العام ضمن حقل المقدمات التقليدية، وقد يكون مردُّ ذلك التنويع إلى الابتعاد عن (الرّوتين)، وكسر الملل الذي قد يشعر به القارئ من جهةٍ، أو من أجل إثبات الذات ومباهاة شعراء القصيدة العربية في جذورها الأولى من جهةٍ ثانيةٍ .

كما اتّبع البعض الآخر نهجاً ثابتاً تقريباً في المقدمات، وفي مقدمة الشعراء الذين نوّعوا في مقدمات قصائدهم زعيم شعراء عصر الخلافة وأكثرهم إنتاجاً تقريباً (ابن هانئ الأندلسي)؛ إذ لم ينهج ابن هانئ نهجاً ثابتاً في مقدماته الشعرية، بل نوّعَ فيها أيّما تنويع فخاض في مقدمات الغزل والطلل والوصف والحكمة والخمرة والخيال الحربي، وغير ذلك من المقدمات الثانوية التي سبق ذكرها إبّان الحديث عن المقدمات الشعرية وأنواعها عند الشاعر فيما سلف .

ولاشكّ في أنّ التنويع في المقدمات الشعرية لم يكن عبثياً منفصلاً عمّا ذُكِرَ من أسباب، فإنّ النقّاد يرون أنّ أول ما يحتاجه الشاعرُ " معرفة مقاصد الكلام وحُسنُ التّأتّي والسياسة، فإن نَسَبَ ذلَّ وخضعَ، وإن مدحَ أطرى وأسمَعَ، وإن هجا أخلَّ وأوجعَ، وإن فخرَ خَبَّ ووضع، وإن عاتبَ خفضَ ورفعَ، وإن استعطفَ حنَّ ورجعَ، ولكنّ غايته معرفة أغراض المخاطب كائناً من

كان ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، فذلك هو سرُّ صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوتَ الناسُ، وبه تفاضلوا " [١] .

لذلك نجد التنويع حاضراً بوفرة في مقدمات ابن هانئ؛ لأنه لم يكن شاعراً عادياً، بل كان شاعراً جدليّاً متنقّلاً بين أماكنَ عدّة وبين أكثر من بلاط، إذ يمكن أن نعدّه من شعراء الملوك والأمراء، وهذا يفسر التنويع في مقدماته، فالتنويع في مقدماته عائدٌ إلى التنويع في مراحل حياته المختلفة، من باب أنّ لكلّ مقامٍ مقالاً، " فشعرُ الشاعر لنفسه وفي مراده وأمور ذاته من مزحٍ وغزلٍ ومكاتبة، ومجون وخمرية وما أشبه ذلك غير شعره في قصائد الحفل التي يقوم بها بين السّماطين، يُقبَلُ منه في تلك الطرائق عفو كلامه، وما لم يتكلّف له بالاً، ولا يُقبَلُ منه في هذه إلّا ما كان مُحكّكاً، معاوداً فيه النّظر، جيداً لا غثَّ فيه، ولا ساقط ولا قلق، وشعره للأمير والقائد غير شعره للوزير والكاتب،ومخاطبته للقضاة والفقهاء بخلاف ما تقدَّمَ من هذه الأنواع"[٢].

ينطبق هذا الكلامُ في عمومه على مقدمات ابن هانئ وأسلوبه فيها، علماً بأنّ مقام الملوك والأمراء الذي عاش فيه قد فرض عليه نوعاً من الكلام متناسباً مع سموّ المقام؛ لذلك نجد أنّ ابن هانئ أكثرَ في شعره من المقدمات التقليدية، فعندما يقدّم الشاعر لقصائده بالأطلال أو الغزل أو الحكمة أو الشكوى من الدهر، فهذا يعني أنّه مهتمٌّ بوضع شعره على سكّة شعر القدماء أولاً؛ لأنه يعلم أنّ شعر القدماء هو الأنموذج الأعلى الذي يسعى إليه الشعراء ويثبتون فحولتهم بواسطته وهذا يشير إلى مكانة ذلك الأنموذج وشأن ذلك النوع من المقدمات في القصيدة العربية ثانياً . ومراعاةً من الشاعر لسموّ المقام الذي هو فيه اختار مقدماتٍ تقليديةً متناسبةً في أسلوبها وسموّ مكانتها في القصيدة العربية مع سموّ مقام الملوك والأمراء، فالمقدمات التقليدية التي سبق ذكرُها عند ابن هانئ خير دليلٍ على ذلك ولا داعي لإعادة ذكرها .

في المقابل نجد أنّ بعض شعراء عصر الخلافة اتّبعوا أسلوباً ثابتاً تقريباً في صوغِ المقدمات وحياكتها، فقد كانت مقدمات ابن شُهَيد مثلاً تدور في فلكٍ واحدٍ تقريباً، وتنحو منحى

---

[١] العمدة، ابن رشيق، ١/ ١٩٩ .

[٢] المصدر نفسه .

الأطلال والاعتبار من الزمن ، ومما له من قصائد نجده يقول في مقدمة قصيدةٍ يعارض بها قصيدةً للبحتري:[١]

هــذه دارُ زيــنــبَ والــرَّبــابِ .....

قد تركنا الصّبا لكلِّ غَـويٍّ وانسلخنا مــن كــلِّ ذامٍ وعــابِ

وانــقــطعنا لواعظاتِ مَشيبٍ آذنــتــنــا حــيــاتُــهــا بــذهــابِ

وإذا ما الـصّـبـا تَحَمَّـلَ عَـنّـا فقبيحٌ بــمــا ارتــضــاهُ الــتّــصــابــي

يتحسّر الشاعر في هذه المقدمة على الصّبا بوقوفه على أطلال المحبوبة، وينهج ابنُ شُهَيد هذا الأسلوب في التقديم لقصائده في معظم شعره، وتحديداً في معظم شعره الذي يمكن تصنيفه في خانة القصائد وليس المقطّعات، فنجده ينسج على منوال الجاهليين مادحاً يحيى المعتلي، فيقول متّبعاً الأسلوب ذاته مرّةً أخرى: [٢]

شَــجَـتْهُ مــغانٍ من سُليمى وأدؤرُ .....

وأخرى اعتلقنا دونهنَّ ودونــها قصــورٌ وحُــجَّــابٌ ووالٍ ومَــعــشــرُ

ومَــرقَــبةٍ لا يدركُ الطّرفُ رأسَها تــزِلُّ بــها ريحُ الــصّــبــا فَــتَــحَــدّرُ

ينهج ابن شُهيد هنا الأسلوبَ نفسه في ذكر الأماكن والحسرة على أيام الشباب الجميلة التي ولّت إلى غير رجعة، وممّا نُسِب إليه أيضاً في أثناء الفتنة التي أصابت قرطبة، قوله:[٣]

ما في الطّلولِ من الأحبّةِ مُــخــبِــرُ فمن الذي عــن حــالــهــا نــســتخبرُ ؟

لا تــسألَــنَّ سوى الفراقِ فــإنّــهُ يُــنــبــيكَ عنهم آنــجَـدوا أم أغوروا

جــارَ الزّمــانُ عليهمُ فــتــفــرّقــوا في كــلِّ نــاحيةٍ وبــادَ الأكــثــرُ

---

[١] ديوان ابن شُهَيد: ٥٦ .

[٢] ديوان ابن شُهيد: ٧٣

[٣] ديوان ابن شُهيد: ٧٦

جرتِ الخطوبُ على محلِّ ديارهم وعـليهمُ فـتـغـيّـرتْ وتـغـيّـروا

فـدعِ الزمانَ يـصوغُ في عرَصاتهم نـوراً تـكـادُ لـهُ القلوبُ تَـنـوَّرُ

هناك غير ذلك الكثير من الأمثلة والشواهد التي تؤكّد اتّباع ابن شُهيد أسلوباً ثابتاً تقريباً في التقديم لقصائده، أسلوباً يعتمد على التمهيد غالباً بالحديث عن الأطلال وذكر ما أصابها من أجل الدعوة إلى الاعتبار وأخذ الموعظة، وممّا قاله في مقدمة إحدى قصائده داعياً إلى الحذر من الزمان وأخذ الحيطة منه، ذاكراً الحسرة والألم من مصائب الزمان ونوائبه، مُتَّبعاً الأسلوب ذاته في نسج مقدمة على مقاس ثوب القصيدة:[١]

إنـّي امرؤٌ لعبَ الـزّمانُ بـهـمّـتي وسُـقيتُ من كأسِ الخطوبِ دهاقَها

وكبوتُ طِـرْفـاً في العُلا فاستضحكتْ حمرُ الأنـامِ فـمـا تَـريـمُ تُـهـاقَـها

وإذا ارتمتْ نحوي المُنى لأنـالَـهـا وقـفَ الزّمانُ لـها هناكَ فـعاقَـهـا

وبعكس ابن هانئ كان ابن شُهيد ثابتاً في مقدماته على نسقٍ واحدٍ، وأسلوبٍ ثابتٍ وهو أسلوب ذم الزمان والاعتبار من الدهر بالإلحاح على ظاهرة الأطلال وما يصيب الديار من موتٍ وفناءٍ لأخذ العِظة والعبرة منها، وربّما ذلك عائدٌ إلى نشأته المترفة في طفولته وحداثة سنّه، إذ كان طفلاً شديد الحساسية، ثم إنّ الحال تبدّلت إبّـان الفتنة البربرية التي عايشها ولم ينسجم معها إلّا بما تجلّى منها في مقدماته الشعرية[٢] .

من ناحيةٍ أخرى نجد أنّ ابن هانئ لم يكتفِ بالتنويع في أسلوب مقدماته من جهة المضمون، بل إنّه في بعض المواضع كان يلجأ أحياناً إلى أسلوب القَصّ مثلاً، فنجده يقول في مقدمة قصيدةٍ يمدح بها المعز لدين الله:[٣]

ألا طرقَـتـنْا والـنّـجـومُ ركـودُ وفـي الـحيِّ أيـقـاظٌ ونـحنُ هجودُ

---

[١] ديوان ابن شُهيد: ١٠٠

[٢] ينظر: ديوان ابن شُهيد ، ٢٦، ٢٩

[٣] ديوان ابن هانئ: ٩٠

وقد أعجلَ الفجرُ المُلمّعُ خطوَها وفي أخـرياتِ الليل مـنـهُ عـمـودُ

سَـرَتْ عاطلاً غضبى على الدّرّ وحده فلم يـدرِ نـحـرٌ مـا دهـاهُ وجِـيدُ

فما برحتْ إلّا ومن سلكِ أدمـعـي قـلائـدُ فـي لَـبّـاتـهـا وعـقـودُ

يروي الشاعر في الأبيات السابقة أحداثاً على شكل قصة مع محبوبته التي تأتي إليه مجازفةً بنفسها وسمعتها في منتصف الليل بعد أن نام الشاعر، فباتت تعجّل خطواتها مع طلوع خيوط الفجر خوفاً من أعين الرقباء، ثم يصف الشاعر مشيتها ومحاسنها الجسدية، قبل أن يعلن حزنه وبكاءه بسبب فراقها في نهاية المشهد، إذ يروي الشاعر في هذه المقدمة قصةً قصيرةً ملتزماً بعناصر القصة من شخصيات وزمانٍ ومكانٍ وحبكةٍ تجمع بين كل العناصر السابقة، كما يلجأ ابن هانئ إلى أسلوب السرد في الكثير من قصائده، فيقول في مقدمة إحدى قصائده التي يمدح فيها جعفر بن علي الأندلسي:[١]

أرقـتُ لبرقٍ يستطيرُ لـهُ لـمْـعُ فعصفرَ دمعي جائلٌ من دمي ردعُ[٢]

ذكرتكِ ليلَ الرَّكبِ يسري ودوننا على إضمٍ كثبانُ يبـرينَ فـالجزعُ

ولله مـا هاجتْ حمامةُ أيـكـةٍ إذا أعلـنتْ وجداً أُسِـرَّ لها دمـعُ

تداعتْ هديلاً في ثيابِ حدادِها فـخَفَّضَ فرعٌ واستـقلَّ بـها فـرعُ

يسرد ابن هانئ الأحداث في الأبيات السابقة سرداً من دون أن يتخلل ذلك السرد وصفٌ أو حوار، بل كان الشاعر يروي ما يشعر به ويكابده باستخدام ضمير الغائب الذي يعدّ من أبرز مؤشرات النمط السردي، كما نوّع الشاعر في مقدماته بين الأسلوبين الخبري والإنشائي، إذ يقول في مقدمة قصيدةٍ مدحيةٍ في يحي بن علي الأندلسي:[٣]

---

[١] ديوان ابن هانئ: ١٩٨

[٢] عصفرَ: صُبِغَ، ردع: أثر، لسان العرب مادة (عصفر، ردع) والمقصود أن الشاعر أرق ولم يستطع النوم عندما لمع البرق مذكّراً إياه بالحبيبة فبكى بكاءً شديداً حتى اختلطت دموعه بدمائه وكأنه يبكي دماً .

[٣] ديوان ابن هانئ: ١٥٨

قِـفـا فلأمـرٍ ما سرينا وما نسري وإلّا فمشياً مثلَ مشي القطا الكُدري

قِفا نتبيّن أينَ ذا البـرقُ مـنـهـمُ ومن أينَ تسري الرّيـحُ طيّبـة النَّشْرِ

لعلّ ثرى الوادي الذي كنتُ مرّةً أزورهـمُ فـيه تَـضَـوَّعَ للـسَّـفْرِ

أكلُّ كِـنـاسٍ بالصَّريمِ تـظـنُّـهُ كِـناسَ الظِّـباءِ الدُّعـجِ والشُدُنِ العُفْرِ

فهل علموا أنّي أسيرُ بـأرضـهـم وما لي بها غيرُ الـتَّعسفِ مـن خُـبْـرِ

يغلب الأسلوب الإنشائي على هذه الأبيات منوّعاً فيه الشاعر بين الأمر والاستفهام، في الوقت الذي كان للأسلوب الخبري الحصة الأكبر في مقدماته الشعرية، ففي إحداها يقول:[١]

أقـوى المُحصِّبُ من هادٍ ومن هِيدِ وودّعـونـا لِـطَـيَّـاتٍ عـبـاديـدِ

ما أنسى لا أنسى إجفالَ الحجيج بـنا والرّاقصاتِ من الـمَـهـريّـةِ الـقُـودِ

ذا موقفُ الصّبِّ من مرمى الجِمار ومن مشاخبِ الـبُـدْنِ قَـفـراً غيرَ معهودِ

وموقفُ الفتياتِ النّاسكاتِ ضُحىً يَـعثُرنَ في حَبراتِ الفتيةِ الـصِّـيـدِ

يبدو أنّ ابن هانئ لا يسير في مقدماته على نسقٍ واحدٍ ثابتٍ، فمرّةً يصف الأطلال، ومرّةً يتغزّل، ومرّةً يبثُّ الحكمة، وأخرى يطرق حديث الخمرة وغير ذلك، فلا ثبات في نهج ابن هانئ وأسلوبه في المقدمات فتارةً يلجأ إلى القصّ، وتارةً أخرى يسرد الأحداث والوقائع سرداً، وحيناً يُلبِس مقدماته ثوب الإنشاء، وثوبَ الخبر حيناً آخر، فلا يترك ابن هانئ للقارئ مجالاً ليتوقّع الأسلوب الذي سيختاره في بناء مقدماته وصياغتها؛ لأنه خرج عن (الروتين) وخالف المألوف، فكسر بذلك كلَّ أفقٍ للتّوقّع في وجدان المتلقي .

ونعود فنقول: إنّ الإلحاح في الأمثلة والبحث عموماً على ابن هانئ يعود إلى أنّه الشاعر الوحيد تقريباً من بين شعراء عصر الخلافة الذي أنتج ديواناً بقصائدَ كاملةٍ فيها من مكوّنات القصيدة العربية ما يجعلها صالحةً للدراسة البنيوية أولاً، وإصدار الأحكام الصالحة لتشمل القصيدة

[١] ديوان ابن هانئ: ٩٩

الأندلسية في عصر الخلافة ثانياً، خاصةً إذا ما أعدنا التذكير بأن ابن هانئ يعد أحد أبرز الدعامات التي بُنيت عليه قامة الشعر العربي الأندلسي في عصر الخلافة .

ثالثاً: بـــراعـــــة الاســـــتـــــهـــــلال :

الاستهلال في الشعر ركنٌ مهمٌّ من أركان المقدمة الشعرية؛ فمطلع القصيدة ينبغي أن يكون عوناً للمقدمة في تأدية مهمتها وإتمام وظيفتها في القصيدة، لكنّ السؤال المطروح هنا؛ (متى يكون الشاعر بارعاً في الاستهلال؟ أو ما معايير البراعة في الاستهلال؟) .

نستطيع أن نلتمس تلك المعايير من خلال ما ورد في بعض كتب النقد الأدبية، فما سمّاه ابن المعتزّ بـــ (حُسْن الابتداءات) أطلق عليه المتأخرون (براعة الاستهلال)؛ وهو أن يأتي الناظم أو الناثر في ابتداء كلامه ببيتٍ أو قرينةٍ تدلُّ على مرادِه أو معظم مُراده في القصيدة... وينبغي ألّا يُبتَدَأ بشيءٍ يُتَطَيَّرُ منه، كقول ذي الرّمة:[١]

مـــا بـــالُ عينِكَ منها الـماءُ يَنسكبُ .....

كما ينبغي أن يراعى في الابتداءات ما يقرب من المعنى إذا لم تتأتَّ له براعة الاستهلال وتسهيل اللفظ وعذوبته وسلاسة ألفاظه " وهو نوعٌ من صناعة الشعر جمّةٌ فوائده، وذلك أن يجعل مطلع الكلام من الشعر والخطب والرسائل دالاً على المعنى المقصود بذلك الشعر أو تلك الخطبة أو تلك الرسائل" [٢] يشير ذلك إلى أنّ الانقطاع غير مرغوب بين المطالع والأغراض بل إنها ينبغي أن تكون مرآةً لها وصورةً معبرةً عنها، كما أنّ كلمة صناعة تدلّ على أنّ الأمر ينبغي أن يكون متقناً في صياغته لفظاً ومعنىً، وقيل: إنَّ أحسن ابتداءٍ ابتدأت به العرب؛ قول النابغة:[٣]

كِليني لِـــهَـــمٍّ يـــا أميمةُ نـــاصبِ ولـيـلٍ أقـاسيهِ بطيءِ الـكـواكـبِ

---

[١] ديوان ذو الرّمّة: ٩

[٢] الجامع الكبير، ابن الأثير الجزري، ١٨٧

[٣] نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، باب الكتابة وأصناف الكُتّاب، ٧/ ١١١

يبدو أنّ أصحاب الشأن قد ربطوا بين الغاية والقصد من القصيدة، أو بين الغرض من القصيدة وحسن الابتداء بها وبراعة الاستهلال فيها، فكلّما كان المطلع أو البداية دالّةً على مضمون القصيدة أو الغرض منها كانت تلك البداية تستحق أن تُوسَمَ بالحسن، وكانت مثالاً على الاستهلال البارع، وإذا ما حاولنا تقصّي مواطن هذه البراعة في دواوين شعراء عصر الخلافة نجدها كثيرة، فها هو الرمادي ينظم قصيدةً يتحدث فيها عن منع الخمرة في سائر البلاد والأمر بإراقتها، فيقول في المطلع:[١]

بِـخـطْـبِ الشّاربينَ يضيقُ صدري وتُـرمِـضُـنـي بـلـيّـتُـهُـم لَعمري

بحسب التوصيف السابق لمعيار حسن الابتداء وبراعة الاستهلال فإنّ الرمادي قد أفصح عن غايته وهدفه من كتابة القصيدة انطلاقاً من مطلعها، وذلك عندما لـمَّحَ إلى مصيبةٍ تنتظر المدمنين على الخمرة، فمن يقرأ مطلع القصيدة يعلم أنّ هدف الشاعر من كتابة قصيدته هو الحديث عن الخمرة، والتنبيه على أمرٍ متعلّقٍ بها فيكون الرمادي بذلك قد رسم في ذهن القارئ صورةً عن القصيدة ومضمونها منذ البيت الأول فيها؛ إذ يكفي القارئ أن يقرأ المطلع فقط ليعلمَ سياق القصيدة والأمر الذي تتناوله، وهذا ما جعله بارعاً في استهلاله بحسب الرأي النقدي السائد .

وممّا نظمه الرمادي أيضاً بهدف وصف بعض الطيور –كعادة الكثير من شعراء الأندلس– قصيدةً يقول في مطلعها:[٢]

تبدّتْ على البازي من الريشِ لأمـةٌ فـتحسبُه من سائر الطّـيـرِ يـتّـقـي

أشار الشاعر من خلال هذا المطلع إلى أنّ الهدف المعلن من القصيدة إنّما هو وصف الطيور في الأندلس، عندما بدأ قصيدته بوصف طائر البازي منبئاً بذلك عن الغرض من القصيدة من خلال مطلعها، وإن كان الرمادي قد لـمّح في قصيدة الخمرة السابقة عن غرض القصيدة من خلال مطلعها، فإننا نجده يصرّح بمضمون قصيدته السابقة مباشرةً من دون تلميح علماً بأنّ

---

[١] ديوان الرمادي:٧٣

[٢] ديوان الرمادي: ٩٤

هناك من اشترط في براعة الاستهلال أن يكون مطلع القصيدة دالّاً على ما بُنيت عليه مُشعِراً بغرض الناظم من غير تصريح، بل إشارة لطيفة تَعذُبُ في حلاوتها في الذوق السليم من عتبٍ أو عذرٍ أو تنصّلٍ أو مدحٍ أو هجوٍ ... وما سُمّي هذا النوع بـ براعة الاستهلال إلّا لأنّ المتكلم يُفهِمُ غرضه من كلامه عند ابتداء رفع صوته به، ورفع الصوت في اللغة هو الاستهلال؛ يقال: استهلّ المولود صارخاً إذا رفع صوته عند الولادة[١] .

وذلك ما نلاحظه في مطلع قصيدة لابن شُهيد يرثي فيها القاضي ابن ذكوان، فقال في المطلع:[٢]

إذا لم تجد إلّا الأسى لكَ صاحباً فلا تمنعَنَّ الدّمعَ ينهلُّ ســـاكـبـا

حيث تشير هذه البداية إلى أنّ مضمون القصيدة مرتبطٌ بالحزن والرثاء والفقد، وذلك واضحٌ في ألفاظ المطلع وتراكيبه، فأحسنَ الشاعر في استخدام ألفاظٍ كـ (الأسى، الدمع) للدلالة على مضمون القصيدة وغايتها كما أجاد في استخدام تراكيب كـ (الأسى صاحب)، و (الدمع ينهلّ ساكبا) للإشارة إلى شدّة الحزن بسبب الفقد، كلُّ ذلك في المطلع مكّنَ الشاعر من توجيه فكر القارئ ومشاعره باتجاهٍ محدد يريده من خلال المطلع، فكان بارعاً في انتقاء الألفاظ، وتمّت له البراعة من خلال قدرته على رصف تلك الألفاظ ضمن تراكيب أنبأت بغرض القصيدة وأعلنت عنه قبل البدء به فمن براعة الألفاظ والتراكيب في المطلع وُلدت براعة الاستهلال .

ولعلّ من أدقّ الأمثلة وأجودها على براعة الاستهلال في شعر عصر الخلافة، قول ابن شُهيد في مطلع قصيدةٍ يصف فيها ما أصاب قرطبة من مصائب وخراب، أثناء الفتنة، وحزنه بسبب ذلك:[٣]

ما في الطّلولِ من الأحبّةِ مُـخـبِـرُ فمن الذي عن حالـها نـسـتـخـبـرُ

---

[١] ينظر: خزانة الأدب، ابن حجة الحموي،/ باب براعة الاستهلال في النظم، ١٠

[٢] ديوان ابن شهيد: ٥٠

[٣] ديوان ابن شُهيد: ٧٦

الطلول في مطلع ابن شُهيد هي تلميحٌ واضحٌ إلى قرطبة التي تحوّلت إلى حالةٍ من الخراب والدّمار وباتت أطلالاً بعد أن رحل عنها الكثير من أهلها بسبب الفتنة التي أصابتها، كلّ تلك المعاني يريد الشاعر الحديث عنها والتفصيل فيها في سياق القصيدة لكنّه أنبأ بها منذ بداية القصيدة، وأعلن عنها في المطلع فارتبط المطلع بالقصيدة ارتباطاً وثيقاً جعله يستحق التصنيف ضمن حالة حسن الابتداء أو براعة الاستهلال، " فأحسنُ الابتداءات ما ناسب المقصود"[١]، إذ بدأ ابن شُهيد بمعنىً أراد إكماله في ثنايا القصيدة[٢] .

إذ رسم لقرطبة صورة الأطلال الخاوية على عروشها منذ البيت الأول ثم أكمل رسمَ عناصر المشهد الطللي لمدينة قرطبة في باقي القصيدة فكان المطلع خير بداية وتمهيدٍ لوصف الفتنة والخراب الذي حلّ بالمدينة من خلال كلمةٍ واحدةٍ رسمت لها تلك الصورة وجسدتها في الأذهان، وهي كلمة (الطلول) .

وممّا يُصنَّف في باب براعة الاستهلال قول ابن شُهيد أيضاً في مطلع قصيدةٍ نظمها في مدح عبد العزيز المؤتمن:[٣]

سُـقياً لطيبِ زماننا وسـروره وغرير عـيـشٍ مسعفٍ بـغـريـره

تشير ألفاظ المطلع من كلمات مثل (سقياً- طيب- سروره) إلى ميل الشاعر إلى الفرح والنشوة ممّا ينبئ بإقباله على غرضٍ شعريٍّ يتناسب مع حالته التي أنبأ بها المطلع، فقد اتفق علماء البديع على أنّ " براعة المطلع هي طلوع أهلّة المعاني واضحةً في استهلالها وألّا يتجافى بجنوب الألفاظ عن مضاجع الرقة وأن يكون التشبيب بنسيبها مُرقِصاً عند السماع وطرق السهولة متكفلة لها بالسلامة من تجشّم الحزن، ومطلعها مع اجتناب الحشو ليس له تعلُّقٌ بما بعده ، وشرطوا أن يجتهد الناظم في تناسب قسميه بحيث لا يكون شطره الأول أجنبياً من شطره الثاني "[٤] . إذ ينبغي أن يتضامن شطرا المطلع ويتّحدا في سبيل الإيحاء أو التلميح أو

---

[١] الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، ٢/ ٤٤١

[٢] ينظر: تحرير التحبير، ابن أبي الإصبع، باب حسن الابتداءات، ١٦٨

[٣] ديوان ابن شهيد: ٨٣

[٤] خزانة الأدب، ابن حجة الحموي ، باب حسن الابتداء عند المتقدمين، ٩، ١٦

التصريح بغرض القصيدة ومضمونها ليكون للمطلع حينها شرفُ نيل الجودة والبراعة في الاستهلال .

وبالنسبة إلى ابن حزم فإننا نستطيع القول: إنّ معظم قصائده ببراعة الاستهلال؛ لأنّ ابن حزم كان شاعراً مباشراً في التعبير عن غرضه وهدفه من قصائده من البيت الأول محقّقاً بذلك الشرط الأساس لجودة المطلع وحسن الابتداء، فنجده يقول في مطلع قصيدةٍ يتحدث فيها عن نِعَمِ الله وكونه، وصحّة نبوّةِ سيدنا محمدٍ عليه الصلاة والسلام، و ارتجلها في ديوان الخلافة:[١]

لكَ الحمدُ يا ربُّ والشكرُ تـــمّ لكَ الحمدُ مـــا بـــاحَ بالشّـــكرِ فـمْ

يصرّح ابن حزم في هذا المطلع ولا يلمّح، فيطرح غرضه من القصيدة ويفصح عن مضمون القصيدة ابتداءً من البيت الأول؛ إذ شكّلَ المطلع تمهيداً لغرض القصيدة إن لم يكن صلب الغرض نفسه الذي سبق ذكره، وهنا يبدو واضحاً أنّ الشاعر أحسنَ الابتداء وأجاد الاستهلال في مطلعه في شطري المطلع كما أسلفنا، وتتمُّ له الجودة من التزامه بما جاء في المطلع في باقي أركان القصيدة .

فما يطرحه ابن حزم في مطالعه يمثّلُ عنواناً لقصائده يلتزم به الشاعر ولا يحيدُ عنه من بداية القصيدة إلى نهايتها، وهناك من تحدّث عن ذلك تحت باب المقاطع والمطالع؛ فعدّوا المقاطع (منقطع الأبيات) وهي القوافي، والمطالع أوائل الأبيات وقد كان لابن رشيق وجهة نظرٍ مختلفةٍ في المطالع إذ يقول: " ومن الناس من يزعم أنّ المطلع والمقطع أول القصيدة وآخرها، وليس ذلك بشيءٍ، وقال محمّد بن إبراهيم السّمين: المقاطع أواخر الأبيات، والمطالع أوائلُها، قال: ومعنى قولهم حَسَنُ المقاطع جيد المطالع؛ أن يكون مقطع البيت وهو القافية متمكّناً غير قلقٍ ولا متعلّقٍ بغيره فهذا هو حُسنُه، والمطلع هو أول البيت؛ جودته أن يكون دالّاً على ما بعده كالتصدير وما شاكله، وروى الجاحظ: الناس مُوكَّلون بتفضيل جودة الابتداء وبمدح صاحبه،

---

[١] ديوان ابن حزم: ٣٧

وأنا موكَّلٌ بتفضيل جودة المقطع وبمدح صاحبه... وحكاية الجاحظ تدلّ على أنّ المقطع هو آخر البيت أو القصيدة..."[١] .

يشير الكلام السابق إلى أنّه لا يوجد إجماعٌ على مفهوم المطالع في القصائد، فهناك من يرى أنّ المطلع هو بداية كلّ قصيدة أو البيت الأول منها، وهذا هو الرأي السائد، لكنّ الرأي المخالف يرى أنّ المطلع هو بداية كل بيتٍ بشكلٍ مستقلّ، ويكون المطلع جيّداً إن دلّ على البيت الذي يليه أو ارتبط به .

وإذا ما فتحنا صفحة ابن هانئ شاعر عصر الخلافة الأول من حيث الإنتاج والالتزام بالنهج التقليدي للقصيدة العربية وفي ضوء التعاريف السابقة لبراعة الاستهلال نجد أنّ ابن هانئ في أغلب قصائده ومقدماته الشعرية بعيدٌ عمّا عُرِف ببراعة الاستهلال أو حسن الابتداء؛ فإذا ما كانت براعة الاستهلال مرتبطةً ارتباطاً وثيقاً بغرض القصيدة وأنّها يجب أن تشي به أو توحي به تصريحاً أو تلميحاً، في ضوء هذا التعريف لبراعة الاستهلال يبدو أنه من الصعب أن نصنّف ابن هانئ ضمن من برعوا في الاستهلال أو أحسنوا الابتداءات .

فقد كانت مقدمات ابن هانئ في معظمها مقدماتٍ تقليديةً في الطلل والغزل (النسيب) والحكمة، بينما كان كلّ ديوانه تقريباً في المدح، فنجده يقول في مطلع قصيدةٍ يمدح بها المعزّ لدين الله:[٢]

أقــولُ دمــىً وهي الحِسانُ الرّعابيبُ ومن دون أستار القبابِ مــحــاريــبُ

المطلع من مقدمة في الغزل، والقصيدة في المدح ما يجعل المقدمة في باب النسيب أخذاً بالقول الذي يسمّي الغزل نسيباً في قصائد المدح[٣]، ومع أنّ ابن هانئ أفلح في جعل الغزل أو النسيب أو الأطلال خير بدايةٍ يفتتحُ بها قصائده المدحية إلّا أنّ ذلك لا يعني أنّ المطالع في هذه المقدمات توحي بالمدح (غرض القصيدة) أو تدلّ عليه كما يقتضي تعريف براعة الاستهلال

---

[١] العمدة، ابن رشيق، ١/ ٢١٥، ٢١٦

[٢] ديوان ابن هانئ: ٤١

[٣] العمدة: ابن رشيق، ٢/ ١١٧

السابق، بالرغم من أنّ التقديم بالغزل في قصائد المديح كان سنّةً متّبَعةً في القصيدة العربية منذ ولادتها، وبالرغم من اقتداء ابن هانئ بهذا النهج إلّا أنّ ذلك لا يعني وجود رابطٍ مباشرٍ بين الغزل والمدح، أو بين الأطلال والمدح وعلى هذا فإنّ ابن هانئ بات برأي من عرّفَ براعة الاستهلال خارج إطار الشعراء البارعين في استهلالهم وحُسنِ ابتدائهم .

لكنّه إن لم يبرع في الاستهلال بحسب ما سبق، فإنّه بارعٌ في باقي أركان القصيدة؛ فالشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلّص وبعدهما الخاتمة فإنّها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء، ولم تكن الأوائل تخصّها بفضلِ مراعاةٍ[١]، علماً بأنّ براعة الاستهلال أخذت حيّزاً مهمّاً من اهتمام النّقّاد والأدباء فجعلها ابن المعتزّ من محاسن الشعر وعدّها ممّا يجوّدُ الشعرَ ويحسّنُه[٢]، يدلّ كل ذلك على أنّ النّقّاد قد أعلوا من شأن القصيدة التي حَسُن ابتداؤها، وفي ذلك إشارةٌ ضمنية إلى إعلاء شأن قائلها في الوقتِ نفسه .

لكنّ التساؤل الذي تطرحه رؤية النّقّاد لبراعة الاستهلال وتعريفهم له؛ أنّه إن كانت براعة الاستهلال تقتضي أن يرتبط المطلع بغرض القصيدة أو يدلّ عليه فذلك يعني أنّ المطلع بات بشكلٍ من الأشكال جزءاً من الغرض الأصلي للقصيدة، وفي ذلك خلطٌ واضحٌ للمقدمات بباقي أركان القصيدة، فلن يعودَ ممكناً حينها تمييزُ المقدمات من الأغراض، أو حتى تمييزُ التخلّص من المقدمات إلى الغرض الأصلي للقصيدة .

فإذا حصل التصريح أو التلميح بالمدح في مطلع القصيدة بما يُعرَف ببراعة الاستهلال لم يبقَ لحسن التّخلّص موقعٌ؛ لأنّ حسن التخلّص من شرطه أن يَخلُصَ الشاعر من الغزل إلى المديح لا من المديح إلى المديح،[٣] يبدو أنّ هذا التوصيف أقرب إلى منطق الشعر؛ لأنّ براعة الاستهلال إن كانت كما يريد مُنَظِّروها فإنّها ستطيحُ ببنية القصيدة العربية وستخلط الأغراض بالمقدمات، أو تقتل المقدمات إن جاز التعبير، وفي ضوء كل ذلك نستنتج ونرى أنّه من الأنسب القول:

---

[١] ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، الآمدي، ٤٨

[٢] ينظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ابن أبي الإصبع، ٢/ ١٦٨ وما بعدها

[٣] ينظر: خزانة الأدب، ابن حجة الحموي، باب ذكر حسن التخلّص، ١٨٦

١- إنّ براعة الاستهلال ليس بالضرورة أن تدلّ على الغرض أو توحي به؛ لأنها ستكون حينها الغرضَ نفسَه أو جزءاً منه، ولكن يكفي أن تكون المطالع مناسبةً لما بعدها فقط من أبيات المقدمة التي تتكفّل كاملةً في التمهيد للغرض الرئيس في القصيدة لا للنيابة عنه .

٢- إنّ براعة الاستهلال لا مقياس جامع مانع لها، ولا معيار ثابت تؤخذ به إلّا ذوق الشاعر وعبقريته في سَلسَلة المعاني، وخلق التناسب والمواءمة بينها، ابتداءً بالمطلع وانتهاءً بآخر بيتٍ من أبيات المقدمة، وصولاً إلى مرحلة التخلّص .

٣- إنّ رؤية النّقّاد والأدباء وتعريفهم لبراعة الاستهلال تضرب بنية القصيدة، وتهدم ركناً من أهم أركانها وهو (المقدمة) عندما تخلط بينها وبين الغرض الأصلي للقصيدة متجاهلةً مرحلة (التخلّص)، وذلك لا يصبّ في مصلحة القصيدة العربية ولا يسهم في تثبيت دعائمها أوترسيخ ثوابت بنائها .

٤- إن كانت براعة الاستهلال ستجعل المقدمة هي الغرض أو جزءاً منه، فذلك يعني أنّ الشعراء الذين وُسِموا ببراعة الاستهلال نستطيع القول إنهم بشكلٍ ما لم يقدّموا لقصائدهم ، بل إنّهم هجموا على غرضهم الشعري مباشرةً من دون مقدماتٍ، وبذلك يكونون قد هدموا ركناً من أركان القصيدة العربية وأزالوا دعامةً أساسيةً من دعائمها عن قصدٍ أو عن غير قصدٍ، عندما بدؤوا قصائدهم بمباشرة الغرض فصنعوا قصائدَ لا مقدمات فيها تحت عنوان براعة الاستهلال .

رابعاً: التنوّع في مقدمات شعراء عصر الخلافة " دراسة إحصائية " :

يهدف هذا الجزء من البحث إلى معرفة أنواع المقدمات عند كلّ شاعرٍ من شعراء عصر الخلافة بـدقّـةٍ من خلال النِّسَب والأرقام؛ لمعرفة أكثرهم وأقلّهم تنويعاً في المقدمات، علماً بأنّ هذه الدراسة الإحصائية ستتناول فقط الدواوين التي تضمنت القصائد ذوات المقدمات بصرف النظر عن المقطّعات التي برزت في دواوين بعض شعراء عصر الخلافة .

١- ابن هانئ الأندلسي:

غرض القصيدة	عدد أبياتها	نوع المقدمة	عدد أبيات المقدمة	مطلعها
المدح	١٠٧	غزلية	٢٥	الحِبُّ حيث المعشر الأعداءُ...
المدح	٨٦	حكمة+غزل	١١	تقدّمْ خُطىً أو تأخّرْ خُطى...
الرثاء	٨٦	حكمة	١٠	صهٍ كلُّ آتٍ قريبُ المَدى...
المدح	٧٤	غزلية	١٩	أقولُ دمىً وهي الحِسانُ الرّعابيبُ..
المدح	٦١	غزلية	١٠	أحبب بتيّاكَ القِبابِ قبابا...
المدح	٨٤	خيال حربي	١٧	كذبَ السلُوُّ العشقُ أيسرُ مركبا...
المدح	٣٦	غزلية	٩	لِمَن صولجانٌ فوقَ خدِّكَ عابثُ...
المدح	٣٩	غزلية	١٤	أمنكِ اجتيازُ البرقِ يلتاحُ في الدّجى
المدح	٦٠	غزلية	١٢	هل كان ضمَّخَ بالعبير الرِّيحا...
المدح	٦٧	غزلية	١٢	أنُظلِمُ إنْ شمْنا بوارقَ لُمَّحَا...
المدح	٦٤	غزلية	١٣	سرى وجناحُ الليلِ أقتمُ أفتخُ...
المدح	٩٦	غزل+ حكمة	١٠	ألا طرقتْنا والنجومُ ركودُ...
المدح	٧٩	أطلال+حكمة	١٤	أقوى المُحَصِّبُ من هادٍ ومن هيدِ
المدح	٧٧	شكوى	١٤	امسحوا عن ناظري كحلَ السُّهاد..
الرثاء	٩٧	حكمة+شكوى	١٣	وهبَ الدهرُ نفيساً فاستردّ...
المدح	٣٥	غزلية	٣٠	آنَ لهذا المُحبِّ أن يلحدْ...
الرثاء	٦١	حكمة	٢٤	صدقَ الفناءُ وكذّبَ العمرُ...
المدح	٩٤	أطلال	١٢	قِفا فلأمرٍ ما سرينا وما نسري...
المدح	٦٩	وصف	٢٤	ألا هكذا فليُهدِ مَن قادَ عسكرا...

المدح	٤٦	غزل وحماسة	١٦	أحببْ به قَنَصاً إلى مُتَقَنَّصِ...
المدح	٣٥	وصف	١٠	ألؤلؤٌ دمعُ هذا الغيث أم نقطُ...
المدح	٣٥	غزل وحماسة	١٦	أرقتُ لبرقٍ يستطيرُ له دمعُ...
المدح	٧١	خمرية	٢٧	أليلَتَنا إذ أرسلَتْ وارداً وحْـفـا...
الهجاء	٤٢	حكمة	٩	طَلَبُ المجدِ من طريقِ السّيوفِ...
المدح	٥٧	غزل	١٧	قد سار بي هذا الزمانُ فأوجَفَا...
المدح	٦٢	غزل	١٦	أمِن أفْقِها ذاكَ السَّنا وتألُّقُهْ...؟
المدح	٤١	غزل	١٨	قُمْنَ في مأتمٍ على العُشّاقِ...
المدح	٧٧	غزل وحماسة	٢٨	أحـيـنَ ولّـتْ أنجمُ الأفْـقِ...
المدح	٧٩	غزلية	١٩	أريّاكِ أم ردعٌ من المسكِ صائكُ...
المدح	٢٩	أطلال	٦	قد مررنـا على مغانيكِ تلكِ...
المدح	٤٣	غزل	١٠	فتكاتُ طرفِكِ أم سيوفُ أبيكِ..؟
المدح	١٢٢	خمرية غزلية حماسية	١٧	أتظُنُّ راحاً في الشَّمالِ شَمُولا...؟
المدح	١١٤	حكمة وأطلال	٢١	هل آجـلٌ مِمَّا أؤمِّـلُ عـاجـلُ...؟
المدح	٥٥	غزل وحكمة	٢٢	هنالكَ عهدي بالخليطِ المُزايِلِ...
المدح	١١٠	غزل وحكمة	١٥	قامت تميس كما تدافعَ جدولُ...
المدح	٦٠	أطلال وغزل	١٧	بأكثبةِ الدّهناء منهم منازلُ...
المدح	٣٧	أطلال	٤	هل تملكُ الدّارُ رجعَ سائلِها...؟
المدح	٣٥	حماسة	١٠	قد أدبرَ الليلُ عنّـا فاحدُ بالإبلِ...
المدح	٢٠٢	غزل	٢٣	أصاحتْ فقالت وقعُ أجردَ شَيْظَمِ..
المدح	٥١	غزل	١١	سقتني بما مجّتْ شفاه الأراقمِ...
الغزل	٣٥	حماسة	٨	نظرتُ كما أوفتْ عُقابٌ على إرَم
المدح	٦٥	غزل	١٤	تَظَلَّمَ مِنّا الحِبُّ والحِبُّ ظالمُ...
المدح	٤٤	حكمة	٧	صغائرُ أفعالِ الملوكِ عظائمُ...
المدح	٢٠	وصف	١٤	زَهَرُ الرّوضِ بنتُ دمعِ الغمامِ...
المدح	٢٣	خمرية	٩	قد رقَّ من نَفَسِ الصباحِ نسيمُ...
المدح	٨٨	أطلال	١٧	هل من أعقّةِ عالجٍ يبرينُ...؟
المدح	٩١	حماسة	١٠	كُفّي فأيسرُ من مَـرَدِّ عِـناني...

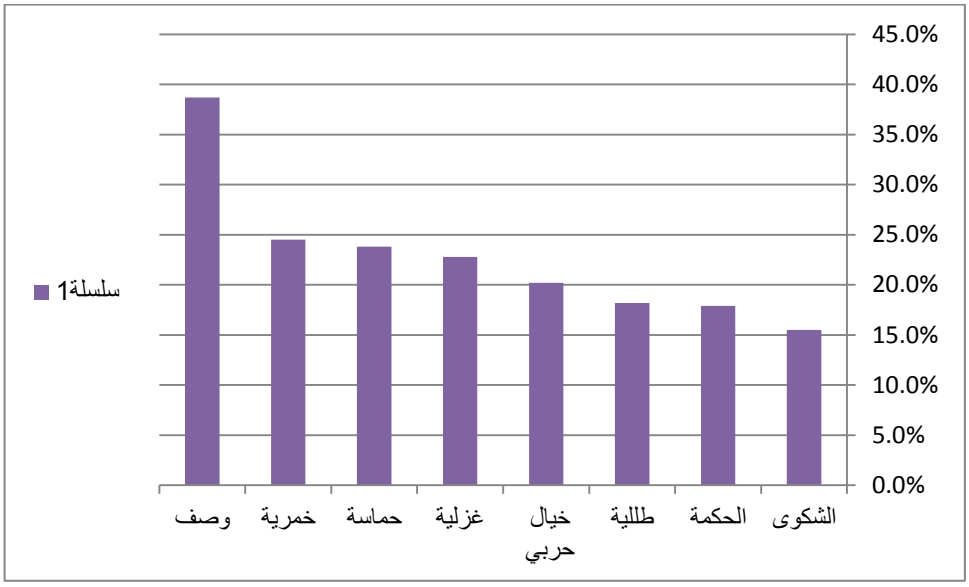
المدح	٩١	غزل غلمان	١٤	قولا لمعتقل الرمح الرّدينيِّ...

استناداً لهذا العرض لمقدمات ابن هانئ بدت الخلاصة فيها بالأرقام كالآتي:

نوع المقدمة	عدد مرات ورودها	مجموع أبيات القصائد	مجموع أبيات المقدمات	نسبة المقدمات في القصائد
غزلية	٢٦	١٩٢١	٤٣٨	%٢٢.٨
حكمة	١١	٨٧٠	١٥٦	%١٧.٩
طللية	٧	٥٠١	٩١	%١٨.٢
حماسة	٧	٤٤١	١٠٥	%٢٣.٨
وصف	٣	١٢٤	٤٨	%٣٨.٧
شكوى	٢	١٧٤	٢٧	%١٥.٥
خمرية	٣	٢١٦	٥٣	%٢٤.٥
خيال حربي	١	٨٤	١٧	%٢٠.٢
		المجموع: ٤٣٣١	المجموع: ٩٣٥	النسبة العامة للمقدمات%٢١.٥

وهذا مخطّطٌ بياني يوضّح تنوّع المقدمات في ديوان ابن هانئ، كما يشرح نسبة كل نوع من أنواع المقدمات ضمن القصائد التي وقعت فيها :

– مخطط بياني لنسبة مقدمات ابن هانئ ضمن قصائده–



يبيّن الجدول السابق المقدمات التي شاعت في ديوان ابن هانئ المدحي بامتياز، كما يظهر التنوّع الكبير في تلك المقدمات من جهةٍ ثانيةٍ فلم يترك الشاعر نوعاً من المقدمات إلّا تناوله، وإن كانت المقدمة الغزلية قد تصدّرت المرتبة من حيث عدد مرات ورودها في الديوان، إلّا أنّ مقدمات الوصف قد حازت على المساحة الأكبر في القصائد من حيث النسبة .

ومن ذلك نستطيع أن نستنتج أنّ ابن هانئ شاعر عصر الخلافة الأول كان شاعراً تقليدياً بامتياز في مقدماته وقصائده، وتَصدُّرُ الغزل (النسيب) معظم مدائحه أكبر دليلٍ على ذلك، كما أنّ ابن هانئ كان من أكثر الشعراء تنويعاً في المقدمات ولم يعتمد على نمطٍ ثابتٍ فيها، بل كسر إيقاع الأندلسيين ولم يُلبِس مقدماته ثوباً واحداً بل تفنّنَ في إظهار قدراته وموهبته الشعرية باستخدام معظم أنواع المقدمات الشعرية الرئيسة منها والثانوية، علماً بأنّ كون الشاعر تقليدياً في مقدماته لا يمنع من القول: إنّه كان منتمياً في فكره وثقافته وأدبه إلى بيئته الأندلسية .

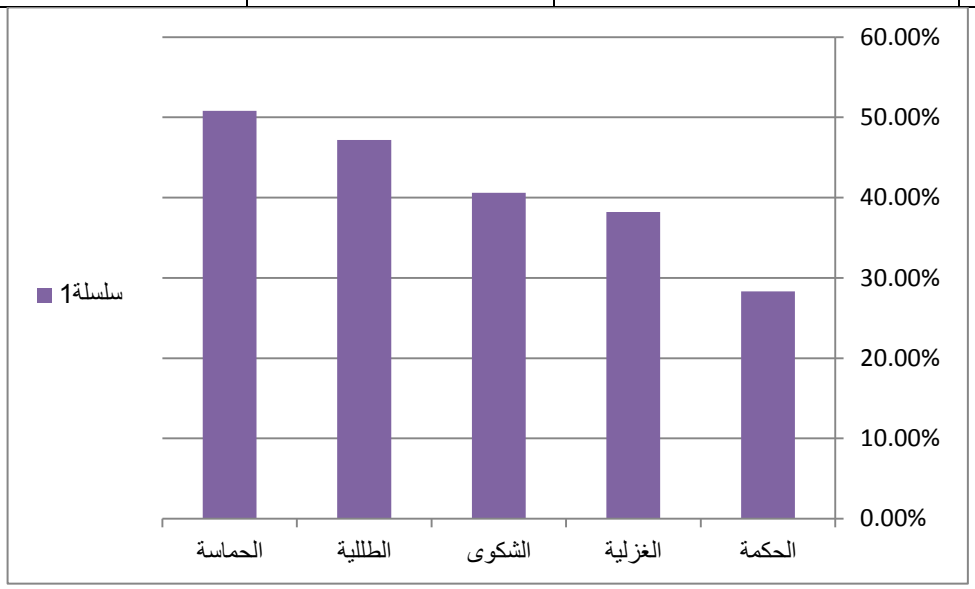
ولعلّ غلبة الوصف من حيث المساحة والنسبة على بقية أنواع المقدمات الأخرى خيرُ دليلٍ على جذور الشاعر الأندلسية؛ فمن المعروف ولعُ الأندلسيين بالوصف وشغفهم بالتصوير الذي فرضه عليهم جمال بيئتهم الأندلسية وسحرها، لكنّ غلبة المقدمات التقليدية في ديوانه من حيث عدد مرات الحضور قد يكون مردّه إلى رغبة الشاعر في مباهاة المشارقة من جهة، وإلى إثبات الذات والقدرة والأحقية بلقب متنبي الأندلس أو متنبي المغرب كما أسلفنا إبّان التعريف بابن هانئ من جهةٍ أخرى .

٢- ابـــن درَّاج :

غرض القصيدة	عدد أبياتها	نوع المقدمة	عدد أبياتـها	مـطـلـعـهـا
المدح	٥٣	غزلية طللية	٢٥	أضاء لها فجرُ النُّهى فنـهـاها...
المدح	٣٤	حكمة وحماسة	١٥	أنضيتُ خيلي في الـهـوى وركابي...
المدح	٦٨	غزلية	٢٥	أنورِكِ أم أوقدتِ بالليلِ نارِكِ...؟
المدح	٧٢	غزلية	٣٥	هل تثنيَنَّ غروبَ دمـــعٍ ساكـبِ...؟
الرثاء	٥٤	حكمة	٥	بقاءُ الخلائقِ رهـنُ الـفـنـاءِ...
المدح	٩٥	غزلية	٤٢	أهَلَّ بالبينِ فانهلّتْ مـدامـعُـهُ...
المدح	١١١	غزلية	٣١	لعلَّ سـنـا البرقِ الذي أنـا شـائـمُ...
المدح	٨٠	غزلية	٢٨	قل للربيع اسحب مُـلاءَ سـحائـبِ...
المدح	٨٦	حماسة وغزل	٤٦	أوجفتُ خيلي في الهوى وركابي...
المدح	٨١	غزلية	٢١	عجباً لِـغَـيِّ الـحـبِّ لاحَ سبيلُـه...
المدح	٦٧	حكمة وغزل	٣٢	نجومُ الصّبا أينَ تلكَ النجومُ...؟
المدح	٦٥	غزل وشكوى	٢٨	دعي عزماتِ المُستضامِ تسيرُ...
المدح	٢٦	شكوى	٩	لو كان يعدلُ حاكمٌ في حُكمهِ...
الرثاء	٤٦	حكمة	٥	ما أحسنَ الصَّبرَ فيـما يَحسُنُ الجزعُ...
المدح	٦١	غزل	٢٧	كُـفِّـي شؤونَكِ ساعةً فـتَـأمّـلـي...
المدح	٥٦	غزل	١٠	أهِلّي قد أنى لكِ أن تُـهِـلِّـي...
المدح	٤١	غزل	٨	تصَدّتْ لِـوَشْـكِ البَيْـنِ من جفوةِ الصَّدِّ...

بدت مقدمات ابن درّاج إحصائياً في الديوان كالآتـي:

نوع المقدمة	عدد مرات ورودها في الديوان	مجموع أبيات القصائد	مجموع أبيات المقدمات	نسبة المقدمات
الغزلية	**١٣**	**٩٣٦**	**٣٥٨**	**%٣٨.٢**
الحكمة	**٤**	**٢٠١**	**٥٧**	**%٢٨.٣**
حماسة	**٢**	**١٢٠**	**٦١**	**%٥٠.٨**
شكوى	**٢**	**٩١**	**٣٧**	**%٤٠.٦**
طللية	**١**	**٥٣**	**٢٥**	**%٤٧.٢**
		المجموع: ١٤٠١	**المجموع: ٥٣٨**	**النسبة العامة٣٨.٤%**



– مخطط بياني لنسبة مقدمات ابن درّاج ضمن قصائده–

ممّا سبق يتبيّن أنّ ابن درّاج كان قليل التنويع في مقدمات قصائده؛ إذ سيطرت المقدمة الغزلية على معظم القصائد التي قدّم لها الشاعر، لكنّ المقدمة الحماسية كانت الأكثر بروزاً من حيث النسبة، علماً بأنّ ديوان ابن درّاج يتضمّن عدداً أكبر من القصائد التي ذُكرت في الجدول، لكنّ كلّ تلك القصائد التي وردت في ديوان ابن دراج ولم نذكرها ضمن الإحصائية في الجدول كانت قصائد من دون مقدمات، إذ عمِدَ الشاعر فيها إلى مباشرة غرض المدح الذي صبغ الديوان كاملاً، وفي الجدول اقتصرنا فقط على ذكر القصائد التي تضمنت المقدمات .

فمن جهة الكثافة والغزارة في الإنتاج نستطيع القول: إنّ ابن درّاج امتلك ديواناً ضخماً نسبياً، لكنّه من جهة التنويع في المقدمات لم يصل إلى المكانة التي تؤهّله للمقارنة مع ابن هانئ، بالرغم من اشتراكهما في غرض المديح الذي سيطر على ديوانيهما؛ إذ صنع ابن درّاج كابن هانئ ديواناً كاملاً تقريباً في المديح ما أهّلهُ ليكون فحلاً من بين شعراء عصره[١]، وهذا جعله يستحقّ الشراكة مع ابن هانئ بلقب متنبي الأندلس .

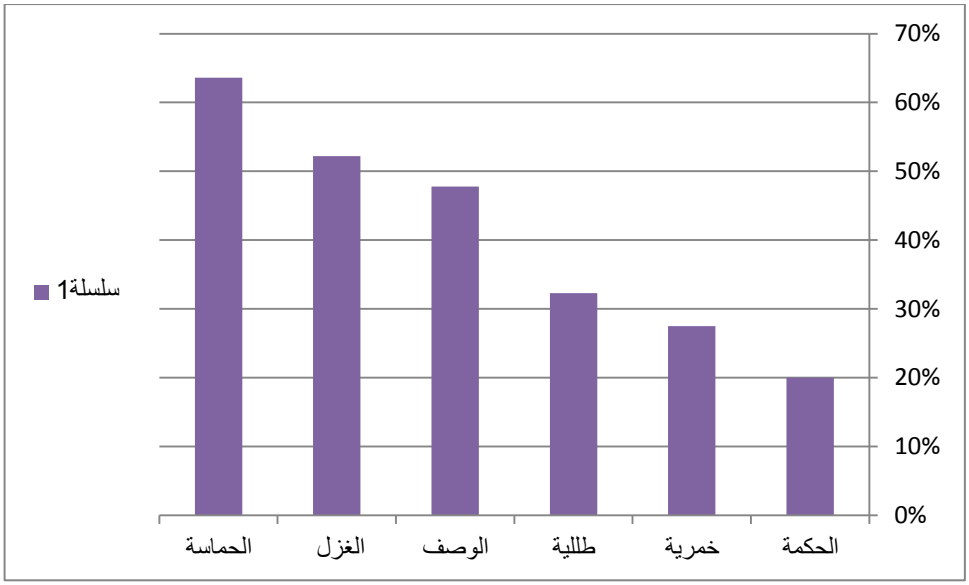
[١] ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي، محمد زكريا عنانى، ٨٦

٣- **ابـن شُـهَـيْـد الأندلسي:**

غرض القصيدة	عدد أبياتها	نوع المقدمة	عدد أبياتها	مطلعها
المدح	٢٧	طللية غزلية	١٦	منازلُهم تبكي إليكَ عَفاءها...
المدح	٢٩	خمرية غزلية	٨	أذَّنَ الدِّيكُ فَثُبْ أو ثَوِّبِ...
المدح	٢٢	حكمة	٤	هذه دارُ زينبَ والرَّبابِ...
المدح	٢٧	غزلية	١٧	أصَبِيحٌ شِيمَ أم برقٌ بدا...؟
الوصف	٣٠	طللية	٥	ما في الطّلول من الأحبَّةِ مُخبِرُ...
المدح	٢٣	غزلية حماسية	١٨	سُقياً لِطيبِ زمانِنا وسروره...
الوصف	١٣	غزلية	٣	خليليَّ ما انفَكَّ الأسى منذُ بينِهِم...
المدح	١٨	الحكمة	٤	أَبْكَيْتَ إذْ ظَعَنَ الفريقُ فِراقَها...
الشكوى	٣٢	حماسة ووصف	١٧	أبرقٌ بَدا أم لَمْعُ أبيضَ قاصلِ...؟
المدح	٣٩	طللية	١٠	هاتيكَ دارُهمُ فَقِفْ بِمَعَانِها...
الرثاء	١٤	وصف	٥	أمِن جنابِهُمُ النَّفْحُ الجنابيِّ...؟

بدت مقدمات ابن شُهَيد إحصائياً كما وردت في ديوانه كالآتي:

نوع المقدمة	عدد مرات ورودها في الديوان	مجموع أبيات القصائد	مجموع أبيات المقدمات	نسبة المقدمات في القصائد
غزلية	٥	١١٩	٦٢	%٥٢.٢
الحكمة	٢	٤٠	٨	%٢٠
الحماسة	٢	٥٥	٣٥	%٦٣.٦
طللية	٣	٩٦	٣١	%٣٢.٣
وصف	٢	٤٦	٢٢	%٤٧.٨
خمرية	١	٢٩	٨	%٢٧.٥
		المجموع: ٣٨٥	المجموع: ١٦٦	النسبة العامة : %٤٣.٢



– مخطط بياني لنسبة مقدمات ابن شُهيد ضمن قصائده –

من الواضح أنّه لا يمكن مقارنة ابن شُهيد وإنتاجه الشعري بشعر ابن هانئ وابن درّاج لا من حيث الكمّ ولا من جهة الكيف؛ إذ خلا ديوانه من القصائد الطويلة كما خلت بعض قصائده من المقدمات، وما ذكرناه في الجدول السابق هو القصائد التي تضمّنت المقدمات فقط، وكانت في معظمها قصائد قصيرة لا تتجاوز الأربعين بيتاً في أطولها، كما أنّ التنويع في المقدمات كان متواضعاً، وذلك عائدٌ في المقام الأول إلى ضآلة حجم ديوان ابن شُهَيد وقِصَر القصائد فيه من جهةٍ، وإلى أنّ ديوان ابن شُهيد جُمِعَ جمعاً وذلك يشير إلى احتمال ضياع الكثير من شعره من جهةٍ ثانية .

فاحتلّت المقدمة الغزلية المرتبة الأولى من جهة التكرار تلتها المقدمة الطللية وهذا يشير إلى ميل الشاعر نحو المقدمات التقليدية، الأمر الذي يدعم القول إنّ ابن شُهَيد نحا منحى ابن هانئ في اتجاهه نحو التقليد في الشعر، فغاب التجديد إلا في بعض اللمحات، وإن كان الشاعران السابقان قد تفوّقا على ابن شُهَيد بعدد القصائد وطولها وغزارة الشعر، فإنّه تفوّق عليهما في طول المقدمات ومساحتها بالنسبة إلى القصيدة بصرف النظر عن كون هذا الجانب محطّ نقدٍ أو إشادةٍ .

٤- الـــرَّمـــــادي:

غرض القصيدة	عدد أبياتها	نوع المقدمة	عدد أبياتها	مـــطـــلـــعـــهـــا
المدح	٢٥	غزل وشكوى	١٨	هَبوا أنّ سجني مانعٌ من وصاله...
المدح	٥٨	غزل وشكوى	١٣	مَن حاكمٌ بيني وبينَ عَذولي...

هذا فقط ما تضمّنه ديوان الشاعر الرمادي من قصائد تتضمّن المقدمات؛ إذ كان أغلب شعره من المقطّعات القصيرة التي لا تصلح لإطلاق الأحكام على المقدمات من جهةٍ، أو على بناء القصيدة الأندلسية في عصر الخلافة من جهةٍ ثانيةٍ، والمعلومات الواردة في الجدول السابق كافية لإعلان تفوّق الشعراء السابقين على الرمادي من النواحي كافّة .

٥- ابـن حـزم الأنـدلـسـي:

غرض القصيدة	عدد أبياتها	نوع المقدمة	عدد أبياتها	مـــطـــلـــعـــهـــا
الفخر	**٤٣**	**طللية**	**١٦**	**أجَـــل هـو رَيْـــعٌ قـــد عَـفَـتْـهُ الـرَّوامـــسُ...**
الاعتذار	**٣٨**	**شكوى**	**٢١**	**مُـسَـــهَّـدُ الـقـلـبِ فـي خَـدّيْـهِ أدمـعُـهُ...**
وصف	**٣٢**	**شكوى**	**٧**	**لَـم أشـكُ صَـدّاً ولَـم أُذعَـرْ بـهـجـرانِ...**

ينطبق على ابن حزم الكلام نفسه الذي تحدّثنا به عن الرّمادي من حيث قلّة القصائد، لكنّ الفرق بينهما أنّ شعر ابن حزم لم يبقَ في إطار المقطّعات بل تجاوزها، وكانت قصائده متوسطة الطول لكنّه ابتدأ معظمها من دون مقدمات، فلم تمنحه حماستُه للوعظ والإرشاد الفرصةَ للخوض في غمار المقدمات على اختلاف أنوعها، ما يدفع إلى القول: إنّ ابن حزم أيضاً لم يرقَ إلى حدّ المقارنة مع فحلَي عصره ابن هانئ وابن درّاج من جهة المقدمات والتنويع فيها .

٦- أبـــو إســـحـــاق الإلـــبـــيـــري:

غرض القصيدة	عدد أبياتها	نوع المقدمة	عدد أبياتها	مـــطـــلـــعـــهـــا
العتاب والزهد	**١١٢**	**الحكمة**	**٥**	**تَـفُـتُّ فؤادَكَ الأيَّـامُ فَـتّـا...**
الـزهـد	**٣٦**	**الحكمة**	**٧**	**مَـن ليسَ بـالـبـاكـي ولا الـمُتـبـاكـي...**

الزهـد	٣٣	الحكمة	٦	لـو كـنـتُ فـي ديـنـي مـن الأبـطـالِ...
الزهـد	٢٠	الحكمة	٦	ألا خَـبِـرٌ بـمُـنـتَـزحِ الـنّـواحـي...
الزهـد	٤٣	اعـتـبـار	١٢	كـأنّـي بـنـفـسـي وهـي فـي الـسَّـكَراتِ...
الزهد والوعظ	٢٣	الحكمة	٣	مـا أمْـيَـلَ الـنَّـفْـسَ إلى الـبـاطـلِ...
الزهـد	٥٣	اعـتـبـار	٨	يـا أيُّـهـا الـمُـغـتـرُّ باللهِ...
الرثـاء	٢٣	شكوى و عتاب	٢	يُـضَـيَّـعُ مـفـروضٌ ويُـغْـفَـلُ واجـبُ...
الـمـدح	٤٣	شكوى وعتاب	٢٥	مـا عَـنـاءُ الـكـبـيـرِ بـالـحَـسْـنَـاء...
زهـد واعتبار	٣٧	وصف	١٢	ويْـلٌ لأهـل الـنَّـارِ فـي الـنّـارِ...
الوعظ	٤٥	وصف	٢٩	إنَّ أولي الـعـلـمِ بـمـا فـي الـفِـتَـن...

بدت مقدمات أبي إسحاق الإلبيري في ديوانه على الشكل الآتي:

نوع المقدمة	عدد مرات ورودها	مجموع أبيات القصائد	مجموع أبيات المقدمات	نسبة المقدمات
الحكمة	٥	٢٢٤	٢٧	%١٢
اعتبار	٢	٩٦	٢٠	%٢٠.٨
وصف	٢	٨٢	٤١	%٥٠
شكوى وعتاب	٢	٦٦	٢٧	%٤٠.٩



-مخطط بياني لنسبة مقدمات الإلبيري ضمن قصائده-

أمّا بقيّة شعراء عصر الخلافة كابن عبد ربّه، وابن هُذيل، والشريف الطّليق فإنّ أشعارهم لم ترقَ إلى القصائد، وكانت في معظمها مقطّعات قصيرة[١]، الأمر الذي جعل دواوين هؤلاء الشعراء في معظمها خارج إطار الدراسة، فالبحث يتناول بناء القصيدة الأندلسية عند شعراء عصر الخلافة، ولا يهتمّ بالمقطّعات، ولم يرقَ شعر هؤلاء الشعراء إلى القصيدة بل كان نفسُهم الشعري قصيراً ما جعلهم أقلَّ من غيرهم أهميّةً في الكيف والكمّ الشعري الذي أنتجوه من جهةٍ، ومنع شعرهم من أن يكون صالحاً لإطلاق الأحكام على القصيدة الأندلسية في عصر الخلافة من جهةٍ أخرى .

[١] باستثناء بعض الأراجيز الطويلة التي نظمها ابن عبد ربّه، ينظر ديوانه: ١٨١ وما بعدها .

خـــامـــســـاً: أبـرز الـظـواهـر الـفـنـيّـة في مقدمات شعراء عصر الخلافة:

١- الـتّـكـــرار:

إنّ الألفاظ هي البنية الأساسية في أيِّ قصيدةٍ أو عملٍ أدبيٍّ، ولا بدّ لتلك الألفاظ أن تتآلف مع بعضها مكوّنةً جملاً وتراكيب تؤدي وظيفتها المعنوية في سياق القصيدة أو العمل الأدبي، لكنّ التكرار في تلك الألفاظ أو التراكيب إذا ما كان شائعاً في شعر شاعرٍ محدّدٍ، أو عند شعراء عصرٍ معيّن فإنّه يتحول إلى ظاهرة فنية تستوجب الدراسة وتسليط الضوء عليها، ومن المنطق القول: إنّ كلّ زيادةٍ في المبنى تستوجب زيادةً في المعنى، لكنّ هذه الجملة ليس بالضرورة أن تنطبق على التكرار، بل على أيّة لفظة جديدة يُدخلها الشاعر في البناء العام للقصيدة .

أمّا التكرار في الألفاظ والتراكيب فله إحدى فائدتين؛ إمّا التّلذّذ باللفظ أو التركيب المكرّر ما يدفع الشاعر إلى ذكره غير مرة ضمن المقدمة أو غيرها، وإمّا الرغبة في تأكيد معنىً محدد بإعادة ذكره مرةً بعد أخرى، وإلّا فإنّ التكرار سيكون حشواً في القصيدة ولن يؤثر في بنيتها تأثيراً إيجابياً، بل على العكس سيرسم تصوّراً بعجز الشاعر وضعفه، وعدم قدرته على التجديد في ألفاظه وتراكيبه، وأنّ الشاعر بات يكرر ما يقول من دون فائدةٍ أو هدفٍ .

وغالباً تكون النظرة للتكرار في الشعر نظرة سلبية؛ إذ ليس هناك من يحب أو يرغب في الاستمرار بقراءة الألفاظ أو التراكيب ذاتها، وتحديداً إن لم يُضِف التكرار جديداً، أو إن كان من دون جدوى؛ لأنه سيكون حينها نقطة ضعفٍ في بنية القصيدة .

التكرار في الألفاظ كان حاضراً في دواوين شعراء عصر الخلافة بصرف النظر عن دور ذلك التكرار وأثره في بنية القصيدة في تلك الدواوين، ومن الطبيعي أن يكون أكثرُهم إنتاجاً أكثرَهم تكراراً، فها هو ابن هانئ يقول في أول بيتٍ في ديوانه:[١]

الـحِبُّ حـيثُ المَـعشرُ الأعداءُ والـصّبـرُ حيثُ الـكِـلّةُ الـسّـيـراءُ

---

[١] ديوان ابن هانئ: ١٥

إذ وصف حبيبته وأسماها بـ (الحِبّ) أي الحبيب وعدّها بين قومها كأنها وسط أعداء؛ هؤلاء القوم هم أعداءٌ للشاعر وحبيبته لأنهم يمنعونه من اللقاء بها ويشددون الرقابة عليها، ثم يعود فيقول في بيتٍ آخر من أبيات المقدمة:[١]

وغَدت مُـمَنَّعةَ القِبابِ كأنّــهــا بينَ الـعُـداةِ فـريـدةٌ عَـصـمـاءُ

عاد الشاعر فوصف قوم المحبوبة بالأعداء مع تغييرٍ نسبيٍّ في شكل الكلمة (العُداة) إلّا أنَّ هذا التغيير لا يخرج الكلمة من سياق التكرار بل يؤكد سخط الشاعر من أولئك القوم، ويثبّت نظرته إليهم بأنهم أعداؤه، وليس العداء لثأرٍ أو لمالٍ أو لسياسةٍ إنّما هو عِداءٌ بسبب الحبّ، فعندما يكرر الشاعر كلمة (العُداة) فإنّه يكرر معها حالةً انفعالية نفسيةً مشحونةً محددة، وتوجّهاً محدداً ثابتاً تجاه كل من يقف عائقاً بينه وبين الحبيبة، وهذا التوجّه رسم الشاعرُ ملامحَه الأولى في مطلع القصيدة بتشبيهه قوم المحبوبة بالأعداء .

وبعد ذلك وفي المقدمة ذاتها يقول ابن هانئ:[٢]

حُـجِـبَتْ ويُـحْـجَبُ طـيْـفُـهـا فكأنّما مـنـهـم عـلـى لـحـظـاتِـهـا رُقَـبـاءُ

منعَ أولئك القوم محبوبة الشاعر من اللقاء به، وفرضوا أشدّ الرقابة عليها حتى إنّهم منعوا طيفها وخيالها من زيارته أو التفكير به وكأنّه بذلك يعلّل سبب وصفه السابق لهم بالأعداء، كما أنّ تكرار (حُجِبَت) و (يُـحـجَـبُ) للدلالة على أنّها مُنِعَت عنه في الماضي، وما زالت تُمنَعُ عنه في الحاضر حتى وصل المنع والرقابة إلى طيفها وخيالها؛ فاستخدم الشاعر الكلمة في زمنين مختلفين في الماضي والحاضر للدلالة على استمرار المعاناة بسبب ذلك الفراق منذ الزمن الماضي وامتداده إلى اللحظة التي دوَّنَ الشاعر فيها قصيدته، لكنّه ربّما يكون صيغة البناء للمجهول في أفعاله إمّا لأنه بات يأنف ويكره ذكر الفاعل (القوم)، ولا يريد أن يتلفّظ باسمهم بسبب ازدياد كرهه لهم لما فعلوه، وإمّا لأنه يريد القول: إنّ المحبوبة لم تمتنع عنه بإرادتها، بل إنّ هناك مَن حجبها ومنعها عنه وهم القوم، فلم يذكر الفاعل للعلم به .

---

[١] ديوان ابن هانئ: ١٥

[٢] ديوان ابن هانئ: ١٥

في مقدمةٍ أخرى لقصيدةٍ أخرى يكرر الشاعر الكلمة ذاتها ثلاث مرات في بيتٍ واحدٍ، فيقول:[١]

وقد أُهبِطَ الغيثُ **غَـضَّ** الـجـمـ ـيـمِ **غَـضَّ** الأسِـرَّةِ **غَـضَّ** الـنّـدى[٢]

كرّر الشاعر كلمة (غَضّ) ثلاث مراتٍ متتابعة، لكنّ التكرار لم يكن عبثياً بل أضافت كل كلمة مكررة معنىً جديداً إضافياً للبيت وفق الكلمة التي تلتها، فعندما قال (غضّ الجميم) أفادت الدلالة على صفة من صفات الغيث وهي الخير العظيم الذي أنبت نبتاً وفيراً، وبقوله (غضّ الأسرّة) أفادت الدلالة على سعة عموم الخير وانتشاره وعظمة أثره، بينما كانت في قوله (غضّ الندى) دالة على جمال الغيث بذاته عموماً بصرف النظر عن تقييده بظرفٍ محدد أو حالةٍ معيّنة، علماً بأنّ هذا التتابع في التكرار يعدّ في باب حسن التقسيم .

وليس كلُّ تكرار يُشاد به، فإن كان التكرار مجرد اجترار أو من أجل ضرورة وزنٍ أو قافيةٍ فإنّ ذلك دليل عجزٍ لا دليل قدرة؛ إذ لم تكن كلّ مواضع التكرار عند ابن هانئ في محلّها وتستحق الإشادة، فمنها ما كان عبثياً لا جدوى منه، ومثال ذلك قوله:[٣]

فَـقُـدنـا إلى الوحشِ أشـبـاهها ورُعْـنـا الـمَـهـا فوقَ مثل الـمَـهـا

إذ يبدو أنّ الشاعر كرّر كلمة (الـمَـها) في الشطر الثاني فقط لضرورة الوزن والقافية، فلم تُضِف الكلمة في تكرارها أيَّ فائدةٍ على الكلام، بل كانت حشواً بإمكان الشاعر استبداله أو الاستغناء عنه .كما يبدو التكرار أيضاً من دون فائدة في قول ابن هانئ في إحدى مقدماته:[٤]

ومـا غَـرَّ نفساً سوى نفسها وعُمرُ الفتى من أماني الفتـى

إذ كرّر كلمة (نفس)، وكلمة (الفتى) من دون أن تضيف الكلمتان أي جديد، وما تكرارهما إلّا حشوٌ لا طائل منه، أمّا قوله في المقدمة ذاتها:[٥]

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٢٤

[٢] الجميم: النبت الكثير، الأسِرّة: أوساط الرياض وأكثرها خصوبة وخير منابتها، تبيين المعاني، ٧٧٤

[٣] ديوان ابن هانئ: ٢٤

[٤] المصدر نفسه: ٣٠

[٥] المصدر نفسه: ٣٠

بـرى أسهماً فَـنَـبَـا مـنـهُ مـا نَبـا فلم يـبـقَ إلّا رِهـافُ الـظّـبـى

كرّر الشاعر هنا كلمة (نبا) في سياق وصف قوة الزمان وبطشه، وتكرار كلمة نَـبَـا إنّما يثبّت هذا المعنى ويؤكده، وفي قصيدةٍ أخرى في مقدمةٍ غزلية يقول ابن هانئ:[١]

نـوىً أبـعـدتْ طـائـيَّـةً ومزارها ألا كـلُّ طـائـيٍّ إلى القلبِ محبوبُ

كرّر الشاعر كلمة (طائيّ) مرةً بالتأنيث للإشارة إلى المحبوبة بعينها، ومرةً بالتذكير للإشارة إلى كلّ فردٍ في قومها فالكلمة واحدة في الشكل والدلالة لكنّ السياقين يخدمان معنيين مختلفين، فالشاعر يريد أنّ حبّه للمحبوبة التي تنتسب إلى قبيلة طيّىء حبٌّ عظيم؛ لذلك كرّر فقال (كلّ طائيٍّ) فلأجل تلك الطائية بات كلّ طائيٍّ قريباً إلى القلب مُحَبّباً إليه .

وفي قوله:[٢]

فلتأخذنَّ من الزّمان حمامةً ولْتَدْفَعَنَّ إلى الزّمان غُرابـا

كرّر الشاعر كلمة (الزمان) وأكّد من هذا التكرار تقلّب أحوال الزمان، وكيفية التعامل مع حوادثه وصروفه، ولم يقتصر التكرار عند ابن هانئ على المقدمة في القصيدة الواحدة أو ضمن البيت الواحد، بل إنّ ظاهرة التكرار يمكن التمثيل لها من قصائد مختلفة؛ إذ يقول في مقدمة قصيدةٍ يمدح بها يحيى بن علي الأندلسي:[٣]

أجَـدِّكِ مـا أنـفـكُّ إلّا مُـغَـلِّـسـاً أجـوزُ الـفَـلا أو سـاريَ الليلِ مُـدلِـجـا

ثم يعود فيستخدم التركيب نفسه (أجِدّكَ ما أنفكُّ) في مقدمة قصيدةٍ أخرى يمدح بها القائد جوهر، فيقول:[٤]

أجَدِّكَ ما أنفكُّ إلّا مُـغَـبَّـقَـاً بكأسِ الـنّـوى صِـرفـاً وإلّا مُصَبّحَا؟

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٤١

[٢] المصدر نفسه: ٤٩

[٣] المصدر نفسه: ٧٠

[٤] المصدر نفسه: ٧٨

كرّر الشاعر استخدام التركيب في قصيدتين مختلفتين وفي سياقين مختلفين، وهناك مَن فرَّقَ بين (أجَدَّكَ) بالفتح و (أجِدَّكَ) بالكسر، فجعل الأولى قسماً أي (بِـجِـدّكَ أو ببختِكَ)، والثانية بالكسر بمعنى (أبِـجِـدٍّ هذا منكَ؟) وبالرغم من أنّ الشاعر قد كرّرَ التركيب نفسه تقريباً، إلّا أنّه أعاد استخدامه في سياقٍ مختلفٍ من خلال إضافة كلمة (مُغبّقاً) إلى نهاية التركيب الأول، فمُغلِّس تدلّ على الانصراف في آخر الليل، أمّا (مُغبّقاً) فتشير إلى الشرب ليلاً، وإن دلّ ذلك على شيءٍ فإنّما يدلّ على براعة ابن هانئ الشعرية وقدرته على تطويع المفردات والتراكيب بحسب السياق الذي يخدم فكره وتوجّهاته .

إذ كان ابن هانئ حريصاً على ألّا يقع في التكرار في اللفظ والمعنى معاً فيقع الشاعر حينها في المحظور، فللتكرار مواضعُ يَحسُنُ فيها ومواضع يقبح فيها، وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلّا على جهة التشوّق والاستعذاب[١]، علماً بأنّ أمثلة التكرار في ديوان ابن هانئ كثيرة، لكننا اكتفينا بذكر بعضها مع الإشارة إلى حسنات ذلك التكرار ومساوئه عند أبرز شاعر من شعراء عصر الخلافة إنتاجاً، وإبداعاً .

وإذا ما أردنا تقصّي ملامح هذه الظاهرة في دواوين بقية الشعراء، فلا شكّ في أنّها كانت حاضرة على اختلاف نسبة حضورها، فمن البديهي أن يتناسب التكرار من حيث الكمّ مع وفرة إنتاج الشاعر وكثرة قصائده، فالتكرار في مقدمات ابن شُهيد حاضرٌ في قوله:[٢]

منازلُـهم تبـكي إليكَ عفاءَها سـقَـتْـها الـثّـريّـا بالعَرِيِّ نِحَـاءها

ويقول في بيتٍ آخر من أبيات المقدمة ذاتها:[٣]

وما هاجَ هذا الشّوقَ إلّا حمائمٌ بكيتُ لها لـمّا سمعتُ بـكـاءَهـا

تَغَنّى فلا يُبعِد بذي الأيكِ عاشقٌ بكى بينَ ليلى فاستحثَّ غناءها

---

[١] ينظر: العمدة، ٢/ ٧٣، ٧٤

[٢] ديوان ابن شُهيد: ٤٦، ٤٧

[٣] ديوان ابن شُهيد: ٤٦، ٤٧

كرّر الشاعر ألفاظاً من جذرٍ واحدٍ (تبكي)، (بكيتُ)، (بكاءها)، (بكى)، لكنّه كرّر الكلمات ليؤدّي معنىً محدداً، كلٌّ وفق السياق الذي وردت فيه، فلم يكن التكرار حشواً أو عديم الفائدة، بل إنّ تكرار هذه الألفاظ جعل المقدمة مُتَّشِحةً بسواد الحزن، فأبرز الشاعر قسوة الفراق وشدة الألم، وأكّده بسبب عظمة الشوق والحنين للمحبوبة التي فارقته .

وفي مكانٍ آخر من ديوانه يقول في المقدمة:[١]

قد تركنا الصِّبا لكلِّ غَــوِيٍّ وانسلخنا من كلّ ذامٍ وعــابِ

وإذا ما الصِّبا تَـحَمَّـلَ عَـنّا فقبيحٌ بـمـا ارتضاه التّصـابي

يكرر الشاعر في هذين البيتين كلمة (الصِّبا)، و (التّصابي) وقد وردت الكلمتان في البيتين في سياق الذم لأيام الصِّبا والشباب، لكنّ تكرار الكلمة غير مرة وبأكثر من صيغة يؤكد لهفة الشاعر وشوقه إلى تلك الأيام أيامِ الشباب الزائلة التي لن تعود بعد أن أصبح شيخاً، وها هو يصرّح بذلك في البيت التالي فيقول:[٢]

وانقطعْنا لواعظاتِ مَـشـيـبٍ آذنَـتْـنـا حـيـاتُـهـا بـذهـابِ

وربّما رمى الشاعر من وراء تكرار (الصِّبا) إلى رغبته في المقارنة بين حاله في أيام المشيب بعد أن شاخ وأخذ الموعظة من الحياة .

وفي مقدمة قصيدةٍ يبكي الشاعر فيها ما أصاب قرطبة يقول:[٣]

جرتِ الخطوبُ على محلِّ ديارِهم وعـلـيـهُـمُ فتـغيّرتْ وتَـغَـيَّروا

كرّر الشاعر كلمة (تغيّر) لكنّه أسندها في المرّة الأولى إلى المفرد المؤنث الغائب في إشارة ضمنية إلى قرطبة، وفي المرة الثانية أسند إليها ضمير جماعة الغائب في إشارة إلى أهل قرطبة وساكنيها، فتكرار الكلمة وإن كان في بيتٍ واحدٍ لكنّه لم يكن حشواً، ولم يكن لإقامة الوزن أو القافية بل كان

---

[١] ديوان ابن شُهيد: ٥٦، ٥٧

[٢] ديوان ابن شُهيد: ٥٦، ٥٧

[٣] ديوان ابن شُهيد: ٧٦

تكراراً حشواً فرضتهُ حاجة الشاعر إلى إيصال رسالةٍ مفادُها أنّ قرطبة تغيّرت بعد أن مرّت عليها المصائبُ المتتالية وأنّ تغيّرها فرضَ تغيّر أهلها، كما أنّ تكرار هذه الكلمة يؤكّد تبدّل الحال في قرطبة في الصُّعُدِ كافّة حتى شملَ البشر والحجر .

وفي المقدمة نفسها يقول:

جـارَ الـزّمانُ علـيهمُ فـتفرّقـوا في كـلِّ نـاحـيـةٍ وبـادَ الأكـثـرُ

فدعِ الزّمانَ يصـوغُ في عَرَصاتهم نـوراً تكادُ لـه الـقـلوبُ تَـنَـوَّرُ

يؤكد ابن شُهيد من تكرار لفظ الزمان في هذه المقدمة الأثر السلبي للدهر في كل ما يحصل في قرطبة وفي كل ما يحلّ بها من مصائب، فالتكرار هنا لم يُضِف معنىً جديداً، لكنّه أكّد معنىً سابقاً، ومهمة التأكيد هي المهمة الأبرز التي يؤدّيها التكرار، وبالرغم من حضور التكرار في دواوين شعراء عصر الخلافة على اختلافهم إلّا أنّ هذا الحضور يبقى في حدوده المعقولة إذا ما قورن بغيره، وإن لاقت ظاهرة التكرار رواجاً في أشعار الأندلسيين إلّا أنها لم تبلغ الأوج أو المرحلة التي بلغتها في شعر المتنبي مثلاً، وهو من أبرز القامات الشعرية العربية، فهو القائل:[١]

العارضُ الـهَـتْـنُ ابـنُ العارضِ الـهَتنِ ابـ ـنُ العارضِ الـهَـتـنِ ابنُ العارضِ الـهَتـنِ

وهو القائل أيضاً:

ولا الضّعفُ حتى يتبعَ الضَّعفَ ضِعفُهُ ولا ضِعْفَ ضعفِ الضّعفِ بل مثلهُ ألفُ

يبدو التكرار هنا مبالغٌ فيه، وإن نَـمَّ على مقدرةٍ وفرادةٍ تميّز بها المتنبي من غيره، لكنّ الأبيات السابقة لا تستهوي الأسماع حتى وإن كانت للمتنبي، بينما على العكس تماماً نرى التكرار في دواوين الأندلسيين في عصر الخلافة حاضراً حضوراً عقلانياً لخدمة المعنى وتأكيده في أغلب الأحيان .

علماً بأنّ التكرار في مقدمات شعراء عصر الخلافة لم يقتصر على ألفاظٍ وأفكارٍ بعينها بل تجاوز ذلك ليشمل الأساليب؛ إذ نرى الشاعر مثلاً يكرّر أسلوباً واحداً في التشبيه في معظم أبيات

---

[١] ينظر: الصبح المنبـي عن حيثية المتنبي، يوسف البديعي، ٣٧٧، ٣٧٨

المقدمة، فها هو ابن هانئ يقول في مقدمة قصيدةٍ يمدح بها جعفر بن علي الأندلسي واصفاً الكواكب والنجوم، مكرّراً صيغة التشبيه بـ (كأنَّ) إحدى عشرة مرّةً متتاليةً:[١]

كأنَّ مُعَلَّى قُطبِها فارسٌ لهُ لواءانِ مركوزانِ قد كرهَ الزّحفا

كأنَّ قُدامى النَّسرِ والنّسرُ واقعٌ قُصِصْنَ فلم تَسمُ الخوافي به ضِعْفا

كأنَّ رقيبَ النّجمِ أجدلُ مَرقَبٍ يُقلّبُ تحتَ الليلِ في ريشهِ طَرْفا

إلى أن يقول:[٢]

كأنَّ عمودَ الصّبحِ خاقانُ عسكرٍ من التّركِ نادى بالنّجاشيِّ فاستخفى

كأنَّ لواءَ الشمسِ غِرّةُ جعفرٍ رأى القِرْنَ فازدادت طلاقتهُ ضِعفا

وبالرغم من المبالغة في تكرار صيغة التشبيه بـ (كأنَّ) إلّا أنّها تظلُّ تكراراً مستساغاً أكثر مما ورد في أبيات المتنبي؛ لأنّها وردت في أبياتٍ متتاليةٍ ولم ترد في بيتٍ واحدٍ من جهةٍ أولى، كما أنّها شكلت عاملاً من عوامل التشويق من الإتيان بصورٍ فنيّةٍ متتاليةٍ عمادها التشبيه من جهةٍ ثانية .

وقد شمل التكرارُ الصّيغَ إذ درج شعراء عصر الخلافة على تعريف الكلمات أو الأسماء بـ (ال) لإفادة العهدية والاستغراق وغيرهما مما وُضِعَ له هذا الضرب من التعريف، وأفادوا منه في دقة المعنى وتخصيصه، فإذا كان الخبر النكرة يدلّ على مجرّد الإعلام، فإنّ تعريفه بـ (ال) يدلّ على المبالغة وإزالة الشكّ، على أنّ ممّا يربك الكلام ويُضعِفُ نسجَهُ كثرة استعمال (ال) التعريف[٣]، وتوالي الأسماء المعرّفة بها في العبارة الشعرية الواحدة، كقول ابن هانئ:[٤]

هذا الأغرُّ الأزهرُ المُتألِّقُ المُ ـتدفّقُ المُتَبَلِّجُ الوَضّاءُ

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٢١٣

[٢] المصدر نفسه: ٢١٤

[٣] ينظر: لغة الشعر الأندلسي في عصر الخلافة، صادق حسين كنيج، ٤٢٣

[٤] ديوان ابن هانئ: ١٩

بالرغم من أنّ هذا البيت خارج إطار المقدمات وهو من صلب موضوع القصيدة إلّا أنّه يعطي انطباعاً واضحاً عن مدى حضور التكرار في أشعار عصر الخلافة، حتى تحوّلَ إلى ظاهرةٍ كثيرةِ المحاسن قليلة المساوئ؛ لأنهم عرفوا كيف يوظّفوها في قصائدهم .

٢- النَّـــزعـــة الـــذّاتـــيَّـــة:

ظهرت النزعة الذاتية في مقدمات عصر الخلافة فبرزت ذوات الشعراء في تلك المقدمات عاكسةً معها صورة شخصياتهم ومبادئهم وتوجّهاتهم؛ فلم يُخفِ الشعراء كيانهم ووجدانهم لصالح موضوع القصيدة بل كان الوجدان العامل الأبرز والبوصلة التي توجه القصيدة في اتجاهٍ معيَّن ابتداءً بالمقدمة، مروراً بالغرض الأصلي للقصيدة، وانتهاءً بخاتمة القصيدة أو نهايتها؛ ذلك لأنّ الشاعر لا يتحدث في قصائده عن الآخرين فقط، بل عن تجربةٍ ذاتيةٍ، فموضوعه مشاعرُه وكل ما يتولّد في القصيدة من فكَر وتصوّرات وأخيلة مصدرها خصوصية تجربة الشاعر الشعورية .

وحضور الآخرين في القصيدة إنّما ينشأ من خصوصية رؤية الشاعر ومن ذاته، لذلك نجد القصائد تحمل طاقةً متدفّقةً من الأحاسيس الرقيقة والانفعالات الإنسانية النبيلة وفضاءً وجدانياً فسيحاً، وقد نجد تلك الذات غارقةً في الألم والحزن والأسى، وقد نجدها ترقص فرحاً أو تتأمل الحياة بهدوءٍ وحذر، على اختلاف الحالة الشعورية التي تسيطر على الشاعر بحسب موضوع القصيدة أو الغرض الشعري الذي يتناوله الشاعر في قصيدته وموقفه منه .

إلّا أنَّ ظهور الذات في مقدمات قصائد شعراء عصر الخلافة كان نسبيّاً وفق كل شاعر، فقد تفاوتت نسبة حضور ذوات الشعراء في مقدماتهم، ولا شك في أنّ لذلك أسبابه ونتائجه على القصيدة فذاتُ ابن هانئ مثلاً لم تغب عن أيِّ مقدمةٍ من مقدمات ديوانه؛ إذ كان الشاعر حاضراً بكل وجدانه يعبّد الطريق لما سيقول بعد المقدمة من دون أن يُغفل ذاته، والأمثلة على ذلك ليست كثيرة فحسب، بل إنّها موجودةٌ في كلّ مقدمةٍ وفي كلّ قصيدةٍ فيقول في مقدمةٍ في الحكمة لقصيدةٍ يمدح بها المعزّ لدين الله:[١]

لبستُ رداءَ الـمَشيبِ الجديدِ ولكـــنّــهـا جِـدَّةٌ مــن بِـلـــى

[١] ديوان ابن هانئ: ٢٣

فأكديْتُ لـمّا بلغتُ الـمَدى وعُـزِّيـتُ لـمّا لـبستُ النُّـهـى

فإن كنتُ خلّفتُ طيبَ الحياة حميداً وودَّعـتُ عصرَ الـصِّـبـا

فقد أطرقُ الحيَّ بعدَ الهجوعِ تَـصِـلُّ أسـنَّـتُـهم والـظُّـبـى

فألـهو على رقـبةِ الـسّامـرينَ بـمُفعَمةِ السُّوقِ خُـرسِ الـبُـرى

يتحدث ابن هانئ في هذه المقدمة عن تجربة ذاتية عاشها، ومغامراتٍ شخصية خاضها بنفسه مع محبوبته، ومخاطرته بنفسه من أجل الوصول إليها فلم تغب الذات، ولم يختفِ الوجدان عن أيّ بيتٍ من أبيات المقدمة السابقة في إشارةٍ إلى الصِّلة الوثيقة بينها وبين ذات الشاعر وكيانه .

وفي مقدمة قصيدةٍ رثائية يقول:[١]

خليليَّ هل ينفعني البكاءُ أو الوجدُ راجعٌ لي ما مضى؟

خليليَّ سيرا ولا تَـرْبَـعا عليَّ فَـهَـمِّـيَ غـيرُ النَّـوى

ولي زفراتٌ تُذيبُ المَطيَّ وقـلبٌ يـسدُّ عليَّ الـفَـلا

يبدي الشاعر موقفه ومشاعره الخاصة تجاه الحادثة التي يتحدث عنها، والأمر هنا شديد الصلة بالوجدان والمشاعر فأكثر ما تجيش العواطف وتتحرك المشاعر في مواقف الحزن والفَقد والرحيل؛ لأنّ الوجدان حينها يكون في أصدق حالاته، إذ تجلّت ذات الشاعر بوضوحٍ شديد في إحدى مقدماته في الحكمة والغزل في قصيدةٍ يمدح بها المعزّ لدين الله:[٢]

قد سارَ بي هذا الزّمانُ فأوجفا ومحا مشيبي من شبابي أحرُفـا

إلّا أكن بلغتْ بيَ الـسّنُّ المدى فلقد بلغتُ من الطريقِ الـمَنصِفـا

أمّا وقد لاح الصّباحُ بِلمّتي وانجابَ ليـلُ عَمايتـي وتَكَشَّفـا

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٣١

[٢] ديوان ابن هانئ: ٢٢٣

فلئن لهوتُ لألـهُـوَنَّ تَـصَـنُّـعـاً ولئن صبوتُ لأصبُوَنَّ تكلُّفا

ولئن ذكرتُ الغانياتِ فـخـطرةٌ تعتادُ صَـبَّـاً بالحسانِ مُكلَّفا

فلقد هززتُ غصونها بثـمارهـا وحصرتُـهُـنَّ مهـفهفاً فمُهَفهفا

والبانُ في الكثبانِ طوعُ يدي إذا أومأتُ إيـمـاءً إليهِ تَعَطَّفا

ولقد هززتُ الكأسَ من يدِ مثلِها وصحوتُ عمّا رقَّ منها أو صَفا

فرددتُها مـن راحتـيهِ مُـزَّةً وشربتُـهـا من مُقلتيهِ قَـرقَـفا

ما كان أفتكني لو اخترطتْ يدي من ناظريكِ على رقيبكِ مُرهَفا

وخدورِ مثلِكِ قد طرقتُ لقومِها مُـتـعـرِّضـاً ولأرضِها مُتعَسِّفا

بأقبَّ لا يَدَعُ الصّهيلَ إلى القـنا حتى يـلـوكَ خطامها الـمُتقصّفا

يسري فأحسبُ في عناني قائـفـاً مُـتفرِّساً أو زاجـراً مُـتَـعـيِّـفـا

يرمي الأنيسُ بمَسمَعَي وحـشيَّـةٍ قـد أوجَـسـا من نبأةٍ فتَشَوَّفا

فتقدّمـا وتَنصَّـبـا وتَـذَلَّـقـا وتَـلَطَّـفـا وتَـشَرَّفـا وتَـحَـرَّفـا

وتكنّفاني ينـقضان لِيَ الدُّجـى فإذا أمـنتُ تَرَصَّـدا فـتَـخَـوَّفـا

لم يخلُ أيّ بيت من الأبيات السابقة تقريباً من ضمائر المتكلم بكلّ أشكالها فرسم الشاعر من أبيات المقدمة صورةً واضحةً لذاته ووجدانه؛ إذ سيطرت نزعته الذاتية على مقدمة القصيدة كاملةً راوياً الشاعر فيها تأثير الزمان عليه من جهةٍ، ولهوهِ ومغامراته الغرامية من جهةٍ أخرى، وقد كان ابن هانئ من أكثر شعراء عصر الخلافة الذين ظهرت ذواتهم وانعكس وجدانهم في مقدماتهم الشعرية، ولعلّ ذلك عائدٌ إلى تجربة الشاعر العميقة في الحياة تجربته الفريدة المتميّزة من غيره، أو إلى إيمانه الراسخ بكلّ كلمة يسجّلها في أثناء القصيدة .

وقد ظهرت الذات في مقدمات معظم شعراء عصر الخلافة ولكن بنسبٍ متفاوتة؛ إذ نرى ذات ابن شُهيد واضحةً في قوله:[١]

منازلُهم تبكي إليكَ عفاءَها سقتها الثّريّا بالعَرِيِّ نَحاءَها
حبستُ بها عَدواً زمامَ مطيّتي فحَلّتْ بها عيني عليَّ وِكاءَها
خليليَّ عوجا باركَ اللهُ فيكما بدارتها الأولى نُحَيِّ فناءها
ولا تمنعاني أن أجودَ بأدمُعٍ حواها الجوى لمّا نظرت جِواءها
فأقسمُ ما شِمتُ الغداةَ وقودَها وقد شِمتُ ما رامَ الحِمى وأصابها
ميادينُ أفراس الصِّبا ومراتعٌ رتعتُ بها حتى ألفتُ ظباءها
فلم أرَ أسراباً كأسرابها الدّمى ولا ذئبَ مثلي قد رعى ثمّ شاءها
ولا كَضَلالٍ كان أهدى لِصَبوتي لياليَ يهديني الغرامُ خِباءَها
وما هاجَ هذا الشوق إلّا حمائمٌ بكيتُ لها لمّا سمعتُ بكاءها
أنا البحرُ لا يستوهنُ الخطبُ طاقتي وتأبى الحِسانُ أن أطيقَ لقاءها

إلى أن يقول:[٢]

ولكنَّ جرذانَ الثّغورِ رميْنَني فأكرمتُ نفسي أن تُريقَ دماءَها

كانت هذه القصيدة المكان الأبرز الذي ظهرت فيه ذات الشاعر؛ إذ يصوّر الشاعر في هذه المقدمة موقفه من المشهد الطّللي الذي يقف عليه، ثم يذكر أثره في نفسه، وبعدها يروي قصته مع المحبوبة مبرزاً حزنه وألمه وحبّه وشوقه لها، وليس كلّ ذلك ببعيدٍ عن ذات الشاعر بل إنّما هو

---

[١] ديوان ابن شُهيد: ٤٦

[٢] المصدر نفسه: ٤٧

الذاتُ بعينها، وكذلك الأمرُ عند ابن شُهيد كانت المقدمات مستودعاً لتجارب الشاعر ومشاعره الذاتية حتى تحولت تلك التجارب الممزوجة بالمشاعر إلى موضوع المقدمات وأساسها .

علماً بأنّ بروز النزعة الذاتية في مقدمات شعراء عصر الخلافة لم تقتصر على ابن هانئ وابن شُهيد، بل ظهرت في معظم دواوين شعراء عصر الخلافة، لكنّنا اكتفينا بالتمثيل لهذه الظاهرة وتسليط الضوء عليها من خلال ابن هانئ وابن شُهَيد .

٣- الـــغـــمـــوض:

بدت الكثير من المعاني والكثير من الأبيات غامضةً في مقدمات شعراء عصر الخلافة وقصائدهم، ولم يكن الغموض ذا شواهد متناثرة في دواوينهم بل سيطر وصبغ الكثير من الأبيات في تلك المقدمات حتى تحوّل إلى ظاهرةٍ تستحقُّ أن تُدرس ويُسَلّط الضوء عليها، وقد برز الغموض بروزاً كبيراً في كثيرٍ من أبيات ابن هانئ على وجه التحديد؛ فنراه يقول في مقدمة قصيدةٍ يمدح بها جعفر ابن علي الأندلسي:[١]

أحببْ بـــه قَـنْـصَـاً إلى مُـتَـقَـنِّـــصِ وفَـــريـصـــةً تُـــهـــدَى إلـى مُـستـفرِصِ

من أيـنَ هـذا الخشف جاذب أحبُلي فلأفـــحَـــصَنْ عـــنـــه وإن لـم يُـفـــحَـــصِ

الغموض واقعٌ في الشطر الثاني من البيت الثاني، فالشاعر في بداية البيت يسأل متعجّباً من أين أتت هذه الفتاة الجميلة ووقعت في شباكي، لكنّها أفلتت من تلك الشباك فيقول الشاعر (فلأفحصَنْ) أي سأبحث عنه لأنه هرب وذهب بالشَّرَك، أمّا قوله (وإن لم يُفحَصِ) فغامضٌ لا دلالة له في هذا السياق، وربّما كان الشاعر يريد (حتى وإن امتنع منّي)[٢]، وفي مقدمة قصيدةٍ أخرى يمدح فيها يحيى ابن علي الأندلسي يقول:[٣]

أحـــيـــنَ ولَّـــتْ أنـجُـــمُ الأفـــقِ وانـــهـــزمَ الـــغـــربُ عـــن الـــشَّـــرقِ؟

---

[١] ديوان ابن هانئ: ١٩٠

[٢] حاشية ديوان ابن هانئ: ١٩٠

[٣] ديوان ابن هانئ: ٢٤٤

أُصيبَ قلبي خلفَ ودّي لـكـم بـمـا رفَـا الـجَـيْـبَ مِـنَ الـفَـتْـقِ

استخدم الشاعر ضمير جماعة المخاطب (لكم) لكنّ المقصود بالضمير يبقى مجهولاً، فليس هناك في المقدمة ما يشير إلى دلالة الضمير، علماً بأنّ معنى البيت كاملاً ليس غامضاً أو مبهماً، لكنّ الغموض واقعٌ فيمن يعود عليه الضمير في (لكم) وذلك غموضٌ جزئيٌّ لا ينفي مكانة البيت عموماً ضمن الوحدة المعنوية أو السياق الذي ورد فيه، علماً بأنَّ الضمير قد يكون عائداً إلى المحبوبة التي يتحدث الشاعر عن خيالها وطيفها في الأبيات اللاحقة، لكنّ الشاعر استخدم الضمير بصيغة الجمع للدلالة على تعظيم مكانتها في نفسه وشعره .

وفي مكانٍ آخر من مقدمة قصيدةٍ يمدح بها المعزّ لدين الله يقول ابن هانئ:[١]

ويُخشَى الفتى من بـأسه قبلَ بأسِـه وقـد تُـتَّـقـى قبلَ الـعِـضاضِ الأراقـمُ

المعنى هنا في هذا البيت ليس غامضاً لكنّ الإبهام والغموض واقعٌ في القصد أو الغاية من وراء هذا المعنى؛ لأنه إن كان القصدُ والغايةُ من الشطر الأول الإشارةَ إلى وجوب الحذر من الخطر قبل وقوعه فهذا أمرٌ بدهيٌّ؛ إذ يأتي الغموض من ضعف المعنى وركاكة العبرة المقصودة من الشطر الأول ومن أنّها جملة عادية لا ترقى لأن تكون ضمن قصيدةٍ لشاعرٍ فحلٍ كابن هانئ، ما يجعل الغموض فيما وراء البيت، وليس في البيت بحدّ ذاته .

وقد كان ابن هانئ من أكثر الشعراء الأندلسيين في عصر الخلافة ابتعاداً عن الرِّقَّة الأندلسية، وسلاسة الألفاظ وعذوبتها فكان شعره بعيداً كلّ البعد عن البيئة الأندلسية الحضرية وأقرب ما يكون إلى البيئة الجاهلية البدوية، وإن كانت الملامح البدوية الجاهلية غالبة على ألفاظ شعر ابن هانئ فهذا لا يعني أنّها غابت عن شعر بقيّة الشعراء، لكنّ نسبتها كانت أقلّ، فها هو ابن شُهيد يستخدم في شعره ألفاظاً صعبة غامضة في قصيدةٍ نظمها في عتاب الزمن:[٢]

وحلَّقَتِ الخضراءُ في غُـرِّ شُهبِها كَـلُجّةِ بـحـرٍ كُـلِّلتْ بالـيَـعَـالـلِ

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٣٨٧

[٢] ديوان ابن شُهيد: ١١١

وأمثلةُ الألفاظ الغامضة التي لا تتناسب مع عذوبة الشعر الأندلسي أمثلةٌ كثيرة، ما يناقض ما عُرِف عن الشعر الأندلسي من سلاسة ووضوح، ولاسيّما عند شعراء كابن هانئ .

سادساً: حُسْن التّخلّص:

عند الحديث عن حُسن التخلص لا يمكن الفصل بين الحديث عن مقدمات القصائد وأغراضها، ومن الطبيعي أن يكون التخلص إلى غرض القصيدة الأصلي بعد مقدمةٍ في الغزل أو الأطلال أو الحكمة أو غيرها، ومن الممكن أن نَعُدَّ نقطة الوصل بين المقدمة وغرض القصيدة هي البيت الذي يتخلص أو ينتقل فيه الشاعر من مقدمة القصيدة إلى غرضها .

لكنّ السؤال المطروح هنا (هل يبدأ التخلّص عندما ينتهي الشاعر من المقدمة ويبدأ المديح، أي هل يُعد بيت التخلص هو أول بيت في المديح بعد المقدمة مباشرةً أم أنه بيت مستقل عن غرض القصيدة الأصلي؟ أم أنّ التخلص يكون حصراً في أول بيتٍ بعد المقدمة حتى لو كان بيتاً مُمهِّداً لا علاقة مباشرة له بغرض القصيدة ؟) .

وهنا نستطيع القول: إنّ التخلّص هو امتزاجُ آخر ما يقدّمه الشاعر على المدح أو غيره من نسيبٍ أو فخرٍ أو وصفٍ أو أدبٍ أو زهدٍ أو مجونٍ أو غير ذلك بأول بيتٍ من المدح أو من القصيدة بغرضها الأصلي، وقد يقع ذلك في بيتين متجاورين، وقد يقع في بيتٍ واحدٍ وهذا المفهوم للتخلص كان سائداً عند الشعراء المتأخرين الذين عدّوها من محاسن الشعر، "فمن الصحة صحة النسق والنظم وهو أن يستمر في المعنى الواحد وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر أحسن التخلص إليه حتى يكون متعلقاً بالأول وغير منقطعٍ عنه، ومن هذا الباب خروج الشعراء من النسيب إلى المدح، فإن المحدثين أجادوا التخلص حتى صار كلامهم في النسيب متعلقاً بكلامهم في المدح لا ينقطع"[١] ومنهم من عدَّ الأمر من أوجه الإعجاز، وقيل: إنّ أتمَّ الناس براعةً في التخلص وأول من أحسن في ذلك من القدماء زهير بن أبي سلمى[٢]، حيث قال:

إنَّ البخيلَ مَلومٌ حيثُ كـانَ ولـ ـكـنَّ الـكـريـمَ على عـلّاتـه هَـرِمُ

---

[١] سر الفصاحة، الخفاجي، ٢٦٨

[٢] ينظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ابن أبي الإصبع المصري، ٢/ ٤٣٣ وما بعدها

أمّا بالنسبة إلى هذا المفصل من مفاصل القصيدة عند شعراء عصر الخلافة فمن البدهيّ أن تكون شواهده الكثيرة عند أكثر شعراء عصر الخلافة إنتاجاً وتقديماً للقصائد؛ إذ بات من المعروف أنّ ابن هانئ أكثر من كتب شعراً في عصر الخلافة، كما أنّه من أكثرهم تقديماً للقصائد التي كتبها، وأكثرهم تنويعاً في تلك المقدمات، وكما أشرنا فإنّ التخلص لا يكون إلّا في القصائد التي تضمنت المقدمات، وعندما ندرس التخلص أو (حسن التخلص) عند ابن هانئ فلا شكّ في أنّنا ندرس التخلص إلى المديح؛ إذ كان ابن هانئ شاعراً مدّاحاً من الطراز الرفيع، فنظم ديواناً كاملاً في المديح معظمه من المطوّلات .

وقد تبيّنَ أنّه من الشعراء الذين يجيدون التقديم لقصائدهم علماً بأنّ الشعراء المحدثين لهم الصدارة دون غيرهم في مجال التخلص إلى المدح أو الهجاء[١]، مع الأخذ بالحسبان الطرائق التي عُدَّت وفق البعض السبيل الأمثل للتخلص إلى المدح تحديداً، كأن يبدأ الشاعر كلامه مثلاً بذكر المشقّة التي واجهها في سبيل الوصول إلى الممدوح ثم يبدأ بالمدح، أو أن يستأنف الكلام ويدخل بالمدح بعد انقضاء التشبيب ووصف الفيافي وغيرها، أو أن يتخلّص إلى المديح بعد شكوى الزمان ووصف مِحَنه ومصائبه[٢] .

وفي ضوء كل ذلك نجد ابن هانئ ملتزماً بهذه الأمور في الكثير من قصائده ذوات المقدمات، وفي الكثير من قصائده كان ابن هانئ يتخلّص من المقدمة إلى المدح متخلصاً معه من حالة بؤسٍ أو تعاسةٍ يعاني منها كأن يحتمي بمن يراه سنداً أو حامياً، وفي آخر المطاف لا يجد إلّا الممدوح الذي يُعدُّ مصدراً للراحة النفسية والأمان المادي والنفسي بالنسبة إلى الشاعر، ونراه يجسد تلك الحالة في التخلص الآتي:[٣]

فليتَ مشيباً لا يزال ولم أقُــلْ بكاظمةٍ لــيتَ الــشّبابَ يــعــودُ

ولم أرَ مثلي ما لـه من تــجلّدٍ ولا كجفونــي مــا لــهنَّ جــمــودُ

---

[١] ينظر: نضرة الإغريض في نصرة القريض، المظفّر بن فضل العلوي، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠

[٢] ينظر: عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، ١٨٤، ١٨٦

[٣] ديوان ابن هانئ: ٩٠، ٩١

ولا كالليالي مـا لهنَّ مَواثِـقٌ ولا كـالغـوانـي مـا لـهنَّ عـهـودُ

يذكر ابن هانئ هذه الأبيات التي تشير إلى معاناته ويأسه من صبره على الدهر ومصائبه مقدمةً وتمهيداً للتخلص من جهةٍ، ولإظهار حاجته إلى الممدوح عنوان الخلاص بالنسبة إليه من جهةٍ أخرى، فيكون بذلك قد تخلّص إلى المدح محاولاً بواسطته التخلص من همومه وحسرته على ما ضاع منه في زمن الشباب، فيقول:[١]

ولا كـالـمُعزِّ ابنِ النّـبـيِّ خليفةً لـه اللهُ بالفضلِ الـمُـبينِ شـهـيـدُ

يجتهد ابن هانئ قبل التخلص من أجل إظهار الأثر السلبي للزمن فيه، وسطوة الدهر وسلطته وتأثيره في حياته، فيصوّر ضعفه وهرمه واقترابه من السقوط أمام لكمات الدهر الذي ما زال مجابهاً للشاعر واقفاً له بالمرصاد، وكأنّه شابٌّ في ريعان الشباب[٢]، وفي قصيدةٍ أخرى يتخلص ابن هانئ إلى المدح من مقدمةٍ مزج فيها بين الفخر والنسيب، بليونةٍ وإبداعٍ رابطاً بين النسيب والمدح بمدح قوم الممدوح على لسان المحبوبة في حوارٍ جرى بينهما، فيقول:[٣]

مـا أنسى لا أنسى ما ظنَّ الغيورُ بـنا وقـولَـهـا وقد احـمَـرَّت من الخجلِ

شَقيتَ بالبيـنِ من زورٍ ألَـمَّ بـنـا وحـاربَـتْـكَ بنـو شيبانَ مـن رَجُـلِ!

قـومٌ هـمُ ذلّـلوا الـدّنـيـا لساكـنها والإنـسُ فيها لـهم والـجِـنُّ كالـخَوَلِ

تظهر في هذه الأبيات قدرة ابن هانئ على الانتقال بسهولة وانسيابية من المقدمة والتخلص إلى المدح ببراعةٍ لا يشعر معها المتلقي بأيّ قَطعٍ في بنية القصيدة، بشكلٍ جعل المقدمة وما بعدها مكمّلين لبعضهما من دون أن يكون بينهما أيَّ فاصلٍ سوى الفاصل الفكري أو الموضوعي الذي تختلف بموجبه مكوّنات المقدمات عمّا بعدها، ففي الوقت الذي كان ينبغي أن يكون التخلص فاصلاً تحوّل عند ابن هانئ إلى رابطٍ قويٍّ يشدُّ عضدَ أركان القصيدة ويدعم وحدتها .

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٩١

[٢] ينظر: دراسات في الأدب الأندلسي، السيد محمد الديب، ٣١

[٣] ديوان ابن هانئ: ٣٣٩

ومن المواقع التي حَسُنَ فيها تخلّصه إلى المدح بعد مقدمةٍ غزليةٍ قال فيها:[١]

كأنَّ الشّقيقَ الغَضَّ يُكحَلُ أعيُناً ويَسفكُ في لَبّاتِه الدّمَ سافكُ

وما تُطلِعُ الدّنيا شموساً تُريكَها ولا للرِّياضِ الزُّهرِ أيدٍ حوائكُ

ولكنّما ضاحكننا عن محاسنٍ جَلَتْهُنَّ أيّامُ المُعزِّ الضّواحكُ

يبدو مما تقدم أنّ ابن هانئ اعتنى عنايةً فائقة بهذا الجانب من قصائده فغالباً ما كان تخلّصه إلى المدح تخلّصاً لائقاً جذّاباً ملائماً لما قبله وبعده من معانٍ وأفكار[٢]، متناسباً مع بنية القصيدة اللفظية والمعنوية مع الإشارة إلى أنّ التخلص في هذه الأمثلة لم يخرج عن بعض القوانين والخطوط العريضة التي وضعها البعض للتخلص إلى المدح، وكلّ ذلك التزم الشاعر به في الأمثلة السابقة، علماً بأنّ ابن هانئ قد أطال الوقوف في المقدمات قبل أن ينتقل ويتخلص إلى المدح حتى إنّ بعض هذه المقدمات قد وصلت إلى خمسةٍ وعشرين بيتاً، قبل أن يبدأ في البيت السادس والعشرين بمدح بني هاشم عامةً، والمعزّ لدين الله خاصةً، فيقول:[٣]

أسفي على الأحرار قَلَّ حِفاظُهُم وإنْ كانَ يُغْني الحُرّ أن يتأسّفا

هلّا استعانَ بآلِ بيتٍ محمَّدٍ مَن لم يجد للذّلِّ منهم مصرفا

ولم يكن ذلك موجوداً في ديوانه وجوداً نادراً أو استثنائيّاً بل بات كالسُّنَّة المُتَّبَعة في الكثير من قصائده المدحية، وإن كان طول المقدمات قبل التخلص يشير إلى طول النَّفَس الشعري والوحدة الفكرية القوية التي يتمتع بها الشاعر من جهةٍ، فإنّه بلا ريب سيؤدّي إلى تشتّت المتلقي وانقطاع التسلسل الفكري لديه من جهةٍ أخرى .

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ مفهوم التخلّص في الشعر عند العرب قديماً يقضي بأنّ على الشاعر عند الخروج إلى المدح وعند فراغهم من نعت الإبل وذكر القفار وما هم بسبيله يقولون: (دع ذا)،

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٢٥٩، ٢٦٠

[٢] ينظر: نصرة الثائر على المثل السائر، الصفدي، ١٨٠، و الأدب الأندلسي التطور والتجديد، محمد خفاجي، ٤٦٠

[٣] ديوان ابن هانئ: ٢٢٥

و (عَـدِّ عن ذا)...فإذا لم يكن خروج الشاعر إلى المدح متّصلاً بما قبله ولا منفصلاً بقوله: (دع ذا) و (عَـدِّ عن ذا) ونحو ذلك فإنّ ذلك يُدعى طفراً و انقطاعاً[١] .

وكل ذلك لا يعني خروج الشاعر ابن هانئ رائد القصيدة الأندلسية الأول في عصر الخلافة عن النمط التقليدي العربي العام في التخلص أو الانتقال من مقدمات القصائد إلى صُلبها، بصرف النظر عن موضوعات هذه القصائد سواء أكانت مدحيةً أم غير ذلك، لكنّه حافظ بالتخلّص على نهج المقدمات التقليدية، بخلق التناسب والموازنة بين كل مقدمة والتخلص المناسب بعدها .

ولا تقلُّ بقيّةُ الشعراء في عصر الخلافة شأناً عن ابن هانئ في قضية التخلّص المناسب، فمعظم من كتب المقدمات وأطال فيها من أولئك الشعراء كان محسناً مُجيداً في تخلّصه، فها هو ابن شُهيد يتخلص إلى المدح بعد مقدمةٍ طويلةٍ نسبيّاً بلغت تسعةَ عشر بيتاً في قصيدةٍ يعارض فيها قيس بن الخطيم، يقول في مقدمتها:[٢]

مـنـازلُـهم تـبكي إليكَ عَـفَـاءَهـا سقَـتْـهـا الـثّـريَّـا بالـعَـرِيِّ نَحَاءَها

قبل أن يتخلص من هذه المقدمة إلى المدح بقوله:[٣]

جـزاهُـم بـمـا حـازوا من الجهلِ حلمُـهُ كـريـمٌ إذا راءَ الـمـكـارمَ جـاءهـا

إلـيـكَ أبـا مـروانَ ألـقـيـتُ رابـيـاً بحاجـةِ نـفسٍ مـا حُـربـتُ خَـزاءهـا

يتقاطع ابن شُهيد – في جودة تخلّصه وحسنه بعد مقدمةٍ طويلة – مع ابن هانئ، فقد أطال ابن شُهيد في المقدمة الطللية الغزلية قبل أن ينتقل إلى المدح ومن الملاحظ أنّ المقدمة إذا كانت في وصف الأطلال أو في الغزل فإنها تطول إذا ما كان الغزل نسيباً، أي إذا ما كان المدح هو الغرض الأصلي للقصيدة .

---

[١] ينظر: العمدة، ابن رشيق، ١/ ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٩

[٢] ديوان ابن شُهيد: ٤٦

[٣] المصدر نفسه: ٤٧

علماً بأنّ " المديح الـمُتَخَلَّص إليه من نسيبٍ فالوجهُ أن يُصَدَّرَ بتعداد فضائل الممدوح وأن يُتلى ذلك بتعداد مواطن بأسه وكرمه وذكر أيامه في الأعداء، وإذا كان للممدوح سلفٌ حَسُنَ تشفيع ذكر مآثره بذكر مآثرهم ثم يختتم بالتّيمّن للممدوح والدعاء له بالسعادة ودوام النعمة والظهور على الأعداء وما ناسبَ ذلك "[١]، وقد تقيّدَ شعراء عصر الخلافة فعليّاً بكل تلك الخطوات في قصائدهم المدحية وطرائق تخلّصهم إلى المدح .

- **أشكال الـتّـخلّص:**

١- **التخلص الـمُفـاجـئ** :

المقصود بالتخلص المفاجئ أن يكون هناك ما يشبه القَطْع بين المقدمة وغرض القصيدة الأصلي بحيث ينعدم التدرّج في الوصول إلى غرض القصيدة، ونستطيع أن نسمّيه وثباً إلى الغرض وليس تخلّصاً إليه، فإن كان لكلّ قصيدةٍ مقدمةٌ خاصةٌ بها تمهّد لموضوعات القصيدة فإنّ لكلّ مقدمةٍ أيضاً بدايةً ونهايةً، ولا بدّ أن يتدرّج الشاعر في مقدمته للوصول إلى غرض القصيدة .

ويصل الشاعر إلى مرحلة التخلص للمدح مثلاً بعد أن يكون مهّدَ لهذا التخلص، فليس من المستساغ أن يكون الشاعر في سياق مقدمةٍ غزلية أو طللية مثلاً، ويكتب آخر بيتٍ في المقدمة في الغزل ثم ينتقل مباشرةً إلى المدح الصريح بعدها، ففي هذه الحال ينعدم التسلسل في الأفكار، وتتحول القصيدة إلى بناءٍ ضعيف الروابط من جهةٍ أولى، كما أنّ كلّ جزءٍ من أجزاء القصيدة يتحول إلى وحدة لغوية بنيوية فكرية مستقلة بنفسها عن غيرها، وهذا يجعل القصيدة مجموعة قصائد في قصيدةٍ واحدةٍ، علماً بأنّ التخلّص المفاجئ لا يقلّل من شأن الشاعر لكن يجعل القصيدة أضعف بنياناً وأقلّ انسجاماً وترابطاً من نظيراتها، ولم تكن أمثلة التخلص المفاجئ في دواوين شعراء عصر الخلافة قليلةً أو لا يُقاسُ عليها، بل إنّها حاضرة بنسبةٍ لا بأس بها في معظم دواوينهم، علماً بأنّ الحديث عن التخلّص يشكّل جزءاً من الحديث عن المقدمات، ما يدلّ على الترابط العضوي والمعنوي بينهما، فلا تخلّص في قصيدةٍ لا مقدمة فيها .

---

[١] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي، ٣٠٥

ومن ذلك قول ابن هانئ الأندلسي في مقدمة قصيدةٍ يمدح بها يحيى بن علي الأندلسي:[١]

فَتكاتُ طرفكِ أم سيوفُ أبيكِ وكؤوسُ خمرٍ أم مراشفُ فيكِ

إلى أن يقول في ذات السياق الغزلي في البيت العاشر من المقدمة:

ولَّوا مُقَبَّلَكِ اللثامَ وما دَرَوا أنْ قد لُثِمْتِ به وقُبِّلَ فوكِ

ثم ينتقل بعد ذلك مباشرةً إلى المدح من دون تمهيدٍ أو تدرّجٍ في الوصول إليه إذ انتقل من الغزل إلى المدح مباشرةً بقوله:

فضعي القناعَ فقبلَ خدِّكِ ضُرِّجَتْ راياتُ يحيى بالدَّمِ المسفوكِ

إذ ما زال يتحدث في الشطر الأول عن خدود المحبوبة ولثامها وحمرة خدّيْها، من ثمّ ينتقل مباشرةً في الشطر الثاني إلى وصف حمرة أعلام الممدوح يحيى بن علي، الأمر الذي يُعدُّ انتقالاً سريعاً مفاجئاً أشبه بالوثب إلى الغرض، وهو مستكرهٌ عند القدماء من النقاد[٢]، ومما يشبه هذا النوع من التخلّص قوله في مدح المعزّ لدين الله متخلّصاً من مقدمة غزلية:[٣]

ألا ليتَ شعري هل يروعُ خيامَها عِثارُ المَذاكي بالقَنا المُتَحَطَّمِ

فلو أنّني أسطيعُ أثقلتُ خدرَها بما فوقَ راياتِ المُعزِّ من الدّمِ

تشبه هذه الصورة والطريقة في التخلص إلى المدح طريقته السابقة في تخلصه إلى مدح يحيى بن علي عندما قال " ضُرِّجتْ راياتُ يحيى بالدم المسفوكِ "، وفي مكانٍ آخر من ديوانه في مقدمة قصيدةٍ يمدح فيها جوهراً الكاتب يقول:[٤]

أنُظلِمُ إنْ شِمْنا بَوارقَ لُمَّحا وضحْنَ لساري الليل من جنبِ تُوضحا

إلى أن يقول في البيت الثاني عشر:

أجِدّكَ ما أنفكُّ إلّا مُغَبَّقاً بكأسِ النَّوى صِرفاً وإلّا مُصَبَّحَا

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٢٦٨

[٢] ينظر: حاشية ديوان ابن هانئ، ٢٦٩

[٣] ديوان ابن هانئ: ٣٤٤

[٤] المصدر نفسه: ٧٧

ثم بعد ذلك يقفز إلى المدح مباشرةً من دون تدرّجٍ في التخلص فيقول:

وأبيضَ من سـرِّ الخلافةِ واضـحٍ تـجـلَّى فكان الشّمسَ في رونقِ الضّحى

إذ كان الشاعر يتحدث في الأبيات السابقة عن الظعائن وعن حاله وانصرافه إلى اللهو والشرب، ثم مباشرةً ومن دون أي تمهيدٍ للتخلص تحدث عن الممدوح وذَكَره ضمنيّاً من خلال كلمة (الخلافة).

إنّ ذلك لا يؤدي إلّا إلى جعل المقدمة منفصلةً في بنيتها ومضمونها عن غرض القصيدة ومضمونها انفصالاً شبه تامٍّ، وليس ذلك في مصلحة البناء العام للقصيدة أولاً، كما أنه يجعل من المقدمة أبياتاً عديمة الفائدة إن لم يكن هناك رابطٌ يربطها بما بعدها من غرض القصيدة بما يُسمّى التخلص، يعود فيكرر الأمر نفسه في مقدمة قصيدةٍ يمدح بها إبراهيم بن جعفر بن علي يقول في مطلعها:[١]

قـد مـرزْنـا على مغانيكِ تلكِ فـرأيْـنـا فـيـهـا مَـشـَـابِـهَ منكِ

عارضَتْنا الـمَها الخواذلَ أسـرا بـاً بأجـراعـها فـلـمْ نَـسْـلُ عـنـكِ

إلى أن قال في البيت السادس مخاطباً الرفيق:

فـاتَّـئـِـدْ تسكبُ الدموعَ كسكبي ثـمّ لا تـسفـكُ الـدّمـاء كـسفـكي

ثم ينتقل مباشرةً إلى المدح الصريح من دون أيّ تمهيد أو تدرّج من أجل التخلص فحصل القَطْع الذي تحدّثنا عنه في البداية بين المقدمة وغرض النص الأصلي بسبب انعدام الرابط أو التدرّج في التخلص بينهما، إذ كان الشاعر يتحدث عن مشهد الديار ديار المحبوبة الخاوية إلا من الغزلان، الأمر الذي أثار الحزن في نفس الشاعر وأشعل نيران الشوق والحنين في قلبه، فطالب رفيقه أن يشاركه الحزن والبكاء على حاله مع محبوبته .

وفي ضوء هذا المشهد الطللي يقف في منتصف الطريق فجأةً، وينتقل إلى المدح مباشرةً من دون أيِّ تدرّجٍ أو تسلسلٍ في الانتقال والتخلص، فيقول:[٢]

لا أرى كـابـنِ جعفر بن عليٍّ مـلكاً لابِـسـاً جلالـةَ مُـلْـكِ

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٢٦٥

[٢] ديوان ابن هانئ: ٢٦٥

إلّا أنّ كل هذه الأمثلة على التخلص المفاجئ لا تُقلّل من شأن ابن هانئ في البراعة أو في حُسن التخلص إلى المدح؛ إذ كان من أبرع الشعراء في التخلص إلى المدح ومن أقدرهم على حياكة ثوب القصيدة في كل مفاصلها بأروع الأشكال، إذ عُدّت تخلّصاته من بين الأفضل[١] .

وللمفاجأة في التخلّص أمثلةٌ أخرى في دواوين شعراء عصر الخلافة ومنها عند ابن شُهيد مثلاً، قصيدةٌ يمدح فيها عبد العزيز المؤتمن قال في مطلعها:[٢]

أذَّنَ الـدِّيـكُ فَـثُـبْ أو ثَـوِّبِ وانْـضحِ الـقلبَ بـماءِ الـعِـنَـبِ

إلى أن يقول في البيت الثامن:

فمشَتْ نحوي وقد مُـلِّـكَـتَـا مِشـيـةَ العصفورِ نـحـوَ الثعلبِ

ينتقل بعدها إلى المدح مباشرةً، خالقاً بذلك القَطع بين المقدمة والغرض الأصلي من خلال انعدام التمهيد للمدح أو في الطريق إلى التخلص إليه، فيقول:[٣]

وغَـمَـامٍ بـاكَـرَتْـنـا عَـيْـنُـهُ تُـتْـرِعُ الأفـقَ بـدمـعٍ صَـيِّـبِ

انتقل الشاعر مباشرةً من مقدمةٍ خمرية غزلية إلى المدح الصريح من دون أدنى تلميحٍ له أو تمهيدٍ، فمن يقرأ البيت الأخير في المقدمة؛ أي البيت الذي يسبق المدح لا يمكن أن يتنبّأ بأنّ المدح قادمٌ؛ لأنّ الشاعر لم يجعل في هذا الموضع من القصيدة ما يشير إليه أو يدلّ عليه، بل كأنّ الأمر بات أركاناً متفرقة للقصيدة يصنعها الشاعر صنعاً منفصلاً ثم يجمعها في قصيدةٍ واحدةٍ من دون أن يخلق الروابط بين تلك الأركان، ولا شك في أنّ التخلّص يعدّ من أهم تلك الروابط في متانة البناء العام للقصيدة .

---

[١] ينظر: نصرة الثائر على المثل السائر، الصفدي، ١٨٠

[٢] ديوان ابن شُهيد: ٥٣

[٣] ديوان ابن شُهيد: ٥٤

٢- **التخلّص التدريــجي:**

ينبغي ألّا يثبَ الشاعر إلى غرض القصيدة وثباً بل عليه أن يمهّد في نهاية المقدمة من أجل التخلص إلى غرض القصيدة الأصلي علماً بأنّ معظم قصائد شعراء عصر الخلافة كانت في المدح، فإذا عددنا كلامنا في سياق التخلص إلى المدح فلا ضيْرَ في ذلك، فمن أبرز الأمثلة على التخلص التدريجي عند ابن هانئ في قصيدته التي قال في مطلعها:[١]

قد سارَ بي هذا الزّمانُ فـأوجَـفـا ومَـحَـا مشيبي من شبابي أحرُفـا

ويستمرّ الشاعر في مقدمة الحماسة والغزل هذه حتى يصل إلى البيت السابع عشر من المقدمة، ويبدأ في هذا البيت التمهيد للتخلص إلى المدح، فيقول متمّماً حديثه السابق عن الخيل:

فكأنّـما وقْـعُ الصّريخِ إليهما بِـحصارِ أنـطـاكيّةٍ فـاستُـرجِـفا

ثَـغرٌ أضـاعَ حريمَـهُ أصحابُـه حتى أُهِـيـنَ عـزيـزُهُ واستُضـعِفا

يبدأ الشاعر في هذين البيتين بعد المقدمة بالتذكير بسقوط أنطاكية بيد البيزنطيين في أواخر سنة (٣٥٨هـ)؛ فيوجه لوماً مبطّناً لمن استهانَ بسقوط أنطاكية، ويتابع هذا اللوم في الأبيات التالية لهذين البيتين، فيقول:

هُـمُ صَـيَّـروا خَـدَمَـاً تسوسُ أمـورَهـم يـا للزّمانِ الـسَّـوْءِ كيـفَ تصَرَّفـا

من كلِّ مُـسوَدِّ الضّـمير قـد انـطـوى للمسلمينَ على الـقِـلى وتَـلَـفّـفـا

عُـبْـدانُ عُـبْـدانٍ وتُـبَّـعُ تُـبَّـعٍ فـالـفـاضِلُ المَفضولُ والوجهُ القَـفـا

يواصل ابن هانئ في هذه الأبيات التي تلت المقدمة التمهيد من أجل التخلص للمدح، إذ رأى أنّ خير وسيلةٍ يمهد فيها للتخلص إلى مدح ممدوحه هي النَّيْلُ من خصوم هذا الممدوح وهجاؤهم والتقليل من شأنهم حتى يكون السّموّ والرفعة خالصةً للممدوح لا يشاركه أحدٌ فيها، وهذا ما فعله في الأبيات السابقة التي اتهم فيها خصوم ممدوحه بالتهاون في الدفاع عن أنطاكية وحمايتها من أطماع البيزنطيين، ثم يتابع بالقول:[٢]

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٢٢٣

[٢] ديوان ابن هانئ: ٢٢٥

أسفي على الأحرار قَــلَّ حِفـاظُهم إنْ كــانَ يُـغـني الـحُــرَّ أن يـتأسّــفـا
لا يُـبـعِـدَنَّ اللهُ إلّا مَــعــشَـرَاً أضْـحَوا على الأصــنــامِ منهم عُـكَّـفـا

يبدي الشاعر أسفه على ما وصلت إليه الأمة من حالة الهوان والتخاذل في نصرة قضاياها والدفاع عن كيانها وممتلكاتها، ليرى بعد ذلك أنّ الفرصة باتت سانحة ومواتية من أجل التخلص إلى المدح الصريح، استناداً إلى دعوة هذه الأمة إلى الاستنجاد بالممدوح وقومه من أجل التخلص من حالة الذل والهوان التي تسيطر عليهم، فيقول:

هَــلّا استعانَ بــآلِ بيتِ محمّدٍ مَــنْ لم يــجِـدْ للذّلِّ منهم مَــصــرِفــا

ويبدأ الشاعر بعد هذا البيت بالمدح المباشر وغير المباشر بتصغير الخصوم وتحجيمهم، علماً بأنّ رقم البيت السابق بيت التخلص (٢٦) في أبيات القصيدة؛ إذ يبدو بوضوحٍ أنّ الشاعر لم يكن مستعجلاً المدح أولاً، كما أنّ طول المقدمة لم يكن عبثيّاً فما وصل الشاعر إلى المدح إلّا بعد أن مهّد للقارئ وأنبأه أنّ المدح قادمٌ، فلم يقطع الشاعر مقدمته الحماسية الغزلية، ويثِبُ مباشرةً إلى المدح بل إنه نسج معانيه وأبياته بعنايةٍ فائقةٍ وكأنّه يُعِدُّ وجبةً على نارٍ هادئةٍ؛ إذ خلق ابن هانئ هنا أفقاً للتوقع عند قارئه بالتمهيد للتخلص، وكان هذا النهج سائداً في أغلب قصائده ذوات المقدمات.

ولعلّ من الأجدى أن يُطلَق مصطلح حُسن التخلص على التخلص السلس أو التخلص التدريجي الذي يستطيع القارئ أن يتنبّأ به قبل حدوثه؛ لأن ذلك يجعل القارئ مشاركاً مشاركةً غير مباشرة في رسم توجّه القصيدة، ومتفاعلاً ومتحمّساً في أثناء قراءتها أو عند انتقاله من مفصلٍ إلى آخر من مفاصلها متشوّقاً لما سيحدث منتظراً أن تتطابق الأحداث مع ما رسمته مقدمات التخلص في مخيّلته من توقّعاتٍ أو أن تخالفها فتزيد المشهد جذباً وتشويقاً .

والشواهد في شعر ابن هانئ على حسن التخلص إلى المدح كثيرة، فغالباً ما كان ابن هانئ يجيد التعامل مع هذه المواقف، ففي قصيدةٍ يمدح بها يحيى بن علي يقول:[١]

أجــدّكِ! ما أنفكُّ ألّا مُـغَـلِّــساً أجوزُ الــفَــلا أو ســاريَ الليلِ مُدلِجا

ثم يتخلص إلى المدح فيقول:

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٧٠

نُـرَفِّـعُ عَـنّـا سِجـفَه فكأنّما نُحَـيّي بيحيى صُبحَهُ الـمُـتَبلِّـجـا

يبدو الربط واضحاً والتسلسل في التخلص من الحديث عن ظلمة الليل وحالة التيه التي يعيشها الشاعر في آخر بيت في المقدمة، قبل أن يتخلّص إلى المدح جاعلاً من الممدوح الصباحَ والضياءَ الذي سيجلو تلك الظلمة ويمحوها .

وفي مكانٍ آخر من ديوانه استطرد وخرج للفخر قائلاً في آخر بيتٍ من المقدمة الغزلية،:[١]

ألـيسَ لـنا فـي عصرنـا من ملوكنا مـن الفخـر مـا نعلـو بـه ونطاولُ

وبعده يتخلص إلى مدح يحي بن علي قائلاً:

لَـنَـا مثلُ يـحـيـى والـبـريَّـةُ كلُّـهـا لـه خَـوَلٌ حتى الملوكُ الـعَـبَـاهـلُ

هنا تبدو براعة ابن هانئ في التخلص، إذ بدأ القصيدة بمقدمةٍ غزلية قال في مطلعها:

بـأكثبـةِ الدَّهـنـاءِ مـنـهم منازلُ وأنديـــةٌ يـغـدو عليها الـــمَـــقَـاولُ

يتابع ابن هانئ في هذا السياق الغزلي، وعندما أراد التخلص إلى المدح لم ينتقل إليه مباشرةً، بل مهّد لتخلّصه باستطراده في المقدمة من الغزل إلى الفخر؛ إذ رأى أنّ الفخر أنسبُ لمعاني المدح، كما أنه أيسرُ في التخلص إليه، فإن كان الشاعر في سياق الفخر فليس من الصعب عليه أو على القارئ التحول إلى المدح، فمعظم معاني الغرضين متقاربةٌ لكنّ وجهتَهما هي التي تختلف .

ومن أبرز الأمثلة على حسن تخلص ابن هانئ إلى المدح، ما ورد في قصيدةٍ مدح بها المعز قال في مقدمتها الطللية:[٢]

هل يُـدنِـيَـنّـي من قبابِكِ سابحٌ أو حَـرَّةٌ تـطَـأُ الـوشـيجَ أمـونُ؟[٣]

وفي البيت الأخير من المقدمة قبل التخلص قال:

قد كان رشحُ حديده أجـلى وما صـاغتْ مضاربَـهُ الرِّقاقَ قـيـونُ[١]

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٣٣٠

[٢] المصدر نفسه: ٤٠٠

[٣] الوشيج: اسم مكان، أمون: آمنة من العثار، لسان العرب مادة (وشجَ ، أمنَ)

إلى أن يتخلص إلى المدح بقوله:

فكأنّما يَـلقى الضّريبةَ دونـــهُ بـأسُ الـمُـعـزّ أو اسمُـه الـمَخزونُ

هذا مَـعَـدٌّ والخلائــقُ كـلُّـها هــذا الــمُـعـزُّ مُـتـوَّجـاً والدّيــنُ

بدأ الشاعر قصيدته بمقدمةٍ طلليةٍ وتدرّجَ فيها متحدّثاً عن فروسيته وشجاعته باحثاً عن طريقةٍ للوصول إلى الحبيبة واختراق تحصينات قومها؛ إذ يرى أنّ السيف وحده القادر على تحقيق هذه الغاية، وبعد ذلك يستطرد في وصف السيف إلى أن يرى الفرصة مواتية للتخلص من الحديث عن السيف وقوّته وبطشه وقدرته إلى مدح الـمُعزّ بما فيهما من صفاتٍ مشتركةٍ .

ولا شكّ في أنّ هذا الأسلوب في التخلص يثبت أنّ ابن هانئ كان شاعراً محترفاً إن صحَّ التعبير، ولم يكن شاعراً هاوياً للشعر؛ إذ صنع قصائده بكلّ اقتدارٍ ولم يوفّر أدنى جهدٍ في إتقان كلّ ركنٍ من أركان قصائده المدحية وإبداعه.

وإن كان الإبداع في التخلص إلى المدح موجوداً عند غيره من شعراء عصر الخلافة إلا أنّ ما يميّز حُسن التخلص عنده أنّ التخلص الحَسَن كان حاضراً ركناً أساسياً في معظم مدائحه من جهةٍ أولى، كما أنَّ تخلّصه الحَسَن لم يحضر في قصائده لمجرّد الحضور فحسب أو لأنّ الشاعر أراد أن يُقال عنه: إنّـه شاعرٌ مُجيدٌ مستكملٌ لعناصر القصيدة بنيوياً وفنيّاً، بل إنّ التخلص حضر في قصائده حضوراً عفوياً انسيابياً جعله يندمج في سياق القصيدة ويربط بين طرفيها أي بين المقدمات والأغراض من جهةٍ ثانيةٍ.

---

[١] الرشح: العَرَق، قيون: جمع قَيْن: الحدّاد، أجلى: أكثر لمعاناً وبريقاً، لسان العرب، مادة (رشحَ، قينَ، جلوَ)

- **العلاقة بين نوع المقدمات وشكل التخلص:**

لا شكّ في أنّ القصيدة بناءٌ متكاملٌ، إذ يبنى البناء الشعري على أساسٍ هو غرض القصيدة وهدفها، ويجتهد الشاعر في إخراج بناء قصيدته بالرؤية التي يراها مناسبةً أو الرؤية التي تتناسب مع ذوقه وشخصيته وإبداعه .

وكما مرّ في صفحاتٍ سابقةٍ من هذا البحث تبيّنَ أنّ للمقدمات أنواعاً كثيرةً، وقد يكون الغرض واحداً في كل قصائد الديوان إلّا أنّ المقدمات تختلف من قصيدةٍ إلى أخرى، لكنّ هذا الاختلاف والتفاوت في أشكال المقدمات بالرغم من اتّفاق الغرض قد يكون عائداً إلى رؤية خاصة بالشاعر أو إلى مزاج الشاعر ورغبته، وقد تكون له أسبابه الفنية، وأهدافه في البناء العام للقصيدة، والحديث هنا عن إمكانية القول بوجود نوعٍ من الارتباط بين شكل المقدمة وشكل التخلص بما يشبه القاعدة والنهج الذي يقتدي به الشاعر ويسير عليه من قصيدةٍ إلى أخرى .

صنع ابن هانئ ديواناً كاملاً في المديح كما أشرنا سالفاً، لكنّ المقدمات وشكل التخلص في هذه القصائد كان متبايناً من قصيدةٍ إلى أخرى، إلّا أنّ النهج العام الذي اتّبعه في التخلص إلى المديح كان يقضي بأن يأتي الشاعر في نهاية المقدمة بمعانٍ تتلاءم مع سياق المدح ويسهّل الخروج منها إلى المدح، كأن يتحدث في المقدمة عن جمال المحبوبة متغزّلاً بصفاتها ذاكراً شوقه وحنينه إليها في أثناء وقوفه على الأطلال واصفاً حزنه وألمه ومعاناته بسبب بعده عنها، ويبدأ بعد ذلك بالحديث عن بحثه عمّن يخلّصه من مآسيه وأحزانه، فيأتي التخلص إلى المدح عفوياً تلقائياً تفرضه مجريات القصيدة، وكأنّ الشاعر كان في ورطة أو مصيبة وهو يبحث عمّن يخلّصه منها ويرفع عنه الأحزان والآلام فلم يجد إلّا الممدوح .

ومثال ذلك قصيدته التي يمدح فيها يحيى بن علي الأندلسي، ويقول في مقدمتها:[١]

قِفا فلأمرٍ ما سريْنا وما نسري وإلّا فمشياً مثلَ مشيِ القَطا الكُدْري!

قِفا نتبيّن أينَ ذا البرقُ منهُمُ ومن أينَ تسري الرّيحُ طيّبةُ النَّشْرِ

[١] ديوان ابن هانئ: ١٥٨

بعد ذلك يسرد الشاعر تفاصيل معاناته وعذابه، ومما قاله في هذا السياق:

ولي سكَنٌ تأتي الحوادثُ دونَـــهُ فيَبْعُدُ عن عيني ويَـــقـــرُبُ من فـــكـــري

إذا ذكرتْـــهُ النفسُ فاضتْ لذكره كما عثرَ السّاقـــي بـــجامٍ من الـــخَـــمـــرِ

ولـم يبـقَ لي إلّا حشاشةُ مُغـرَمٍ طوى نَـفَـسَ الـرّمـضـاءِ في خَلَلِ الجمـرِ

ثم يتحدث بعد هذه الأبيات عن تحامل الزمان عليه ومعاناته من تقلّبات الدهر ومصائبه:

ومازلتُ ترميني الليالي بنَبْلها وأرمـي الليالي بالتجلّدِ والصّبرِ

حتى يرى الممدوح في نهاية المطاف المُخلّص الوحيد له مما هو فيه، فيتخلص إلى المدح ويتخلص معه من المرارة والألم والأسى الذي سببه الفراق ولوعة البُعد، فيقول متخلّصاً إلى المدح:

وآلَيْتُ لا أعطي الزمان مَقادةً إلى مثل يحيى ثم أغضي على وَتْرِ

إلّا أنّ هذا الأسلوب في التخلص لم يكن حكراً على ابن هانئ، فها هو ابن درّاج مثلاً يتحدث عن معاناته وألمه من تقلّبات الدهر وصروفه بعد النعيم والرَّغَد الذي عاشه أيامَ شبابه، وذلك في قصيدةٍ نظمها في مدح المنصور بن أبي عامر، قال في مطلعها:[١]

أنضيْتُ خيلي في الهوى ورِكابي وعَـمَرْتُ كـأسَ صِـبـاً بكأسِ نِصابِ

وعُنيتُ مُـغـرىً بالغوانـي والصِّبا واللـهـوُ واللّذاتُ قـــد تُـغـرى بـــي

ثم بعد أن يذكر أيامه الجميلة على سبيل الحسرة يتحدث عن ضيقه وألمه من تحوّل الحال وسيطرة البؤس واليأس والحزن عليه بسبب الدهر المُتقلّب ومصائبه المتتالية، فيقول:

ولَكَم أصـابتني الخطوبُ بِـشِـكَّـةٍ تُـعـيـي الـتّجلّـدَ واحتسبتُ مُـصـابـي

حتى تركتُ الـدَّهـرَ وهـو لِـما بـه صبراً وغـادرنـي الـسَّـقـامُ لِـمـا بـي

وصرفتُ عن صرفِ الـزّمان ملامتي وكففتُ عـن سعيِ الـحَسـودِ عِـتـابـي

---

[١] ديوان ابن درّاج: ١٥

وبعد أن يتفنّن الشاعر في ذكر أشكال المعاناة التي يكابدها آنَ له أن يتخلّص من عذاباته فلم يجد طريقاً لذلك إلّا الممدوح فينزع عن نفسه ثوب الحزن والكآبة واليأس، ويتخلص من كل ذلك بواسطة تخلّصه إلى المدح، فيقول بعد ذِكر كل فصول المعاناة المتنوّعة:

فقطعْتُ يا منصورُ نحوكَ نازعاً خُدَعَ المُنى وعلائقَ الأسبابِ

فَرِضاكَ تأميلي وقُربُكَ همّتي ونَداكَ مَحْيائي وحَمدُكَ دابي

هذه الطريقة في التخلص وهذا الأسلوب في الخروج من المقدمة إلى المدح يدل على قدرة عالية لدى هؤلاء الشعراء في التحكم بزمام القصيدة أولاً، كما يُظهر للممدوح مكانته الرفيعة في نفوس هؤلاء الشعراء؛ لأنهم جعلوه المُخلّص والمُنقذ ثانياً، وهذا يجعل الشاعر على درجةٍ عاليةٍ من التفوق في موضوع التخلص من جهةٍ، كما يمنحه الحظوة ونَيْل رضا الممدوح واستعطافه من جهةٍ أخرى .

يتبيّن هنا أنّ التخلّص إلى المدح في أغلب الأحيان نوعٌ خاصٌّ من المقدمات تسبقه وتمهّد له ألا وهي مقدمات الغزل والطلل والشكوى، إذ يبثّ الشاعر همومه ويُحمّلها فيضَ أحزانه ممهّداً بكلّ ذلك لمرحلة التخلص إلى المدح، وفي الوقت نفسه التخلص من كل ما سبق ذكرُهُ .

علماً بأنّ معظم الشعر في عصر الخلافة هو شعرٌ في المدح، فعندما نتحدث عن التخلص في شعر عصر الخلافة فنحن بنسبةٍ كبيرةٍ نتحدث عن التخلص إلى المدح، ولا سيما عند الشاعرين (ابن هانئ)، و (ابن درّاج) الشاعرَيْن المدّاحَيْن بامتياز، ما يعني أنّ الحالة السابقة في التخلّص وشكل المقدمات التي تسبقها كانت سائدةً في شعر عصر الخلافة المدحيّ عموماً .

أمّا بالنسبة إلى الأغراض الأخرى فليس لها من الحضور في دواوين الشعراء نسبةً تجعلها صالحةً لإطلاق الأحكام؛ إذ تبقى السيادة والأغلبية المُطلقة للمدح دون غيره، فالتخلص عندهم كان في معظمه تخلّصاً إلى المدح لا إلى غيره .

- **انعدام التّخلّص لانعدام المقدمات:**

بابٌ واسعٌ يُفتَحُ هنا في شعر عصر الخلافة؛ إذ لا يمكن أن يحضر التخلص إلى المدح أو إلى غيره إنْ غابت المقدمات، لأن التخلص إنما هو تَركُ المقدمات ومغادرتها للحلول في حضرة الغرض الأصلي للقصيدة، أمّا مع غياب المقدمات فلا شكّ في أنّ الغرض سيكون في الواجهة .

وكثيرةٌ هي القصائد التي تناول فيها الشعراء أغراضهم من دون مقدماتٍ فجعلوا السّبقَ فيها للغرض الرئيس بما يمكن أن نسمّيه (الهجوم على الغرض) من دون تمهيدٍ مسبقٍ إن صحَّ التعبير؛ حيث يفهم القارئ لهذه القصائد مؤدّاها وغرضها في المدح أو غيره من الأبيات الأولى، وهو ليس بحاجة إلى قراءة عشرة أبياتٍ أو عشرين بيتاً للوصول إلى لبّ القصيدة .

وربّما كان السبب الأساس المباشر وراء خلوّ هذه القصائد من المقدمات، ومن ثمّ خلوّها من التخلّص هو أنّ معظم قصائد هؤلاء الشعراء تقريباً كانت في المدح؛ والشاعر عندما يبدأ مباشرةً بالمدح فهو يعبّر بذلك عن رغبةٍ جامحةٍ في الثناء على ممدوحه أولاً، وعن حماسةٍ وتشوّقٍ للتفصيل في محاسن الممدوح وسجاياه ثانياً، الأمر الذي يدل على مخزونٍ ضخمٍ من معاني المدح التي يُكنُّها الشاعر لممدوحه وطاقةً عظيمةً لا يريد الشاعر أن يستنفدها في المقدمة والتخلص من جهةٍ ثالثة .

إنّ القارئ لشعر عصر الخلافة يعلم أنّ زعيم هذا الباب من الشعر هو الشاعر (ابن درّاج) الذي صنع ديواناً خالياً من المقدمات تقريباً بالنسبة إلى حجمه؛ إذ خلت معظم قصائد ديوانه المدحيّ من المقدمات الشعرية على اختلاف أنواعها، ومن ثمَّ فإنّ أمثلة حسن التخلص عنده كانت قليلة جداً؛ لأنّ الشاعر كان متحمّساً للمدح، ولم يفسح المجال أمام المقدمات للتخفيف من حماسه وشوقه للثناء والإطراء .

والقارئ لمعظم شعر ابن درّاج يفهم من الأبيات الأولى مُراد الشاعر ويعرف مباشرةً أنّ القصيدة في المدح، كاسراً بذلك نمط القصيدة العربية التقليدية بنسخِ أهم ركنٍ من أركانها في صورتها التقليدية التي وُلدت فيها ونشأت في ظلالها وباتت أنموذجاً يقتدي به الشعراء في بيئاتهم الثقافية المختلفة من أندلسيين ومشارقة .

وعندما نقول: إنّ ابن درّاج صنع معظم شعره المدحيّ من دون مقدمات، فهذا يعني أنّ ابن درّاج:

١- أبرز من ثار على النهج التقليدي في بناء القصيدة العربية، علماً بأنّ معانيه وألفاظه لم تخلع ثوب التقليد .

٢- كان شاعراً جريئاً لعدم تقيّده بما سار عليه الأوائل من جهةٍ، ومتفرّداً لأنه كان زعيم هذا التيار من جهةٍ ثانية .

٣- من أكثر شعراء عصره كتابةً لشعر المديح؛ فقد خلت قصائده من المقدمات التي تكون بعيدة عن المدح في الغالب كالغزل والوصف والطلل والحكمة وغيرها، واختصّت القصيدة عنده بالمديح من بابها إلى محرابها، ولم يكن فيها مساحةً للمقدمات كما هو الحال عند ابن هانئ مثلاً الذي يحلّ في المرتبة الثانية بعد ابن درّاج في هذه الظاهرة .

٤- شاعرٌ مُجيدٌ فحلٌ من بين شعراء عصره، فبالرغم من خلوّ شعره من الركن الأهم في القصيدة العربية (المقدمة) ومن ثمّ (التخلص)، إلّا أنّ اسمه لمعَ، وشعره ذاعَ في الآفاق من دون مقدماتٍ، فكيف لو كان مستوفياً إيّاها .

٥- الشاعر الوحيد من بين شعراء عصره الذي ترك المقدمات عمداً، وجعل الأمرَ لنفسه نهجاً في أغلب قصائده، ولم يكن هجرُ المقدمات عنده أمراً عفوياً أو استثنائياً، ما جعله الشاعر المُجدّد الأول في النهج التقليدي للقصيدة العربية من بين شعراء عصره، علماً بأن هناك من النقاد مَن يستحسن أن تكون القصيدة بتراء ويُبتدأ بالقصيدة مباشرةً من دون مقدمات في قصائد التهنئة بالفتوح[١] .

ومن أراد التمثيل لحالة انعدام التخلص بسبب انعدام المقدمات في شعر عصر الخلافة فما عليه إلّا الإشارة إلى ديوان ابن درّاج، فمن الصّعب حصر الأمثلة أو ذكرها مجتمعةً؛ لأنها تشملُ جُلَّ ديوانه، ومنها قوله في مدح سليمان المستعين بالله مباشرةً ومن دون مقدماتٍ:[٢]

شهدتْ لكَ الأعيادُ أنّكَ عيدُها ... بكَ حَسَّنَ مُوحِشُها وآبَ بعيدُها

وأضاءَ مُظلمُها وأفرخَ روعُها ... وأطاعَ عاصيها ولانَ شديدُها

ويكمل على هذا النمط إلى نهاية القصيدة، كما يقول في بدايةٍ أخرى يمدح فيها المنصور ابن أبي عامر، ويذكر تجهيزه الجيوش إلى زيري بن عطية:[١]

---

[١] ينظر: المثل السائر، ابن الأثير، ٢/ ٢٢٣ وما بعدها

[٢] ديوان ابن دراج: ٦٠

لكَ اللهُ بالنَّصر العزيز كفيلُ أجَدَّ مَقامٌ أم أجَدَّ رحيلُ
هو الفتحُ أمّا يومُهُ فمُعَجّلٌ إليكَ وأمّا صُنْعُهُ فجزيلُ
وآياتُ نصرٍ ما تزالُ ولم تزل بهنَّ عَمَياتُ الضَّلال تزولُ

كما له في مدح الوزير عيسى بن سعيد من دون مقدمات، قصيدته التي يقول في مطلعها:[٢]

مكارمُكَ اغتباقي واصطباحي ومن ذكراكَ ريحاني وراحي
تُحيّيني بأثمارِ الأماني وأرفلُ منكَ في روْضِ السّماحِ
فما هاجتنيَ الأطرابُ إلّا إليكَ نِزاعُ نفسي وارتياحي

ومما نظمه أيضاً مباشراً غرض المديح – من دون مقدماتٍ ولا تخلّص – قصيدته في مدح منذر بن يحيى، التي يقول في مطلعها:[٣]

عَمَرْتَ بطولِ بقائكَ الأعمارُ وجَرَتْ برفْعةِ قدْرِكَ الأقدارُ
ودنَتْ لكَ الدّنيا بقاصية المُنى وتخيّرتْ لكَ فوقَ ما تختارُ
فإذا النجومُ تطلّعتْ لكَ أسعُداً بَدَرَ البُدورُ بهُنَّ والأقمارُ

ومن أمثلة هذا النوع من القصائد الخالية من المقدمات عند ابن هانئ، وهي قصائد معدودة في ديوانه بعكس ابن دراج، قوله في مدح المُعزّ لدين الله من البيت الأول:[٤]

ما شِئتَ لا ما شاءت الأقدارُ فاحكمْ فأنتَ الواحدُ القَهَّارُ
وكأنّما أنتَ النَّبيُّ محمّدٌ وكأنّما أنصارُكَ الأنصارُ

لا يبدأ ابن هانئ قصيدته بالمدح فحسب، بل يمدح أنصار المعزّ وقومه أيضاً، ويبالغ في مدح المعزّ ويجنح في هذا المدح ليصل إلى معانٍ غير مألوفة في المدح، وغير مستساغة ما جعل الجنوح في المدح إحدى أبرز سمات مدائحه ولا سيما تلك التي خصّصها لمدح المعزّ،

---

[١] ديوان ابن دراج: ٣، ٤
[٢] المصدر نفسه: ٤٨، ٤٩
[٣] المصدر نفسه: ١٥١، ١٥٢
[٤] ديوان ابن هانئ: ١٨١

لكنَّ ما يلفت الانتباه هو ابتعاد الشاعر عن النمط التقليدي الذي اعتاده وعوّدَنا عليه واقتدى به في معظم قصائده .

وإن كانت هذه القصيدة واحدة من القصائد القليلة التي هجم فيها ابن هانئ على الغرض مباشرةً، فإنّها على ما يبدو مع نظيراتها كانت صادرةً عن انفعالٍ طاغٍ بهذا الحدث أو ذاك من الأحداث الخطيرة، الأمر الذي تَمَلَّكَ جوانب نفسَ الشاعر ولم يدَعْ له إلّا أن ينطلق معبّراً عن انفعاله من دون أن يلقي بالاً لِما اعتاد عليه هو وغيره من الشعراء من تقاليد شعريةٍ، ومن أبرزها المقدمات التي تسبق تخلّصهم إلى المدح وغيره[١]، ومما يُذكر عند ابن هانئ في هذا المجال قصيدته التي يبدؤها بمدح جعفر بن علي من دون مقدمات:[٢]

يـا خَـيـرَ مُـلـتحِـفٍ بالـمَـجـدِ والكرمِ وأفـضـلَ الـنـاسِ مِن عُربٍ ومن عجمِ

يـا بـنَ السَّدى الـنّدى والـمَعلُـواتِ مَـعـاً والـحـلم والعلم والآداب والـحِـكَـم

وفي يحيى بن علي يقول أيضاً متجاوزاً عنصر المقدمات:[٣]

قُـل للـمَليكِ ابن الـمُلوكِ الصّيدِ قولاً يـسُـدُّ عليه عَـرْضَ البيدِ

لـهـفي عليكَ أمـا تَـرِقُّ على العُلا أم بين جانحتيْكَ قلبُ حديـدِ؟

وفي مدح المعزّ من دون مقدماتٍ يقول أيضاً:[٤]

كـدأبِكَ ابنَ نبيّ الله لم يـزلِ قتلُ الملوكِ ونقلُ الـمُلْكِ والـدّولِ

أينَ الفِرارُ لـباغٍ أنتَ مـدركُهُ لأمّـه ملءُ كفّيها من الـهَبَـلِ

ومن أمثلة هذا النوع من القصائد أيضاً قصيدته التي يمدح بها جعفر بن علي ويقول فيها:[٥]

خليليَّ أينَ الـرّابُ مِـنّـا وجـعفـرُ وجـنّـةُ عَـدنٍ بِـنْـتُ عـنـهـا وكوثرُ

خليليّ مـا الأيّـامُ إلّا بـجـعـفرٍ وما الناسُ إلّا جـعـفـرٌ دامَ جـعـفـرُ

---

[١] ينظر: مرحلة التشيّع في المغرب العربي وأثرها في الحياة الأدبية، محمد طه الحاجري، ١٣٢

[٢] ديوان ابن هانئ: ٣٧٣

[٣] المصدر نفسه: ١٢٥

[٤] المصدر نفسه: ٣٠٩

[٥] المصدر نفسه: ١٧٢

يبدو واضحاً أنّ الشاعر كان في قمة الحماس والشوق للبدء بالمدح فلم يكن لديه ما يكفي من الصبر ليبدأ بالمقدمات، فهجم على المدح مباشرةً، والدليل على نفاد صبره وتعلّقه بالممدوح ظهر من خلال تلذّذه بذكر اسم الممدوح أربع مراتٍ في بيتين فقط .

ابن حزم أيضاً من أبرز شعراء عصر الخلافة الذين تمرّدوا على تقليد المقدمة الشعرية المتوارث، فبالنسبة إلى حجم ديوانه نستطيع القول: إنّ ديوانه كان خالياً من المقدمات تقريباً، فغالباً ما يبدأ قصائده بالغرض مباشرةً، فيبدأ بالحمد والشكر والعرفان لله مثلاً بالقول:[١]

لكَ الحمدُ يا ربُّ والشّكرُ تَـمّ لكَ الحـمدُ ما باحَ بالشّكرِ فـمْ

لكَ الحمدُ في كـلِّ مـا حـيـلةٍ فقـد خَصّـنـي مـنكَ فضلٌ وعَـمْ

ومما قاله في هذا الباب أيضاً قصيدةً يبيّن فيها شوقه إلى أهله وولده من دون مقدمات:[٢]

مُـسـهّدُ القلبِ في خَـدّيْـهِ أدمُـعُـهُ قد طـالَ مـا سرقَتْ بـالـوجْدِ أضـلُعُـهُ

وانـي الـهمومِ بـعيدِ الدار نـازِحِـهـا رَجـعُ الأنـيـنِ سكيبُ الدّمـعِ مصرعُـهُ

لم يخلُ ديوان أيّ شاعرٍ من شعراء عصر الخلافة من ظاهرة انعدام التخلص بسبب انعدام المقدمات، وإذا ما عُدنا للحديث عن ابن درّاج أحد أكثر شعراء عصره إنتاجاً ، وذكّرْنا بأنّ معظم ديوانه خلا من المقدمات، وأنّه كان يبدأ بالغرض من دون تخلص فهذا يعني أنّ نسبة انعدام التخلص وانعدام المقدمات هي نسبةٌ كبيرة .

ومع حضور هذه الظاهرة في دواوين شعراء كابن هانئ وابن حزم والرمادي وابن شُهَيد، فهذا يعني أنّ التخلص غاب عن الكثير من قصائد شعراء عصر الخلافة ولم يكن ذلك لضعفٍ أو عجزٍ عند الشعراء، بل لأن الموجب الأول من موجبات التخلص وهو المقدمات كان غائباً .

هذا الأمر يدفعنا إلى القول: إنّ كسر التقليد الأبرز من ملامح القصيدة العربية التقليدية وهو (المقدمة الشعرية) عند كل شعراء عصر الخلافة يدلّ على رغبةٍ صادقة وواضحة لدى هؤلاء الشعراء بتجديد نهج القصيدة الأندلسية والابتعاد بها عن أن تكون صورةً طبْقَ

---

[١] ديوان ابن حزم: ٣٧

[٢] المصدر نفسه: ٦٩

الأصل عن القصيدة العربية التقليدية، فلامسوا بذلك ذرا التجديد وأخرجوا قصائدهم من قاع التقليد .

في نهاية حديث التخلص تجدر الإشارة إلى أنّ التخلص بدا العنصر الأكثر جدلية من عناصر القصيدة الأندلسية عند شعراء عصر الخلافة؛ إذ كان حاضراً مرةً وغائباً مرّةً أخرى، وكان تخلصاً سلساً تدريجياً حيناً، ومفاجئاً حيناً آخر ومرتبطاً بشكل المقدمات أحياناً، ومنعدماً غائباً لغياب المقدمات أحياناً أخرى، الأمر الذي جعل التخلص عاملاً من أبرز العوامل التي أسهمت في تغيير ملامح بناء القصيدة الأندلسية وتجديدها وتفرّدها وتميّزها من غيرها .

سـابـعـاً: الـخـواتـيـم:

يوجّه النقاد والدارسون المهتمون بالشعر والأدب كل اهتمامهم صوب المقدمات الشعرية على أنها إحدى التقاليد الشعرية والجوانب الفنية التي يتوجب على الشاعر الالتزام بها في طريق صعوده سلّم المجد الشعري للوصول إلى مرحلة الفحولة .

وفي الوقت الذي تحظى به المقدمات ومرحلة التخلص فضلاً عن الغرض الرئيس في الوقت الذي تستحوذ فيه كل هذه العناصر على اهتمام الباحثين في مجال الأدب، فإنّ الخواتيم تبقى في مرحلة متأخرة من هذا الاهتمام إن لم تكن منعدمة، علماً بأنّ خاتمة العمل الأدبي في المجمل لا تقلّ أهمية عن مقدمته، وتحديداً في مجال الشعر، فلا بدّ أن تتناسب خاتمة القصيدة مع عناصرها الأخرى من مقدمةٍ وتخلصٍ وصولاً إلى الغرض والتفصيل فيه أو الاستطراد في عرضه قبل الانتهاء إلى الخاتمة التي ينبغي أن تتلاءم مع السياق العام للقصيدة .

كما ينبغي أن تكون الخاتمة هي المرحلة التي تصل معها القصيدة وقارئها إلى مرحلة الكفاية والاكتفاء، فلا معلومات إضافية بعد الخاتمة بإمكان القصيدة أو الشاعر تقديمها، ولا شيء مازال القارئ يبحث عن معرفته وفهمه عند الوصول إلى الخاتمة، باستثناء بعض القصائد المُشار إليها في قول ابن رشيق: "ومن العرب مَن يختم القصيدة فيقطعها والنفسُ متّصلةٌ بها، وفيها راغبةٌ مشتهيةٌ ويبقى الكلام مبتوراً

كأنّه لم يتعمّد جعْلَهُ خاتمةً "[١]، يبدو من كلام ابن رشيق أنّ الشاعر بإمكانه أن ينهي القصيدة قبل أن تؤولَ الأحداث فيها إلى نهايتها الطبيعية ما يجعل أمر الخاتمة بيد الشاعر، لكنّ ذلك ليس بالأمر الحسن وفق النقاد، والدليل على ذلك أنّ ابن رشيق في قوله السابق قد وصف القصيدة الخالية من الخاتمة بأنها مبتورة، أي أنها ناقصةٌ ركناً من أركانها الأساسية من جهةٍ أولى، الأمر الذي يدلل على مكانة الخاتمة وأهميتها في البناء الكلي للقصيدة من جهةٍ ثانية .

علماً بأنّ مكانة الخواتيم في القصائد أثبت وأقوى حضوراً من مكانة المقدمات؛ فبالرغم من أهمية المقدمات وكثرة الحديث عنها إلا أنها غابت مع التخلص عن الكثير من قصائد الشعراء، فكثيرةٌ هي القصائد التي تخلّى فيها الشعراء عن المقدمات قبل التخلص كما أسلفنا، لكنّ الخواتيم لا غنى عنها؛ إذ لا بدّ أن تتضمن كلّ قصيدة خاتمةً تتناسب مع سياقها العام وغرضها من جهةٍ، ومع أسلوب الشاعر ورؤيته وتفكيره من جهةٍ أخرى؛ ما يملي على الشاعر الاستمرار على الوتيرة نفسها من الإحسان والجودة والإبداع من بداية القصيدة إلى نهايتها .

١- شروط الخواتيم:

تنقسم الشروط الواجب توفرها في الخواتيم إلى: شروطٍ متعلّقة بالشكل، وأخرى متعلقة بالمضمون، فمن جهة الشكل:

١- يجب أن تكون الخاتمة الشعرية محدودة الطول .

٢- يجب أن تأتي في نهاية عرض الشاعر لغرض القصيدة وهذا أمرٌ بدهيٌّ ومنطقيٌّ، ويجب أن تكون ركناً مستقلاً بذاته أيضاً كالمقدمة والغرض .

٣- يجب أن تخلو الخاتمة من الاستطراد .

٤- يجب أن تتضمن ما يشير إلى أنّ الشاعر يختم، أو ما يدلّ على أنها خاتمة القصيدة ونهايتها

أمّا من جهة المضمون فيجب أن تلتزم الخاتمة بما يأتي:

١- أن تتلاءم مع غرض القصيدة وبنائها العام .

---

[١] العمدة، ابن رشيق، ١/ ٢٤٠

٢- أن تتضمن عبرةً أو حكمة أو خلاصة أو نتيجة استنتجها الشاعر من كل ما مرّ معه من حوادث شرحها ضمن القصيدة .

٣- ألّا تتضمن معانيَ متناقضةً مع معانيَ أخرى مرّت في سياق القصيدة، بل يجب أن توافق تلك المعاني وتؤكدها .

٤- أن ترسم ملامح تفكير الشاعر ورؤيته تجاه القضية التي يتحدث عنها بأقل قدر ممكن من الكلمات .

٥- أن تسهم في كفاية القارئ أو المتلقي، وإيصاله إلى مرحلة الاكتفاء والخروج من أجل الخروج من غرض القصيدة .

٦- أن تسهم في ترسيخ الفكرة العامة للقصيدة في ذهن القارئ ووجدانه .

هذا ما نراه من شروطٍ منطقيّةٍ ينبغي أن تتقيد بها الخاتمة لتتّسم بالجودة، لكنّ شروط الخاتمة الجيدة كما وردت في كتب النقاد نستطيع أن نتلمّسها من قول صاحب الطراز:

" إنه ينبغي لكلّ بليغٍ أن يختم كلامه في أيّ مقصدٍ كان بأحسن الخواتم، فإنها آخرُ ما يبقى على الأسماع، وربما حُفِظت من بين سائر الكلام لقرب العهد بها، فلا جَرَم وقع الاجتهاد في رشاقتها وحلاوتها وفي قوتها وجزالتها، وينبغي تضمينها معنىً تاماً يؤذنُ السامعَ بأنه الغاية والمقصد والنهاية، ولهذا قال عليه السلام: مَلاكُ العمل خواتمُه، وفي حديثٍ آخر إنّما الأعمال بخواتيمها، ولا تُعجَبوا بعمل أحدٍ حتى تدروا بمَ يُختَمُ له، فالخاتمة في كل شيءٍ هي العمدة في محاسنه، والغاية في كماله ولم يكن للمتقدمين من شعراء الجاهلية كل الإجادة في هذا الباب، إنّما الإجادةُ فيه للمتأخرين "[١] .

ويبدو أنّ النقاد انطلقوا من هذه النقاط التي وردت في قول يحيى بن حمزة السابق في صياغة شروط الجودة في الخواتيم على الشكل الآتي:

١- أن يكون الاختتام في كل غرضٍ بما يناسبه، سارّاً في المديح والتهاني، حزيناً في الرثاء والتعازي[٢] .

---

[١] الطراز، يحيى بن حمزة العلوي اليمني، ٣/ ١٨٣

[٢] ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني، ٣٠٦

٢- أن يكون اللفظُ مُستعذَباً والتأليف جزلاً متناسباً[١] .

٣- أن يكون أجودَ بيتٍ في القصيدة وأدخلَ في المعنى الذي قصد له الشاعر[٢] .

٤- أن تتضمن الخاتمةُ حكمةً أو مثلاً سائراً[٣] .

٥- أن تتضمن الخاتمةُ تشبيهاً حسناً[٤] .

علماً بأنّ الجوانب الثلاثة الأخيرة بدت متوافقةً توافقاً كبيراً مع الذوق الأدبي العام، الذي يرى الشعر وفقَ منظور الحكمة البليغة والمثل السائر والتشبيه الرائع[٥]، كما أن النقاد أشاروا إلى كراهة أن تختم القصيدة بالدعاء لغير الملوك الذين يحبّونه؛ لأنهم عدّوا الدعاء من عمل أهل الضعف[٦]، وبهذا تتوازى قاعدة مطابقة الكلام لمقتضى الحال في البدايات والنهايات .

ففي القصيدة التي يبدؤها ابن هانئ من دون مقدمةٍ ولا تخلّصٍ، ويمدح فيها المُعِزّ لدين الله بقوله:[٧]

ما شئتَ لا ما شاءت الأقدارُ فاحكمْ فأنتَ الواحدُ القَهَّارُ

يقول في خاتمتها:[٨]

جلّتْ صفاتُكَ أنْ تُحَدَّ بِمِقوَلٍ ما يصنعُ المِصْداقُ والمِكشارُ

واللهُ خَصَّكَ بالقُران وفَضلِه وا حجلتي ما تبلغُ الأشعارُ

---

[١] ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني، ٣٠٦

[٢] الصناعتين، العسكري، ٤٤٣

[٣] المصدر نفسه، ٤٤٢، ٤٤٤

[٤] المصدر نفسه، ٤٤٤

[٥] ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د. يوسف حسين بكار، ٢٣١

[٦] العمدة، ابن رشيق، ١/ ٢٤١

[٧] ديوان ابن هانئ: ١٨١

[٨] المصدر نفسه: ١٨٧

يمدح الشاعر المُعزّ بدءاً من البيت الأول مضفياً عليه الكثير من المعاني الدينية جاعلاً القَدَرَ بين يديه، كما أنّ الخاتمة مستوفيةٌ شروط الشكل والمضمون، وفي قصيدته التي يمدح بها المُعز لدين الله ويقول في مطلعها:[١]

يقولُ بـنـو العباسِ هل فُتِحَتْ مِصْـرُ فقلْ لبني العباسِ قـد قُـضِـيَ الأمـرُ!

وقـد طـالَـعَ الإسكندريّـةَ جَـوهـرٌ تُـطـالِـعُـهُ البُشرى ويَقْدُمُـه الـنَّصْرُ

بدأ الشاعر قصيدته من دون مقدمات وتناول فيها مدح المُعز والتعريض بالعباسيين من بدايتها إلى نهايتها، فيقول في خاتمة القصيدة:[٢]

فلو سمعَ التّـثـويبَ مـن كان رِمَّـةً رُفـاتـاً ولـبّـى الـحـيّ مـن ضَـمّهُ القبرُ

لَـنَـادَيْتُ مَن قد مـاتَ: حيٌّ بدولةٍ تُقامُ لـها الموتى ويُـرتَـجَـعُ الـعُـمْـرُ!

جاءت الخاتمة منسجمةً مع بقيّة أركان القصيدة ومضمونها السابق كما أنها جاءت مقتضبة موحية، ولم تتناقض أو تتعارض مع أيّ معنى من المعاني التي وردت في سياق القصيدة، فأحسنَ الشاعر في عرضِ نصّه كل الإحسان في التقديم وتفصيل غرض النص انتهاءً بالخاتمة الملائمة المعبّرة، ما جعل شعر ابن هانئ يدخل القلب بلا آذان[٣]، وهو بذلك من أحسن الشعر وأجوده .

وفي قصيدةٍ نظمها الشاعر الرمادي واصفاً حال مدمني الخمرة بعد صدور قرارٍ بمنعها وإراقتها في سائر جهات الأندلس يقول:[٤]

بخطبِ الشّاربيـنَ يضيـقُ صدري وتُـرْمِضُنـي بَـلَـيَّـتُهم لَـعَـمْـري

وهـل هُـمُ غـيـرُ عُشّاقٍ أُصيـبـوا بـفَـقْـدِ حبـائـبٍ ومُـنـوا بـهَـجْـرِ

---

[١] ديوان ابن هانئ: ١٣٦

[٢] ديوان ابن هانئ: ١٤٣

[٣] ينظر: الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، الحريري، ٢/ ١٤٥

[٤] ديوان الرمادي: ٧٢، ٧٣

فجاءت الخاتمة مستوفيةً شروط الخاتمة الجيدة متلائمةً مع غرض القصيدة من جهةٍ، وعارضةً خلاصةً ونتيجةً تبنّاها الشاعر بالنيابة عن أصحاب القضية من جهةٍ أخرى، فقال:[١]

نُـوافِـقُـهـا مـن اجـلِ النّـهْـيِ سِـرّاً وكـم نـهـيٍ نُـواقِـعُـهُ بـجَـهْـرِ

تبيّن الأمثلة السابقة التزام شعراء عصر الخلافة بعنصر الخاتمة في أشعارهم وبشروط الخاتمة الجيدة وخواصّها، كما يتّضح منها مكانة الخاتمة ودورها وموقعها في البناء العام للقصيدة .

[١] ديوان الرمادي: ٧٥

٢- التّناسب بين مفاتيح القصائد وأقفالها:

اهتمّ النقاد والأدباء بالخواتيم ونهاية القصائد من مبدأ علمهم بالقاعدة التي تقول: " إنّ أوّل الشعر مفتاحٌ له، ما يُحتّم على الخاتمة أن تكون قفلاً عليه "[١]، لكنّ الأمر الذي لا يقبل الشك هو أنّ اهتمام النقاد والدارسين بمطلع القصيدة ومقدمتها نال حصةً أكبر وأعمق من اهتمامهم بالخواتيم، وربما كان ذلك عائداً إلى إيمانهم بمقولة: " أحسنوا معاشر الكُتّاب الابتداءات، فإنّهنّ دلائلُ البيان "[٢] .

هذه المقولة التي تولي المقدمات مكانةً أعلى من غيرها من مكوّنات العمل الأدبي شعراً ونثراً؛ وهذا ربما يعلل اهتمام الشعراء والنقاد بالمقدمات والمطالع أكثر من الخواتيم . لكنّ ذلك لا يلغي أهمية الخاتمة في القصيدة بل يوجب حضورها ويثبّت أهميتها، وإذا ما أردنا دراسة التناسب بين مفتاح القصيدة (مطلعها) وخاتمة القصيدة (قفلها) فإنّ ذلك يجعل القصيدة باباً يُفتَح على آفاق مختلفةٍ .

ويمثل المطلع مفتاح هذا الباب الذي يسهُل على القارئ فتحه وفهم كلّ مغلقٍ في رحاب القصيدة في الوقت الذي تمثل فيه الخاتمة قفلاً للقصيدة وإغلاقاً لها في نهايتها بعد أن فتح الشاعر للمتلقي بابها بالمطلع وجعله يتجول في رحابها، ويغوص في مفرداتها ومعانيها ويكتشف خباياها . وعندما يصل إلى مرحلة الاكتفاء والوعي التام الناضج بمعاني القصيدة وغرضها وهدفها، فإنّ الخاتمة تأتي لتغلق باباً فُتِح ليرفع لَبْساً ويزيل غموضاً، لا ليبقى مفتوحاً على تأويلاتٍ لا نهاية لها في النص الشعري .

وفي سياق الحديث عن التناسب بين بداية القصيدة ونهايتها نُشير إلى أنّ الذين اهتموا بالمطالع ودرسوها، اهتموا اهتماماً أقلّ بالخاتمة ودرسوها أيضاً وأطلقوا عليها اسم (المقطع)[٣]، فبات للقصيدة مطلعٌ ومقطع متناسبان في شروطهما ومعاييرهما، فنظروا إلى المقطع من زاوية نظرهم نفسها إلى المطلع من حيث الاهتمام بالسامع والمخاطب على أنّ خاتمة القصيدة هي قاعدتها الراسخة التي تستند عليها، وآخر ما يبقى منها في الأسماع .

---

[١] العمدة، ابن رشيق، ١/ ٢٣٩

[٢] الصناعتين، العسكري، ٤٥١

[٣] بناء القصيدة، يوسف حسين بكار، ٢٢٩

كما أنّهم اشترطوا في الخاتمة أن تكون أفضل وأحسن مما جاء في حشو القصيدة، وأن تبتعد عن اللفظ أو المعنى الكريه؛ إذ أوجبوا الاعتناء بالخواتيم لأنها منقطع الكلام وخاتمته؛ فالإساءة في هذا الموضع قد تُكدّر الكثير من مواضع الإحسان التي سبقته؛ لأن الخاتمة هي آخر ما سيعلق من القصيدة في نفس القارئ وفكره[١]، ومما يدل على أهمية الخاتمة أو المقطع قول القاضي الجرجاني: " إنّ الشاعر الحاذق هو الذي يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة "[٢]، وما قاله أسامة بن منقذ عندما عدّ المبدأ والمقطع والخروج أصعب ما في القصيدة [٣]، يدلّ كل ذلك على أنّ الهمّ والاهتمام ينبغي ألّا يُصرف إلى المطالع والمقدمات فقط بل إنّ أقوال النقاد في المقاطع أو الخواتيم تشير إلى ضرورتها ومكانتها في القصيدة، وأنها ينبغي أن تنسجم مع المطالع وتتناسب معها من جهة الحُسن والجودة .

ومن أمثلة هذا الانسجام بين المطالع والمقاطع في شعر عصر الخلافة قول الشاعر ابن هانئ في خاتمة قصيدةٍ خصصها لرثاء والدة جعفر ويحيى ابني علي الأندلسي:[٤]

ومَـن لا يُنادي أخـاً بـاسـمـهِ فـلـيـسَ يُـخـافُ ولا يُـرْتَـجَـى

وقال في مطلع هذه القصيدة:

صَـهٍ كـلّ آتٍ قـريـبُ الـمـدى وكـلُّ حـيـاةٍ إلـى مُـنـتَـهـى

إنّ التناسب بين المطلع والمقطع بادٍ من جهة الموضوع، فكلاهما في الحكمة فضلاً أنّ كليهما قد بلغا الغاية في مناسبة غرض القصيدة (الرثاء)، مع استيفائهما شروط المطلع والمقطع المشتركة تقريباً وسبقت الإشارة إليها في شروط الخواتيم، وفي قصيدةٍ أخرى يمدح فيها ابن هانئ يحيى بن علي الأندلسي يبلغ فيها غاية الإبداع والإجادة في المقطع والمطلع فيرسم في المطلع صورةً فريدةً لممدوحه مانحاً إيّاه الفضل والتميّز على غيره من الملوك مشيراً إلى سلالته المَلَكيّة في الوقت نفسه قائلاً:[٥]

قُـل لـلـمَـلـيـكِ ابـنِ الـمـلـوكِ الـصّـيـدِ قـولاً يَـسُـدُّ عـلـيـهِ عَـرْضَ الـبـيـدِ

---

[١] بناء القصيدة، يوسف حسين بكار، ٢٢٩

[٢] الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني، ٤٨

[٣] ينظر: البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، ٢٩٥

[٤] ديوان ابن هانئ: ٣٦

[٥] المصدر نفسه: ١٢٥

لَـهفي عـليـكَ أما تَرقُّ عـلـى الـعُـلا أم بـيـنَ جـانـحتـيْـكَ قـلـبُ حـديـدِ

وينهي القصيدة بمقطعٍ (خاتمةٍ) تؤكد فكرة تميّز الممدوح وعلوّ شأنه، إذ افتتح الشاعر القصيدة بمطلعٍ بيّنَ فيه مكانة الممدوح في محيطه وفي نفس الشاعر وختمها بمقطعٍ يؤكد تلك المكانة ويثبّتها، فيقول:[١]

فلأنتَ يحيى شمسُ كلِّ دُجُـنَّـةٍ ولأنتَ يحيى بـرجُ كـلِّ سُـعُـودِ

لا تنتهي الأمثلة على الإجادة في المقاطع والتناسب بينها وبين المطالع، لكنّ الغاية هي التمثيل لا الحصر، ومما ورد في هذا السياق مثلاً عند أبي إسحاق الإلبيري قوله في خاتمة دعائية لقصيدةٍ نظمها في رثاء زوجه، وأجاد فيها كلّ الإجادة:[٢]

وإلـيـهِ أَضْـرَعُ في إنـابـةِ مُـخـلِـصٍ فـهـو الـذي أرجـو لـسـدِّ مَـغـامري

وكان افتتح القصيدة بقوله:

عُـجْ بـالـمَـطـيِّ على الـيَـبَـابِ الـغـامـرِ واربَـعْ على قـبـرٍ تَـضَـمَّـنَ نـاظـري

الإحسان والمناسبة بين المطلع والمقطع في قول الإلبيري حاصلٌ من تأكيد الشاعر في البيتين على فكرةٍ واحدةٍ، وهي القناعة والإيمان والرضا والتسليم بمُصابه؛ إذ يكتسب المقطع والمطلع جودتهما من وحدتهما في الموضوع أولاً، ودلالتهما على شعور الحزن والتذلل ثانياً، وبذلك فإنهما يحققان الشرط الأول من شروط الجودة وهو أن يكون المقطع حزيناً في الرثاء والتعازي، كما أنّ المطلع ينبغي أن يناسب ما بعده ويعبّر عنه ويمهّد له كما أسلفنا .

---

[١] ديوان ابن هانئ: ١٢٨

[٢] ديوان أبي إسحاق الإلبيري: ٩٤

٣- أنــواع الــخــواتــيــم:

كما أنّ مطالع القصائد ومقدماتها تختلف في موضوعاتها ومعانيها من قصيدةٍ إلى أخرى كذلك فإنّ مقاطع القصائد أي خواتيمها تتنوع في أشكالها ومعانيها، علماً بأنّ الرؤية المُتّبَعة في تصنيف الخواتيم ستأخذ الجانب الموضوعي المعنوي الذي تتضمنه الخواتيم من جهة، فضلاً عمّا ورد من نقاطٍ في شروط الخواتيم وحدودها التي ترسم دلالتها وسياقها من جهةٍ أخرى، وعلى ذلك فإننا نقسم الخواتيم على الشكل الآتي:

أ- خاتمة الحكمة أو المَثَل السائر:

يقال لِمَن يُحسِن الصناعات ويتقنها حكيمٌ، والحكيم يجوز أن يكون بمعنى الحاكم، وقيل أيضاً إنّ من الشّعر لَحَكمة[١]، يدلّ هذا القول على اقتران الشعر بالحكمة عموماً وليس في الخواتيم فحسب، إذ من الممكن أن تكون الحكمة في أي بيت من أبيات القصيدة بصرف النظر عن موقعه فيها .

لكنّ الخواتيم تُعدُّ المكان الأنسب لحضور الحكمة؛ لأنّ خاتمة القصيدة ونهايتها تمثل النتيجة التي خَلُصَ إليها الشاعر، فتُعرّفنا على فكره وفلسفته التي يؤمن بها التي خَلُصَ إليها في نهاية قصيدته من جهةٍ، كما أنّ نهاية القصيدة هي الكلام الأخير الذي تلفّظَ به الشاعر الذي يُسهّلُ على القارئ الحفاظ في ذهنه ونفسه، أي أنّ نهاية الأبيات هي الكلام الأقدر على البقاء في الأذهان والأسماع علماً بأنّ هناك من جعل الحكمة والشعر لفظين يحملان دلالةً واحدةً .

" فالشعراء يوردون الكلام الحكميّ في فنون الحكمة البرهانية بلفظٍ موزونٍ مُقفّى ويسمّونه شعراً، ويروون الروايات الكاذبة الباطلة التي لا أصل لها ولا وجه للتصديق بها إلّا عند الصبيان وضعفاء العقول، كذلك بأوزانٍ وقوافٍ ويسمّونه شعراً، ولا ينظرون إلى أنّه يُوقعُ تصديقاً أو تكذيباً، فمادة الشعر مطلقاً هو الكلام المطلق؛ من كلّ لفظٍ يُرادُ به معنىً فاضلٌ أو غير فاضلٍ وصورة الأوزان والقوافي، والفاضل منه من جهة المادة ما ورد بألفاظ الخواص من أهل اللغة وعباراتهم المستطابة في الذوق المتداولة بين الفضلاء والمتميزين منهم سواءٌ تضمّنَ حكمةً وعلماً أو مدحاً وذماً أو خبراً بتصديق يقين أو ظنٍّ غالبٍ أو تخيّلٍ ومحاكاةٍ، وإن كان التخيّل والمحاكاة في الكلام المقول أخصّ بالمقاصد الشعرية من غيرها عندنا ومن جهة

---

[١] لسان العرب، ابن منظور، مادة حَكَمَ

الصورة هو ما جاء بالأوزان الصحيحة والقوافي، والأحسن من ذلك ما كانت القوافي فيه أكثر التزاماً للتشابه"[١]، وفي ضوء ذلك نستطيع القول: إنّ خاتمة الحكمة أو المثل السائر كانت من بين الخواتيم الأكثر حضوراً في نهاية قصائد عصر الخلافة، ما يدلّ على نضج شعراء هذا العصر ووعيهم وإدراكهم للحياة وتجاربها من جهةٍ، وعلى غِنى قصائدهم بالحِكَم والنصائح التي تفيد القارئ بصرف النظر عن مدى اهتمامه بموضوع القصيدة من عدمه من جهةٍ أخرى .

وتجدر الإشارة إلى أنّ الحكمة من القضايا المشتركة بين المطلع والمقطع؛ فكثيرةٌ هي القصائد التي افتتحها أصحابُها بالحكمة والأمثال، وأشرنا إلى ذلك سابقاً في فقرة المقدمات تحت عنوان (مقدمات الحكمة)، كما يمكن أن نعدّ ابن هانئ شاعر الحكمة الأول في عصر الخلافة سواءٌ أكان ذلك في المطالع أم في المقاطع، ومن ذلك ما قاله في خاتمة قصيدةٍ يمدح بها جعفر بن علي:[٢]

ومثلُكَ مَن أرضى الخليفةَ سعيُهُ فإن رضيَ المَولى فقد نصَحَ العَبْدُ

يرى الشاعر أنّ عمل جعفر بن علي وسعيَه بين يدي الخليفة المُعزّ إنّما يُرضي الخليفة، ثم يضرب مثلاً ويطلق حكمةً تؤكد هذا المعنى في الشطر الثاني عندما عدَّ رضا الحاكم أو الخليفة شرطاً لسعادة العبد وتيسير أموره، لكنّه ربما أخفقَ في شرط مناسبة الكلام لمقتضى الحال بوصفه جعفر بن علي بأنه عبدٌ بين يدي المعزّ لدين الله، وربما كان تقديسُ الشاعر للمعزّ السببَ وراء تحجيم كل من هو دونه حتى لو كان أحد ممدوحي الشاعر الذين يوليهم الشاعر في شعره مكانةً مرموقةً .

وفي خاتمة قصيدةٍ أخرى يمدح بها المعزّ لدين الله يقول:[٣]

سأبكي عليكَ مُدّةَ العمر إنّني رأيتُ لَبيداً في الوفاءِ مُقَصِّرا

الشطر الثاني من البيت إشارة إلى قول لبيد:[٤]

إلى الحَوْلِ ثمّ اسمُ السلامِ عليكما ومَن يبكِ حَوْلاً كاملاً فقد اعتذرْ

---

[١] المُعتبَر في الحكمة، أبو البركات البغدادي، ١/ ٢٧٧، ٢٧٨

[٢] ديوان ابن هانئ: ١١٦

[٣] المصدر نفسه: ١٧٠

[٤] ديوان لبيد بن ربيعة: ٥١

فابن هانئ يجعل من لبيد وقوله مثلاً يضربه في هذا السياق ويوظّفه للدلالة على أنّ مَن يُضرَب به المثل في طول مدّة الحزن والبكاء لا يوازي الشاعر في حزنه وألمه على ممدوحه، ومما قاله أيضاً في خاتمة قصيدةٍ يمدح بها المعزّ:[١]

واللهُ مــدلــولٌ عــلــيــه بــصُــنْــعِــهِ فــيــنــا وأنــتَ عــلى الدّلــيــلِ دلــيــلُ

يضرب الشاعر هنا مثلاً جاعلاً من المخلوقات دليلاً على وجود الله، وجاعلاً في الوقت نفسه استمرار هذه المخلوقات وبقاءها دليلاً على وجود المعزّ وآثاره الحسنة فيهم، أي أنّه يريد القول: إنّ الله خلق والمعزّ تولّى الإحسان في خلق الله وكان سبباً في استمرارهم في الحياة بجوده وإحسانه إليهم، ويضرب الشاعر بالمعزّ مثلاً في يحيى بن علي، في الوضوح وعلوّ الشأن والمكانة، فيقول:[٢]

إذا طلبَ الجُهّالُ يــوماً دلائلاً على الشّمس لم تُطلَب عليكَ دلائلُ

إنّ ممدوح الشاعر يحيى بن علي أوضح من الشمس بالنسبة إلى كل سائلٍ، أو مستفسرٍ عنه وبهذا البيت يلمّح الشاعر إلى بيت الـمتنبي ويحاكيه:[٣]

وليسَ يصحُّ في الأفــهــامِ شــيءٌ إذا احــتــاجَ الــنّــهــارُ إلــى دلــيــلِ

إذ يضرب كلا الشاعرين مثلاً في الشيء البيِّن الواضح الذي لا يحتاج إلى دليل، ولا شكّ في أنّ الشاعر ابن حزم كان من أقدر الشعراء على صوغ الحكمة في مقاطع قصائده وخواتيمها؛ لأنّ معظم قصائده كانت في الوعظ والإرشاد والدعوة إلى أخذ العبرة من الكون والحياة، وكل هذه المعاني تتناسب تناسباً كبيراً مع معاني الحكمة، ومن ذلك ما قاله في خاتمة قصيدةٍ يذكر فيها نِعَمَ الله وصحّة نبوّة نبيّنا محمد صلى الله عليه وسلم:[٤]

فَــبــادرْ قُــبَــيْــلَ حــلــول الــرَّدى فــتَــنْــدمَ إذ لــيــسَ يُــغــنــي الــنّــدَمْ

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٢٩٤

[٢] المصدر نفسه: ٣٣٢

[٣] شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي: ٣/ ٢١٥

[٤] ديوان ابن حزم: ٤١

نَفَسُ الحكمة واضحٌ في البيت والمغزى منه أوضح والإشارة إليه وذكره تغني عن شرحه وتوضيحه، وفي خاتمة قصيدةٍ أخرى كتبها الشاعر للحديث عن شوقه لأهله يقول:[١]

فَـعِـشْ عـزيـزاً عـلـى الأيـامِ مُحتكماً مـا هَـزَّ ذيْـلُ الصَّبـا غصناً يُـزعـزعـهُ

دعوة صريحة في نهاية قصيدته إلى العيش بكرامة، وكأنّه يقول إنّه من الحكمة أن يكون الإنسان عزيزاً كريماً بالرغم من كل ما يعانيه من آلامٍ وأنّات الشوق للأحباب .

نستطيع أن نستنتج أنّ الشعراء الذين تضمّن شعرهم بعض الأمور والمفاهيم العَقَدية كانوا أكثر ميلاً من غيرهم إلى الحكمة وأقدر على صوغها ووضعها في مكانها المناسب من القصيدة، وربما ذلك عائدٌ إلى طبيعةٍ تميّز أولئك الشعراء من غيرهم؛ إذ تُملي عليهم طبيعة أشعارهم اللجوء إلى السبل كافة في الإقناع وترسيخ الفكرة في ذهن المتلقي، ولا شكّ في أنّ الحكمة والأمثال تُعَدّ خير وسيلة وأفضل طريقة لتثبيت تلك الأفكار التي يؤمن بها الشعراء ويدعون إلى تبنّيها .

لكنّ ذلك لا يعني أنّ أمر خواتيم الحكمة مقتصِرٌ على ابن هانئ وابن حزم، بل نجده عند غيرهم من الشعراء في الخواتيم لكن بنسبةٍ أقل، فها هو الإلبيري مثلاً يقول في خاتمة إحدى قصائده:[٢]

إذا أنـا لـم أنُـحْ نـفسي وأبـكـي على حـوبـي بـتَـهـتـانٍ سَـكُـوبِ

فمَن هذا الذي بـعـدي سيبكي عـلـيـهـا من بـعـيـدٍ أو قـريـبِ

إذ عُرِفَ الإلبيري بميله في شعره عموماً نحو الزهد والحكمة وضرب الأمثال، ولم يقتصر الأمر عنده على الخواتيم فقط، حيث يطرح في البيتين السابقين حكمةً مفادُها أنّ الإنسانَ وحده من يعرف مصيره، وينبغي أن يعدّ العدّة لمواجهة ذلك المصير، إذ لا يمكن أن يحزن امرؤٌ على شخصٍ ساء مصيره أكثر من الشخص نفسه أو بما معنى تضمين المَثَل (ما حَكَّ جلدَكَ مثل ظفركَ) .

---

[١] ديوان ابن حزم: ٧٢

[٢] ديوان الإلبيري: ٣٧

ب- الخواتيم المُتماهية مع الغرض:

في هذا النوع من الخواتيم يشعر القارئ أنّ الشاعر مازال يسير في فلك الغرض الأساسي للنص من مدحٍ أو هجاءٍ أو رثاءٍ وغيره، أي أن تكون خاتمة قصيدة المدح بيتاً في المدح الصريح موجَّهاً لمن يمدحه الشاعر في قصيدته، وكذلك الأمر في الرثاء والهجاء وغيرها، علماً بأنّ معظم شعر عصر الخلافة كان شعراً مدحيّاً، وقد يُنظَر إلى هذا النوع من القصائد على أنها قصائد خالية من الخواتيم .

كما تجدر الإشارة إلى أنّ هذا النوع من الخواتيم كان السائد المسيطر على النسبة الأكبر من دواوين الشعراء في ذلك العصر، فها هو شيخ المَدّاحين يقول في خاتمة قصيدةٍ يمدح بها المُعزّ:[١]

لا تسألَنَّ عن الزّمانِ فإنّهُ في راحتَيْكَ يدورُ كيفَ تشاءُ!

بصرف النظر عن المبالغة في هذا البيت إلّا أنّ الشاعر يختم قصيدته بالمدح الصريح المُوجّه للمُعز؛ إذ جعل الزمان رهنَ إشارة المُعزّ وأمره يتصرف به كيفما يشاء، وفي خاتمة قصيدةٍ أخرى يمدح بها المُعزّ أيضاً يقول:[٢]

إلى مثلِ جدواكَ تُنْضى المطيُّ ومن مثلِ كفّكَ يُرجى الغِنى

يوجه الشاعر من هذا البيت الأخير في القصيدة دعوةً صريحةً لمن افتقر أو جار عليه الزمان أن يتوجّه إلى المُعزّ ليتنعَّم بنعيمه ويغرف من خيراته، ولا شكّ في أنّ هذا المدح هو مدحٌ صريحٌ ومباشرٌ موجَّهٌ للمُعزّ (الخليفة) آنذاك، إذ يدلّ هذا التعلق بالمدح وصولاً إلى الخاتمة على أنّ الشاعر مازالت نفسه متعلّقةً بالمدح، وغير مكتفيةٍ منه من جهةٍ، وعلى إحساس الشاعر بأنه مقصِّرٌ ومَدينٌ للممدوح ولم يُوفِه حقّه بعد من جهةٍ أخرى، فبالرغم من أنّ أبيات المديح قد تستحوذ على أكثر من نصف القصيدة في بعض الأحيان، إلّا أنّ تلك الإطالة في المدح والإطناب في الثناء لم يجعل الشاعر يصل حدّ الاكتفاء والرضا في المديح كمّاً وكيفاً .

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٢٢

[٢] ديوان ابن هانئ: ٢٩

فالممدوح إذا كان ملكاً لم يكترث الشاعر كيف قال فيه ولا كيف أطنب وأطال، وذلك عند النقاد أمرٌ محمودٌ، وسواه المذموم وفي ذلك اقتداءٌ بقاعدة مراعاة مقتضى الحال، فلا يجوز أن يوصَف الكاتب بالشجاعة مثلاً أو القاضي بالحميّة والمَهابة، كذلك فإنّ الملك لا يُمدَح بما يُمدَح به غيره من الرؤساء[١]، ولا يمكن حصر الأمثلة على هذا النوع من الخواتيم في ديوان ابن هانئ؛ لأنها حضرت في أغلب قصائده المدحية تقريباً، ففي خاتمة قصيدةٍ نظمها في مدح جعفر بن علي يقول مخاطباً ممدوحه باسمه خطاباً واضحاً وصريحاً:[٢]

إنّــكَ يــا جــعــفــرَ الــنَّــدى عَــلَــمُ الــ ـمجــدِ مــعَ الــمَــكــرُمــاتِ والــسُّــؤددْ

يختم الشاعر قصيدته بالنداء على ممدوحه وكأنه يفتتح المدح ولا ينهيه في إشارةٍ منه إلى أنّ معاني المدح الكامنة في نفسه لا تنضب، فلو كان هذا البيت في صدر غرض المديح أو بدايته لكان مقبولاً، أي أنّ موقع هذا البيت المنطقي في بداية المديح أو ضمنه، لكنّ حضوره في نهاية القصيدة يؤكد أنّ الشاعر يبعث برسالةٍ واضحةٍ لممدوحه مفادُها أنّه لا يريد أو لا يرغب في إنهاء مدحه له .

أمّا في الرثاء فنجده يقول في خاتمة قصيدةٍ يرثي بها والدة جعفر ويحيى ابني علي:[٣]

فجزعْتُ حتى ليسَ لــي جَــزَعٌ وحــذرتُ حتّى ليسَ لــي حَــذرُ

إذ يتحدث الشاعر في خاتمته عن معنىً مهمٍّ وأساسيٍّ من معاني قصيدة الرثاء وهو (إظهار الحزن والأسى) من جهةٍ و(أخْذ العبرة والاتّعاظ) من جهةٍ ثانيةٍ، إذ توقّف الشاعر عن مدح الميّت وآثرَ أن ينهي قصيدته بإظهار مشاعره وتأثّره على الفراق الذي نسجته كفُّ الموت من دون استئذان .

وربّما فضّل الشاعر أن ينهي قصيدة الرثاء بإظهار حزنه وموقفه العاطفي وحالته النفسية متأثراً على يد من خطفته يدُ الموت، ليشير إلى سطوة الموت وأثره العظيم في النفوس أولاً، ولأنه ربما أراد أن يحظى بمكانةٍ معيَّنةٍ، أو بسبب الصِّلة القوية التي تربطه بالمحيط الاجتماعي (المَلَكي) الذي رحلت فيه الفقيدة

---

[١] ينظر: العمدة، ابن رشيق، ٢/ ١٢٩

[٢] ديوان ابن هانئ: ١٣١

[٣] المصدر نفسه: ١٤٨

والدة أمراء الزاب من جهةٍ ثانيةٍ، ومما ورد في هذا الباب عند ابن حزم الأندلسي قوله مادحاً أبا المطرف في نهاية قصيدته التي يمدحه فيها:[١]

يُصدِّقني في وصْفِه كلُّ سامعٍ يقيناً ولا يأبى لسانٌ ولا قلبُ

لا يقتصر ابن حزم في خاتمة قصيدته على توجيه المدح لممدوحه، بل إنّه يذهب في غرض المدح إلى أعلى درجاته وأقصى حالاته عندما يجعل كلّ من يقرأ شعره في مدح أبي المطرف يشاركه في هذا المدح ويوافقه فيه، وكأنه يجعل المتلقي عنصراً فعّالاً في المدح، ومشاركاً في رسم الصورة المثالية التي يريد تكوينها لممدوحه ما يشير إلى أنّ الخاتمة هنا لم تكن متماهية مع الغرض فحسب، بل إنّها كانت صلب الغرض أو أنها كانت المرحلة الأكثر إشراقاً وتجسيداً لغرض المدح في سياق القصيدة؛ لأنّ الشاعر لم يكتفِ بتوجيه المدح لممدوحه في خاتمة القصيدة، بل إنه جعل ذلك المدح مزدوجاً شارك فيه كاتبه (الشاعر) من جهةٍ، وقارئه (المتلقي) من جهةٍ أخرى .

وقد استرسل الرمادي أيضاً في إحدى قصائده التي نظمها من أجل وصف الخمرة والحديث عن منعها والتعلق بها حتى وصل في استرساله إلى خاتمة القصيدة، فيقول في نهايتها:[٢]

نواقِعُها من اجل النّهْيِ سرّاً وكم نهيٍ نواقعُهُ بجهْرِ

يتعاطف الشاعر هنا مع مدمني الخمرة، وهذا التعاطف بادٍ من البيت الأول (مطلع القصيدة) الذي قال فيه:

بخطْبِ الشّاربينَ يضيقُ صدري وتُرمِضُني بليّتُهم لَعَمْري

يظهر من مطلع القصيدة ومقطعها (خاتمتها) أنّ الخاتمة كانت في صلب الغرض متماهيةً معه، فالشاعر نظم القصيدة بعد أن عزمَ الحكم المستنصر على قطع الخمر في الأندلس وأمر بإراقتها وتشدّدَ في ذلك، وأمر باستئصال شجرة العنب وإراقة الخمور في سائر الجهات، فأراد الرمادي من قصيدته أن يخفّف من

---

[١] ديوان ابن حزم: ٧٨

[٢] ديوان الرمادي: ٧٥

وطأة هذا القرار على شاربي الخمرة؛ ربما لأنه كان منهم، ودليل ذلك ما أورده في البيت الأخير (خاتمة القصيدة) عندما قال (نُـواقعها سـرّاً) .

علماً بأننا نواقع كثيراً من المنهيّات جهراً، وقد يكون المراد بكلمة (سرّاً) الإشارة إلى احترام قرار الخليفة المستنصر، لكن في ضوء كل ذلك لا يخفى التطابق الكلّي بين معنى خاتمة القصيدة والغرض منها؛ إذ صوّر كلاهما حال أرباب الخمرة وشاربيها بعد قرار منعها، حتى نستطيع القول: إنّ غرض القصيدة والأبيات التي تعبّر عنه مع الخاتمة قد باتا شيئاً واحداً، وها هو ابن دراج يقول في خاتمة قصيدةٍ خصّصها لمدح المنصور بن أبي عامر:[١]

سيفُ الإلــه وحــزبــهُ الـمُفنـي بــه شِــيَــعَ الــضَّلالِ وفِــرقــةَ الأحــزابِ

معنى المدح واضحٌ بارزٌ في هذه الخاتمة وليس بحاجة إلى توضيح؛ إذ وجّه الشاعر مدحاً مباشراً للمنصور ابن أبي عامر واصفاً إياه بسيف الله القاضي على كلّ جماعات الكفر والضّلال، وفي هذه الخاتمة يكمل الشاعر ما كان قد بدأ به في مستهلّ غرض القصيدة من الثناء على الممدوح، فيبعث بذلك رسالةً واضحة للمنصور مفادُها أنه لم يكتفِ بعَرضِ القصيدة وصلبها كاملاً في المديح فوصل بالمديح إلى نهاية القصيدة وخاتمتها؛ للإشارة إلى أنّ نفسه مازالت متعلّقةً بالمديح من جهةٍ أولى، وإلى أنّ خاتمة القصيدة جاءت مكمّلةً لغرض القصيدة متوافقةً معه ما يجعل بناء المدح في القصيدة بناءً متيناً ابتداءً من مرحلة التخلص مروراً بالغرض الرئيس وانتهاءً بمقطع القصيدة وخاتمتها .

وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ ابن درّاج كان زعيماً في هذا الباب من بين شعراء عصره، فقد أنهى معظم قصائده بأبياتٍ تتوافق مع غرض القصيدة الأصلي (المدح) في الأعمّ الأغلب، إذ كان كما أشرنا سابقاً شاعراً مدّاحاً من الطراز الرفيع صنعَ ديواناً كاملاً في المديح، وهو بذلك يتفوّق على نظيره الشاعر المدّاح الآخر (ابن هانئ)؛ لأنّ ابن هانئ نوّعَ في خواتيم قصائده كما أنّه قدّم لمعظمها بمقدماتٍ تتناسب معها، بينما كان ابن درّاج يهجم على غرض القصيدة مباشرةً في معظم قصائده، كما يختم قصائده كلّها تقريباً بخواتيم مدحية متوافقة مع غرض القصيدة وجوّها العام .

---

[١] ديوان ابن دراج: ١٨

وهذا يثبت أنّ نسبة حضور المدح في ديوان ابن درّاج كانت الأكبر والأكثر اتّساعاً وانتشاراً في بناء القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، وهنا بات بإمكاننا القول إنّه أكثر من كتب أبياتاً مدحية من بين شعراء عصره، وليست الغاية من الأمثلة التي نستقيها من ديوانه حصر الظاهرة التي نتحدث عنها بهذه الأمثلة بل إنّ المراد منها التمثيل فقط وليس الحصر، لأنّ الأمثلة على ذلك أكبر من أن تُعدّ وتُحصى .

نطوي الحديث هنا عن الخواتيم المتماهية مع الغرض، ولا شكّ في أنّ الخواتيم ستبدو متوافقةً مع غرض القصيدة من مدحٍ أو رثاءٍ أو هجاءٍ أو غير ذلك إذا كان الغرض واضحاً محدداً في سياق القصيدة من تركيز الشاعر على موضوعٍ محدد بعد الانتهاء من المقدمة، علماً بأنّ هناك شاعراً وحيداً من بين شعراء عصر الخلافة قد كسر هذه القاعدة على قلّة إنتاجه؛ فالشعر الوحيد الذي كتبه الشريف الطليق، ويمكن تصنيفه على أنه قصيدة بلغت (٤٢) بيتاً تجعل القارئ حائراً في غرضه منها، إذ يبدأ الشاعر قصيدته بالغزل فيقول:[١]

غُصُنٌ يهتزُّ في دِعصِ نَقا يجتني منهُ فؤادي حُرَقا

فيستغرق الغزل عشرة أبياتٍ من أبيات القصيدة ثم يبدأ بعد ذلك بحديث الخمرة، فيقول:

رُبَّ كأسٍ قد كَسَتْ جُنْحَ الدّجى ثوبَ نورٍ من سناها أشرقا

إلى أن يصل إلى البيت السابع عشر، وبعدها يبدأ بوصف المطر ومظاهر الطبيعة الأخرى، فيقول:

وغَمَامٍ هَطِلٍ شؤبوبُه نادَمَ الرّوضَ فَغَنّى وسقى

ويستمر في الوصف لمظاهر الطبيعة حتى يصل إلى البيت الرابع والثلاثين، ينتقل بعدها إلى الفخر في البيت الخامس والثلاثين، فيقول:[٢]

مَنْ فتىً مثلي لبأسٍ وندى ومَقالٍ وفَعالٍ وتُقى؟

إلى أن يختم قصيدته بسياق الفخر نفسه فيقول في البيت الثاني والأربعين:

---

[١] ديوان بني مروان في الأندلس، غالب الزامل، ٤٦٠

[٢] المرجع السابق: ٤٦٣

أنـا أكـــسـو مـــا عَـفـــا من مجدهم بـحُـــلـى رونـــقِ شـــعـــري رونَـــقـــا

هذه الحالة هي حالة فريدة لم نجد لها مثالاً في دواوين عصر الخلافة، ولا حتى عند الطليق نفسه فيما عدا هذه القصيدة في هذه الحالة يبقى من الصعب تصنيف بيت الخاتمة؛ لأنّ القصيدة تضمّنت حديثاً عن الغزل والخمرة ووصف الطبيعة والفخر، وكلٌّ منها بقدرٍ لا يزيد عن الآخر وبنسبٍ متشابهةٍ، وقد كان لكلّ شاعرٍ طريقته الخاصة في قفل القصيدة وأسلوبه المتميّز في إنهائها، لكنّ قصائد عصر الخلافة في الأعمّ الأغلب اتفقت في معظمها بخواتيم الحكمة والخواتيم المتماهية مع غرض القصيدة أو التي تُعدُّ جزءاً منه بشكلٍ من الأشكال .

٤- أهميّة الخواتيم في بناء القصيدة العام:

لكلّ بدايةٍ نهايةٌ، ولكلّ عملٍ خاتمةٌ ولا سيّما في الأعمال الأدبية والشعرية منها على وجه التحديد، فإذا ما عددنا القصيدة بناءً فإنّ للبناء أساساً يقوم عليه ويستمدّ قوّته منه، كما أنّ له أبعاداً محددة ومكوّنات تمثّل كيانه، إلّا أنّ البناء أيضاً لا يمكن أن يمتد إلى ما لا نهاية ولا بدّ له من حدودٍ يقف عندها، ولا بدّ له من نهايةٍ تتناسب مع شكله من جهةٍ ومع حجمه من جهةٍ أخرى، هذا فيما يتعلّق بالبناء الجامد، فكيف إذا كان الأمر مرتبطاً ببناءٍ لغويٍّ معنويٍّ عاطفيٍّ جماليٍّ موسيقيٍّ متكاملٍ مترابطٍ .

لا شكّ في أنّ الحاجة إلى الخاتمة هنا أهم وأكثر إلحاحاً وضرورةً، فمن المعلوم أنّ القارئ غالباً ما يولي اهتمامه لبداية الكتابات ونهايتها بحكم عامل التشويق أولاً وعامل الوقت ثانياً؛ لذا فإنه من الأهمية أن يُحسّن الشاعرُ من بداياته لكي يجذب القارئ ويشدّه منذ البيت الأول كما أنّ عليه أنّ عليه أن يحسّن في خاتمة القصيدة أيضاً وينسج لها نهايةً تتناسب مع سياقها وأحداثها، فالقارئ ينتظر نتائج وخلاصة في خاتمة العمل الأدبي في نهاية المطاف؛ إذ يجب على الشاعر والناثر أن يختما كلامهما بأحسن خاتمةٍ؛ لأنها ربما حُفِظَت من دون سائر الكلام في غالب الأحوال؛ لذلك يجب أن يعتني الشاعر برشاقة خاتمته وقِصَرِها ونضجها وحلاوتها وجزالتها[١] .

---

[١] ينظر: تحرير التحبير، ابن أبي الإصبع المصري، ٦١٦، ٦١٧

وإذا أردنا الكشف عن أهمية الخواتيم في الأعمال الأدبية فإنه يكفينا القول: إنّ من النقاد والأدباء مَن أفرد لهذا الأمر باباً في كتبه تحت عنوان (باب حُسْن الخاتمة)، وجعل هذا الباب الباب الأخير في كتابه، فجاء باب حُسن الخاتمة في خاتمة الكتاب[١]، وتتأكد أهمية الخواتيم ودورها في ترسيخ فكرٍ أو مُعتَقَدٍ محدّدٍ في ذهن القارئ من الأنموذج البلاغي الأمثل (القرآن الكريم)، إذ يميّز النقاد أيضاً بين بعض السور على أساس حُسن الخاتمة؛ فيجعلون السور التي تنتهي بأدعيةٍ ووصايا وفرائض، وتحميدٍ وتهليلٍ يعدّونها خواتيم في غاية الحُسن ونهاية الكمال[٢]، كالدعاء الذي خُتِمت به سورةُ البقرة:

" لا يكلّفُ اللهُ نفساً إلّا وسعَها لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت ربّنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا ربّنا ولا تحمل علينا إصراً كما حملته على الذين من قبلنا ربّنا ولا تُحمّلنا ما لا طاقة لنا به واعفُ عنّا واغفر لنا وارحمنا أنت مولانا فانصرنا على القوم الكافرين "[٣] .

لا يعني ذلك أنّ هناك خواتيم جيدة وأخرى غير ذلك في القرآن الكريم، لكنّ المقصود الإشارة إلى الخاتمة القدوة والنهايات المُثلى التي يجب أن يُقتدَى بها من جهةٍ، وإلى ضرورة الخاتمة وأهميتها ودورها في جعل دائرة المعنى تامّة الحلقات من دون زيادةٍ أو نقصانٍ من جهةٍ ثانيةٍ، وإنما يسلط النقاد الضوء على حُسن الخواتيم في القرآن الكريم ليس من باب القول إنّ هذه الخاتمة أو تلك في القرآن الكريم جيدة، فلا حَكَمَ على كلام الله عزّ وجلّ لكنّ المقصود من إشارة النقاد هذه أن يكون القرآن مصدراً لتعليم وتعلُّم حُسن الخاتمة؛ فبعد انتهاء آيات السورة الأطول في القرآن الكريم يأتي في خاتمتها الدعاء الذي يزيد القارئ تسليماً وإيماناً بقدرة الله عزّ وجلّ، وحاجة العبد لله في الدنيا والآخرة ما يدفعه إلى الاستمرار في العبادة وطلب المغفرة وهذا سببٌ من أبرز أسباب نزول القرآن الكريم، فكأنّ النقاد يلمحون بذلك للشعراء ليختموا قصائدهم وكتاباتهم بالدعاء مثلاً أو ذكر وصية أو توجيه أو مدحٍ وثناءٍ وما أشبهَ ذلك لأنه الأنموذج الأسمى في نسج الخواتيم، والمثل الأعلى في صياغة النهايات التي اقتدى بها معظم أرباب الكتابة.

---

[١] ينظر: تحرير التحبير، ابن أبي الإصبع المصري، ٦١٦، ٦١٧

[٢] المصدر نفسه، ٦٢٠

[٣] القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية: ٢٨٦

وتبدو أهمية الخواتيم أيضاً في بناء القصيدة من أنها عُدّت بالنسبة إلى الكثير من النقاد ودارسي الأدب عنصراً من أبرز عناصر القصيدة الكاملة كما عدّوها من مواضع التأنق في الكلام فجعلوا من أبرز مواضع التأنق هذه (حُسن الابتداء) وقد تحدثنا عنه سابقاً تحت عنوان (براعة الاستهلال)، ثم (حُسن التخلص) وأيضاً تتطرقنا إليه سابقاً، ثم يضعون في هذا التصنيف أيضاً بنداً ثالثاً بعنوان (حُسن الانتهاء) وقد عدّوه من مواضع التأنق في الكلام لأنه آخر ما يعيه السمعُ ويرتسم في النفس فإن كان مختاراً جَبَرَ ما عساه وقع فيما قبله من التقصير، وإن كان غير مختارٍ كان بخلاف ذلك وربما أنسى محاسن ما قبله[١].

وقد جعلوا لهذا البند مرحلةً أكبر وأعظم في الإبداع أطلقوا عليها (براعة المقطع) وهي ما آذنَ بانتهاء الكلام، كأن يكون لفظاً موضوعاً للدلالة على الانتهاء ولو في مجرى العُرفِ والعادة كالدعاء والسلام[٢]، وهذا ما أشرنا إليه إبّان الحديث عن حُسن الخاتمة في سور القرآن الكريم وهي التي كانت إمّا في الدعاء أو الوصايا أو الحمد أو التهليل أو غير ذلك، ويبدو التركيز من أولئك النقاد في تحسين الخواتيم على أنّ الخاتمة تُوصَف بالحُسن والجودة إذا ما كانت كلاماً يَحسُنُ السكوتُ عليه والتوقف عنده أولاً، وأنّه آخر ما يصل السمع ويبلغ النفس ويَعْلَق بها ثانياً[٣] .

من كلّ ما تقدّم نستطيع تلخيص أهمية الخاتمة في القصيدة الشعرية بما يأتي:

١- تُنهي عملاً بدأ به الشاعر بعد المقدمة والتخلص إلى الغرض .

٢- تضع حدّاً للظنون المختلفة لقرّاء القصيدة في تخمين الخاتمة، كلٌّ بما يملي عليه فكره وخياله، كما أنّ الخاتمة التي يختارها الشاعر لقصيدته تغلق باب التأويلات المفتوحة التي قد تُخرج القصيدة من سياقها إن كانت تلك التأويلات مُبالَغٌ فيها .

٣- تصل بالعمل الأدبي (القصيدة الشعرية) إلى مرحلة الكمال البنائي إذا ما استوفت القصيدة العناصر التي تسبق الخاتمة .

---

[١] ينظر: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعالي الصعيدي، ١٣٨

[٢] المصدر السابق، ١٣٩

[٣] ينظر: الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، حسين المرصفي، ٢/ ١٦٩

٤- إن كانت الخاتمة حسنة جيدة متناسبة مع سياق القصيدة ومضمونها، فإنّ فكرة القصيدة العامة والهدف منها سيكون قد اكتمل ووصل إلى مرحلة النضوج في ذهن القارئ .

٥- للخاتمة الشعرية الجيدة أثر نفسي في المتلقي تجاه القصيدة من جهةٍ، وتجاه الشاعر من جهةٍ ثانيةٍ؛ إذ تترك انطباعاً حسناً في ذهنه عن القصيدة وصانعها؛ لأنها آخر ما يبقى في الأسماع، كما مرّ في أقوال النقاد السابقة .

٦- ربما يكون البيت في الخاتمة هو الأكثر قدرةً على الثبات والاستقرار في ذهن القارئ إذا كان ملخِّصاً لفكرة القصيدة، والمغزى منها من جهةٍ، وإذا كان مستوفياً الشروط التي وضعها النقاد للخاتمة الحسنة من جهةٍ أخرى .

٧- الخاتمة الجيدة تصل بالشاعر ومن بعده القارئ إلى مرحلة الاكتفاء، فلا جديد يُضاف بعد البيت الأخير في القصيدة بالنسبة إلى وجدان الشاعر أو خيال المتلقي .

٨- الخاتمة الجيدة تمثل التاج الذي يتزيّن به العمل الأدبي أو القصيدة الشعرية، ويستمدّ هذا التاج بريقه وألقه من استيفاء القصيدة لعناصرها الأخرى بدءاً بحسن الابتداء أو براعة الاستهلال وصولاً إلى مرحلة التخلص ومن بعدها الدخول الملائم في جوّ الغرض العام للقصيدة .

الفصل الثالث

(طول القصيدة الأندلسية وأثر الطول في جودة بنائها)

أولاً: قضية الطول في العمل الأدبي عامةً:

الإطالة في العمل الأدبي عامةً قضية جدلية، فليست الإطالة في أي عملٍ أدبي سلبية بالمطلق أو إيجابية بالمطلق؛ فلا تعد الإطالة في العمل الأدبي بحد ذاتها نقطة تُقوّي العمل الأدبي أو تضعفه، بل إن الإطالة يُنظر إليها ويُحكم عليها في العمل الأدبي استناداً إلى الظروف المحيطة بالعمل الأدبي من جهة، ومضمون العمل والهدف منه من جهةٍ ثانيةٍ فضلاً عن الفائدة التي يقدمها، وحاجة القارئ إلى الاطلاع على المزيد من صفحاته من جهةٍ ثالثة .

علماً بأنّ الأديب في بعض الأعمال الأدبية لا يختار الإطالة أو القِصَر في عمله ، لكنه يكون مجبراً في بعض الأحيان على التقيّد بحجم العمل الذي يُقدم عليه ملتزماً بالموقف الداعي إلى صناعة عمله الأدبي من جهة، ومحافظاً على عدم تجاوز حدود العقل والمنطق وعدم بلوغ مستوى الجنوح والمبالغة من جهة ثانية، متقيّداً في كل ذلك بما يمليه الموقف وتقتضيه الحاجة في سبيل إيصال الرسالة المراد تأديتها من خلال العمل الأدبي .

لكنّ الأمر الذي لم يُحدَّد بعد بالرغم من الدراسات والأبحاث التي تناول فيها النقاد والأدباء قضية (طول العمل الأدبي) هو (المعيار)؛ أي مَن الذي يحكم على العمل الأدبي بأنه طويل؟ أهو الأديب نفسه؟ أم الناقد؟ أم القارئ ؟ ومتى يكون العمل الأدبي طويلاً؟ ومتى يكون قصيراً؟ ومتى تكون الإطالة محببة مرغوبة، ومتى تكون مقيتةً مذمومة ؟ ومن الذي يستطيع أن يحدد مواطن السوء والإحسان في الإطالة ؟ .

كل هذه الأسئلة وغيرها ربما نستطيع أن نجري مقاربةً لها أو نقدم إجاباتٍ عنها فيما يأتي من فقرات هذا الجزء من البحث، علماً بأن حديث الطول في العمل الأدبي سيقتصر على الشعر لأن المطلوب هو الإضاءة على طول القصيدة الأندلسية وأثر ذلك في جودة بنائها .

وتجدر الإشارة إلى أن حديث النقاد القدماء عن قضية الطول والقِصر في العمل وموجباتهما لم يكن أمراً عشوائياً ومن أبرز هؤلاء القدماء الذين ناقشوا قضية الطول في العمل الأدبي الأديب الجاحظ الذي يرى أن الإيجاز لا يعني قلة عدد الحروف واللفظ...، وإنما الإيجاز عنده أن يُحذَف منه بقدر ما لا يكون سبباً لإغلاقه ولا يردّد ... فما فضَل عن المقدار فهو الخَطَل، ومما رُوي عن

صُحار العبدي أنّ الإيجاز هو أن تقول فلا تُبطئ، وتقول فلا تخطئ، فقد جمع في الإيجاز بين قضيتي الصحة في القول والسرعة فيه، وما هو معروفٌ سائدٌ أنّ الإيجاز هو الاختصار[١]، ويتشعب الحديث عن قضية الطول والإيجاز حتى وصل الأمر إلى الدخول في الجزئيات للتمييز بدقة بين المصطلحات المتقاربة، فعدّوا الإيجاز بلاغةً وميّزوها من التقصير، فهو عيبٌ كما عدّوا الإطناب بلاغةً، والتطويل أو الإطالة عيباً .

ويكون الأديب مطيلاً إذا تحدث في موضوعٍ محددٍ طويلاً، وكان يستطيع أن يكتفي منه بالقليل فيحقق الفائدة نفسها، أما في الإطناب لا يطيل الأديب جهلاً منه بالطريق الأقرب إلى إنهاء الكلام، وإنما لرغبةٍ منه في تتبّع مواطن الجمال والفائدة والروعة في الكلام، أما الإيجاز فهو أن يكتفي الأديب بالكلام الذي لا يُخلّ بالمعنى المدلول عليه، بينما التقصير يقتضي الإخلال، وقد يطول الكلام في البيان عن معانٍ مختلفة، ومع ذلك يكون هذا الكلام في غاية الإيجاز .

مما تقدم يبدو أن القضية في الإطالة والإيجاز ليست قضيةً شكليةً متعلقةً بطول العمل الأدبي من الناحية النظرية؛ لأنه بحسب المعايير السابقة قد يكون استهلك مئات الصفحات إلا أنه يُوسَم بالإيجاز علماً بأن كلاً من الإيجاز والإطناب – وهما الوجه المشرق للحالتين المتناقضتين – مهمٌّ ولا يستغني عنهما الأديب في عمله الأدبي في مفاصله المختلفة .

فالحاجة إلى الإطناب في موضعه المناسب كالحاجة إلى الإيجاز في مكانه الملائم ضمن العمل الأدبي، كما أن استعمال أحدهما في موقع الآخر يُدخل العمل الأدبي في مرحلة الضعف والنقص والانتقاد[٢]، كل ذلك يؤكد ما أوردناه في البداية من أن الطول في العمل الأدبي من عدمه ليس إيجابياً بالمطلق وليس سلبياً بالمطلق، كما أن الطول وحده من عدمه لا يُكسب العمل الأدبي امتيازاً أو يعطيه الميزة والتفوق على غيره، بل إن الإطالة في وقت حاجتها وضمن الظروف التي تحددها ماهية العمل الأدبي تكون مقبولة ومرغوبة تحت مسمى الإطناب عند النقاد .

كما أن الإيجاز إذا كان بعيداً عن الإخلال والتقصير في المعنى فإنه محمودٌ مرغوبٌ، فلا يمكن أن نقول إن الإطالة في العمل الأدبي أفضل من الإيجاز أو بالعكس، بل إن الحاجة والداعي والهدف

---

[١] ينظر: الحيوان، الجاحظ، ٩١/١

[٢] ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د. يوسف حسين بكار ٢٤١

والموقف الذي يقف فيه الأديب هو الذي يملي عليه اختيار أحد الأمرين إمّا الإطالة أو الإيجاز، وحتماً سيُوصَف ما اختاره بالحسن والجودة إذا كان في موقعه الملائم وفي وقته الذي يتناسب مع مقتضى حال الموقف الأدبي الذي يقف فيه الأديب .

وتجدر الإشارة إلى أنّ دراسة قضية الطول في العمل الأدبي توجب علينا الاطلاع على بعض آراء النقاد في هذه القضية كالتي ذكرناها، لكي نتعرف الطريقة التي يعالج بها هؤلاء الدارسون قضية الطول في العمل الأدبي وكيفية التعامل معها، علماً بأن التركيز في هذا الجزء من البحث على قضية طول العمل الأدبي يُملي أيضاً بالضرورة تلقائيّاً البحث في (القِصَر) . إذ لا بد من تسليط الضوء على نقاط التمايز والتفاضل بين العمل الأدبي الطويل والعمل الأدبي القصير مع تثبيت أهم نقاط القوة والضعف لكلٍّ منهما .

لكن النقطة الأهم هي أن الطول والقِصَر بحد ذاتهما لا فضل لأحدهما على الآخر في العمل الأدبي فمن الكلام شعراً أو نثراً ما يَحسُن فيه الإيجاز والاختصار، ومنه ما تَحسُن فيه الإطالة والإسهاب لكنّ ما يميز أحدهما من الآخر هو أن يكون الإيجاز والإطالة حيث يجب أن يكونا في وقتهما وموقعهما المناسبين[١]، ويبقى كل الكلام السابق كلاماً عاماً في الإطالة في العمل الأدبي عامةً، لكن المراد بعد ذلك هو وصف هذه الظاهرة في الشعر حصراً، ولا سيما عند شعراء عصر الخلافة، وتأثير هذه القضية في جودة بناء القصيدة في ذلك العصر، على أن يتم ذلك من دراسة مقرونة بالشواهد والأمثلة المستقاة من شعر عصر الخلافة .

[١] المرجع السابق، ٢٤١، ٢٤٢

١- مراحل خلق القصيدة :

من البديهي – وقبل الخوض في آراء النقاد عن مراحل خلق القصيدة– الإشارة إلى أن القصيدة لا تولد من العدم ولا تجري على لسان صانعها الشاعر من دون أيّة مقدمات تسبقها، فمن المنطقي أن يسبق خروج القصيدة إلى حيّز الواقع المحسوس تظافر مجموعة من الظروف والعلامات المرتبطة بالشعر والشاعر معاً .

فالشعر كما يعرّفه ابن طباطبا العلوي : " كلامٌ منظومٌ بائنٌ عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصَّ به من النَّظم الذي إن عُدِلَ عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق ونظمُه معلومٌ محدودٌ، فمَن صحَّ طبعُه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغنِ من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تُعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلّف معه"[١] .

يظهر من تعريف ابن طباطبا للشعر أنّ الشعر أولاً يختلف عن غيره (النثر) بأنه كلامٌ منظومٌ فجعل الفرق الأول بين الشعر وغيره من الكلام أمراً له علاقة بوزن الكلام وشكله وأثره الموسيقي أكثر مما له علاقة بالمضمون والتوجه والموقف، إذ إن الفرق الجوهري الأساسي الذي يميز الشعر من غيره هو الموسيقا واللحن والإيقاع الذي يبث المتعة في أثنائه، ويعدّ من أبرز عناصره الجمالية أيضاً .

كما أن ابن طباطبا جعل الشعر محدوداً؛ إذ إن الشعر مهما طال، وإن مجموعة من الأبيات مهما طالت فلن تتجاوز عدد صفحات قصة قصيرة، فالشعر يتميز من النثر أيضاً بأنه أقصر وأكثر تكثيفاً للبنية المعنوية من النثر .

والأمر الآخر الذي ميّز به ابن طباطبا الشعر هو أنه جعل الشعر ملتزماً بنظمٍ ووزنٍ محدّدٍ إن عُدِلَ عنه مجّته الأسماع، وهنا جعل ذوق الشاعر العامل الحاسم في تمكنه من النظم من عدمه؛ فمن امتلك الذوق السليم فهو قادرٌ على صناعة الشعر المنظوم وخلق قصيدةٍ موزونةٍ من دون أن يكون عارفاً بعلم العروض أو متبحّرا فيه .

---

[١] عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، ٩

وبعد ذلك يجعل النقاد للشعر أدواتٍ لا بدّ من توافرها وامتلاكها من قِبل الشاعر قبل أن يُقبل على خلق القصيدة، فمن تمكن منها هان عليه أمر صناعة القصيدة، ومن استعصت عليه بان الخلل فيما ينظمه من قصائد، ومن أبرز هذه الأدوات الشعرية " التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه، في كل فنٍّ قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستدلّة منها، وتعريضُها، وإطنابُها وتقصيرُها، وإطالتها وإيجازُها، ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها وحسن مبانيها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاءُ كل معنىً حظّهُ من العبارة، وإلباسُه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زيٍّ وأبهى صورة، واجتناب ما يُشينه من سفاسف الكلام وسخيف اللفظ، والمعاني المستبردة، والتشبيهات الكاذبة، والإشارات المجهولة، والأوصاف البعيدة، والعبارات الغثّة، حتى لا يكون متفاوتاً مرقوعاً، بل يكون كالسبيكة المفرغة، والوشي المنمنم والعقد المنظم واللباس الرائق، فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذُّ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونقِ لفظه، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركّب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقاً إليها، ولا تكون مسوقةً إليه، فتقلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصل بها، وتكون الألفاظ منقادةً لِما تُرادُ له، غير مستكرهةٍ، ولا متعبة، لطيفة الموالج، سهلة المخارج . وجماعُ هذه الأدوات كمالُ العقل الذي به تتميز الأضداد، ولزوم العدل، وإيثارُ الحُسن، واجتنابُ القبيح، ووضعُ الأشياء مواضعَها"[١] .

يكفي ذكر هذا القول الطويل لابن طباطبا في الحديث عن أدوات الشعر ومستلزماته للإشارة إلى أن صناعة الشعر وخلق القصيدة ليست أمراً هيّناً كما يعتقد البعض، فالشعر مع حديث ابن طباطبا يتعدى كونه مجرد كلامٍ منظومٍ؛ بل إن هذا المصطلح (الكلام المنظوم) يوازي الشعر من جهة الشكل والمظهر الخارجي؛ إذ يختلف الشعر عن النثر في المقام الأول من حيث الشكل، فالشعر يتبع نظماً محدداً متقيداً بوزنٍ موحّدٍ في كل أبيات القصيدة وليس الأمر كذلك في النثر .

هذا من حيث المبدأ، أما الشعر حقيقةً فيتميز من النثر بكل ما ذكره ابن طباطبا في القول السابق، وإذا ما أراد الشاعر صناعة القصيدة فإنه لا يخلقها من العدم بل لا بد له من تظافر كل الأدوات السابقة أو

---

[١] المصدر السابق، ١٠، ١١

معظمها من أجل أن يستطيع الشاعر إخراج القصيدة من حيّزها العقلي الفكري في نفسه ووجدانه إلى واقعها الحسي المكتوب والمقروء، ونستطيع تصنيف هذه الأدوات التي ذكرها ابن طباطبا في أربعة مستويات على الشكل الآتي:

المستوى اللغوي	المستوى العقلي	المستوى الثقافي المعرفي	المستوى الجمالي
١-التوسع في علم اللغة ٢-أن تكون الألفاظ منقادةً لما تُراد له . ٣-ألا تكون الألفاظ مستكرهة أو متعبة . ٤-أن تكون لطيفة الموالج سهلة المخارج .	١-البراعة في فهم الإعراب . ٢-أن يكون الشعر مما تسابق معانيه ألفاظه . ٣-أن يلتذّ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه . ٤-أن يكون ما قبل المعاني مسوقاً إليها ولا تكون مسوقةً إليه . ٥-جِماعُ هذه الأدوات كمال العقل .	١-الرواية لفنون الآداب . ٢-المعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم. ٣-الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه .	١-سلوك مناهج العرب في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها ... وخلابتهاوعذوبةألفاظها وجزالة معانيها وحسن مبانيها وحلاوة مقاطعها ٢-إيفاء كل معنىً حظه من العبارة وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ ليبرز في أحسن زيٍّ وأبهى صورة ٣-اجتناب ما يُشينه من سفاسف الكلام وسخيف اللفظ والمعاني المستبردة والتشبيهات الكاذبة . ٤-ألا يكون الشعر متفاوتاً مرقوعاً . ٥-أن يكون كالسبيكة المفرغة والوشي المنمنم والعقد المنظم واللباس الرائق ٦-أن تكون قوافيه كالقوالب لمعانيه وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها .

			٧-إيثارالحسن واجتناب القبيح ووضع الأشياء في مواضعها .

بدا من الأدوات التي حددها ابن طباطبا لصناعة الشعر أنه أولى الأدوات ذات البعد الجمالي اهتماماً يفوق نظيراتها؛ أي أنه يرى أن الجانب الأهم في صناعة القصيدة هو الجانب الجمالي ما يعني أن ما يصنع القصيدة بالدرجة الأولى هو ذوق الشاعر ومدى قدرته على الإحساس بالجمال واكتشاف مواطنه والقدرة على خلقه وبثّه في أثناء القصيدة .

لكن بالرغم من عنايته الفائقة بالجانب الجمالي وتصنيفه لمعظم الأدوات ضمن هذا الجانب إلّا أنه وضع أداةً في الجانب العقلي تتحكم بكل الأدوات الأخرى في كل الجوانب وتحكم عليها وتوجهها وهي (كمال العقل)؛ إذ جعل كمال العقل جماعَ هذه الأدوات إذ يرى ابن طباطبا أن كمال العقل الأداةُ الأهمّ في صناعة الشعر لأنها الأداة القادرة على ضبط بقية الأدوات والتحكم بها وتوجيهها في المسار الصحيح المؤدي إلى صناعة القصيدة المثالية .

يشير كل ما سبق إلى أن صناعة الشعر ليست عملاً سهلاً ساذجاً كما يظن الكثير من الناس، بل هو عملٌ معقّدٌ غاية التعقيد؛ فهو صناعة تجتمع لها في كل لغة طائفة من المصطلحات والتقاليد...، وليس من الغريب أن يكون الشعر صناعة؛ فكلمة شاعر عند اليونان القدماء معناها صانع، والشعر برأي العرب كما هو عند اليونان صناعة، وهي صناعة معقدة تخضع لقواعد دقيقة صارمة في دقتها بحيث يتقيد بها صُنّاع الشعر، تلك القواعد ما زالت تنمو مع نمو الشعر وتتطور مع تطوره[١] .

كما قيل: " إن للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا

[١] ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر، شوقي ضيف، ١٣، ١٤

يُعرَف بصفةٍ ولا وزنٍ دون المعاينة ممّن يبصره... وقال بعض الحذّاق: ليس للجودة في الشعر صفة، إنما هو شيءٌ لا يقع في النفس عند المتميّز: كالفِرند في السيف، والملاحة في الوجه"[١] .

وقد ذكر النقاد والدارسون الكثير من الشروط والبنود المتعلقة بصناعة الشعر منها ما يرتبط بالشعر نفسه ومنها ما له علاقة بالشاعر؛ الأمر الذي يشي بصعوبة جمع كل البنود والشروط وإحصائها في مكان واحدٍ من جهةٍ كما يدل على استحواذ مسألة خلق القصيدة وصناعة الشعر على حيّزٍ مهمٍّ من اهتمام النقاد وحبر أقلامهم من جهةٍ أخرى .

وتحت عنوان صناعة الشعر يقول ابن طباطبا:" إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يُلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيتٌ يشاكل المعنى الذي يرومه أثبتهُ وأعملَ فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيبٍ لفنون القول فيه،... فإذا كمُلت له المعاني وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها ثم يتأمل ما قد أدّاه طبعه ونتجتْهُ فكرته، يستقصي انتقادَه، ويرمّ ما وهى منه، ويبدّل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنىً آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطلَ ذلك البيت أو نقضَ بعضه، وطلب لمعناه قافيةً تشاكله..."[٢] .

يدل كلام ابن طباطبا والأسس والقواعد التي وضعها من أجل خلق القصيدة على أن الشعر وصناعته لم يكن حكراً على شياطين الشعر، تلك الفكرة التي نُسِب إليها الإبداع في خلق القصيدة وصناعتها عند الكثير من الشعراء؛ إذ لم تعد هذه الفكرة فكرة شياطين الشعر قابلةً للحياة في أذهان النقاد ووجدان الشعراء كما أنها أقرب إلى الخيال في نفوس الشعراء والنقاد الذين عُنوا بدراسة الشعر وكيفية نشأته فضلاً عن المتلقي العادي لهذا الشعر، فلا يستقيم اليوم في عقول الناس الرأي القائل: " إن مع كل فحلٍ من الشعراء شيطاناً يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر "[٣] .

---

[١] العمدة، ابن رشيق، ١١٩/١

[٢] عيار الشعر، ابن طباطبا، ٧، ٨

[٣] الحيوان، الجاحظ، ٢٢٥/٦

حتى إن هؤلاء الشعراء ذكروا شياطين شعرهم في قصائدهم، ولا شك في أن نسبة صناعة الشعر وخلق القصيدة إلى الشياطين الشعرية فقط يُعدُّ نقصاً للفهم في طبيعة الشعر وحقيقته من جهةٍ، كما يدعو إلى جعل الشعر أقرب إلى الغيبيات، ويسلب فضل الشاعر فيه وينسبه للشيطان الذي يُملي عليه الشعر من جهةٍ أخرى، ولا شك في أن هذا الأمر فيه الكثير من الإجحاف بحق الشعراء أولاً وبحق القصيدة العربية والشعر العربي عموماً .

فلا يمكن أن يُنسَب هذا التاريخ من الإبداع الفني الشعري إلى ما يُسمّى بشياطين الشعر بل إن الأمر العقلاني المنطقي أن يكون الشعر نتاج التئام مجموعة من العوامل والشروط والأدوات التي يجب أن يمتلكها الشاعر قبل صناعة القصيدة؛ إذ تبقى نظرة ابن طباطبا وتفسيره لطبيعة خلق القصيدة وصناعة الشعر أقرب إلى الصواب والواقع؛ لأن رأي ابن طباطبا يجعل الشعر أمراً قابلاً للحصول والخلق على لسان أي شخصٍ اجتمعت فيه أدوات الشعر التي ذكرها، وكان ملتزماً بخطوات صناعة الشعر التي تحدث عنها، أما الرؤية القائلة بأن الشعر من إنتاج الشياطين، وأن لكل شاعرٍ شيطاناً شعريّاً يصنع له الشعر فذلك أمرٌ يُضيِّق نطاق القدرة على صناعة الشعر ويجعله محصوراً في عددٍ محدّدٍ من الشعراء، وليس الأمر كذلك .

وإذا ما عدنا لرؤية ابن طباطبا في صناعة الشعر نراه يضع هذه الصناعة ضمن خطواتٍ محددةٍ إذ بدأ بضرورة وقوع المعنى في ذهن الشاعر ونفسه قبل البدء بصياغته بألفاظٍ تناسبه، ثم يأتي دور القوافي التي توافقه مُلبساً كل ذلك في النهاية وزناً يسلسُ له القول عليه، الأمر الذي يشير أيضاً إلى أن قضية خلق القصيدة وصناعة الشعر قد نالت حقها في كتب النقد الأدبي فها هو ابن رشيق يقول تحت عنوان (باب عمل الشعر وشحذ القريحة له): " لا بدّ للشاعر وإن كان فحلاً حاذقاً مبرزاً مقدماً من فترةٍ تَعرِضُ في بعض الأوقات: إما لشغلٍ يسير، أو موت قريحة، أو نبوّ طبعٍ في تلك الساعة أو ذلك الحين ...، ثم إن للناس فيما بعد ضروباً مختلفة يستدعون بها الشعر، فتُشرَز القرائحُ، وتُنبَّهُ الخواطر، وتلين عريكة الكلام، وتسهل طريق المعنى: كل امرئٍ على تركيب طبعه، واطّراد عادته..."[١] .

وتتعدد الأقوال في ماهية الشعر وكيفية خلقه والإتيان به فقد قال بكر بن النطاح الحنفي" الشعر مثل عين الماء إن تركتها اندفنت، وإن استهتنتها هتنت... وسُئل ذو الرمة: كيف تفعل إذا انقفل دونك

[١] العمدة، ابن رشيق، ٢٠٤/١

الشعر؟ فقال: كيف ينقفل دوني وعندي مفاتحه؟ قيل له: وعنه سألناك ما هو؟ قال الخلوة بذكر الأحباب، فهذا لأنه عاشقٌ، ولعمري إنه إذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة فقد ولج من الباب ووضع رجله في الركاب... وقيل لكُثيّر: كيف تصنع إذا عَسُر عليك الشعر، قال: أطوف في الرباع المحيلة، والرياض المعشبة فيسهلُ عليَّ أرصنُه، ويُسرع إليَّ أحسنُه... وقيل لأبي نواس: كيف عملُك حين تريد أن تصنع الشعر؟ قال أشرب حتى إذا كنتُ أطيب ما أكون نفساً بين الصّاحي والسكران صنعتُ وقد داخلني النشاط، وهزتني الأريحية"[١] .

كما أن لبعض الشعراء أوقاتاً محددة مفضلة على غيرها لصناعة الشعر، فللشاعر أوقاتٌ يسرعُ فيها أتيّهُ، ويسمحُ فيها أبيّه : منها أول الليل قبل تغشي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير، وهذا ما يفسر الاختلاف في أشعار الشعراء[٢]، تتعدد الأقوال وتختلف الروايات المنقولة عن الشعراء في طرائقهم المتنوعة في استجلاب الشعر وخلق القصيدة إلا أنها تصبّ جميعها في مصبٍّ واحدٍ إذ إنّ هناك شبه إجماع على أن الشاعر يجب أن يكون ضمن الظروف المواتية التي يحددها هو في الدرجة الأولى، تلك الظروف التي تختلف من شاعرٍ إلى آخر، لكنّ الشعراء لا يلتفتون إلى وجوب توفر أدوات الشعر وامتلاك وسائله، بل يركزون اهتمامهم على الظروف المحيطة بهم .

هذه الظروف تخلق الباعث النفسي بداخلهم لصناعة الشعر وصياغته، ما يشير إلى أن العامل النفسي كان له الدور الأكبر بالنسبة إلى الشعراء في تمكنهم من زمام القصيدة، وتركوا الاهتمام بذكر أدوات الشعر وجوانبه اللغوية والفنية والجمالية للنقاد والدارسين كابن طباطبا وغيره، لكنهم أي الشعراء وضعوا نصب أعينهم في طريقهم لصناعة الشعر وخلق القصيدة القاعدة التي تقول: " ليكن الشعر تحت حكمك ولا تكن تحت حكمه..."[٣]، وبعيداً عن القواعد والأحكام الجاهزة المسبقة التي حددها النقاد يبقى الشاعر صاحب الكلمة الأعلى في اختيار الأسلوب الملائم والطريقة الخاصة في صناعة الشعر .

---

[١] العمدة، ابن رشيق، ١/ ٢٠٦

[٢] المصدر نفسه، ١/٢٠٨

[٣] المصدر نفسه، ١/٢١١

٢- طول القصيدة ومعيار الطول :

ليس من السهل تحديد معيارٍ محددٍ واضحٍ أو الوقوف على رأيٍ واحدٍ جامعٍ مانعٍ في قضية طول القصيدة، أو تقديم إجابةٍ عن السؤال (متى تكون القصيدة طويلة)؟ أو (متى نستطيع أن نطلق على قصيدة معيّنة صفة الطول) ؟ .

فلم يحدد الأدباء والنقاد حدّاً معيّناً توصف القصيدة عنده بالطول، بل تناولوا قضية طول القصيدة تناولاً عامّاً مبرزين حسناتها ومساوئها ودورها السلبي أو الإيجابي في بناء القصيدة، أي أنهم لم يضعوا قانوناً لحجم القصائد تُعرَف منه القصيدة الطويلة من القصيدة القصيرة أو المتوسطة، ولا يوجد من اهتم بحجم القصيدة وعدد أبياتها لتحديد معيار الطول فيها باستثناء ما ورد عن هؤلاء النقاد في إطار التمييز بين القصيدة والمقطّعة فذهبوا إلى أن الشعر لا يبلغ مرحلة القصيدة إلا إذا جاوز سبعة أبياتٍ أو عشرة أبياتٍ على رأيٍ آخر، وإلا فإن الشعر يبقى في حدود المقطعات[١]، إذ انحصرت تصنيفاتهم في تحديد القصيدة، وما هو دونها ولم يصل بهم الأمر إلى رسم ملامح القصيدة الطويلة، أو تأطير حدودها وتحديد حجمها، ولم يصنعوا الحد الفاصل بين الطول والقِصر في القصيدة بل اكتفوا فقط بتحديد حجم الشعر الذي يُوسَم بالقصيدة .

لكننا من استقراء استقراء قصائد شعر الخلافة نستطيع أن نضع تصوراً خاصاً يحدد ملامح الطول والقِصر في قصائد شعراء عصر الخلافة؛ إذ بدا من الاطّلاع على شعرهم أنّ (ابن هانئ) و(ابن دراج) كانا زعيمَي الإطالة في شعراء عصر الخلافة، فلم يقتصر شعرهما على بعض القصائد الطويلة كما هو الحال عند غيرهما من شعراء العصر (كأبي اسحاق الإلبيري) و (ابن حزم الأندلسي) و (ابن شُهَيد) الذين تضمنت دواوينهم بعض المطولات الشعرية بخلاف قطبَي شعر الخلافة الأندلسي ابن هانئ وابن دراج، الأمر الذي رسم لهما أول ملامح التفوق على غيرهما من شعراء العصر على كل صعيد.

وإذا ما أردنا تحديد الأحجام والخوض في الأرقام فإن استقراء شعر عصر الخلافة مكّننا من رسم ملامح تقريبية لحجم القصيد الطويلة والقصيرة والمتوسطة، فمن حصر القصائد في عصر الخلافة بدا أن الحد

---

[١] ينظر المصدر السابق، ١/ ١٨٨، ١٨٩

الوسطي لمعيار الطول في قصائدهم يتوزع على النحو الآتي؛ النحو الذي سندرس قضية الطول استناداً إليه على أساس إنتاجهم الذي تمّ الاطّلاع عليه لاستنتاج الأحكام الخاصة به، فكان المعيار في هذا التحديد لنوع القصيدة هو المتوسط الشعري للقصيدة عند شعراء عصر الخلافة بعد استقراء الشعر في هذا العصر فلم نجد كتاباً أو ناقداً وضع معياراً ندرس من خلاله القصيدة الطويلة أو القصيرة أو المتوسطة، فوُضِع هذا المعيار من حجم القصيدة في شعر عصر الخلافة نفسه وبدا أنّ:

١- القصيدة القصيرة: أقل من عشرين بيتاً .

٢- القصيدة المتوسطة: ما بين العشرين إلى الأربعين بيتاً .

٣- القصيدة الطويلة: ما جاوزت في عدد أبياتها الأربعين بيتاً .

ويجب التنبيه على أن هذا التحديد الذ وضعناه معياراً للطول يبقى محصوراً في قصائد شعراء عصر الخلافة بالقياس إلى عدد قصائدهم التي قمنا باستقرائها، وإلى المتوسط العام لعدد الأبيات التي كتبها كل شاعرٍ في كل قصيدة من قصائده؛ التي يمكن أن نستعرضها على النحو الآتي:

الشاعر	مطلع الممطوّلة	عدد أبياتها
ابن هانئ	الحِبّ حيث المعشر الأعداء والصبرُ حيث الكِلّةُ السِّيَراءُ	١٠٧
	تقدم خطىً أو تأخر خطىً فإنّ الشباب مشى القهقرى	٨٦
	صهٍ كلّ آتٍ قريب المدى وكل حياةٍ إلى منتهى	٨٦
	أقول دمىً وهي الحِسان الرعابيبُ ومن دون أستار القبابِ محاريبُ	٧٤
	أحبب بتِيَّاكَ القباب قبابا لا بالحُداةِ ولا الركابِ ركابا	٦١
	كذب السّلوُّ العشقُ أيسرُ مركبا ومنيّةُ العشّاق أهون مطلبا	٨٤
	هل كان ضمّخ بالعبير الريحا مُزنٌ يهزّ البرقُ فيه صفيحا	٦٠
	أنظلمُ إن شِمنا بوارق لُمَّحا وضحن لساري الليل من جنب توضحا	٦٧
	سرى وجناح الليل أقتمُ أفتخُ ضجيعُ مهادٍ بالعبير مُضمّخُ	٦٤
	ألا طرقتنا والنجومُ ركودُ وفي الحيّ أيقاظٌ ونحنُ هجودُ	٩٦
	أقوى المُحصّبُ من هادٍ ومن هيدِ وودّعونا لطيّاتٍ عباديدِ	٧٩

	امسحوا عن ناظري كحل السّهاد وانفضوا عن مضجعي شوك القتاد	٧٧
	بلى هذه تيماءُ والأبلقُ الفردُ فسل أجمات الأُسدِ ما فعل الأُسدُ	٦٠
	وهبَ الدهرُ نفيساً فاستردّ ربّما جاد لئيمٌ فحسد	٩٧
	قل للمليك ابن الملوك الصّيدِ قولاً يسدُّ عليه عرض البيدِ	٥١
	يقول بنو العباس هل فتحت مصرُ فقل لبني العباس قد قُضِي الأمرُ	١٠١
	صدق الفناءُ وكذّب العمرُ وجلا الغطاءُ وبالغَ النُّذرُ	٦١
	قِفا فلأمرٍ ما سرينا وما نسري وإلّا فمشياً مثل مشي القطا الكُدري	٩٤
	ألا هكذا فليُهدِ من قاد عسكرا وأوردَ عن رأي الإمام وأصدرا	٦٩
	خليليّ أين الزابُ منّـا وجعفرُ وجنّةُ عدنٍ بنتُ عنها وكوثرُ	٩١
	ما شئتَ لا ما شاءت الأقدارُ فاحكم فأنت الواحدُ القهّارُ	٦٩
	أحبب به قَنَصاً إلى مُتَقنِّصِ وفريصةً تُهدى إلى مُستفرِصِ	٤٦
	رأيتُ بعيني فوق ما كنتُ أسمعُ وقد راعني يومٌ من الحشرِ أروعُ	١٠٥
	أليلتنا إذ أرسلت وارداً وخْـفـا وبتنا نرى الجوزاء في أذنها شنْفا	٧١
	قد سار بي هذا الزمان فأوجفا ومحا مشيبي من شبابي أحرفـا	٥٧
	أمن أفقها ذاك السنا وتألّقُه يؤرّقـهُ لو أنّ شـوقـاً يـؤرّقُـه	٦٢
ابن هانئ	أحين ولّت أنجمُ الأفقِ وانهزم الغربُ عن الشرقِ	٧٧
	ألا أيها الوادي المقدّس بالطوى وأهلُ الندى قلبي إليك مشوقُ	٨٤
	أريّاكِ أم ردعٌ من المسكِ صائكُ ولحظُكِ أم حدٌّ من السيفِ باتكُ؟	٧٩
	فتكاتُ طرفكِ أم سيوفُ أبيكِ وكؤوسُ خمرٍ أم مراشفُ فيكِ ؟	٤٣
	أتظنُّ راحاً في الشمال شمولا أتظنّها سَكرى تجرّ ذيولا ؟	١٢٢
	يومٌ عريضٌ في الفخار طويلُ ما تنقضي غررٌ لـه وحجولُ	١١٢
	هل آجلٌ مما أؤمّلُ عاجلُ أرجـو زمـانـاً والـزمـانُ حُلاحلُ	١١٤
	هنالك عهدي بالخليط المزايلِ وفي ذلك الوادي أُصيبت مَقاتلي	٥٥
	كدأبكَ ابنَ نبيّ الله لم يـزَلِ قتلُ الملوك ونقلُ المُلكِ والدّولِ	٩٦

	قامت تميس كما تدافع جدولُ وانسابَ أيـمٌ في نـقــاً يتـهـيَّـلُ	١١٠
	بأكثبة الدهناء منهم منازلُ وأنديةٌ يغدو عليها الـمَقاولُ	٦٠
	أصاخت فقالت وقعُ أجردَ شيْظَمِ وشامت فقالت برقُ أبيضَ مخذمِ	٢٠٢
	سقتني بما مجّت شفاهُ الأراقمِ وعاتبني فيها شِفارُ الصوارمِ	٥١
	أما والـمَذاكي يلُكْنَ اللُّجُم وضربِ القوانسِ فوق البُهَم	٧٥
	تظَلَّمَ منّا الحِبُّ والحِبُّ ظالــمُ فهل بين ظلّامَيْن قاضٍ وحاكمُ؟	٦٥
	صغائرُ أفعال الملوك عظائمُ وأعراسُها في الناكثين مآتــمُ	٤٤
	هل من أعقّة عالجٍ يبريـنُ أم منهما بقرُ الحدوج الـعِيــنُ ؟	٨٨
	الشمسُ عنه كليلةٌ أجفانُـها عَبرى يضيقُ بسرّها كـتـمانُها	١٠٠
	كُفّي فأيسرُ من مردّ عناني وقعُ الأسنة في كلى الفرسانِ	٩١
	قولا لـمُعتقِل الرمح الرديني والـمُرتدي بالرداءِ الهندوانيّ	٩١

بلغ عدد مطولات ابن هانئ (٤٦) قصيدةً من أصل (٧١) قصيدةً تضمنها الديوان بصرف النظر عن بعض المقطعات الموجودة فيه، وقد بلغت إحدى قصائده (٢٠٢) بيتاً بينما بلغت نسبة المطولات في الديوان مقارنةً بمجموع قصائده (٦٤.٧%) أي أن ثلثي الديوان تقريباً كان من القصائد الطويلة التي بلغت مجموع أبياتها مجتمعةً (٣٧٨٥) بيتاً من أصل (٤٦١٣) بيتاً كتبها ابن هانئ في ديوانه من قصائد طويلة ومتوسطة ومقطعات شعرية قصيرة، أي ما نسبته (٨٢%) من مجموع إنتاجه الشعري .

يؤكد هذا العرض الإحصائي لقصائد ابن هانئ ومطولاته الكثيرة جدارةَ ابن هانئ في التربّع على عرش شعر عصر الخلافة لجهة غزارة الإنتاج والطاقة الشعرية من جهة، وهذا يجعل شعره يشكل الجزء الأكبر من شعر عصر الخلافة بمجمله من جهةٍ أخرى، أي أننا عندما نذكر شعر عصر الخلافة أو عندما نريد رسم ملامح الأدب والشعر في عصر الخلافة فلا شك في أن شعر ابن هانئ بحجمه وامتداده يُعدّ المكوّن الأبرز والأعظم لملامح ذلك الأدب؛ لأنه شكل النصيب الأعظم من مساحة جسم الأدب الكلي في عصر الخلافة .

كل ذلك يفسر ما كنا قد أشرنا إليه في أثناء البحث غير مرة من أن البحث اتّكأ في كثيرٍ من الأحيان على شعر ابن هانئ وأطلق الأحكام من خلاله؛ ولم يكن ذلك إلا لأن شعر ابن هانئ —وباختصار– كان معادلاً موضوعياً لشعر عصر الخلافة إن لم يكن مرآةً تعكس صورة ذلك الشعر بأصدق صورها .

الشاعر	مطلع المُطوّلة	عدد أبياتها
ابن درّاج	لكَ الله بالنصر العزيز كفيلُ أجَدَّ مَقامٌ أم أجَدَّ رحيلُ	٥٥
	أضاء لها فجر النهى فنهاها عن الدّنِفِ المُضنى بحرِّ هواها	٥٣
	أفي مثلها تنبو أياديكِ عن مثلي؟وهذي الأماني فيك جامعة الشمل	٦٤
	هنيئاً لهذا الدهر رَوحٌ وريحانُ وللدّين والدنيا أمانٌ وإيمانُ	٥٣
	شهدت لك الأعياد أنك عيدها بك حنَّ مُوحشها وآبَ بعيدها	٩٠
	كم أستطيل تضلّلي وتلدُّدي وأروح في ظلم الخطوب وأغتدي	٥١
	لعلّكِ يا شمسُ عند الأصيلِ شجيتِ لشجوِ الغريب الذليلِ	٧١
	جهادُكَ حكمُ الله من ذا يردُّهُ؟ وعزمُكَ أمرُ الله من ذا يصدّه؟	٥٨
	لك الخير قد أوفى بعهدك خيران وبشراك قد آواكَ عزٌّ وسلطانُ	٨٠
	أرحْليَ محمولٌ على العُتُقِ النُّجُبِ يؤمُّكَ أم سارٍ على القُتُم النُّكبِ	٥٩
	أنورُكِ أم أوقدتِ بالليلِ نارَكِ لباغٍ قراكِ أو لباغٍ جوارَكِ ؟	٦٨
	هل تَثْنِيَنَّ غروبَ دمعٍ ساكبِ مَن شامَ بارقةَ الغمامِ الصّائبِ	٧٤
	سلامٌ وهُنِّيْتُ فيكَ السلامه وعمراً أهنّي الليالي دَوامه	٥٥
	بقاءُ الخلائق رهنُ الفناءِ وقصرُ التداني وشيكُ التّنائي	٥٤
	بُشراكَ من طول التّرحّل والسّرى صبحٌ برَوْحِ السَّفرِ لاحَ فأسفرا	٦٦
	بشراكِ أيتها الدنيا وبشرانا أحياكِ بالأمن مَن بالأمن أحيانا	٧٤
	أهلَّ بالبين فانهلّت مدامعه وآنسَ النّفرَ فاستكّت مسامعه	٩٥
	سعيٌ شفى بالمُنى قبل انتها أمدِه ويومُ سعدٍ أرانا الفتح قبلَ غدِه	٦٣
	عَمُرت بطول بقائكَ الأعمارُ وجرتْ برفعةِ قدركَ الأقدارُ	٨٨
	لعلّ سنا البرق الذي أنا شائمُ يهيم من الدنيا بمن أنا هائمُ	١١١

	قل للربيع اسحب مُلاءَ سحائبِ فاجرر ذيولكَ في مجرِّ ذوائبي	٨٠
	أبى الله إلا أن يرى يدكَ العُليا فَيُبْلِيَها سعداً وتُبْلِيَهُ سعيا	١٠٢
	أوجفتُ خيلي في الهوى وركابي وقذفتُ نَبليَ بالصِّبا وحِرابي	٨٦
	لكَ الفوزُ من صومٍ زكيٍّ ومن فِطرِ وصلْتَهُما بالبرِّ شهراً إلى شهرِ	٨٣
	مُجدّدُ مُلكٍ أحرزتْـهُ جدودهُ أعزّةُ أملاك الهدى وأكارمُـهْ	٦٠
	عجباً لغيِّ الحبِّ لاح سبيلُه ولِرُشدِ حلمِكَ كيفَ ضلَّ دليلُه	٨١
	كذا تتجلّى الشمسُ بعد كسوفها وتبرزُ أغمادُ الوغى من سيوفها	٤٤
	نِعَمٌ يبشّرُ بدؤها بتمامِ فتحُ القدومِ ونُصرةُ الإقدامِ	٧١
	أَخَفْضَاً نوتْ فينا النّوى ولعلّها أجَدَّ بها طولُ السُّرى فأملَّها	٦٠
	إليكَ سبقتُ أقدارَ الحِمامِ وعنكَ هتكتُ أستارَ الظّلامِ	٨٦
	ثنائي عليكَ ونُعماكَ فينا كواكبُ تشرقُ للعالمينا	٦٧
	الشمسُ شاهدةٌ وإن تكُ واحدة فشهادةُ الإقرار أعدلُ شاهده	٤٩
	خلا الدهرُ من خطبٍ يضيقُ له ذرعي ومن طارقٍ للهمِّ يعيا به وُسعي	٥٩
	تبيّنَ شملُ الدِّينِ أنَّك ناظمُهْ وأيقنَ حزب الشِّركِ أنّكَ قاصمُهْ	٦٨
	عيدٌ ووعدٌ صادقٌ لك بالمُنى ولِمن شَنِئتَ وعيدُ صدقٍ بالفنا	٦٧
	كُسِيَتْ بدولتك الليالي نـورا واهتزّت الدنيا إليكَ سـرورا	٤٣
	نجومَ الصِّبا أين تلك النجومُ؟ نسيمَ الصَّبـا أين ذاك النسيمُ ؟	٦٧
	سلامٌ على الأيامِ تسليمَ إقبالِ بآمالِ تحقيقٍ وتحقيقِ آمـالِ	٦٠
	وفيهنَّ أضحيتَ يومَ الأضاحي كتائبَ مستقدماتِ التّهـادي	٧٩
	دعي عزمات المستضام تسيرُ فتُنجِدُ في عرض الفلا وتغورُ	٦٥
	ما أحسنَ الصبرَ فيما يَحسُنُ الجزعُ وأوجدَ اليأسُ ما قد أعدمَ الطمعُ	٤٥
	بِحُكم العدلِ من قاضي السّماءِ حباكَ بحقّ أحكامِ القضاءِ	١٠٠
	أخو ظمإٍ يَمُـصُّ حشاهُ سبعٌ وأربعةٌ وكُـلُّـهُـمُ ظِـمـاءُ	٥١
	وأهدِ بها في الفلا والسُّرى ويومَ التلاقي وحينَ الثواءِ	٨٧

	منكم إليكم مساعي المجدِ تنصرفُ ونحوكم عنكم الآمالُ تنعطفُ	٤٣
	حسبي رضاكَ من الدهر الذي عتبا وجودُ كفّيْكَ للحظِّ الذي انقلبا	٦٤
	لكَ البشرى ودُمتَ قريرَ عينٍ بشأوى كوكبيكَ الشّاقِبَيْنِ	٧١
	شهدتْ لك الأبطالُ يومَ كفاحها والحربُ بين غُدُوّها ورواحها	٤٣
	تبلَّجَ عن إشراقِ غرّتكَ الصبحُ وأسفرَ عن إقدامكَ النصرُ والفتحُ	٥٣
	كُفّي شؤونكِ ساعةً فتأمّلي في ليلها بشرى الصّباحِ المُقبلِ	٦١
	عادت عليكَ عوائدُ الأيامِ في العزّ والإجلالِ والإعظامِ	٤١
	تسمَّع لدعوةِ ناءٍ غريبٍ كثيرِ الدُّعاءِ قليلِ المُجيبِ	٧١
	أهِلّي قد أنى لكِ أن تهلّي إلى صوبِ الغمام المُستهِلّ	٥٦
	إلى أيِّ ذكرٍ غير ذكركَ أرتاحُ ومن أيِّ بحرٍ بعدَ بحركَ أمتاحُ	٤٥
	أقدمتَ دون معالمِ الإسلامِ فاقدَم بخيرِ تحيّةٍ وسلامِ	٤٧
	أهنّيكُما ما يَهنئُ الدِّينَ منكما هدىً وندىً فليسلمِ الدين واسلما	٥٢
	لكَ الفوزُ من صومٍ زكيٍّ ومن فِطرِ وصلتَهَما بالبرِّ شهراً إلى شهرِ	١١٤

هذا العرض لمطوّلات ابن دراج يضعه مع ابن هانئ في رأس الهرم في شعر عصر الخلافة ولو أنّ ابن هانئ تفوّق على ابن دراج في أنّ معظم قصائده كانت تامة العناصر بعكس ابن دراج الذي أهمل المقدمات في كثيرٍ منها، إلا أنّ ذلك لا يمنع من اشتراك الشاعرين في تمثيل شعر عصر الخلافة في العموم وصلاحية شعريهما لإطلاق الأحكام عليه؛ لأن شعريهما يمثل الشعر في عصر الخلافة أو البنية العظمى من الشعر في ذلك العصر؛ أي أنّنا باختصار إن ذكرنا (ابن هانئ) و (ابن دراج) فإننا نقصد شعر عصر الخلافة والعكس صحيح، ما يفسر كما أسلفنا اهتمام البحث بالشواهد الشعرية من عند الشاعرين أكثر من بقية شعراء العصر .

وتدل هذه المطولات المدحية من جهةٍ أخرى على أن ابن دراج من فحول المدح في عصر الخلافة علماً بأنَّ أول شعرٍ حافلٍ بالنضج والحيوية قاله ابن دراج كان سنة (٣٨٢هـ)، وقد بدت شاعريته في قصائده المدحية أقوى مما تتبدّى في المقطوعات الوصفية التي يُرجَّح أنها قيلت ارتجالاً؛ ولذلك خلت من العمق

وأصالة التعبير، ما يدفع البعض إلى إعطاء القيمة لشعر ابن دراج بسبب قصائد المدح فقط ولولاها لما كان لشعره أيّ قيمة[١]، والبحث هنا لا يهمّشُ بقية الشعراء في عصر الخلافة وإنما يوصِّفُ الأمور فقط ويحللها، ويحاول الوصول إلى نتائج تتوافق مع ما ورد في ديوان كلّ شاعرٍ، وإعطاء كلِّ شاعرٍ حقَّه في الدراسة والتحليل بما يتناسب مع شعره كمّاً وكيفاً؛ لذلك ستُعرَض المطوّلات عند بقيّة شعراء عصر الخلافة دليلاً على تميّز ابن هانئ وابن دراج وتفوقهما على غيرهما من شعراء العصر، إذ ستُجمَع المطولات لبقيّة شعراء هذا العصر في جدولٍ واحدٍ – الأمر الذي يؤكد مرةً أخرى علوّ كعب الشاعرين على كلّ شعراء العصر– على النحو الآتي :

الشاعر	مطلع المُطوَّلة	عدد أبياتها
ابن شُهَيْد	أمَّا الرياحُ بجوِّ عاصم فحَلَبْنَ أخلافَ الغمائم	٨٢
الرمادي	مَن حاكمٌ بيني وبين عَذولي الشجوُ شجوي والعويلُ عويلي	٥٨
ابن حزم	لكَ الحمدُ يا ربُّ والشكرُ تمْ لك الحمدُ ما باحَ بالشكر فم	٨٠
ابن حزم	مِن الملكِ الظهر المسيحيّ مألكاً إلى خلف الأملاك من آل هاشمِ	٦٧
ابن حزم	من المحتمى لله ربِّ العوالمِ ودين رسول الله من آلِ هاشمِ	١٣٦
ابن حزم	أجل هو ريعٌ قد عَفَتْهُ الرّوامسُ فهل أنت فيه ويبَ غيركَ حابسُ	٤٣
ابن حزم	أخٌ لي مشكورُ المساعي وسيّدٌ تَسَرُّ بواديه إذا ساءكَ الصّحْبُ	٥٩
الإلبيري	تَفُتُّ فؤادَكَ الأيامُ فَتَّا وتنحتُ جسمَكَ الساعاتُ نحتا	١١٢
الإلبيري	كأني بنفسي وهي في السكراتِ تعالجُ أن ترقى إلى اللّهواتِ	٤٣
الإلبيري	يا أيُّها المُغترُّ بالله فِرَّ من الله إلى الله	٥٣
الإلبيري	عُج بالمطيِّ على اليباب الغامرِ واربع على قبرٍ تضمَّنَ ناظري	٦٠
الإلبيري	ما عناءُ الكبير بالحسناءِ وهو مثلُ الحَبابِ فوق الماءِ	٤٣
الإلبيري	ألا قُل لصنهاجةَ أجمعين بُدورِ النَّدِيِّ وأسْد العرين	٤٧
الإلبيري	إنَّ أولي العلم بما في الفتن تهيّبوها من قديم الزَّمن	٤٥
الطليق	غُصُنٌ يهتزُّ في دِعصِ نقا يجتني منه فؤادي حُرَقا	٤٢

[١] ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي، محمد زكريا عنانى، ٧٩، ٨٢

هذه هي المطولات التي وردت في بقية دواوين شعر عصر الخلافة مجتمعةً بعيداً عن ابن هانئ وابن دراج، وهنا يتوضّح الفرق الهائل بين إنتاج الشاعرين من القصائد الطويلة، والإنتاج الشعري عموماً وبين إنتاج غيرهم من شعراء العصر، وهذا يثبت التفوق لهم مرةً أخرى في هذا المجال ويعطيهما الحق في تمثيل شعر عصر الخلافة من دون منازع؛ لأن شعر العصر هو شعرهما، ولا يرقى شعر بقية الشعراء للمنافسة معهما من جهة الكمّ قبل الكيف .

وبصرف النظر عن إجادة الشاعرين في الإطالة من عدمها إلّا أنّ الأمر يعطي انطباعاً بسعة النَفَس الشعري عند الشاعرين من جهةٍ وتفردهما في ذلك بين شعراء العصر، كما يشي بامتلاك الشاعرين مفاتيح القصيدة الطويلة ولا سيما في غرض المدح الذي برعا فيه ونظما معظم قصائدهما عليه من جهةٍ ثانية .

ويكفي القول: إنّ عدد القصائد الطويلة عند ابن هانئ وابن دراج (١٠٣) قصائد طويلة أطولها عند ابن هانئ (٢٠٢) بيتاً وعند ابن دراج (١١٤) بيتاً، بينما عدد المطولات عند بقية الشعراء مجتمعين (١٥) قصيدةً كان أطولها عند ابن حزم بقصيدةٍ عدد أبياتها (١٣٦) بيتاً يليه الإلبيري بقصيدةٍ عدد أبياتها (١١٢) بيتاً .

إنّ البون الشاسع بين متنبيي الأندلس وغيرهما من شعراء عصر الخلافة واضحٌ من الأرقام بما لا يدع مجالاً للمنافسة أو المقارنة من جهةٍ أولى، كما أن الأمر يؤصّل أحقية الشاعرين في استحواذ شعريهما على النصيب الأعظم من الاهتمام في دراسة بناء القصيدة الأندلسية عند شعراء عصر الخلافة، من جهةٍ ثانية؛ بِعَدِّهما الشاعرين اللذين يمثل شعرهما عصر الخلافة بكلّ جدارة، كما أن حجم إنتاجهما مقارنةً ببقية الشعراء يعطيهما الفضل على غيرهما في الخبرة والتجربة الشعرية الفريدة، التي لم يدنُ منها أي شاعرٍ آخر من شعراء العصر .

٣-النقاد والشعراء وطول القصيدة:

- **هل الطول لازمٌ في الشعر؟ ومتى تحسن الإطالة ؟:**

لم يرَ النقاد أن الشعر ينبغي أن يكون طويلاً حتى يحظى بالجودة، ولم تكن صفة الطول في القصيدة من القضايا التي تعطيها حق التفوق على غيرها من القصائد المتوسطة والقصيرة، بل إن الآراء في معظمها تميل إلى ترجيح كفة القصيدة القصيرة، كما أنهم رأوا أنّ الإطالة ليست من ضروريات الشعر بل عدّوها من لوازم النثر وعلاماته .

ودعوا إلى الإيجاز في الشعر والاختصار فيه، وإن كانوا في الوقت نفسه لا يحصرون صفة الطول والقِصَر في النثر وحده أو الشعر وحده، بل جعلوا كليهما جائزاً في النثر والشعر، وهذا يعني أن الطول في الشعر ليس كما يرى حسين بكار بأنه لازمٌ في الشعر[١]، بل إن ما تقدم من حديثٍ يدفع إلى القول: إن جواز الطول والقِصر في الشعر والنثر، وميل أغلب النقاد إلى الإيجاز والتقصير لا يجعل من الطول لازماً في الشعر بقدر ما يجعله قريباً من النثر في هذه الصفة التي هي ألزم ما تكون في النثر لا في الشعر، ولا سيما إذا أدركنا أن الشعر الأول الذي جرى على لسان مقصّد القصيد لم يكن طويلاً، بل اقتصر على مجموعة من الأبيات عند المهلهل، ما يعني أن الشعر في ولادته ومخاضه الأول لم يكن الطول من لوازمه، بل إنّ الطول صفة طرأت عليه في مراحل متقدمة، ولا سيما ما ظهر في المعلّقات فيما بعد، فيما يمكن أن نعدّه دليلاً على رغبة الشعراء -الذين نهضوا بالقصيدة العربية في الجاهلية- في أن يضعوا الشعر في مكانةٍ لا تقلّ سموّاً عن مكانة الفنون النثرية السائدة آنذاك، وربما كان هدفهم أن يضعوه في منزلةٍ أسمى .

ربما كانت الإطالة في الشعر ليست من القضايا التي تميّزه، كما أنها ليست من معايبه، ويبقى الفيصل في كل ذلك مضمون القصيدة وحاجة ذلك المضمون لطول القصيدة من عدمه، أي ألّا يكون ثوب القصيدة أطول من جسم المعاني المرادة، بل ينبغي أن يكون على مقاسه حتى تخرج القصيدة بأروع حُلّة، وإن كان الطول في القصيدة ضمن هذا المعيار، فذلك يعني أنّ هناك حالاتٍ وظروفاً تَحسُنُ فيها الإطالة في الشعر، ولا يعني ذلك أن التقصير قبيحٌ ضمن هذه الظروف .

---

[١] ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، حسين بكار، ٢٥٢

فقد قال الخليل بن أحمد " يطول الكلام ويكثر ليُفهَم، ويُوجَز ليُختَصَر ويُحفَظ، وتُستَحبُّ الإطالة عند الإعذار والإنذار والترهيب والترغيب والإصلاح بين القبائل كما فعل زهير والحارث بن حلّزة ومَن شاكلهما، وإلّا فالقِطَع أطيرُ في بعض المواضع والطوال للمواقف المشهورات... وقال بعض العلماء: يحتاج الشاعر إلى القِطَع حاجته إلى الطوال، بل هو عند المحاضرات والمنازعات والتمثّل والمُلَح أحوج إليها منه إلى الطوال... وقيل لابن الزبعرى إنك تقصّر في أشعارك، فقال: لأن القِصارَ أولجُ في المسامع، وأجولُ في المحافل، وقال مرّةً أخرى يكفيك من الشعر غرّةٌ لائحةٌ، وسُبّةٌ فاضحةٌ...

وقيل للجمّاز: لِـمَ لا تُطيل الشعر؟ فقال: لـحذقِ الفضول... وقال الجاحظ: قيل لأبي المهوس: لـمَ لا تُطيل الهجاء، فقال: لم أجد المثل السائر إلا بيتاً واحداً... غير أنّ الـمُطيل من الشعراء أهيبُ في النفوس من الـمُوجَز وإن أجاد، على أن للمُوجَز من فضل الاختصار ما ينكره الـمُطيل... وإنّا لا نشكّ أنّ المطوّل إن شاء جرّد من قصيدته قطعة أبياتٍ جيّدة، ولا يقدر الآخر أن يمدّ أبياته التي هي قطعة قصيرة... ولا تكاد ترى مُقطِّعاً إلا عاجزاً عن التطويل، والـمُقصِّد أيضاً قد يعجز عن الاختصار، ولكنّ الغالب والأكثر أن يكون قادراً على ما حاوله من ذلك..."[١] .

تشير الأقوال السابقة مجتمعةً إلى أن الإطالة مرغوبةٌ في مواضع محددة، كما أن الاختصار والقِصر في القصيدة مستحبٌّ في ظروفٍ حددها النقاد، مع إشارتهم إلى أن الطول والقِصر في القصيدة تمليه عوامل مختلفة مثل مناسبة القصيدة وغرضها والموقف الذي تُساق فيه؛ إذ فضّلوا القصائد القصار في المواقف المشهورات .

ويبدو من أقوال النقاد السابقة أنّ صفة القِصر في القصيدة كانت مستحبَّة عندهم لتكتسب الذيوع والشهرة؛ لأن القصيدة القصيرة أقدر على الثبات في الأذهان والأسماع، وأسهل في الحفظ والإدراك لكافة معانيها، بينما فضلوا القصيدة الطويلة في مواقف الاعتذار والترهيب والترغيب والإصلاح، وهذا يعني أنه لا حكم مطلق ولا شيء ثابت في حُسن القصيدة الطويلة أو جودة القصيدة القصيرة، بل إن الفصل في هذا الأمر يعود للتناسب بين حجم المعاني والموضوعات التي يريد الشاعر طرقها في قصيدته وبين طول القصيدة؛ أي أن مضمون القصيدة وغرضها وموقفها هو الذي يفرض طولها أو قصرها، وإذا ما التزم الشاعر بهذا التناسب يكون قد اقترب من حدود الإجادة والإبداع .

---

[١] العمدة، ابن رشيق، ١/ ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨

وإذا ما أردنا وضع شعر شعراء عصر الخلافة في ميزان الطول والقِصَر من أجل إحصاء الحسنات والسيّئات من التزامه بالتناسب السابق فإننا نستطيع القول: إن معظم القصائد الطويلة قيلت في سياق المديح؛ لأن معظم المطولات كانت عند ابن هانئ وابن دراج شاعري المدح في عصر الخلافة .

ومع الأخذ بالحسبان أن قصائد المديح عند الشاعرين تضمنت الكثير من مواقف الترهيب من قوة الممدوح وبطشه من جهةٍ، والترغيب بحسناته وعطاياه وهباته من جهةٍ أخرى، ما يعني أن عنوان المطولات الخارجي كان المديح، أما المضمون فقد تراوح بين الترغيب والترهيب إذ جوّدَ النقاد الإطالة في هذين الموضعين، وهذا الأمر ينطبق على كل مطولات ابن هانئ وابن دراج، أما بقية المطولات عند ابن حزم وأبي إسحاق الإلبيري مثلا فقد كانت معظمها في الزهد والوعظ والإرشاد وهذا يعني أن باب الترغيب والترهيب والإنذار كان مفتوحاً على مصراعيه في قصائد ابن حزم و الإلبيري .

أي أن هذين الشاعرين أيضاً أطالا في شعرهما في المواقف التي تجدر فيها الإطالة ويَحسُن فيها الإسهاب، وبقية المطولات عند شعراء كابن شُهيد والطليق والرمادي يبدو أنها خرجت على القياس الذي وضعه النقاد في حُسن الإطالة، فكانت مطولاتٍ ثلاثةً للشعراء الثلاثة في وصف الطبيعة والحكمة باحتساب مطولةٍ واحدة لكل شاعرٍ، وهذا الخروج عن القياس عند شعراء عصر الخلافة شاذٌّ ولا يُقاس عليه؛ لأن الأغلبية العظمى من المطولات عند ابن هانئ وابن دراج وابن حزم و الإلبيري جاءت ضمن قواعد النقاد وقياسهم لدرجات حُسن القصيدة الطويلة، وهذا يعني أن الإطالة في شعر عصر الخلافة كانت في المواضع التي تَحسُن فيها الإطالة، وهنا نتحدث عن كل القصائد الطويلة في ذلك العصر وليس عن بعضٍ منها؛ لأن تلك المطولات كما أشرنا في معظمها كانت في معرض المدح أي فيما تُحمَدُ فيه الإطالة .

لم يكن النقاد يهتمون في بنية القصيدة بطولها وشكلها الخارجي بقدر اهتمامهم بمضمونها ومستواها الانفعالي وأثرها في المتلقي، وهذا يفسر قول أبي سليمان داود بن علي في أنّ أحسن الشعر ما دخل القلب بلا آذان[١]، إذ يدل ذلك على أن المعيار في جودة الشعر وحسنه لم يكن الطول ولا القِصر بل إن المعيار في حسن الشعر هو أن يحقق الشعر ذاته، وأن يكون الشعر شعوراً وانفعالاً وعاطفةً في المقام الأول حتى يلامس شغاف الروح ويطرق باب القلب مباشرةً فيدخله بلا استئذان متجاوزاً بذلك كل حدود الحيّز المكاني ليخاطب الروح وواسطته في كل ذلك هي القلب مستودعه الأول .

---

[١] الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، أبي الفرج النهرواني الجريري، ٢/ ١٤٥

ولم يكن هناك إجماعٌ من النقاد على مبدأ محدد في قضية طول القصيدة من عدمه، بل إن آراءهم كانت متشعبة ومتنوعة في هذا المجال، فمنهم من رأى أن الإطالة مرغوبة محببة في موقف المدح، ولا سيما مدح الملوك والأمراء، وأن على الشاعر أن يُطيل في مديح الملوك إذا وقف بين السِّماطين[١]، وقد خالف بعض النقاد هذا الرأي و وافقه بعضهم، فمنهم من يرى أن على الشاعر ألا يُطيل في المديح فقد رُوي عن عمارة أن جده جريراً قال: " يا بنيّ إذا مدحتم فلا تطيلوا الممادحة فإنه يُنسى أولها، ولا يُحفَظ آخرها، وإذا هجوتم فخالفوا"[٢] .

وبنى بعض النقاد على ذلك في هذه المسألة موقفاً وسطاً فها هو ابن رشيق يقول" وسبيل الشاعر إذا مدح ملكاً أن يسلك طريق الإيضاح... ويتجنب مع ذلك التقصير والتجاوز والتطويل فإن للملك سآمةً وضجراً، ربما عاب من أجلها ما لا يُعاب وحرم من لا يريد حرمانه"[٣]، يحذر الكلام السابق من الإطالة في المدح والتحذير هنا محصورٌ في سياق مدح الملوك فقط استناداً إلى مكانة الملوك وطباعهم وحالتهم النفسية الأقرب إلى الملل والضجر إذا طال المدح ما ينعكس سلباً على الشاعر ورغباته وأهدافه التي يسعى إليها من خلال قصيدة المدح .

وخلاصة رأي ابن رشيق أن الإطالة ليست مكروهة إلا في حضرة الملوك؛ أي أن على الشاعر أن يراعي مقتضى الحال في مدائحه فلم يطالب ابن رشيق الشعراء بتجنب الإطالة بل نهى عنها في حالة كون القصيدة المدحية موجهةً للملك أو الأمير . علماً بأن ابن رشيق يوحي بأن الإطالة مرفوضةٌ مكروهة في سياق المدح فقط، ولا بأس بها في غير ذلك من الأغراض، لكن الجديد في الأمر أن آراء النقاد أولت اهتمامها هذه المرة للمتلقي بعيداً عن الأطر الفنية التي يُحكَم على القصيدة منها، إذ كان الموجه لآرائهم في قضية طول القصيدة هو وجهة قصيدة المدح والشخص المقصود بالقصيدة والعوامل النفسية المحيطة به أكثر من القواعد الفنية التي تبنى على أساسها قصيدة المدح وغيرها .

وإيلاء المتلقي هذه الأهمية في قضية طول القصيدة له علاقة وثيقة بقضية سيرورة القصيدة واستمراريتها، ورسوخها في الأسماع والأذهان، " فالشاعر المُجيد مَن لم يُطِل فيملّ الأسماع ولم يقطع وبالنفوس ظمأٌ

---

[١] ينظر: الحيوان، الجاحظ، ١/ ٩٣

[٢] العمدة، ٢/ ١٢٨

[٣] المصدر السابق، ٢/ ١٢٨

إلى المزيد"[١]، هذا الأمر يؤكد مجدداً وجوب مراعاة أحوال السامعين ودورهم في إعطاء القصيدة قيمتها وجودتها .

أما بالنسبة إلى لشعراء وطول القصيدة فلا بدّ من التذكير بأن آراء النقاد السابقة ارتكزت في معظمها على طول قصيدة المدح على وجه التحديد؛ إذ اهتموا بطول قصيدة المدح من دون غيرها من الأغراض الشعرية، وربما لأن المدح كان الغرض الأكثر جرياً على ألسنة الشعراء من جهة، ولأن النفس الطويل في قصائد المدح كان أوضح من غيره في بقية الأغراض الشعرية .

وكما انقسم النقاد في القصيدة الطويلة والقصيرة فإن هذا الانقسام انسحب على الشعراء أيضاً إن لم يكن مستمداً منه، فالشعراء أيضاً قسمان إذ فضّل البعضُ القصيدة القصيرة في كل أغراض الشعر، بينما فضّل البعض الآخر القصيدة الطويلة، ولا سيما في قصائد المدح[٢]، علماً بأن الشعراء في أغلبهم يميلون إلى القصيدة القصيرة لأسبابٍ مختلفة منها ما له علاقة بطبيعة الشاعر وقدراته وطاقاته الشعرية، إذ قال أبو العتاهية " وما قَصُرَ من الشعر وقيل في المعنى الذي تومئ إليه أبلغ وأملح"[٣]، كما قال محمد بن حازم الباهلي معللاً سبب قِصر قصائده:[٤]

أبى ليَ أن أُطيلَ الشعر قصدي إلى الـمعنى وعـلمي بالـصّوابِ

وإيـجازي بـمُختَصَرٍ قـريـبٍ حذفتُ به الفضولَ من الجوابِ

يؤكد قول الباهلي وجهة النظر التي سقناها سابقاً حول ميل الشعراء إلى القِصر في القصيدة وعدم رغبتهم في أن تطول القصيدة وتزيد عن الحاجة والغرض والمطلب من صناعة القصيدة؛ إذ يبدو من آراء الشعراء والنقاد السابقة أنّ الجمال في القصيدة برأيهم هو أن تؤدي القصيدة هدفها وتوصل رسالتها بأقلّ قدرٍ ممكن من الأبيات متّبعين قاعدة خير الكلام ما قلّ ودلّ .

---

[١] الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ٣١، ٣٢

[٢] شعراء القصيدة الطويلة في عصر الخلافة (ابن هانئ- ابن دراج- وبشكلٍ أقل عند ابن حزم وابن شُهيد و الإلبيري بينما يُصنَّف ابن هُذيل والرمادي والطليق وغيرهم من مناصري القصيدة القصيرة أو المقطعات) .

[٣] الأغاني، ١٢/ ١٠٠

[٤] المصدر نفسه، ١٤/ ٦٤ ومعجم الشعراء ، المرزباني، ٤٣٤

ويري حسين بكار أن الأسباب التي تمنع الشعراء من الجنوح في القصائد الطوال، وتميل بهم إلى القصار هي أسبابٌ فنية ونفسية وشكلية يتعلق السبب الفني منها في تخليص القصيدة من الزوائد والحشو الذي لا فائدة منه، والاكتفاء بما أدى المراد من الكلام، أما الأسباب النفسية والشكلية فقد دارت في معظمها –عند الشعراء الذين يتعمدون القصار تعمداً– حول الرغبة في خلود القصيدة وعلوقها في الأسماع، وتجنب الوقوع في فخ التكرار وفرض الملل والسآمة على القارئ[١]، إذ تكمن الغاية الأساس من القصيدة في مدى تأثيرها في جمهور القرّاء .

ولا بدّ لهذا التأثير أن ينعدم أو ينحسر إذا طالت القصيدة أكثر من اللازم؛ لأن الطول سيُفقد القارئ التركيز الذي بدأ به عندما كانت القصيدة في بدايتها، لكن في الوقت نفسه لا ينبغي أن يُفهَم ذلك على أنه مناصرة للقصيدة القصيرة مطلقاً، إذ لا ينبغي أن تكون القصيدة قصيرةً حُباً بالقِصر، وإنما التزاماً بما تمليه معطيات القصيدة ووجهتها والغرض منها، كما أن القِصر الزائد سيحولها إلى مجرد غموضٍ أو إبهامٍ لا طائل منه[٢] .

يحيلنا الاطلاع على وجهة نظر الشعراء في قضية (طول القصيدة) إلى القول: إن الشعراء على اختلاف العصور قد راقت لهم القصيدة القصيرة في معظم الأحيان وفي جلّ الأغراض، باستثناء غرض المدح الذي فرضت خصائصه الإطالة على الشاعر فيما يكتبه من مدحٍ في المقام الأول وعلى المتلقي في وجدانه المعرفي وهو مقبلٌ على قراءة قصيدة المدح في المقام الثاني؛ إذ بات القارئ للشعر العربي مدركاً أن قصيدة المدح لا بدّ أن تتفوق على غيرها في صفة الطول، لكن ذلك لا يعني أيضاً أنها قاعدة لا تقبل الشك أو أنها قانون لا شواذ فيه .

وإن كانت آراء النقاد والشعراء السابقة في معظمها حول قضية الطول والقصر في قصيدة المدح تحديداً، فإن ذلك يصبّ بشكلٍ مباشرٍ في مصلحة البحث، ولا سيما إذا ما أعدنا التذكير بأن معظم شعر عصر الخلافة كان شعراً مدحياً ضمن قصائد كاملةٍ في المديح غلبت عليها صفة الطول في الأعم الأغلب، عند عددٍ محددٍ من شعراء العصر يعتلي عرشهم ابن هانئ وابن دراج اللذان خرجا على ما يبدو عن القاعدة التي أجمع عليها معظم الشعراء السابقين في الاعتماد على القِصر في معظم الأغراض الشعرية؛ فإن كان

---

[١] ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، حسين بكار، ٢٤٤، ٢٤٥

[٢] المرجع نفسه، ٢٤٥

مزاج الشعراء يميل نحو القصيدة القصيرة حتى في غرض المدح في بعض الأحيان فإن ابن دراج وابن هانئ قد كسرا هذه القاعدة، بينما التزم بها معظم شعراء عصر الخلافة الذين جرى تصنيفهم على أنهم من أصحاب المقطعات الشعرية أو القصائد القصيرة، وهذا يؤكد الرأي السابق الذي سقناه لميل الشعراء عموماً إلى القصيدة القصيرة، وإذا أردنا تصنيف الشعراء الذين سايروا غيرهم من الشعراء في السير في ركب القصيدة القصيرة فإنّ أبرزهم في عصر الخلافة الشاعر ابن هُذيل الذي تضمن ديوانه (١٣٢) قطعة شعرية بمجموع أبياتٍ (٤٧١) بيتاً في قطعٍ شعريةٍ تراوحت في معظمها بين (٢) إلى (٧) أبياتٍ وكان أطولها (١٦) بيتاً، وقصيدة عدد أبياتها (١٥) وأخرى عدد أبياتها (١٤) بيتاً .

إن آراء الشعراء السابقة المناصرة للقصيدة القصيرة لها دوافعها ومسوغاتها بالنسبة إليهم، من دون أن تكون القصيدة قصيرة أكثر مما يجب؛ لأن القِصر غير المناسب سيُحيلها إلى مجرد غموض أو إبهامٍ كما أسلفنا، إن لم يخرجها من إطار الشعر والقصائد كما هو الحال عند ابن هُذيل الذي لم يرقَ شعره إلى مرحلة القصيدة، بل ظل يدور في فلك القطع الشعرية؛ إذ يصعب أن نطلق على شعره اسم القصيدة القصيرة بقدر ما تصدق عليه تسمية (خواطر شعرية) إن صح التعبير؛ لأن فكرة القصيدة ومستواها العاطفي الانفعالي لا يمكن أن تنضج في بيتين أو ثلاثة أبيات فقط، ولذلك خلا البحث من أية إشارة إلى شعر ابن هُذيل لأن البحث يدرس بناء القصيدة، بينما لم يرقَ شعره إلى مرحلة القصيدة كما أسلفنا؛ إذ بالغ ابن هُذيل في القِصر حتى بات القِصر في شعره يصل حدّ الغرابة من جهةٍ، ويبعده عن أن يكون في فئة شعراء القصائد من جهة ثانية .

وعطفاً على ما ذكرناه من حجم شعر ابن هذيل وتصنيفه في فئة المقطعات فقد قيل: " إنه إذا بلغت الأبيات سبعةً فهي قصيدة، ومن الناس مَن يعد القصيدة عشرة أبياتٍ وأكثر...، ويستحسنون أن تكون القصيدة وِتراً وأن يتجاوز بها العقد أو تُوقَف دونه، كل ذلك ليدلوا على قلة الكلفة وإلقاء البال بالشعر، وزعم الرواة أن الشعر كله إنما كان رجزاً وقطعاً، وأنه إنما قُصِّدَ على عهد هاشم بن عبد مناف، وكان أول مَن قصَّده المهلهل وامرؤ القيس، وبينهما وبين مجيء الإسلام مائة وخمسون سنة ونيِّف... والكامل من الشعراء مَن قطّع وقصَّد ورجز "[١] .

---

[١] العمدة، ابن رشيق، ١/ ١٨٨، ١٨٩

وإن كان ابن هُذيل هو الأبرز من شعراء عصر الخلافة في مجال المقطّعات فهذا لا يعني أنه الوحيد، فقد اشترك معه كلٌّ من الطليق والرمادي وابن شُهيد وبنسبةٍ أقل ابن حزم والإلبيري إذ غلبت المقطعاتُ القصائدَ في دواوين هؤلاء الشعراء مع اختلاف النِّسب بين شاعرٍ وآخر، وإن كان ابن هُذيل أكثرهم ولعاً بالمقطعات فقد اشتركوا جميعاً في ميلهم نحو ما جعل أشعارهم قليلة الحضور في هذا البحث الذي يُعنى ببناء القصيدة؛ لأن أشعار هؤلاء لم ترقَ إلى مرحلة القصيدة وبقيت ضمن إطار المقطعات الشعرية القصيرة، ما يسوّغ قلة التمثيل والاستشهاد بأشعار بعضهم في هذا البحث وانعدام التمثيل والاستشهاد بشعر بعضهم الآخر كابن هُذيل مثلاً .

٥-الفروق بين القصيدة الطويلة والقصيرة (دراسة مقارنة):

لا تقتصر الفروق بين القصيدة الطويلة والقصيرة على الشكل الخارجي فحسب بل إن مضمون القصيدة الطويلة سيكون بلا شك متميزاً من مضمون القصيدة القصيرة؛ علماً بأن هناك من الشعراء مَن يؤثّرون في القصائد القصيرة أكثر مما لو طالت، ويضمنون لها الحفظ والسيرورة والعلوق بالأفواه كالأمثال تماماً[١]، والتأثير عنصرٌ أساسيٌّ في القصيدة التي تستحق هذا الاسم، والتأثير لا يمكن أن يستمر بالرتابة نفسها في أي عملٍ أدبي طويل .

وهذا لا يعني تشجيعاً لأن تكون القصيدة قصيرة أكثر من اللازم، ولا ينبغي أن يُفهَم على أنه دعوة لتقصير القصيدة حباً في القِصر؛ لأن القِصر غير المناسب يُحيلها إلى مجرد غموض أو إبهام، ولأن تأثيرها يكون براقاً قوياً من وقتٍ لآخر لكنها لا تؤثر تأثيراً عميقاً مستمراً، وبهذا فإنه يمكننا القول: إن الفرق الأبرز بين القصيدتين بعد الشكل يكمن في مدى التأثير الذي تتركه القصيدة في المتلقي .

فإن كان الأثر للقصيدة الطويلة أكثر عمقاً بسبب سعة البيان والإيضاح فيها، فإنه ربما يكون أطول عمراً مع القصيدة القصيرة، وذلك لسهولة علوقها في الأذهان[٢]، وربما يكون من الأنفع أن نحاول تقصي الفروق بين القصيدة الطويلة والقصيرة بأنموذج تطبيقي، لكن الأنموذج لن يُؤخذ من شاعرٍ اعتاد الطول كابن هانئ وابن دراج، ولا من شاعرٍ اعتاد القِصَر كابن هُذيل والشريف الطليق مثلاً، بل من أحد

---

[١] بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، حسين بكار، ٢٤٦

[٢] المرجع نفسه، ٢٤٥

شعراء عصر الخلافة الذين لم يركنوا لنوعٍ من القصائد الطويلة أو القصيرة، بل مزجوا في دواوينهم بين النوعين فكتبوا القصائد الطويلة والقصيرة على حدٍّ سواء .

وأبرز ما يمكن ذكره في هذا المجال شعر الشاعر ابن حزم الأندلسي؛ إذ سنذكر من شعره مثالاً على القصيدة الطويلة، وأخرى على القصيدة القصيرة، ونقارن بينهما علماً بأن القصيدتين في الوعظ والإرشاد والحكَم والأمثال؛ الأمر الذي مثّل نهجاً لابن حزم في معظم قصائد الديوان، ومثال القصيدة الطويلة تلك التي يتحدث فيها عن نِعَم الله وكونه، وصحة نبوة سيدنا محمد، ولم تخلُ من الوعظ ومكارم الأخلاق، ونذكرها هنا بتمامها كما وردت في ديوان ابن حزم[١] .

١- لكَ الحمدُ يا ربُّ والشكرُ تـمْ ... لكَ الحمدُ ما باحَ بالشكرِ فـمْ
٢- لكَ الحمدُ في كلِّ ما حالـةٍ ... فقد خصَّني منكَ فضلٌ وعمْ
٣- من الماء أنشأتني نطفةً ... ومن بعد ذلك لحم ودمْ
٤- وأسكنتَ في جسدي روحَهُ ... وأحملتَها في طباق الرّحم
٥- وأخرجتني بعدُ في عالمي ... وبلَّغتَني درجاتِ الفهمْ
٦- فمنك لي البصرُ المُقتفي ... وسمعٌ وذوقٌ ونطقٌ وشَمْ
٧- وحِسٌّ صحيحٌ وتمييز ما ... خلقتَ بأنواعه من أممْ
٨- ومكّنْتَني من فنون العلوم ... ببادي الكلامِ وخطِّ القلمْ
٩- وعلّمْتَني الحكمَ في هل وما ... وأطْلَعتَني طَلْعَ كيف ولمْ
١٠- وحَدَّ الحقائقِ ميّزتَ لي ... من الباطلِ المُتّقى في الكلمْ
١١- ببرهانِ صدقٍ مليح اليقين ... وينفي المُحالَ ويُبدي الحكَم
١٢- ويُوفي المُسمّى بيان اسمه ... ويحتدُ بالوصفِ ما لم يُسَمْ
١٣- ومن هيئةِ الفلكِ المُستديرِ ... وقفتُ على حدِّه المُنتظمْ
١٤- وما فيه من فلكٍ دائرٍ ... ومن كوكبٍ قاطعٍ كالعلَمْ
١٥- فأكبرُها قاصداً مَغرباً ... وسائرُها جهةَ المشرق أمْ
١٦- إدارةُ ربٍّ لها مُنشئِه ... يصرفها أمرُهُ حيثُ حُمْ

---

[١] ديوان ابن حزم: ٣٧

١٧- يخالفُ ما بين أدوارها ... على سَننٍ راتبٍ مُستتمْ
١٨- ليعلمَ أهلُ النّهى أنها ... مُدبّرةٌ لحكيمٍ حَكَمْ
١٩- وأن ليس يختارُ شيئاً ولا ... لنا الحكمُ بل الإلهُ الأُممْ
٢٠- يديرُ بأزمانها دهرَها ... فيثبُتُ مبدؤها للفَهِمْ
٢١- وتشهدُ أنَّ الذي صاغها ... هو الحقُّ باري النَّسَمْ
٢٢- هو الأول المُبتدي خلقها ... كما شاء إذ شاءَ فرقٌ وضمْ
٢٣- فأبدى الزمان وأبدى المكا ... ن وما فيهما صاغَ بدءاً ولمْ
٢٤- هواءٌ وماءٌ وأرضٌ ونارٌ ... ومَشرقُ أنوارها والظُّلَمْ
٢٥- نهارٌ مضيءٌ وليلٌ أحم ... وبحرٌ عميقٌ وطودٌ أشمْ
٢٦- وركب لديها كيف يشاءُ ... فسكّانُ برٍّ وسكّانُ يمْ
٢٧- ونبتٌ يقومُ على ساقهِ ... وآخرُ لا ساقَ يُعليه ثَمْ
٢٨- بلا فيمَ قطعاً ولا لم ولا ... هنالك مِمَّ ولا فيه بمْ
٢٩- ولا كان شيءٌ سواهُ له ... مثالاً ولا مخرباً ما نَظَمْ
٣٠- فصاغَ العقولَ كما شاءها ... فمن شاء أذكى ومن شا أصمْ
٣١- وركّبها في النّفوس التي ... كما شاء إنشاءَها ربُّكمْ
٣٢- وما كان من قبلُ عقلٌ ولا ... شفاهٌ ولا كان مدحٌ ولا ذمْ
٣٣- ولا كان عدلٌ ولا حكمةٌ ... ولا كان ظُلمٌ ولا مَن ظَلَمْ
٣٤- ولو كان ذلك لم يعتدل ... وجودُ الأمورِ ولم يستقمْ
٣٥- لأن الكثير له عدّةٌ ... تُعَدُّ وتحصره إذ يُعَمْ
٣٦- وما حصرتْهُ حدودُ الكلامْ ... فوجدانُه صحَّ بعد العَدَمْ
٣٧- فغاياتُه جامعاتٌ له ... فقد صحَّ بعد العدمْ
٣٨- ولكنَّ مبدعَها واحدٌ ... هو الأولُ الحقُّ أفنى إرمْ
٣٩- وليس بمُعجزِه ما يقومُ ... بوهمٍ إليه وما لَمْ يَقُمْ
٤٠- ولا شيءَ يشبهه جملةً ... يحقّقُ ذلك مَن عَلِمْ
٤١- فأبدى اللغاتِ وأعطى العلومَ ... وأفشى الصّناعاتِ والكلَّ زمْ

٤٢- ولولا التّعاليمُ لم نَدْرِها ولا عاشَ حيٌّ ولا تغدُ أمْ
٤٣- فصحَّ بذلك إرسالُ مَنْ به عَلِمَ الناسُ ما قد عُلِمْ
٤٤- فيالكَ برهان حقٍّ بدا مخَلَّى من الجهلِ ما قد أهمْ
٤٥- بصدقِ النبوّةِ والمُبتدِي لخلقِ الجميعِ ومنشي النّعمْ
٤٦- وأرسلَ مُرْسَلُه بالهدى على ما قضاه وما قد حَتَمْ
٤٧- محمدٌ المُصطفى بالكتابِ به أنبياءُ الهدى قد خَتَمْ
٤٨- فشقَّ لنا القمر المستنير بحضرةِ راضينَ أو مَن زعَمْ
٤٩- وأبدى الينابيعَ عِن كفِّهِ فأورى به الجيشَ والجيشُ جَمْ
٥٠- وأعجزَ في نظمِ قرآنهِ أولي حَضَر وبُداةُ الخيمْ
٥١- ودانَ الملوكُ لآياتهِ خلافَ التّكاذيبَ ممّن زعمْ
٥٢- على غيرِ خوفٍ لهُ يُتَّقى ولا رغبةٍ عندهُ تُغتَنَمْ
٥٣- فحلّوا له عَقْدَ تيجانِهم وحلّوا له مُلكَهم فانهدمْ
٥٤- بطيب النّفوسِ بلا سَلِّ سيفٍ ولا بذلِ مالٍ له يُقتَسَمْ
٥٥- كباذانَ في اليمنِ المُنتَبي وأهلِ عُمان وضاحي قِدَمْ
٥٦- إلى ذي الكلاعِ وذي ذُورَةٍ إلى ذي ظُلَيْمٍ فأقصى إرِمْ
٥٧- وصحَّ لنا نقلُ أعلامهِ وأحكامه باتصالٍ سَلِمْ
٥٨- فما فيه معترفٌ يُتَّقى بإطباقِ عُربٍ ونقلِ العجمْ
٥٩- وقد ظهر الحقُّ فيما به أتى لا كنقلٍ كثيرِ السِّقَمْ
٦٠- كنقلِ النّصارى ونقلِ اليهودِ ونقلِ المجوسِ لأخبار خُمْ
٦١- أحاديثُ لم تلكُ في أصلها تُباحُ ولكنَّها تُكتَتَمْ
٦٢- ولم تأتِ إلا بنقلٍ أتى به كلّ مُفتَضَحٍ مُتَّهَمْ
٦٣- يناقضُ بعضُها بعضَها تكاذيبُها بادياتٌ تُنَمْ
٦٤- فشتّانَ بينَ الهدى والعمى وشتّانَ نورُ الضّحى والعَتَمْ
٦٥- فما جاء من عند ربِّ الجميعِ على يدِ مُرسَلِهِ قُل نعمْ
٦٦- ولا تعْدُهُ واطّرح غيرهُ وإنْ لامَ فيهِ أخٌ وابنُ عَمْ

٦٧- تـفُـزْ بالـحقـيقـةِ مُستعـجـلاً وتسلمْ إذا مُـتَّ من كلِّ غـمْ
٦٨- ولا تـلـتـفت لـدعـاوٍ أتـتْ لـقـومٍ بـراهـيـنـهـا لم تـقمْ
٦٩- ولا تـشـتـغـل بالذي نـفـعُـهُ لـديـنـا لـهـا أمـدٌ مُـنصـرمْ
٧٠- فما هـذه الـدارُ إن حُـصِّلَتْ حـقيقـتُها غير طيفٍ ألـمْ
٧١- سيفنـى العزيزُ ويـفنـى الذليلُ وتفنى القوى وسيفنى الأكمْ
٧٢- يـبـيدُ الـجميعُ فلا تغـتـرر بـما لا يـدومُ لـمَـن لـم يـدُمْ
٧٣- فـأيـن الذين بـنـوا تـدمرا وبـانـي الـبـرابي وباني الـهرمْ
٧٤- وأيـن الأولى أحكموا قادشاً وعـقـد قـناطـرها والـصَّـنَمْ
٧٥- أولئكَ أهلُ القوى قـد مضوا كما قد مضى سدُّ سيلِ العَرِمْ
٧٦- فمن حـالِ طـفلٍ إلى صبوةٍ وشَـرخِ شبابٍ ويأتي الـهـرمْ
٧٧- وتـأتـي الـمـنـيّـةُ لا بـدّ أن يـطيفَ بنا حكمُها الـمـلتـزِمْ
٧٨- ومن بـعد ذلك دارُ الـجزاءِ وما قد مضى فكماضي الحلُمْ
٧٩- فـدارُ الـنعيمِ لأهـلِ الفلاحِ ونـارٌ لـمن قد عصى تصطلِمْ
٨٠- فـبـادرْ قُبـيلَ حـلـولِ الرّدى فـتـندمُ إذ ليسَ يُـغنـي النّدمْ

ونذكر أيضاً قصيدةً أخرى تُصنَّف ضمن قصائده القصيرة عنونها بـ (حديث عن النفس)، وقال فيها:[1]

١- بلغتُ من لذّة الدنيا ذُرى أربي في لذّة العيشِ و السلطانِ و النّشَبِ
٢- فـأذهبَتْ دولُ الأيـامِ منزلتـي وزاد فـقـدي اللذات فـي كـربـي
٣- وكان مالي لهذا كـلّـه تـبـعـاً بل صار عوناً لأعدائي على طلبي
٤- لكن رجعتُ وقد جدّ الزمان إلى كـنـزٍ من العلم والأخـلاقِ والأدبِ
٥- فأعجزَ الدهرَ أن يودى بـواحدةٍ منها وأقصرَ عـنّي واهي الـسببِ
٦- لا أختـشي تضـع الأيـامُ منزلتي مدى الزمان وعندي أغلبُ الطلب
٧- لا يستطيعون عزلـي عن ولايتها إذ كلُّ والٍ لهم بالعزلِ في العُقُبِ
٨- هذا بلا كلـفةٍ منـّي ولا حرسٍ ولا عديدٍ ولا إنـفـاقِ مـكتَسَبِ

[1] ديوان ابن حزم: ٧٩

٩- وكم أخٍ ليَ مُصفٍ غيرِ مضطربٍ لأنّ مـا فيه آخى غيرُ مضطرَبِ
١٠- وكلُّ من كان في دنيايَ يصحبني نـاديْتُه حين خـانتني فلم يُجِـبِ
١١- كلامُ مَن جرَّبَ الأمرينِ وانفتحت له المذاهبُ من جدٍّ ومن لعبِ
١٢- أنا ابنُ من دبّرَ الدنيا بخاتمه عشرين عاماً وعشرٌ بعدُ لم يرِبِ
١٣- وإنَّ منزلتي في العلم منزلةٌ في الملكِ خطٌّ كخطِّ الصّادق النسبِ
١٤- ما زلتُ أذخرهُ دهري و أنفقُهُ كفعله في اللجينِ المحضِ و الذّهبِ
١٥- وإنني لبخيلٌ بالسلام إذا بخلتُ بالعلمِ من لفظي ومن كتبي
١٦- لو استطعتُ منحتُ الناس كلهمُ ما قد تجمّعَ في حفـظي وفي كسَبـي
١٧- أأبذلُ المالَ يفني البذلُ حاصلَهُ ولستُ أبذلُ مـا يُنمي على النّـهبِ
١٨- وكيفَ أسترُ مُعلي رتبتي أبـداً ومن يُـخـلِّدُ ذِكْري آخـر الـحُقُبِ
١٩- ومن يُكثّرُ أهـلـي و يجـعـلني صديق من شئتُ من عُجمٍ ومن عربِ
٢٠- أنيسُ روحي إذا ما الدهرُ أوحشني ونورُ عـقـلـي وجـالي غمة النكبِ
٢١- سائل بـأيِّ علوم العالـمين تـجد عندي ينابيعُ ذاك العلمِ من كتبِ
٢٢- لا أنثني لسوى البرهانِ أسألـهُ ولا إلى مقالِ الباحثِ اللجِبِ
٢٣- لكن إذا أشكلت دنيا مُعضِّـلـةٌ قـابلـتُـها بسنَا ذهني وحسبُكَ بي
٢٤- من فكرتي ليَ عينٌ لا تغيضُ ومن ماضي لساني ما يمضي مضى الشُّهبِ
٢٥- فإن أضفتُ إلى ذا الحظّ من عملي شيئا أفـوزُ به في يـوم مُـنـقَـلَـبي
٢٦- فقد حصلتُ على الآمالِ أجمعها وخاب من في سوى ذا كان ذا تعبِ

قراءة القصيدتين وتدوينهما يمكّننا من تلخيص الفروق بينهما كالآتي:

أ- **الفروق الخارجية**: أي الفروق الشكلية بين القصيدتين:

١- القصيدة الطويلة بلغت ثمانين، بينما بلغت القصيدة القصيرة أربعين بيتاً وربما يصبّ ذلك في مصلحة القصيدة القصيرة لجهة موافقتها لقاعدة البلاغة العربية القائلة: بأن البلاغة في الإيجاز .

٢- يتعلق الفرق الخارجي الثاني بين القصيدتين بالجانب الموسيقي؛ إذ بمجرد قراءة القصيدتين تبدو نغمة البحر المتقارب في القصيدة الطويلة أعلى من إيقاع البحر البسيط في القصيدة القصيرة . فقد لجأ الشاعر في القصيدة الطويلة إلى جذب القارئ بنظمها على وزن بحرٍ يترك صدىً موسيقياً واضحاً متأتياً من التفعيلات المتشابهة المتتالية فيه، وربما حاول الشاعر أن يبعد القارئ عن الملل الذي قد يخلقه طول القصيدة بمحاولة إمتاعه بالإيقاع الموسيقي الذي يخلقه البحر المتقارب الذي أضفى على النص رونقاً وفرادة وكسرَ الرتابة في الموسيقا الشعرية عند ابن حزم الذي نظم قصيدته القصيرة على وزن بحرٍ من بحور الشعر التقليدية، الذي نُظمت عليه الكثير من قصائد الشعراء، وبذلك يمكننا القول: إن ابن حزم ميّز قصيدته الطويلة من القصيرة بأنه بناها على بحرٍ غير تقليدي، بحرٍ يُظهِر الجانب الإيقاعي بأجمل ألحانه؛ إذ يطرب القلب بمجرد نطق اللسان بها وسماع الأذن لها، وعليه فإنه يمكن أن تصب هذه النقطة في مصلحة القصيدة الطويلة على حساب القصيدة القصيرة في سباقهما نحو استمالة القارئ وجذبه .

٣- القافية وحرف الروي المستخدم في القصيدتين يمثل أحد أبرز الفروق بينهما؛ إذ عمد ابن حزم في قصيدته الطويلة إلى استخدام القافية المقيّدة -وإن كانت الميم الساكنة تدل على أن الشاعر قيّد نفسه بقوانين محددة في صناعة قصيدته حول إثبات حدوث العالم وصحة نبوة سيدنا محمد، بما فيها من وعظ وحديث عن نعم الله عز وجل- فإن هذه الميم الساكنة في نهاية الأبيات ترسم ملامح الجزم والحزم الذي أراد ابن حزم أن يُضفيها على الأحكام والقواعد التي يطلقها في قصيدته الوعظية الطويلة .

وكأنه يريد أن يعبّر بواسطة الصرامة في هذه القافية عن حتمية القواعد التي يدعو إلى الالتزام بها، وهذا الحزم من ابن حزم في قافية القصيدة الطويلة يضفي على القصيدة صفة

الرصانة من جهة، والجدية والقناعة في أحكامٍ يوحي هذا الحزم في قافيتها بأن الشاعر لا يقبل نقاشاً فيها من جهةٍ أخرى، أما قصيدته القصيرة فقد أوحت فيها الباء المكسورة بانكسار نفس الشاعر أمام عظمة الخالق بالرغم من أنه يفتخر بعلمه وسعة فكره والتزامه بتعاليم الدين في أثناء القصيدة .

ومع ذلك فإن الباء المكسورة لم تُحدث الأثر النفسي الذي تركته القافية المقيّدة بالميم الساكنة التي كان أثرها مضاعفاً؛ إذ يعطي مخرج حرف الميم الشفوي دلالةً بالضم والتقييد، وجاءت السكون لتزيد من هذا التقييد والتحكم في زمام القصيدة، وهذا الأمر لم يكن بهذا الوضوح في القصيدة القصيرة، ما يعطي الأفضلية أيضاً في هذه النقطة للقصيدة الطويلة على حساب القصيرة .

٤- كانت ظاهرة التكرار في الجمل والألفاظ أكثر وضوحاً وحضوراً في القصيدة الطويلة مما هي عليه في القصيدة القصيرة ومن أمثلته في القصيدة الطويلة في تكرار التراكيب (لك الحمدُ يا ربُّ والشكرُ تـمْ) (لك الحمدُ ما باحَ بالشكرِ فمْ) (لك الحمدُ في كلّ ما حالةٍ)، وقوله:

وما كان من قبلُ عقلٌ ولا شفاهٌ ولا كان مدحٌ ولا ذمْ

ولا كان عدلٌ ولا حكمةٌ ولا كان ظلمٌ ولا مَن ظلمْ

ومن أمثلة تكرار الألفاظ:

فصاغ العقول كما شاءها فمن شاء أذكى ومن شا أصمْ

وقوله:

فأبدى الزمان وأبدى المكا نِ وما فيهما صاغَ بدءاً ولمْ

وقوله:

وركب لديها كيف يشاء فسكان برٍّ وسكان يـــمْ

أما في قصيدته القصيرة، فلم تتكرر التراكيب أبداً، وحضرت ظاهرة تكرار الألفاظ في مناسباتٍ قليلةٍ، ومن المنطقي أن يحضر التكرار بكثرة في القصيدة الطويلة وهذا مما يؤخذ عليها ويعطي الفضل للقصيدة القصيرة؛ لأنها بذلك تبتعد عن التكرار بينما يفرض الطول على القصيدة الطويلة تكرار بعض الألفاظ والعبارات لأن الطول يكون قد استنفد معظم

الطاقة الشعرية والخزينة اللغوية للشاعر ما يجعلها تكرر نفسها بجدوى أو من دون جدوى وفي هذا الأمر يمكننا أن نسجل نقطة تفوق للقصيدة القصيرة على القصيدة الطويلة لجهة الابتعاد عن التكرار الممل من جهةٍ والموحي بنفاد المخزون اللغوي والفكري لدى الشاعر من جهةٍ أخرى .

٥- فرض البحر المتقارب في القصيدة الطويلة الرشاقة والقِصر في العبارات والجمل عموماً ومن أمثلته:

فأبدى اللغاتِ وأعطى العلومَ وأفشى الصناعاتِ والكلُّ زمْ

وقوله:

سيفنى العزيزُ ويفنى الذليلُ وتفنى القوى وسيفنى الأكـمْ

بينما كانت صفة الطول في العبارات والجمل غالبةً على القصيدة القصيرة بعكس ما هو متوقع إذ كانت القصيدة الطويلة قصيرة العبارات رشيقة الجمل بينما غلبت على القصيدة القصيرة الجمل الطويلة، وربما كان الهدف من ذلك محاولة الشاعر التغطية على ما قد يتركه طول القصيدة من أثرٍ سلبي في القارئ والمضمون، فكأن الشاعر عالج طول القصيدة بتقصير عباراتها وجملها من جهةٍ أولى، ولأن لديه الكثير ليقوله في القصيدة الطويلة فجاءت الجمل القصيرة لتفي بالغرض من جهةٍ ثانية .

بينما كانت أغلب الجمل الطويلة في القصيدة القصيرة تدلُّ على أن الشاعر ليس لديه ما يخشى منه أو يحسب له حساباً في أثناء بنائه قصيدته؛ لأنه لا يَعدُّ قصر القصيدة أمراً يستدعي التغطية عليه؛ لأن قصر القصيدة وحده كفيلٌ بجذب القارئ وبث الرغبة فيه في الإقبال على القصيدة ولا داعي لإغرائه بأساليب فنية أخرى كرشاقة الجمل وقِصر العبارات.

وهنا تعود القصيدة الطويلة لتسجل نقطة إضافية على حساب القصيدة القصيرة، فالقصيدة الطويلة قصيرةٌ في جملها، بينما كانت القصيدة القصيرة طويلةٌ في جملها وكأن كلّاً منهما حاولت تعويض الحالة النقيضة فيها من خلال النسيج اللغوي الداخلي فيها المستخدم في بناء جملها وعباراتها .

٦- المستوى البديعي في القصيدة الطويلة كان أكثر إشعاعاً وألقاً مما هو عليه في القصيدة القصيرة؛ إذ كان المجال واسعاً أمام الشاعر في القصيدة الطويلة للتنويع في سبل تحسين نصه بديعياً بتزيينه بالمحسنات اللفظية والمعنوية على حدٍّ سواء، فقد برز فيها التصريع والجناس في قوله:

لك الحمدُ يا ربُّ والشكرُ تـمْ لك الحمدُ ما باح بالشكرِ فـمْ

إذ تتضافر المحسنات البديعية مع ما في البيت من تكرار لخلق أنغام الموسيقا الداخلية في ثنايا البيت، ومن أمثلة الجناس فيها أيضاً قوله:

ليعلمَ أهلُ النهى أنّها مُـدبّـرةٌ لـحكيمٍ حـكـمْ

كما برز الطباق في قوله:

فأكبرها قاصداً مغربـاً وسائرُها جهةَ الـمشرقِ أَمْ

كما يظهر التقسيم والمقابلة والترصيع في قوله:

فأبدى الزمان وأبدى المكا ن وما فيهما صـاغَ بـدءاً ولـمْ

هـواءٌ ومـاءٌ وأرضٌ ونـارٌ ومـشرقُ أنـوارهـا والـظُّـلَـمْ

نـهارٌ مضيءٌ وليلٌ أحـمْ وبـحرٌ عـميـقٌ وطـودٌ أشـمْ

وأيضاً في قوله:

فشتان بين الهدى والعمى وشتان نور الضحى والعتمْ

لا شك في أن الزينة اللفظية والتحسين البديعي اللفظي والمعنوي قد أسهم، في خلق مسحةٍ من الجمال في القصيدة الطويلة، علماً بأن المجال أوسع فيها للتنويع في المحسنات، بينما تحضر المحسنات على قلة في القصيدة القصيرة كالتصريع في قوله:

بلغتُ من لذّة الدنيا ذرى أربي في لذّة العيشِ والسلطان والنّشَبِ

والطباق في قوله:

كلامُ من جرّب الأمرين وانفتحت له المذاهبُ من جـدٍّ ومن لـعـبِ

مرةً أخرى تتفوق القصيدة الطويلة على القصيرة في قضيةٍ من قضايا الشكل، علماً بأن هذه النقطة وغيرها من النقاط التي تفوقت بها القصيدة الطويلة ربما كانت كما أسلفنا للتغطية على قضيّة الطول وما قد ينتج عنها من شعور القارئ بالملل.

وكأن محاولة التغطية هذه إقرارٌ ضمنيٌّ من الشاعر بأن طول القصيدة ربما يكون كالخطيئة الشعرية التي يحاول التكفير عنها بالنقاط التي تفوقت فيها القصيدة الطويلة علماً بأن كل ذلك وغيره مما لم يُذكر يندرج في إطار المحاولة وليس بالضرورة أن تكون القصيدة الطويلة قد تفوقت فعلاً على نظيرتها القصيرة .

ب- **الفروق الداخلية (المضمونية) :**

١- عبرت كل من القصيدتين في أثنائهما عن الغرض والهدف منها، ففي الوقت الذي استوفى فيه ابن حزم في قصيدته الطويلة المعاني التي صنع قصيدته لأجلها من حمدٍ لله والثناء عليه وذكر نعمه التي تستوجب من العبد العبادة والاعتراف بالفضل لله، وحديثٍ عن الكون وصحة نبوة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، أي أن القصيدة الطويلة حققت المراد منها، كما أنه في قصيدته القصيرة التي عنونها بـ (حديث عن النفس) وصل إلى غايته منها فتحدث مع نفسه وتحدث عنها ذاكراً كلّ ما في النفس من مثالب ومعايب، ورغبات وأمنيات وإعجابٍ وكبرياء وحلمٍ وحكمةٍ واعتبار.

لكن الفرق أنّ تركيز ابن حزم على غرض القصيدة القصيرة ومضمونها كان أوضح مما هو عليه الحال في القصيدة الطويلة إذ تشتت تركيز الشاعر فيها عن الغرض الأساسي منها فكانت معاني الوعظ والإرشاد، وإثبات صحة النبوة فيها تظهر شذراتٍ غير متتابعة، بينما انصبَّ اهتمامه في القصيدة القصيرة على حديثه عن النفس من البيت الأول إلى البيت الأخير تقريباً .

وهنا يمكن أن تسجل القصيدة القصيرة نقطة تفوق على القصيدة الطويلة لجهة أن فكرتها ستترسخ وتشع أكثر في ذهن المتلقي؛ لأنها حاضرة تقريباً في معظم أبياتها بينما ظهرت الفكرة الرئيسة للقصيدة الطويلة بريقاً متقطعاً تخفي ضوءه المعاني الفرعية المتممة من جهةٍ، والاستطرادية من جهةٍ أخرى .

٢- من المنطقي أن يكون الحقل المعجمي للقصيدة الطويلة مرآةً تُظهر غرض القصيدة بأدقّ تفاصيله بحكم سعته وغزارته ووفرة ألفاظه الناتجة من كثرة أبيات القصيدة الساعية وراء تثبيت فكرة القصيدة وتجلية الغرض منها، بينما يبدو الحقل المعجمي للقصيدة القصيرة أضعف وأقل حضوراً ليس في الكيف بل في الكم، وذلك بحكم حجم القصيدة .

وهنا يبدو الفضل في قضيةٍ مضمونية نابعٌ من قضيةٍ شكلية بحتة، وفي هذه النقطة تفوقت القصيدة الطويلة في قضيةٍ تلامس المضمون، ونبع هذا التفوق من قضيةٍ تمس الشكل؛ إذ

كان حقلها المعجمي الملامس لمضمونها أضخم بحكم طولها الذي يعد أبرز ملامح جوانبها الشكلية .

٣- من البدهي أن يكون التكرار في المعاني حاضراً في القصيدة الطويلة أكثر مما هو في القصيدة القصيرة؛ إذ يفرض طول القصيدة الإتيان بالمعنى ذاته غير مرة من أجل ترسيخ المعنى وتأكيده من جهةٍ، ولأن الخزينة الفكرية للشاعر تضمحل في القصيدة الطويلة بحكم استنفاد الطول للطاقة الفكرية للشاعر والقدرة المعنوية لقلمه، ومن أمثلة التكرار في المعاني ضمن القصيدة الطويلة قوله في الثناء والحمد لله عز وجل:

لك الحمدُ يا ربُّ والشكرُ تـمْ لكَ الـحمدُ مـا بـاحَ بالشكرِ فـمْ
لك الحمدُ في كلِّ مـا حـالـةٍ فـقـد خصّـنـي منكَ فضلٌ وعـمْ

وقوله في تأكيد معنى حتمية الموت وشموله لكلِّ حيٍّ على هذه البسيطة:

سيفنى العزيزُ ويفنى الـذليلُ وتفنى القوى وسيفنى الأكـمْ
يبـيدُ الجميعُ فـلا تـغـترر بـما لا يـدوم لِـمن لـم يَـدُمْ
فأيـن الذين بـنـوا تـدمـرا وبـاني البـرابي وبـاني الـهـرمْ[1]
وأين الألى أحكموا قـادشاً وعـقد قـنـاطـرها والـصَّـنَـمْ
أولئك أهل القوى قد مضوا كما قـد مضى سدّ سيل العرمْ
فمن حال طفلٍ إلـى صبوةٍ وشرخِ شبابٍ ويـأتـي الـهـرمْ
وتأتـي الـمنيّـة لا بـدّ أن يـطـيـفَ بـنـا حكمُـها الملتزمْ

يكرر الشاعر في هذه الأبيات المتتالية في قصيدته الطويلة معنى حتمية الموت، ووجوب الفناء في هذا الكون بالرغم من أن بعضاً من الأبيات ما لامس المعنى مباشرةً، وبعضها الآخر كان يدور في فلكه، إلا أن كل الأبيات دارت في محور المعنى الأساسي الذي شكل القاسم المشترك بينها، وقد تبدّت ظاهرة التكرار في المعاني في سياق القصيدة الطويلة أوضح من القصيدة القصيرة؛ إذ لا تكاد تظهر المعاني المكررة في القصيدة القصيرة وذلك بحكم تكثيف الشاعر للمعاني حتى يبرز القدر الأكبر منها في أقل عددٍ من الأبيات.

---

[1] البرابي: المعابد الفرعونية

وبهذا فإن القصيدة القصيرة تسجل نقطة تفوق مهمة في سياق المنافسة مع نظيرتها الطويلة لجهة ابتعادها عن الحشو والتكرار كما هو الأمر في القصيدة الطويلة وتركيزها على عددٍ من المعاني مع الابتعاد عن التكرار والاجترار المملّ حيناً، الموحي بضعف القريحة وعجز القلم حيناً آخر .

٤- بدت المعاني في القصيدة الطويلة ملائمة للغرض معبرةً عنه أكثر مما هو عليه الحال في القصيدة القصيرة، إذ تضافرت الأفكار الفرعية للقصيدة في سبيل إعلاء صوت الفكرة العامة للقصيدة والمغزى منها القاضي بالاعتراف بنعم الله وكونه، وصحة نبوة سيدنا محمد من دون أن يكون هناك غرابة أو غموض في المعاني أو بُعدٌ عن الغرض الرئيس من القصيدة، فعندما يقول الشاعر مثلاً:

من الـماء أنشأتنـي نطفةً ومن بعد ذلك لحماً ودمْ
وأسكنتَ في جسدي روحَه وأحملـتَها في طباق الرّحِم
وأخرجتني بعدُ في عالمي وبلّغتَـني درجاتِ الـفـهـمْ

إنما يعبر في هذه الأبيات عن معاني نشأة الإنسان وخلقه وتكوينه وفي ذلك ملاءمةٌ للغرض لجهة كون ذلك اعترافاً ضمنياً بقدرة الله عز وجل وفضله من جهة، كما أن المعاني الواردة في الأبيات السابقة واضحة كل الوضوح، ولا غموض في أيٍّ من أجزائها، وفي مكانٍ آخر من القصيدة ذاتها يقول في معانٍ على الدرجة نفسها من الوضوح:

ومن بعد ذلك دارُ الجزاء وما قد مضى فكماضي الحلمْ
فدارُ النعيمِ لأهل الفلاحِ ونارٌ لـمن قد عصى تصطلمْ
فبـادر قبيل حلول الردى فـتـنـدمَ إذ ليس يغني الـنّـدمْ

تدور معاني الأبيات السابقة حول ضرورة السعي إلى اغتنام الحياة فيما يؤدي بالمرء إلى دار النعيم قبل فوات الأوان، ووضوح معاني الأبيات يؤكد ملاءمتها لغرض القصيدة الإرشادي الوعظي، بينما تبدو المعاني في القصيدة القصيرة أقرب إلى الغموض، وأكثر مجافاةً للغرض من القصيدة الطويلة، إذ يبرز فيها عدد من المعاني لا يُعرَف المراد منها، أو على أقل تقدير تبدو المعاني والألفاظ في القصيدة القصيرة أكثر صعوبةً وغموضاً مما هو عليه في القصيدة الطويلة .

وهنا تعود القصيدة الطويلة فتتفوق على القصيدة القصيرة في وضوح المعاني وملاءمتها للغرض، وربما أراد الشاعر من ذلك التغطية على طول القصيدة، ويبدو أن هذه الفكرة تتكرر غير مرة، الفكرة القائلة بأن الشاعر يرى في طول القصيدة ما يستوجب التغطية عليه والتكفير عنه، بينما لا يرى في قصيدته القصيرة ما يستدعي التسويغ أو إغراء القارئ بجوانب فنية أخرى في القصيدة عادّاً قِصر القصيدة وحده كافياً لجذب القارئ وإغرائه بقراءة القصيدة ومتابعتها إلى نهايتها .

وفي المحصلة لا يمكننا القول: إن إحدى القصيدتين رجحت كفتها على الأخرى، بقدر ما نستطيع أن نسجل نقاط تفوقٍ لإحداهما في أماكن محددة، ونقاط أقلّ تميزاً في أماكن أخرى .

ثانياً: طول القصيدة والقضايا الفنية:

١- الطول والتجربــة الشعريــة:

اهتم النقد والنقاد في شتى مراحل عمر القصيدة العربية بعددٍ من القضايا الفنية المرتبطة بطول القصيدة، وهذا ما سنتناوله في هذا الجانب من البحث، ولا سيما إذا ما علمنا أن من هؤلاء النقاد مَن ربط بين طول القصيدة من جهةٍ وأهمية موضوعها والقدرة الشعرية للشاعر وطبعه، فضلاً خصائص الأوزان والقوافي التي يبني عليها قصيدته[١] . وغير ذلك من القضايا الفنية التي تسمو بالقصيدة أو تنحدر بها إن أساء الشاعر توظيفها في سياقها الزماني والمكاني المناسبين في بناء القصيدة الفني .

وبالنسبة إلى علاقة طول القصيدة بالتجربة الشعرية، فلا شك في أن كل تجربة شعرية لشاعرٍ محدد تعبر بالضرورة عن موضوع معيّن وترسم ملامح فكرة محددة، ولا بدّ أن تتناسب التجربة الشعرية مع فكرة القصيدة ومضمونها في الوقت الذي لا يمكننا فيه أن نفصل بين مفهوم التجربة الشعرية وقضية الخبرة في الشعر؛ إذ يمكن أن نعدهما سبباً ونتيجة .

فالشاعر الذي تعمق في تجريب نوع محدد من الشعر، أو تمرّس في غرضٍ شعريٍّ معيّن لا بدّ أنه سيكون خبيراً في هذا الغرض أكثر من غيره أولاً، وسيتفوق فيه على غيره من الشعراء ثانياً، كما أن المجال سيكون مفتوحاً أمامه للإطالة في هذا الغرض دون غيره من جهةٍ ثالثة، وقد بدا من كل ما تقدم في هذا البحث أن الشاعرين ابن دراج وابن هانئ كانا الأكثر تجربةً وخوضاً في غمار غرضٍ محدد، الأمر الذي جعل خبرتهما وتجربتهما في شعر المديح متناسبتين طرداً فقد وصلت خبرتهما في المديح إلى حدودها القصوى؛ لأن تجربتهما الشعرية في غرض المديح دون غيره من الأغراض أنتجت الخبرة في المديح أولاً، ما أفرز القدرة على الإطالة والإسهاب في المديح من جهةٍ ثانية .

وليس من الضروري أن نعود فنذكر القصائد الطويلة لابن هانئ وابن دراج في هذا الموضع؛ لأنه جرى التنويه بقصائدهما الطويلة في مكانٍ سابقٍ في هذا البحث، ولكن يكفي القول إن كل قصائد ابن هانئ وابن دراج الطويلة كانت في غرضٍ واحدٍ هو (المدح)؛ الأمر الذي يؤكد ما كنا بدأنا به الحديث من عمق العلاقة بين طول القصيدة ومضمونها والغرض منها .

---

[١] ينظر: بناء القصيدة العربية في النقد القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسين بكار، ٢٥٦

ويكفي أن نعلم أيضاً في هذا السياق أن مطولات ابن هانئ في ديوانه بلغت (٤٦) مطولةً، كان أطولها قصيدته التي بلغت (٢٠٢) بيتاً، قال في مطلعها:[١]

أصاخت فقالت وقـعُ أجـردَ شَيـظَمِ وشامتْ فقالت بـرقُ أبـيـضَ مـخذمِ

وأقصرها قصيدته التي بلغت (٤٣) بيتاً، قال في مطلعها:[٢]

فتكاتُ طرفكِ أم سيوفُ أبيكِ وكـؤوسُ خـمرٍ أم مـراشـــفُ فـيـــكِ

وقد بلغ عدد أبيات المدح التي كتبها ابن هانئ في مطولاته المدحية (٣٧٨٥) بيتاً بمتوسط (٨٢) بيتاً للقصيدة الواحدة، وقد بلغ عدد المطولات عند ابن دراج (٥٧) مطوّلةً كانت أطولها تلك التي قال في مطلعها:[٣]

لكَ الفوزُ من صومٍ زكيٍّ ومن فطرِ وصلتَهما بالـبـرِّ شـهراً إلى شـــهـرِ

إذ بلغ عدد أبياتها (١١٤) بيتاً، بينما كان أقصرها (٤١) بيتاً، قال في مطلعها:[٤]

عادت عليكَ عوائدُ الأيامِ في الـغرِّ والإجلالِ والإعـظامِ

وكان مجموع أبيات مطولات ابن دراج قريباً من عددها عند ابن هانئ حيث بلغت (٣٨٠٣) بيتاً، بمتوسط (٦٦) بيتاً للقصيدة الواحدة .

مما تقدم يبدو الأثر الكبير لتجربتي ابن هانئ وابن دراج الطويلة وتمرسهما في قصيدة المدح، ويبدو أن لذلك الأثر الأكبر في طول قصيدة المدح عندهما؛ إذ لم يكتب كلاهما شعراً إلا في المدح تقريباً ما أعطاهما الخبرة والتجربة اللازمة التي أهّلتهما لكتابة القصائد الطويلة، وبهذا يمكننا أن نعدّ التجربة الشعرية والموضوع الشعري أو الغرض الشعري الذي يتمرس فيه الشاعر أمراً وثيق الصلة بطول القصيدة الشعرية

---

[١] ديوان ابن هانئ: ٣٤٢

[٢] ديوان ابن هانئ: ٢٦٨

[٣] ديوان ابن دراج: ١٨٨

[٤] ديوان ابن دراج: ٤٢٤

بل يمكننا عدّ ذلك من أبرز أسباب طول القصيدة ،كما أن طول القصيدة بذلك هو إحدى مفرزات التجربة الشعرية ضمن غرضٍ شعريٍّ أو موضوعٍ شعريٍّ محدد .

وفي الوقت نفسه غلبت القصيدة القصيرة عند بقية شعراء عصر الخلافة كابن هذيل والإلبيري والرمادي وابن شُهيد، ولم تظهر عندهم القصائد الطويلة إلا في مناسباتٍ نادرة وقليلة، ما يوحي بضعف تجربتهم الشعرية في غرضٍ شعريٍّ محدد كما هو الأمر عند ابن هانئ وابن دراج، الأمر الذي يؤكد مجدداً العلاقة الوثيقة بين التجربة الشعرية وطول القصيدة من جهةٍ، والعلاقة المتينة بين طول القصيدة وموضوعها، على اختلاف مفهوم النقاد للطول في القصيدة واختلاف المعايير والمقاييس التي وضعوها لطول القصيدة[١]، لكن الأمر الجامع لهذه الآراء بالرغم من تباينها هو اتفاقها وإجماعها على دور التجربة وأثرها في طول العمل الأدبي عامةً وطول القصيدة تحديداً .

٢- الطول ومقدرة الشاعر وطاقته الشعرية :

إن طول القصيدة عنصرٌ مهمٌّ في إثبات القدرة الشعرية لدى الشاعر؛ لأن طول القصيدة يتناسب طرداً مع سعة خبرة الشاعر وتجربته وثقافته ومعلوماته ورصيده الشعري والشعوري، وكلما طالت القصيدة فإن ذلك يعني أنه متمكنٌ من رؤوس خيوط قصيدته ينسجها بالشكل الذي يريده وفق المقاس الذي يمليه عليه ثوب الأفكار والمشاعر .

علماً بأن ذلك لا ينطبق على الشاعر إلا إذا كانت الإطالة في القصيدة تخدم غرضها وتصب في بحر مضمونها العام وفكرتها الرئيسة لتغنيها وتزيدها نضجاً وإشراقاً في ذهن الشاعر قبل القارئ، لا أن تكون الإطالة مجرد حشوٍ واستطرادٍ وحديثٍ مُعادٍ مكررٍ لا فائدة منه ولا زيادة فيه يقدمها للمعنى وفق السياق العام للقصيدة .

ولا يبتعد مفهوم الطاقة الشعرية في دلالته عن مفهوم القدرة، فقدرة الشاعر على القول والإطالة والإتيان بجديدٍ في كل بيت من أبيات القصيدة الطويلة إنما هي تعبيرٌ صادقٌ عن طاقةٍ لغويةٍ لفظيةٍ تعبيريةٍ شعوريةٍ تغلفها طاقةٌ ذهنية فكرية؛ لأن القدرة اللغوية اللفظية التعبيرية تحتاج إلى سلطةٍ ساميةٍ من التفكير والعمل

---

[١] ينظر: بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسين بكار، ٢٥٧، ٢٥٨

الذهني الذي يضبط عملها ويرسم توجهها مستعيناً بالنفحات الشعورية الصادقة النابعة من صميم الشاعر ووجدانه .

فلم يُسمَّ الشاعرُ شاعراً لأنه يشعر بما يشعر به الآخرون بل لأنه يملك حدساً خاصاً ودفقاً شعورياً فريداً لا يشعر به غيره، ولا يستحق الشاعر لقبه إن لم يستطع توليد معنى أو ابتداعه أو استحسان لفظٍ، وإنما هو شاعرٌ مجازيٌّ لا حقيقيٌّ إذا لم يستطع أن يزيد أو يقدم أكثر مما قدم غيره في معنىً محدد بألفاظٍ أقل وأكثف، أو إن لم يقدر على توجيه المعاني في أكثرَ من وجه، أو توجيهها في وجهةٍ مخالفةٍ للوجهة المعتادة التي خلقت من أجلها . فلا فضل له حينها إلا فضل الوزن؛ إذ قال بعضهم: الشعر شعران؛ جيدٌ محكّكٌ ورديءٌ مُضحكٌ، ولا شيء أثقل من الشعر الوسط، كما قيل إن عمل الشعر على الحاذق به أشد من نقل الصخر، واللافت أن الحاذق بالشعر هو الذي يتحمل المشقة في صناعة الشعر ؛ وذلك لأن الشعر كالبحر أهون على الجاهل، أهول ما يكون عل العالم، وأتعبُ أصحابه قلباً مَن عرفه حق معرفته، إذ يدلُّ كل ذلك على أن أهل صناعة الشعر أبصر به وأكثر مشقةً في صناعته من العلماء، ومن الممكن أن يميّز الشعر من لا يقوله كبائع الثياب يميّز من الثياب ما لم ينسجه، والصيرفي من الدنانير ما لم يسبكه، حتى إنه لَيعرف مقدار ما فيه من الغش وغيره فيُنقِص من قيمته، يدل ذلك على أن الخبرة بالشعر ليست كصناعته وأن الخبرة فيه قد تتأتى للكثير لكنّ قوله وصناعته يبقى محصوراً في يد من تملّكَ مَلَكَة الشعر من الشعراء، فلا يصعب الشعر ويشق إلا على من عرف حقيقة الشعر؛ ولا أدلّ على ذلك من قول المفضّل الضبّي عندما قيل له: لِـمَ لا تقول الشعر وأنت أعلمُ الناس به؟ قال علمي به هو الذي يمنعني من قوله [١] .

يتجلى مفهوم الطاقة الشعرية بأبرز صوره عند شاعرَي عصر الخلافة ابن هانئ وابن دراج؛ لأن القصيدة الطويلة كانت عنواناً ونهجاً نهجه كلٌّ منهما، فإذا ما علمنا أن شعر ابن دراج الذي قاله منذ النشأة لم يصل إلينا، وأن أول شعرٍ مما وصل إلينا قاله وهو في الخامسة والثلاثين من عمره في مدح المنصور العامري سنة (٣٨٢هـ) وهي حافلة بالنضج والحيوية ما يدل على أنها مسبوقة بعشرات القصائد التي لم تصل إلينا[٢]، وإن كان هذا الديوان الضخم لابن دراج هو فقط ما وصل إلينا من شعره

---

[١] ينظر: العمدة، ابن رشيق، ١/ ١١٦، ١١٧

[٢] تاريخ الأدب الأندلسي، محمد زكريا عنانى، ٧٩

الذي بدأ كتابته وهو في الخامسة والثلاثين فلنا أن نقدر حجم شاعرية ابن دراج وكمية شعره مما قاله قبل ذلك وهذا يؤشر في الوقت نفسه إلى عظمة القدرة الشعرية وفرادة الموهبة، وزخامة الطاقة الشعرية التي يمتلكها ابن دراج فيما وصل وما لم يصل إلينا من شعره .

وهكذا هو ديوان ابن دراج الذي لقبه الأندلسيون بـ (متنبي الأندلس) لا لأنه شاعر مدحٍ فحسب، بل لأنه أيضاً شاعرٌ فحلٌ ينتمي إلى تلك المدرسة العريقة التي أنبتت في المشرق شعراء من طراز أبي تمام والمتنبي، لكن الموضوع المدحي عند ابن دراج لا يعدو كونه مجرد موضوع أو زاوية ضمن زوايا أخرى، ولكنّ شاعرية ابن دراج في شعره المدحي عموماً أقوى مما تبدّى في مقطعاته الوصفية التي قد تكون قيلت ارتجالاً ثم خلت من العمق وأصالة التعبير، ففي قوله:[١]

دعي عزماتِ المستضامِ تسيرُ فتُـنـجِـدُ في عرضِ الفلا وتغورُ

الذي نسجه على منوال قول أبي نواس:[٢]

أجارةَ بيتينا أبوكِ غيورُ وميسورُ ما يُرجى لديكِ عسيرُ

قدم ابن دراج هنا قصيدةً طويلةً نسبياً حاول أن يفصّل فيها في مواقف الوداع التي لم يتحدث عنها أبو نواس بينما استطاع ابن دراج في بعض مقاطع هذه الرائية أن يصل إلى درجةٍ رفيعةٍ من إضفاء الحيوية على الأبيات وتقديم لوحاتٍ فريدةٍ في روعة صورها، وليس غريباً أن يطيل ابن دراج في هذه القصيدة فهي كغيرها من قصائد ديوانه التي تجاوز الكثير منها المئة بيت التي لم تكن إلا لوحاتٍ تترى وآهاتٍ تنفجر عن صدرٍ مكلومٍ، بعباراتٍ تخلبُ اللبَّ بمتانة سبكها واستيعابها للمعنى، فلم يقلل استخدامه للغريب في مضمونها من جودتها، إذ نقل ابن بسام في الذخيرة: " أنه كان سَـبَّـاقَ حلبة الشعراء العامريين وخاتمة محسني أهل الأندلس أجمعين "[٣]، كما نُقِل عن ابن شُهيد قوله: " والفرق بين أبي عمر وغيره أن أبا عمر مطبوع النظام شديد أسر الكلام"[٤] فضلاً عن تضمّن شعره الكثير مما يشي بأنّ هذا الرجل لديه العلم الكبير والخزينة المعرفية الواسعة باللغة والنسب، وموهبته في حياكة الكلام، وطلاقته في

---

[١] ديوان ابن دراج: ٢٩٧

[٢] ديوان أبي نواس: ١٩٧

[٣] الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام الشنتريني، ١/ ٦٠

[٤] المصدر نفسه، ٦١

الوصف، وعرضه للمعنى وترديده له وتلاعبه به وتكريره[١]. كل ذلك وفر لابن دراج وغيره ممن يشبهونه من شعراء الخلافة كل الظروف والأسباب ليتربعوا على ذروة هرم الطاقة الشعرية بالنسبة إلى شعراء عصر الخلافة في الأندلس .

ومن هنا يمكن القول: إن ابن دراج ونظيره ابن هانئ قد كان جسم القصيدة عند كلٍّ منهما مفعماً بالطاقة الشعرية النابعة من قدرتهما العالية على القول والإطالة مع الإتيان بجديد في كل بيتٍ من أبيات القصيدة الطويلة، فضلاً عن أن المقدرة الشعرية وطول القصيدة في ديوانيهما عموماً كان انعكاساً لطاقتهما الشعرية العالية ما يعني أن الطول في القصيدة وكثافة الشعر إنما يعد مؤشراً من مؤشرات امتلاك الشاعر مصادر الطاقة الشعرية اللازمة له ليكون شاعراً من الشعراء الفحول كما هو حال شاعرَيْنا، بخلاف حال غيرهما من شعراء هذا العصر .

٣- الطول والقافية والوزن :

عندما تطول القصيدة فإن ذلك يفرض على الشاعر التزامات مختلفة الاتجاهات فيما يرتبط بشكل القصيدة ومضمونها على حدٍّ سواء، فلا يكفي أن يكون الشاعر المُطيل طويل النفس الشعري في معانيه وأفكاره التي يوردها في مطولاته فحسب، بل إن عليه أن يكون مُجيداً في توظيف الوزن الشعري المناسب لمطولاته من جهةٍ، وأن يكون قادراً على المحافظة على ذلك الوزن الذي يختاره لقصيدته من بدايتها إلى نهايتها من جهةٍ أخرى، وألا يُكثر من كسره في الضرائر الشعرية أو غيرها .

وهذا يعني أن قضايا الشكل في المطولات الشعرية مهمة كأهمية المعاني والرؤى والمبادئ التي يبثّها الشاعر في ثنايا قصيدته؛ لأن القضايا الشكلية كالوزن والقافية بما تشكله من مصادر النغم والإيقاع الموسيقي تعد من أبرز عناصر الجذب التي تُمتع القارئ وتزيده شوقاً وشغفاً لقراءة القصيدة أو لسماع المزيد من أبياتها، فكلما كان الوزن منتقىً بعناية ومتوافقاً مع موضوع القصيدة وطولها فإن ذلك سيجذب القارئ إليها من جهةٍ، ويشي بقدرةٍ عاليةٍ لدى صاحب المطولة على حياكة مطولاته بأسلوبٍ متوازنٍ بين بمضمون القصيدة وشكلها من جهةٍ أخرى .

---

[١] ينظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، الشنتريني،١/ ٦٠، ٦١

فالشعر يقوم بعد النية على أربعة أشياء وهي: اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حد الشعر؛ لأن هناك من الكلام ما يتبع قافيةً ووزناً ولكنه ليس بشعرٍ لعدم القصد والنية، كبعض الآيات القرآنية التي تتبع وزناً محدداً، وغير ذلك من أحاديث الرسول عليه الصلاة والسلام، فالموزون ما عُرض على الوزن فقبله[١]، وإن كان بعض الكلام يتبع وزناً وليس بشعرٍ فإن الشعر لا بدّ أن يكون موزوناً، وأن يسير في سياق وزنٍ مشترك في كل أبيات القصيدة .

وهنا تزداد مهمة الشاعر جلالةً ووقاراً إذا ما كانت القصيدة طويلة واستطاع أن يحافظ على وزنها من دون خللٍ أو كسرٍ، ولا بد من دراسة الوزن والقافية في قصائد شعراء المطولات من بين شعراء عصر الخلافة ولعلّ أكثرهم إطالةً –كما تبيّن مسبقاً – ابن هانئ؛ فإذا ما اطّلعنا على ديوانه ومطولاته نجد أن الشاعر نظم (٢٣) مطولةً على وزن البحر الطويل كان أطولها قصيدته التي بلغت (٢٠٢) بيتاً وهي أطول قصائد الديوان بل أطول قصيدة في شعر عصر الخلافة كاملاً، وكان نصيب البحر الكامل (١٨) مطولةً، وفي المرتبة الثالثة حل البحر البسيط بأربع مطولات ثم المتقارب والخفيف بثلاث مطولات لكلٍّ منهما، ثم الرَّمَل بمطولتين، والسريع بمطولةٍ واحدةٍ فقط .

يبدو من هذا العرض الإحصائي لأوزان مطولات ابن هانئ أن وزن البحر الطويل استحوذ على النصيب الأعظم من اهتمام ابن هانئ في مطولاته من جهةٍ وأن القصيدة الأطول في الديوان نُظمت على وزن البحر الطويل من جهةٍ أخرى ما يدل على أن ابن هانئ اختار بحراً شعرياً يليق بالقصيدة الأطول في ديوانه فنظمها على وزنٍ هو الأطول من بين البحور الستة عشر، إذ اختار الشاعر بحراً ووزناً شعرياً يتناسب مع طول نفسه الشعري في أغلب مطولاته ما يعني أن مهمته كانت أعظم من غيره من الشعراء الذين نظموا مطولاتهم على أوزانٍ وبحورٍ مختلفةٍ، لكن تجدر الإشارة إلى أنه وإن كان البحر الطويل هو الأكثر حضوراً في مطولات ابن هانئ إلا أن هذا لا يعني أن البحور والأوزان الأخرى لم تكن صاحبة حضور قويٍّ في الديوان عموماً وفي المطولات على وجه التحديد .

فقد شغل البحر الكامل مثلاً حيّزاً ضخماً من مطولات ابن هانئ وتفوق على البحر الطويل عند الشاعر في أن القصائد التي تجاوزت مئة بيتٍ كان أغلبها على وزن البحر الكامل؛ إذ نجد ستاً منها على وزن البحر الكامل، بينما نجد نصف هذا العدد من القصائد المئوية إن صحّ التعبير نُظمت على وزن

---

[١] العمدة: ١/ ١١٩، ١٢٠

البحر الطويل، ما يعني أن الشاعر ربما كان أميل إلى صناعة القصائد على وزن البحر الكامل، لكنه جعل أغلب مطولاته وأطولها على وزن البحر الطويل ربما رغبةً منه في إثبات المقدرة الشعرية وطول النفس الشعري في تحدٍّ للذات ولجمهرة الشعراء المحيطة به، وكأنه يريد القول: إني لا آخذُ من كل شيءٍ إلا أصعبه؛ فجعل البحر الطويل الغالب بما يكتسيه من هيبةٍ وجلالٍ متربعاً على عرش الشعر العربي، ما يضفي على عقد تألق الشاعر لؤلؤةً جديدة زادت من تفوقه على نظرائه من شعراء عصره .

فمطولات ابن هانئ لم يختلف مضمونها وغرضها باختلاف البحر؛ إذ نظم كل ديوانه تقريباً –كما هو معلوم– في غرض المديح بصرف النظر عن الوزن الشعري، وبذلك يجمع ابن هانئ المجد من طرفيه؛ فالشعر كله نوعان " مدحٌ وهجاءٌ ويرجع إليهما الرثاء والافتخار، والتشبيب وما تعلق بذلك من محمود الوصف كصفات الطلول والآثار والتشبيهات الحسان وغير ذلك من قضايا الوصف ومواضيعه "[١].

فمن أنموذج ابن هانئ في الحديث عن الطول والوزن بدا أن العلاقة بين طول القصيدة ووزنها إنما هي علاقة تناسبٍ طرديٍّ؛ فكلما كانت القصيدة طويلةً كان البحر المعتمد في نظمها من بين البحور الأكثر طولاً وفخامةً في الشعر العربي .

لكن ليس بالضرورة أن تكون هذه قاعدةً سار عليها الشعر العربي في عصر الخلافة بل إنها على أقل تقدير قاعدةٌ سرت في شعر شاعرٍ من أعلام الشعر العربي في عصر الخلافة ومن أعظمهم إنتاجاً للقصائد الطويلة؛ ما يعطيه مكانةً تخوّلنا الحكم ولو بنسبةٍ معيّنة على الشعر في عصره من خلال قصائده؛ لأن شعر عصر الخلافة في معظمه ما هو إلا شعر ابن هانئ تقريباً، ولاسيما فيما يتعلق بالمطولات وحضورها الكبير في ديوانه من دون غيره من شعراء عصره باستثناء نظيره وصنوه الشاعر ابن دراج الذي سار على النهج نفسه تقريباً من الإجادة في التوفيق بين الوزن وطول القصيدة .

ولا يكون الشاعر مُجيداً في ذلك إلا إن خلت قصيدته أو مطوّلته من عيوب الشعر المصنّفة في باب الأوزان من إقواءٍ، وإكفاءٍ، وإيطاءٍ، وإجازةٍ وغيرها[٢]. ومن هنا كان الوزن أعظم أركان الشعر وأولاها به

---

[١] العمدة، ابن رشيق، ١/ ١٢١

[٢] الإقواء والإكفاء وهما واحدٌ هما اختلافٌ في إعراب القوافي، والإجازة هي أن تكون القافية طاءً والأخرى دالاً، أما الإيطاء فهو أن يتكرر لفظ القافية ومعناهما واحدٌ/ العمدة، ابن رشيق، ١/ ١٣٤

خصوصيةً، وهو مشتملٌ على القافية وجالبٌ لها ضرورة إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن[١] .

وما يعطي الفضل لأصحاب المطولات من شعراء عصر الخلافة هو أنّ مطولاتهم خالية من عيوب الشعر المرتبطة بالوزن والقافية بالرغم من طولها، فمن السهل أن يلتزم الشاعر بقواعدهما في القصيدة القصيرة، لكنّ الفضل في الإبداع والتميّز يكون من نصيبه إن كان قادراً على إبعاد جوانب الخلل هذه عن قصائده الطويلة، فالمهمّة فيها تكون أصعب وأكثر تطلّباً للإجادة والإبداع .

يشير كل ما سبق إلى أن قضايا الشكل في القصيدة لا تقلُّ شأناً وأهمية عن قضايا المضمون، فكما تتضافر أركان البنية المعنوية للقصيدة من أفكار فرعية وأفكار رئيسة في سبيل بروز فكرةٍ عامةٍ توحّد القصيدة في نهايتها، وترسّخ الانطباع والرؤية التي هدفت إليها القصيدة منذ أن كانت مجرد خواطر وأفكار متناثرة في ذهن مبدعها الشاعر، وكما توضع قضايا المعنى والمضمون في بوتقةٍ واحدة في إطار خدمتها للقصيدة، كذلك فإن بنية القصيدة المادية وقضاياها الشكلية لا تنفصم عُراها حيث بدت العلاقة الوثيقة بين طول القصيدة ووزنها والبحر الذي تنتمي إليه، ولا شكّ في أنّ طول القصيدة ووزنها من أبرز ملامح القصيدة المرتبطة بشكلها، ومن أهم الأركان التي تؤسس بنيتها المادية .

وتجدر الإشارة إلى أن بعض الحروف التب بنيت عليها القصائد في هذا العصر كانت أكثر استخداما وحضوراً في قصائد الشعراء من غيرها وذلك ليس شأن القصيدة في شعر عصر الخلافة فقط بل إنه ينطبق على الشعر العربي عموماً ومرَدّ ذلك إلى أن بعض الحروف لها خزينة هائلة من بالمفردات التي توفر للشاعر خزينة لغوية ونبعاً لا ينضب يستقي منها مفرداته التي تعينه على الوصول بالقصيدة إلى برّ الأمان بينما لا يتيسر ذلك مع البعض الآخر من الحروف، فمثلاً نجد أن حرف الميم في معاجم اللغة له المجلدات الكثيرة بينما لا نجد الأمر نفسه في حروف مثل الذال والظاء وغيرها .

---

[١] المصدر السابق، ١/ ١٦٤ وما بعدها

٤- العلاقة بين الطول والعاطفة والقصيدة:

إذا طالت القصيدة فإن ذلك لا يتطلب معجماً لغوياً ضخماً فقط، ولا يكفي أن يكون الشاعر يتمتع بطاقة شعرية وفكرية عالية فحسب، كما أن التوفيق بين طول القصيدة ووزنها أمرٌ في غاية الأهمية لكنّ كل ذلك لا يمكن أن يجعل القصيدة قصيدةً إن لم تكتسِ ثوب العاطفة الذي ينبغي أن يكون على مقاسها من دون زيادةٍ أو نقصان، إذ لا يُعدُّ الشعر شعراً إن لم يتأجج فيه الشعور وتتدفق فيه العواطف، وإلا فإن الشعر لا قيمة له، ولن يكون شعراً مهما طالت أبياته وكثرت أفكاره، فالشعر المفتقر للشعور والعاطفة كالجسد بلا روح .

ومن البديهي أن تزداد أهمية الشعور والعاطفة وتتضاعف قيمتها مهما طالت القصيدة من جهةٍ، وأن تتعاظم مهمة الشاعر ودوره في بناء القصيدة عاطفياً كلما طالت القصيدة من جهةٍ ثانيةٍ، لكنّ الأمر هنا لا يعتمد على اجتهادٍ شخصيٍّ من جهة الشاعر بقدر ما يعتمد على المَلَكة والموهبة الشعرية التي خُلقت معه قبل أن يصقلها؛ لأن الشاعر قادرٌ على أن يوسّع خزينته اللغوية بما يتناسب مع طول القصيدة من الاطلاع على كل خفايا اللغة وأسرارها، وبإمكانه توسيع معجمه اللغوي لبناء أيّة قصيدة مهما بلغ طولها فالأمر هنا بيديه، كذلك الأمر فيما يتعلق ببنية القصيدة الفكرية المعنوية ووزنها وقافيتها؛ إذ يخضع كل ذلك لاجتهادٍ شخصيٍّ من الشاعر، أما العلاقة بين طول القصيدة والعاطفة التي تسري في أثنائها فهي علاقةٌ مختلفةٌ تماماً . والأمر هنا ليس رهن إشارة الشاعر فلا يملك الإنسان زمام مشاعره وعواطفه حتى ينظّمها وفق طول الجملة التي يريد قولها، وإن قصد ذلك فالأمر يُحسَبُ عليه أكثر مما يُحسَب له إن تمكّن منه أصلاً .

فالعاطفة هي الثوب الذي يبث الروح في جسد القصيدة، وتختلف قدرة الشعراء على المواءمة بين طول قصائدهم وعاطفتها بحسب حجم الموهبة والشاعرية التي وُهِبَتْ لكلٍّ منهم لا بحجم الجهد والاجتهاد الذي يبذله أحدهم في هذه السبيل، فكما قلنا يمكنك أن تجتهد فتتعلم وتزيّن ما تقول، لكن لا يمكنك أن تجتهد فتشعر بما تقول أو تضفي عليه العاطفة لتُشعِرَ به الآخرين .

فالأمر هنا يرتبط بما يكنزه الشاعر من دفقٍ شعوريٍّ وطاقةٍ عاطفيةٍ من جهة، ومن اهتمامٍ والتصاقٍ بالموضوع الذي يتحدث عنه من جهةٍ ثانيةٍ، وقدرته على الاستمرار في الدفق العاطفي ذاته من بداية القصيدة إلى نهايتها، وإذا ما أردنا احتساب شاعرية الشعراء من اكتساب نقاط من جوانب عدّة،

فإن الجانب العاطفي هو الجانب الأهم الذي يكتسب الشاعر مكانته منه؛ لأن الجوانب الأخرى في بناء القصيدة هي جوانب مكتسبة يتفاضل الشعراء فيما بينهم فيها مما يبذله كلٌّ منهم من جهدٍ في هذا الجانب أو ذاك، لكنّ الجانب العاطفي إن كان الشاعر قادراً على جعله على مقاس قصيدته الطويلة فإن ذلك يعطيه الأفضلية على غيره من جهة الموهبة لا من جهة الاجتهاد .

لذلك يعد الجانب العاطفي الجانب الأعظم في قدرته على إعطاء الشاعر الأفضلية على غيره من الشعراء لأنه من إفرازات الموهبة الشعرية التي خُلقت فيه ولا فضل له فيها إلا في صقلها، ولأن الشاعر قادرٌ على أن يجتهد ويتعلم ويكتسب مفرداتٍ وأفكاراً جديدةً، كما أنه يستطيع أن ينمّي موهبةً خُلقت فيه لكن من المستحيل أن ينمّي شيئاً غير موجود في الأصل أي أنه يستحيل أن يخلق موهبة في ذاته؛ لذلك يعد الجانب العاطفي معادلاً موضوعياً للشعر والشعور في القصيدة، فالقصيدة مجرد كلامٍ مصفوفٍ لا حياة فيه ولا تأثير إن لم يلبس ثوباً عاطفياً على مقاسه .

ومن هنا يكتسب الشاعر كل الفضل إن كان نسّاجاً بارعاً يحيك بآلة موهبته الشعرية أجمل وأبهى أثواب العاطفة المتناسبة مع طول القصيدة من دون أن تكون أقصر أو أقل من القصيدة فتبدي عورتها أو أن تطغى على القصيدة وتغرقها في بحرٍ لا تستطيع النفاذ منه إلى قلب القارئ ونفسه وروحه؛ لذلك قال بعض أهل الأدب تحت بند (أفضل ما استعان به شاعرٌ): " حَسْبُ الشاعر عوناً على صناعته أن يجمع خاطره، بعد أن يخلي قلبه من فضول الأشغال"[١] . يشير هذا القول إلى أهمية المشاعر والخواطر في صناعة القصيدة وضرورة خلوّ القلب (مصدر المشاعر) من الأشغال التي قد تؤثر سلباً في بنائها على الوجه الأمثل .

يبدو ابن حزم من بين أكثر شعراء عصر الخلافة قدرةً على المواءمة بين قصائده الطويلة والدفق العاطفي ذي الانطباع الواحد، فكلما طالت القصيدة عند ابن حزم كان ذلك سبباً في ثباتٍ عاطفيٍّ، وترسيخ شعورٍ عاطفيٍّ موحّدٍ أو متقاربٍ في كل أبيات القصيدة مهما بلغ طولها، وقد تكون طبيعة المواضيع التي بنى ابن حزم قصائده من أجلها السبب الأبرز في وحدة الانطباع العاطفي وثباته، فغالباً ما يبرز عنده شعور الإجلال والاحترام والتقدير في القصائد التي يتحدث فيها عن فضل الله عز وجل، ويثني فيها على الله ويذكر هباته وعطاياه .

---

[١] العمدة، ابن رشيق، ١/ ٢١٤

إذ يبدأ القصيدة مبرزاً شعور التقدير والإجلال فيقول مثلاً:[١]

لك الحمدُ يا ربّ والشكرُ تـمْ لكَ الحمدُ مـا بـاحَ بالشكرِ فـمْ

لكَ الحمدُ في كلِّ مـا حـالـةٍ فقد خصّني منكَ فـضـلٌ وعـمْ

مـن الـماء أنشأتـنـي نـطـفةً ومـن بـعـد ذلك لـحـمـاً ودمْ

يسير ابن حزم على هذا النمط في كل أبيات القصيدة تقريباً حتى يقول في البيت الخامس والستين من هذه المطوّلة:[٢]

فيما جاء من عند ربِّ الجميعِ على يـدِ مُـرسِـلـهِ قُـل نَـعَـمْ

ثم يبدي مشاعر الاعتبار التي تدور في السياق نفسه للعاطفة السائدة في القصيدة منذ بدايتها، فيقول:[٣]

سيفنى العزيزُ ويفنـى الـذّليلُ وتفنى القُوى وسيفنـى الأكـمْ

يبيدُ الـجميعُ فـلا تـغـتـرر بـمـا لا يـدومُ لـمـن لم يـدُمْ

أولئكَ أهلُ القُوى قد مضوا كما قد مضى سدُّ سَيـلِ العَرِمْ

فمن حالِ طفلٍ إلى صبـوةٍ وشرخِ شبابٍ ويـأتـي الـهـرمْ

وتأتـي المنـيّـةُ لا بـدّ أن يطيفَ بـنـا حكمها الملتزمْ

ومن بعد ذلك دارُ الجـزاءِ وما قد مضى فكماضي الحلُمْ

يبدو شعور الاعتبار والإيمان بقدرة الله عز وجل على كل شيء طاغياً على هذه الأبيات، ولا شك في أن هذا الشعور هنا إنما هو انعكاسٌ أو نتيجةٌ منطقيةٌ لعاطفة التقدير والإجلال التي سادت في بداية القصيدة، وكأن التسلسل الفكري في القصيدة قد حمل معه تسلسلاً وتدرّجاً عاطفياً، فمن الإجلال إلى الاعتبار حتى يصل في نهاية القصيدة إلى توجيه النصح والإرشاد مبرزاً بذلك مشاعر الحرص على إخوته

---

[١] ديوان ابن حزم: ٣٧

[٢] ديوان ابن حزم: ٤١

[٣] ديوان ابن حزم: ٤١

في الدين والإنسانية، وهنا تزدهي إنسانية ابن حزم في أروع صورها وتتجلى مشاعر الحب والحرص للآخر من الدعوة الصريحة إلى استغلال الوقت قبل أن ينفد، ومن الدعوة إلى المبادرة والإحسان قبل فوات الأوان فيقول في البيتين (٧٩ و ٨٠) الأخيرين في قصيدته:[١]

فدارُ النعيمِ لأهلِ الفلاحِ ونارٌ لمن قد عصى تصطلمْ

فبادر قُبيلَ حلول الردى فتندمَ إذ ليسَ يُغنـي الندمْ

لم تخرج قصيدة ابن حزم من الثوب العاطفي الواحد بالرغم من طولها، بل على العكس فقد وجدنا أن طول القصيدة كان متناسباً مع الدفق العاطفي وغزارة الوجدان البارز فيها، ولم يشعر القارئ، أن طول القصيدة كان عبئاً على الحالة الشعورية الوجدانية للشاعر، بل إن طول القصيدة تضافرَ مع الدفق العاطفي للبحر المتقارب الذي ساد فيها، مكوناً في نهاية المطاف وحدةً شعوريةً أسهمت في وحدة البنية الفكرية في هذه المطوّلة؛ إذ لم يحتج الشاعر للتكلّف في إبراز مشاعرَ أو حالاتٍ وجدانية لا تتناسب مع موضوع القصيدة . بل إن وجدانه ومشاعره كانا أداةً طيّعةً تُملي على قلمه ما يودُّ قوله من أفكارٍ موشّحةً ذلك القول بما فيه من أفكارٍ ومعانٍ بثوبٍ عاطفيٍّ على مقاسها من دون أن يقصّر عنها أو يبالغ في مشاعره فيبدو بعيداً عن الإقناع .

بل نستطيع القول: إن أداء ابن حزم العاطفي المتناسب مع طول القصيدة أكسبَ القصيدة قدرةً عظيمةً على الإقناع وكان عوناً لها في مهمتها في التأثير في القارئ، ولم يكن عبئاً عليها، كما أكسب ابن حزم مصداقيةً في قصيدته بالثبات العاطفي والقدرة العالية على التحكم في البنية الفكرية للقصيدة بالرغم من طولها من الموازنة بين ما يخزنه الشاعر من عواطف وما يودُّ بثَّه في أثناء قصيدته من رؤىً وأفكارٍ، ولم يكن ذلك حكراً على قصيدته التي ذكرنا شواهد منها بل إن الأمر كان حالةً عامةً سائدةً في معظم قصائد ابن حزم التي سارت كلها تقريباً في سياق الزهد والاعتبار .علماً بأن جده لم يكن عربياً ولم يكن مسلماً، بل اعتنق الإسلام[٢]، كما أن ابن حزم لم يكن الوحيد من بين شعراء عصره في إجادة البناء

---

[١] ديوان ابن حزم: ٤١

[٢] ينظر: مجلة التراث العربي، (ابن حزم في كتابات المستشرقين)، د. علي دياب، ص٦، العدد المزدوج ١٤٠-١٤١، شتاء ربيع ٢٠١٦

العاطفي للقصيدة، والتوفيق بين أفكارها ومعانيها من جهةٍ والجانب الروحي العاطفي البارز فيها من جهةٍ أخرى .

ففي هذا السياق لا يمكن إغفال دور أعلام الشعر الأندلسي في عصر الخلافة، ولا سيما ابن هانئ وابن دراج، ولاسيما إذا ما علمنا أنهما من أعظم شعراء العصر إنتاجاً لقصائد اندرجت ضمن غرضٍ واحدٍ تقريباً هو المدح في معظم قصائد الديوان مع العلم بما يرافق قصيدة المدح من وحدة انطباعٍ شعورية محددة يتصدرها مثلاً شعور الإعجاب بالممدوح، وكلما كانت القصيدة أطول كما هو الحال عند الشاعرين فإن وحدة البناء العاطفي تكتسب العَظَمة والأهمية إذا استطاع الشاعر التوفيق بين أبنية القصيدة اللغوية والفكرية.

ثالثاً: البنية الداخلية للقصيدة الأندلسية:

أ- مفهوم الوحدة العضوية في القصيدة:

من أبرز القضايا التي يمكن تسليط الضوء عليها في سياق تناول بناء القصيدة الأندلسية قضية (البنية) أو ما يُعرَف بـ مفهوم (البنية الفنية)، ولا شك في أن الباب يُفتَح هنا أمام الكثير من الآراء والتعليقات المرتبطة بمفهوم البنية لعل أصدقها تلك التي ترى أن القصيدة الشعرية تتضح فيها ضرورة ترتيب الكلمات التي هي صوتٌ ومعنىً بما يجعل لها تأثيراً من الناحية الجمالية التي لا تتهيأ لها مفردةً في ذاتها من دون هذا الترتيب؛ وهو ما يطلق عليه رينيه ويليك اسم (البنية) التي تشمل كلّاً من الشكل والمضمون بقدر ما يُنظمان لأغراضٍ جمالية[١] .

يبدو من رؤية رينيه ويليك السابقة أن الترتيب الذي تأخذه الكلمات ضمن نمطٍ محدد هو الأمر الذي ينظم بنية القصيدة بشكلها ومضمونها، ويجعلها قادرةً على تحقيق الأغراض الجمالية المرجوّة منها وبذلك يمكن أن نجعل مفهوم البنية موازياً لمفهوم الترتيب في القصيدة؛ ترتيب الألفاظ وما يتبعها من معانٍ . وقد تنبّه العرب قبل رينيه ويليك على هذه المسألة فقرر عبد القاهر الجرجاني أنّ الألفاظ تتفاضل لا من جهة أنها ألفاظٌ مجردة، وإنما في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى أختها التي تليها "فتروق وتؤنس في موضعٍ وتثقل وتوحش في موضعٍ آخر"[٢] .

في قول الجرجاني دلالةٌ واضحةٌ على أن الألفاظ لا قيمة ولا أثر لها إن لم تكن ملائمةً لما قبلها وبعدها؛ لأن اللفظة ذاتها من الممكن أن تترك أثراً إيجابياً أو سلبياً، وما يُملي ذلك هو موقع تلك اللفظة ضمن السياق الواردة فيه مع مراعاة ما قبلها ما بعدها من الألفاظ؛ أي أن اللفظة ليست جميلةً أو قبيحةً بحدّ ذاتها، وإنما موقعها في السياق ومناسبتها لما بعدها وما قبلها هو الأمر الذي يحدد جودة اللفظ أو رداءته[٣] .

---

[١] ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك، ١٨١

[٢] دلائل الإعجاز، الجرجاني، ٤٤، ٤٦

[٣] ينظر: المصدر السابق ٤٤ وما بعدها

أما فيما يتعلق بمفهوم الوحدة العضوية فمفهوم البناء العضوي النامي في القصيدة الشعرية يتحقق عادةً باتحاد العناصر المكوّنة للعمل الفني اتحاداً عضوياً، إذ تتغلغل الفكرة نفسها أو العاطفة الموحدة في كل جزء من أجزاء العمل، فتعكس لنا كل صورة شعرية وكل لفظة فيها تقريباً رؤية الشاعر للوجود[١] ، فإن كان مفهوم البنية مرتبطاً بمفهوم الترتيب ترتيب الكلمات بما يخلق أثراً جمالياً لها ضمن الترتيب التي وردت فيه فإنّ مفهوم الوحدة العضوية يبدو بتكافل كل العناصر المكوّنة للقصيدة لإبراز الفكرة أو التعبير عن العاطفة الملائمة لتلك الأفكار، على أن يكون ذلك بارزاً في كل جزءٍ من أجزاء العمل الأدبي وهذا يجعل الفكرة التي يريد الكاتب أو الأديب إيصالها مجسَّدَةً في كل ركنٍ من أركان القصيدة، وفي كل عنصرٍ من عناصرها الشكلية أو المضمونية من ألفاظٍ ومعانٍ ومشاعر وصور، وفي مثل هذه الأعمال يبدو هذا النمو المتطور في توالي الصور وتدافعها بطريقة النمو العضوي إذ يقدم الشاعر في البداية البذرة التي ستنمو وتتطور فيما بعد، ثم يتابع بعد ذلك تطور هذه البذرة حتى تصل إلى تمام الكمال بتمام العمل ما يدفع للقول: بأن البناء العضوي بناءٌ يحمله العمل في باطنه منذ البذرة الأولى التي سبق ذكرها، وذلك يعني أن العمل يحمل في داخله مسببات تطوره وإنمائه[٢] .

وقد تعددت الآراء والتعريفات لوحدة القصيدة أو بنائها العضوي في النقد الغربي الحديث، فيرى كولردج أن القصيدة بالمعنى الحق " لابدّ أن تكون بحيث تتساند أجزاؤها فيما بينها ويفسر بعضها بعضاً، كلٌّ على قدره مع الغرض والتأثيرات المعروفة للنظام العروضي...، وتقول إليزابث درو: أما البناء العضوي إنما هو تنظيم الانفعالات، وإخضاع التعدد للوحدة، واستخراج النظام من الفوضى...، فمفهوم الوحدة العضوية في القصيدة في النقد الغربي يعدّ القصيدة بنيةً فنيّةً لجميع مقوّماتها متّحدةً في كيانٍ (ديناميٍّ) متكامل، بنية كالشجرة النامية لا تفرقها من الجذع والأغصان والأوراق والبراعم فهي بها تكون، وبغيرها تصير حقيقةً أخرى...

وهناك من يرى أن (الوحدة العضوية) و (الوحدة الفنية) و (الوحدة الشعورية) هي مسمّياتٌ لشيءٍ واحدٍ أو رؤية نفسية ذات لونٍ واحدٍ على العمل الفني كلّه، وهذا هو المفهوم الأقرب إلى

---

[١] ينظر: قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني أيمن العشماوي، ٢٠٠

[٢] ينظر: كولردج، د. محمد مصطفى بدوي، ٩٣ .

الصواب الذي تبنّاه معظم النقاد العرب وفي مقدمتهم شوقي ضيف الذي يرى أن القصيدة ليست خواطر متناثرة بل هي عملٌ مركَّبٌ لا يمكن أن يتقدم فيها بيتٌ عن موضعه أو يتأخر وإلا فسد العملُ كلّه أو فسدت القصيدة كلها[١]، وهناك من يُقيم وحدة القصيدة مكان الوحدة العضوية ويجعل لها أصولاً ومقاييس[٢]:

١- مراعاة الترابط والتلاؤم بين عناصر القصيدة من أفكارٍ وأجزاء بحيث لا يشعر الذوق بالبعد والقطيعة بين الأفكار أو الصور .

٢- أن تتجانس القصيدة في وحدة الروح وحرارة المشاعر فلا يبدأ الشاعر قوياً ثم يضعف أو فاتراً ثم يقوى .

٣- أن تتجانس الصياغة الفنية في أسلوب القصيدة بحيث تكون على مستوىً واحدٍ، فلا تكون الصياغة قوية في جزءٍ وضعيفة في جزءٍ آخر .

وقد بدأ التنبّه الحقيقي على مفهوم الوحدة العضوية عند العقاد والمازني اللذين أطلقا عليها اسم (الوحدة المعنوية) فرأيا أن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطرٍ أو خواطر متجانسة كما يَكمُل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن بأنغامه... فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسمٍ منها مقام جهازٍ من أجهزته... أو هي كالبيت المقسم لكلّ حجرةٍ منه مكانُها وفائدتُها وهندستُها ولا قوام لفنٍّ بغير ذلك[٣] .

ومن أبرز ما قاله النقاد في قضية الوحدة العضوية أو وحدة القصيدة:

١- ابن طباطبا العلوي: " أحسنُ الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتّسقُ به أوله مع آخره على ما ينسّقه قائله... ويجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحُسناً وفصاحةً وجزالة ألفاظ ودقة معانٍ "[٤].

---

[١] بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسين بكار، ٢٩٨

[٢] ينظر: المرجع السابق: ٢٨٥

[٣] ينظر: المرجع السابق، ٢٨٨

[٤] عيار الشعر، ابن طباطبا، ٢١٣

٢- عبد القاهر الجرجاني: يرى أن "الأصل في الكلام أن تتحد أجزاؤه ويدخل بعضها في بعضٍ ويشتد ارتباط ثانٍ منها بأول، وأن تُوضَع الجملة في النفس موضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حالٍ ما يضع بيساره هناك..."[١] .

٣- حازم القرطاجني : يرى أن "الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم إنما هي نظائر الحروف المقطَّعة من الكلام المؤلَّف..."[٢]، وكان القرطاجني أول ناقد عربي قديم يتحدث عن الوحدة في القصيدة كاملةً لا في الجملة والعبارة أو البيت والبيتين وأول ناقد يكوّن التحام الأجزاء والتئامها عنده في القصيدة كلها وهذا خروجٌ عن قاعدة من قواعد عمود الشعر العربي واختلاف كبير عن جمهرة النقاد فيما يتعلق بوحدة القصيدة أو حتى وحدة البيت[٣] .

وإذا ما لخصنا مفهوم الوحدة العضوية بأنه بروز الفكرة والشعور المراد من القصيدة مع كل جزءٍ من أجزائها فإن الشاعر ابن حزم من دون منازع يبدو الشاعر الأكثر قدرة على المحافظة على الوحدة العضوية لقصائده، كما أنه من بين الشعراء الأكثر قدرة على الثبات والتركيز في الموضوع الذي يتحدث عنه من بين شعراء عصر الخلافة، إذ نجد أن ابن حزم إذا أراد أن يكتب قصيدةً في الزهد في الدنيا حمدَ الله وأثنى عليه وذكَّر بنعمه وحذّر من غضبه ورغّبَ في رضاه، كما أنه لا ينسى أن يذكر النبي وفضله، داعياً الإنسان إلى الابتعاد عن الانغماس في الشهوات، وجعل الحياة خالصةً للعبادة والتذلل للخالق من أجل الوصول إلى الحياة الخالدة في النعيم، وبذلك فإن الزهد الذي هو الهدف من القصيدة يبرز في كل أجزاء القصيدة عند ابن حزم سواءٌ كان ذلك مباشراً أو غير مباشرٍ، والأمثلة على ذلك في ديوانه ليست نادرة، بل إنها تشمل معظم قصائد ديوانه الزهدي ، ومنها قصيدته التي يقول في مقدمتها:[٤]

من المحتمى لله ربّ العوالمِ ودين رسول الله من آلِ هاشمِ

محمدٍ الهادي إلى الناس بالتقى وبالرشدِ والإسلام أفضل قادمِ

عليه من الله السلامُ مردّداً إلى أن يوافي البعث كل العوالمِ

---

[١] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ٩٣ .

[٢] منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، ٢٨٧.

[٣] ينظر: بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسين بكار، ٣١٠

[٤] ديوان ابن حزم، ٥٢

تبدو المعاني في هذه المقدمة واحدةً؛ إذ تغلغلت فكرة مكانة الرسول (ص) الرفيعة في أثناء هذه المقدمة، بل في كل لفظٍ من ألفاظها، كما أن الفكرة العامة للقصيدة المتمثلة بالدفاع عن راية الإسلام ومهاجمة الروم وتصغيرهم إذ تبدو هذه الفكرة مجسَّدةً في معظم أبيات القصيدة وأغلب ألفاظها في تكريسٍ واضحٍ لمفهوم الوحدة العضوية، فنراه يقول في البيت الخامس والثلاثين:

سلبناكم مصراً شهوراً بـقـوّةٍ حَـبـانـا بـهـا الرحمنُ أرحمُ راحـمِ

ثم يقول في البيت الأربعين وما بعده:

وحينـئذٍ تـدرونَ كـيف فـراركـم إذا صدمتكم خيلُ جيشٍ مُصادمِ

على سَلَفِ الغارات منّا ومنكمُ لياليَ أنتم في عِـداد الـغـنـايـمِ

سبيتم سبايـا ليس يكثرُ عَدُّها وسبيُكمُ فينا كـقطرِ الـغـمـايـمِ

فـلـو رامَ خـلـقٌ عدَّها رامَ معـجزاً وأنَّى بتعدادٍ لـريشِ الـحـمـايـمِ

لياليَ قـدنـاكم كما اقـتـادَ جـازرٌ جماعةَ أتـيـاسٍ لـحـزِّ الـحلاقـمِ

لا يعني الاستشهاد بشعر ابن حزم أنّ مفهوم الوحدة العضوية اقتصر على شعره، بل إن الوحدة العضوية كما شرحناها مسبقاً كانت سمة النسبة الأعظم من شعر عصر الخلافة؛ لأنه في معظمه كان شعراً هادفاً مدحياً في أغلب الأحيان ومعلومٌ ما يتطلبه المدح من قناعةٍ وإيمانٍ بمزايا الممدوح وتفوقه على غيره؛ وهذا يجعل الممدوح وفضله حاضراً متغلغلاً في كل ركنٍ من أركان القصيدة، كما يجعل ملامح وحدتها العضوية العنوان الأبرز فيها، لكن الاكتفاء بابن حزم كان لأنه الشاعر الأكثر قدرةً على رصف أبياته بيتاً تلو الآخر ضمن سلسلةٍ معنويةٍ واحدةٍ يصعب الفصل بين أركانها .

ب- وحدة البيت سبب متـــانــة البناء العام للقصيدة:

يعدّ البيت الشعري الوحدة المعنوية الصغرى في القصيدة، فإذا ما كانت هذه الوحدة الصغرى حلقةً محكمة الإغلاق فهذا يعني أن البيت الشعري سيكون حلقةً في سلسلةٍ طويلةٍ تتألف منها القصيدة الشعرية، علماً بأن بناء القصيدة السليم يبدأ من بناء البيت السليم، ولا بد للبيت الشعري من أن تكون ألفاظه متكافلةً فيما بينها لتأدية المعنى المراد من البيت الواحد حتى يمكن في نهاية المطاف جمع هذه الوحدات المعنوية الصغرى (الأبيات) ضمن الوحدة المعنوية العظمى أي ما يُعرَف بـ (وحدة القصيدة).

ومن المعلوم أن الشاعر إذا أراد أن يبني قصيدةً أو ينظم قطعةً شعرية صوّر المعنى في قلبه ومثّله في نفسه كلاماً منثوراً، ثم أعدَّ له ألفاظاً تطابقه، واختار له من القوافي ما يوافقه وجعله على وزنٍ يسلس القول عليه، وينقاد المعنى إليه، فإذا نظم بيتاً تأمّله غير راضٍ عن نفسه، ولا مغالطٍ لفهمه وحسّه، وانتقده انتقاد متعنّتٍ فيه، فإن وافق الصحة وجرى على منهاج الاستحسان، وإلا فالواجب عليه إسقاطُه، وإن اتّفق له بيتان على قافيةٍ واحدةٍ اختار لها الأوقع منهما وأبطلَ الآخر[١] .

يشير ذلك إلى أن قضية بناء البيت الشعري ليس بالأمر السهل، فلا يقتصر الأمر على وجود فكرةٍ في ذهن الشاعر يريد التعبير عنها، بل إنَّ الأمر أكثر تعقيداً من ذلك؛ إذ يتطلب الأمر الكثير من الطقوس التي ينبغي على الشاعر الالتزام بها من أجل بناء البيت بدءاً من تصوّر المعنى المراد التعبير عنه وليس انتهاءً باختيار الألفاظ المناسبة التي تتلاءم مع المعنى المراد التعبير عنه .

[١] نضرة الإغريض في نصرة القريض، المظفر بن الفضل العلوي، د. نهى الحسن، ٣٨٩، ٣٩٠

_ الفصل الرابع _

(البناء اللفظي والمعنوي لمطوّلات عصر الخلافة)

مطوّلة ابن هانئ أنموذجاً

حاولنا فيما سبق من فصولِ هذه الدراسة تسليط الضوء على عناصر بناء القصيدة و طريقة الأندلسيين في عصر الخلافة في بناء قصائدهم من تقديمٍ و تخلّص و خواتيم وغير ذلك مما له الصّلة الوثيقة ببناء القصيدة، وبما يتحكم بشكلها النهائي، ولاسيما ما يتعلق بطول القصيدة و أثر الطول في جودة البناء و متانته، لذلك اخترنا القصيدة الأطول في شعر عصر الخلافة كاملاً لتكون مادة الدراسة في هذا الجزء من البحث؛ لأننا نرجح أن تكون القصيدة الطويلة أكثر قدرة على تمكيننا من اكتشاف مواطن الجمال في الكلمة و الجملة و الصوت و الصورة وغيرها من الملامح الفنية الجمالية في القصيدة الأندلسية؛ إذ يمنح الطولُ القصيدة مساحةً واسعةً من المعجم اللغوي، و طلاقةً أرحب على المستوى التصويري، و امتداداً و تواتراً في الجانب الإيقاعي الموسيقي، وهذا يجعل القصيدة الأطول في شعر عصر الخلافة الأكثر قدرة على إيفاء الشعر الأندلسي في هذا العصر حقّه في الدراسة والبحث و التمحيص و التدقيق من الناحية الفنية؛ فكلّما كان مجال الدراسة الفنية واسعاً كان نطاق الرؤية الفنية لمكامن الجمال أكثر وضوحاً و أصدق أحكاماً، علماً بأنَّ الدراسة الفنية لا يمكن أن تطبّق على شعر عصر الخلافة كاملاً؛ لأن ذلك يحتاج عشرات الدراسات و الأبحاث، أمّا ما نحاول تقديمه في هذا الجزء من البحث يهدف إلى تكوين رؤية عن أهم الجوانب الفنية في قصائد شعراء عصر الخلافة استناداً إلى أنموذجٍ شعريٍّ واحدٍ يكون قادراً على تمثيل شعر عصر الخلافة كاملاً من جهةٍ أولى، وصالحاً لإطلاق أحكام صادقةٍ نسبياً على الحالة الفنية لبناء القصيدة الأندلسية عند شعراء عصر الخلافة من جهةٍ ثانية .

ولم نجد في قصائد شعراء عصر الخلافة ما قد يستطيع تأدية مثل هذه المهمّة إلاّ مطوّلة ابن هانئ الأندلسي التي عدد أبياتها (٢٠٢) بيتاً، فهي القصيدة الأطول في شعر عصر الخلافة كلّه، فمن جهة الكم عندما ندرس مثل هذه القصيدة من الناحية الفنية فكأننا ندرس خمس قصائد أو ست لغيره من شعراء العصر نفسه الذين لم يتجاوز أطول قصائدهم الخمسة و الثلاثين بيتاً؛ لذلك وجدنا أنه من الأنسب التركيز على قصيدةٍ واحدةٍ طويلةٍ تشكل ميداناً رحباً للدراسة بدلاً من تشتيت الجهد على قصائد كثيرة قد يكون قصرها عاملاً يعيق الدراسة في بعض جوانبها؛ إذ كلّما كان نَفَسُ الشاعر طويلاً كانت القصيدة أقدر على الإفصاح عن كل ملامح الجمال من الناحية التعبيرية لفظاً ومعنى، و بالرغم من طول القصيدة فإننا سنذكرها هنا بتمامها بما يتناسب مع مستلزمات البحث و الدراسة.

قال الشاعر الأندلسي ابن هانئ مادحاً المعز لدين الله :{طويل}[١]

١-أُصاخت فقالت وقع أجرد شيظمٍ وشامت فقالت برق أبيضَ مخذَمِ
٢-وَ مَا ذُعرَتْ إلاّ لجرسِ حُليِّها ولا لَمحت إلاّ بُرىً من مُخَدَّمِ
٣-و لَا طَعِمتْ إلاّ غِراراً من الكَرى حِذار كَلُوءِ العينِ غيرِ مُهوِّمِ
٤-حِذارَ فَتًى يَلْقَى الغُيُورَ بِحَتْفِهِ و يَمْرُقُ تحتَ الليلِ مِنْ جِلدِ أرقم
٥-و قَالَتْ هُوَ الليْثُ الطَّرُوقُ بِذِي الغَضَا فَلَيْسَ حَفيفُ الغِيلِ إلاَّ لِضَيْغَمِ
٦-يَعِزُّ عَلى الحسْناءِ أَنْ أَطَأَ القَنا و أَعثِرَ في ذَيْلِ الخَميسِ العَرَمرم
٧-تَوَدُّ لَوَ آنَّ الليْلَ كُفؤٌ لشَعْرِهَا فيَسْتُرَ أَوْضَاحَ الجوادِ المُسوَّمِ
٨-وَ لَمْ تَدرِ أنّي أَلْبسُ الفَجرَ و الدُّجَى وأَسْفِرُ للغَيْرانِ بعدَ تَلثُّمي
٩-و لو لَمْ تُصافحْ رِجلُها صَفْحةَ الثَرىَ لما كُنتُ أَدْرِي عِلّةً للتيمُّمِ
١٠-وَ مَا كُلُّ حَيٍّ قدْ طَرَقْت بِهاجِعٍ و ما كُلُّ ليْلٍ قد سَرَيْتُ بمُظلِم
١١-و كَمْ غَمْرةٍ كَشّفتُهَا بثَلاثَةٍ من الصَّحبِ: خَيْفانٍ ومَاضٍ و لَهْذَم
١٢-وما الفَتْكُ فَتْكُ الضَارِبِ الهامَ في الوغَى ولَكنّهُ فَتْكُ العَميدِ المُتَيَّمِ
١٣-و بينَ حَصَى الياقوتِ لَبّاتُ خائفٍ حَبِيبٍ إليه لَوْ تَوَسّدَ مِعْصَمي
١٤-أُعَرِّضُ بِالشكْوى وبَيْنَ جُفُونِه وَ بَيْنَ الثَنَايَا فَضْلَةٌ من تَبَسُّمِ
١٥-جَهِلتُ الهوىَ حتى آختبرْتُ عَذَابَهُ كما اختَبر الرّعْدِيدُ بأسَ المصمّمِ
١٦-و قُدْتُ إلى نَفْسي منّيةَ نفسها كما أحرقتْ في نارها كَفُّ مُضْرِمِ
١٧-و ممّا شَجَاني في العَلاقَةِ أنّني شَرِبْتُ ذُعافًا قاتلاً لَذَّ في فَمي
١٨-رَمَيْتُ بسَهْمٍ لم يُصِبْ و أصَابني فألَقيْتُ قَوسي عَنْ يَدَيَّ و أسهمي
١٩-أَلاَ إنّ جِسْما كانَ يَحْملُ هِمَّتي تَطاوَحَ في شِدْقٍ من الدَهْرِ أضْجَم
٢٠-و من عَجَبٍ أنّي هرِمْتُ ولم أَشِب و مَن يَلبَسِ الهجرَانَ و البَيْنَ يَهرَمِ
٢١-لعَلَّ فَتًى يَقْضي لُبَانَةَ هالكٍ إذا كان لا يقْضِي لُبانَةَ مُغْرَمِ
٢٢-وكَمْ دُون أَرْوَىَ من كَميٍّ مُلأَّمٍ وثَمْلٍ شَتيتٍ بعدها لم يُلَأَّمِ

---

[١] ديوان ابن هانئ الأندلسي: ٣٤٢

٢٣-أَلاَ لَيْــتَ شِــعْري هَــلْ يَــرُوعُ خِيامَهَــا عِثــارُ الــمَذاكِي بالقَنَــا الــمُتَحَطّم ؟

٢٤-فَلَــوْ أَنَّــني أَسْــطِيعُ أَثْقَلْــتُ خِــدْرَهَا بِمــا فَــوْقَ رايــاتِ الــمُعِزِّ مــنَ الــدّم

٢٥- مــنَ الــلاَءِ لا يَصْــدُرْنَ إلاّ رَوِيَّــةً كَــأَنَّ عليهــا صِــبْغَ خَمْــرٍ و عَنْــدَمِ

٢٦-كَـــأَنَّ قَنَاهَـــا المُلْـــدَ وَهْـــي خَوافِـــقٌ قُـــدُودُ المهـــا فِي كُـــلِّ رَيْـــطٍ مُسَـــهَّم

٢٧-لهـــا العَـــذَباتُ الحُمْـــرُ تَهْفُـــو كَأَنَّهَـــا حَواشِـــي بُـــرُوقٍ أَوْ ذَوائـــبُ أنجُـــم

٢٨-إذا زَعْـــزَعَتْهُنَّ الرّيـــاحُ تَزَعْزَعَـــتْ مَواكـــبُ مُـــرّانِ الوَشِـــيجِ الـــمُقَوَّم

٢٩-يُقَـــدِّمُهَا للطَّعْـــنِ كُـــلُّ شَمَـــرْدَلٍ عَلَـــى كُـــلِّ خَـــوّارِ العِنـــانِ مطَهَّـــم

٣٠-كَتَائِـــبُ تَهْـــدِي كُـــلَّ بُهْمَـــةِ مَعْـــرَكٍ أَبِيَّ الـــدَّنَايا و الفِـــرارِ غَشَمْشَـــم

٣١-فَمَـــا يَشْـــهَدُونَ الحَـــرْبَ غَـــيرَ تَغَطْـــرُسٍ ولا يَضـــرِبُونَ الهـــامَ غَيْـــرَ تَجَهْضُـــم

٣٢-غَـــدَوْا نَاكِسِـــي أَبصَـــارِهم عَـــنْ خَلِيفَـــةٍ عَلِـــيمٍ بِسِـــرّ اللهِ غَـــيْرِ مُعَلَّـــم

٣٣-و رَوْحِ هُـــدًى فِي جِسْـــم نـــورٍ يُمِـــدُّهُ شُـــعاعٌ مِـــنَ الأَعْلَـــى الـــذي لَمْ يُجَسَّـــمِ

٣٤-ومُتَّصِـــلٍ بَـــيْنَ النَـــبِيِّ و بَيْنَـــهُ مُمَـــرٌّ مِـــنَ الأنْســـابِ لم يَتَصَـــرَّم

٣٥-إِذَا أَنْـــتَ لم تَعْلَـــمْ حقيقَـــةَ فَضْـــلِهِ فَســـائِلْ بـــهِ الـــوَحْيَ الـــمُنَزَّل تَعْلَـــمِ

٣٦-علـــى كُـــلّ خَـــطٍّ مـــن أسـرّةِ و جهِـــهِ دَلِيـــلٌ لِعَـــينِ النّـــاظِرِ الـــمُتَوَسّم

٣٧-فَأَقسِـــمُ لَـــوْ لَمْ يَأْخُـــذِ النّـــاسُ وَ صْـــفَهُ عـــنِ اللهِ لَمْ يُعْقَـــلْ ولَمْ يُتَـــوَهّم

٣٨- مُقلَّـــدُ مَضّـــاءٍ مِـــنَ الحَـــقِّ صَـــارِم و وَارِثُ مَسْـــطور مـــن الآي مُحكَـــم

٣٩-ومِـــدْرَهُ غَيْـــبٍ لا مُعَـــنًّى تَجَـــارِبٍ ولَا بِـــسُ حِلْـــمٍ لا مُعـــارُ تَحَلُّـــم

٤٠-غَـــنِيٌّ بِمـــا فِي الطَبْـــعِ عَـــنْ مُستَفادِهِ لـــهُ كَـــرَمُ الأَخْـــلاقِ دونَ التكـــرُّم

٤١-و دانٍ وَلَـــوْلاَ الفضْـــلُ رُدَّ جَلالُـــهُ إِلى غَـــيرِ مَرئِـــيّ وغـــيرِ مُكَلَّـــم

٤٢-إِذا كَـــانَ مِـــنْ أيّامِـــهِ لـــكَ شـــافِعٌ إلى أمَـــلٍ فآخْصُـــمْ بـــهِ الـــدَهْرَ و آقْصِـــمِ

٤٣-إِذا أَنْـــتَ لم تَعْـــدَمْ رِضـــاهُ الـــذِي بـــهِ يَفُـــوزُ بنـــو الـــدُنيا فلَسْـــتَ بمُعـــدِمِ

٤٤=إِذا لَمْ تُكَرِّمْـــكَ الطِّبـــاعُ بحُبّـــهِ فلَسْـــتَ عَلَـــى ذي نُهْيَـــةٍ بمُكَـــرَّم

٤٥-أَلاَ إِنَّمـــا الأَيَّـــامُ عَشْـــرُ بنانـــه فحارِبْـــهُ تُحْـــرَبْ أَوْ فَسَـــالمهُ تَسْـــلَم

٤٦-إمَامُ هُدًى مَا آلْتَفَّ بيتُ نُبُوّةٍ ... على آبنِ نبيّ منْهُ باللهِ أَعْلَم

٤٧-ولا بَسَطَتْ أَيْدي العُفاةِ بَنانَهَا ... إلى أرْيحيٍّ منْه أَنْدَى و أكرمِ

٤٨-ولا آلْتَمَعَ التّاجُ المفصَّلُ نَظْمُهُ ... على مَلِكٍ منه أجَلَّ و أعْظَمِ

٤٩-فِفيهِ لِنَفْسٍ ما آستدَلَّتْ دلَالَةٌ ... وعِلْمٌ لأخرى لم تُدَبِّرْ فتَعْلَم

٥٠-إذا جَمَحَ الأعداءُ رُدَّ جِماحُهُمْ ... إلى جَذَعٍ يُزجي الحوادثَ أزلِم

٥١-فسارَ بِهِمْ سَيْرَ الذَّلولِ بِراكِبٍ ... وشَلَّهُمُ شَلَّ الطِّلِيحِ المُسَدَّم

٥٢-وأَحْسَبُهُ أَوْحَى بأمْرٍ إلى الظُّبَى ... وَلَوْ لَمْ يكُنْ ما قلتُ لم تتبسَّمِ

٥٣-إذا سارَ تحتَ النَّقْعِ جَلّى ظَلَامَهُ ... ولَوْ سارَ منه تحتَ أربَدَ أقْتَمِ

٥٤-مَتَى ثَبَتَ الأَقْدامَ قَرّتْ قَرارَهَا ... فَكَان الهِدانُ النِّكْسُ أَوَّلَ مُقْدِمِ

٥٥-و يُضْحِكُ سِنَّ الحرْبِ وهْي مَلِيّةٌ ... لأبْطالِها بالمأْزِقِ المُتَجَهِّم

٥٦-فيَغْدُو عَلَيها فارِسٌ غيرُ دارِعٍ ... ويَرْدِي إلَيْها سابحٌ غيرُ مُلجَم

٥٧-فَلاَ الضّرْبُ فَوقَ الهامِ هَبراً بقاتِلٍ ... ولا الطَّعْنُ في الأَحْداق شزراً بمؤلِم

٥٨-أَهَابَ فَهُمْ لا يَظفَرُونَ بخالِعٍ ... وجادَ فَهُمْ لا يَظفَرُونَ بمُعْدِم

٥٩- لقد رَتَعَتْ آمالُنا في جَنَابِهِ ... بِغَيرِ وَبِيِّ المرتَعِ المُتَوَخِّم

٦٠-بحَيثُ يكُونُ الماءُ غيرَ مُكَدَّرٍ ... لِوارِدِهِ و الحَوْضُ غيرَ مُهدَّم

٦١-فشيموا لُهَاهُ مِنْ عطاءٍ و نائِلٍ ... إذا شِيمَ نَوْءٌ من سِماكٍ و مِرزَم

٦٢-ولا تَسْأَلوا عن جارِهِ إنّ جارَهُ ... هُوَ البَدرُ لا يُرْقَى إليهِ بسُلَّم

٦٣- لكَ الدّهْرُ والأيّامُ تجْرِي صُرُوفُها ... بما شِئْتَ مِنْ عُمْر و رِزْقٍ مقسَّم

٦٤-وأنتَ بَدأتَ الصّفْحَ عنْ كُلِّ مُذْنبٍ ... وأنتَ سَنَنْتَ العفْوَ عنْ كُلِّ مجرِمِ

٦٥-و كُلُّ أناةٍ في المواطِنِ سُؤدَدٌ ... ولا كأَناةٍ مِنْ قديرٍ مُحَكَّم

٦٦-ومَنْ يَتَيَقَّنْ أَنَّ للعَفْوِ مَوضِعاً ... من السّيفِ يصْفَحْ عن كثيرٍ ويَحْلُمِ

٦٧-وما الرأْيُ إلاّ بَعْدَ طُولِ تَثَبُّتٍ ... ولا الحَزْمُ إلاّ بَعدَ طُولِ تَلَوُّمِ

٦٨-رَأَيتُكَ مَن تَرْزُقْهُ يُرْزَقْ من الوَرَى ... دِراكًا ومَن تحرِمْ من الناس يُحْرَم

٦٩-ومن لم تُؤيِّدْ مُلْكَهُ يَهْوِ عَرشُهُ ... و مَنْ لم تُثَبِّتْ عِزَّهُ يَتَهَدَّم

٧٠-لـكَ البَـدَراتُ النُّجْـلُ مِـن كُـلِّ طَلقـةٍ عَـــرُوبٍ كَوَجْـــهِ الضـــاحِكِ المتبسِّـــم

٧١-كأَسْـــنِمةِ الآبـــالِ أَوْ كَخُـــدُوجِهَا فمِـــن زاهِـــقٍ عـــن نِسْـــعَةٍ و مُـــزَمَّم

٧٢-مـــتى يَتَشَـــذّرْ تحْتَهـــا العَـــوْدُ يَتَّئِـــدْ وإنْ يَتَـــدَافَعْ تَحْتَهـــا الـــزَّوْلُ يَـــدْرِم

٧٣-وكانـــتْ مُلُـــوكُ الأرضِ تـــبجَحُ بـــالقِرى قِـــرى المحـــضِ في الَـــلأْواءِ غـــيرَ مُصَـــرَّم

٧٤-وتَفْخَـــرُ أن أعْطَـــتْ نَجائـــبَ صِـــرْمَةً ومـــا أثَّ مِـــنْ بَـــرْكِ الحِـــواءِ المصـــتَّم

٧٥-فَقَـــدْ تَهَـــبُ الـــدّنْيا و أنْجُـــم سَـــعْدِها طَوالِـــعُ شـــتَّى مِـــنْ فُـــرادَى و تـــوْأَم

٧٦-ومـــا الجـــودُ جُـــوداً مِـــنْ سِـــواكَ حقيقـــةً ومَـــا هُـــوَ إلاَّ كالحـــديثِ الـــمُرَجَّمِ

٧٧-فَلَـــوْ أَنَّـــهُ في الـــنّفْسِ لم يَـــكُ غُصَّـــةً ولـــو أَنَّـــهُ في الطبْـــعِ لم يُتَجَشَّـــمِ

٧٨-و جُـــودُكَ جُـــودٌ لـــيس بالمـــالِ وَحْـــدَهُ إذا نَهَضَـــتْ كَـــفٌّ بأَعْبـــاءِ مَغْـــرَمَ

٧٩-ولَكِـــنْ بـــهِ بَـــدْءاً و بـــالعَيْشِ كُلّـــهِ حميـــداً علـــى العـــلاّتِ غـــيرَ مُـــذمَّمِ

٨٠-وبالمَجْـــدِ إنَّ المجـــدَ أَجْـــزَلُ نائـــلٍ وبـــالفَوْزِ إنّ الفَـــوْزَ أَكْبَـــرُ مَغـــنَم

٨١-فمَـــن مُخْـــبِري عَـــنْ ذا العِيـــانِ الـــذي أَرَى فـــإنَّ يقيـــني فيـــه مِثـــلُ تَـــوَهُّمي؟

٨٢-خَـــلا مْنـــكَ عصْـــرٌ أوّلٌ كـــانَ مثلَمـــا نبـــا السَـــمْعُ عـــن بَيْـــتٍ مـــن الشِّـــعر أَخْـــرَمِ

٨٣-فأَمَّـــا اللَيـــالي الغـــابراتُ فأَدركَـــتْ مَآربَهَـــا مـــن سُـــؤْدَدٍ و تكـــرُّمِ

٨٤-وأمّـــا اللّيـــالي الســـابِقَاتُ فقَطّعَـــتْ أَناملَهَـــا مـــن حَسْـــرَةٍ و تَنَـــدُّم

٨٥-ولا عَجَـــبٌ أن كُنـــتَ خَـــيرَ مُتَـــوَّجٍ فجَـــدُّكَ بالبَطْحَـــاءِ خـــيرُ مُعمَّـــمِ

٨٦-ولم تَلـــبَسِ التّيجـــانَ للجِهَـــةِ الـــتي أَرادَ بهـــا الأَمْـــلاكُ مـــنْ كُـــلّ جَهْضَـــم

٨٧-ولا لآتّقـــادٍ مـــنْ ســـنَاهَا عَقَـــدْتَهَا ولكِـــنْ لأَمْـــرٍ مـــا وغَيْـــبٍ مُكـــتَّم

٨٨-إذا كـــان أَمْـــرٌ يَشْـــمَلُ الأرض كلّهـــا فـــلا بُـــدَّ فيهـــا مـــن دليـــلٍ مُقَـــدَّم

٨٩-وأَشْـــهَدُ أنّ الـــدّين أنْـــتَ مَنـــارُهُ و عُرْوَتُـــهُ الـــوُثْقَى الـــتي لم تُفَصَّـــم

٩٠-ولله سَـــيْفٌ لـــيسَ يَكْهَـــمُ حَـــدُّهُ علـــى أنّـــه إن لم تَقَلَّـــدْهُ يَكْهَـــم

٩١-ولِلْـــوحْي بُرْهَـــانٌ أَلَـــدُّ خِصـــامُهُ ولكنّـــهُ إنْ لم تُوَيّـــدْهُ يُخْصَـــمِ

٩٢-وللـدّهْرِ سَـجْلٌ مـنْ حَيـاةٍ ومِـنْ رَدًى ولكنَّـــهُ مـــن بَـــيْنِ كَفّيْـــكَ يَنهَمـــي

٩٣-فـــلا تَتَكَلَّـــفْ للخمَـــيسِ مِـــنَ العـــدَى خَميسًـــا ولكـــنْ رُعْـــهُ بآسِمـــكَ يُهـــزَم

٩٤-ومُضْـــرَمَةِ الأنفـــاسِ جَمْـــرٌ وَطِيسُـــها ... شَـــــرَنْبَثَةِ الكَفَّـــــينِ فـــــاغِرةِ الفـــــمِ

٩٥-ضَـــرُوسٍ لهـــا أَبْنـــاءُ صِـــدْقٍ تَخُثُّهَـــا ... فمِـــــنْ خـــــادِرٍ وَرْدٍ وأشْـــــجَعَ أَيْهَـــــم

٩٦-رَدَدْتَ رِمَاحَيْهَـــــا بـــــأَوَّلِ عَزْمَـــــةٍ ... و زعْزَعْـــــتَ رُكْنَيْهـــــا بـــــأَوَّلِ مَقْـــــدَم

٩٧-و أَرْعَـــــنَ يَحْمُـــــومٍ كـــــأنّ أديمَـــــهُ ... إذا شُـــــرِعَتْ أَرْمَاحُـــــهُ ظَهـــــرُ شَـــــيهَم

٩٨-هَريـتُ شُـدوقِ الأُسـدِ يُطَـوى عَجاجُـه ... علـــى عَنْقَفِـــيرٍ يأْكُـــلُ النـــاسَ صَـــيلَم

٩٩فأَرْكانُـــــهُ مِـــــن يَـــــذْبُلٍ و عَمَايَـــــةٍ ... و أعناقُـــــه مِـــــن أعفُـــــرٍ ويَلَملَـــــم

١٠٠-إذا أَخـــذَتْ أعْلامُـــه صَـــدْرَ مقْنَـــبٍ ... رأَيْـــتَ شَـــرَوْرَى تحـــتَ نخـــلٍ مكَمَّـــم

١٠١-أُسِـــفَّ عليـــهِ المِسْـــكُ و النَّقْـــعُ شِـــبْهَ مَـــا ... أُسِـــــفَّ نَـــــؤُورٌ فَـــــوقَ جِلْـــــدٍ مُوَشَّـــــم

١٠٢-يســـيرُ رُوَيْـــداً في الـــوَغَى وحَديـــدُهُ ... يَســـــيلُ ذُعافـــــاً وهْـــــوَ غَيْـــــرُ مُسَـــــمَّم

١٠٣-فمـــا تَنْطِـــقُ الأَرْمـــاحُ غـــيرَ تَصَلْصُـــلٍ ... ولا تَرْجِـــــعُ الأَبطـــــالُ غَـــــيرَ تَغَمْغُـــــم

١٠٤-فَـــيمْلأُ سمعـــاً مـــن رَواعـــدَ رُجَّـــفٍ ... و يَمْـــــلأُ عَيْنـــــاً مـــــن بـــــوارِقَ ضُـــــرَّم

١٠٥-غِطَـــمٌّ خِضَـــمُّ المـــوْجِ أَوْرَقُ جَحفَـــلٌ ... لُهمـــــامٌ كمِـــــرْذاةِ الصَّـــــفيحِ المُلَملَـــــم

١٠٦-كَـــأنَّ عليـــه الـــيَمَّ بـــاليمِّ تَنْكَفـــي ... غَوارِبُـــــهُ واللَّيْـــــلَ باللّيـــــلِ يَرتَمـــــي

١٠٧-فـــلا راجِـــعٌ بـــاللأْمِ غـــيرَ مُبَتَّـــكٍ ... ولا بجَبِيـــــكِ البَـــــيْضِ غـــــيرَ مُهَـــــدَّم

١٠٨-ولا بنَواصـــي الخَيْـــلِ غـــيرَ خضِـــيبةٍ ... ولا بحَديـــــدِ المِنْـــــدِ غـــــير مُـــــثَلَّم

١٠٩-رفَعْـتَ على هـامِ العِـدَى فيـهِ قَسْـطَلاً ... خَضَـــعْتَ مشـــيب الفجـــرِ فيـــهِ بعِظلِـــم

١١٠-وغـادَرْتَ صـبغاً مـن نجيـع دمـائهم ... علـــى ظُفُـــرِ النّصْـــلِ الـــذي لم يُقَلَّـــم

١١١-لـــدْيكَ جُنـــودُ الله منْهـــا رُجُومُـــهُ ... فمِـــــنْ مـــــارِجٍ نـــــارٍ وكِسْـــــفٍ مُضَـــــرَّم

١١٢-تقـودُهُمُ في الجْـيشِ و الجـيشُ مَنسَـكٌ ... وكُـــلٌّ حَجـــيجٌ مِـــن مُحِـــلٍّ و مُحْـــرِم

١١٣-كما سارَ في الأَنْصار جَدُّكَ مِنِ منى ... وقـــادَ الحـــوارِيّينَ عيســـى بـــنُ مـــريم

١١٤-فـلا مُهْجَـةٌ في الأَرضِ منـكَ منَيعَـةٌ ... ولـــو قطَـــرَتْ مـــن رِيـــقِ أرقـــطَ شَـــجْعَم

١١٥-ولَـــوْ أَنّهـــا نِيطَـــتْ بِمِخْلَـــبِ قَسْـــوَرٍ ... ولَـــوْ أَنَّهـــا باتَـــتْ علـــى قَـــرْنِ أعصَـــم

١١٦-لَقَـدْ أَعْـذَرَتْ فيـكَ اللّيـالِي وأَنْـذرَتْ ... فقُـــلْ للْخطـــوبِ اســـتأخِري أو تقـــدَّمي

١١٧-قُصَارَاكَ مَلْكُ الأَرْضِ لا ما يَرَوْنَهُ ... مِنَ الحظّ فيها و النَّصِيبِ المُقسَّم

١١٨-ولابُدَّ مِن تِلْكَ التي تَجْمَعُ الوَرى ... على لاحِبٍ يَهْدِي إلى الحَقِّ أَقْوَم

١١٩-فَقَدْ سِئمَتْ بِيضُ الظُّبى في غُمُودِها ... وكانتْ متَى تَأْلَفْ سِوى الهامِ تَسْأم

١٢٠-وقد غَضِبَتْ لِلدّينِ باسِطَ كَفِّهِ ... إليهِنّ في الآفاقِ كالمُتّظَلّم

١٢١-وللْعَرَبِ العَرْباءِ ذلّتْ خُدُودُهَا ... ولِلْفَترةِ العَمياءِ في الزّمَنِ العَمي

١٢٢-وللْعِزّ في مِصْرٍ يُرَدُّ سَرِيرُهُ ... إلى نَاعِبٍ بالبَينِ ينعقُ أسْحَم

١٢٣-وللْمُلْكِ في بَغْدادَ إذْ رُدَّ عَرْشُهُ ... إلى عَضُدٍ في غَير كفٍّ ومِعْصَم

١٢٤-إلَى شِلْوِ مَيْتٍ في ثِيَابِ خَلِيفَةٍ ... وبَضْعِ لحَامٍ في إهَابٍ مُوَرَّم

١٢٥-فإنْ يَكُنِ العَبْدُ اللّئِيمَ نِجَارُهُ ... فَمَا هُوَ مِن أهْلِ العِراقِ بألأم

١٢٦-سوَامٌ رِتاع بينَ جَهْلٍ و حَيْرَةٍ ... و مُلْكٌ مُضَاعٌ بينَ تُرْكٍ و دَيْلَم

١٢٧-كأنْ قدْ كَشَفْتَ الأمرَ عن شُبُهاتِهِ ... فلم يُضْطَهَدْ حَقٌّ ولم يُتَهَضم

١٢٨-وَفَاض دماً مَوْجُ الفُراتِ ولم يَجُزْ ... لِوارِدِهِ طُهْرٌ بِغَيْرِ تَيَمُّم

١٢٩-فلا حَمَلَتْ فُرسانَ حَرْبٍ جِيادُهَا ... إذا لم تَزُرْهُمْ من كُمَيتٍ و أدهَم !

١٣٠-ولا عَذُبَ الماءُ القَراحُ لِشارِبٍ ... وفي الأرضِ مَرْوانِيّةٌ غيرُ أثِّم !

١٣١-أَلاَ إنَّ يَوْماً هاشِمِيّاً أظَلَّهُمْ ... يُطِيرُ فَراشَ الهامِ عَنْ كُلِّ مُجْثَمِ

١٣٢-كَيَوْمِ يَزِيدٍ و السَبَايا طَرِيدةٌ ... على كُلِّ مَوّارِ المِلاّطِ عَثَمْثَم

١٣٣-و قَدْ غَصّتِ البَيْداءُ بالعِيسِ فوقَها ... كَرائِمُ أظْعَانِ النّبِيّ المعظّم

١٣٤-ذُعِرْنَ بأبناءِ الضَّبابِ و أعْوَجٍ ... فأبْكَينَ أبناءَ الجَدِيلِ و شَدْقَم

١٣٥-يَشُلُّونَها في كُلّ غارِبِ دَوْسَرٍ ... عليهِ الوَلايا بالخِشاشِ مُخَزَّم

١٣٦-فَمَا في حَرِيمٍ بَعْدَهَا مِنْ تَحَرُّجٍ ... ولاَ هَتْكُ سِترٍ بَعْدَها بمحَرَّم

١٣٧-فإن يُتَحَرّمْ خيرُ سبطَيْ محَمّدٍ ... فإنّ وليّ الثّأرِ لم يُتَحَرَّم

١٣٨-ألا سائلُوا عنهُ البَتُولَ فتخبرُوا أكانَتْ لهُ أُما وكان لها ابنم

١٣٩-ألا إنّ وتْراً فِيهِمُ غَيرُ ضَائعٍ وطُلاّب وِتْر منكمُ غيرُ نُوَّم

١٤٠-فلم يَبقَ للمِقدارِ إلاَّ تَعِلّةٌ لديكّ مَداها فاحسِمِ الدّاءَ يُحسَم

١٤١-ولم يْبق منهُمْ غيرُ فَقْعٍ بقَرقَرٍ أذَلَّ من العَفْرِ الذّليلِ و أرغَم

١٤٢-سُيوفٌ كأغمادِ السُّيوفِ ودَوْلةٌ تَثَنّى دَلالاً كالقَضيبِ المُنَعَّم

١٤٣-فَتمَشْونَ في ثِنْيِ الدِلاصِ سوابغاً ويَمْشونَ في وَشيِ البُرودِ المُسَهَّمِ

١٤٤-وإنَّا وإيّاهُمْ كَمَارِنِ نَبْعَةٍ تَهَضّمَ نَجْماً من يَراعٍ مُهَضَّم

١٤٥-وما عاثَ فيهِمْ مِقْوَلٌ مثلُ مِقوَلي ولا لاحَ فيهِمْ مِيسَمٌ مثلُ مِيسَمي

١٤٦-وأَوْلى بلَوْمٍ من أُمَيّةَ كُلِّها وإنْ جَلّ أمْرٌ من مَلامٍ و لُوَّم

١٤٧-رِجالٌ هُمُ الدّاءُ العَيَاءُ الذي سَرىَ إلى رِمَمٍ بالطَّف منكُمْ وأعظُم

١٤٨-هُمُ قَدَحُوا تلْكَ الزّنادَ التي وَرَتْ ولَوْ لمْ تُشَبَّ النّارُ لم تَتَضَرّم

١٤٩-هُمُ رَشَّحُوا تَيماً لإرْثِ مُحمّدٍ وما كانَ تَيْمِيٌّ إليهِ بمُنتم

١٥٠-على أَيِّ حُكْمِ اللهِ إذ يَأْفكُونَهُ أُحلَّ لَهُمْ تقديمُ غيرِ المُقدَّم؟

١٥١-وفي أيِّ دِينِ الوَحْي و المُصْطَفَى لَهُ سَقَوْا آلَهُ مُمْزُوجَ صابٍ بعلقَم ؟

١٥٢-فما نَقَمُوا أنّ الصّنيعَةَ لم تكُنْ ولكنَّها منهُمْ شنَاشِنُ أخْزَم

١٥٣-وتاللّهِ ما للهِ بادَرَ فَوْتَهَا ذَوُو إفْكِهِمْ من مُهْوِنٍ أو مُنَقِّم

١٥٤-ولَكَنَّ أَمْراً كانَ أُبْرِمَ آنِفاً وإنْ قالَ قَوْمٌ فَلتَةٌ غير مُبْرَم

١٥٥-بِأَسْيَافِ ذاكَ البَغْي أَوَّلَ سَلِّها أُصِيبَ عليٌّ لا بِسيْفِ آبنِ مُلْجَم

١٥٦-و بِالحِقْدِ حِقْدِ الجَاهِلِّيةِ إنَّهُ إلى الآن لم يَظْعَنْ ولم يَتَصَرَّم

١٥٧-و بالثّأْرِ في بَدْرٍ أُرِيقَتْ دِماؤُكُمْ وقِيدَ أليكُمْ كلّ أَجْرَدَ صِلدِم

١٥٨-ويَأَبى لكُم مِنْ أن يُطَلَّ نَجِيعُها فُتُوٌّ غِضَابٌ مِنْ كَميٍّ و مُعْلِم

١٥٩-يَرِيعُونَ في الهَيْجا لإلى ذِي حَفِظَةٍ طَوِيلِ نجادِ السَيْفِ أَبْلَجَ خِضْرِم

١٦٠-قَليلِ لِقَاءِ البِيضِ إلاَّ منَ الظُّبَى قَليلِ شَراب المَاءِ إلاَّ منَ الدّم

١٦١-فَطَـوْراً تَـراهُ مُؤدَمـاً غَيْـرَ مُبْشَـرٍ وطَـوْراً تَـراهُ مُبْشَـراً غـيرَ مُـؤدَم

١٦٢-وكُنُـتمْ إذا مَـا لَمْ تُـثَلَّمْ شِـفارُكُمْ عَلِمْنـا بِـأَنَّ الهـامَ غـيرُ مُـثَلَّم

١٦٣-سـبقْتُمْ إلى الـمَجدِ الحَـديثِ بأَسْـرِهِ وبُـؤتُمْ بِعـادِيٍّ علـى الـدّهرِ أقـدَم

١٦٤-وَلَـيْس كَمـا أَبقَـتْ ضُـبَيْعَةُ أَضْـجَم ولَـيْس كَمـا شـادَتْ قبائـلُ جُـرْهُم

١٦٥-ولكـنَّ طَـوداً لم يُحَلْحَـلْ رَسـيُّهُ وفَارِعـةً قَعْسَـاءَ لَمْ تُتَسَـنَّم

١٦٦-إذا مَـا بِنـاءٌ شـادَهُ اللهُ وَحْـدَهُ تَهَـدَّمَتِ الـدّنْيا ولمْ يَتَهَـدَّم

١٦٧-فَمُكْـبِرُكُمْ للهِ أَوَّلُ مُكْـبِرٍ ومُعْظِمُكُـمْ للهِ أَوَّلُ مُعْظِـم

١٦٨-تَـمُدّونَ مِـنْ أَيـدٍ تَغَـيَّمُ بالنَّـدَى إذا مـا سَمـاءُ القَـوْمِ لَمْ تَتَغَـيَّم

١٦٩-أَلاَ إِنّكُـمْ مُـزْنٌ مـن العُـرْفِ فـائِضٌ يُـرَدُّ إلى بَحْـرٍ مـن القُـدْسِ مُفْعَـمِ

١٧٠-كَـأَنّكُمُ لا تَحْسَـبُونَ أَكُفَّكُـمْ تَفـيضُ علـى العَـافي إذا لم يُحَكَّـم

١٧١-فـلا صَـفَدٌ مـنكُمْ إذا لَمْ يكُـنْ غِـنى ولا منَّـةٌ طَـوْلٌ إذا لم تُـتَمَّم

١٧٢-بكُـمْ عَـزّ مـا بَـينَ البَقيـعِ وَ يثـرِبٍ ونُسِّـكَ مـا بَـينَ الحَطـيمِ و زمـزم

١٧٣-فـلا بَرِحَـتْ تَـترى عَلَـيكُمْ مـن الـورَى صَـلاةٌ مُصَـلٍّ أَوْ سَـلامُ مُسَـلِّم

١٧٤-لَـئِن كـانَ لي عـنْ وُدّكُـمْ مُتَـأخَّرٌ فمـا ليَ التّوحيـدِ مـن مُتَقَـدَّم

١٧٥-مـدَحْتكُمُ عِلْمـاً بمـا أنَـا قِائـلٌ إذا كـانَ غَـيري زاعِمـاً كُـلَّ مَـزْعَم

١٧٦-ولَـوْ أَنَّـني أجـري إلى حيْـثُ لاَ مَـدًى مـنَ القَـوْلِ لم أحْـرَجْ ولم أَتَـأثّم

١٧٧-لَكُـمْ جـامعُ النُّطـقِ الـمُفَرَّق في الـورَى فَمِـنْ بـينِ مشْـروُح وآخَـرَ مُـبْهَم

١٧٨-وفي النّـاسِ علْـمٌ لا يَظُنّـونَ غَيْـرَهُ وذلـكَ عُنْـوانُ الصّـحيفِ الـمُختَّم

١٧٩إذا كانَـتِ الأَلْبـابُ يَقْصُـرُ شَـأوُهَا فظُلْـمٌ لِسـرِّ اللهِ إنْ لم يُكـتَّم

١٨٠-إذَا كـانَ تَفْريـقُ اللُّغـاتِ لِعِلّـةٍ فـلا بُـدَّ فيهـا مـن وسَـيطٍ مُتَـرْجِم

١٨١-وآيَـةُ هـذا أَنْ دَحَـا اللهُ أَرْضَـهُ ولكِنَّهـا لم تُـرْسَ مـن غـيرِ مَعلَـم

١٨٢-ولم يُـؤتَ مَـرْءٌ حِكْمَـةَ القَـوْلِ كُلَّهـا إذَا هُـوَ لم يَفْهَـمْ ولم يَـتَفَهّمِ

١٨٣-لـكَ الفَضْـلُ حـتى مِنـكَ لي كُـلُّ نِعْمَـةٍ وكُـلُّ هُـدىً , مـا كُـلّ هـادٍ بمُـنْعِم

١٨٤-وإنّي وإنْ شَـطَّ الـمَزارُ لَراجِـعٌ إلى وُدِّ قَلْـبٍ في ذُراكَ مُخَـيِّم

١٨٥-بأنْصَحَ من جَيْبِ المُحِبِّ على النَّوَى ... وأطْهَرَ مِنْ ثَوبِ الحَرامِ المُهَينْم

١٨٦-وضِعْفُ الذِي جمجمتُ غيرَ مُصرِّحٍ ... مِنَ الشُكْرِ ما صَرّحْتُ غير مُجمجِم

١٨٧-وأُقْسِم إنّي فِيكَ وَحْدِي لَشِيعَةً ... وكُنْتُ أَبَرَّ القائِلينَ بمُقْسَم

١٨٨-ولولا قَطِينٌ في قَصِيٍّ مِنَ النّوَى ... لَمَا كانَ لِي في الزّابِ من مُتَلَوَّم

١٨٩-وفي ذَمَلانِ العِيسِ كُلُّ مَآربي ... إذا أرْقَلَتْ بي من أَمُونٍ و عَيْهَم

١٩٠-فَمِنْها إذا عَدَتْكَ شِيعَةُ رِحْلَتي ... ومنها إذا أَمّتْكَ شِيعَةُ مَقدَمي

١٩١-وأينَ تكونُ الأَرْحَبِيَّةُ في السُّرَى ... وَشَدْوِي على كِيرَانِها و ترنُّمي

١٩٢-إذا لَمْ أُجَاوِزْ فَدْفَداً بعْدَ فَدْفَدٍ ... إليكَ و أطْوِي مَخْرَماً بعد مَخْرَم

١٩٣-وخَيرُ آزْدِيارٍ غِبُّهُ و عَلَى النّوَى ... يُحَجُّ إلى البَيْتِ العَتيقِ المُحَرَّم

١٩٤-وعنْدي على نَأيِ اللقاءِ و بُعْدِي ... قَصَائدُ تَسْرِي كَالجُمانِ المُنظَّم

١٩٥-إذَا أشْأمَتْ كانَتْ لُبانَةَ مُعْرِقٍ ... وإنْ أعْرَقَتْ كانَتْ لُبانَةَ مُشْئِم

١٩٦-تَطَاولُ عَنْ أقْدارِ قَوْمٍ جَلالَةً ... و تَصْغُرُ عن قَدْرِ الإمامِ المعظَّم

١٩٧-وأَيُّ قَوافِي الشعرِ فيكَ أحُوكُهَا ... وما تركَ التّنزيلُ من مُتَرَدَّم ؟

١٩٨-وَلَو أَنّ عُمْري بالِغٌ فيكَ همّتي ... لَثَقَّفْتُ بَيتاً أَلْفَ عامٍ مُجَرَّم

١٩٩-أُسِيءُ ظُنوني بالثَّناءِ و أنْتَحي ... لِذَمّ ثَنَائي وهْوَ غيرُ مُذمَّم

٢٠٠-كمَنْ لامَ نَفْساً وهي غَيْرُ مَلُومَةٍ ... وأُفْحِمَ ظَنّاً وهْوَ ليسَ بمُفْحَم

٢٠١-ولمّا تَلَقتْكَ المواسِمُ آنِفاً ... تَرَبّصْتُ حتى جِئْتُ فَرْداً كَمَوْسِمِ

٢٠٢-لِيَعلَمَ أهْلُ الشّرْقِ والغَرْبِ أنّني ... بنفسيَ لا بالوفدِ كان تَقَدُّمي

- **إضاءة على مناسبة القصيدة والغرض منها :**

نظم الشاعر هذه القصيدة الأطول في ديوانه لمدح ممدوحه الأول المعز لدين الله الفاطمي وتمجيده، و إن كان مدحه للمعز بقصيدة من (٢٠٢) بيتاً يبدو عجيباً فإن العجب يزول إذا ما علمنا أنَّ الشاعر نظم أغلب ديوانه تقريباً في مدح المعز لدين الله الرجل الذي حاز على النسبة العظمى من المدح في شعر الخلافة على لسان ابن هانئ شأنه في ذلك شأن (المنصور بن أبي عامر) الذي نال الشرف نفسه على لسان الشاعر ابن دراج .

وهذا أغرى بعض الباحثين بدراسة هذا الجانب من شعر الشاعرين لعظمته وسمعته تحت عنوان (عامريات ابن دراج) أو (معّزيات ابن هانئ الأندلسي)؛ لأنّ شعرهما في هذين الرجلين تحوّل إلى ظاهرةٍ فريدةٍ تستحق الدراسة و البحث . وقد كانت مطوّلة ابن هانئ في مدح المعز لدين الله عندما كان في القاهرة بينما كان الشاعر في المغرب و أُرّخت بشهر رجب سنة (٣٦٢هـ)، إذ فارق الشاعر سيّده ببرقة وقفلَ راجعاً إلى إفريقية أو الزاب حيث يدعوه بـ (القصيّ من النوى) في البيت رقم (١٨٨) من القصيدة نفسها، لكنه قُتِل يوم الأربعاء (٢٣رجب / ٣٦٢ هـ) ولم يتسنَّ له اللحاق بالمعز ولا حتى الالتحاق بأسرته علماً بأنَّ طول القصيدة يعدّ دليلاً إضافياً على أنها أرسلت إلى الخليفة المعز ولم ينشدها الشاعر أمامه .

- **إضاءة على أهم ملامح البنية الفكرية في القصيدة :**

بدأ الشاعر قصيدة بمقدمةٍ تقليدية طويلةٍ نسبياً مزج فيها الغزل بالخيال الحربي واستغرقت أبيات المقدمة (٢٣) بيتاً، وتعدّ المقدمة من جهة الطول متناسبةً مع طول القصيدة الإجمالي (٢٠٢) بيتاً، إذ بدأ الشاعر المقدمة بذكر مغامراته في اقتحام المخاطر وتجشم المهالك في سبيل الوصول إلى محبوبته التي منعها من النوم خوفها على حبيبها من أعين الرقباء التي تتربّص به من جهةٍ، و توجّسها من افتضاح أمره وما قد يسببه لها من عارٍ و فضيحة ولومٍ من قومها من جهةٍ أخرى، ويمعنُ الشاعر في وصفها وصفاً حسياً فيجعل الليل يسعى وراء سواد شعرها كي يشابهه من أجل أن يستر الحبيب وهو طارقٌ محبوبته ليلاً في البيت السابع، ثم يتحدث عن حكمته وشجاعته في الحرب و المواجهة مازجاً كل ذلك بالنسيب، حتى باتت المقدمة مزيجاً من الغزل و الوصف الحسي للمحبوبة و الحديث عن آلام الحب و

لوعاته من جهة و تصويراً لشجاعة الشاعر وإقدامه و جرأته من جهة أخرى، فباتت مزيجاً من النسيب والخيال الحربي في آنٍ معاً .

وعند انتهاء مقدمة النسيب الممزوج بالخيال الحربي نصل إلى مفصل من أروع مفاصل القصيدة عندما تخلّص الشاعر من المقدمة إلى مدح المعز من دون أن يشعر القارئ بقطعٍ أو بانفصالٍ بين المقدمة و الغرض الشعري، عندما تمنّى ابن هانئ أن يصبغ خدر محبوبته و خيمتها بدماء الحراس، ويجعلها مشابهة لرايات المعّز لدين الله المخضّبة بدماء أعدائه كما ورد في البيت الرابع والعشرين.

فَلَوْ أَنَّني أَسْطِيعُ أَنْقَلْتُ خِدْرَهَا بما فَوْقَ راياتِ المُعِزِّ منَ الدّمِ

ولاشك في أنّ ابن هانئ من أبرع الشعراء في التخلّص ومن أكثرهم قدرة على دمج المقدمات بالأغراض بالتخلّص السلس بما يحفظ الوحدة المعنوية، وهنا يؤدي الأسلوب الشعري دوراً مهماً في وصول قارب القصيدة إلى برّ الأمان؛ إذ ينقسم الشعر من جهة الأسلوب إلى أنواع :

((ضربٌ حَسُن لفظهُ، وحلا فإذا أنت لم تجد هناك فائدةً في المعنى إن فتّشتْهُ،.... وضربٌ جاد معناه و قصّرت ألفاظه عنه... وضربٌ تأخَّر معناه و تأخَّر لفظُهُ))[١].

ويبدو أنّ ابن هانئ استطاع في معظم ديوانه، وليس في هذه القصيدة فحسب أنْ يشدّ عضد القصيدة و يوائم بين أركانها، و يقوي أواصر الترابط العضوي بين عناصر بنائها .

وبما أنَّ قصيدته في المدح نراه يبدأ رحلة المدح في البيت الرابع و العشرين مستطرداً في تصوير راياته الحمراء المخضّبة بدماء أعدائه وصولاً إلى البيت التاسع و العشرين، وبعد ذلك في البيت الثلاثين و ما بعده يبدأ بوصف كتائب المعّز وسطوة جيشه ثم يبدأ بالمدح الصريح للمعز في البيت الثالث و الثلاثين ذاكراً اتصال نسبه بالرسول (ص)، ومعيداً فكرة طرقها مراراً في قصائده المدحية في المعز وهي أنّ الله عز وجل وضع علمه أو أكثر علمه في خليفة المعّز لدين الله .

---

[١] الشعر و الشعراء ، ابن قتيبة ،١/ ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩. حققه أحمد محمد شاكر ، دار الحديث، القاهرة، طبعة ثانية، ١٩٩٨

ويكمل بعد ذلك في مدحه الصريح للمعز حتى يصل إلى لبيت الثالث والتسعين واصفاً كرم الممدوح وشجاعته وقوته و إقدامه و تفوّقه على أعدائه وغير ذلك من معاني المدح التقليدية التي اعتاد الشعراء العرب على الخوض فيها، ذاكراً علمه بالغيبيات ومنزلته الرفيعة وسموّ نسبه وفضله على سائر البشر ومن ذلك قوله :

و روحِ هـدىً في جسـمِ نـورٍ يُمِـدّهُ شـعاعٌ مـن الأعلـى الـذي لم يُجسَّـمِ
ومَتّصـــلٍ بـــين النـــبيِّ وبينـــه ممـــرٌّ مـــن الأنســـابِ لم يتصـــرَّم
إذا أنـــت لم تعلـــم حقيقـــة فضـــله فســـائل بـــه الـــوحي المنَـــزّلَ تَعلَـــمِ
إمـامُ هـدىً مـا التـفَّ بيـتُ نبـوّةٍ علـى ابـن نـبيٍّ منـه بـاللهِ أعلـمِ
ولا تسـألوا عـن جـاره إنّ جـاره هـو البـدرُ لا يُرقـى إليـه بسُـلّمِ
و جـودُك جـودٌ لـيس بالمـال وحـده إذا نهضـت كـفٌّ بأعبـاءِ مَغَـرم
ولا عجـبٌ أن كنـتَ خـيرَ متـوّجٍ فجـدّك بالبطحـاء خـيرُ مُعمّـمِ
فـلا تتكلـف للخمـيس مـن العـدى خميسـاً ولكـن رُعْـه باسمـك يُهـزم

حتى يصل للبيت الرابع والتسعين فيبدأ به من جديد وصفَ الحرب متحدثاً عن قوة جيش المعز و عظمته ويستطرد في وصف هذا الجيش مشبهاً إياهُ بالجبال مرّة كما حدث في البيت التاسع و التسعين إذ يقول:

فأركانه من يذبلٍ و عمايةٍ و أعناقه من أعفُرٍ و يَلَمْلَم

و بالبحر مرةً أخرى في البيت الخامس والسادس بعد المئة محاولاً ترسيخ العَظمة عظمة جيش المعز وتشبيهه بكل ما هو عظيم، ولا شك في أنّ ذلك مدحٌ غير مباشر للمعز، ولم يغفل بعد ذلك التذكير بسطوة المعز وجيشه و أثره البليغ في أعدائه مُشيداً بحنكته في الحرب و قيادته وتحكّمه بجيشه و أتباعه في البيت الثامن و التاسع و العاشر بعد المئة و ما بعدها .

ويستمر في سياق حديث الحرب و وصف فروسية المعّز و شجاعته حتى تصل إلى البيت الثاني و العشرين بعد المئة إذ يبدأ في المدح السياسي المباشر للمعز و المدح غير المباشر له بالتعريض بخصومه السياسيين فيندّد بكافور الإخشيدي و يذكّر بالماضي قبل فتح مصر على يد المعز، ثم يعّرض بالعباسيين خصوم المعزّ في بغداد فيقول :

و للعزّ في مصرٍ يُرَدُ سريره إلى ناعبٍ بالبينِ ينعقُ أسحمِ

و للُملكِ في بغداد إذ رُدَّ عرشه إلى عضدٍ في غير كفٍّ ومعصمِ

إلى شلو ميتٍ في ثياب خليفةٍ وبضع لحامٍ في إهابٍ مُورَّمِ

فإن يـكن العبُد اللئيمُ نجارُه فما هو من أهـل العراقِ بألأمِ

ويستطرد ابن هانئ هنا في إعلاء شأن المعّز سياسياً وهجاء خصومه السياسيين و التفاخر بفتكه بهم و تفوّقه عليم حتى يصل إلى البيت الثاني و التسعين بعد المئة، ثم يعود ليصف عزّة المعّز و تي بمجده ومكانته و كرمه فيقول :

تمدّون من أيدٍ تغيّمُ بالندى إذا ما سماء القوم لم تتغيمّ

ألا إنكم مُزنٌ من العرفِ فائضٌ يُرَدُّ إلى بحرٍ من القدس مفعَمِ

كأنكم لا تحسبون أكفّكم تفيضُ على العافي إذا لم يُحكمّ

ويبدو أن ابن هانئ قد استفاض في وصف كرم المعّز و التغني بعطائه، و ربما يدفع ذلك إلى التساؤل عن الدافع أو الغرض الذي دفع الشاعر للإلحاح على قيمة الكرم على وجه التحديد، وهذا ما تناوله الدارسون تحت عنوان أغراض الشعر فهناك من اتخذ الشعر مكسبة و تجارة و توصّلوا به إلى السوق كما توصّلوا به إلى العلية، و تعرّضوا لأعراض الناس فوصفوا اللئيم عند الطمع فيه بصفة الكريم، و الكريم عند تأخر صلته بصفة اللئيم[١]، ولاشك في أن هذا غير مقبول عند العرب لأنّ هذا التحليل لدوافع الشعراء يعني تعميم التكسّب الشعري على كل الشعراء، فالتكسّب بالشعر كان اتجاهاً سائداً وموجوداً في الشعر العربي، لكن لا يمكن أن يصب كل شعر المدح في مصب التكسب لأنّ في ذلك ظلمٌ للشعراء أولاً و انتقاصٌ من الممدوح ثانياً .

وفي الوقت الذي يرى البعض أن الشعر يكتسب قيمته من دوافعه و أغراضه ينسب البعض الآخر تلك القيمة إلى الأسلوب، فها هو ابن طباطبا مثلاً يرى أنّ من أسباب جودة الشعر الصدق عن ذات النفس

[١] شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، مقدمة الشارح، ١٦، ١٧

واستدلّ بقولٍ لعليٍّ بن أبي طالب رضي الله عنه " ما خرج من القلب وقع في القلب وما خرج من اللسان لم يتعدّ الآذان"[١]، بينما يرى الآمدي أن الإنتاج الشعري لمقاييس محددة وأمّ هذه المقاييس هو عمود الشعر وطريقة العرب، التي كانت أساساً للمفاضلة بين الشعراء من وجهة نظره[٢].

و بالعودة إلى البنية الفكرية لقصيدة ابن هانئ نجده ينتقل من الكرم إلى الإشارة لتفرّد المعز و استحقاقه للمدح، و أنه مهما نظم فيه من مدحٍ فلن يوفيه حقّه ولن يبلّغه مكانته التي يستحقها و هذا المعنى شائعٌ تقليديٌّ عند شعراء المدح :

مدحتُكمُ علماً بما أنا قائلٌ إذا كان غيري زاعماً كلَّ مزعمِ

ولو أنّني أجري إلى حيث لا مدىً من القول لم أحرج ولم أتأثّمِ

إذا كانت الألباب يقصرُ شأوها فظلمٌ لسرّ الله إن لم يكتمَّ

وبعد ذلك يبيّن عدم استغنائه عن المعّز و أنه سيعود إليه مهما طال ابتعاده عنه لأنه أساس كل الفضل والنعم التي يرتع بها الشاعر فيقول في ذلك :

لك الفضل حتى منك لي كلّ نعمةٍ وكلّ هدىً ما كلُّ هادٍ بمُنعِم

وإني وإن شطّ المزار لراجعٌ إلى ودّ قلبٍ في ذراك مُخيمّ

بأنصحَ من جَيبِ المحبّ على النوى و أطهر من ثوب الحرام المهنَمِ

ويكمل في هذا السياق حتى يصل إلى البيت الثالث و التسعين بعد المئة ليبدأ في البيت الرابع و التسعين بعد المئة فخره بشعره في مدح المعّز و عجزه عن وصف المعّز بما يستحقه من صفات متباهياً بفصاحته وبيانه وبلاغته وتفوّقه على غيره من الشعراء فمزج الفخر بالمدح مزجاً بديعاً فقال :

---

[١] ينظر: نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي، د. عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، ٥٦٦

[٢] الموازنة ، الآمدي ، ٣١

وعندي على نأي اللقاء و بعده قصائد تسري كالجمان المنظّمِ

إذا أشأمت كانت لبانة مُعرِقٍ و إن أعرقت كانت لبانة مُشئِمِ

وأيُّ قوافي الشعر فيك أحوكها وما ترك التنزيل من متردّمِ

و يكمل في ذلك حتى يختم القصيدة ببيتٍ بالفخر الخالص بنفسه و مكانته على عكس المتوقع بأن يختم هذه القصيدة المدحية الطويلة ببيتٍ في المدح لكنه خالف التوقعات وختم مدحته العصماء مفتخراً بنفسه و تفوّقه على غيره من الشعراء و كأنه يرفض ضمناً لقب (متنبي الأندلس) ويبدي استياءهُ من فكرة تشبيهه بالشعراء المشارقة أو تقليده لهم فيقول في البيت الثاني بعد المئتين و الأخير من هذه القصيدة :

ليعلمَ أهل الشرق و الغرب أنّني بنفسيَ لا بالوفد كان تقدّمي.

أولاً : الأسلوب التعبيري :

(١) – سمات الألفاظ و التراكيب :

إنَّ القارئ لديوان ابن هانئ كاملاً ليس هذه القصيدة فحسب يلاحظ أنَّ الشاعر قد اختار لقصائده معجماً لغوياً تقليدياً وعراً وإن كان القارئ لشعر ابن هانئ لا يعلم القائل فإنه سيرجّح نسبة شعره إلى شاعرٍ من حقبة النابغة و زهير و امرئ القيس و غيرهم من فحول الجاهلية، وذلك لما في ألفاظه من وعورة و جزالة و حوشية أقرب ما تكون إلى المعجم اللغوي السائد بين شعراء تلك الحقبة .

ففي باب صناعة الألفاظ ذهب بعض النقاد إلى تقسيمها إلى قسمين:

- **القسم الأول**: في اللفظة المفردة: وهنا يحتاج صاحب هذه الصناعة في تأليفه إلى ثلاثة أشياء؛ اختيار الألفاظ المفردة، ونظم كل كلمة مع أختها المشاكلة، والغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه[١] .
- **القسم الثاني**: في الألفاظ المركبة: المقصود هنا هو الفائدة الحاصلة من فوائد التأليفات، علماً بأن صناعة تأليف الألفاظ تنقسم إلى ثمانية أنواع هي: السجع المختص بالكلام المنثور، والتصريع المختص بالكلام المنظوم، والتجنيس والترصيع ولزوم ما لا يلزم واختلاف صيغ الألفاظ وتكرير الحروف في المنظوم والمنثور معاً، والموازنة في النثر[٢] .

وعندما نحكم على ألفاظ ابن هانئ في هذه القصيدة المختارة للدراسة الفنية فإنّ ذلك لا يعني أنّ ذلك الحكم ينطبق على هذه القصيدة فحسب، بل إنَّ النموذج المختار للدراسة الفنية يمثّل شعر ابن هانئ كاملاً من جهة لأنها القصيدة الأطول في ديوانه الضخم، كما يمثّل شعر عصر الخلافة بشكلٍ كاملٍ من جهةٍ ثانيةٍ لأنّ شاعرنا هو الأغزر إنتاجاً و الأكثر قولاً في القصائد الطويلة على الإطلاق من بين شعراء و عصره مجتمعين .

فعندما نصف ألفاظ ابن هانئ و تراكيبه بصفة محدّدة فإن ذلك نسبياً يجري على شعره عموماً وعلى شعر عصر الخلافة أيضاً لأنه بناء على ما تقدّم في البحث تبيّن لنا أنّ شعر ابن هانئ تقريباً هو شعر

---

[١] ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير،١/ ١٤٩

[٢] المصدر نفسه: ١٩٤، ١٩٥، ينظر : الطراز، ٣٥١ وما بعدها

عصر الخلافة أو على الأقل هو الشعر الذي يمثل النسبة الأعظم على الإطلاق من شعر عصر الخلافة وهنا نسمح لأنفسنا أن نطلق على ابن هانئ لقب (العمدة) بين شعراء عصر الخلافة لأنّه أحد أهم الأعمدة التي قام عليها الشعر واستند عليها الأدب في تلك الحقبة .

وعندما نقول إنّ ألفاظ ابن هانئ و تراكيبه ألفاظٌ و تراكيبُ الجاهلية بامتياز في هذه القصيدة وفي غيرها من قصائد الديوان فذلك يعني أننا أمام ألفاظ تتسم بالقوة والجزالة والغرابة والصعوبة والوعورة وإنها أبعد ما تكون عن البيئة الحضرية التي نشأ فيها الشاعر ونهل خلالها علمه وأدبه وشعره.

وقد ذهب قدامة بن جعفر إلى وجوب ائتلاف اللفظ والمعنى وعدَّ تنافرهما عيباً فصّله في أنواعٍ كثيرة[١] ولا ينفصل الحديث بشكل من الأشكال عن المعاني في أثناء الخوض في الحديث عن الألفاظ فإن كان اللفظ جسماً فإنَّ روحه المعنى و ارتباطه به كارتباط الروح بالجسمِ يضعف بضعفه و يقوى بقوته، فإذا سلم المعنى و اختلّ بعض اللفظ كان نقصاً للشعر و هجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج و الشلل و العور و ما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح، و كذلك إنّ ضعُفَ المعنى و اختلّ بعضه كان للّفظ من ذلك نصيبٌ كالذي يعرض للأجسام من مرضٍ بمرضِ الأرواح، ولا تجد معنىً يختل إلاّ من جهة اللفظ... فإن اختلّ المعنى كلّه و فَسَدَ بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه، وإن كان حَسَنَ الطلاوة في السمعِ... فقومٌ يذهبون إلى الكلام و جزالته على مذهب العرب من غير تصنّعٍ كبشار بن برد، وآخرين أصحاب جلبةٍ وقعقعةٍ بلا طائل معنى إلاّ القليل النادر كأبي القاسم ابن هانئ ومن جرى مجراه وهنا يستشهد ابن رشيق على ذلك في كتاب العمدة بقول ابن هانئ في مطلع قصيدته التي اتّخذناها أنموذجاً في الدراسة الفنية لشعر عصر الخلافة :

أصاخت فقالت وقعُ أجردَ شيظمٍ وشامتْ فقالت برق أبيض مخذمِ

وما ذُعرت إلا لجرس حليّها ولا لَمحتْ إلاّ بُرىً من مُخَذَّمِ

ويعلّق ابن رشيق على الألفاظ الواردة في هذا المطلع بالقول ليس تحت هذا كلّه إلاّ الفسادُ و خلاف المراد فيما الذي يفيدنا أن تكون هذه المنسوب بها قد لبست حليّها فتوهّمته بعد الإصاخة و الرمق وقعَ فرسٍ أو لمع سيفٍ.... فما هذا كله ؟ ويكمل فيقول إنّ عند أبي القاسم مع طبعه صنعة فإذا أخذ في

---

[١] ينظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ٢١٦ وما بعدها

الحلاوة و الرقّة و عمل على طبعه وسجّيته أشبه الناس ودخل في جملة الفضلاء، و إذا تكلّف الفخامة وسلك طريق الصنعة أضرَّ بنفسه و أتعبَ سامعَ شعره[١] .

كل ذلك يشير إلى أنَّ النظرة التي رسمها بعض الأدباء لألفاظ ابن هانئ و معانيه كانت نظرة سلبية تسم ألفاظ الشاعر بأنّها قعقعة وضجيجٌ لا طائل منه ولا فائدة و المقصود أنّ ألفاظ ابن هانئ اتّسمت بالقوة و الجزالة من دون أن يترافق ذلك مع قوّة في المعاني في كثير من الأحيان، فكأنّ الشاعر كلّف نفسه عناء اختيار معجم لغويٍّ قويٍّ لمعانٍ سخيفة فلم تتناسب قوّة الألفاظ المستخدمة في المقدمة تحديداً مع مضمونها و السياق العام للمطلع الغزلي الذي ينبغي أن يكون رقيقاً متناسباً مع رقّة الغزل و لطافة النسيب،علماً بأنّ ابن هانئ اعتاد ذلك في أثناء مقدماته الغزلية لما في نفسه من رغبةٍ جامحة في تفريغ طاقته الشعرية في ميدان الخيال الحربي حتى وصل به الأمر إلى مزجه بالغزل في كثيرٍ من الأحيان ومن هنا تأتي قوّة ألفاظ ابن هانئ متناسبةً مع سياق الخيال الحربي المتضّمن في مقدمات الغزل وليس مع الغزل بحد ذاته.

ومع ذلك فإنّه لا يمكن اختصار الرأي بألفاظ ابن هانئ في هذه القصيدة و غيرها بما قاله ابن رشيق عن مطلع هذه القصيدة ؛ لأنّ ابن هانئ في تتمّة القصيدة استطاع المواءمة بين قوّة الألفاظ و صعوبتها و معاني قصيدة المدح من وصفٍ لقوة الممدوح وشجاعته وبطشه و غلبةِ جيشه، و وصفٍ لقبح أعدائه وغير ذلك من المعاني التي لا تنفع معها الألفاظ الرقيقة، فإن كان ابن هانئ برأي ابن رشيق قد أخفق في المقدمة في المواءمة بين الألفاظ و المعاني من جهة التوازن في القوة و الجزالة فإننا نراه أبدع في مفاصل القصيدة الأخرى ولاسيما في أثناء حديثه عن الحرب ووصف جيش الممدوح وشجاعته و قوته في اختيار الألفاظ القوية التي تناسب تلك المعاني، فلاحظ ألفاظه في أثناء حديثه عن قوّة المعّز و شجاعته:

فلا تتكلف للخميس من العدا خميساً ولكن رعـه باسمك يهزمِ

فأركانه من يذبلٍ وعمايةٍ و أعناقه من يعفرٍ و يلملمِ

---

[١] : ينظر : العمدة ١/١٢٤، ١٢٥ .

فليس غريباً هنا ولا مستهجناً أن يستخدم ابن هانئ ألفاظاً قوية صعبة فيها قعقعة كقوله :

((خميساً – رُعْهُ – يذبل – عماية – يعفر – يلملم))

وغير ذلك من الألفاظ، ولا يحق لابن شيقَ أو غيره أن ينتقد ذلك هنا أو يعترض على هذه الألفاظ و صلابتها لأنها في هذه المواضع نراها متناسبةً مع قوّة الموضوع و صلابة المشهد، وليس كما هو الأمر في المقدمة الغزلية التي انتقدها ابن رشيق إذ رقّت المعاني و قست الألفاظ و وصلت إلى مرحلةٍ من الوعورة لا تتناسب فيه مع السياق الغزلي الذي يفترض أن يكون رقيقاً لفظاً و معنى، فإن كان اللفظ قصّر عن المعنى أو أعطاه أكثر من حقّه في المقدمة و المطلع الغزلي برأي ابن رشيق فإنّه جاء في باقي القصيدة على قدر المعاني متناسباً معها في القوّة و الأهمية و الجزالة، سواءٌ وافق ابن رشيق على ذلك أو خالفه علماً بأن ان رشيق اعترض على ماوردَ في المقدمة و المطلع فقط، ولم يصف ألفاظ ابن هانئ بالقعقعة التي لا طائل منها في كل القصيدة بل في أبيات المقدمة الغزلية فقط .

وفي سياق الحديث عن سمات الألفاظ في شعر عصر الخلافة من خلال أنموذج مدحية ابن هانئ الطويلة لا يمكن اختصار خصائص اللفظ بالجزالة و القوة و الحوشية و الوعورة فإن كانت تلك السمات بارزةً في شعره عموماً وفي مطولته هذه تحديداً، فإنّ السمة البارزة التي لا يمكن إغفالها في ألفاظ ابن هانئ هي سمة الإيحاء؛ فلا شك في أنَّ ألفاظ ابن هانئ في شعره عموماً كانت ألفاظاً موحيةً و معبرة عن الموضوع أو عن القضية التي يتحدث عنها ولاسيما من جهة المدح و الانتماء السياسي، فعندما أراد وصف كرم المعّز مثلاً نراه يحرص على ذكر ألفاظٍ ك :

(البدرات – الضاحك – المتبسّم – القِرى – تهبُ – الجود – جوداً – المال – كفٌّ – أجزل – نائل – مغنم – .....) وغير ذلك من الألفاظ الدالة على ذلك في قوله :

لكَ البدراتُ النُّجلُ من كلّ طلقةٍ عروبٍ كوجه الضاحك المبتسّم

و كانت ملوك الأرض تبجحُ بالِقرى قرى المحضِ في اللأواء غير مُصَّرم

فقد تهب الدنيا و أنجم سعدها طَوالعُ شتّى من فُرادى و توأمِ

وما الجود جوداً من سواك حقيقةً وما هو إلاّ كالحديث المرجّمِ

وجودُك جودٌ ليس بالمال وحَدهُ إذا نهضتْ كفٌّ بأعباء مَغرمِ

وبالمجد إنّ المجد أجزلُ نائلٍ وبالفوز إنَّ الـفوز أكبـرُ مَـغنَم

من الواضح أن المعجم اللغوي السائد في الأبيات السابقة تجري في سياق الكرم، إذ تشير معظم الألفاظ إلى كرم الممدوح وعطائه، وكان الإيحاء بكرم الممدوح و فضله على غيره من الملوك في هذه الصفة كان كل ذلك ظاهراً في المعجم اللغوي السائد في الأبيات السابقة، إذ يبدي ابن هانئ قدرةً عاليةً على تسخير اللفظ المناسب في السياق المناسب، و لم تكن سمة الإيحاء حِكرً على السياق الذي تحدث فيها ابن هانئ عن كرم الممدوح و خيراته بل نراها سمةً عامةً في شعره فعندما يريد ابن هانئ أن يومئ إلى مكانة الممدوح ورفعته ونسبه الشريف و تأييده بمددٍ من الله نراه يستخدم ألفاظاً توحي بذلك كما في قوله :

غَدوا ناكسي أبصارهم عن خليفةٍ عليم بسرِّ اللهِ غيرِ مُعلَّم

وروح هدًى في جسمِ نورٍ يُمدّه شعاعٌ من الأعلى الذي لم يُجَسَّمِ

و متّصلٍ بين النبيِّ و بينه ممُرٌ من الأنسابِ لم يتصرَّم

إذا أنت لم تعلم حقيقة فضله فسائل به الوحي المنّزلَ تعلمِ

فأقسمُ لو لم يأخذ الناس وصفه عن اللهِ لم يُعقل ولم يُتوهَّمِ

إمامُ هدىً ما التفَّ بيتُ نبوّةٍ على ابن نبيٍّ منه باللهِ أعلمِ

سار المعجم اللغوي لهذه الأبيات و ما بعدها في سياقٍ واحد تقريباً فأوحت بالقدرة و المكانة والرفعة وشكّلت مجتمعةً عقداً مترابطاً جمع بينها الشاعر بخيط المدح فجاء كلماتٍ ك: (خليفة – عليم – سرّ الله – هدىً – نور – البنيّ – الأنساب – فضله – الوحي – إمام – نبوّة – أعلم .....) وغيرها ليعبّر عن سموّ ممدوحه و انتمائه لبيت النبوّة من جهة و أنّه مُكرَّمٌ من الله سبحانه ونال درجته و علمه و مكانته من الله سبحانه ولابّد من الإشارة إلى أنه عندما نَسِمُ ألفاظ ابن هانئ بسمة الإيحاء أو بأنها كانت ألفاظاً موحية بالغرض فهذا يعني أنّ ابن هانئ استطاع أن يخلق توافقاً بديعاً بين ألفاظه ومعانيه

أو امتلك قدرةً فائقةً على المزاوجة بين اللفظ و المعنى علماً بأنّ هناك من الأدباء و النقاد من كان مناصراً للّفظ، وهناك مَن ناصر المعنى و أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى، فقد قال العلماء : "اللفظ أغلى من المعنى ثمناً، و أعظم قيمةً و أعزّ مطلباً، فإنّ المعاني موجودة في طباع الناس، يستوي الجاهل فيها و الحاذق ولكن العمل على جودة الألفاظ وحُسن السبكُ وصحّة التأليف، ألا ترى لو أنّ رجلاً أراد في المدح تشبيه رجلٍ لما أخطأ أن يشبهّه في الجود بالغيث و البحر وفي الإقدام بالأسد وفي المضاء بالسيف، وفي الغرم بالسيل وفي الحُسن بالشمس فإن لم يُحسن تركيب هذه المعاني في حسن حُلاها من اللفظ الجّيد الجامع للرقّة و الجزالة و العذوبة و الطلاوة و السهولة و الحلاوة لم يكن للمعنى قدَرٌ , ... وللشعراء ألفاظٌ معروفة و أمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها إلاّ أنْ يريد شاعرٌ أن يتظرّف باستعمال لفظٍ أعجمي فيستعمله في الندرة و على سبيل الخطرة....

فالبليغُ مَن يحوك الكلام على حسب الأماني، و يخيطُ لألفاظ على قدر المعاني، وقال غيره : الألفاظ في الأسماع كالصور في الأبصار" [١].

كل ما تقدّم يشير إلى أنَّ اللفظ يكتسب أهمية فائقة في بنية القصيدة الكلية و المعنوية و أنَّ الترابط بينهما ترابطٌ عضويٌّ مصيريٌّ كارتباط الروح بالجسد، ويبدو أنّ ابن هانئ كان من بين أكثر شعراء عصر الخلافة قدرةً على نسج قصائده بخيوط ألفاظ تتناسب مع الغرض و الموضوع و السياق علماً بأن ابن هانئ كان شاعر المديح الأول في عصره، وعلى ذلك فإنّ المعجم اللغوي السائد في قصائده المدحية ينهل من منهلٍ واحدً وليس غريباً أن نرى الشاعر يكرّر الكثير من الألفاظ في قصيدةٍ واحدةٍ أو أكثر من قصيدة لأنّ غرض المديح له معجمه المناسب أولاً، كما أنّ تمرّس ابن هانئ في المديح ونسجه و ديواناً مدحياً كاملاً مكّنه من امتلاك خزينة لغويةٍ لفظيةٍ هائلةٍ لكلمات تغوص في بحر واحدٍ هو بحرٍ المدح ولاسيما المدح الموجّه للملوك و الأمراء و هذا ما دأب عليه ابن هانئ، إذ تشير ألفاظ ابن هانئ وشعره إلى أنه كان مُلمّاً بعددٍ من العلوم كعلم اللغة و الفقه و الكلام [٢].

---

[١] : العمدة، ابن رشيق ، ١/١٢٧- ١٢٨

[٢] : ينظر: تاريخ الأدب العربي، د .عمر فروخ ، ٤ / ٢٦٧

"فسبيل الشاعر إذا مدح ملكاً أن يسلك طريقة الإيضاح و الإشادة بذكره للممدوح، وأن يجعل معانيه جزلة و ألفاظه نقيّة غير مبتذلة سوقية و يجتنب – مع ذلك– التقصير و التجاوز و التطويل ؛فإنَّ للملكِ سآمةً وضجراً , ربّما عاب من أجلها ما لا يُعاب، وحرمَ مَن لا يريد حرمان، ورأيتُ عمل البحتري إذا مدح الخليفة كيف يُقلُّ في الأبيات، ويُبرز وجوه المعاني فإذا مدح الكُتاب عمل طاقته و بلغ مُراده . و قد حُكيَ عن عمارة أنَّ جدّه جريراً قال : يا بَنِيَّ إذا مدحتم فلا تطيلوا الممادحة، فإنه يُنسى أولها ولا يُحفظ آخرها، و إذ هجوتم فخالفوا .... وإذا كان الممدوح ملكاً لم يبالِ الشاعر كيف قال فيه ولا كيف أطنب، وذلك محمودٌ وسواه المذموم .... و كذلك لا يجب أن يقصّر عمّا يستحّق، ولا أن يعطيه صفة غيره، فيصف الكاتب بالشجاعة والقاضي بالحميّة والمهابة وكثيراً ما يقع هذا لشعراء وقتنا وهو خطأٌ... وأفضل ما مُدِح به القائد : الجود و الشجاعة وما تفرّع منهما ..... ويُمدَح القاضي بما ناسب العدل والإنصاف، وتقريب البعيد في الحقّ و تبعيد القريب و الأخذ للضعيف من القوي، والمساواة بين الفقير و الغني و انبساط الوجه، ولين الجانب وقلّه المبالاة في إقامة الحدود و استخراج الحقوق، فإن زاد إلى ذلك ذكرَ الورع و التحرّج و ما شاكلهما فقد بلغ النهاية" [١] .

وفي ضوء ذلك نجد أنّ ابن هانئ أحسن التصرّف في اختيار ألفاظه بعناية فائقة في أثناء وصفة لشجاعة الخليفة و مكانته و قدرته وكرمه و تفوّقه على أعدائه، فكانت قوّة الألفاظ التي اختارها لائقةً بمكانة الملك و هيبته و قوته .

و على ذلك تكون ألفاظ ابن هانئ متناسبةً مع المعاني المرادة لها ومع السياق التي اندرجت فيه أولاً ومع الوجهة التي سارت في ركبها تلك الألفاظ في سياق مدح الملوك ثانياً . وإذا كانت ألفاظ ابن هانئ تتسم بالجزالة و الصعوبة و الوعورة و الغرابة و الإيحاء، فإنّ ذلك ينطبق على تراكيبه أيضاً لأنّ التراكيب إنما هي تآلف الألفاظ مع بعضها لتكوّن جملاً متآلفة، ولم تكن التراكيب عنده أقلّ شأناً من الألفاظ بل كانت بنفس مستوى الألفاظ من القوة و المتانة و الرصانة وغير ذلك من الصفات المثالية للتراكيب الشعرية، وكل ذلك لا ينفصل بشكلٍ من الأشكال عن المعاني، فالمساواة بين اللفظ والمعنى بابٌ في البلاغة طرقه النقاد والأدباء وهو أن يكون اللفظ مساوياً للمعنى حتى لا يزيد عليه ولا ينتقص، عنه وهذا من البلاغة التي وصف بها بعض الوُصّاف بعض البلغاء فقال :

---

[١] العمدة، ابن رشيق ١/ ١٢٨ – ١٢٩ – ١١٣٤ –١٣٥

كانت ألفاظه قوالب لمعانيه، و معظم آياتِ الكتاب العزيز كذلك[١]. لا ينتهي الحديث عن الألفاظ و المعاني و التراكيب في شعر عصر الخلافة لكنّ ما سقناه يندرج في إطار الإضاءة على الجوانب البارزة في السمات اللفظية والتركيبية لبنية القصيدة عند شعراء عصر الخلافة اعتماداً على أنموذج قصيدة ابن هانئ وهذا الحديث لا يغلق الباب أمام سمات اللفظ و التراكيب في شعر عصر الخلافة بقدر ما يبقيه مفتوحاً على نطاقٍ واسعٍ من التوقعات و النتائج مع كل سطرٍ ومع كل جملةٍ يسطّرها شعراء عصر الخلافة .

ولابدّ من الإشارة في أثناء الحديث عن التناسب بين اللفظ و المعنى عن ظاهرةٍ فريدةٍ تميّز بها شعر ابن هانئ من غيره إذ استطاع في هذه القصيدة وغيرها أن يمزج بين النقيضين المدح و الهجاء مزجاً بديعاً، ففي أثناء الحديث عن قصيدة المدح عنده لابّد من التطرق إلى الهجاء، ولاسيّما أنّ الشاعر جعل الهجاء متضمناً في قصائد المدح ذاتها، وكثيراً ما كان يتعرّض لأعداء ممدوحية بالهجاء، و كأنه يمدحهم مدحاً غير مباشر بهجاء أعدائهم و الانتقاص منهم، ففي الأندلس كان الهجاء كغيره من الفنون الأخرى صدىً لما في المشرق من جهة الدوافع إلاّ أنه يختلف قليلاً من جهة الصور و المعاني و الأساليب، وقد كان الهجاء في معظمه موجهاً للأمويين و العباسيين فقد كان يرى أنه بهذه الطريقة يمدح ممدوحه من تحجيم أعدائه و التقليل من شأنهم فنجده يقول في البيت الثاني و العشرين بعد المئة :

وللعزّ في مصرٍ يُردُّ سريره إلى ناعبٍ بالبين ينعقُ أسحمِ

وللُملكِ في بغداد إذ رُدَّ عرشُه إلى عَضُـدٍ في غير كفٍّ ومعصمِ

إلى شلو ميتٍ في ثيابِ خليفةٍ و بضع لحامٍ في إهابٍ مورَّمِ

فإن يكن العبدُ اللئيمُ نجارُه فما هو من أهل العراق بألامِ

ويكمل حتى يصل إلى البيت التاسع و العشرين بعد المئة فيقول :

فلا حملتْ فرسانَ حربٍ جيادُها إذا لم تزرهم من كُميتٍ و أدهمِ

---

[١] تحرير التحبير ، ابن أبي الإصبع المصري ، ١٩٧

ولا عَذُب الماءُ القراحُ لشاربٍ وفي الأرض مروانيةٌ غيرُ أيّمِ

ألا إنّ يوماً هاشمياً أظـلّهم يُطيرُ فراش الهام عن كلّ مجثمِ

كيومِ يزيدٍ والسبايا طريـدةٌ على كلّ موّار الملاط عثمثمِ

وقد غصّت البيداءُ بالعيس فوقها كرائمُ أظعان النبيّ المُعظَّمِ

ويكمل ابن هانئ في هذا السياق من الهجاء لأعداء ممدوحية حتى تحوّل الأمر إلى سمةٍ عامّةٍ اتّسم بها شعره ولم يكن الأمر محصوراً بهذه القصيدة فقط، بل إنّ معظم مدائح ابن هانئ تضّمنت هجاءً لخصومه فكان من أقدر شعراء عصر الخلافة على المزج بين هذين النقيضين أو بعبارةٍ اخرى كان من أقدرهم على المدح المباشر والمدح غير المباشر أو المدح الكيدي إذا عددْنا هجاءه للخصوم مدحاً غير مباشر لممدوحيه، و يبدو أنّ هذا كان أسلوباً ميّز ألفاظ ابن هانئ و معانيه و شعره عموماً من شعر غيره من شعراء عصره و غيرهم ممن برع في غرض المديح في الشعر العربي .

٢: جماليات الخبر و الإنشاء في أثناء القصيدة :

ساد في هذه القصيدة الطويلة الأسلوب الخبري و كانت له الغلبة المطلقة إذ نستطيع وصفها بأنها قصيدةً خبريةً ، وتكاد تخلو من الإنشاء إلاّ في بعض المواضع النادرة، فبالرغم من طول القصيدة و امتدادها إلى البيت الثاني بعد المئة إلاّ أنّ الأساليب الإنشائية فيها معدودة فقد اقتصرت على ست عشرة جملةً فقط، فنجده يقول في البيت الحادي و العشرين مستخدماً أسلوب الرجاء :

لعلَّ فتىً يقضي لبانة هالكٍ إذا كان لا يقضي لبانةَ مغرمِ

و ذلك في سياق المقدمة الغزلية التي يتحدث فيها عن عذاب الحب ولوعته و المعنى الوارد في البيت أنّ الهلاك و المعاناة هي مصير كل من لا يصل إلى غايته من الحب، وفي البيت الثالث و العشرين يقول مستخدماً أسلوب الاستفهام :

ألا ليت شعري هل يروع خيامها عثارُ المذاكي بالقنا المتحطّم ؟

وذلك أيضاً في سياق المقدمة الغزلية في أثناء تجشّم الشاعر اقتحام المخاطر في سبيل الوصول للمحبوبة ولقائها، ويستخدم أسلوب الأمر في البيت الخامس و الثلاثين مع بداية دخوله في المدِح تقريباً فيقول :

إذا أنت لم تعلمْ حقيقة فضلهِ فسائلْ به الوحيَ المنزَّل تعلمِ

إذ استخدم فعل الأمر هنا في سياق التوجيه و التنبيه على فضل المعزّ و مكانته الرفيعة المقدّسة التي لا يعلمها على حقيقتها إلاّ الوحي، و لاشكّ أنّ ذلك يخدم معاني قصيدة المدح و يرفدها ويضيف إليها .

ومن أجل تأكيد الفكرة السابقة يدعم الشاعر رأيه بالقسم في البيت السابع والثلاثين فيقول :

فأقسمُ لو لم يأخذ الناسُ وصفه عن اللهِ لم يُعقَل ولم يُتوَهَّمِ

وذلك يعني أنّ الممدوح في مكانةٍ تعلو فهم البشر و إدراكهم، وأنَّ الله سبحانه هو الذي منحه تلك المكانة الرفيعة العالية، ثم يعود إلى أسلوب الأمر في البيت الثاني و الأربعين و الخامس و الأربعين في سياق التنبيه إلى القدرة المعزّ وضرورة مخافته و الامتناع عن مخالفته فيقول :

إذا كان من أيامهِ لك شافعٌ إلى أملٍ فاخصم به الدهر و اقصمِ

ألا إنّما الأيام عشرُ بنانه فحاربه تُحرَب أو فسالمه تَسْلمَ

ثم يعود إلى أسلوب القسم المقدر في البيت التاسع و الخمسين فيقول:

لقد رتعت آمالُنا في جنابهِ بغيرِ وبيٍّ المرتعِ المُتوخِّمِ

وذلك في سياق التأكيد على أنّ الممدوح مصدر الأملَ و البقاء لكلّ محبّيه و مناصريه، ولا يتخلّى ابن هانئ عن أسلوب الأمر في إطار التنبيه على مناقب الممدوح و محاسنه فها هو يذكرّ بكرمه و عطائه بقوله:

فشيموا لهاهُ من عطاءٍ و نائلٍ إذا شيمَ نَوْءٌ من سِماكٍ و مرزمِ

ثم يتبعه في البيت الثاني و الستين بأسلوب نهيٍ في سياق الإشارة بفضل الممدوح وضرورة الاطمئنان إذا ما كان المرء في كنفِ الممدوح فيقول :

ولا تسألوا عن جاره إنَّ جارَهُ هو البدرُ لا يُرقى إليه بُسلَّمِ .

ويكررّ أسلوب النهي في البيت الثالث و التسعين مذكراً بقوّة الممدوَح وبطشه فيقول :

فلا تتكلّف للخميس عن العدى خميساً و لكن رُعْه باسمكَ يُهزَم

وفي البيت السادس عشر بعد المئة يستخدم القسم المقدر والأمر معاً فيقول :

لقد أعذرت فيك الليالي و أنذرت فقُل للخطوب استأخري أو تقدّمي

في معرضِ التأكيد على ثبات الممدوح وقوته في مواجهة المصائب وعدم اكتراثه بها، وكل ذلك يعدّ مدحاً و تذكيراً بقوّة الممدوح وسطوته وتأثيره، فقد خدمت المعاني الإنشائية غرض القصيدة العام وسارت في ركبه، وفي البيت الثامن والثلاثين بعد المئة يكرر أسلوب الأمر بقوله :

ألا سائلوا عنه البتولَ فتخبرَوا أكانت لهُ أمّاً وكان لها ابنمِ .

منبهّاً على مكانه الممدوح و رفعة نسَبه المتصل بنسب رسولَ الله صلى الله عليه وسلّم، وفي البيت الثالث والخمسين بعد المئة يستخدم القسم لأول مرّة في سياق تأكيد أمرٍ خارجٍ عن المألوف وهو الانتقاص من أعداء الممدوح و ذمّهم وإن كان ذلك يتّصل بالمعاني السابقةِ التي استخُدم فيها القسم لأنّ ذمّ الأعداد إنّما يُعدّ مدحاً غير مباشر للممدوح، أمّا في البيت السابع و الثمانين بعد المئة فيُقسم الشاعر على أمر لا يتعلّق بشخصِ الممدوح مباشرةً بل ليؤكدّ ولاءه وانتماءه إلى نهج الممدوح ومناصرته و اتباعه فيقول :

وأقسم أنّي فيك وحدي لشيعةٌ وكنتُ أبرَّ القائلينَ بمُقسَمِ .

وفي الأبيات الأخيرة يستخدم أسلوب الاستفهام في البيتين الحادي و التسعين و السابع و التسعين بعد المئة، فيقول :

وأين تكون الأرحبّية في السرى وشدوي على كيرانها و ترنّمي

إذا لم أجاوز فدفداً بعد فدفدٍ إليكَ و أطوي مَخرماً بعد مَخرَمِ

وذلك في سياق التأكيد على عدم الرغبة الشاعر في بالبقاء بعيداً عن الممدوح ورغبته في الوصول إليه بشتى السبل، ويختم الشاعر أساليبه الإنشائية في القصيدة بأسلوب استفهامٍ في البيت السابع و التسعين بعد المئة فيقول:

وأيُّ قوافي الشعر فيك أحوكها وما تـرك الـتـنزيل من متردَّمِ

وفي هذا البيت كأن الشاعر يجمع كل معاني المدح ويختصرها في بيتٍ واحدٍ إذ يسوق أسلوب الاستفهام هنا لتأكيد معنى عجزه عن إيفاء الممدوح حقّه من المدح وأنّ كل المعاني التي يمدحه بها ماهي إلاّ إعادةٌ و تكرارٌ لما ورد في التنزيل من معانٍ مدحية، و الشاعر هنا في حيرةٍ من أمره لا يعرف طريقاً يسلكها من أجل أن يمدح الممدوح بأمرٍ لم يسبقه إليه أحد، ولاشك في أنّ الإقرار بالعجز عن إدراك صفات الممدوح من جهة و العجز عن إعطاء الممدوح حقه من المدح من جهةٍ ثانية إنّما يُعدُّ مدحاً غير مباشر، ويصبّ في بحر قصيدة المدح و يخدم البناء العام للقصيدة ويجسّد الفكرة العامة لها في أبهى صورها .

ومن المثير للاهتمام أيضاً أن الشاعر ابن هانئ في ميميته السابقة استلهم الكثير من الأفكار والمعاني من زهير بن أبي سلمى في معلّقته الشهيرة والقضايا المرتبطة بالوزن الشعري وحرف الروي وغير ذلك من القضايا المتعلقة بشكل القصيدة قبل مضمونها وهذا يدفع إلى القول إن الشاعر ابن هانئ قد يكون كتب ميميته السابقة متّبعاً نهج المعارضة الشعرية .

خاتمة البحث:

إنّ الحديث عن الشعر والأدب في عصرٍ من العصور أو في كل العصور لا يمكن أن ينتهي، وكلما أمر الباحث قلمه في الإنهاء وجد القلم نفسه مقصّراً وعاجزاً عن الإيفاء ولكن بما أنّ لكلّ بدايةٍ نهايةً فقد ارتأينا أن تكون هذه نقطة نهاية البحث المعنون بـ:

(بناء القصيدة الأندلسية عند شعراء عصر الخلافة)

وذلك ليس ادّعاءً بأنّ البحث قد أغلق كل الثغرات في جدار الشعر الأندلسي في هذا العصر، وليس لأنّه وضع اللمسة الأخيرة على لوحة الشعر والأدب التي رسمها شعراء هذا العصر، كما أنّ البحث لا يدّعي بهذه المرحلة أنه بات جامعاً مانعاً لكل ما يتعلق بالشعر والأدب في عصر الخلافة، لكنّ البحث الأدبي عادةً ينتهي عندما يشعر الباحث أنه مع بحثه قد بلغا، الغاية وليس الغاية كما قدّمنا تقديم دراسةٍ مانعةٍ جامعةٍ تتناول الشعر في هذا العصر لأن هذا الأمر لا يمكن أن ينجزه بحثٌ واحدٌ .

بل من الممكن القول إنّ هذا البحث انتهى وكلّه أملٌ أن يشكّل جزءاً من عِقد المكتبة الأندلسية من جهة، وأن يكون عوناً للباحث في مجال الشعر الأندلسي وشعر عصر الخلافة تحديداً من جهةٍ ثانية، لعلّه يكون حبّةً في سنبلةٍ من الأبحاث المتخصصة بهذا الشأن تلك الأبحاث مجتمعةً من شأنها أن ترسم وجهة نظرٍ متكاملة حول موضوعٍ محددٍ ولا يمكن لبحثٍ واحدٍ أن يحيط بكل جوانب الموضوع من دون أن يترك تساؤلات .

وكل الرجاء أن يكون هذا البحث بقعة ضوءٍ في شعر عصر الخلافة تعين القارئ والباحث في شعر هذا العصر على الاهتداء إلى الطريق الذي يبتغي أن يسير فيه ويُعينه على الإجابة عن التساؤلات التي قد يكون هذا البحث قد أغفل الإجابة عنها أو لم يقدم أجوبةً شافيةً لها .

ولم تكن النّيّة خلق بحثٍ خالٍ من النقص لأن هذا الأمر شبه مستحيل، كما أن الهدف لم يكن أن يُعدّ هذا البحث مُغنِياً عن غيره للباحث في شعر عصر الخلافة، بل مُعِيناً له على إكمال أبحاثه في سبيل أن تتعاضد هذه الأبحاث مع بعضها مكونةً رؤيةً شاملةً لطبيعة الأدب والشعر وبناء القصيدة الأندلسية عند شعراء عصر الخلافة .

وبما أنّ لكلِّ عملٍ –سواءٌ أكان أدبيّاً أو غير ذلك – نتائج يُحكَم عليه فإن البحث قد خَلُصَ إلى مجموعةٍ من النتائج هي:

- منذ اللحظة التي استُقرئ فيها الشعر في هذا العصر، وقبل البدء بكتابة البحث بدا أن الشعر في عصر الخلافة لم يكن ذا زخمٍ، أو لم يكن حجم الشعر الذي كتبه الشعراء في هذا العصر مُغرياً للباحث فمن جهةٍ أولى كان عدد الشعراء في هذا العصر قليلاً إذا ما قورن بغيره في بقية الحقب والعصور الأدبية، ومن جهةٍ ثانيةٍ كان شعر الشعراء على قلتهم في معظمه من القصائد القصيرة باستثناء شعر شاعرين كان شعرهما محركاً ودافعاً عكسياً للبدء بكتابة هذا البحث، كما أنّ الدافع الأعظم وراء إنجاز هذا البحث هو أنّ عصر الخلافة يعدّ من أزهى عصور الأندلس على الصعد كافةٍ ومن غير المنطقي أن تبقى المكتبة الأندلسية خاليةً من بحثٍ يدرس الشعر في هذا العصر وطريقة شعرائه وأسلوبهم في بناء قصائدهم .
- كان الشعر في عصر الخلافة عموماً محصوراً تقريباً في قلم شاعرين من شعراء هذا العصر هما (ابن هانئ الأندلسي) و (ابن دراج القسطلي)، وإذا أردنا عرض القضية بالنسبة المئوية فإن شعر ابن هانئ وابن دراج يمثل تقريباً ٩٠% وربما أكثر من الشعر المُنتَج في هذا العصر، بينما يمثل شعر البقية النسبة المتبقية علماً بأن شعراء كابن عبد ربّه و ابن هذيل والشريف الطليق كانوا خارج إطار البحث تقريباً لأن ما وصل إلينا من شعرهم كان مقطعاتٍ أو أبياتٍ فردية، بينما يسعى البحث إلى رسم تصوّرٍ عن بناء القصيدة وليس المقطّعة، وإن كان هؤلاء الثلاثة شعراء ينتمون إلى هذا العصر إلا أنّ شعرهم لم يرقَ إلى مرحلة القصيدة لذلك بقي بعيداً نسبياً عن غاية البحث وهدفه، ما يفسر خلو البحث تقريباً من الاستشهاد بأشعارهم.
- كان في قصائد شعراء عصر الخلافة من جهة بنائها أمرٌ خارجٌ عن المألوف يتعلق بالمقدمات الشعرية ففي الوقت الذي نجد ابن هانئ ينوع في مقدماته الشعرية ويكاد لا يترك نوعاً من المقدمات إلا يخوض فيه بصرف النظر عن وجهة قصيدة المدح عنده في الوقت نفسه نجد أنّ دواوين بعض شعراء هذا العصر قد خلت من المقدمات خلوّاً شبه تامٍّ ولا سيما عند ابن دراج الذي يعد القطب الثاني في شعر عصر الخلافة، زعيم

ما بات يُعرف بين النقاد بـ (القصيدة البتراء) أي التي تخلو من المقدمات، وكانت المقدمات الشعرية عند أغلب شعراء هذا العصر ركناً ثانوياً في القصيدة لم يعيروه اهتماماً كبيرا فكان ابن هانئ في هذا السياق في وادٍ وبقية شعراء عصر الخلافة مجتمعين في وادٍ آخر .

- برزت قضية متناقضة أخرى في قصائد شعراء عصر الخلافة، ففي الوقت الذي أطال فيه بعض شعراء هذا العصر في قصائدهم نجد بعضهم الآخر يقصّر فيها حتى بات قِصرُها مكمناً للخلل والضعف فيها في كثيرٍ من الأحيان، وكان سبباً رئيساً في إخراج هذا النوع من الشعر من إطار البحث لأن البحث كما أسلفنا يُعنى بالقصائد لا بالأبيات وبرز من بين الـمُطيلين المجيدين كالعادة ابن هانئ الأندلسي وابن دراج القسطلي، بينما غلبت سِمة القِصَر على بقية الشعر عند شعراء عصر الخلافة ولا سيّما ابن هُذيل الذي بلغت أطول قصائده ستة عشر بيتاً .
- كان المدح الغرض الشعري الأبرز حضوراً في دواوين شعراء عصر الخلافة إذا ما عددنا أنّ قطبي الشعر في هذا العصر صنعا ديوانين ضخمين كاملين تقريباً في المديح ففي الوقت الذي نظم ابن هانئ ديواناً كاملاً تقريباً في مدح المعز لدين الله نجد ابن دراج القسطلي يفعل الأمر نفسه مع المنصور بن أبي عامر علماً بأن القاسم المشترك بينهما هو أنّ المدح في كلا الديوانين مدحٌ موجَّهٌ للملوك والأمراء، بينما التفت بقية الشعراء إلى أغراضٍ كالوصف والحكمة والوعظ وغير ذلك من الأغراض التي لا تكاد تُذكر إذا ما قورنت بحجم المدح المنتَج في هذا العصر .
- أدّت المقدمات الشعرية في قصائد عصر الخلافة وظيفتين؛ وظيفة مادية مكّنت القصيدة الأندلسية في هذا العصر من استيفاء عناصرها ومشابهة نظيراتها في الشعر العربي على مرّ العصور من جهةٍ أولى، ووظيفة معنوية مكّنت القارئ للقصائد من فهم غاياتها ومقاربة معانيها، وبذلك تكون المقدمات الشعرية في قصائد شعراء عصر الخلافة والمضمون في آنٍ معاً .
- كانت المقدمات الطللية في صدارة المقدمات التي لجأ إليها شعراء هذا العصر، فعند الشاعر الأكثر إنتاجاً والأكثر تقديماً لقصائده نجد ابن هانئ يبدأ كثيراً من قصائده

المدحية بمقدماتٍ طللية في الوقت الذي احتلت فيه المقدمات الوصفية صدارة المشهد عنده، تليها المقدمات الخمرية، ولا شك في أن هذا الاهتمام بالمقدمات الطللية يضفي على القصيدة في هذا العصر مسحةً تقليديةً لا يُستهان بها فكانت بذلك أقرب إلى التقليد من التجديد ولاسيما تلك المكتوبة بقلم ابن هانئ .

- تفرّد الشاعر ابن حزم الأندلسي من بين كل شعراء هذا العصر تقريباً بما عُرِفَ بالمقدمة المُوحية الملائمة للغرض فكلما كتب ابن حزم قصيدةً في الوعظ والإرشاد قدّم لها بأبياتٍ تتضمن حمداً لله وشكراً وثناءً على نعمه وعطاياه واعترافاً بفضله، ولا شكّ في أن هذا النوع من المقدمات يوحي بما سيأتي بعده ويضع القصيدة مباشرةً في سياق التوجيه والزهد والحكمة وغير ذلك من المعاني المتناسبة مع سياق الوعظ والإرشاد، وقد كان ابن حزم زعيم هذا النوع من المقدمات من بين شعراء عصره من دون منازع .
- برزت ظاهرة الاستطراد في المقدمات الشعرية والإطالة فيها عند مَن اعتاد الإطالة وكنّا قد ذكرنا الشاعرين اللذين امتلكا النفَس الأطول من بين شعراء عصر الخلافة وهما (ابن هانئ الأندلسي) و (ابن دراج القسطلي) وبما أننا أشرنا إلى أنّ الثاني خلت معظم قصائده من المقدمات، وكانت معظم تلك القصائد بتراء فإنّ ذلك يفضي بالضرورة إلى أن المقصود بظاهرة الاستطراد في المقدمات الشعرية هو ابن هانئ ولا أحد غيره استطرد في الوصف على اختلاف أشكاله في أثناء تقديمه لقصائده المدحية.
- كانت المقدمات الشعرية التي اعتمد عليها شعراء عصر الخلافة صورةً وانعكاساً لانتمائهم الثقافي والبيئي، فعندما يلتزم الشعراء في هذا العصر بالمقدمات التقليدية الطللية والغزلية فما ذلك إلا اعترافٌ صريحٌ بالانتماء (لا شعورياً) إلى الوطن الأم تلك البيئة المشرقية التي خرجت منها الحروف الأولى على لسان المهلهل أو غيره معلنةً ولادة أول قصيدةٍ عربيةٍ بقالبها الفني الذي اقتدى به الشعراء في العصور اللاحقة، وكان الشعراء في عصر الخلافة أبناء تلك البيئة فكرياً وتاريخياً وثقافياً ووجدانياً فليس الإنسان ابن البيئة الجغرافية والزمانية الضيقة التي يحيا فيها فقط، بل إنه مزيج تراكميٌّ من الخبرات التي تلقاها عن آبائه وأجداده، ولا يمكن للمرء أن يتنكّر لكل ذلك في لحظة ويدّعي أنه خلق إبداعه من العدم .

- برز ما يُعرف بـ (براعة الاستهلال) أو (حُسن الابتداءات) عند شاعرين من شعراء عصر الخلافة هما ابن حزم الأندلسي، وابن شُهيد ويرتبط حُسن الابتداء أو براعة الاستهلال بخلق نوعٍ من المواءمة بين المقدمات أو المطالع والغرض الأصلي للقصيدة وذكرنا ذلك سابقاً عند ابن حزم فيما عُرف بالمقدمة الموحية، بينما كان ابن هانئ الأقل حضوراً في هذا السياق لأنّ كل ديوانه في المدح بينما ابتعدت مقدماته عن الغرض ابتعاداً كليّاً فكانت في الأطلال والغزل والخمر وغير ذلك من الأمور التي تجعل الشاعر بعيداً عن براعة الاستهلال بحسب المفهوم الذي وضعناه له[١] .
- برزت في قصائد شعراء عصر الخلافة بعض الظواهر كالتكرار في الألفاظ والمعاني، والنزعة الذاتية فكثيراً ما كان صوت الأنا عالياً في قصائد شعراء هذا العصر إلا أنّ الظاهرة الأكثر إثارةً للانتباه هي (الغموض) فقد كثر الغموض في الألفاظ والمعاني والمقاصد في دواوين عصر الخلافة حتى تحول إلى ظاهرةٍ أو علامةٍ فارقةٍ وملمحٍ بارزٍ من أبرز ملامح القصيدة عند شعراء عصر الخلافة، علماً بأن الغموض في الألفاظ والمعاني بما فيهما من وعورة وحوشية لا يزيد الشعر في نفوس سامعيه إلا نفوراً وجفاءً، من جهةٍ بينما يُعدُّ الغموض سبباً مباشراً في عرقلة عمل الباحث في الشعر في أي عصرٍ من العصور لأن الباحث سيشعر أنه يبحث في المجهول في أثناء سعيه لإدراك وتفسيره الإبهام في مواضع عدّة من القصيدة الشعرية ما يؤثر سلباً على رؤيته العامة لأسلوب الشاعر في بناء قصيدته، وقد برز الغموض بروزاً كبيراً في شعر ابن هانئ ومن أمثلته قوله :

وحلَّقَتِ الخضراءُ في غُـــرِّ شُهبِها كَـلُجّةِ بـحـرٍ كُـلِّلتْ بالـيَـعَـالـلِ

- أتقن شعراء عصر الخلافة التخلص إلى غرض القصيدة الأصلي في كثيرٍ من الأحيان التي قدّموا فيها لقصائدهم فأحسنوا الانتقال من المقدمات إلى المدح في معظم قصائدهم علماً بأن شعر الخلافة في معظمه –كما أسلفنا– كان في المدح، وقد برز عندهم نوعان من التخلص فمرةً كان التخلص مفاجئاً مسبباً القطع في التسلسل

---

[١] ينظر : البحث نفسه، ص ١٥٧ وما بعدها

الفكري والمعنوي بين المقدمات والأغراض، ومرةً كان التخلص تدريجياً لا يُشعِر القارئ بالفصل بين المقدمات والأغراض، وهذا يجعل المقدمات منسجمةً مع الأغراض انسجاماً انسيابياً حتى يشعر القارئ بأنها جزءٌ من الغرض الأصلي للقصيدة .

- انعدم التخلص عند بعض شعراء عصر الخلافة ناسفين بذلك ركناً أساسياً من أركان بناء القصيدة العربية التقليدية، لكن ذلك لم يكن حالةً عامة في شعر عصر الخلافة بل كان حالاتٍ فرديةً بدت ظاهرةً ميّزت شعر هؤلاء الشعراء من غيره، ولا سيما الشاعر ابن دراج، ولا يبدو ذكر اسم ابن دراج هنا غريباً لأننا كنّا قد ذكرنا أن هذا الشاعر زعيم ما يُسمّى بالقصيدة البتراء، فإذا كان ابن دراج يكتب معظم قصائده من دون مقدمات فمن البدهي أن يكون ركن التخلص غائباً، وبذلك تفقد القصيدة ركناً آخر من أهم أركان بنائها عند شاعرٍ علمٍ وأحد أبرز أعمدة الشعر في عصر الخلافة الذي يُنسَب إليه نصف شعر الخلافة تقريباً وهذه النسبة مؤثرة في إطلاق حكمٍ سلبي على بناء القصيدة في عصر الخلافة فإذا كان نصف شعر عصر الخلافة تقريباً خاليا من المقدمات والتخلص فلا شك في أن ذلك يشي بخللٍ واضحٍ في بناء القصيدة في ذلك العصر في أبرز مفاصلها، وإن لم يكن ذلك عاماً عند كل الشعراء في هذا العصر، لكنه كان سائداً عند قطبٍ من أبرز صُنّاع الشعر في هذا العصر .
- أجاد الشعراء في عصر الخلافة في انتقاء الخواتيم المناسبة لقصائدهم فناسبوا بين المطالع و (المقاطع) مناسبةً كبيرةً وأحسنوا قفل القصائد باختيار الخواتيم الملائمة للأغراض الشعرية السائدة في القصائد من جهة، ومع المطالع التي ابتدأت بها القصائد في هذا العصر من جهةٍ ثانية، وإن كانت كثيرة تلك القصائد التي نظمها شعراء هذا العصر ناقصةً ركنين أساسيين من أركانها (المقدمة) و (التخلص) فقد حافظت على ركن (الخاتمة)، إذ لم تخلُ معظم القصائد في عصر الخلافة من الخواتيم الملائمة للغرض الشعري وللسياق العام الذي تسير فيه القصيدة عموماً، فسادت أنواعٌ محددة من الخواتيم كخاتمة الحكمة والمثل السائر، والخواتيم المتماهية مع الغرض، وبذلك يبدو أن القصيدة في عصر الخلافة قد حافظت على ركنٍ مهمٍّ من أركانها والتزمت بعنصرٍ أساسيٍّ من عناصر البناء التقليدي للقصيدة العربية عموماً وهذا يثبّت أهمية الخواتيم في

إكمال القصيدة على شكل طوقٍ حبّاته الألفاظ والمفردات، وخيطه الجامع لها الموازن بينها هو الغاية والقصد منها والمعنى المراد بها .

- إذا ما عددنا شعر عصر الخلافة هو شعر ابن دراج وشعر ابن هانئ تقريباً كما أسلفنا فإنّ ذلك يُفضي بالضرورة إلى استنتاج أن الشعر في عصر الخلافة كان ينحو باتجاه الإطالة والإطناب؛ لأن قصائد هذين الشاعرين اللذين كتبا معظم الشعر في هذا العصر كانت من القصائد الطويلة إذ بدا النَّفَس الطويل عند كلٍّ من الشاعرين السمة الأبرز التي ميّزت شعرهما من جهةٍ ومكنتنا من وسم الشعر في هذا العصر عموماً بسمة الطول من جهةٍ أخرى، فكانت القصيدة الأطول في هذا العصر بقلم ابن هانئ مكونةً من (٢٠٢) بيتاً، وقد يكون الميل باتجاه الإطالة في الشعر عند هذين الشاعرين مرتبطاً بمضمون القصيدة عندهما، فالقاسم المشترك بين الرجلين أنهما صنعا ديوانين كاملين تقريباً في المدح وربما كان غرض المدح الأصلح في القصيدة الطويلة أو يفرض الطول على القصيدة، إذ يسعى الشاعر للإطالة في قصيدة المدح للإشارة إلى أنّ معاني المدح التي يستحقها الممدوح كثيرة ولا تنتهي، وذلك لكسب ود الممدوح ونيل رضاه من جهةٍ أولى، ولأن غرض المدح يعدّ الأنسب تقريباً للقصيدة الطويلة؛ إذ يتناسب الجو العام للقصيدة الطويلة مع غرض المدح الذي يعتمد في الدرجة الأولى على الإطالة والإطناب والاستطراد في ذكر صفات الممدوح وتعداد مناقبه من جهةٍ ثانية .
- بدت القصيدة في عصر الخلافة ملتزمةً نسبياً في بنائها بمستويات صناعة القصيدة كما حددها ابن طباطبا العلوي وفق أربعة مستويات هي:

- **المستوى اللغوي** بما فيه من قضايا تخص الألفاظ كالسهولة ومخارج الحروف والمناسبة للغرض وغير ذلك من الأمور المرتبطة بالألفاظ ودورها في البناء العام للقصيدة كونها تمثل اللبنة الأولى فيه .
- **المستوى العقلي** وما يشتمل عليه من القضايا المرتبطة بالمعاني وعلم الإعراب ومستوى الفهم العام للسياق اللفظي والتركيبي الذي يكون الجسم العام للنص الشعري والأداة الحاكمة في كل ذلك هي العقل .

- **المستوى الثقافي المعرفي**: ويتضمن المعرفة والعلم بأيام العرب وأنسابهم وأخبارهم التي تمكن الشاعر مجتمعةً من رسم لوحةٍ ثقافيةٍ تاريخيةٍ معرفيةٍ جامعةٍ لكل أصناف المعرفة بمختلف أشكالها مستندةً في كل ذلك على فنون العرب ومذاهبهم في صناعة القصيدة .
- **المستوى الجمالي**: المتضمن لسلوك العرب في الخطاب وعذوبة الألفاظ وجزالة المعاني، وإعطاء المعاني حقها في الألفاظ التي تناسبها مع اجتناب سفاسف الكلام حتى يكون الكلام كالسبيكة مع إيثار الحسن واجتناب القبيح ووضع الأشياء في مواضعها .

- برزت فروقٌ عديدة بين القصيدة الطوية والقصيدة القصيرة في شعر عصر الخلافة منها ما يتعلق ببناء القصيدة الخارجي الشكلي من جهة الألفاظ والموسيقا والوزن والقافية والروي، ومنها ما يرتبط بالبناء المعنوي الفكري للقصيدة من جهة الأفكار والمعاني بما في ذلك من تكرار ومفاهيم مرتبطة بالطاقة الشعرية وغزارة الإنتاج، لكن في المحصلة لم تكن إحدى القصيدتين الطويلة أو القصيرة قادرةً على التفوق كليّاً على الأخرى بل استطاعت كلٌّ منهما تسجيل نقاط تميّزٍ على الأخرى، فإن كان الأثر للقصيدة الطويلة أكثر عمقاً – بسبب سعة البيان والإيضاح فيها الناتج من طولها ما يوسع المساحة الفكرية للشاعر من أجل التعبير عن المعنى الذي يريده من دون أي قيد– فإنه ربما يكون أطول عمراً مع القصيدة القصيرة وذلك لسهولة حفظها وعلوقها في الأذهان، علماً بأن الطول والقِصَر في القصيدة عند شعراء عصر الخلافة كانتا سمتين بارزتين على حدٍّ سواء بصرف النظر عن مضمونهما والمقصود هنا أن القصيدة الطويلة برزت، وكان لها روادها الذين فضلوها وصنعوا ديواناً كاملاً تقريبا من المطولات كابن هانئ وابن دراج بينما كان للقصيدة القصيرة مناصروها من الذين خلت دواوينهم من المطولات كابن شُهيد وابن هذيل وأبي إسحاق الإلبيري وغيرهم، لكن الأمر الذي ربما يعطي الفضل لأصحاب المطولات من شعراء عصر الخلافة هو أنّ مطولاتهم جاءت خالية من عيوب الشعر المرتبطة بالوزن والقافية بالرغم من طولها، فمن السهل أن يلتزم الشاعر بقواعدهما في القصيدة القصيرة، لكنّ الفضل في الإبداع والتميّز يكون من نصيبه إن كان قادراً على إبعاد جوانب الخلل هذه عن قصائده إن طالت، فالأمر فيها أصعب وأكثر تطلّباً للإجادة والإبداع .

- إذا عرَّفنا مفهوم الوحدة العضوية بأنه تجلي الفكرة والشعور المراد من القصيدة مع كل جزءٍ من أجزائها فقد بدا ابن حزم الشاعر الأكثر قدرة على المحافظة على الوحدة العضوية لقصائده، كما أنه من بين الشعراء الأكثر قدرة على الثبات والتركيز في الموضوع الذي يتحدث عنه، إذ نجد أن ابن حزم إذا أراد أن يكتب قصيدةً في الزهد في الدنيا حمدَ الله وأثنى عليه وذكَّر بنعمه وحذّر من غضبه ورغّبَ في رضاه، كما أنه لا ينسى أن يذكر النبي وفضله، داعياً الإنسان إلى الابتعاد عن الانغماس في الشهوات، وجعل الحياة خالصةً للعبادة والتذلل للخالق من أجل الوصول إلى الحياة الخالدة في النعيم، وبذلك فإن الزهد الذي هو الهدف من القصيدة يبرز في كل أجزاء القصيدة عند ابن حزم سواءٌ كان ذلك مباشراً أو غير مباشرٍ، من دون أن يظهر القطع ليضعف من وتيرة المعنى المراد أو يأتي الاستطراد ليشتت الذهن ويبعده عن الفكرة الغاية والهدف .

وفي الختام كما طلبتُ التوفيق من الله في بداية إعداد هذه الأطروحة فإنني أتمنى أن يكون الله قد رزقني نعمة التوفيق والسداد، وإن لم يكن ذلك فكلُّ الأمل في أن يكون لي أجر المحاولة فإن كنتُ قد أحسنتُ فهو توفيقٌ من عند الله وإن كان غير ذلك فهو من قلة علم الإنسان وقلة تدبيره .

والحمد لله ربّ العالمين

– فهرس المصادر والمراجع –

- **القرآن الكريم**
- **الإحاطة في أخبار غرناطة**، لسان الدين بن الخطيب، حققه: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٧٤م
- **الأدب الأندلسي التطور والتجديد**، د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م .
- **أدب السياسة والحرب**، علي لغزيوي، مكتبة المعارف، الرباط
- **أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث**، بطرس البستاني، دار نظير عبود
- **أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام**، لسان الدين بن الخطيب، حققه وعلق عليه: إ. ليفي بروفنسال، دار المكشوف، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٥٦م
- **الأغاني**، أبو الفرج الأصفهاني، حققه: د. إحسان عباس و د. إبراهيم السعافين و أ. بكر عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٤م
- **أمراء الشعر الأندلسي**، عيسى خليل محسن، دار جرير، عمَّان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م
- **الإيضاح في علوم البلاغة**، الخطيب القزويني، حققه: محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، الإسكندرية، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م .
- **البديع في نقد الشعر**، أسامة بن منقذ، حققه: د. أحمد أحمد بدوي، د. حامد عبد المجيد، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي في مصر، الإدارة العامة للثقافة، الجمهورية العربية المتحدة .
- **بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة**، د. عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٩م .
- **بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس**، الضّبّي، حققه: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م .
- **بلاغة العرب في الأندلس**، د. أحمد ضيف، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، الطبعة الثانية، ١٩٩٨م .
- **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**، د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م .
- **البيان المُغرب في أخبار الأندلس والمَغرب**، ابن عذارى المراكشي، حققه: ج . س كولان، و إ. ليفي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣م

- **تاريخ الأدب الأندلسي**، د. محمد زكريا عنانى، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٩م
- **- تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة**، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، الطبعة السابعة، ١٩٨٥م
- **تاريخ الأدب العربي، الأدب في المغرب والأندلس إلى آخر عصر ملوك الطوائف**، د. عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨١م .
- **تاريخ الإسلام في الأندلس من الفتح العربي حتى سقوط الخلافة**، د. علي حسين الشطاط، دار قباء، القاهرة ، مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠١م .
- **تاريخ الفكر الأندلسي**، آنخل جنثالث بالنثيا، ترجمة: حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٥٥م .
- **تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي المغربي**، د. زاهد علي، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، ١٣٥٢هـ
- **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، ابن أبي الإصبع المصري، حققه: د. حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي بإشراف محمد توفيق عويضة، ١٩٦٣م
- **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة**، د. شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة .
- **الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور**، ضياء الدين بن الأثير الجزري، حققه: د. مصطفى جواد، د. جميل سعد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٦م
- **الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي**، أبي الفرج النهرواني الجريري، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م .
- **الحكمة في الشعر العربي "في العصر العباسي"**، د. محمد عويس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٦م
- **الحيوان**، الجاحظ، حققه: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٦٥م
- **خزانة الأدب وغاية الأرب**، ابن حجة الحموي، وبهامشه رسائل بديع الزمان الهمذاني .
- **دراسات في الأدب الأندلسي**، د. السيّد محمد الديب، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م
- **دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد والحضارة والأعلام**، د. يوسف عيد، المؤسسة الحديثة للكتاب ناشرون، طرابلس، لبنان، ٢٠٠٦م
- **دلائل الإعجاز**، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٤م

- **الدولة العربية في إسبانيا من الفتح حتى سقوط الخلافة**، د. إبراهيم بيضون، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م.
- **ديوان أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي**، حققه وشرحه: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩١م .
- **ديوان امرئ القيس**، حققه: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر
- **ديوان الإمام ابن حزم الظاهري الأندلسي**، جمع وتحقيق ودراسة: د. صبحي رشاد عبد الكريم، دار الصحابة للتراث .
- **ديوان ابن درّاج القسطلّي**، حققه وعلق عليه: د. محمود علي مكي، منشورات المكتب الإسلامي بدمشق، الطبعة الأولى، ١٩٦١م .
- **ديوان ابن شُهَيد الأندلسي ورسائله**، جمعه وحققه: د. محي الدين ديب، المكتبة العصرية .
- **ديوان ابن عبد ربه الأندلسي**، جمعه وحققه وشرحه: د. محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م.
- **ديوان عمرو بن قميئة**، حققه وشرحه: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م .
- **ديوان لبيد بن ربيعة**، اعتنى به: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤
- **ديوان بني مروان في الأندلس**، جمعه وحققه د. غالب الزامل، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م .
- **ديوان المُهلهل**، شرحه: طلال حرب، الدار العالمية
- **ديوان أبي نُواس**، شرحه وضبطه: د. عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م
- **ديوان ابن هانئ الأندلسي**، حققه: محمد اليعلاوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثانية مزيدة، ٢٠٠٨م
- **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، أبي الحسن علي بن بسام الشنتريني، حققه: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م .
- **رايات المبرزين وغايات المميزين**، ابن سعيد الأندلسي، حققه: محمد رضوان الداية، دار طلاس، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م
- **سر الفصاحة**، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢

- **شرح ديوان الحماسة**، أبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، نشره: أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.
- **شرح ديوان المتنبي**، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م
- **شرح المعلقات السبع**، عبد الله الحسن بن أحمد الزوزني، حققه: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٨م .
- **الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه**، إميليو غرسية غومس، ترجمة: حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٥٦م
- **شعر الرمادي يوسف بن هارون شاعر الأندلس في القرن الرابع الهجري**، جمعه وقدم له: ماهر زهير جرار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت .
- **الشعر العربي الأندلسي بين المشرقية والأندلسية**، أحمد عبد القادر صلاحية، دار شراع، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م
- **الشعر العربي بالمغرب في عصر الموحدين موضوعاته ومعانيه**، د. علي إبراهيم كردي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م
- **شعر ابن هذيل القرطبي الأندلسي**، دراسة وتحقيق : أحمد عبد القادر صلاحية، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م
- **الشعر والشعراء**، ابن قتيبة، قدم له: الشيخ حسن تميم، راجعه الشيخ محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٧م .
- **الصبح المُنبي عن حيثية المتنبي**، يوسف البديعي، حققه: مصطفى السّقّا، و محمد شتّا، وعبده زيادة عبده، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م
- **طبقات فحول الشعراء**، محمد بن سلّام الجُمحي، شرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر .
- **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، مطبعة المقتطف، مصر، ١٣٣٢هـ
- **ظاهرة التماثل والتميُّز في الأدب الأندلسي من القرن الرابع إلى السادس هجرياً**، سليم ريدان، جامعة منّوبة كلية الآداب، تونس، ٢٠٠١م
- **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ابن رشيق القيرواني، دار الجيل، الطبعة الخامسة، ١٩٨١م
- **عيار الشعر**، ابن طباطبا العلوي، حققه: د. عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥م
- **الغزل عند العرب**، جان كلود فاديه، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، باريس، ١٩٦٨م، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٩م

- **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الحادية عشرة .
- **قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني**، أيمن محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت
- كولردج، د. محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، مصر
- **كتاب الصناعتين**، أبو هلال العسكري، حققه: علي محمد البجاوي، و محمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي وشركاه، الطبعة الثانية
- **لسان العرب**، ابن منظور، حققه: عبد الله علي الكبير، و محمد أحمد حسب الله، وهاشم الشاذلي، دار المعارف، القاهرة
- **لغة الشعر الأندلسي في عصر الخلافة**، صادق حسين كنيج، ديوان الوقف السنّي، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، جمهورية العراق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م
- **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبد الكريم بن الأثير الموصلي، حققه: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٠
- **محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء**، الراغب الأصفهاني الإمام أبي القاسم الحسين بن محمد بن المفضّل، حققه: د.عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م
- **مرحلة التشيُّع في المغرب وأثرها في الحياة الأدبية**، محمد طه الحاجري، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م
- **مطمح الأنفس في مُلَح أهل الأندلس**، ابن عبد الله القيسي الإشبيلي، دراسة وتحقيق: محمد علي شوابكة، دار عمار، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م
- **المَعتَبَر في الحكمة**، أبي البركات البغدادي، إدارة جمعية دائرة المعارف العثمانية، الطبعة الأولى ١٣٧٥هـ.
- **معجم الأدباء**، ياقوت الحموي، حققه: د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م .
- **معجم البلدان**، ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م
- **معجم الشعراء**، المرزُباني، حققه: د. فاروق اسليم، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م
- **المُغرب في حلى المَغرب**، ابن سعيد المغربي، حققه وعلق عليه: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية مُنقَّحة
- **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي**، د. حسين عطوان، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، مصر.

- **مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول**، د. حسين عطوان، دار الجيل، الطبعة الثانية، ١٩٨٧
- **ملامح الشعر الأندلسي**، د. عمر الدقاق، دار الشرق، بيروت
- **المنازل والديار**، مجد الدولة الأمير أسامة بن منقذ الكناني، المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٦٥م
- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، حازم القرطاجني، حققه: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م
- **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق: د. عبد الله حمد محارب، الجزء الثالث القسم الأول، مكتبة الخانجي، القاهرة، مطبعة المدني، الطبعة الأولى، ١٩٩٠
- **نزهة الفضلاء تهذيب سير أعلام النبلاء**، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، محمد حسن عقيل موسى، دار الأندلس للنشر والتوزيع، جدّة
- **نصرة الثائر على المثل السائر**، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، حققه: محمد علي سلطاني، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧١م
- **نضرة الإغريض في نصرة القريض**، المظفّر بن الفضل العلوي، حققه: د. نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م
- **نظرية الأدب**، رينيه ويليك، ترجمة: محي الدين صبحي، د. حسام الخطيب، الطبعة الثالثة، ١٩٦٢م
- **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، المقَّري، حققه: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت
- **نقد الشعر**، أبو الفرج قدامة بن جعفر، حققه: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٦٢م .
- **نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي**، د. عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، دار الفكر العربي، مطبعة دار القرآن .
- **نهاية الأرب في فنون الأدب**، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، حققه: د. علي بو ملحم، دار الكتب العلمية، بيروت
- **الوافي بالوفيّات**، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، حققه: أحمد الأرناؤوط، و تركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م
- **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، حققه: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه

- **الوسيلة الأدبية للعلوم العربية**، حسين المرصفي، تحقيق عبد العزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢م .
- **وفيات الأعيان**، ابن خلّكان، حققه: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨م
- **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري، شرحه وحققه: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م

- الأطروحات -

- **المقدمات النقدية القديمة في الشعرية العربية**، أطروحة ماجستير، نبيلة أعبش، جامعة الحاج خضر، الجزائر، ٢٠١٠م .

- المقالات -

- **ابن حزم في كتابات المستشرقين**، د. علي دياب، مجلة التراث العربي، العدد المزدوج، ٢٠١٦م

Syrian Arab Republic

Damascus University

Faculty of Arts and Human Sciences

Department of Arabic

Building an Andalusian Poem for the Age of Caliphate Poets 300-422H.

A thesis presented for getting the PhD in Arabic.

Presented by

Mahmoud Abdul-Raheem Mousa

Supervised by

Dr. Ali Kurdi

2021-2022