المَشْهَدُ الشِّعْرِيُّ القَصَصِيُّ

في عهدي المرابطين والموَحّدين

المشهد الشعري القصصي

في عهدي المرابطين والموَحّدين

د. أحمد إسماعيل الفروح

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٢١م

-٣-

يَـــا أَهْـــلَ أَنْـــدَلُسٍ للهِ دَرُّكُـــمُ

مَـــاءٌ وَظِـــلٌ وَأَنْهـــارٌ وَأَشْـــجَارُ

مَاجَنَّـــةُ الخُلْـــدِ إِلا فِي دِيَـــارِكُمُ

وَلَـــوْ تَخَـــيرْتُ هَـــذَا كُنْـــتُ أَخْتَـــارُ

لا تخْتَـشُوا، بَعْـدَ ذَا، أَنْ تَـدْخُلُوا سَـقَراً

فَلَـــيسَ تُـــدْخَلُ، بَعْـــدَ الجَنَّـــةِ، النـــارُ

«ابن خفاجة»

مُقَدِّمَة

سيبقى الشعر العربي القديم أرضاً خصبة ومجالاً واسعاً ومعيناً لا ينضب لكثير من الدراسات، فكلما فتحت باباً للدخول في مجاهله، وجدت أبواباً، وكلما فتحت نافذة لتطل عليه شُرِّعت أمامك ألف نافذة، ففيه الطاقات الفنية الكثيرة والمتجددة، والدفق الإبداعي المتواصل، والقيم الأصيلة القادرة على الديمومة.

ويخطئ من يظن أن شعرنا القديم قد قُتل درساً، فهناك مناحٍ كثيرة لا يزال ميدان البحث فيها واسعاً، ولا سيما في ظل مفهومات النقد الحديث وتعدد قراءات النص الأدبي، الأمر الذي أدى إلى استنتاجات وتفسيرات جعلت النص حداثياً على الرغم من قدمه.

والشعر الأندلسي زاخر بالعلوم وغني بشتى المعارف التي تحتاج إلى استقصاء ودراسة، فهو يمتد على حقبة زمنية واسعة، تجعل ميدان البحث واسعاً فيها.

ومن هنا كان اختيارنا لدراسة (المشهد الشعري القصصي في عهدي المرابطين والموحدين) الذي مثَّل قراءة جديدة في الشعر العربي القديم، ودراسة تطبيقية لمفهومات نقدية حديثة على نصوص شعرية قديمة، تكشف عن

تداخل الأجناس الأدبية، وتؤكد، كلما تقادمت الأيام، نفاسة الشعر القديم وقيمته. وتدحض المزاعم التي تقضي بانعدام القصة في الشعر العربي القديم.

تتناول هذه الدراسة المشهد الشعري القصصي في عهدي المرابطين والموحدين، وتكشف عن مدى تطبيق الشعراء ما تعارف النقاد عليه من تقنيات القص الحديثة، ومدى إلمامهم بتلك التقنيات، وتوافر العناصر القصصية في أشعارهم. فتقف على اتجاهات القص في المشاهد الشعرية، وتكشف عن دلالتها وجماليتها، وسبر أغوارها ورصد ظلالها من خلال تحليل مقاصد الشاعر الظاهرة والمضمرة ومدى تأثيرها في وجدان المتلقي. وذلك بالنفاذ إلى العناصر القصصية الفنية فيها، من حيث الشخوص والأحداث، وطرائق السرد والحوار، والبيئتان الزمانية والمكانية.

وتعنى هذه الدراسة بتحليل النصوص والوقوف عليها، والبحث في ماهيتها، ورصد الظاهرة القصصية في الشعر بأبعادها الموضوعية والفنية، كما تُعنى بتحليل الخطاب ومعرفة دلالات ألفاظه وتراكيبه، والوقوف على الأسرار الجمالية في المشاهد الشعرية القصصية، والكشف عن مواطن الإبداع فيها، وتكشف عن مدى انعكاس الأحوال النفسية للشاعر على هذه المشاهد، وتأثيره في المتلقي وشخوص قصصه سلباً أو إيجاباً.

وتأتي أهمية هذا الموضوع من العلاقة التشابكية التي تربط بين جنسين أدبيين، لكل منهما سماته، فالشعر فن موزون مقفًّى، والقصة فنٌّ نثري له قواعده وأصوله وعناصره الفنية الخاصة به.

وقد ابتعدنا في تسمية العنوان عن مسمَّى القصة الشعرية لعدم اكتمال عناصر القصّ في كثير من المشاهد، وجاءت كلمة المشهد لتعدد المشاهد القصصية في القصيدة الواحدة. وشكَّل المغرب والأندلس الفضاء المكاني للدراسة، وحُدِّدَ الفضاء الزماني في عهدي المرابطين والموحدين. واقتصرت المادة العلمية على الأشعار التي تروي مشاهد قصصية، سواء أكانت تامة العناصر، أم غير ذلك. فليست كل قصة في الشعر مكتملة العناصر.

وعند اصطفاء النماذج والأمثلة أولينا الأهمية والأولوية للنماذج التي تظهر فيها العناصر القصصية بوضوح ليتسنى للقارئ والمتلقي ملاحظتها والوقوف عليها بيسر وسهولة، وقد تجاوزنا في ذلك الزمن التاريخي، كما اضطررنا إلى الاستشهاد بشعر شاعر أكثر من غيره، لنظمه في موضوع محدد والإكثار منه، وتوافر عناصر القص فيه.

وقد عُدنا إلى نوعين من المصادر والمراجع؛ الأول: مثَّلته مصادر المادة الشعرية، فقد اعتمدنا على دواوين الشعراء، والمختارات الشعرية، وما تناثر في بطون المظانِّ من أشعار الشعراء في كتب التراجم والرِّحل، وبطون المجلات المحكمة. وكان معجم لسان العرب مرجعنا في شرح غريب الشعر وتوضيح معناه، ومثَّلت المراجع الحديثة التي تحدثت عن القصة وأركانها، وكتب النقد الحديث التي تناولت القصة ومكوناتها النوع الآخر؛ إذ أضاءت لنا كثيراً من الجوانب التي تتعلق بالفن القصصي، وأفدنا من معطياتها.

واقتضت طبيعة الدراسة تقسيمها بحسب المضمون، واتخذ هذا المضمون قوالب عدة، أسميناها مشاهد قصصية، تأطَّرت في اتجاهات حسب مضمونها. واتّبعنا في عرضها مدى توافر العناصر القصصية الفنية فيها.

وقد انتظم عِقْدُ هذه الدراسة في مقدمة وتمهيد تاريخي ومدخل وخمسة فصول، وانتهى بخاتمة سطّرَت نتائج ما توصلنا إليه.

فقد تحدثنا في التمهيد التاريخي بإيجاز عن دولتي المرابطين والموحِّدين، وذكرنا أهم الأحداث التاريخية في عهديهما. وتناولنا في المدخل مفهوم القصة الشعرية وجذورها في الشعر العربي القديم، ومدى توافر عناصرها لدى هذا الشاعر أو ذاك.

وخَصَّصْنا الفصل الأول للحديث عن الاتجاه الذاتي، فوقفنا على المشاهد الغزلية؛ فتناولنا القصص العاطفي وعلاقة الشاعر بالمرأة؛ وطفنا بين حكايتي الغزل المعنوي والغزل المادي، اللتين أبرزتا شدة التصاق الشاعر بالمرأة، فلما تعذر الوصال اكتفى بمشاهد الطيف، ثم تطلع إلى زيارة المحبوبة، وعانى الصد والهجران في حبها، وصَوَّر المرأة كما يحب أن يراها، ووقفنا على مشهد حكاية التجربة الغزلية وجرأتها، وفي هذا الاتجاه تناولنا أيضاً المشاهد الذاتية التي تتعلق بالشاعر من مشاهد الذكرى والحنين، والرثاء، والطبيعة والتغني بجمال بلادهم، وفتنة الشعراء بها. إذ كان الشعراء ينظمون بعض قصائدهم في صورة حكاية فيها الشخوص والأحداث، مع الاهتمام بإبراز السرد والحوار وعنصري الزمان والمكان.

وجعلنا الاتجاه الاجتماعي عنواناً للفصل الثاني، الـذي جـاء تـصويراً للمجتمع ومظاهر الحياة فيه. فوقفنا على مـشاهد حكايـات المجـالس التـي كانت تقام بقصد التشويق أو الإثارة وإظهار البراعة الفنية، ومشاهد الخمرة القصصية، وإقبال الشعراء عليها، والتغني بها، ووصف مجالسها وكؤوسـها وسقاتها، ومشاهد الإخوانيات وصلات الود بينهم، ومشاهد الهجاء والنقد الاجتماعي الساخر، التي مثلت تصويراً للمجتمع ونقداً له. واختُتم الفصل بمشاهد الشكوى والتذمر.

وتناولنا في الفصل الثَّالث مشاهد الاتجاه السياسي، التي أظهرت واقع الحياة السياسية، ومدى استجابة الشعر لأحداثها وتفاعله معها، فقـد تغنـى الشعراء بالأمراء والولاة، ومشاهد الفتوح والمعارك والانتصارات، وتأثروا بالنكبات. ونتج من الأحداث السياسية واضطرابها قضايا سياسية متنوعـة تمثلت في الاغتراب عن البلدان والنزوح منها.

وكانت مشاهد الاتجاه الديني عنواناً للفصل الرابع، فتناولنـا مـشاهد القصص القرآني، والمديح النبوي، ومشاهد الرحلـة إلى الأمـاكن المقدسـة، ومشاهد الزهد والتصوف.

ثمَّ كانت دراسة العناصر القصصية الفنيـة، والكـشف عـن مواطنهـا وتحليلهـا موضـوعاً للفـصل الخـامس، فتناولنـا الحـوادث والـشخوص، وأسلوب البناء اللغوي في السرد والحوار، وتنـاوبهما في المـشاهد، والبيئتـين الزمانية والمكانية. فعرَّفنا المصطلحات السابقة كما وردت في المعجمات الأدبية المعاصرة، ونظرنا في طرائق تقديمها وتطبيقها. وإن اقتضت الدراسـة عـدم

التبويب في تلك العناصر القصصية، فذلك يعود إلى خصوصية البحث والاستقصاء وعدم ظهور العناصر القصصية في المشهد الشعري كما تظهر في القصة النثرية. فلكل مشهد خصوصية ما، تحكمه تداخل العناصر القصصية.

وهذه الدراسة ليست القول الفصل في المشهد الشعري القصصي، فربما قُرِئت النصوص الشعرية قراءة أخرى. ولكننا بذلنا جهدنا فيما أتيح لنا من وسائل السلف، وكلنا ثقة أن يكمل الخلف جوانب النقص والتقصير، وما عجزنا عنه، لكي يكتمل التصور النقدي لهذا الجانب من الدراسة. لذلك قد يجد القارئ فيها كثيراً من الثغرات، وجهدنا قاصر على سدِّها، فالسماح والعذر إلى القارئ والمتلقي. وحسبنا أنَّا بذلنا الجهد لإخراج هذه الدراسة على صورتها، ومهما حاولنا الإلمام بها، فسيبقى المجال مفتوحاً للاجتهاد والبحث. فنحن نأمل أن تكون هذه الدراسة إضافة جديدة إلى ما سبقها من أبحاث في مجال الدراسات الأندلسية.

واللهَ أسألُ أن يكون عملي هذا خالصاً لوجهه الكريم، فإن أصبتُ فبفضلٍ من الله وتوفيق منه، وإن كانت الأخرى فحسبي الصِّدق في النية والإخلاص في العمل.

د. أحمد إسماعيل الفروح

تمهيد تاريخي

يمتد تاريخ العرب في الأندلس على حقبة زمنية واسعة، ويشكل تاريخ دولتي المرابطين والموحدين فيها مرحلة مهمة في الرقي الحضاري والازدهار والرخاء والنهضة الأدبية والعلمية.

فقد استمر سلطان المرابطين بين عامي (٤٨٤-٥٤٠هـ)، واستُهل بتولي يوسف بن تاشفين زمام الأمور، وكان له الأندلس والمغرب من تونس حتى المحيط الأطلنطي. واتخذ المرابطون أغمات عاصمة لهم، وجاءت استعانة المعتمد بن عباد أحد ملوك الطوائف بالأمير المرابطي يوسف بن تاشفين لتعلي من شأن المرابطين، وتكتب صفحة مشرِّفة في تاريخهم. فكانت معركة الزلاقة عام (٤٧٩هـ) التي سجلت انتصاراً حاسماً على ألفونس السادس وجيوشه.

وبعد هذه المعركة عزم يوسف بن تاشفين أمره على تخليص البلاد من حكم ملوك الطوائف وتوحيد المغرب والأندلس تحت سلطته. ونجح في ذلك، وازدهرت دولة المرابطين، ولكن هذا الزهو والازدهار سرعان ما تلاشى. فبعد وفاة يوسف بن تاشفين آلت السلطة إلى ابنه عليّ الذي كان قليل الخبرة بالسياسة وشؤون الحكم. وبدأ الاضطراب يتسلل إلى الدولة، وظهر التصدع في أركانها ولا سيما بعد ظهور دعوة محمد بن تومرت، ولم تدم دولة المرابطين إلا زهاء ستين عاماً.

وقد أسس الموحِّدون مملكة عظيمة، تعد أكبر مملكة شادها الإسلام في المغرب، فقد امتدت من المحيط الأطلنطي غرباً إلى قرب حدود مصر شرقاً، ومن جبال الشَّارات بالأندلس إلى الصحراء الكبرى جنوباً، وعُدَّ عصرهم أزهى العصور التي مرت بها دولة العرب في الأندلس، وقد بدأ هذا العصر بحركة دينية، لينتهي إلى دولة سياسية لم تدم طويلاً؛ إذ بدأ سلك خلافتها ينتشر مع نهاية القرن السابع الهجري، معلناً بداية انحسار الوجود الإسلامي في الأندلس.

ويعد محمد بن تومرت المؤسس الحقيقي لدولة الموحدين في المغرب، إِذْ قام مبشراً بالإصلاح، آمراً بالمعروف، ناهياً عن المنكر، واتخذ ذلك أساساً لدعوته. وكان رجل دين وسياسة وأدب، ولاسيما أَنه كان أَوْحَدَ عصره في علمي خط الرمل وعلم الكلام[1]، وقد قاد حركة سياسية ومنهجاً دينياً وسمى عامة أصحابه والداخلين في طاعته مُوَحِّدين[2].

ازداد أنصار ابن تومرت، وكَثُرَ أصحابه، وتحلق حوله كثيرون، واستطاع خلال مدة قصيرة تأسيس نواة دولة قوية امتدت جذورها في

---

(١) انظر: المراكشي، عبد الواحد، المُعْجِب في تلخيص أخبار المغرب، من لدن فتح الأندلس إلى آخر عصر الموحدين، ضبطه وصححه محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط١، ١٣٦٨هـ - ١٩٤٩م: ١٨٠.

(٢) سموا بالموحِّدين لأنهم أولُ من تحدث في التوحيد وعلم الكلام بالمغرب، وكان ذلك محرَّماً على المغاربة في عهد المرابطين. انظر: المعجب: ١٨٨، هامش (١)، وهناك وجهة نظر أخرى في تسمية الموحدين. للتفصيل انظر: مؤنس، د. حسين، تاريخ المغرب وحضارته من قُبيل الفتح الإسلامي إلى الغزو الفرنسي، العصر الحديث للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م: ٢/٢/٧٢.

المغرب والأندلس، وقد أوصى بالأمر من بعده لعبد المؤمن بن علي الذي كان فقيهاً وأديباً وشاعراً، مؤثراً لأهل العلم، جواداً مقداماً في الحروب، أفضى به ذلك صاحباً للمغرب والأندلس.

واستطاع عبد المؤمن دخول حاضرة المرابطين مَرَّاكُش[1] سنة **(٥٤١هـ)** واتخذها عاصمة لمملكته، وبعد أن أخضع قبائل المغرب، جاز إلى الأندلس، وجعل إشبيلية حاضرة للموحِّدين.

وهكذا، دان لعبد المؤمن أقطار المغرب الأقصى والأوسط والأندلس وما ملكه المرابطون، وهذه مملكة على قول صاحب المعجب "لم أعلمها انتظمت لأحد قبله منذ اختلت دولة بني أُميَّة إلى وقته"[2]. وقد دام الاستقرار والأمن اللذان غرسهما عبد المؤمن إلى هزيمة العُقاب[3] سنة **(٦٠٩هـ)**.

توفي عبد المؤمن سنة **(٥٥٨هـ)**، وقد ترك وراءه دولة مترامية الأطراف، وتولى الخلافة بعده ابنه أبو يعقوب يوسف، ثم خلفه ابنُه يعقوب

---

(١) مَرَّاكُش **(بالفتح ثم التشديد وضم الكاف):** مدينة مغربية بسفح الأطلس الأوسط، أسَّسها يوسف بن تاشفين في حدود سنة **(٤٧٠هـ)**، وازدهرت في عهد الموحدين. وكان بها سرير ملك بني عبد المؤمن. ومعناها بالبربرية: أسرع المشي مخافة اللصوص. انظر: الحموي، ياقوت، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م: ٥/ ٩٤. والحِميري، محمد بن عبد المنعم، الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م: ٥٤٠.

(٢) المراكشي، عبد الواحد، المُعْجِب في تلخيص أخبار المغرب: ٢٣٠.

(٣) العُقاب: موضع بالأندلس بين جيان وقلعة رباح، كانت فيه وقيعة عظيمة وهزيمة شنيعة على المسلمين في منتصف صفر من سنة **(٦٠٩هـ)**. انظر: الحِميري، الروض المعطار: ٤١٦.

(الخليفة المنصور) الذي وجَّه جُلَّ عنايته إلى الإصلاح، فبلغت دولة الموحِّدين في عهده أوج عظمتها وقوتها، وعمَّ الرخاء، وساد الأمن، وكَثُرَ العطاء، وحَسُنت الأحوال حتى غدت أيامه "زينة الدهر"[1].

واهتمَّ بالتشييد والبناء، فبنى بالمغرب مدينة الرِّباط، وشَيَّد على نهر إشبيلية حصناً أسماه حصن الفَرَج[2]، وأكمل جامعها، وأتم مئذنته، حتى إنه "لم يُشِدْ أميرٌ من أسرته مثل ما شاد من المساجد والأبنية الفخمة"[3].

وبعد أن نقض ألفونس الثامن ملك قشتالة[4] العهد بينه وبين الموحِّدين، وعاث في البلاد فساداً وخراباً، جاز الخليفة المنصور إلى الأندلس سنة (٥٩١هـ) بجموع عظيمة، ونزل إشبيلية، والتقى الفريقان بالموضع المعروف بالأَرَك، بمقربة من قلعة رباح[5]. وانتصر الموحِّدون فيها، وهزموا

---

(١) ابن أبي دينار، محمد بن أبي القاسم الرعيني القيرواني، المؤنس في أخبار إفريقية وتونس، مطبعة الدولة التونسية، ط١، ١٢٨٦هـ: ١١٤.

(٢) حصن الفرج: حصنٌ على نهر إشبيلية بناه أبو يوسف يعقوب بن عبد المؤمن. انظر: المراكشي، عبد الواحد، المُعْجِب في تلخيص أخبار المغرب: ٢٩٢.

(٣) أشباخ، يوسف، تاريخ الأندلس في عهد المرابطين والموحدين، ترجمه وعلَّق عليه محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٤١٧ هـ-١٩٩٦م: ٢/٩٠.

(٤) قشتالة: إقليم عظيمٌ بالأندلس، قصبته اليوم طليطلة. انظر: الحموي، معجم البلدان: ٤/٣٥٢، والحِميري، الروض المعطار: ٤٨٣.

(٥) قلعة رباح: مدينة بالأندلس من عمل جَيَّان، بين قرطبة وطليطلة، وهي مدينة حسنة ولها حصن حصين على نهر آنه، أُحدِثَتْ أيام بني أميَّة. انظر: الحموي، معجم البلدان: ٣/٢٣. والحِميري، الروض المعطار: ٤٦٩.

الأعاجم أشدَّ هزيمة، ووصل المنصور إلى مواضع "لم يصل إليها ملك من ملوك المسلمين قط"[1].

توفي المنصور سنة (٥٩٥هـ)، وتولى مقاليد الخلافة ابنه محمد الناصر، الذي عاش نشوة انتصار موقعة الأَرَك، ولكن الأعاجم لم ينسوا هزيمتهم في تلك الموقعة، فنقضوا الهدنة القائمة بينهم وبين الموحِّدين، وأخذوا يستعدون للقتال، ويغيرون على ثغور الموحِّدين. ودارت رحى المعركة بالموضع المعروف بالعُقاب[2] سنة (٦٠٩هـ)، ومُنِيَ الموحِّدون بهزيمة نكراء، كانت سبباً في ضعف الأندلس وضياعه، وبداية نهاية حكم العرب فيها "ولم تَقُمْ بعدها للمسلمين قائمة تُحْمَدُ"[3].

ولم يعش الناصر طويلاً، فتوفي بعد عام من هذه الموقعة سنة (٦١٠هـ). وانتهى بوفاته عهد القوة والازدهار والسيادة الذي عاشته الدولة الموحِّدية. وبويع بعده ابنه يوسف المستنصر، وسنُّه حينذاك ست عشرة سنة، وكان غارقاً باللَّهو، شغوفاً باللذات، وكان أبوه قد أوصى عليه أشياخ الموحِّدين، الذين استطالوا عليه وتغلبوا على أمره، وبدأ الضعف يسري في أرجاء

---

(١) المراكشي، عبد الواحد، المُعْجِب في تلخيص أخبار المغرب: ٢٨٣.

(٢) للتفصيل في موقعة العُقاب، انظر: عنان، محمد عبد الله، دولة الإسلام في الأندلس - عصر الموحدين، الجزء الخامس، مكتبة الخانجي، القاهرة، والهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م: ٥/ ٢٨٢ – ٣٢٤، وأشباخ، يوسف، تاريخ الأندلس في عهد المرابطين والموحدين: ٢/ ١٠٥-١٢٤.

(٣) المقَّري، أحمد بن محمد، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م: ٤/ ٣٨٣.

الدولة، فما كان منه إلا عقد السلم والمهادنة[1]، ولم يستمرّ في الخلافة طويلاً، فتوفي سنة **(٦٢٠هـ)**.

بدأ الخلاف بين أبناءِ **(بني عبد المؤمن)** على الخلافة بعد وفاة يوسف المستنصر، واحتدم الصراع بينهما على العرش، وتوالى الخلفاء[2]، وانصرف بعضهم إلى المتعة والدعة زمن خلافته، الأمر الذي زاد في مطامع الأعاجم لدولتهم، فاستغلوا هذه الفرصة، واستولوا على كثير من الحصون والعواصم، وتساقطت المدن الأندلسية تباعاً، حتى كانت نهاية الدولة الموحِّدية سنة **(٦٦٨هـ)**، التي دامت مئة وأربعاً وأربعين سنة منذ تولي عبد المؤمن خلافتها.

---

(١) انظر: المراكشي، ابن عِذاري، البيان المُغرب في أخبار الأندلس والمغرب، قسم الموحدين، تحقيق محمد إبراهيم الكتاني وآخرين، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٤٠٦هـ-١٩٨٥م: ٢٦٥.

(٢) للتفصيل انظر: المَقَّري، نفح الطيب: ٤/ ٣٨٤، وأشباخ، يوسف، تاريخ الأندلس في عهد المرابطين والموحدين: ٢/ ١٦٥ - ١٦٦.

مَدْخَلٌ
القصة الشعرية
المفهوم والجذور

القصة الشعرية: لون أدبي متميز ذو أسلوب إبداعي، يُعد في أروع فنون الأدب وأغناها؛ لكونه يجمع بين جنسين أدبيين هما: القصة والشعر، في علاقة تبادلية تفاعلية، ويعرض حدثاً أو أحداثاً، واقعية أو متخيلة بين الممكن والمتمنى، أو يصور حوادث في ثوب قصة، تحكي مناظرها، وينطق أشخاصها. فيجمع هذا اللون بين لغة الشعر التصويرية الموحية، ولغة القصة المحكية، "فتستفيد القصة من الشعر التعبير الموحي المؤثر، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية. فهي بنية متفاعلة، يستفيد كل شق فيها من الشق الآخر، وينعكس عليه في الوقت نفسه"(١). وتوظف في القصيدة "على أنها وسيلة تعبيرية درامية"(٢). لا غاية مقصودة في ذاتها. وذلك "لإضفاء طابع الموضوعية على ما هو في الواقع ذاتي، لكي تبدو الصور أجزاء عضوية في وحدة أغزر حياة وأشد تماسكاً"(٣).

---

(١) إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٦٦م: ٣٠١.

(٢) المرجع نفسه: ٣٠٠.

(٣) هلال، د. محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٦، ٢٠٠٥م: ٤٣٠.

هذا اللون الأدبي تتوفر في مادته عناصر القصة النثرية؛ الأحداث والشخوص في بناء يقوم على السرد والحوار ضمن زمان ومكان محددين، يداخله الوصف، ويتميز بالاختزال والتكثيف، وهذا يتطلب جهداً مضاعفاً، وتركيزاً أكثر. وهو دليل على سعة خيال الشاعر ومقدرته اللغوية، وموهبته الفذة، وقدرته على التعامل مع الألفاظ وبنائها.

وقديماً فقد عَرَفَ القصة "البابليون والآشوريون كما عرفها قدامى المصريين، واتخذها عرب ما قبل الإسلام وسائل للفخر والشجاعة والحب، ثم جعلها القرآن الكريم والكتب الدينية دعامة قوية للإقناع"[1]. ومثلت أسلوباً من أساليب البيان الشعري في استحضار التاريخ واسترجاع أحداثه وقصصه. أما المعاصرون فرأوا فيها "مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض. ويكون نصيبها في القصة متفاوتاً من حيث التأثر والتأثير"[2].

وقد أكد أغلب الباحثين وجود القصة في الشعر، ومنهم سليمان البستاني الذي ترجم إلياذة هوميروس، فقد قال في مقدمتها: "وأفردت باباً للملاحم أو منظومات الشعر القصصي"[3]، تلك الملحمة الشعرية التي

---

(١) عمر، مصطفى علي، القصة وتطورها في الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط١، د.ت: ٤٣.

(٢) نجم، د. محمد يوسف، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط٥، ١٩٦٦م: ٩.

(٣) هوميروس، الإلياذة، ترجمة سليمان البستاني، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، د.ت: ١٠.

حكت قصة حرب طروادة. وورد أيضاً في مقدمة الإنيادة لفيرجيل: "وإذا كان من الصعب تحديد معنى الملاحم البطولية، فإنه يمكننا القول على الأقل بأنها أشعار قصصية"[1]، حكت ما وقع للأمير الطروادي أنياس الذي نجا بعد سقوط مدينته طروادة وسافر غرباً إلى إيطاليا[2]، ومن هذه المنظومات أيضاً الأوديسا عند اليونان، والمهابهاراتا عند الهنود التي تحكي حكاية سلالة بهاراتا العظيمة والمنافسات والنزاعات فيما بينها، والشاهنامة ملحمة الفرس الكبرى للفردوسي التي تجمع ما وعى الفرس من أساطيرهم وتاريخهم حتى الفتح الإسلامي.

ولكن ثمة آراء تخفي وراءها اختلافاً حول حضور الملامح القصصية في الشعر العربي، فالدكتور نوري حمودي القيسي يذهب بعيداً في تصوره لمستوى الحضور القصصي في القصيدة الجاهلية، إذ يرى أن "الامتداد القصصي للشعر العربي واضح من حيث التناسق والأداء والحوار في كثير من النماذج الشعرية التي وصلت إلينا، وقد ظلت هذه الأشكال تأخذ مجالها في كل غرض بما يوافق الأفكار التي رسمها الشاعر، أو الأجواء التي أراد أن يحيط بها غرضه، أو الدلالات التي كانت تترامى في ظل المعاني والألفاظ والصور"[3].

---

(١) فرجيل، الإنيادة، نقلتها إلى العربية عنبرة الخالدي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م: ٧.

(٢) المرجع نفسه: ٥.

(٣) القيسي، د. نوري حمودي، لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي، منشورات دار الجاحظ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠م: ٥.

ويخرج الدكتور القيسي إلى القول: إن "القصيدة العربية تعد بناء قصصياً متكاملاً توافرت فيها كل أطراف القصة، وتوحدت في أشكالها كل الضروب الفنية والقدرات الأدبية التي دفعت بعض نماذجها إلى التفوق فحملت أشكال القصص، وإبداعات المؤلفين الذين لوَّنوا كل قصة بما يجعلها قادرة على الأداء وفق العطاء الفردي والالتزام الفني"[1].

أما الدكتور يوسف خليف فيرى أن "في الشعر الجاهلي نزعة قصصية يعرض الشاعر موضوعه عن طريقها من خلال سرد قصصي، تتابع فيها الأحداث، وقد يتردد فيه حوار بين الشخصيات ولكن في بساطة ويسر وفي غير تعقيد أو مبالغة، وأكثر ما كانت تظهر هذه النزعة في قصص الصيد والمغامرات الغرامية ومغامرات الصعاليك"[2].

على مسافة من هذه الآراء يقف بعض النقاد كالدكتور جلال الخياط الذي يرى في تلك النماذج أنها لا ترقى لكي تكون قصصاً شعرياً متكاملاً، إذ يجد أن النزعة الدرامية في الشعر الجاهلي والتكشف في العبارة قد حققت شروطاً أولية في البناء المسرحي، فضلاً عن الأسلوب الخطابي فيه الذي يمكن إذا اتبعت فيه أصول درامية أن يتحول إلى حوار من طبيعته الخطاب المتبادل بين ممثلين أو أكثر أمام الجمهور[3].

---

(١) القيسي، د. نوري حمودي، لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي: ٦-٧.

(٢) خليف، يوسف وآخرون، الروائع من الأدب العربي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ١٩٨٣م: ١/ ٤٥.

(٣) انظر: الخياط، د. جلال، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢م: ٧١.

وبإمكاننا القول: إن ملامح الخيوط الأولى للقصة الشعرية تعود إلى الشعر الجاهلي؛ إذ حرص العرب منذ القديم على تسجيل معظم أحداث حياتهم، وما كان يجري فيها، ووقائع أيامهم وأخبارهم شعراً، فقد روى الشاعر الجاهلي مغامراته من غزل وصيد ورِحَلٍ وغزو، وصوَّر أحداثاً واقعية وأخرى متخيلة من التاريخ والأسطورة في إطار قصصي، تجلت ملامح القصة الشعرية فيها، من دون أن يدرك أنه يروي قصة لها قوامها الخاص بها. مكتفياً أحياناً بإشارة أو إيجاز أو لمحة دالة على القصة، أو بمثل القصة المعروف، وعكس تصويره كثيراً من جوانب حياتهم الذاتية والجماعية، التي أظهرت صورة المجتمع الجاهلي وبيئته بأسلوب فني يجذب اهتمام القارئ ويثيره.

وقد وقف بعض الباحثين على عدد غير قليل من المشاهد الشعرية القصصية في الشعر العربي القديم التي تحمل الملامح السردية؛ منهم علي ناصف في كتابه (القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري)، والدكتورة عزيزة مريدن في كتابها (القصة الشعرية في العصر الحديث)؛ للتدليل على وجود القصة فيه[1].

ففي ديوان امرئ القيس عدة مشاهد قصصية، "وأول مفاصل القصيدة التي يستقرئ المتأمل فيها معالم النَّفَس القصصي لدى امرئ القيس مقدمات قصائده بما تحفل به من حديث الوقوف على الطلل ورحلة الظعن"[2] التي تعج

---

(١) انظر: مريدن، د. عزيزة، القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر، دمشق: ٣٢ – ٤١.

(٢) لطيف، حسن سعد، معالم البناء القصصي في شعر امرئ القيس، مجلة جامعة ذي قار، العدد (٣)، المجلد (٣)، ٢٠٠٧م: ٣٧.

"بقصص توارثها الشعراء وتعارفوا على أطرها العامة حتى لم يعد بوسعهم أن يغيروا شيئاً أو يتركوا بصمات خاصة إلا على تفاصيلها الداخلية"[1]. وتبرز الشخوص وصفاتها والمكان ودلالته أبرز عناصر القصة فيها. فرحلة الظعن تصف حدث الرحيل وتناميه، وما يتعلق به من زمان يحدده، ومكان يغادره، وآخر يسير فيه، وثالث يتطلع إليه، فضلاً عن تفاصيل تصور طبيعة معاناة الشاعر النفسية وقساوة تجربته. كما يمتد الأداء السردي إلى قصة الثور الوحشي؛ إذ "يتخذ الأداء مجرى قصصياً صرفاً، تتحكم في أبعاده مادة تراثية متداولة، تتخذ تفاصيلها طابعاً تتسلل إليه خصوصية التجربة"[2]. فنقف على مشهد حافل بالحيوية والحركة ذي أحداث متنامية، تؤديه شخوص القصة في مشهد يؤطره الزمان والمكان.

أما مغامرات امرئ القيس مع النساء فتظهر جلية في قصائده، ذات منحى حسي، يغلب عليها السرد والوصف، في مشاهد تتفاوت العناصر القصصية حضوراً وغياباً، من دون أن تخلو منها، ونقف هنا على مغامرته في دارة جُلْجُلِ[3]: [من الطويل]

أَلاَ رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ وَلاَ سِيَّمَا يَوْمٍ بِدَارَةِ جُلْجُلِ[4]

---

(١) الجادر، د. محمود عبد الله، دراسات نقدية في الأدب العربي، جامعة بغداد، ١٩٩٠م: ٨٢ – ٨٣.

(٢) المرجع نفسه: ٨٥.

(٣) امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم: ١٠.

(٤) دارة جُلْجُل: موضع بالحِمى. انظر: الحموي، معجم البلدان: ٢/ ٤٢٦.

يكتفي امرؤ القيس بالإشارة فقط إلى ملامح قصته؛ إذ يظهر الزمان والمكان جلياً؛ الزمان: يوم في غدير دارة جُلْجُلِ، وقد أراد به الشاعر النهار كله، والمكان: غدير دَارَة جُلْجُلِ الذي يشكل مسرحاً لأحداث قصته، ويمثل شخوص القصة الشاعر نفسه وحبيبته عُنَيزَة وصاحباتها، وتعكس هذه القصة وضع الشاعر النفسي المريح، وتكشف عن أحداث مغامرته، فيتغنى بذلك اليوم، حيث الوصال مع الحبيب، والنهار السعيد معه.

وتتعدد مشاهده القصصية في ديوانه، ونقف على واحدة من مغامراته مع النساء، تظهر في قوله[1]: [من الطويل]

سَمَوْتُ إليها بَعْدَ ما نامَ أَهْلُها ... سُمُوَّ حَبابِ الماءِ حالاً على حالِ[2]

فَقَالَتْ: سَباكَ اللهُ إِنكَ فاضِحِي ... أَلستَ تَرَى السُّمَّارَ والناسَ أحوَالِ[3]

فقلتُ: يَمينَ اللهِ أَبْرَحُ قاعِداً ... ولو قَطَّعُوا رَأْسِي لَدَيْكِ وَأَوْصَالِي

حَلفْتُ لها باللهِ حَلْفَةَ فَاجِرٍ ... لَنَامُوا فما إِنْ مِنْ حَدِيثٍ ولا صَالِ

فلمَّا تَنازَعْنا الحديثَ وأَسْمَحَتْ ... هَصَرْتُ بِغُصْنٍ ذِي شَمارِيخَ مَيَّالِ[4]

وصِرْنَا إلى الحُسْنَى ورَقَّ كلامُنا ... ورُضْتُ فَذَلَّتْ صَعْبَةً أَيَّ إِذْلالِ

---

(١) امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم: ٣١-٣٣.

(٢) قوله: (حالاً على حال): أي شيئاً بعد شيء حتى صرت إلى الذي أردت.

(٣) سباك الله: أي باعدك الله وفضحك، وأصله من السباء.

(٤) هصرتُ: جذبت ومددت. وشبه شعرها بشماريخ النخل لتداخله وغزارته.

فأَصبَحْتُ مَعْشُوقاً وأصبحَ بعْلُها عليهِ القَتَامُ سَيِّئَ الظَّنِّ والبالِ[1]

يَغِطُّ غَطيطَ البَكْرِ شُدَّ خِنَاقُهُ ليقتُلَني والمرءُ ليسَ بقَتَّالِ[2]

تشكل هذه المغامرة إطاراً شائقاً لمشهد قصصي غرامي، يكون فيه الشاعر الراوي البطل طرفاً أساسياً في صنع أحداثه؛ إذ يتمثل الحدث الأول في ذهاب الشاعر إلى صاحبته خفية؛ لئلا يشعر به أحد، فكان وصوله مثل حباب الماء يعلو بعضه بعضاً في رفق ومهل. وتكون المرأة الطرف الآخر، الشخصية الثانية؛ الصاحبة التي أبدت الجزع والخوف من الفضيحة، فقد ألحت عليه بمغادرة المكان، إذ لا مكان حولها إلّا وهو مشغول بالسُّمَّار. ثم أقسم عليها ألا يبرح المكان، وبعد ملاطفة الحديث زال الخوف والاضطراب، واشتعل الحب بينهما، ونال كل منهما حاجته. ويرى امرؤ القيس في مثل هذه المغامرات تحقيق ذاته ووجوده، فقصائده تظهر أنه "قد أغرى المرأة وأدرك منها غاية، فهي متيمة به، مقبلة عليه، يلقاها حيناً بالشوق والمودة، وحيناً آخر، يتواقع معها تواقع فحش وفجور يصرّح به عبر إطار من الواقعية السافرة"[3]. ثم تظهر شخصية الزوج الشخصية الثانوية السلبية في البيتين السابع والثامن من المشهد.

---

(١) القَتَامُ: الغبار الأسود.

(٢) يَغِطُّ غَطيطَ البَكْرِ: أي لغيظه عليّ يردد صوتاً كصوت المختنق. البَكر: الفتيّ من الإبل.

(٣) حاوي، إيليا، امرؤ القيس- شاعر المرأة والطبيعة، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، د. مكان، د.ت: ٣٨.

ويجيء الليل بنجومه ليكون إطاراً زمانياً للمغامرة، ويشكل بيت صاحبته المعشوقة مسرح الحدث الذي يحدد الإطار المكاني للقصة، ويقوم الحوار في المشهد بدور فاعل في تنامي الحدث وتتابع تفاصيله، فمن مقدمة استفتاحية تبين كيفية وصوله إلى عقدة تمثل ذروة المعاناة الحسية، وقد استخدم امرؤ القيس جملاً فعلية ذات أفعال فردية تارة **(سموت، أصبحت)**، وأفعال مشتركة تارة أخرى **(تنازعنا، فصرنا)**. لتتناسب وحركة الأحداث التي جرت معه. وقد ساعد العامل النفسي في تشكل هذا المشهد الذي أظهر الصلة الحسية بين الشاعر ومحبوبته، وأبرز طبيعة الشاعر وشعوره بالأنا الذاتية، ورغبته بالتفرد والتميز.

فمثل هذا النمط القصصي "لم يكن يمثل اتجاهاً مقصوداً لذاته، وإنما كان يمثل استخداماً فنياً لمنح أقسام القصيدة ومراحلها الفنية قوة استيعاب الحدث وتطويعه لضروب متباينة من المعالجة والتصوير والمتابعة، ذلك أن النص الشعري يبقى مشدوداً إلى خصوصية الظرف الذي ينبثق عنه، وإلى الآفاق النفسية والثقافية والفنية التي ترفده وتمنحه ملامحه الإبداعية الأصيلة"[1].

ويبرز المشهد القصصي جلياً أيضاً في مشهد الصيد؛ إذ نلمس فيه بعضاً من ملامح القصة، فتبدو المقدمة والعقدة والحل[2]، "ويعد مشهد الصيد الأكثر حضوراً وتميزاً للبناء القصصي في شعر امرئ القيس"[3].

---

(١) الجادر، د. محمود عبد الله، دراسات نقدية في الأدب العربي، جامعة بغداد، ١٩٩٠م: ٩٣.

(٢) انظر: الحاوي، إيليا، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م: ١٨١.

(٣) لطيف، حسن سعد، معالم البناء القصصي في شعر امرئ القيس، مجلة جامعة ذي قار، العدد **(٣)**، المجلد **(٣)**: ٤٧.

ولم يخلُ ديوان النابغة الذبياني من المشاهد القصصية المتنوعة؛ إذ "يذكر المفضل الضبي في أمثال العرب أن النابغة نظم حكايات وقصص بعض الأمثال كتلك التي وردت تفسيراً للمثل المشهور (كَيْفَ أُعَاوِدُكَ وَهَذَا أَثَرُ فَأْسِكَ)[1] التي تحكي قصة الحية"[2]. كما تعد قصيدته في مدح النعمان والاعتذار له من أشهر القصص الشعري عنده؛ لظهور معظم عناصر القصة النثرية فيها.

ولو نظرنا في ديوان عنترة بن شداد، لرأيناه يقص على عبلة أخباره في الحروب وبطولاته فيها. فقد جعل قصته الشعرية "ذات طابع خاص خصوصية فروسية"[3]، برزت فيها الأنا الذاتية وملامحها النفسية من خلال شخصيته الرئيسة والأحداث التي قامت بها. فضلاً عن ذلك، نجد كثيراً من المشاهد القصصية عند الأعشى، وزهير بن أبي سلمى. وغير ذلك من قصص أيام العرب ووقائع أحداثها. وقد خلص بعض الباحثين إلى القول بوجود الحبك في الشعر الجاهلي[4].

وتظهر القصة الشعرية جلية في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي التي رثى بها أبناءه الخمسة، ومطلعها: [من الكامل]

أَمِنَ المَنونِ وَريبِها تَتَوَجَّعُ وَالدَّهرُ لَيسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

---

(١) الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت: ٢/ ١٤٥.

(٢) الضبي، المفضَّل بن محمد بن يعلى: أمثال العرب، قدم له وعلق عليه د. إحسان عباس، دار الرائد العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٣م: ١٧٧.

(٣) خليف، د. مي يوسف، العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٨م: ٢٢٢.

(٤) انظر: الجادر، د. محمود عبد الله، البناء القصصي في القصيدة الجاهلية، مجلة الأقلام، بغداد، مج١٦، ع٣، ١٩٨١م: ٥.

فقد عدَّ د. محمد أبو موسى القصة الأولى التي وردت في هذه القصة "مثلاً من أمثلة ثلاثة، رواها للدهر الذي لا يفلت من أحداثه أحد، والشاعر وقف عند جزئيات هذه الأفكار، وحللها تحليلاً أجرى فيه روحه وحسه، وأبان عن جوانب القصة إبانة وضيئة"[1]. ويرى د. أحمد كمال زكي أن أبا ذؤيب الهذلي "أكثر شعراء قومه عناية بالقصصية"[2]. "يظهر ذلك فيما كان يقصه من قصص"[3]. كما يشيد بتميزه في العنصر القصصي الذي تخلل قصيدته الرثائية وتفرده به، الأمر الذي أسهم في إظهار شدة الحزن، وأبان عن عظم مصيبة الفقد.

وفي صدر الإسلام، واكبت القصة الشعرية تطور الأحداث الدينية، وانطلق الشعراء ممجدين الانتصارات، ورووا قصص المعارك والفتوحات، فجاءت أقاصيصهم "ممتزجة بغبار الوقائع، وصهيل الخيل، وصليل السيوف، وصياح المحاربين"[4]. وقد روى عباس بن مرداس قصة معركة حُنَين في قصيدة مطلعها[5]: [من الطويل]

فَمَنْ مُبلِغُ الأَقوامِ أَنَّ مُحَمَّداً رَسولَ الإِلَهِ راشِدٌ حَيثُ يَمَّمَا

---

(١) أبو موسى، محمد، قراءة في الأدب القديم، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٧٨م: ١٥١.

(٢) زكي، أحمد كمال، شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكتاب العربي للطباعة، القاهرة، ١٣٨٩هـ: ٣٥٣.

(٣) المرجع نفسه: ٣١٦.

(٤) القاضي، النعمان عبد المتعال، شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م: ١٢.

(٥) السلمي، العباس بن مرداس، ديوانه، تحقيق يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٩١م: ١٤١-١٤٣.

كما أورد بعض الدارسين قصة أميَّة بن الأسكر[1] وابنه كلاب في زمن الخليفة عمر بن الخطاب(رضي الله عنه)، عندما ترك والديه الشيخين الكبيرين مجاهداً، فرفع والده أمره إلى الخليفة، وقال فيه[2]: [من الوافر]

لَمَنْ شَيْخَانِ قَدْ نَشَدا كِلاَبَا ... كتابَ اللهِ إِنْ قَبِلَ الكتَابَا؟
أُنَادِيهِ فيُعرِضُ في إِبَاءٍ ... فَلا وأَبِي كِلابٍ مَا أَصَابَا
إِذا سَجَعَتْ حَمَامَةُ بَطْنِ وَادٍ ... إِلَى بَيْضَاتِها دَعَوَا كِلاَبَا
أَتَاهُ مُهَاجِرَان تكنّفاه ... فَفَارقَ شيخَه خَطِئاً وَخَابا
تَرَكْتَ أباكَ مُرْعَشَةً يَدَاهُ ... وأمَّك ما تُسِيغُ لَهَا شَرَابَا[3]
تُمَسّح مُهره شفقاً عليه ... وتجنبُه أَبَاعرَها الصِّعَابَا[4]
فإِنَّك قد تركت أباك شيخاً ... يطارقُ أينُقاً شُزُباً طِرَابَا[5]
فَإِنَّكَ والتِمَاسَ الأجرِ بَعدي ... كباغِي الماءِ يتّبعُ السَّرابَا

---

(١) أميةُ بنُ حُرْثان بنِ الأسكر الجندعي، ينتهي نسبه إلى مضر بن نزار، شاعر فارس مخضرم، أدرك الجاهلية والإسلام، وكان من سادات قومه وفرسانهم، وهو من أهل الطائف (في الحجاز) انتقل إلى المدينة، وعاش طويلاً حتى خَرِفَ. ومات في خلافة عمر نحو (٢٠هـ). انظر: الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، تحقيق عبد الكريم إبراهيم العزباوي ومحمود محمد غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م: ٢١/ ٩. والزركلي، خير الدين، الأعلام. دار العلم للملايين، بيروت، ط١٥، مايو ٢٠٠٢م: ط١٥، ٢/ ٢٢.

(٢) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، تحقيق عبد الكريم إبراهيم العزباوي ومحمود محمد غنيم: ٢١/ ١٠-١١.

(٣) ما تُسيغ: ما تهنأ.

(٤) الأباعر: (جج) البعير: ما استكمل أربع سنوات من الإبل. يقال للجمل والناقة.

(٥) يطارق: يطابق. شُزُباً: ضامرة.

تبرز في القصة السابقة شخصيتان رئيستان؛ تتمثل الأولى في صورة الأب، الرجل الشيخ الكبير، الهرم، المرتعشة أطرافه، وتبرز الثانية في صورة الأم المرأة الكبيرة التي تحتاج إلى رعاية واهتمام، كما تظهر في القصة شخصيتان ثانويتان هما (المهاجران)، وتشكل حركة الفتوح الإسلامية العنصر الزمني في هذه القصة، ويُفهم المكان من أحداثها، فتبدأ بمقدمة توسل واسترحام، ثم تتسلسل أحداث القصة بذهاب كلاب للمشاركة في معارك الفتوح. وكان أبوه قد كبر وضعف، فلما طالت غيبة كلابٍ عنه قال الأبيات السابقة، وما إن سمعها عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) حتى أعاد كلاباً لأبويه، وهذه من محاسن بر الأبناء بالآباء.

وفي العصر الأُموي، فقد خطا عمر بن أبي ربيعة بالقصة الشعرية خُطاً فساحاً؛ "فقد أشاع في الشعر العربي روح القص، ونشر في مقطوعاته روح الحكاية، وعبر عن الأحداث والوقائع هذا التعبير المباشر"[1]. "ذلك أن عمر استطاع أن يطيل هذا المدى القصصي من نحو وأن يغنيه من نحو آخر"[2]، فظهرت عناصر القصة جلية في شعره من شخوص وأحداث، وسرد وحوار، وبيئة زمانية ومكانية، من دون الإخلال بعناصر الشعر ووظيفتها، أو بعناصر القصة الفنية، وذهبت معظم قصصه في اتجاه الغزل. وتعد قصيدته الرائية التي مطلعها[3]: [من الطويل]

أَمِنْ آلِ نُعْمٍ أَنتَ غَادٍ فَمُبْكِرُ غَدَاةَ غَدٍ أَمْ رَائِحٌ فَمُهَجِّرُ

---

(١) فيصل، د. شكري، تطور الغزل من الجاهلية إلى الإسلام، مطبعة دار الحياة، دمشق، ط٣، ١٩٦٥م: ٤٩٤.

(٢) المرجع نفسه: ٣٣٠.

(٣) عمر بن أبي ربيعة المخزومي، شرح ديوانه، محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط١، ١٣٧١هـ-١٩٥٢م: ٨٤.

مثالاً واضحاً للقصة الشعرية التي "تتعدد فيها الأصوات والشخوص، وتتنامى فيها الأحداث وتتصاعد، حتى تصل إلى ما يشبه العقدة، ثم تأخذ في الانفراج باتجاه الحل معتمدة على عنصري التشويق والإثارة"[1]، وأتم الحوار البناء الدرامي فيها، وأضفى عليها الحركة والحيوية.

وفي العصر العباسي، نقف على مشهد للقصة الشعرية عند الشاعر بشار بن برد، وهو يتغزل في قينة[2]: [من البسيط]

وَذاتِ دَلٍّ كَأَنَّ البَدْرَ صُورَتُها، بَاتَتْ تُغَنّي عَميدَ القَلبِ سَكرَانَا
إنَّ العُيُونَ التي في طَرْفِها حَوَرٌ قَتَلْنَنَا ثُمَّ لم يُحيِينَ قَتْلَانَا
فقلتُ: أَحسَنْتِ يا سُؤْلِي ويَا أَمَلي، فَأَسْمِعِيني، جَزَاكِ اللهُ إحسَانَا
يا حَبَّذَا جَبَلُ الرَّيَّانِ من جَبَلٍ وَحَبَّذَا سَاكِنُ الرَّيَّانِ مَنْ كَانَا
قالَتْ: فَهَلَّا، فَدَتك النَّفسُ، أحسن من هذا لِمَنْ كان صَبَّ القَلبِ حَيرَانَا
فقلتُ: أَحسَنتِ! أنتِ الشَّمْسُ طَالِعَةً، أضرَمْتِ في القَلبِ وَالأحشَاءِ نِيرَانَا
فَأسمِعِيني صوتاً مُطْرِباً هَزِجاً، يَزِيدُ صَبّاً مُحِبّاً فِيكِ أشجَانَا
يا لَيتني كُنتُ تُفّاحاً مُفَلَّجَةً، أو كُنتُ من قُضُبِ الرَّيحَانِ رَيحَانَا
حَتَّى إذا وَجَدَتْ رِيحي فأَعْجَبَهَا، وَنحنُ في خَلوةٍ مُثِّلْتُ إنسَانَا
فحَرّكَتْ عُودَهَا، ثُمَّ انثَنَتْ طَرَباً، تَشدُو بِهِ ثُمَّ لا تُخفِيهِ كِتمانَا

---

(١) عيسى، د. فوزي سعد، النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ٢٠٠٦م: ١٥١.

(٢) ابن برد، بشار، ديوانه، تحقيق السيد محمد بدر الدين العلوي، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت: ٢٢٣-٢٢٥.

أصـبَحتُ أطـوَعَ خَلـقِ اللهِ كُلّهِـمِ ... لأكثـرِ الخَلـقِ لي في الحُـبِّ عِـصْيَانَا
فقلـتُ: أطرَبْتِنـا يـا زَيـنَ مَجلِـسِنَا، ... فهـاتِ إِنَّـكِ بالإحـسَانِ أوْلانَـا
لـو كنـتُ أَعْلَـمُ أَنَّ الحُـبَّ يَقتُلُنـي ... أَعـدَدتُ لي قبـل أَنْ أَلقَـاكِ أكْفَانَـا
فَغَنَّـتِ الـشَّرْبَ صَـوْتاً مُؤْنِقـاً رَمَـلاً ... يُذكي السُّرُورَ وَيُبكي العَـينَ ألوَانَـا
لا يَقتُـلُ اللهُ مَـنْ دامَـتْ مَوَدَّتُـهُ، ... وَاللهُ يَقتُـلُ أهـلَ الغَـدرِ أحيَانَـا
لَا تَعْـذلوني فَـإِنِّي مِـن تَـذَكُّرِهَا ... نشوانُ، هل يعذلُ الصَّاحونَ نَشْوَانَا
لمْ أَدْرِ ما وصفها يقظـانَ قـد علمـتْ ... وقـد لهـوتُ بهـا في النَّـوم أَزْمَانَـا
باتـتْ تُنَـاوِلني فاهـاً فَأَلثُمُـهُ ... جِنِّيَّـةٌ زُوِّجَـتْ في النَّـوم إِنْـسَانَا

يتغزل بشار بالقينة غزلاً يعبر عن فتنته الحسية بالنساء، ويظهره شاعراً مبصراً على الرغم من عماه، في مشهد شعري قصصي يتعانق الوصف والحوار والسرد فيه.

وتتعدد شخوص هذا المشهد؛ فهناك شخصية المغنية الحسناء، ذات البهاء والجمال والعلم بالشعر والنقد، والشاعر نفسه **(السارد)** الذي يتفنن بالحوار الذي يحمل أحداث المشهد ومعالمه. وتبرز شخصية صاحب البيت الذي دعا ابن برد إلى مجلسه من خلال ضمير المتكلم في الخطاب الشعري.

ويتغنى ابن برد بأُنس ذلك المجلس، ويتبادل أطراف الحديث مع المغنية في مشاهد حوارية؛ فمن مقدمة وصفية؛ أبدع الشاعر فيها تغزلاً بحسن المغنية وجمالها في تشبيه مقلوب جعلها أجمل من القمر بهاء وإشراقاً. إلى حوار فاعل في تنامي الحدث وتتابع تفاصيله؛ أضفى على المشهد حيوية،

وكشف عن أعماق شخصيتي الشاعر والقينة، فأبرز الذات الشاعرة واعتزازها بنفسها، وشعورها بالأنا، ورغبتها بالتميز، وأبرز نزعة السخرية العابثة لديه، فقد جعل المغنية تفضل قوله على ما سواه، وفاخر بنفسه على لسانها. وكشف هذا الحوار أيضاً، من خلال تضمين أبيات جرير، عن تجاوب الشاعر ابن برد مع تراثه من ناحية، وعن تحديه إياه من ناحية ثانية، وعن فخره بجودة شعره من ناحية أخرى.

ويمثَّل غناء القينة ورقصها الحدث البارز في هذا المشهد، وجاء هذا الغناء أعلى شأناً من جمالها؛ فقد خففت عن العُشَّاق عذابهم وعن السكارى عناءهم.

وتكمن روعة الحدث في طريقة العرض وتنوعها؛ فمن أسلوب ضمير الغائب إلى المتكلم إلى السرد المباشر، ثم يعود إلى حكاية الأحداث. ويمثل هذا النمط القصصي استخداماً فنياً لاستيعاب الحدث المنبثق عن الظرف الذي قيل فيه. ويرى الشاعر في هذه المجالس تحقيق ذاته ووجوده، فقد أطرب المرأة وجعلها تقصد مجالسه. ويمثل هذا المجلس الفضاء المكاني لمسرح الحدث الذي اتخذ من الليل زمناً له.

وقد التفت كثير من الشعراء إلى الجانب القصصي، وما نعرضه من أمثلة من قبيل التمثيل لا الحصر.

أما في الأندلس، فقد أملت البيئة الجديدة وطبيعتها، والأحداث السياسية والاجتماعية على الشعراء شيئاً من الواقعية، فجاءت أشعارهم ملامسة الواقع، ومواكبة العصر الجديد وبيئته، وعاكسة صورة هذه البلاد وواقع حياتهم من جوانبها كافة؛ السياسية والاجتماعية والعاطفية والنفسية.

ففي عصر الإمارة الأُموية يبرز المشهد الحكائي عند يحيى بن حَكَم الغَزَال **(ت ٢٥٠ هـ)**[١] أحد أهم شعراء هذا العصر، وأكثرهم عناية بهذا الجانب، فقد تنوعت موضوعات مشاهده بين الذاتية الوجدانية التي تتعلق بالشاعر نفسه، وبين المشاهد الاجتماعية التي تعكس صورة مجتمعه وطبيعة العلاقات فيه، ومن هذه المشاهد الحكائية: قوله مداعباً **(تيودورا)** زوجة ملك بيزنطة، لما كان الغزال في رحلة سفارية، وقد اكتهل وخطه الشيب، "فسألته زوجة الملك يوماً عن سنّه، فقال مداعباً لها: عشرون سنة، فقالت: وما هذا الشيب؟ فقال: وما تنكرين من هذا؟ ألم تري قطّ مهراً ينتج وهو أشهب! فأعجبت بقوله"[٢]، قال[٣]: **[من السَّريع]**

قَالَتْ: أرى فَوْدَيْهِ قد نَوَّرا! دُعابةٌ تُوجبُ أَنْ أَدْعَبَا[٤]

قُلْتُ لَهَا: ما بالُهُ؟ إنّهُ قد يُنْتَجُ المُهْرُ كَذَا أَشْهَبَا!

فاسْتَضْحَكَتْ عُجْباً بقولي لها وإنّما قُلْتُ لكي تَعْجَبَا!

---

(١) يحيى بن حَكَم الغَزَال البكري الجياني الأندلسي **(١٥٦ هـ-٢٥٠ هـ)**، من شعراء عصر الإمارة الأموية في الأندلس، مُلمّ بالأدب والتاريخ والفلك، أدرك خمسة من أمراء بني أمية فيها. لقب بالغزال لوسامته وتأنقه وظرفه. انظر الغَزَال، يحيى بن حَكَم، ديوانه، جمعه وحققه وشرحه د. محمد رضوان الداية، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤١٣ هـ-١٩٩٣م: ٦-١١. والمقَّري، نفح الطيب: ٢/ ٢٥٤. والزركلي، الأعلام: ٨/ ١٤٣.

(٢) المقَّري، نفح الطيب: ٢/ ٢٥٧.

(٣) الغزال، يحيى بن حَكَم: ديوانه: ٣١-٣٢.

(٤) فَودا الرأس: جانباه. نوّرا: صارا بلون النَّوْر **(الزهر الأبيض)**. والعبارة كناية عن الشيب.

يُظْهِر هذا المشهد الحكائي الجانب النفسي عند الشاعر، ويكشف عن ظرفه ودعابته وفطنته. فقد جعل نفسه كالمهر الذي يولد أشهب اللون. وتتجلى عناصر المشهد الحكائي بالشخصيتين اللتين أظهرتا الدعابة والمرح في حديثهما؛ الشاعر الذي يقوم بدور الراوي **(السارد)**، وزوجة الملك المعجبة بحسن تصرف الغزال، في قصر الملك البيزنطي الذي حدد معالم البيئة المكانية للحدث المتمثل في هذه الرحلة السفارية ومقابلة زوجة الملك **(تيودورا)** ومداعبتها.

وفي عصر الخلافة، نقع على مشاهد عدة لدى ابن عبد ربه الأندلسي **(ت٣٢٨هـ)**، تصور موضوعات متنوعة، منها قوله في رثاء طفل أصيب به[1]:

[من الطويل]

عَلى مِثْلِها مِنْ فَجْعَةٍ خانَني الصَّبرُ ... فِراقُ حَبيبٍ دونَ أوبَتِهِ الحَشرُ

ولي كَبِدٌ مشطورَةٌ في يَدِ الأسى ... فتحْتَ الثَّرى شطرٌ وفوقَ الثَّرى شَطرُ

يقولونَ لي: صَبِّرْ فُؤَادَكَ بَعْدَهُ! ... فَقُلْتُ لُهُمْ: ما لِيَ فؤادٌ ولا صَبْرُ

فُرَيْخٌ منَ الحُمْرِ الحواصِلِ ما اكْتَسى ... مِنَ الرِّيشِ حَتَّى ضَمَّهُ المَوْتُ والقَبْرُ

إذا قُلْتُ: أَسْلو عنهُ، هاجَتْ بلابِلٌ ... يُجَدِّدُها فِكْرٌ، يُجَدِّدُهُ ذِكْرُ

وأَنْظُرُ حَوْلي لا أرَى غَيرَ قَبْرِهِ ... كأنَّ جميعَ الأرضِ عِندي لهُ قَبرُ

أَفَرْخَ جِنَانِ الخُلْدِ طِرْتَ بِمُهْجَتي ... وَلَيْسَ سِوى قَعْرِ الضَّريحِ لَهُ وَكرُ

---

(١) ابن عبد ربه الأندلسي، ديوانه، حققه وشرحه د. محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤١٤هـ-١٩٩٣م: ٩٠-٩١.

يشكل موت طفله الحادث الرئيس في هذا المشهد القصصي، حادث مؤلم جعل أبيات الشاعر تنبض بالحزن، ما أخرج الشاعر في حواره عن صبره. فالبيت الأول والثاني بداية القصة ومدخل لها، وفيهما تهيئة للسامع، ولا نرى فيهما حركة للأحداث أو حواراً أو تحديداً للزمان أو المكان، ثم تتضح شخوص هذا المشهد؛ الشاعر الراوي الذي برزت ملامحه الجسدية والنفسية، بفقد عزيز على قلبه، وتأتي الشخصية الثانية، أهله من حوله يطلبون منه أن يصبر ويحتسب، والطفل الذي توافقت شخصيته حسياً وتعبير الشاعر في البيت الرابع. ثم يسلط الشاعر الضوء على الحوار مع أهله، الذي يبين عن جانبٍ من نفسيته التي تظهر في اقتران الخبر بالإنشاء في البيت الثالث، فكأن الأمر يليه التعليل والتفسير بهدف إقناع المتلقي والتأثير به، ثم يأتي أسلوب الشرط زيادة في التفصيل، ثم تأتي تفعيلات البحر الطويل لتجسم انفعالات الشاعر علواً وانخفاضاً، وتعطي صدى مؤثراً للقصة في رقة الإحساس وصدق العاطفة والتحلِّي بروح الصبر والجلد.

وما زلنا في عصر الخلافة والشاعر ابن دراج القسطلي (ت٤٢١هـ)، الذي يطلب إلى زوجته أن تدعه يرحل، بعد أن تعاتبه على كثرة أسفاره، لعله يجد في رحيله العزة والكرامة، ويحقق طموحه وآماله، ويصل إلى غايته. وفي الأبيات الآتية مشهد وداع، يكشف فيها ابن دراج عن المعاني المتغلغلة في نفسه، فيسلي نفسه، ويصبرها على الفراق. فيقول من قصيدة يمدح فيها لبيباً العامري[1]: [من الكامل]

---

(١) ابن دراج القسطلي، ديوانه، حققه وعلق عليه وقدم له د. محمود علي مكي، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، ط١، ١٣٨١هـ-١٩٦١م: ١٠٩-١١٠. لبيب الصقلبي: من موالي الدولة العامرية، اشترك مع خيران العامري ومنذر التجيبي في القيام بأمر عبد الرحمن بن محمد المرتضى. انظر: المصدر نفسه: ١٠٩. هامش (*).

هَلْ تَثْنِينَّ غُرُوبَ دمعٍ ساكِبِ مَنْ شامَ بارِقَةَ الغمامِ الصَّائِبِ
أَبَتِ العزيمةُ من فؤادٍ جامِدٍ أَنْ تَسْتَقِيدَ لِماءِ جَفنٍ ذَائِبِ
مَنْ تَرْمِهِ حَدَقُ المكارِمِ تُصْبِهِ عن مُصْبِياتِ أَحِبَّةٍ وَحَبائِبِ
فِفِراقُ رَبَّاتِ الخُدُورِ مُكفَّرٌ بِلِقاءِ نَجْمِ المكرُماتِ الثَّاقِبِ
قالتْ وَقَدْ مَزَجَ الوداعُ مدامعاً بمدامِعٍ وترائباً بترائِبِ:
أَتَفَرُّقٌ حَتَّى بمنزِلِ غُرْبَةٍ؟ كم نحنُ للأَيَّامِ نُهْبَةُ ناهِبِ!

يجعل الشاعر موقف الوداع مشهداً قصصياً، تشكل ذات الشاعر الراوي البطل طرفاً أساسياً في صنعه، وتكون الزوجة الطرف الآخر، الشخصية الثانية التي أبدت الجزع والحزن والعتاب على كثرة أسفار زوجها، وتمثل شخصية الممدوح عالي المنزلة لبيب العامري، الشخصية الثالثة. وتأتي التفاصيل رصداً للأحداث التي دارت بين الشاعر وزوجته ليأخذ النص شكل قصة، فمن تصوير موقف الوداع، إلى تصوير دموع زوجته الساكبة، والتحام الصدور، مظهراً التوجع والتفجع لرحيله، ومبرزاً محاولة زوجته النيل من عزيمته، وثنيه عن السفر. ويعكس اقتران الإنشاء بالخبر دلالة نفسية تكشف عن ذات الشاعر المختنقة، وكأن السؤال يليه الجواب في البيتين الأول والأخير، وقد ساعد العامل النفسي في تشكل هذا المشهد الذي أظهر الصلة الحسية بين الشاعر وزوجته، وأبرز طبيعة الشاعر وشعوره العميق بالأسرة، وطموحه في تحقيق آماله. ثم يقوم الحوار بدور فاعل في تنامي الحدث وتتابع تفاصيله، فمن مقدمة إلى نقطة تتأزم فيها العلاقات، تمثل ذروة المعاناة الحسية (فِفِراقُ رَبَّاتِ الخُدُورِ مُكفَّرٌ)، وقد نوَّع

الشاعر في استخدام الجمل الفعلية والاسمية؛ لتتناسب مع حركة الأحداث التي جرت معه. وتجيء ساعة الفراق لتكون إطاراً زمانياً للمشهد، ويشكل بيت الزوجية مسرح الحدث الذي يحدد الإطار المكاني للقصة.

هذا المشهد القصصي لم يكن مقصوداً لذاته، بل عكس صورة الظرف الذي قيل فيه، والحالين النفسية والثقافية اللتين أسهمتا في تشكيله.

وإذا وقفنا على عصر الطوائف، لرأينا أبا إسحاق الإلبيري **(ت٤٦٠هـ)**[1] يُنَفِّرُ من الدنيا ويدعو إلى اليقظة منها في مشهد قصصي جميل، يقول فيه[2]: **[من الكامل]**

مَنْ لَيسَ بِالبَاكِي وَلَا المُتَبَاكِي ... لِقَبِيحِ مَا يَأْتِي فَلَيسَ بِزَاكِ[3]

نَادَتْ بِي الدُّنيا فَقُلْتُ لَهَا: اقْصِرِي ... مَا عُدَّ فِي الأَكْيَاسِ مَنْ لَبَّاكِ

وَلَمَا صَفَا عِنْدَ الإِلَهِ وَلَا دَنَا ... مِنْهُ امْرُؤٌ صَافَاكِ أَوْ دَانَاكِ

مَا زِلْتِ خَادِعَتِي بِبَرقٍ خُلَّبٍ ... وَلَوِ اهْتَدَيْتُ لَمَا انْخَدَعْتُ لِذَاكِ[4]

---

(١) إبراهيم بن مَسْعود بن سَعْد التُّجيبي، أبو إسحاق، ولد في حصن العُقاب نحو سنة **(٣٧٥هـ)**، ثم خرج إلى مدينة إلبيرة، وعُرِف بالإلبيري. ثم انتقل إلى غَرْناطة، وفيها عمل كاتباً لدى القاضي أبي الحسن علي بن توبة في عهد باديس بن حَبُّوس الزيري صاحب غَرْناطة. توفي في نحو الستين وأربعمئة **(٤٦٠هـ)**. انظر: الإلبيري الأندلسي، أبو إسحاق، ديوانه، حققه وشرحه واستدرك فائته د. محمد رضوان الداية، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤١١هـ - ١٩٩١م: ٧-١١. والزركلي، الأعلام: ١/ ٧٣.

(٢) الإلبيري الأندلسي، أبو إسحاق، ديوانه: ٤٠ – ٤١.

(٣) زاك: من فعل زَكا، بمعنى صَلُحَ.

(٤) الخُلّب: السحاب يبرق ويرعد ولا مطر فيه. ومنه **(برقٌ خُلّبٌ)**، وهو الذي لا يعقبه مطر. ويشبَّه به من يَعِدُ ولا يُنْجِزُ.

قَالَتْ أَغَرَّكَ مِن جَنَاحِكَ طُولُهُ ... وَكَأَنْ بِهِ قَدْ قُصَّ فِي أَشْرَاكِي

تَاللهِ مَا فِي الأَرضِ مَوضِعُ راحَةٍ ... إِلّا وَقَدْ نُصِبَتْ عَلَيهِ شِبَاكِي

طِرْ كَيفَ شِئْتَ فَأَنتَ فِيهَا وَاقِعٌ ... عَانٍ بِهَا لَا يُرْتَجَى لِفَكَاكِ[1]

مَنْ كَانَ يَصرَعُ قِرنَهُ فِي مَعْرَكٍ ... فَعَلَيَّ صَرعَتُهُ بِغَيرِ عِرَاكِ[2]

ما أَعرِفُ العَضبَ الصَّقيلَ وَلا القَنا ... وَلَقَد بَطَشتُ بِذي السِّلاحِ الشَّاكي

كَم ضَيغَمٍ عَفَّرتُهُ بِعَرينِهِ ... وَلَكَم فَتَكتُ بِأَفتَكِ الفُتَّاكِ

فَأَجَبتُها مُتَعَجِّباً مِن غَدرِها ... أَجَزَيتِ بِالبَغْضَاءِ مَن يَهْوَاكِ؟

لَأَجَلْتُ عَينِي فِي بَنِيكِ فَكُلُّهُم ... أَسْرَاكِ أَو جَرحَاكِ أَو صَرعَاكِ

لَو قَارَضُوكِ عَلَى صَنِيعِكِ فِيهِمُ ... قَطَعُوا مَدى أَعْمَارِهِم بِقِلَاكِ

طَمَسَتْ عُقُولُهُم ونُورُ قُلُوبِهِم ... فَتَهَافَتُوا حِرصاً عَلَى حَلوَاكِ

فَكَأَنَّهُم مثلُ الذُّبابِ تَسَاقَطَتْ ... فِي الأَرِي حَتَّى اسْتُؤْصِلُوا بِهَلَاكِ[3]

يكشف هذا المشهد القصصي عن خيال الإلبيري الواسع المبدع الذي اخترع الشخصية واستنطقها وحاورها، والصور الأدبية الرائعة التي تدل على عمق تجربة الشاعر في الحياة.

ويسمع في هذا المشهد صوت شخصيتين؛ صوت الشاعر، وصوت الدنيا، وهما بطلا هذا المشهد، وشخصيات ثانوية (بني الدنيا) الذين ذاقوا

---

(١) عانٍ: أسير.

(٢) القِرن: كُفْؤُك في الشجاعة.

(٣) الأرْيُ: العَسل.

ويلاتها ومرارتها من دون أن تتضح معالمها. وتمثل حياة الإنسان فيها الإطار الزمني لهذا المشهد، في مقابل تعدد المكان وتنوعه.

وقد بدأ الشاعر هذا المشهد بتهيئة المتلقي، ثم دخل في حوار متخيل مع الدنيا الخادعة الغرور، وهو حوار واعظ مشحون بالعواطف والانفعالات والمشاعر؛ بغية التأثير في عواطف المتلقي وإقناعه برؤية الشاعر الزهدية التي تتضح في إدراك الصورة وفهمها من خلال المشاهد البصرية والسمعية. ويتنوع هذا الحوار بين الخبر والإنشاء؛ الأسلوب الخبري للوصف والإخبار، حقيقة صراع الإنسان مع الدنيا من غدر وخداع وهيمنة، والإنشائي لتهيئة المتلقي وتنبيهه على أخذ الحيطة واليقظة والحذر منها، والتنفير منها، والتأمل في أفعالها، ويعكس الشاعر في صورته نفسية المعاني من خداعها. وهذه الثنائية بين الخبري والإنشائي تمثل نموذجاً من المقابلة النفسية التي تصور عراك الإنسان مع الدنيا. وهذا المشهد الحربي ذو المغزى الزهدي، ناتج من التفكر والتدبر في حال الدنيا، فضلاً عن أنه يكسب الصورة قوة في الإيضاح، وجمالية في التصوير تثير دهشة المتلقي. وتأتي النهاية الحزينة المؤلمة بين أسير أو جريح أو صريع.

وإلى مشاهد ابن زيدون **(ت٤٦٣هـ)** الجميلة مع ولَّادة، اللذين زينا عصر الطوائف بقصص حبهما، ثم مالت عنه إلى الوزير أبي عامر ابن عُبْدُوس، وكان يلقب بالفأر، وفي ذلك يقول ابن زيدون[1]: **[من البسيط]**

---

(١) ابن زيدون، ديوانه، شرح د. يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م: ١٣٦.

أكْــرِمْ بِــوَلّادَةٍ ذُخْــراً لـــمُدّخِرٍ لــوْ فَرَّقَــتْ بَــينَ بَيْطــارٍ وعَطّــارِ
قَالُوا: أَبُو عــامِرٍ أضْــحَى يُلِــمُّ بهــا قُلْتُ: الفَرَاشَةُ قَدْ تَدْنُو منَ النَّــارِ[1]
عَيّرْتُمُونــا بــأنْ قَــد صــارَ يَخْلُفُنــا فِيمَنْ نُحِــبُّ ومــا في ذاكَ مِــنْ عَــارِ
أكْــلٌ شَــهِيٌّ أصَــبْنَا مــنْ أطَايِبِــهِ بَعْضاً وبَعْــضاً صَــفَحْنَا عَنــهُ للفَــارِ

يتغنى ابن زيدون بولادة، ويفخر بها فخراً مقروناً بحسن اختيارها، يشد به انتباه المتلقي، ثم ينقلنا حوار الشخصيات إلى جو القصة، وكأننا نقف مع المتحاورين، نسمع من هذا تارة، ومن الآخر تارة أخرى، في مشهد يعلو فيه صوت الراوي الشاعر على حساب الشخوص الأُخر، لينال من غريمه، ويهزأ به.

وصفوة القول: إن النماذج السابقة تكشف عن الحضور القصصي في الشعر العربي، ولكن هذا الحضور وإن اكتمل في بعض المشاهد والقصائد وأنتج قصصاً شعرية بديعة، فقد تفاوت حضور عناصره في مشاهد وقصائد أخرى. لكن القول بوجود الملحمي أو الدرامي في الشعر العربي القديم قول لا يخلو من المبالغة، فقد بقيت محاولة الأعشى في الشعر القصصي، أو اختراع الأسلوب الملحمي عملاً فذاً لم ينسج أحد على منواله[2].

---

(١) يُلِمُّ بها: يأتيها.

(٢) انظر: بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية د. عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط٥: ١/ ٦٢.

الفَصْلُ الأَوَّلُ

الاتجـاه الـذاتي

١ - القصص العاطفي وعلاقة الشاعر بالمرأة

أ - حكاية الغزل المعنوي

- مشاهد الطيف

- مشاهد زيارة المحبوبة

- مشهد الشكوى والصد والهجران

- مشاهد الوداع

ب - حكاية الغزل المادي

- مشاهد صورة المرأة

- مشاهد حكاية التجربة الغزلية وجرأتها

٢ - المشاهد الذاتية (ذات الشاعر)

- مشاهد الذكرى والحنين

- مشاهد الرثاء

- مشاهد الطبيعة

الفصل الأول

الاتجـاه الـذاتي

برزت في أشعار المرابطين والموحِّدين المشاهد الشعرية القصصية التي تتحدث عن جوانب الشاعر الذاتية، فاهتم الشعراء بتشخيـصها، وعـالجوا قضايا مهمة فيها، وأولوا الجانـب العـاطفي فيهـا أهميـة، فجـاءت مـشاهد قصصهم مؤطرة في اتجاهات الغزل والـذكرى والحنـين والرثـاء والطبيعـة، وعكست جانباً آخر في طبيعة الشاعر الأندلسي وفنية بنائه الشعري.

١ - القصص العاطفي وعلاقة الشاعر بالمرأة

الغزل من أرق فنون القول وأعذبها؛ لأنه قد "أزجته العاطفة الجياشة والميل إلى الإفصاح عن التجربة الوجدانية التي جربها الـشاعر"[١]. وشـعره تصوير لتلك المغامرات مع الأحبة والمسامرات الليلية، كـما أنـه يعكـس إلى حد بعيد الجانب اللاهـي مـن الحيـاة الممتـزج بـالفخر بالـذات والاعتـداد بالنفس، ولا سيما عندما يصور الشاعر نفسه بأنه المطلوب والمعشوق. وهـو كما قال عنه ابن قتيبة: "قريبٌ من النفوس، لائطٌ بالقلوب، لما قد جعـل الله

(١) الحوفي، أحمد محمد، الغزل في العصر الجاهلي، دار القلم، لبنان، ١٣٨١هـ: ٥.

في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسببٍ، وضارباً فيه بسهمٍ، حلالٍ أو حرامٍ"[1].

وحكاية الغزل المعنوي، لا تخرج في مضمونها عن نطاق الغزل التقليدي الذي يتحدث عن بكاء المحبوب الراحل والتشوق إليه، والأرق لفراقه، أو التطلع إلى أخباره ورسائله، وانتظار طيفه، والشكوى من صده وهجره، فتسمو به الروح، ويتحدث عن تباريح الهوى وحرارة الوجد والأشواق، ويعبر عن آلام الصد والبعد والفراق والحرمان، ويذكر الدموع والسهد والسهر والأرق، ويظهر الذل والخضوع والغيرة والمعاناة، وما يعتريه من لواعج الغرام والحب والهيام.

وفي المقابل من ذلك، عندما يصف الغزل محاسن المرأة ومفاتنها الحسية، وجمالها الظاهر، ويقص ليل المغامرات، ولذائذ الوصال، فإنه يتحول إلى غزل مادي، يتغنى بالمرأة ومظهرها في جرأة ووضوح عندما ينتهب صنوف اللذائذ منها.

أ - حكاية الغزل المعنوي

يروي الشاعر قصة عشقه، وعندما يتعذر اللقاء، يهرب إلى عالم الحلم والخيال، ويكون لقاء طيف المحبوب بديلاً عنها، فيسمع منه أحداث زيارته والمصاعب التي واجهها في الوصول إليه. كما يروي مشاهد الشكوى من

---

(١) الدينوري، ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، ط٢، القاهرة، دار المعارف، د.ت: ١/ ٧٥.

المحبوب وصده وهجره، وليالي المغامرات، ويصف الليالي الطوال التي يقضيها مكمداً مؤرقاً لا يعرف للنوم لذة ولا طعماً. ثم يقف على مشهد الوداع، هذه المشاهد جميعها التي راح ينظمها قصصاً شعرية محكمة الحبك، من دون افتعال أو تكلف، سارداً الأحداث بما فيها من لقاء أو وصال، مبيناً زمانها ومكانها والشخصيات التي قامت بها. في إطار قصصي، يستدعي الحوار تارة والوصف تارة أخرى الذي يداخله الفخر بالذات والفخر بالمعشوقة والفخر بمغامرة الوصول إليها، فحمل العاشق جملة من الأحداث، وجعلها تتحدث عن نفسها، ويقف على ما يطرب المرأة من حديث، وما يستميلها.

وتتنوع المشاهد الشعرية القصصية التي تروي لنا حكايات الشعراء الغزلية المعنوية، فمن مشهد الطيف إلى مشهد زيارة المحبوبة، وعندما يستحيل اللقاء نقف على مشهد الشكوى والصد والهجران، وعندما تغادر المحبوبة نقف على مشهد الوداع والرحيل. مشاهد تحكي لنا الذات الشاعرة وهي تحكي لنا "شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه"[1].

- مشاهد الطيف:

يحكي هذا المشهد زيارة طيف المحبوبة ومعاناة الشاعر في العشق والغرام ووطأة الشوق، وهو في جوهره تعويض عن حقيقة لقاء المحبوبة وفقدها، وتعويض عن لقاء الأجسام بلقاء الأرواح، "وهذا معروف عند من عبثت به

---

(١) الدينوري، ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر: ١/ ٧٥.

الصبابة، ولحقته الرقة، وألفت عينه حلية شخص ومحاسنه، وعلق فؤاده هواه وحبه"[1]. فصورة المحبوب نصب عينه، كلما خلا بنفسه. وهذا المشهد له جذوره في الشعر العربي، حتى إن أبا علي القالي يذكر ذلك في شعر البحتري إذ يقول: "هو أحسن المحسنين في القول في طُروق الخيال، حتى قيل طيف البحتري"[2]، ويعبر الشعراء عن ذلك بطَرْق الخيال، ويريدون زيارة الطيف، ويعد هذا المشهد تعويضاً نفسياً تختلط فيه الحقيقة بالخيال، "فالطيف يجود بما يبخل به صاحبه، وإن الواشي لو علم بمزار الطيف لساءه"[3]، ويتجلى في هذا المشهد البعد الروحي في شعر الغزل المعنوي. وهذا ما نراه عند الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحِّد الذي يروي زيارة طيف المحبوبة[4]: [من الرمل]:

---

(١) التوحيدي، أبو حيان، وابن مسكويه، أبو علي، الهوامل والشوامل، تقديم أ. د. صلاح رسلان، نشره: أحمد أمين، والسيد أحمد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر (٦٨)، القاهرة: ٣٠٦.

(٢) القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم (ت ٣٥٦هـ)، الأمالي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٧٥م: ١/ ٢٦٦.

(٣) ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٥م: ٢/ ٣٤٣.

(٤) الأمير أبو الربيع (سليمان بن عبد الله الموحِّد)، ديوانه، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، المغرب: ٥٠ - ٥٢. وأبو الربيع سليمان بن عبد الله بن عبد المؤمن الزناتي الكومي الموحِّد، من الخلفاء الذين زهي بهم عالم الإسلام في مشارق الأرض ومغاربها. ويذكر في ديوانه أن مولده كان ببجاية من دون تحديد لتاريخه، كان كاتباً شاعراً، وأديباً ماهراً، تولى بجاية، ثم تِلِمْسَان وسِجِلْماسة، وكان من قبل قد تولى في الأندلس بَلَنْسية ومُرْسِيَة وقرطبة. توفي سنة (٦٠٤هـ). انظر المصدر نفسه: ٣ - ١٤. وابن سعيد المغربي، أبو الحسن علي بن موسى، الغصون اليانعة في محاسن شعراء المائة السابعة، تحقيق إبراهيم الإبياري، دار المعارف، القاهرة: ١٣١ - ١٣٤.

بِـــأَبي والله طَيـــفٌ طرقَـــا سَـــلبَ النَّـــومَ وَأَهـــدى الأَرَقَـــا
دَلَّـــهُ في ظلمـــةِ اللَّيـــلِ عَـــلى مَـــضجَعِي دَقَّ فُـــؤادٍ خَفَقَـــا
رَكِـــبَ الـــهَولَ فَأَحيـــا دَنَفـــاً فَرَعـــى اللهُ خَيـــالاً طَرَقَـــا[1]
جـــادَ بالوَصـــلِ فَلَـــمَّا أَن رَأى فَلَـــقَ الـــصُّبْحِ دَعـــا وَانطَلَقَـــا
تَـــركَ الـــصَّبَّ عَـــلى حـــالٍ ردى مقـــلاً غرقـــى وَقَلبـــاً مُحرَقـــا[2]
أَشـــكرُ اللهَ كَفـــاني وَصلـــه وَالرِّضـــا عَنِّـــي وَقـــرب المُلتَقـــى
وَمَبيتـــي مَعَـــهُ يَجمَعُنـــا لحـــفُ العـــزِّ وَأَبـــرادُ التُّقـــى
لَـــيسَ شَيءٌ غَـــيرَ رَشـــفي شَـــنَبا يَحـــسدُ الـــدُّرُّ عَلَيـــهِ المنطِقَـــا
وَالتَشـــامي وَردة الخَـــدِّ الَّـــذي يَخجَـــلُ البَـــدرُ إِذا مـــا أَشْرَقَـــا
يـــا خَلـــيليَّ أَفي ذا حـــرج أَم جُنـــاح فَأَجابـــا صـــدقَا
ثُـــمَ قـــالا بِحَنـــانٍ إِن يَكُـــنْ شَـــملُكُم بَعـــدَ ائـــتِلافٍ فَرقَـــا
جَمـــعَ الله قَريبـــاً بَيـــنكُم وَكَفـــى مِـــن فُرقـــةٍ مـــا يُتَّقـــى

تتعدد شخوص هذا المشهد الشعري القصصي؛ الشخصية الرئيسة فيه الشاعر نفسه الذي يقوم بدور الراوي **(السارد)**، وتبرز شخصيته السعي الحثيث وراء محبوبته، والمعاناة من تعذر الوصال، لذلك يلجأ إلى الخيال، فيروي لنا زيارة طيفها وكيفية وصوله، ويفصح عما في داخله من شدة الجوى ونار الحب المضطرمة طي حشاشته، وقلقه الذاتي. والشخصية

---

(١) الهول: الفزع والمخيف المفزع والأمر الشديد. **(ج)** أهوال وهؤول. وهنا الشدائد والصعوبات المخيفة. الدَّنفُ: المريض الذي اشتدَّ مرضُه وأشرف على الموت.

(٢) الصَّبُّ: العاشق ذو الحب الشديد والاشتياق.

الأخرى هي شخصية الطيف التي تشكل العمود الفقري، والمحور الذي تدور حوله أحداث المشهد، وتعد شخصية نامية تتطور الأحداث بتطورها، ما تشكل ناحية إيجابية في هذا المشهد، وهاتان الشخصيتان الشاعر والطيف من خيال الشاعر الواسع، وفي كلتيهما شوق وسعي حثيث نحو الشخصية الأخرى ومحاولة للقاء بها. أما الخليلان فهما شخصيتان ثانويتان يشكلان مساحة غير واسعة، ويقومان بحدث بسيط، عندما يخاطبان الشاعر بحنان وعطف على حاله. والغرض من وجودها اكتمال المشهد القصصي وإضفاء بعض الواقعية عليه. ثم يسأل خليليه هل يمتنع عليه هذا، أفيه حرج، فأجابا بحنان ودعاء بأن يجمع الله شملهما ويبعد فرقتهما.

يشكل وصول الطيف الحدث الأول في المشهد، ويضع الشاعر متلقيه سامعاً أو قارئاً في جو نفسي يعده لتلقي الأحداث الجارية للقاء طيف الحبيبة وبث الأشواق. ثم يعود الشاعر ثانية ليتحدث عن كيفية الزيارة وطبيعتها والأهوال التي عاناها، والصعاب التي تجشمها في رحلته في الظلام الدامس، فقد تحمل عناء شدة ظلام الليل، وركب المصاعب متخذاً من خفقات قلب الشاعر مرشداً له ودليلاً في تلك الظلمة. ولكن زيارته أحيت عاشقاً ولهاً، حتى اضطر الشاعر أن يدعو له بالرعاية والحماية عند مغادرته، فقد جاد بالوصل، ولـمَّا بدت خيوط الفجر بالبزوغ، غادر الطيف تاركاً الشاعر العاشق بحال مزرية لشدة وجده وعشقه. ومع ذلك فالشاعر مقتنع بهذه الزيارة، ويشكر الله ويحمده عليها، ويتمنى قرب الملتقى الحقيقي. فهو لا يتمنى إلا رشف ثغره، والتثام وردة خده.

وتكمن روعة الحدث في طريقة العرض وتنوعها، فينتقل الشاعر من أسلوب ضمير الغائب (شخصية الطيف) إلى ضمير المتكلم (الشاعر، الراوي) إلى السرد المباشر، ثم يعود إلى حكاية الأحداث. والشاعر يريد في حدث الزيارة تضخيماً للذات الشاعرة من الناحية النفسية من جهة، ومن أخرى يعكس القلق والتوتر الذي يعيشه. وجاء هذا المشهد سرداً، وأتم الحوار نهايته على لسان الشخصيات الثانوية، فأضاف قدراً من الحيوية والإثارة الفنية، وأسهم كلاهما في تنمية الأحداث وتصعيدها.

ونلحظ في هذا المشهد طغيان عنصر الزمن، الذي شكل أولى محددات البناء القصصي فيه، فقد جاء الزمن ليلاً، وفرض على الشخصيات الترقب والحذر، وهما أمران يكثران في الليل. فالطارق ليلاً، وهذا يتناسب مع الحدث. فضلاً عن الأفعال الدالة على الزمن وذكره صراحة (طرقا، النوم، أرقا، مضجعي، فلق الصبح، مبيتي)، فالزمن يلف الحدث ويحيط به، ويحتويه. فأحداث المشهد لم تتطابق زمنياً مع الترتيب الطبيعي لأحداثها، وهذا يجعلنا نميز بين زمنين في القصة زمن السرد وزمن القصة. فقد استطاع الشاعر الراوي أن يقدم بدقائق وعدة أسطر ما جرى في ليلة كاملة. كما يلاحظ في زمن السرد، أن الشاعر يروي الأحداث، وبعد الانتهاء منها، يعود إلى التفصيل في بعضها.

أما المكان في هذا المشهد فهو غير واضح المعالم، لأن موضوعه نفسي عاطفي، يصور زيارة طيف المحبوبة، والعواطف لا ترتبط بالموقع أكثر من ارتباطها بالأشخاص والأحداث. فمجراه في الذهن، ولا ضرورة للإفصاح عنه.

وبإمكاننا القول: إن الغزل في هذا المشهد يشبه الغزل العفيف، لا يوجد فيه تصوير لمفاتن المرأة ومحاسنها، ولا إبراز لمظاهر جمالها، فقد أضفت طبيعة المجتمع الموحدي الدينية ظلالها على طبيعة هذا المشهد.

ويتكرر هذا المشهد القصصي عند كثير من الشعراء، كابن سارة الشنتريني الذي يقول[1]: [من الطويل]

وَزَائِرَةٍ واللَّيلُ مُلْقٍ جِرَانَهُ ... أَتَاني بِهَا وَجْدِي وَفَرْطُ وَلُوعِي[2]

فَبَاتَتْ تُعَاطِيني سُلَافَ رُضَابِهَا ... وَبِتُّ أُهَادِيهَا جُمَانَ دُمُوعِي[3]

إِلى أَنْ رَأَيتُ النَّجْمَ أَطْفَا سِرَاجَهُ ... وطَارَ غُرَابُ اللَّيلِ بعدَ وُقُوعِ

فَأَيُّ مَهَاةٍ بِتُّ مُقْتَنِصاً لَهَا ... وَلَكِنْ بِقَلْبِي فِي كِنَاسِ ضُلُوعِي[4]

يروي ابن سارة قصة زيارة طيف محبوبه الذي يتخذ من الليل زمناً لهذه الزيارة، وهو زمن العشاق والمحبين؛ لكونه يستر عواطفهم ويخفي لقاءاتهم. ويشكل أول محددات البناء القصصي في هذ المشهد، فهو يلف الحدث، ويحيط به، وتفصح مفردات المشهد عن ذلك (والليل، فباتت، بتُّ، النجم، أطفأ، سراجه).

---

(١) البونسي، أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن أحمد الفهري، كنز الكتاب ومنتخب الآداب، تحقيق ودراسة حياة قارة، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٤م: ٢/ ٦٠٣. وقد وردت هذه الأبيات تحت ما قيل في طيف الخيال. انظر: المصدر نفسه: ٢/ ٥٩٧.

(٢) ألقى جِرانَهُ: ثبت واستقرَّ.

(٣) السُّلاف: من كل شيء خالصه. الرُّضاب: الرِّيق المرشوف.

(٤) المَهاة: البقرة الوحشية، وقد سميت بها الأنثى لاتساع عينيها وجمالها. الكِنَاسُ: مكان في الشجر ونحوه، يأوي إليه الظبي ليستتر. (ج) كُنُسٌ، وأكْنِسَةٌ.

وفي هذا المشهد شخصيتان ناميتان؛ الشاعر السارد والطيف الزائر، وتكشف أحداثه عن تعذر الوصال، فكان الطيف بديلاً، وكانت الزيارة والمسامرة حتى طلوع الفجر لشدة الشوق وفرط الولوع بها، وغابت مصاعب وصوله ومعاناته عن أحداث المشهد. كما يضع الشاعر متلقيه في جو نفسي يعده لتلقي الأحداث شيئاً فشيئاً؛ فالحدث في تناوب، حدث منها (فَبَاتَتْ تُعَاطِينِي سُلَافَ رُضَابِهَا)، ويقابلها بحدث منه (وَبِتُّ أُهَادِيهَا جُمَانَ دُمُوعِي). وبقي في هذا السمر والجو الممتع إلا أن شاب الليل، وانطفأ سراج النجم، وبزغ الفجر، وغادر طيفها. وما زاد المشهد جمالاً التنوع في طريقة عرض الحدث وسرده، وذلك بالانتقال من أسلوب ضمير الغائب (أتاني، فباتت)، إلى المتكلم (وبتُ، رأيت)، إلى السرد المباشر والوصف ثم يعود إلى حكاية الأحداث (فَأَيُّ مَهَاةٍ بِتُّ مُقْتَنِصاً لَهَا)، وأبرزت حركة الأفعال الماضية وزمنها (أتاني، فباتت، وبت، رأيت، طار، أطفأ) سردية المشهد؛ وأكسبت الأحداث وصفاً والشخوص تعريفاً. وأبرزت الأنا وعملت على تضخيمها. وأبهم المكان؛ لعاطفية اللقاء وطبيعته.

وتتكرر زيارة هذا الطيف على الأمير أبي الربيع الموحد، فيطلب منه أن يخبره عن محبوبه، يقول أبو الربيع الموحد[1]: [من المجتث]

يَا أَيُّهَا الطَّيْفُ خَبِّرْ ... مَا لِلحَبِيبِ لَدَينَا
وَأَنَّهُ لَيسَ شَيءٌ ... أَحَبُّ مِنهُ إِلَينَا
وَاقرَ السَّلامَ عَلَيهِ ... مِنَّا وَمِنْهُ عَلَينَا

(١) الأمير أبو الربيع (سليمان بن عبد الله الموحد): ديوانه: ٨٦.

وَقُـــلْ لَـــهُ غـــابَ قَلبِـــي وَأَنـــتَ تَعلـــمُ أَينَـــا
فـــاردُدْ عـــليَّ فُـــؤادي يـــا أَمطـــلَ النَّـــاس دينَـــا

يؤلِّف الشاعر والطيف والمحبوبة شخوص هذا المشهد القصصي؛ إذ يمثل الشاعر السارد الطرف المحوري فيه، وتبرز شخصيته في سرد الأحداث بأسلوب إنشائي ممثل بصيغة الأمر (خَبِّرْ، اقر، قل، فاردد) التي تكشف عن انفعالات الأنا الشاعرة، ولاسيما في مناجاة طيف الخيال الذي يقوم بدور الرسول بين الشاعر ومحبوبه، وكلتاهما شخصيةٌ ناميةٌ، وتظهر المحبوبة شخصية ثانوية بعيدة عن مجريات الأحداث، ولا تغير شيئاً فيها، ولكنها تساعد في رسم المشهد القصصي، ويطلب الشاعر منها أن تجود بالوصال. فالحدث البارز هو الزيارة، ومن ثم إلقاء التعليمات عليه. والزمان الغالب على طبيعة المشهد ليلاً، وهو الزمن المفضل عند الأحبة، ويغيب تحديد المكان لستر اللقاءات وسريتها.

ونخلص إلى القول: إن مشهد الطيف تعميق لشعور الهجر والفراق وتعويض نفسي لفقد الحبيبة، فهو "وصل من قاطع، وزيارة من هاجر، وعطاء من مانع، وبذل من ضنين، وجود من بخيل"[1]، ويرتبط بحلم الكرى ومنه من ينقله إلى حلم اليقظة. إذ يشترك الشعراء في زمنيته، ويفصِّل بعضهم بمشاق رحلته، وصعوباتها، ويسرد البعض الآخر الأماني واللوعة والشوق، وهذا يعني أن "الاشتراك في المادة لا يعني بالضرورة الاشتراك في طريقة تقديمها، ومن هنا تتعدد الخطابات وإن اشتركت المواد المقدمة وائتلفت"[2].

(١) المرتضى، الشريف، طيف الخيال، تحقيق حسن كامل الصيرفي، مراجعة إبراهيم الأبياري، ط١، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٦٢م: ٥.

(٢) يقطين، سعيد، مدخل الى تحديد خطاب الرحلة العربي، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة، بغداد، العددان (٥+٦)، ١٩٩٣م: ٧٨.

- مشاهد زيارة المحبوبة

لم يكتفِ الشعراء بزيارة طيف المحبوبة، فتطلعوا إلى زيارة المحبوبة نفسها، فمشاعر الحب ملتهبة، والأنا الذاتية في علوها، فيريد الشاعر أن يروي عطش روحه العاطفية، فيجعل الزيارة تقوم بها المحبوبة ليظهر أنه هو المعشوق. وهذا المشهد القصصي ينطوي على تضخيم للأنا الذات الشاعرة حين يكون الشاعر هو المطلوب لا الطالب، ويُبْرِز تأثرَ الشعراء بابن أبي ربيعة الذي كسر السنن التي اعتادها الذوق العربي من كون المرأة مطلوبة لا طالبة. وقد عاب النقاد على ابن أبي ربيعة أن جعل نفسه مطلوباً لا طالباً؛ لكون هذا المذهب يتنافى وحياء المرأة، فضلاً عن الاستهجان الذي يشعر به المجتمع إزاء هذا الأمر. فموعد الزيارة ليلاً خشية العذال والوشاة، ومكان اللقاء من دون هوية للحفاظ على سريته، وأحداث المشهد متسارعة لا يتجاوز زمنها الليلة الواحدة، وتنتهي مع بزوغ الفجر. كما نجد في قول أبي بكر بن مُجْبَر الأندلسي[1]: [من الطويل]

دَعِ العينَ تَجْنِي الحُبَّ من موقعِ النَّظـرْ وتَغْرِسُ وَردَ الحُسنِ في رَوضَةِ الخَفَرْ[2]

---

(١) أبو بكر، يحيى بن عبد الجليل بن عبد الرحمن بن مُجْبَر الفهري، عاش في زمن خلافة الموحدين، توفي سنة (٥٨٨هـ). قال فيه المنصور الموحدي: أهل العلم عيال على ابن حزم، كما أن الشعراء عيال على ابن مُجْبَر. وقال عنه ابن الأَبَّار في التكملة: «وكان في وقته شاعر الأندلس، بل شاعر المغرب غير مدافع ولا منازع...، ولم يكن أحد يجري مجراه، من فحول الشعراء في وقته» انظر: ابن مُجْبَر الأندلسي، شعره، جمع ودراسة وتحقيق د. محمد زكريا عناني، دار الثقافة، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م: ٣٣-٤٩. والأشعار في المصدر نفسه: ٩٧.

(٢) الخَفَرُ: شدة الحياء.

أُمَتِّعُهَـا فيـه فـإِنْ تَـكُ لوعـةً ... صَبرتُ وما ذمّ العواقـبَ مَـن صَـبَرْ
فُتُورُ العيونِ النُّجْـلِ يُطلَـبُ بـالهَوَى ... وإن غفَـلَ التَّفتـيرُ لم يغفَـلِ الحَـوَرْ[1]
وزائـرةٍ واللَّيـلُ مُلـقٍ رَوَاقَـهُ ... ومن أينَ للظَّلماءِ أَنْ تكتُمَ القَمَـرْ؟[2]
حَدَرتْ نِقابَ الصَّونِ عن صفحِ خَدِّهَا ... فيا حُسنَ ما انشقَّ الكِمامُ عن الزَّهَرْ[3]
وراودتُهـا عـن لثمِـهِ فَتَمَنَّعَـتْ ... ومـا عـادةُ الأغـصانِ أن تَمنَـعَ الثَّمَـرْ
رَشـأً كُلَّـمَا أدمَـتْ جُفُـونِيَ خَـدَّهُ ... أشـارَ إلى قلبِـي بعينيـهِ فانتـصَرْ[4]
يطـالبُنِي قَلْبِـي بتقبيـلِ ثَغـرِهِ ... لقد غاصَ في بَحرِ الجَمالِ على الـدُّرَرْ

مشهد شعري قصصي، يتحدث فيه ابن مُجْبَر عن زيارة محبوبته؛ شخوصه؛ الشاعر نفسه الذي يسرد الأحداث، ويمثل الشخصية المعشوقة، تضخيماً لذاته، والمحبوبة الزائرة التي تمثل شخصية العاشقة، وهي العنصر الأساس في الحبكة، وتعد شخصية نامية تتطور الأحداث بتطورها.

يمهد الشاعر للمشهد بالتغزل بمحبوبته والتغني بجمالها وعيونها الحور الجميلة ذات النظرات الناعسة، فيستعير من الطبيعة تشبيهاته في تصوير مفاتنها، ويتخذ من الليل المسدل ذوائبه موعداً لزيارة محبوبته ستراً لها ولعواطفهما، وخشية العذال والوشاة. وهو عنصر مهم في البناء

---

(١) النَّجَلُ: سَعَةُ شقِّ العين.

(٢) رواق الليل: مقدمه وجانبه.

(٣) الكِمام: الغلاف والغطاء.

(٤) الرَّشأُ: ولد الظبية إذا قويَ ومشى مع أمه. (ج) أرْشاءٌ.

القصصي، فتأتيه ليلاً في حرص وحذر وترقب. وتتطلب هذه الزيارة السرية التامة، لذلك تختفي معالم المكان في المشهد.

وتتصاعد أحداث الزيارة واللقاء، فمن كشف النقاب عن وجهها، والافتتان والتعجب من جمالها لكونها تفوق القمر، فتكشف الظلماء من حولها، ولا يجد الشاعر وصفاً لها إلا بصور الطبيعة التي تتغلغل في المشهد الشعري، وتشارك في تلوين صوره الشعرية ومعانيها وتشكيلها، وتعد ظاهرة مزج الغزل بصور الطبيعة في أهم الملامح الأندلسية في الغزل الأندلسي. فيشبهها الشاعر بانشقاق الكمام عن الزهر. ثم ينتقل إلى الحدث الآخر المراودة، ويتطور الحدث ليصل إلى ذروته، ونقطة التأزم فيه، عندما أراد الشاعر تقبيل خدها فتمنعت، فأصبح يتغنى بعذابه معها. وسعيه وراءها، لولعه بها وشدة كلفه بها. وتبرز المعاناة في هذا المشهد في تمنع المحبوبة، ثم يعود إلى حكاية الأحداث وعرضها في طريقة ينوع فيها فينتقل من أسلوب ضمير الغائب إلى المتكلم إلى سرد مباشر. فأنتج الشاعر مشهداً، تكاملت شخوصه وأحداثه وزمانه وغاب مكانه، وشكل حكاية بسيطة.

ويتكرر مشهد زيارة المحبوبة عند كثير من الشعراء، ولكن الأحداث والمشاعر تختلف بين شاعر وآخر، فابن بقي القرطبي يروي قصة من مغامراته الغزلية الغرامية الرقيقة في قصيدة تصور تجربة شخصية له، "وتنساب حروفها في ليونة كليونة المعشوق، وتعذب موسيقاها بذلك الصدى الذي يولده حرف القاف، وتنمو فيها الصور، وتكبر شيئاً فشيئاً، حتى تتكامل في ترابط وشيج يؤدي بالتالي إلى خدمة الفكرة، وإلى وحدة

الموضوع الذي تدور حوله الأبيات،...، التي تتميز برقة عواطفها، وسلاسة تعابيرها"[1]. يقول ابن بقي القرطبي[2]: [من الكامل]

بـــأَبِي غَـــزَالٌ غَازَلَتْـــهُ مُقْلَتِـــي ... بَيْنَ العُذَيْبِ وبَيْنَ شَـطَّيْ بَـارِقِ[3]

وسـأَلْتُ مِنْـهُ زِيَـارَةً تَـشْفي الجَـوَى ... فأَجـابَنِي مِنْهَـا بوَعْـدٍ صـادِقِ[4]

بِتْنَـا ونحـنُ مِـنَ الـدُّجَى في لُـجَّـةٍ ... ومِنَ النُّجومِ الزُّهْرِ تحتَ سُرَادِقِ[5]

عَاطَيْتُـهُ واللَّيْـلُ يَـسْحَبُ ذيْلَـهُ ... صهباءَ كالمِسْكِ الفَتِيقِ النَّاشـقِ[6]

وضَـمَمْتُهُ ضَـمَّ الكَمِـيِّ لـسَيْفِهِ ... وذُؤَابتـاهُ حمائـلٌ في عَـاتِقِي

حتَّـى إِذا أَخَـذَتْ بِـهِ سِـنَةُ الكَـرَى ... زَحْزَحْتُـهُ عنـي وكـانَ مُعَـانِقِي

أَبْعَدْتـهُ عـنْ أَضْـلُعٍ تَـشْتَاقُهُ ... كَـي لَا يَنـامَ عَـلَى وِسَـادٍ خَـافِقِ

لَّـا رَأَيـتُ اللَّيْـلَ آخـرَ عَهْـدِهِ ... قَـدْ شَـابَ فِي لِمَـمٍ لـه ومَفَـارِقِ[7]

ودّعـتُ مـن أهـوى وقلْـتُ تَأَسُّـفاً ... أَعْـزِزْ عـليّ بـأَنْ أراكَ مُفـارِقِي

---

(١) السعيد، د. محمد مجيد، "ابن بقي القرطبي-حياته وشعره"، مجلة المورد، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، مج٧-ع١، ١٣٩٨هـ-١٩٧٨م: ١٢٧.

(٢) المرجع نفسه: ١٣٨.

(٣) العُذيب، بارق: أسماء أماكن في الجزيرة العربية.

(٤) الجَوَى: الحُرْقة وشدةُ الوجد من عشق أو حزن.

(٥) اللُّجَّة: شدة الظلمة. السُّرادق: كل ما أحاط بشيء من حائط أو مضرب.

(٦) فتق المسك: خلط به ما يُذْكيه.

(٧) اللِّمَّةُ: شعرُ الرأسِ المجاوزُ شحمةَ الأُذُن. (ج) لِمَمٌ، ولِمامٌ.

يقول ابن الأثير في المثل السائر في أبيات ابن بقي المذكورة: و"هذا من الحسن والملاحة بالمكان الأقصى، ولقد خفت معانيه على القلوب حتى كادت ترقص رقصاً، والبيت (أَبْعَدْتهُ عنْ أَضْلُعٍ تشتاقُهُ...) هو الموصوف بالإبداع، وبه وبأمثاله أقرت الأبصار بفضل الأسماع"[1].

تدور أحداث هذا المشهد في إحدى الليالي المظلمة التي تشكل أولى محددات البناء القصصي فيه، بين شخصيتين هما (الراوي) الشاعر الذي يقوم بدور الشخصية الرئيسة والمحورية، ويمثل شخصية المحب الوامق الصادق، والمحبوبة الزائرة. وتدور أحداثه بين مكانين من دون تحديد لمعالمهما؛ لسرية اللقاء، وإن تحددت أسماؤهما.

في هذا المشهد تأتي الطبيعة مؤطرة له وموشية لمضامينه، فتلف الحوار والسرد والوصف، وتشارك في تلوين صوره الشعرية الغزلية، وتشكيل معانيه، وتتوالى أحداث العشق والغرام، ويروي تفاصيل اللقاء، فمن سؤال القبلة، إلى السمر والمتعة وحيويتها ومشاعرها إلى المبيت عنده، التي يظهرها الفعل (بِتْنَا ونحنُ مِنَ الدُّجَى في لُجَّةٍ)، الذي يدل على التشارك، ويمتزج الغزل بالخمرة، وكلاهما يدعو إلى النشوة، وتتداخل صورهما؛ وذلك "لتحقيق سعادة غامرة، والوصول إلى لذة غامرة"[2]. ولما أوشك الليل على الرحيل برزت معاناة الشاعر واضطرابه، عندما قام بتوديع محبوبته، وفي نفسه غصة عند مفارقتها.

---

(١) ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١/ ٣١٩.

(٢) السعيد، د. محمد مجيد، "ابن بقي القرطبي - حياته وشعره"، مجلة المورد، مج٧-ع١، ١٩٧٨م: ١٢٧.

ويتنوع أسلوب عرض الحوادث بين ضمير المتكلم والغائب مع مشاركة ضمير المتكلم نحن، في عرض يجعل المتلقي يتلهف لسماع أحداث القصة ومجرياتها.

كما نرى مشهد زيارة المحبوبة بقالب قصصي، عند ابن سعيد المغربي في قوله[1]: [من مخلع البسيط]

أَوَجْـــهُ صُـــبْحٍ أم الـــصَّباحْ ... ولَـحْـظُـهَـا أم ظُبَـى الـصِّفَـاحْ
وثَغْـرُهَـــا أم نَظِـــيمُ دُرٍّ ... وريقُهَـــا أم سُـــلافُ راحْ
وقَـــدُّهَا أم قَـــوَامُ غُـــصْنٍ ... وعَرْفُهَـــا أم شَـــذَا البِطَـــاحْ
يـــا حَبَّـــذَا زَوْرَةٌ تَأَتَّـــتْ ... مِنْهَـــا عَـــلَى غَفْلَـــةِ اللَّـــواحْ
فَلَـــمْ أُصَـــدِّقْ بهـــا سُرُوراً ... وظَلْـــتُ نَـــشْوَانَ دونَ رَاحْ
أَمَـــا مَنَعْـــتِ الـــسَّلامَ دَهْـــراً ... ولا رَسُـــولٌ سِـــوى الرِّيَـــاحْ
قالَـــتْ: ألا فَـــانْسَ مَـــا تَقَـــضَّى ... فَمَـــنْ يَـدَعْ مَـا مَـضَى اسْـتَرَاحْ
يَـــا حَبَّـــذَاهَا وقَـــدْ تَأَتَّـــتْ ... مـــن دونِ وَعْـــدٍ ولا اقْـــتِرَاحْ
زارَتْ ومـــن نُورِهَـــا دَلِيـــلٌ ... واللَّيـــلُ قـــد أَسْـــبَلَ الجَنَـــاحْ
أَخْفَـــتْ سُرَاهَـــا فبَـــاحَ نَـــشْرٌ ... لهـــا بِعَـــرْفٍ فَـــشَا وَفَـــاحْ
وافَـــتْ فَأَمْـــسَى فَمِـــي مُـــداماً ... وســـاعِدَايَ لَهَـــا وِشَـــاحْ
كَـــأَنَّمَا بِـــتُّ بـــينَ رَوْضٍ ... والغُـــصْن والـــوَرْد وَالأَقَـــاحْ

---

(١) ابن سعيد المغربي، شعره، جمع ودراسة وتحقيق: د. هالة الهواري، مركز البابطين لتحقيق المخطوطات الشعرية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ٢٠١٢م: ٩٣-٩٤. والمقَّري، نفح الطيب: ٢/ ٣١١-٣١٢.

فَبَيْـــنَمَا الـــشَّمْلُ فِي انْتِظَـــامٍ إِذْ ســـمعَتْ داعـــي الفَـــلَاحْ
فغـــادرَتْنِي، فقلْـــتُ: غَـــدْراً؟ قالـــتْ: أمـــا تَحْـــذرُ افْتِـــضَاحْ
وَلَّـــتْ ومـــا خِلْـــتُ مِـــنْ صَـــباحٍ يَبْـــدو عـــلى إِثْـــرِهِ صَـــبَاحْ

مشهد قصصي غـزلي، يبـدؤه الـراوي بأسـلوب إنـشائي اسـتفهامي، ليجعل المتلقي في موضع دهشة واستغراب، إذ يهدف الشاعر منه إلى تفخيم جمال محبوبته، ليصل المتلقي إلى درجة الإعجاب الكبير بها، فجاءت مقدمتـه تغنياً بجمال الوجه واللحظ والثغر الفتَّان والقدّ الممـشوق وتـشبيباً ووصـفاً لهذه المفاتن، فقد أجرى مظاهر الطبيعة في قنوات غزله، فلا تـذكر المـرأة إلا وتذكر معها الطبيعة، فالأقحوان يشبه ابتسامة المحبوبـة وثغرهـا. فالطبيعـة المذكورة في غزله معادل موضوعي لجمال المحبوبة. وهنا الشاعر لا يأتي بهذا الوصف لمجرد الوصف؛ بل يأتي به ليخدم المشهد الـذي بـين يديـه وتهيئـة المتلقي للدخول في المشهد القصصي، بمقابـل ذلـك يـبرز الـشاعر تـضخيماً للذات من خلال زيارة المحبوبة له. ويرصد أحـداث زيارتهـا ولقائهـا مـن دون أن يفصح عن اسمها. مشهد تتبدى شخوصه في الراوي الـشاعر ذاتـه **(السارد)**، الذي يظهره معشوقاً مطلوباً، والشخصية الثانية المحبوبة.

ويتخذ ابن سعيد من الليل زمناً لهذا المشهد، وهو الزمن المعروف عند العشاق؛ لأنه يستر عواطفهم، ويخفي لقاءهم وسرهم، وتنـام فيـه الأعـين، ولكن نورها كان دليلاً يشق غياهب ظلمة الليل. وما إن بزغ الفجر غادرته خشية الافتضاح، وقد صور الشاعر في الطبـاق بعـض جوانـب المـشهد في

مسيرها ليلاً، (أَخْفَتْ سُرَاها فبَاحَ نَشْرٌ). والمكان مبهم من دون تحديد، وإصرار الشاعر على عدم ذكره يدل على سرية اللقاء بالمحبوبة. وهذه ميزة اللقاءات الغزلية في عدم تحديد المكان.

ثم جاءت الأحداث متسارعة، فبعد تأزم العلاقات العاطفية بين صد وهجر، فلا جواب ولا رسول، سوى الرياح التي تحمل عبقها (أَمَا منعْتِ السَّلامَ دهراً...)، تأتي المحبوبة زيارة على غفلة، لتمضي الليل كله عنده، ثم يروي ما جرى في لقائهما، وفيه الحبكة، التي تصور بث الأشواق واللقاء الحميم، هذه الأحداث جميعها تبرز الشكل الحركي للنص عن طريق توسيع المدى الحركي للأفعال في الألفاظ: (تأتت، زارت، أخفت، بتُّ)، ثم تأتي النهاية جلية بالانصراف عندما سمعت داعي الفلاح، على أمل اللقاء في موعد قادم. هذا المشهد يعكس جانب الرفاهية الذي تتسم به بلاد الأندلس ذات الطبيعة الخلابة.

لقد استطاع ابن سعيد أن يملأ هذا المشهد الشعري القصصي الذي بني على الوصف والسرد والحوار بأحداث العشق والغزل وحيويتها ومشاعرها، وأبان فيه عن أحاسيسه وعواطفه.

- مَشاهدُ الشَّكوَى وَالصَّدِّ وَالهِجْرَانِ:

تعد مشاهد الصد والهجران والفراق من أكثر المشاهد دوراناً بين العشاق والمحبين، فبعضهم يعرض ويصد، والبعض الآخر يهجر ويفارق؛ وتبدأ الشكوى من الحال والصد والهجران، فالصد يتلف المهجة، ويحرق الأكباد، ويبعث على القلق والأرق، ويحرم المنام، «فتباً لأيام الصد والقطيعة،

وسقياً لأوقات كانت على رغم العدا مطيعة، حيث الأوطان عامرة، ووجوه الأوطار ناضرة، وأغصان العيش مائدة، وصلة الأحباب عائدة»[1]، والشاعر الأمير أبو الربيع الموحِّد كثير الكلام عن الصد والهجر والشكوى، إذ نلمس من أشعاره أن هاجره يجافيه من دون أن يبدي سبباً لصده وإعراضه، فيشكو هجر الحبيب، ويتألم من صده، فيروي ذلك في مشهد قصصي[2]: **[من المديد]**

مِـن عَـذِيرِي مِـنْ فَتَـاةٍ جَفَتْنِـي ... دُونَ ذَنـبٍ فَـدُمُوعِي هُمُـولُ
تَرَكَتْنِـي مُـسْتَهَاماً مُعَنَّـى ... أَرْقُـبُ الـنَّجمَ فَلَـيلِي طَويـلُ[3]
تَخِـذَتْ قَلْبِـي مَرْمَـى لِلَحْـظٍ ... فَمَتَـى مـا أَقـصَدت لا تَقيـلُ
إِن شَـكَيْتُ البـينَ قالَـتْ بِهُـزْءٍ ... عَجَبـاً وَاللهِ مـاذا تَقُـولُ
أَو سَـأَلتُ الوَصـلَ مِنهـا أَجابَـتْ ... مَـا إِلى مَـا تَـشْتَهِي سَـبِيلُ
فَلِمَـنْ أَشْـكُو فَقَـدْ ضَـاقَ ذَرْعِـي ... حَـسْبِيَ اللهُ وَنِعـمَ الوَكيـلُ[4]
فَهِـيَ لا تَـترُكُ هَجْـرِي وَأَنَـا ... عَـنْ هَوَاهَـا دائِـماً لا أَحُـولُ
إِن يَكُـنْ وَصـلٌ فَنِعْمَـى لِعَـينٍ ... أَو يَكُـنْ هَجـرٌ فَـصَبرٌ جَمِيـلُ[5]

---

(١) الحلبي، بدر الدين أبو محمد الحسن بن عمر ابـن حبيـب، **(ت ٧٧٩هـ)**، نـسيم الـصبا، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٣٠٢هـ: ٦٣.

(٢) الأمير أبو الربيع (سليمان بن عبد الله الموحد)، ديوانـه: ٦٤.

(٣) مُسْتَهَامُ الفُؤَادِ: وَلْهَان، مُوَلَّهٌ.

(٤) حَسْبِيَ اللهُ وَنِعمَ الوَكيلُ: اقتباس من قوله تعالى: ﴿... **وَقَالُوا حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ**﴾. آل عمران: الآية (١٧٣).

(٥) فَصَبرٌ جَمِيلُ: اقتباس من قوله تعالى: ﴿... **فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ**﴾، يوسف: الآية (١٨).

يَكْثُرُ إيراد النزعة القصصية في مشاهد الشكوى، ونلمس ذلك عند الأمير أبي الربيع، وهو يروي مشهد شكوى من صد المحبوب وهجرانه، مشهد يحدث باستمرار بين العشاق والمحبين، وهو يميل إلى سمة الواقعية من خلال سرد أحداث المشهد.

تتقاسم شخصيتا المشهد دور البطولة فيه، الشخصية الأولى الراوي الشاعر نفسه، العاشق الولهان، والمحبوبة الشخصية الثانية، فمن أول بيت في هذا المشهد يطالعنا الجفاء والشكوى والحزن والهجران والصد، فقد أوصلنا الشاعر إلى فكرته بطريقة مباشرة من خلال سرد الأحداث بطريقة إخبارية. فقد جفته، من دون ذنب، وتركته مستهاماً، فطال ليله، وطال عناؤه، فهو يضحي ويمسي في أليم توجع، وبرزت شخصية المحبوبة بتضخيم ذاتها، وأطالت الانتظار عليه، وأصابت قلبه، وأصبحت شخصيته تحتاج إلى الاستعطاف، والإشفاق عليه من طول أمد الصدود، فكان هذا أدعى للتأثير بالمتلقي من خلال تحريك خطرات القلب إلى الاستعطاف، وتحريك النفوس إليه، ثم جاء أسلوب الحوار **(**قالت، سألتُ، أجابت**...)** الذي أضفى على المشهد الحيوية والحياة، وأعطى نبضاً حياً لخطاب الشخوص، وجعلنا نرقب عاشقين اثنين يتحاوران، ونسمع لهما عتاباً ولوماً يخفيان عشقاً وحباً، بأسلوب شرطٍ فصَّل، وعلَّل، وأبانَ عن جزئيات رتبت على نسق خاص من شكوى البين وسؤال الوصل، الأمر الذي يجذب المتلقي إليها فيتتبعها بشغف، ويجعله أكثر استمالة مع روايته. وقد قصر الراوي المشهد لأنه في مقام الشكوى، ويريد بث شكواه بصورة موجزة

بليغة فلا مجال للاسترسال والتصوير، فإذا طالت فقد يتسلّل الملل إلى نفس مستمعها، فتصرفه عن الإصغاء وبالتالي عن التفاعل مع الشاكي.

وجاءت الشكوى متناسبة مع زمن المشهد، فقد شكَّل الليل زمناً له، فالليل إذا ترافق بالشكوى من الصد والهجران، حمل المعاناة والألم، وطالت ساعات، وعلقت نجومه في السماء، وبان فجره، وكأي مشهد عاطفي، تختفي معالم المكان أيضاً خوفاً وستراً. فلا ضرورة لتحديده خشية الرقباء والوشاة والافتضاح.

ويختم الشاعر الراوي المشهد بخاتمة تجعل المتلقي يشفق عليه عندما تضيق به الدنيا، ولكنه لا يخرج في غزله هذا على تعاليم الإسلام، وطبيعة دولة الموحِّدين، فيعود ويحتسب عند الله، فإن كان ما يريد فذلك، وإن كان الهجر والصد فالشاعر صابر محتسب **(أَو يَكُنْ هَجرٌ فَصَبرٌ جَمِيلُ)**. يتأسى ويجعل النبي يعقوب **(عليه السلام)** مثالاً يحتذيه بالصبر، وذكره لاسم العلم **(يعقوب)** له دلالات تكشف عن جوانب المدلول في الصورة.

ونلمح مشهد الشكوى من الحب في الصد والإعراض عند ابن الأَبَّار الذي يقول[1]: **[من مجزوء الوافر]**

أَتَاهَا أَنَّنِي وَصِبٌ كَمَا شَاءَ الهَوى كمِدُ[2]

---

(١) ابن الأَبَّار، أبو عبد الله محمد بن الأَبَّار القضاعي البلنسي **(٥٩٥هـ-٦٥٨هـ)**، ديوانه، قراءة وتعليق الأستاذ عبد السلام الهرَّاس، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية المغربية، ١٤٢٠هـ-١٩٩٩م: ١٥٤.

(٢) الوصب: المرض.

إذا مـــا النَّـــومُ نَعَّمهـــا يُعَـــذِّبُني بهـــا الـــسُّهُدُ
فـــما عَبَـــأتْ بـــما ألْقـــى ولا رَقّـــت لِـــما أَجِـــدُ
ولَـــوْ عُنِيَـــتْ بِعانيهـــا لَعَادَتْـــه كـــما تَعِـــدُ
أهـــيمُ بهـــا ولا عَـــذَلٌ يُنَهْنِهُنـــي ولا فَنَـــدُ[1]
هَواهـــا جَـــلّ في خَلَـــدي فَيَـــا مـــا أُودِعَ الخَلَـــدُ
وَصَـــبْري بَـــانَ مُـــذْ بَانَـــتْ فَـــأَنَّى الـــصّبْرُ والجَلَـــدُ
وَكُنْـــت أصـــيح وا كبـــدي وكَيْـــفَ وَلَـــيْس لي كَبِـــدُ
وقـــالوا قلبُهـــا حجـــرٌ فقلـــتُ وثَغرُهَـــا بـــردُ
وَمِـــنْ عَجَـــبٍ قَـــسَاوَتُها ومِـــلء أديمهـــا الغَيَـــدُ
سَـــأعْتَمِد الأمـــيرَ وهَـــل سِـــوى رُحْمـــاهُ مُعْتَمَـــدُ
وأقْـــصد فيـــه إسْرَافَ الـــ مـــدائح لَـــسْتُ أقْتَـــصدُ

ويجد الأمير أبو الربيع الموحد أن الشيب أحد أهم أسباب الصد والهجران من المحبوب، فيعبر عن ذلك الإعراض بقوله[2]: [من الطويل]

زوتْ وَجهَهَا لـمَّا رَأَتْ شَيْبَ مَفْرِقـي وَصَدَّتْ بَعَطفٍ عَن وِصالِيَ مُزْوَرِّ[3]
فَقُلْـتُ لَهَـا مـاذا يريبُـكِ مِـن فَتًـى ثَوى الشَّيبُ في فوديه كَالأَنجُمِ الزُّهْرِ
وَإِلَّا كَمَا انشَقَّ الـصَّباحُ عَـنِ الـدُّجَى أَو ابتَسَمَتْ لَمياءُ عَن وَضـحِ الفَجـرِ
فَقالَـتْ عَـلى غَـيري فَللـشَّيبِ قَولـةٌ تَـصِحُّ وَلَكـنْ في مخيَّلَـةِ الـشِّعرِ

(١) الفَنَدُ: ضعيف الرأي لهرم أو مرض.
(٢) الأمير أبو الربيع (سليمان بن عبد الله الموحد)، ديوانه: ٨١.
(٣) ازْوَرَّ: مال وانحرف وأعرض عنه.

فَإِن كانَ عُذراً عَـن شَـبابِكَ لَم تَكُـنْ تُحَوِّجُـكَ الحَـسناءُ قَبـلُ إِلى العُـذرِ
وَهَبْني هَجَرت الصَّبَّ بَعـدَ مَـشيبِهِ فَأَنتَ أَبعدَ الشَّيبِ تَجْزَعُ مِن هَجـرِ[1]
جُزوعاً مِـن الهجـرانِ طفـلاً وَيافِعـاً وَكَهلاً فَما تنفـكُّ دَهـرك مِـن ذعـرِ
فَأَرسَـلْتُ دَمـعَ العَـينِ عِنـدَ مَقالِهَـا وَأَتبعْتُـهُ آهـاً عَـلى ذاهـبِ العُمـرِ

يتسم هذا المشهد القصصي بالأسلوب الخبري الـذي طغـى عـلى أبيـات النص؛ إذ يدخل الراوي الشاعر الذي يمثل الشخصية الأولى فيه مبـاشرة مـن دون تهيئة للـسامع، ويـشكل إعـراض محبوبتـه وصـدها لمـا رأت شـيب رأس الشاعر الحدث الأول، وتشكل هذه المحبوبة الشخصية الثانية المحورية، وتـبرز بقوة في أثنائه، فقد أنكرته، وزوت وجهها عنـه، ونعتتـه بأنـه كهـل؛ مـا جعلـه يتساءل عن سبب ذلك الصد والهجران، وأوقف الشاعر الزمن، عندما أطلعنـا على صفاته الظاهرية من خلال الوصف، التي كانت سبباً في الإعراض والصد والهجران. ولم يسعفه تعليله وتوضيحه، ولم تنقذه الطبيعة التي جعلهـا معـادلاً موضوعياً لهيئته (وَإِلا كَما انشَقَ الصَّباح عَن الـدُّجى)، (أَو ابتَـسَمَت لَمَيـاء عَـن وَضح الفَجر) لتقبل به، فأعرضت وصدت، فأصبح ينـدب شـبابه الـذي ولى، ويتحسر على تغير ملامحه، ويتأوه لذهاب العمر، ويسلط الـشاعر الـضوء عـلى حديث المحبوبة. فهي تستنكر عليه هذا الجزع من هذا الهجـران، الـذي ذهـب بذهاب هؤلاء الجميلات وصدهن عنه، وانصرافهن لغيره، فقد طغـى الـشيب عليه، ووهن عظمه، وبلغ من الكبر عتيا، وعلى هذا فبكـاؤه وجزعـه مـن نـوع آخر، يتمثل في الشكوى من الزمن وما فعله بـه. فهـي تـرى ذلـك في الطفولـة

(١) وقع الشاعر في مخالفة نحوية؛ لأن للهمزة حق الصدارة. (أفأنت بعد الشيب تجزع من هجر).

والشباب، ومثَّل الحوار بينهما تصويراً للنفوس بشكل ثنائية ضدية، أبرزت النفس القابلة في مقابل الصادة، العاشقة مقابل الكارهة، الشيب وتقدم السن في مقابل الحسن والجمال والشباب، وأعرب الحوار أيضاً عن عواطفهما، من خلال التنافر بين صوتيهما، وأنتج قصة شعرية جميلة، وأضفى عليها حياة بين قبول ورفض؛ بين عشق وغرام، وهجر وصد وإعراض، ووفر لهذا المشهد حيوية أكثر، وحرَّك فيه سكونية الفكر الشعري[1]. وقد حمَّل الشاعر أحداث قصته وحوارها شيئاً من خبايا نفسه الطامحة حيناً والخائفة حيناً آخر. وجاءت دلالات التضاد (الصباح والدجى، طفلاً ويافعاً)؛ لتزيد الصورة وضوحاً وجلاء وجمالاً. "وتعزز فكرة أن التضاد في كنهه تكامل"[2].

أما زمان المشهد، فتميزه ألفاظه، وتدل عليه آثاره، والشيب دلالة الكبر أهم علاماته، والمكان يتحفظ الشاعر على ذكره خشية الافتضاح. وهذه المشاهد من الهجران والفراق والمعاناة في العشق والغزل، جعلت الأمير أبا الربيع الموحد دائم الشكوى[3]: [من الطويل]

وَشَيَّبْنَ أَيَّامُ الفِراقِ مَفَارِقِي وَأَنهكْنَ مِن جِسْمِي وَأَبلينَ مِن عَظْمِي[4]

فَمَهْمَا يَرَانِي النَّاسُ قَالُوا صَبابةٌ أَضرَّتْ بِهِ ماذا اعتراه مِن السَّقْمِ[5]

---

(١) انظر: إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ٢٩٩-٣٠٠.

(٢) قادرة، د. غيثاء، الثنائيات الضدية وأبعادها في نصوص المعلقات، مجلة دراسات في اللغة العربية، العدد (١٠)، صيف ١٣٩١هـ.ش-٢٠١٢م: ٣٣.

(٣) الأمير أبو الربيع (سليمان بن عبد الله الموحد)، ديوانه: ١٠٣.

(٤) وَشَيَّبْنَ أَيَّامُ: هنا أسند الشاعر الفاعل إلى ضميره. وهي لغة أزد شنوءة.

(٥) الصَّبابة: الشوق، أو رقته وحرارته.

فَقُلت لهُم ما الأَمر ما قَد طَلَبْتُم ... أَلا فَاسْألوني تخبروا بَعد عَن علمِ
تَرادفَ طولُ البينِ صيَّرني كَما ... تَرون وَأَبدى ما أَسَرَّ مِن الكَتْمِ
وَوكَّلَ طَرفي بالسُّهادِ فَلَيسَ لي ... مَنامٌ وَلَكنِّي رَقيبٌ عَلى النَّجمِ
إِذا هجعَ النُّوَّامُ أَرسلتُ عبرةً ... وَعَفَّيت آثارَ الرَّكائبِ بِاللَّثْمِ[1]
أَغالبُ نَفسي كَي أَفوزَ بِغَفوةٍ ... لَعلِّي أَرى فيها الأَحبَّةَ في الحُلمِ
سَلامٌ على من في فُؤادي محلُّه ... وَمن عنده روحي وَإِن بانَ عَن جسمي
وَإِن حَلَّ أَرضاً غَيرَ أَرضي وَمَنزِلاً ... سِوى مَنزلي ما ذاكَ إِلا عَلى رَغْمِي
سَلامُ مُحِبٍّ أَقْصَدَتْه يَدُ النَّوى ... بِسَهْمٍ فَأَدمى قَلبه مَوقع السَّهْمِ

تشكل الشكوى من الزمن بداية للمشهد الشعري القصصي ومدخلاً له، وفيها تهيئة للسامع لما سيحدث مع شخصيات المشهد التي رسمها الشاعر نفسه. فلا نرى في المقدمة حركة للأحداث، بل نرى فعل الزمن في جسم الشاعر. وتبرز شخصية الراوي الشاعر فقط شخصية رئيسة، تتضح معالمها، لتعبر عن ذاتها ومكنوناتها تجاه شخصية المحبوبة المختفية وراء ستار، وتمثل الشخصيات الأخرى شخوصاً ثانوية. ويعمد الشاعر إلى إبراز الأنا الذاتية ويحاول تفخيمها من خلال سرد معاناتها على حساب تراجع صوت المحبوبة في المشهد. فالشاعر أحياناً راوياً وأخرى متلقياً، ولا نجد اهتماماً واضحاً برسم ملامح شخصية المحبوبة، وإنما ركز الشاعر على الحوار

(١) الرَّكائب: الإبل التي تُرْكب.

الذي حمل أحداث المشهد. فقد أسهم الطباق في بعض جوانبه، وساعد في وصف شخوصه. وأبرز السرد والحوار الشكل الحركي للنص عن طريق توسيع المدى الحركي لأفعال طول البين وأيام الفراق، التي عملت عملها في جسمه، وأنهكته، وأكل جسمه طول السهر والأرق والسهاد، وأحزنه الوقوف على الأطلال والبكاء على آثار الأحبة فيها. فهذا المزج بين الحركة المادية بعملها في المظهر الخارجي، والحركة النفسية للأفعال من الكبر التي يصورها الشاعر، يرسم بها حاله الذي وصل إليها من ألم الفراق. وهذا المشهد يدل على سوداوية رؤيته، التي تعكس ذاته المنخورة بالألم والحزن والمعاناة. ويعبر به كما يقول شوبنهاور عن معالم روحه الحزينة[1].

وقد زاد ستار الليل الأسود معاناة الشاعر وألمه، وأظهر معاني الخوف والحزن والألم كلها، وعكس تعاقب الليل والنهار، وعدم تحديد زمن المشهد حال الضياع التي يعانيها الشاعر. وشكل ذهن الشاعر مجرى لأحداثه، فكان تحديد المكان وعدمه سواء.

- مشاهد الوداع

هذا المشهد تتجلى فيه الذاتية بأجل صورها وأسماها، لأنه يعبر عن العواطف الجياشة والمشاعر الملتهبة، من ألم الفراق وقساوة الاغتراب الذي يولد الحنين الدائم، فهذا الشاعر الحسيب المشاور ابن أضحى يتوجع من

(١) انظر ساندرس، فيلي، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٣م: ٣٠.

الفراق ويصف الوداع في مشهد قصصي يتمنى بعد أن يفوز بنظرة من أحبابه أن تقوم القيامة، يقول فيه[1]: [من الكامل]

أَزِفَ الفِـــراقُ وفي الفُـــؤادِ كُلُـــومُ ودَنَـــا التَّرحُّـــلُ والحِـــمَامُ يَحُـــومُ
قُـــلْ لِلأَحبَّـــةِ: كيـــفَ أَنْعُـــمُ بعـــدَكم وأنـــا أســـافرُ والفـــؤادُ مقـــيمُ
قـــالوا: الـــوداعُ يَهـــيجُ منـــكَ صـــبابةً ويُثِـــيرُ مـــا هـــو في الهـــوى مكتـــومُ
قلـــتُ: اســـمحوا لي أن أفـــوزَ بِنَظْـــرةٍ ودَعُـــوا القيامـــةَ بعـــدَ ذاكَ تَقُـــومُ

هذا المشهد التصويري مبني على عنصر الحكاية، إذ يمثل الشاعر ذاته، وأحبته، شخوص هذا المشهد القصصي، وزاد الحوار معالم البناء القصصي وضوحاً وجلاءً.

فالخطاب في هذا المشهد حزين يصور لحظات الوداع، إذ يقوم الحوار بطاقته التعبيرية من خلال التصوير برسم الحدث في تلك الحكاية للكشف عن تفصيلات المشهد الدقيقة، فجاء مناسباً لحال الشخوص، ومتناسب الطول والامتداد بحسب ما يقتضيه موقف الوداع، ولا سيما في تصوير

---

(١) الحسيب المشاور ابن أضحى (٤٧٢-٥٣٩هـ = ١٠٧٩-١١٤٥م) علي بن عمر بن محمد بن مشرّف، أبو الحسن ابن أضحى الهمداني: قاض، من أشراف همدان وقادتها في الأندلس، أبيّ النفس، فقيه، مناظر، أديب، له شعر. ولد بالمرية، وولي قضاءها مرتين. ثم سكن غرناطة. انظر: الأصفهاني، العماد، خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، الجزء الثاني، تحقيق آذرتاش آذرنوش، نقحه وزاد عليه محمد العروسي المطوي، والجيلاني بن الحاج يحيى ومحمد المرزوقي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط٢، ١٩٨٦م: ٤٩٧-٤٩٨. والزركلي، الأعلام: ٤/ ٣١٥.

المشاعر التي تصور خلجات النفس والعواطف والوجدان ووقع الأحداث عليها. فبعد أن يستشعر الشاعر قرب موعد زمن الفراق والرحيل، يبوح مما في نفسه من حرقة في القلب وغصة في الحلق، ويتنامى حدث الرحيل والفراق، ويقترب بمرور الزمن وتدنو ساعة الفراق والرحيل، فيستشعر الحزن الأليم بفراقهم، ويشعر وكأنه الموت قد أحاط به. فيتمنى أن ينظر إليهم نظرة وبعدها لا يكترث بما يحصل له، فهو غير عابئ بشيء، فالنار في حشاه مضطرمة، وقلبه في حرق، وجفنه في أرق، ولجوانحه إبراق وإرعاد، فيبلغ أحبته أن قلبه مقيم بينهم فكيف يستطيع أن يفارقهم، ولكن أحبته يشاطرونه الأسى وألم الفراق **(قالوا...)**، فالحدث واحد هو حدث الوداع، وبالتالي فإن زمانه ومكانه محددان بدقة تناسب زمن الوداع. وهذا المشهد شديد الارتباط بالحال الشعورية للمتلقي، فيعمل على استمالته؛ لصدق مشاعر الوداع والفراق.

ونرى مثل هذا المشهد عند الأمير أبي الربيع الموحد، يقول متغزلاً ومودعاً[1]: **[من الطويل]**

طَمَتْ مِنْ دُموعِي للفِراقِ بُحورُ وَأَجَّجَ ما بَينَ الضُّلوعِ سَعيرُ[2]

وَوَدَّعْتُ قَلبي يَومَ وَدَّعْتُ صَاحِبي فَلِلّه أَحناءٌ خلتْ وَقُصورُ[3]

---

(١) الأمير أبو الربيع **(سليمان بن عبد الله الموحد)**، ديوانه: ٨٠.

(٢) أَجَّجَ النَّار: ألهبها.

(٣) الأحناء: واحدها **(الحنو)**، كل شيء فيه اعوجاج أو شبه الاعوجاج، ويقصد بها الشاعر الأضلاع.

وَناديتُـهُ يـا قَلـبُ رفقـاً، فَقـالَ لي: حَنانَيـك إِنِّي نَحـوهنَّ أَسـيرُ
فَثـقْ بِجَميـلِ الـصُّنعِ مِمَّـن علمتـه إِذا شـاءَ أَمـراً فَالعَـسيرُ يَـسيرُ
عَـسى اللهُ يَقـضي للمحبِّـين أَوبـةً فَتُـشْفَى قُلـوبٌ مِـنهُم وَصُـدُورُ
فَكَم مِن قـصيّ الـدَّارِ أَمـسى بِحزنـه فَأَعقبـه عِنـدَ الـصَّباحِ سُرورُ

هذا المشهد من الموضوعات التي تُردُّ على المصدر الذاتي الوجداني، وتتجلى أهميته لكونه يمثل حالة عامة عند الشعراء. شخوصه؛ الشاعر ذاته، وصاحبه، وقلبه الذي ناجاه، ويضيف الحوار المنشأ بقوة التشخيص السمة الحكائية للمشهد، إذ يشيع في الحوار الأسى والحزن والألم عند الوداع، ولا يجد الشاعر إزاءه إلا أن يسرد أحداثه بلغة مركزة تحاول الموازنة بين ثنائية الرحيل من جهة، وتصاعد مشاعر الحزن للفراق من جهة أخرى. هذه اللغة ترسم للمتلقي مشهداً ناطقاً لأحداث المشهد، وتصور فيه حال الشاعر ومعاناته، فدموعه لفراق الأحبة منهلة، وضلوعه تستعر من شدة الجوى وألم الفراق، فقد أصبح كل شيء خالياً، الفؤاد والقصور، ولكنه يأمل بعودة الأحبة، ويتفاءل بذلك كإشراق الصباح. وتختلف أنماط فعل الحكاية فيه، فمن ذلك الفعل **(ناديت)** الذي يحوي إشارة فعل القول، ويمثل بؤرة الحياة النفسية، الذي تصدر عنه الأحداث. فضلاً عن مداه الحركي، وتضافر الأفعال في المشهد أدى رسالة إخبارية وفنية وجمالية، وأدى تعاقبها دلالة الحركة والحيوية والتوتر والاضطراب، وأسهمت في تحريك الحدث وتسريعه.

ويشكل **مشهد رحيل المحبوبة** مشهداً من مشاهد الوداع عند ابن بقي القرطبي، فقد ذكر صاحب قلائد العقيان أنه بلي من الزمان بالحدثان، ومن الحظ بالحرمان[1]، وأورد من شعره قوله[2]: **[من الطويل]**

وقالُوا: ألا تَبْكي وتلكَ مَطِيُّهُمْ ... على الشُّهبِ يَحْمِلْنَ الأَوَانِسَ كالدُّمى[3]

لَئِن نفدَتْ مِنِّي الدُّموعُ تغامَزُوا ... وقالُوا: سَلَا أَوْ لَمْ يَكُنْ قَبْلُ مُغْرَما

فَهَلَّا أقامُوا كالبُكاءِ تَنَهُّدِي ... إذا ما بَكى القُمْرِيُّ، قالُوا: تَرَنَّما

نأوا بصموتِ الحجْلِ عاطرة الشَّذا ... مُبَتَّلَة الأعطافِ معسولة اللَّمى[4]

ألا نظرة منها فتنقعُ غلةً ... على كبدي ما أشبه الشَّوق بالظَّما[5]

يروي الشاعر موقف رحيل المحبوبة في مشهد قصصي، تشكل شخوصٌ من القوم الطرف الأساسي في صنعه، وتمثل ذات الشاعر الراوي

---

(١) انظر: ابن خاقان، (أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله القيسي الإشبيلي (ت٥٢٩)، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، حققه وعلق عليه د. حسين يوسف خريوش، الأردن، الزرقاء، مكتبة المنار، ط١، ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م: مج٢/ ٩١٩. وانظر: ابن بسام الشنتريني، أبو الحسن علي (ت٥٤٢هـ)، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٤١٧هـ-١٩٩٧م: ق٢/ م٢/ ٦١٥.

(٢) السعيد، د. محمد مجيد، "ابن بقي القرطبي -حياته وشعره"، مجلة المورد، مج٧، ع١، ١٩٧٨م: ١٤٤. وانظر ابن خاقان، قلائد العقيان: مج٢/ ٩٢٠. فقد أورد ثلاثة أبيات فقط، وكذلك ابن بسام في الذخيرة: ق٢/م٢/ ٦٢٣.

(٣) المَطِيَّة: الدابة يُرْكَبُ ظهرها. (ج) مَطايا، ومَطِيٌّ.

(٤) اللمى: سُمرة مستحسنة في الشفة.

(٥) تنقع: تروي.

الشخصية الثانية، وتكون المحبوبة شخصية مختفية في هذا المشهد، تظهر في دواخل كلام الشاعر. وتأتي تفاصيل المشهد صورة للظرف الذي قيل فيه، ورصداً للأحداث التي دارت بين الشاعر وقومه، وتمثلت باستنكار عدم بكاء الشاعر، وتصوير موقف الوداع (وتلك مطيّهم على الشّهب يحملن الأوانس كالدمى)، فبعد استغراب عدم البكاء منه، يجد الشاعر نفسه في ضيق من أمره، لتغامزهم عليه حتى ولو نفدت دموعه، واتهامه بالنسيان، أو العشق الكاذب، فهم يسخرون ويستهزئون، على الجانب الآخر، يظهر الشاعر التوجع والتفجع لرحيل محبوبه، ويعكس اقتران الإنشاء بالخبر دلالة نفسية تكشف عن ذات الشاعر المختنقة. ويؤدي الحوار دوراً فاعلاً في تنامي حدث الرحيل وتتابع تفاصيله، كما يمثل ذروة المعاناة الحسية عند الشاعر، وتجيء ساعة الفراق لتكون إطاراً زمانياً للمشهد.

ب.حكاية الغزل المادي

يقوم الغزل المادي على إظهار التفصيلات المادية لمظاهر الجمال الأنثوي، وتكون الحواس لغة التعبير فيه، ويُلحظ أن البنية التكوينية لمشهد حكاية الغزل المادي تتمحور حول مشهدين اثنين هما: مشهد صورة المرأة، ومشهد حكاية التجربة الغزلية وجرأتها.

- مشاهد صورة المرأة

يقدم هذا المشهد نماذج من الشعر القصصي الغزلي المادي، الذي يحكي جمال صورة المرأة، والتفنن في وصفه حسياً، وإبراز مفاتنه، في مشاهد

قصصية، لا تقتصر على صوت الشاعر، بل تجعل من المرأة شخصية محورية في المشاهد، وكأننا نسمع عاشقين اثنين يتحاوران، كما نرى في مشهد الأمير أبي الربيع الموحد يتغزل في فتاة[1]: [من الطويل]

أَمشبهةً ريم النَّقَا وَمَهَا القَفر ... وَمُخجلةً حسناً سَنى الشَّمس وَالبَدْرِ
وَرائعة الحسن الَّذي قيد طائِعاً ... فَأُودع ما بَينَ الجَبين إِلى النَّحْرِ
وَمَنْ خَدُّها يُربي عَلى الشَّمسِ بَهجةً ... وَمَنْ قَدُّها يُزري عَلى الغُصنِ النَّضرِ
وَمَنْ لَحظُها يُغني عَن الفَتْكِ في الظُّبا ... بِبيضٍ رقاقٍ أَو مثقَّفةٍ سُمْرِ
بِما لَك مِن كَشحٍ هَضيمٍ وَمِعطفٍ ... وَرِدفٍ ثَقيلٍ قَد تَمايلَ مُزْوَرِّ[2]
وَثَغرٍ شَنيبٍ يَضحكُ الحُسن فَوقهُ ... وَطَرفٍ عَليلٍ قَد تَكَحَّلَ بِالسِّحرِ[3]
رويدكِ كَم ذا تَقتلين متيَّماً ... أَلَمْ تَعْلَمِي ما جاءَ في القَتلِ مِن وِزْرِ؟[4]
فَهَلَّا أَدلَتِ القَتلَ بِالوَصلِ علَّه ... يُبَرِّدُ ما يَلقاه مِن جاحِمِ الجَمرِ[5]
وَهَلَّا نَعَشْتِ الصَّبَّ فيك بِنَظرةٍ ... فَتُحيين أَشلاءً نُشِرْنَ مِن القَبرِ[6]
لَكَمْ أَلِفَت نَفسي الضَّنا مُذْ صَدَدتُمُ ... وَآلت يَميناً لا تَحول مَدى العُمرِ

---

(١) الأمير أبو الربيع (سليمان بن عبد الله الموحد): ديوانه: ٧٣.
(٢) الكَشْحُ: ما بين الخاصرة والضلوع. (ج) كُشُوحٌ.
(٣) الشَّنَبُ: جمال الثغر وصفاء الأسنان. ورقتها وعذوبتها وبَرْدُها.
(٤) رويدك: اسم فعل للأمر بمعنى أمْهِلْ. الوِزْرُ: الإثم والذنب. (ج) أَوْزارٌ.
(٥) الجاحِم: الجمر الشديد الاشتعال.
(٦) أشلاء الإنسان وغيره: أعضاؤه بعد التَّفَرُّق والبِلَى.

تقوم هذه الأبيات على حكاية غزلية، يتغنى الشاعر في أثنائها بجمال صورة المرأة عبر منفذ ضمير المخاطب **(أنتِ)** الذي يكشف عن شخصية محبوبته، ويسلك مسلك معظم الشعراء في تجسيد مظاهر الجمال الأنثوي، ورسم أبعاده الحسية، فيستفيض في وصف المفاتن في مشهد سردي، ويبرز الصورة النمطية لمفاتن المرأة العربية التي تكشفها البنية التصويرية في النص، وهذا من الأثر المشرقي في الشعر الأندلسي، فتبدو المرأة ممتلئة الردف، دقيقة الخصر، وتكشف الصورة النمطية للمرأة عن كشح هضيم. ويغرق في تفصيلاتها في صور حسية متراكمة في بنية المشهد الغزلي، واصفة الجمال الأنثوي **(**صورة الجمال، وصورة الملاحة، وصورة الخدود، وصورة القد وصورة القوام، وصورة اللحظ، والمرأة الممتلئة، وصورة الرضاب، وصورة الثغر، وصورة العيون الذابلة**)**، وتتحول اللغة الشعرية في هذا المشهد إلى الطابع المحسوس في تركيبها وانتظامها[1]، منتجاً مهرجاناً حسياً متنوعاً، أبان عن الارتباط بين التعبير والشعور[2]. وبعد هذا التوسع في الوصف، تتضح حكائية المشهد في تساؤله وألمه وأمله **(**فَهَلَّا أَدلَتِ القَتلَ، وَهَلَّا نَعَشْتِ الصَّبَّ**)**، التي أبعدته عن الغنائية.

(١**)** انظر: تودوروف، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م: ٢٤.

(٢**)** انظر: عياد، شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب، المشروع للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢م: ٣٩.

ولم يغب مشهد صورة المرأة في الشعر القصصي عن ابن الأَبَّـار الـذي أبدع في رسم صورة جميلة متفردة في مشهد غزلي[1]: [من الطويل]

أَبَـى الحُـسْنُ إلا أنْ تَعِـزَّ وَتَغْلِبـا ... عَقيلَةُ هذا الحـيِّ مـن سِرِّ تَغْلبـا[2]
تُظَلّلهـا خُـضْرُ القَنابِـلِ والقَنَـا ... وتَكْلؤُهـا زُرْقُ الأسِـنَّةِ وَالظُّبـى
مِن البـيضِ حمْـراءُ المَطـارفِ والحُـلى ... إذا طَلَعتْ حُلّتْ لطلعَتهـا الحُبـى
فتاةٌ يَفوتُ الوصفُ مُعْجبَ حُـسنِها ... فَلا غَرْوَ أن تُزْهـى دَلالاً وتُعْجَبـا
أُراعُ لِـذِكْراها فأُرْعِـدُ خيفَـةً ... كَما زَعْزَعَتْ غُـصْناً بهَبَّتِهـا الـصَّبا
تَـراءَت لَنـا وَهْنـاً إزاء خَريـدَةٍ ... تُسايِرُها كالْبَـدْرِ قـارَنَ كَوْكَبـا[3]
وجَـازَتْ بِنـا مـذْعورةً مـن شِـعارِنا ... كجَازيـة بالرّمْـلِ تَتْبَـعُ رَبْرَبـا[4]
ومـا علِمَـتْ أنّـا قنـائِصُ لَحَظِهـا ... ورُبَّ مَهـاةٍ تقْـنِصُ اللّيـثَ أغْلَبـا
فقُلْـتُ لـصَحبي واثقـاً بحِفـاظِهم ... بقُـرْبِي التَّـصابي لا تَريمُـوه مَرْقَبـا
وأقْبلْـتُ أسْـتقري خُطاهـا مقَـبِّلاً ... مَجَـرّاً لِمَـوْشِيّ الـبُرودِ ومَـسْحَبا
وقـد جَعَلَـتْ تـشتدُّ نحـوَ خِبائِهـا ... لِتَخْبَـأ نـوراً مـذْ تـلأْلأَ مـا خبَـا
كما أوْمأَتْ بالكفِّ أن كُـفَّ وانكفـئْ ... فَسُمْرُ شَباب الحَيِّ ماضيةُ الشَّبا[5]

---

(١) ابن الأَبَّار، ديوانه: ١٠١-١٠٢.

(٢) العَقِيلة: الزوجة الكريمة.

(٣) الخريدةُ من النساء: البكرُ والخَفِرَةُ الحَيِيَّةُ الطويلة السكوت المستترة.

(٤) الرَّبْرَبُ: القطيع من بقر الوحش أو الظِّباء.

(٥) الشَّباة: شباة الشيء حدُّ طرفه. ومضى السيف مضاء: صار حاداً سريع القطع. فهو ماضٍ.

فَأُبْتُ وقد قَضّيتُ بعْضَ مَآربي ... وإن كنتُ من نجوايَ لم أقْضِ مَأْربا

إلى الله أشكو العيْرَ لا بل حُداتَها ... فلوْلا هُمُ لم أمتطِ الشَّوْقَ مَرْكِبَا

ولا استعذبَ القلبُ المُعذَّبُ حَتْفَه ... وحسبكَ تعذيباً يرى الحَتْفَ أعذبا

جميل كَرَيْعانِ الشَّبابِ وَجدْتُني ... هنالك أصبى من جميلٍ وأنْسَبا

وللـه منها بالمُحصّبِ وَقْفَة ... أنافِسُ فيها ما حَييتُ المُحصّبا[1]

عَلَوْتُ الكثيبَ الفَرْد أرْقبُ صنعَها ... وقد آنَ تقويضُ القِباب وأكثَبا

فراحَتْ إلى نَعْمانَ تنْعَمُ بالمُنى ... وخَلّت غُرابَ البينِ يَنْدُبُ غُرَّبا[2]

وَلا حَظّ إلَّا نظرَةٌ تُحْسِبُ الهوى ... ولو أنْصَفوا ما كان ذاك مُحسَّبا

تَعَلّلْتُ لَمَّا جاوزَ الحيَّ يعْلَما ... وثَرَّبْتُ لمّا جاوزَ الرّكبُ يَثْرِبا[3]

وقَدْ كانَ من سَمْتي العقيقُ ومَنْ به ... فَعَقّنِيَ الحادي وحادَ ونَكَّبَا

خَلِيليَّ أمّا رَبّةُ القَلْب فارْمُقا ... بها القَلْبَ أعْشاراً يذوبُ تَلَهُّبا

وإن مزّقَتْني شُعْبَةً إثْرَ شُعْبَةٍ ... فما أقْتَفي إلاّ العَلاقةَ مَشْعَبا

لَقَدْ أحْضَرَتْ مَوْتي وما هي بالَّتي ... تَعُدّان سَهْواً حضْرَمَوْت لها أبا

فإن مِتُّ شَوْقاً أو فَنيتُ صَبَابَةً ... خُذا بِدمي ذاك البنانَ المُخضَّبا

---

(١) المُحَصَّبُ: موضع رمي الجمار بمنًى.

(٢) نَعمان: وادي عرفة دونها إلى منى. وقيل: وادٍ في طريق الطائف، يخرج إلى عرفات. انظر: الحِميري، الروض المعطار: ٥٧٧.

(٣) العلم، يثرب: أسماء أماكن في الجزيرة العربية.

تروي هذه الأبيات حكاية غزلية، يتغنى الشاعر في أثنائها بجمال صورة المرأة التي أحبها، وتضم هذه الحكاية لوحتين اثنتين، في كل منهما مشهد قصصي، تختلف أحداثهما من دون اختلاف شخوصهما، وهما: مرور الفتاة الجميلة، وذهاب الفتاة إلى نَعمان.

وتتجلى عناصر البناء السردي في كلا المشهدين في شخصية محورية هي شخصية الشاعر (السارد) التي تظهر في ضمير المتكلم الذي يدل على تطابق الشخصية والسارد[1]، وتمثل شخصية رجل عاشق يسرد وصف محبوبته، كما توجد شخصيات أخرى مثل شخصية المحبوبة وهي شخصية رئيسة أخرى، وكذلك شخصيات ثانوية مساعدة مثل الصحب والخليلين.

وترد سمات شخصية الشاعر العاشق النفسية من دون سماته المظهرية؛ لأنه يروي عن نفسه بوساطة تيار الوعي، فيكشف عن الشعور الباطني لشخصيته من الأحاسيس والأفكار والرؤى والتخيلات، عن طريق التذكر للماضي والتنبؤ بالمستقبل، فتتكشف سماته النفسية والعقلية، كما يُلحظ أن العاشق مضطرب نفسياً لدرجة أنه يرتعد خيفة من مجرد ذكرها. واضطراب الشخصية يكشف عن كونها شخصية متحركة ذات مغامرات حتى مع عقلها وقلبها. فيظهر الضياع الروحي الذي تعيشه، وكون هذه الشخصية تعيش تحت تأثير هذا الوعي المستقبلي فذلك يعني أنها تتطور وليست راكدة.

---

(١) انظر: جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٧م: ٤٠.

في حين ترد سمات المحبوبة المظهرية من دون النفسية؛ لأن الراوي يقدم ما يعلمه فقط عنها من أوصافها الجسدية، ولا يعلم عن نفسيتها شيئاً سوى عن طريق الحدس والتخمين. فقد رسمها الراوي بأبعادها الحسية، فهي (فتاةٌ يَفوتُ الوصفُ مُعْجبَ حُسنِها)، فهي ذات جمال ساحر أخاذ، ويحمل جمالها الصورة النمطية العربية في الجمال من اللحظ والقد والقوام والثغر والأسنان والخصر والردفين، ومن خلال مظهرها نستطيع تعرف بعض صفاتها النفسية.

أما الشخوص الثانوية الأخرى فقد جاءت عرضاً في المشهد، واقتصر دورها في مساعدة غيرها كما في شخوص الصحب. أما شخصيتا الخليلين، فقد اقتصر دورهما على تطوير الحدث القصصي من دون أن تستقلا بصفة أو حدث معين.

ويبدأ الشاعر مشهده بوصف خال من الزمان والحركة للتمهيد للحدث، الغرض منه إبراز جمال الفتاة، يتمثل في توضيح مفردات حسنها، لكونه يصور واقعاً موجوداً من قبلُ، إذ يهيئ المتلقي ويجعله يفهم من خلال الحدث. ثم ينتقل إلى وصف سردي يشخص الحركة والحالة ويعيش الأشياء في المكان، ولا يخلو من الشخصية والزمن، حيث تقوم الشخصية بالحركة في زمن ما، في فضاء مكاني، فالفعل (جازت، تشتد، أومأت) شخصية تتحرك في زمن ما، ومكان ما، على هيئة ما، وهذا الوصف السردي متحرك داخل الحدث، إذ إن الوصف هو الحدث وهو الدلالة النفسية للشخصية، ويمتد

هذا الوصف السردي حتى يغطي معظم الأحداث. وهذا يخلق بيئة تتناسب مع أحداث المشهد، لذلك ينعت بالوصف الخلاق[1].

ويشارك الحوار في رسم الأحداث، وهذا يكسب المشهد إطاراً واقعياً، ويجعله درامياً أمام المتلقي من دون تعليق من الراوي، وهو حوار من طرف واحد لا نجد رداً عليه، ولا نعرف طبيعة استقباله. إذ يمثل تعليل الراوي وتفسيره وسيره بالأحداث من موقف لآخر أجوبة على حواره.

ويمكن التمييز بين زمنين في القصة؛ زمن السرد وزمن القصة. فليس للقصة بداية محددة تشير إلى علاقة بين العاشق والمحبوبة، لكن لها أحداث، منها رؤيته المحبوبة ومرورها وذهابها في المشهد الثاني إلى نَعمان. وقد رتبت هذه الأحداث وفق زمن السرد، وتناوب الزمن الحاضر والماضي على سرد المشهد، فكان الحاضر لشخصية الراوي، وكان الماضي للمحبوبة.

أما الفضاء المكاني الذي جرت فيه أحداث المشهد، فسماته غير واضحة المعالم في المشهد الأول؛ لعاطفية الموضوع، لأن العواطف لا ترتبط بالموقع أكثر من ارتباطها بالأشخاص والأحداث. أما في المشهد الثاني فيكون نَعْمان مكان الحدث. وتأتي تفعيلات البحر الطويل التي تتجاذب نغماً يعلو وينحدر، يطول ويقصر، وكأنه يمثل ضربات قلب الشاعر في الخفقان، وتدل على اضطراب الشاعر وانفعاله، وملاحقة المحبوبة وتتبعها، وتمثل حال انتقاله من مشهد لآخر، ومن مكان لآخر.

---

(١) انظر: غرييه، آلان روب، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة: ١٦٦.

ونلحظ مثل هذا المشهد القصصي الذي يتحدث عن صورة المرأة وجمالها، ويبرز مفاتنها عند ابن الزَّقَّاق الأديب أبي الحسن علي[1]: [من الطويل]

وَمُرْتَجَّــةِ الأعْطَــافِ أمَّــا قَوامُهَــا فلَــدْنٌ وأمَّــا رِدْفُهــا فَــرَداحُ[2]

ألَمَّــتْ فبــاتَ اللّيــلُ مــن قِــصَرٍ بهــا يَطــيرُ ولا غــيرُ الــسُّرورِ جَنــاحُ[3]

وبِــتُّ وقــد زارتْ بــأنعَم ليلــةٍ يُعــانقني حتَّــى الــصَّبَاحِ صَــبَاحُ

عَــلَى عَــاتِقِي مِــنْ ســاعدَيْها حَمائــلٌ وفي خَصْرِها من ساعديَّ وشَاحُ[4]

مشهد قصصي يحكي جمال صورة المحبوبة، فيروي الشاعر زيارتها ومبيتها عنده، ويمهد بوصف خال من الزمان والحركة للتهيئة للحدث، ودال على المعنى في ذاته، ويبرز الصورة النمطية لجمالها، فيصفها بامتلاء الجسم والردفين، وجمال القوام، وهذا الوصف ذو وظيفة جمالية وتوضيحية من خلال المعاني والأوصاف التي يرسلها[5].

شخوص هذا المشهد، الشاعر المشارك في الحدث الذي تقع وتصدر منه مجمل الأحداث عبر منفذ ضمير المتكلم **(بتُّ)**، ويمثل شخصية رجل

---

(١) ابن الزَّقَّاق البلنسي، أبو الحسن علي بن عطية الله بن مطرف بن سلمة اللخمي، ديوانه، تحقيق عفيفة محمود ديراني، دار الثقافة، بيروت، د.ط: ١٢٩.

(٢) امرأة رداح: ضخمة الردف، سمينة الأوراك.

(٣) ألـمَّت: زارت.

(٤) الحمائل: علائق السيف.

(٥) انظر: ريكاردو، جان، قضايا الرواية الحديثة، ترجمها وعلق عليها صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧م: ١٦٦.

عاشق يسرد سمر ليلة، وهناك شخصية المحبوبة، وترد سمات شخصية العاشق النفسية في مقابل السمات المظهرية للشخصية الأخرى من خلال التغني بساعديها وخصرها.

ثم يروي الشاعر الراوي أحداث المشهد، إذ تذهب المحبوبة لتلتقي بالشاعر وتبيت عنده، ويشكل هذا اللقاء حدث المشهد الوحيد. وذلك كله في فضاء زماني ليلي ومكاني مبهم، للحفاظ على سرية اللقاء، وخشية الرقباء والوشاة، فحركة المبيت شخصية تتحرك في زمن ما، ومكان ما، على هيئة ما، وهذا الوصف السردي متحرك داخل حدث الزيارة واللقاء، ويعكس الدلالة النفسية للشخصية.

- مشاهد حكاية التجربة الغزلية وجرأتها

تبرز في هذا المشهد ظاهرة غزلية يميل فيها الشعراء في مشاهدهم القصصية إلى الإغراق في التفصيلات الجسدية، ومظاهر المتع الحسية، فيصورون ليالي اللقاء، وقضاءهم الليل معاً، ويرسمون صورة حسية لتفصيلات تلك اللقاءات والمجون فيها. فيصورون ملذاتهم ومتعهم، فيروي الشاعر قصة لهوه في ليلة قضاها مع الغواني مجاهراً بغوايته، ويسهب في رسم تفصيلات مغامراته الغزلية، أو يروي قصة افتتانه بالمرأة حذو الشاعر عمر بن أبي ربيعة في حواریاته مع النساء. كما في مشهد ابن خفاجة وقد امتزجت فيه أوصاف الحبيبة بجمال الطبيعة في مشهد قصصي غزلي وصفي، يقول في قصيدة، يمدح بها القائد أبا الطاهر تميم ابن أمير المؤمنين،

ويسأله مخاطبة القائد الأعلى أبي عبد الله محمد بن عائشة، شاكراً له، وقد كتب بها إليه من تِلِمْسَان[1]: [من الطويل]

وَجِئْتُ دِيارَ الحَيِّ، وَاللَّيلُ مُطْرِقٌ ... مُنَمنَمُ ثَوبِ الأُفْقِ بِالأَنجُمِ الزُّهْرِ

أَشيمُ بِها بَرقَ الحَديدِ وَرُبَّما ... عَثَرتُ بِأَطْرَافِ الرُّدَينِيَّةِ السُّمْرِ[2]

فَلَم أَلقَ إِلّا صَعْدَةً فَوقَ لَأْمَةٍ ... فَقُلتُ: قَضيبٌ قَد أَطَلَّ عَلى نَهْرِ[3]

وَلا شِمْتُ إِلّا غُرَّةً فَوقَ شُقْرَةٍ ... فَقُلتُ: حَبابٌ يَستَديرُ عَلى خَمْرِ

وَدُونَ طُرُوقِ الحَيِّ خَوضَةُ فَتْكَةٍ ... مُوَرَّسَةِ السِّربَالِ دامِيَةِ الظُّفْرِ[4]

تَطَلَّعُ فِي فَرْعٍ مِنَ النَّقعِ أَسوَدٍ ... وَتُسفِرُ عَن خَدٍّ مِنَ السَّيفِ مُحْمَرِّ

فَسِرتُ وَقَلبُ البَرقِ يَخفِقُ غَيرَةً ... هُناكَ وَعَينُ النَّجمِ تَنظُرُ عَن شَزْرِ[5]

وَطارَ إِلَيها بي جَناحُ صَبابَةٍ ... فَطارَ بِها عَنّي جَناحٌ مِنَ الذُّعْرِ

فَقُلتُ: رُوَيداً، لا تُراعي، فَإِنَّنا ... لَتُطْوَى ضُلوعُ اللَّيلِ مِنّا عَلَى سِرِّ

وَسَكَّنتُ مِن نَفسٍ تَجيشُ مَرُوعَةٍ ... وَمَسَّحتُ عَن عِطفٍ تَمايَلَ مُزْوَرِّ

وَمَزَّقتُ جَيبَ اللَّيلِ عَنها وَإِنَّما ... رَفَعتُ جَناحَ السِّتْرِ عَن بَيضَةِ الخِدْرِ[6]

---

(١) ابن خفاجة، ديوانه، تحقيق د. السيد مصطفى غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٦٠م: ٢٣-٢٥.

(٢) الرُّدينيُّ من الرِّماح: المنسوب إلى رُدينة، وهي امرأة كانت تُقَوِّم الرماح. (ج) الرُّدينيّات.

(٣) الصعدة: الرمح. اللأمة: الدرع.

(٤) السِّربال: القميص، وكل ما يلبس. مورسة: حمراء، يريد فتكة تسيل فيها الدماء.

(٥) الشَّزر: نظرة الإعراض أو الغضب أو الاستهانة.

(٦) بيضة الخدر: المرأة. وفي الكلام تورية.

وَقَبَّلْتُ ما بَينَ المُحَيَّا إِلى الطُّلَى ... وَعانَقْتُ ما بَيْنَ التَّراقي إِلى الخَصْرِ[1]

وَأَطْرَبَ سَجْعُ الحَلْيِ مِن خَيْزُرانَةٍ ... تَميلُ بِها ريحُ الشَّبيبَةِ وَالسُّكْرِ

غَزَالِيَّةُ الأَلحاظِ ريمِيَّةُ الطُّلى ... مُدامِيَّةُ الأَلْمى حَبابِيَّةُ الثَّغْرِ[2]

تَرَنَّحُ في مَوْشِيَّةٍ ذَهَبِيَّةٍ ... كَما اشْتَبَكَتْ زُهْرُ النُّجومِ عَلى البَدْرِ

تَلاقى نَسيبي في هَواها وَأَدْمُعِي ... فَمِنْ لُؤلُؤٍ نَظْمٍ وَمِنْ لُؤلُؤٍ نَثْرِ

وَقَدْ خَلَعَتْ لَيلاً عَلَينا يَدُ الهَوى ... رِداءَ عِناقٍ مَزَّقَتْهُ يَدُ الفَجْرِ

وَلَمَّا انْجَلَى ضَوْءُ الصَّبَاحِ كَأَنَّهُ ... مَشيبٌ بِفَوْدِ اللَّيلِ طَالَعَ مِن خَطْرِ

وَحُطَّ رِداءُ الغَيمِ عَن مَنكِبِ الصَّبَا ... وَنَمَّ عَلى ذَيلِ الدُّجى نَفسُ الزَّهْرِ

صَدَدْتُ، وَدُونَ النَّجمِ سِترُ غَمامَةٍ ... يَشِفُّ، كَما شَفَّ الرَّمادُ عَنِ الجَمْرِ

تقوم هذه القصة على شخصية محورية هي شخصية الراوي الشاعر، الذي يظهر في ضمير المتكلم من الفعل الحركي (جِئْتُ)، إذ تمثل شخصية رجل عاشق يروي مغامرة غزلية، وهناك شخصية المحبوبة المعشوقة، ويشخّص الشاعر الهوى، ويجعله شخصية ثانوية تشاركه ليلته (وَقَدْ خَلَعَتْ لَيلاً عَلَينا يَدُ الهَوى)، واقتصر دورها على تطوير الحدث القصصي من خلال حدث معين.

---

(١) المُحَيَّا: يقصد به الوجه.

(٢) غزالية الألحاظ: أي عيناها كعيني الظبي. ريمية: نسبة إلى الريم، وهو الظبي. الطلى: جمع الطلية، العنق، يشبّه عنقها أو جيدها بجيد الريم. مدامية الألمى: أي خمرية الفم، واللمى سمرة في الشفاه مستحسنة، أي شبه ريقها بالخمر. حبابية الثغر: شبه أسنانها بحباب الكأس.

في هذا المشهد تبرز الصفات النفسية للعاشق والمعشوقة فضلاً عن سماتها المظهرية، فهي غَزاليَّة الأَلحاظ ريميَّةُ الطُّلى، كما يبرز جمال فمها بشفتيها الحمراوين التي تزينت فيها الشفة السفلى باللمى الداكنة في منتصفها، ويزداد جمالها بهاءً من خلال أسنانها وحَبابِيَّةُ ثغرها. وتبرز علامات الاضطراب واضحة على المعشوقة، الأمر الذي يستدعي الشاعر للتخفيف من روعها.

وتظهر الجرأة في هذا المشهد في تصوير العلاقات التي سادت بين الرجال والنساء في إطار الحياة الوجدانية، وهي في أغلبها كما يستشف من الشعر علاقات حسية قائمة على المتعة، فالشاعر يريد أن يروي عطش عواطفه، فيلح على مظاهر الفتنة في محبوبته، مقيماً مفارقة بين الإطار الزماني لهذا اللقاء الذي يجري به الحدث (الليل) وبين الحبيبة بجمالها الذي اختلط فيه البياض بالحمرة، الذي صدع سواد الليل ونشر النور فيه مازجاً بين هذا الجمال وعناصر الطبيعة على نحو أخاذ. وقد استمر هذا الحدث لساعات، حتى لاح ضوء الفجر.

وتبرز حركة الأحداث من المقدمة بالفعل (جئت)، ثم يسرد الراوي الأحداث، من المجيء إلى ديار الحبيب، والاهتمام بالأمر، إلى وصف المغامرة وأحداثها. وتتصاعد الأحداث حتى تصل إلى نقطة التأزم، واللقاء بها، فالغزل صريح، ومبرز لمواطن الفتنة في العلاقات.

للمشهد بداية محددة، فحسب زمن السرد، يبدأ الراوي بالزمن بالماضي (جئت)، ثم يتابع أحداث المشهد في الزمن ذاته، ثم يقفز إلى زمن

حاضر، ويلاحظ في زمن السرد قطع، إذ ينقطع سير الزمن عندما يلجأ الشاعر إلى وصف حسي لشخصية المحبوبة في أكثر من حدث. وتمثل ديار حي المحبوبة الفضاء المكاني لمسرح أحداث المشهد، الذي يظهر الرعب والخوف للشاعر.

وتتكرر هذه الجرأة في حكاية التجربة الغزلية عند ابن خفاجة، إذ نراها تطفح بالغريزة المتوقدة، وتشي برغبات شاعر لا يقف عند حد، يقول مستمتعاً[1]: [من الطويل]

وَلَيلٍ تَعَاطَينا المُدامَ، وَبَينَنا ... حَديثٌ، كَما هَبَّ النَّسيمُ عَلى الوَردِ
نُعاوِدُهُ، وَالكَأْسُ تَعْبَقُ مِسْكَةً، ... وَأَطيَبُ مِنهَا ما نُعيدُ وَما نُبدِي[2]
وَنَقلي أَقَاحُ الثَّغرِ، أَو سَوسَنُ الطُّلى ... وَنَرجِسَةُ الأَجفانِ، أَو وَردَةُ الخَدِّ[3]
إِلى أَنْ سَرَتْ في جِسمِهِ الرَّاحُ وَالكَرى ... وَمالا بِعَطفَيهِ فَمالَ عَلى عَضْدي[4]
فَأَقبَلتُ أَستَهدي لِما بَينَ أَضلُعي ... مِنَ الحَرِّ ما بَينَ الثَّنايا مِنَ البَرَدِ
وَعَانَقْتُهُ قَدْ سُلَّ مِن وَشي بُردِهِ ... فَعانَقْتُ مِنهُ السَّيفَ سُلَّ مِنَ الغِمدِ[5]

---

(١) ابن خفاجة، ديوانه: ٣٤٨ - ٣٤٩.

(٢) تعبقُ: تفوح طيباً.

(٣) النقل: كل ما يتنقل به على الشراب من فاكهة ونحوها، والجمع نقول ونقولات. أقاح: زهر الأقحوان؛ أي رافق شرابه زهر وأقحوان. السوسن: نبات من الرياحين. استعار النرجس للجفن، والورد لحمرة الخدود.

(٤) سرت في جسمه: دبت.

(٥) السيف سل من الغِمد: خرج منه، وهو يكني عن شيء آخر. فكان لين الملمس، مستقيماً في قامته، يهتز خيلاء، شبه السيف.

لَيــانَ مَجَــسٍّ، واســتِقامَةَ قامَــةٍ وَهِـزَّةَ أَعطـافٍ، ورَوْنَـقَ إِفرِنـدِ
أُغازِلُ مِنهُ الغُـصنَ في مَغـرسِ النَّقـا وَأَلثُمُ وَجهَ الشَّمسِ في مَطلَعِ السَّعدِ
فَــإِن لَم يَكُنْهَــا أَو تَكُنْــهُ فَإِنَّــهُ أَخُوها كَما قُدَّ الشِّراكُ مِن الجِلدِ[1]
تُــسافِرُ كِلتــا راحَتَــيَّ بِجِــسمِهِ فَطَوراً إِلى خَصرٍ، وَطَـوراً إِلى نَهـدِ
فَتَهْـبِطُ مِــن كَــشْحَيهِ كَــفٌّ تِهامَــةً وَتَصعَدُ مِن نَهدَيهِ أُخرى إِلى نَجدِ[2]

ألمع ما يبرز في هذا المشهد تلك المفاتن الأنثويـة التـي رسـمت بريـشة فنان بارع؛ ليروي ظمأ عواطفه في أحـد عـشر بيتـاً، فقـد مثلـت شخـصية الراوي الشاعر الشخصية الرئيسة المحورية فيه، وتردد صوتها في المشهد على حساب تراجع صوت الشخصية الثانية المحبوبة.

يـسرد الـشاعر الأحـداث التـي جـرت معهـا في تلـك الليلـة، هـذه الأحداث التي حُمِّلت على مناكب شخصية الراوي الشاعر، وكـشفت شـيئاً من خبايا نفسه الطامحة. وتتطور أحداث المشهد من تعـاطي المـدام في أثنـاء حديث السمر بينهما، والحـديث المتبـادل، ومعـاودة الـشرب إلى أن مالـت سكراً ونعاساً، وسقطت على عضده، فأصبح ينظر إليها ويغازلهـا ويقبِّلهـا، ويتحسس جسمها كاملاً، متغنياً بكل مفاتنها الجـسدية وملامحهـا النفـسية. فقد أجرى الـشاعر مظـاهر الطبيعـة في قنـوات المـشهد القصـصي الغـزلي، فالنسيم لرقة محبوبته، والورد لجمالها، والأقاح لتشابهما مع ابتسامتها الجميلة،

(١) قُدَّ: قُطع. الشراك: سير النعل.
(٢) الكشحان: مثنى الكشح، الخصر. تِهامة: واد منخفض. نجد: هضبة عالية مرتفعة.

ونرجسة الأجفان للعيون الناعسة الذابلة، والسيف لشدة جمالها عند خروجها من مخبئها، وعلو نجد وانخفاض تهامة لإبراز مفاتن المحبوبة الجسدية، هذه هي الطبيعة عند ابن خفاجة، كل شيء بها معادل موضوعي ومسخر لجمال المرأة. أما زمان هذا المشهد فهو الليل وهو زمن العشاق والمحبين الذي يستر لقاءاتهم، وأُبهم الحيز المكاني؛ لعاطفية اللقاء وسريته، وخشية الافتضاح، وجاءت نهاية المشهد مبتورة.

أما مواطن الجرأة في هذا المشهد، فتتمثل في ألفاظه وتراكيبه وصوره وسرده: **(تُسافِرُ كِلتا راحَتَيَّ بِجِسمِه)**، **(فَطَوراً إِلى خَصرٍ وَطَوراً إِلى نَهدِ)**، **(فَتَهبِطُ مِن كَشحَيهِ كَفٌّ تِهامَة)**، **(وَتَصعَدُ مِن نَهدَيهِ أُخرى إِلى نَجدِ)**. لقد استطاع ابن خفاجة أن يملأ المشهد بالأحداث الحيوية الجذابة من عالم العشق والعشاق وعواطفهم، فجاء هذا المشهد مبنياً على المقابلة التصويرية بين الصور الحسية، وجاء بعضها الآخر بين المواقف المعنوية.

هذه الجرأة في غزليات ابن خفاجة تجعلنا نقف على نقطتين مهمتين في تعليل ذلك؛ النقطة الأولى: إن ابن خفاجة فقد الشباب باكراً، وظل صرورة لم يتزوج على الرغم من تجاوزه الثمانين من عمره، لكنه عوَّض النقص في حياته من خلال الشعر، وشكل حرمانه من المرأة أثراً كبيراً في تجربته الشعرية، فكانت رغبته الجامحة في المرأة يسقطها على كل شيء يراه في الطبيعة، وترك العنان لرغباته المكبوتة لتشبع نهمها من خلال هذه القصص الغرامية الجريئة. والنقطة الثانية: إن الزهد الذي ادعاه ابن خفاجة في الطور الثاني من حياته لم يكن حقيقياً، فأبياته تعكس الصراع الداخلي في نفسه، بين الشعور واللاشعور،

بين الحياة والموت، بين الرغبات المحمومة والضعف الجسدي والقوى المتهالكة. فجرأته في قصصه الغرامية، تشير إلى رغبته في الحياة، وتمسكه بها، على الرغم من تصريحه بالموت وانتظاره له في كثير من شعره.

أما ابن سعيد المغربي، فقد تمادى في رسم تفصيلات اللقاء، وصور المجون والتهتك، وأغرق بالتفصيلات، يقول في مشهد يروي به افتضاض بكر[1]:

[من الكامل]

وَخَرِيدةٍ ما إنْ رأيتُ مثالَها ... حيّتْ من الألحاظِ بالإيماءِ[2]

فسألْتُهَا سمع الشَّكاة فأفهمَت ... أنّ الرَّقيبَ جهينةُ الأنْبَاءِ

وتبعتُهَا وسألْتُ منها قبلةً ... في خلوةٍ من أعينِ الرُّقَبَاءِ

فثَنَتْ عليَّ قوامَهَا بتَعَانُقٍ ... أحيَا فؤاداً ماتَ بالبُرَحَاءِ[3]

ووجدتُهَا لَمَّا ملكتُ عِنانَهَا ... عذراءَ مثلَ الدُّرَّةِ العذراءِ[4]

جاءتْ إليّ كوردةٍ حمراءَ ... فتركتُهَا كَعَرَارَةٍ صفراء[5]

وسلبتُهَا ما احمرَّ منها صفوُه ... فجرى مذاباً منجِحاً لِرَجَائِي[6]

---

(١) ابن سعيد المغربي، شعره: ٣٨. والمقَّري، نفح الطيب: ٢/ ٢٦٥.

(٢) خَرِيدة، بفتح الخاء: المرأة الحسنة، وذات الحياء، والبِكْر التي لم تمسسْ (العذراء)، واللؤلؤة التي لم تثقب.

(٣) البُرَحَاء: الشدة والمشقة.

(٤) العِنانُ: سير اللجام الذي تُمْسَك به الدابة. وهنا يقصد الشاعر أنه تمكَّن من قيادها.

(٥) العَرَارُ: نباتٌ طيّبُ الرائحة، الواحدة: عَرَارَةٌ.

(٦) منجحاً لرجائي: ظفر بحاجته.

يروي ابن سعيد مغامرة، تشكل إطاراً مشوقاً لمشهد قصصي غرامي فاضح، يكون فيه الشاعر الراوي طرفاً أساسياً في صنع أحداثه؛ إذ يتمثل الحدث الأول في رؤية الشاعر للمرأة الجميلة ذات الحسن والبهاء التي تؤدي دور الشخصية الثانية في هذا المشهد الجريء. فتحيتُها بالعيون التي أبدت الموافقة من دون إشارة أو كلام؛ خشية الوشاة والرقباء والخوف من الفضيحة، ثم يأتي الحدث الآخر في تتبعها، وطلب القبلة منها سراً، ثم تتابع الأحداث، فأبدت الموافقة وأجابت بانثناء قوامها عليه وعانقته، واشتعل الحب بينهما، ونال كل منهما حاجته. وجاءت نهاية المشهد مغرقة في التفصيلات، فقد أدرك غايته، وصرح بفحشه وفجوره. ومثلت نهاية اللقاء الذي قضى فيه نهمه العاطفي.

هذا الوصف السردي، الذي تمثله الأفعال والمشتقات، لا يخلو من الشخصية المترافقة بالحدث والزمن والمكان أيضاً، وهو متحرك داخل الحدث، ما يكسب الشخصية دلالتها النفسية. فقد جاءت الأحداث مرتبة حسب زمن السرد، فمن الرؤية والتحية والتتبع والموافقة والإقبال، إلى عقدة تمثل ذروة المتعة الحسية، في لم الشمل والمعانقة والاجتماع ونيل الرغبات. وقد استخدم الراوي الشاعر جملاً فعلية ذات أفعال فردية تارة (رأيت، سألتُ)، وأفعال مشتركة تارة أخرى (سألتها، تبعتها، فثنت علي، تعانق)، لتتناسب مع حركة الأحداث التي جرت معه. وأبرزت طبيعة الشاعر وشعوره بالأنا الذاتية ورغبته بالتفرد والتميز.

وتتضح في هذا المشهد سمات شخصية الراوي النفسية في كشف الشعور الباطني لها عن طريق تذكر الماضي **(**أحيا فؤاداً مات بالبُرحاء**)**، فضلاً عن اضطرابه وخوفه وارتباكه من الوشاة والرقباء، الأمر الذي دعاه إلى استحضار المثل المشهور "عِنْدَ جُهَيْنَةَ الْخَبَرُ اليَقِيْنُ"[1]، في حين ترد سمات المحبوبة المظهرية من دون النفسية، كصورة اللحظ والقد والقوام الممشوق، والحسن والبهاء، لأن الراوي يقدِّم ما يعلمه عنها فقط من أوصافها الجسدية**.** ويتطلب هذا المشهد السرية التامة في الزمان والمكان، لذلك اختفى زمان المشهد ومكانه، لكون موضوع هذا المشهد نفسياً عاطفياً يصور لحظات اللقاء المادي الحسي، لذا استوجب الحرص الشديد عليه**.**

٢ - المشاهد الذاتية (ذات الشاعر)

المشاهد الذاتية تعبير عن المشاعر والأحاسيس، والبوح بمكنونات الشعور الداخلي، فعاطفتها صادقة الشعور لأنها ترجمان للذات في فرحها وترحها، وصورة نفسية ومظهرية لصاحبها وإن حاول الاختفاء وراءها، وإن تعددت المشاهد الذاتية عند الشعراء إلا أننا سنقتصر على أبرز مشاهدها وأميزها، فكانت مشاهد الذكرى والحنين التي أشعلت قلوب الشعراء واكتووا بنارها، وجاءت صادقة الشعور والعاطفة، وعبَّرت عن حنينهم وآلام غربتهم، واشتياقهم للأهل والديار والخلان، وروت أحداث مآسيهم، وتلتها مشاهد الرثاء، وجاءت أشد التهاباً من سابقتها، لأنها تعبير

(١**)** الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد**: ٢/ ٣.**

عن قلوب مكلومة وأكباد محترقة، وختمنا بمشاهد الطبيعة ليستريح القارئ من ألم مشاهد الذكرى والحنين والرثاء، ويتفيأ في ظلال الطبيعة ومشاهدها. فمثلت أشعارهم إبداعاً شعرياً.

- مشاهد الذكرى والحنين:

قديماً، كانت المقدمة الطللية تعبيراً عن تعلق الشعراء بديارهم، وحنينهم لها، فجاءت أشعارهم تعبيراً عن شوقهم، وغرامهم الملتهب للأهل والديار، وهذا ما عناه الجاحظ بقوله: "مِنْ عَلامةِ الرُّشدِ أَنْ تكونَ النَّفسُ إلى مولدِها مشتاقة، وإلى مسقطِ رأسِها توَّاقة"[(١)]. ويرى د. فوزي سعد عيسى في كتابِهِ الشِّعرِ الأندلسي في عصرِ الموحِّدين، أن حنين الشعراء إلى الأندلس كان "مِنْ أَصْدَقِ مَا قِيلَ فِي هَذَا البَابِ وَأَبْلَغِهِ عَلَى مَرِّ العُصُورِ"[(٢)]. والحنين "رحلة في الزمان، وعودة إلى الوراء لمعايشة الماضي"[(٣)]، والتحسر على فواته، واستذكاره، واستحضاره، والاستمتاع بذلك، وهو نابع من رقة القلب، ولا سيما إذا أبعدتهم الغربة عن مسقط الرأس، ومرتع الصبا، ومنشأ الطفولة والشباب والأحبة والأهل والأقران والأنداد. والشعور بالغربة

---

(١) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، رسائل الجاحظ -رسالة في الحنين إلى الأوطان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الجيل للطباعة، د.ت: ٢/ ٣٨٥.

(٢) عيسى، د. فوزي سعد، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٧م: ١٥٦.

(٣) طحطح، فاطمة، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣م: ٣٥.

أهم من الغربة ذاتها، لأنها إحساس بعدم الانتماء المكاني أو النفسي للعالم الجديد، وعدم التكيف والاندماج به.

وأينما وُجدت الذكرى وُجِدَ الحنين، وأينما حلت الغربة، ازداد الحنين توهجاً واتقاداً، فكيف إذا اجتمعت الغربة والذكرى معاً، فهذا ابن سعيد المغربي يبحر في بحر الاغتراب المكاني نتيجة الظروف السياسية والاجتماعية، وتتقاذفه الأمواج يمنة ويسرة، ويضرب في مناكب الأرض برفقة والده، ويحط رحاله في قَرْمُونَة، متجرعاً الحسرة والمرارة؛ لابتعاده عن الأهل والديار والخلان، فتظهر الذات الشاعرة الحزينة وهي تقلب صفحات سجل ذكريات الماضي، وتقف على قسوة اغتراب الحاضر ومعاناته، وإن كان هناك من فرح وسرور، فلم ينسه موطنه وترابه، فترزح ذاته الشاعرة تحت وطأة ألم الاغتراب. فهو في ذاكرةٍ عبقة الأريج، وحلم أمل العودة، ويتشكل لدى الشاعر تناقضٌ بين الماضي المتألق الجميل، والواقع الراهن القاتم والمستقبل المجهول، وبين الأنا؛ الشعور والإحساس، والذات الشاعرة التي تعيش الواقع والمصير. فيقول بقَرْمُونَة[1] متشوقاً إلى غَرْنَاطَة[2]: [من الطويل]

أغِثْنِي إِذَا غَنَّى الحَمَامُ المطرِّبُ بكأسٍ بها وَسْواسُ فكريَ يُنْهَبُ

ومِلْ مَيْلةً حتَّى أعانقَ أيْكَةً وألثِمَ ثغراً فيه للصَّبِّ مَشْرَبُ[3]

---

(١) قَرْمُونَة: مدينة أندلسية كبيرة وقديمة، تقع في سفح جبل إلى الشرق من إشبيلية. انظر الحميري، الروض المعطار: ٤٦١.

(٢) ابن سعيد المغربي، شعره: ٥٣. والمقَّري: نفح الطيب: ٢/ ٢٨٣- ٢٨٤.

(٣) الأَيْكَةُ: الشجر الكثيف الملتف. (ج) أَيْكٌ.

ولمْ أرَ مَرْجَانـــــاً ودرّاً خلافَـــــهُ ... يُطيفُ بـه وَرْدٌ مـن الشَّهدِ أعـذبُ

فـديتُكَ مـن غُـصْنٍ تحمَّلَـهُ نَقـاً ... تطلَّـعَ أعـلاهُ صـباحٌ وغَيْهَـبُ[1]

وجَنَّتُـهُ جَنَّـاتُ عَـدْنٍ وفي لَظًـى ... فؤادي ومـا لي مـن ذنـوبٍ تعـذبُ

ويَعْـذلُنِي العـذَّالُ فيـه وإنَّنِـي ... لَأعْـصِي عليـه مَـنْ يلـومُ ويَعْتَـبُ

لقَدْ جَهِلُوا، هل عـن حيـاتيَ أَنْثَنِـي ... إذا نمَّقُـوا أقـوالهُم وتـألَّبُوا[2]

يقولون لي: قَدْ صـارَ ذكـرُكَ مُخْلِقـاً ... وأصـبحَ كـلٌّ في هـواهُ يؤنِّـبُ[3]

وعِرضُكَ مبذولٌ، وعقلُـكَ تـالفٌ ... وجسمُكَ مسلوبٌ، ومالُكَ يُنْهَـبُ

فقلتُ لهم: عِـرضِي وعقـليَ والعُـلا ... وفخريَ لا أرضى بها حينَ يغـضبُ

جنـونٌ أبـى ألا يلـينَ لعـازمٍ ... بسحرٍ بآياتِ الرُّقَـى لـيس يـذهبُ

فقالوا: ألا قد خانَ عهدَك، قلتُ: لم ... يَخُـنْ مَـنْ إذا قرّبْتـه يَتَقَـرَّبُ

وكَـمْ دُونـه مـن صـارمٍ ومثقَّـفٍ ... فيـا مـن رأى بـدراً بهـذين يُحْجَـبُ

على أنّه يُسْتَسْهَلُ الصَّعبُ عنـدما ... يـزورُ فـلا يُجْـدي حِمًـى وَتَرَقَّـبُ

وكَـمْ حِيلـةٍ تـترى عـلى إِثْـرِ حالـةٍ ... وذو الـودِّ مَـنْ يَحْتـالُ أو يتـسبَّبُ

عـلى أنّـه لـو خـانَ عهـديَ لم أزلْ ... له راعياً، والرَّعيُ للـصَّبِّ أَوْجَـبُ

فـأين زمـانٌ لم يخنِّـيَ سـاعةً ... بـه وَهْـوَ منِّـي في التَّـنَعُّمِ أَرْغَـبُ

ولا فيـه مـن بخـلٍ ولا بي قناعـةٌ ... كلانـا بلـذَّاتِ التَّواصـلِ مُعْجَـبُ

---

(١) الغَيْهَبُ: الظلمة الشديدة. (ج) غياهبُ.

(٢) تألَّبوا عليه: تضافروا، وتجمعوا وتحشدوا عليه.

(٣) مخلِقاً: بالياً. أو منسياً.

يعرض ابن سعيد شوقه وحنينه في مشهد قصصي يحاور فيه العذال الذين يلومونه على فرط حبه لموطنه، مبرزاً النزعة الإنسانية في استهلاله بالاستغاثة المتناغمة مع سجع الحمام، التي تعمل على تصعيد عاطفة الحزن، وذلك لتهيئة المتلقي، ولفت الانتباه لحاله السيئة.

ويقتصر هذا المشهد على شخصية الراوي الشاعر، التي تشكل شخصية محورية في المشهد، تتضح سماتها النفسية في حزنه الشديد على موطنه، وتعلقه به، فتُظْهِره وكأنه مدافع عن وطنه تارة، وعن نفسه تارة أخرى. أما الشخوص الأخر؛ العذال، فينكرون عليه هذا الحنين وفيضه.

ويتغنى ابن سعيد في بداية المشهد بموطنه ذي الحسن والبهاء والجمال، الذي يشكل الفضاء المكاني للمشهد، فيحن إليه، ويتمنى أن يعانق شجره، فهو الدر والمرجان، وأرضه جنات النعيم، فيحبه حباً جماً، ثم تبرز شخوص العذال على لسان الراوي، ويصفهم بالجهل، وينكر عليهم لومهم وتعتبهم عليه، فالوطن للشاعر هو كل شيء. ويكشف حوارهم الاتهام واللوم والتعتب **(**عرضك مبذولٌ، وعقلك تالفٌ وجسمك مسلوبٌ، ومالك ينهب**)**. ويأتي جواب الراوي المدهش مبرزاً الفخر بالنفس الذي هو إحدى محاولات مواجهة الاغتراب[1] واستعادة الثقة بالنفس. فهو يعانق ذكرياته في مضجعه، فلم تنفع محاوراتهم في ثنيه عن حب وطنه، لأن ابن سعيد لا يعيش

(١**)** انظر**:** سبيناتي، د. هناء، "ظاهرة الاغتراب في شعر منجك"، مجلة جامعة دمشق، المجلد **(**٢٩**)**، العدد **(**١+٢**)**، ٢٠١٣م**:** ١٧١.

في زمنه، "بل في ثلاثة أزمنة معاً: في الماضي من خلال الذاكرة، وفي الحاضر، وفي المستقبل من خلال التوقعات والخطط والآمال"[1].

فهذه العناصر القصصية من الشخوص والأحداث، والسرد والحوار، والزمان والمكان، تشكل مشهداً قصصياً.

وتبرز الذكرى في مشهد ابن سعيد المغربي، عندما يحكي لنا **حكاية يوم قضاه على نهر شَنّيل**، يقول فيه[2]: **[من الطويل]**

ويــا ربَّ يــومٍ لا أَقُــومُ بِــشُكْرِه ... على أَنَّني ما زلتُ أَثْنِي وأَطنُبُ

على نهرِ شَـنِّيلٍ وللقُـضْبِ حَوْلَنا ... منابرُ ما زالتْ بها الطَّيرُ تَخْطُبُ[3]

وقـد قُرِعَـتْ منـه سَـبَائِكُ فـضّةٍ ... خـلالَ ريـاضٍ بالأصـيلِ تُـذهَّبُ

شربْنَــا عليهــا قهــوةً ذهبيَّــةً ... غدتْ تشربُ الألبابَ أيّان تُـشْرَبُ

كأنْ ياسـميناً وَسْـطَ وردٍ تفتّحَـتْ ... أزاهـرُهُ أيّـانَ في الكـأسِ تُـسْكَبُ

إذا مــا شَرِبْنَاهــا لنيــلِ مَــسَرَّةٍ ... تَبَــسّمَ عــن دُرٍّ لهــا فتقطّــبُ

أتتْ دونهـا الأحقـابُ حتَّـى تخالَهَـا ... سرابــاً بآفــاقِ الزُّجاجــةِ يلعــبُ

نعمْنَـا بهـا واليـومُ قـد رقَّ بُـردُهُ ... إلى أن رأينـا الـشَّمسَ عنّـا تُغَـرِّبُ

---

(١) ويلك، رينيه، "مفاهيم نقدية"، ترجمة د. محمد عصفور، مجلة عالم المعرفة، العدد **(١١٠)**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧م: ٤٠.

(٢) ابن سعيد المغربي، شعره: ٥٤. والمقَّري، نفح الطيب: ٢/ ٢٨٤-٢٨٥.

(٣) نهر شنِّيل: نهر عظيم بالأندلس، وأحد فروع الوادي الكبير، يمر من مدينة غرناطة. انظر: المقَّري، نفح الطيب: ١/ ١٤٨، ١٧٦.

فقالوا: ألا هاتوا السِّراجَ فكلُّ مَنْ درى قَدْرَ ما في الكأسِ أقبلَ يعجبُ
وقالَ: ألا تدرون ما في كؤوسِكم فلا كأسَ إلا وَهْو في اللَّيلِ كوكبُ
كواكبُ أمسَتْ بين شَرْبٍ ولم نخَلْ بأنَّ النُّجومَ الزُّهرَ تدنو وتَغْربُ
ظَلَلْنَا عليها عاكفين وليلُنَا نهارٌ إلى أن صاحَ بالأَيْكِ مطربُ
فلم نَثْنِ عن دينِ الصَّبُوحِ عنانَنَا إلى أن غدا مَنْ ليس يعرِفُ يندبُ
صُرِعْنا فأمسى يحسبُ السُّكرَ قد قضى علينا، وذاك السُّكرُ أشْهَى وأعجبُ
وكَمْ لَيْلَةٍ في إثْر يومٍ وعُذَّلي وعُذَّلُ مَنْ يُصْغِي لقولِيَ خُيَّبُ
فيا ليتَ ما ولَّى مُعَادٌ نعيمُهُ وأيُّ نعيمٍ عندَ مَنْ يتغرَّبُ؟!

وهذا مشهد آخر يتذكر فيه ابن سعيد يوماً سعيداً وجميلاً على نهر العشق والحب شَنّيل. وتظهر محددات البناء القصصي في الراوي (الشاعر) الذي يمثل الشخصية المحورية في المشهد، ويعكس حكاية رجل آلمه الاغتراب. فمن خلال مشهد الذكرى يسرد معاناته وألمه، ويفصح عن حاله النفسية ومشاعره الوجدانية. ويمثل الأصحاب والخلان الشخوص الأُخر في هذا المشهد، وهم مجموعة من الأشخاص برفقة الشاعر، فأصواتهم صوت الراوي، الذي يتحدث بصيغة جماعة المتكلم.

ويعكس المشهد القصصي السمات النفسية والمظهرية لشخصية الراوي، فهي في لحظات فرح وابتهاج، وما هذه اللحظات من التذكر إلا تعويض عن واقع الاغتراب المر والقاسي، وتعبير عن الضياع الروحي الذي تعيشه

الشخصية في هذه اللحظات، وهي شخصية تتحرك في نطاقها بين الماضي؛ الذكريات الجميلة والسعيدة، والمستقبل؛ الواقع والمجهول، وهذا من خصائص القصص النفسية، الأمر الذي يكشف عن اضطرابها وتوترها.

أما حدث المشهد، فهو أشبه بالمذكرات الشخصية من خلال تسجيل الأحداث. فقد تمثل بتذكر يومٍ ممتع على نهر شَنّيل. وتأتي التفصيلات رصداً للأحداث التي دارت في ذلك اليوم ليأخذ شكل حكاية، فيصف الراوي ما يعتلج في نفسه من مشاعرَ وانفعالات عاطفية، تحاكي زهو الطبيعة وجمالها، ونضارتها، ولكن ألم ذكراه طغت على سروره، وتبدو الحال النفسية للراوي ورهافة حسه في علاقته بموجودات الطبيعة، وعلاقة هذه العناصر في التعبير عن الصورة الوجدانية النفسية، أثارت كوامن الذكرى في قلبه، وأصبح خرير نهر شنيل أشبه بلحنٍ حزين، يحرك أحزانه، فأصبح أداة للتذكر والاسترجاع. ويؤدي الحوار دوراً فاعلاً في تنامي الحدث وتتابع تفصيلاته، ويخلق جواً درامياً، ويضفي مزيداً من الواقعية على أحداث المشهد.

أما الزمان والمكان، فهو محدد تحديداً واضحاً، يوم معين جميل وممتع على نهر شَنّيل، وتحديد الفضاء المكاني يعطي المشهد الواقعية كلها. ويعكس من جانب آخر الحياة المرفهة التي عاشها أهل الأندلس.

ويختم المشهد بتمني عودة الماضي **(فيا ليت ما ولَّى معادٌ نعيمه)**، وينكر على نفسه النعيم في بلاد الاغتراب **(وأيّ نعيمٍ عند مَنْ يتغرَّبُ؟!)**، ويتألم لما أصابه من ابتعاد عن الوطن والخلان.

وتتكرر المشاهد الذاتية عند كثير من الشعراء، ويبرز **مشهد الذكرى** القصصي أيضاً عند ابن خفاجة عندما يحكي لنا **حكاية يومٍ بذي النَّقا**، يقول[1]: **[من الطويل]**

فَمَا أَنسَهُ لا أَنسَ يَوماً بِذي النَّقَا ... أَطَلْنَا بِهِ، لِلوَجدِ، عَضَّ الأَباهِمِ[2]

وَقَفْنَا بِهِ نَشكُو، وَقَد لَوَتِ النَّوى ... مَعاطِفَنَا لِيَّ الغُصونِ النَّواعِمِ

فَمَنْ مُبلِغٌ عَنّي الشَّبيبَةَ، أَنَّني ... لَوَيْتُ عِنانِي عَن طَرِيقِ الجَرائِمِ[3]

وَمِلتُ بِطَرفِي عَن فَتاةٍ وَقَهْوَةٍ ... وَعَطَّلتُ سَمعِي مِن مَلامِ اللَّوائِمِ[4]

فَما راعَنِي إِلا وَمِيضٌ لِشَيبَةٍ ... تَوَقَّدَ في قِطْعٍ مِنَ اللَّيلِ فاحِمِ

وَلا هالَنِي إِلا نَذيرٌ بِرِحلَةٍ ... مَسَحْتُ لَهُ مِن رَوعَةٍ جَفنَ نائِمِ

تَوَلّى الصِّبا إِلّا اِدِّكارَ مَعاهِدٍ ... لَهُ لَذعَةٌ بَينَ الحَشَى وَالحَيازِمِ[5]

أَطَلْتُ لَهُ رَجعَ الحَنينِ وَرُبَّما ... بَكَيتُ عَلى عَهدٍ، مَضى، مُتَقادِمِ

فَإِن غاضَتِ الأَيّامُ ماءَ شَبيبَتي ... وَمالَتْ بِغُصْنٍ، مِن قَوامِيَ، ناعِمِ

لَقَد طالَ صَدرَ الرُّمحِ مِنّي ابْنُ هِمَّةٍ ... تَهُزُّ بِهِ العَلياءُ صَفحَةَ صَارِمِ[6]

---

(١) ابن خفاجة، ديوانه: ٢٥٨-٢٥٩.

(٢) ذو النقا: موضع.

(٣) طريق الجرائم: إتيان الفواحش.

(٤) قهوة: خمر. اللوائم: جمع (لائم).

(٥) ادكار: تذكر. معاهد: أماكن اللهو. الحَيازِم، واحدها حيزوم: وسط الصدر.

(٦) صارت همته تهز العلياء بسيفها.

لَيـالِيَ نَـصْلُ الـسَّيفِ ظُفْـرِي وَإِنَّـمَا قَـوائِمُ أَبنـاءِ الجَـدِيلِ قَـوادِمِي[1]
أَسـيرُ فَتَغْـشى بِيَ دُجـى اللَّيـلِ هِمَّـةٌ تَهُـمُّ فَـأَعْرَوري ظُهـورَ العَـزائِمِ[2]

يومٌ بذي النقا، هو يوم معين، كان عند النقا، وهـو الكثيـب مـن الرمـل، لـه شخوصه وأحداثه، وله سردهم وحـوارهم، ولـه زمـان معـين، وابـن خفاجـة لا يفصح عن ذلك اليوم إلا اسمه، ولا يروي حكايته التي قضاها هناك، ولكنه يريـد أيام الفتوة والشباب، فيروي ما أصابه من الكبر وكيف تغيرت ملامحـه. فقـد بلـغ من الكبر عتيا. فكان صوت الـراوي الـشاعر مـدوياً في المـشهد، وكـان الوصـف السردي للأحداث التي تعاقبت على حياته متضمنة الحدث والـزمن. مـشهدٌ، وإن خلت بعض العناصر القصصية منه، لكن روح الحكاية ونكهتها بارزة فيـه، الأمـر الذي يجعل المتلقي مشدود الانتباه لمعرفة أحداث ذاك اليوم بذي النقا.

وهذه الحكاية خير دليل على حب الحيـاة والتـشبث بهـا؛ لأنهـا تجـسد الصراع بين الشباب المنصرم والشيخوخة، بين الحياة والموت، من خلال ذكر ألفاظ الشباب والشيخوخة، فابن خفاجة يدَّعي الزهد ويطلب الموت لفظاً لا حقيقة، ويهرب منه إليه، والسبب في ذلك الشيب الذي راعـه وأخافـه؛ لأن الشيب أول رسل الموت.

---

(١) الجَديل: الزِّمام المفتول من أَدَمٍ أو شَعْرٍ يكون في عنق الدابة. وأَبناءِ الجَديلِ: الإبل، منسوبة إلى جديل، وهو فحل كان للنعمان بن المنذر. انظر: الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق د. محمود محمد الطناجي، راجعه عبد السلام هـارون، وزارة الإعلام، الكويت، ١٤١٣ هـ-١٩٩٣م، مادة (جدل): ٢٨/ ١٩٦.

(٢) فَأَعرَوري: اركب.

ويظهر **مشهد الشوق والحنين** نتيجة الحب والغرام عند ابن الأَبَّار، ويمضي على عادة الشعراء بالاستماع إلى هديل الحمام، وهي تترنم، بينما يبكي الشاعر متأوهاً، ويتضح ذلك في قوله[1]: **[**من الكامل**]**

وحَمَامَةٍ ناحَتْ فَنُحْتُ إزاءَها ... فَلوِ اسْتَمَعْتَ لَقُلْتَ هَذا المأْتَمُ
أبْكِي وتَبْكِي غَيرَ أنِّي مُعْرِبٌ ... عَمَّا أكِنُّ مِنَ الغَرَام وتُعْجِمُ
وأرَدِّدُ الزَّفَرَاتِ أثْنَاءَ البُكَا ... وتَظَلُّ فَوْقَ أَراكِهَا تَتَرَنَّمُ
فَإذا أصَاخَ لِشَدْوِهَا وتَأَوُّهِي ... وَاعٍ يَقُولُ خَلِيَّةٌ ومُتَيَّمُ

للمرة الأولى يشارك المتلقي في حدث مشهد لا يخلو من الحكاية البسيطة الطريفة، ولكن هذه المشاركة ملفوظة بصوت الراوي الشاعر الذي يمثل الشخصية الرئيسة، وهي شخصية حزينة وبائسة من العشق والغرام، وتعاني أوجاع الحب وسقمه.

يشخص الراوي الحمامة كما شخصها الشعراء من قبلُ، فهو ينوح لنواحها الذي أيقظ في قلبه أوجاع الحب كلها، ولكن شتان بين نواح الراوي ونواح الحمامة؛ فنواحها في الحقيقة هديل وترنم وشدو، ونواحه بكاء وحزن وألم. ثم تبرز شخصية المتلقي عندما يسمع ذاك الهديل والعويل، فينطق بلسان الراوي: **(**فَلوِ اسْتَمَعْتَ لَقُلْت هَذا المأْتَمُ**)**. **(**يَقُولُ خَلِيَّةٌ ومُتَيَّمُ**)**.

ثم يسرد الأحداث التي جرت معه في مقاطع وصفية، فيتأوه من فرط الصبابة، ويبكي من شدة الوجد، ويردد الآهات، ويذرف العبرات،

(١**)** ابن الأَبَّار، ديوانه: ٢٩٧.

ويشجيه سجع الحمام، الذي هيَّج شوقه وفضح غرامه. وما هديل الحمامة وترنمها في هذا النص إلا معادل موضوعي لشجن الشاعر، يعكس آهاته وآلامه.

- مشاهد الرثاء:

يسمو فن الرثاء على الفنون الشعرية جميعها لصدق عباراته وحرارة عاطفته، فهو ينم على حزن دفين، وألم شديد، لهذا كان شعر الرثاء أصدق أشعار العرب وأجلها، فهو يقال حباً ووفاءً، "لا رغبةً ولا رهبةً"[1]. وتتراوح أشعاره "بين النظر إلى التاريخ، وذكر الأمثال والحكم والاتعاظ بالدهر، وبين العواطف الذاتية، والتوجعات النفسية، والزفرات الحرَّى"[2]، فضلاً عن إظهار قسوة الفراق وحرقة الفؤاد على المتوفى.

والمشهد الرثائي القصصي من المشاهد الذاتية التي تحكي سيرة المتوفى وفداحة المصاب ثم ينتقل بعدها الشاعر إلى ضرب الأمثال وذلك للتأسي والصبر على المصيبة. وهذا ما عناه أسامةُ بن مُنْقِذٍ ت(٤٨٤هـ) في كلامه على المراثي إلى أنه "لا فرقَ بينها وبين المدح إلا بذكر الموت والذهاب"[3]،

---

(١) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م: ١/ ٢٥١.

(٢) السعيد، محمد مجيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م: ٣٣٢.

(٣) ابن منقذ، أسامة، البديع في نقد الشعر، تحقيق د. أحمد بدوي ود. حامد عبد المجيد، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٠م: ٢٩٣.

وهـذا مـا ذهب إليـه أيضاً كـل من ابنِ رشيقٍ[1] وقـدامـة بنِ جعفـر[2].

هذا المشهد الرثائي وإن تردد على ألسنة معظم الشعراء فقـد تعـددت صياغته، فجاء عند بعضهم على شكل قصة يحكي الشاعر من خلالها سـيرة المتوفى، أو فداحة المصاب، كما نجد عند ابن الجَنَّان الأنصاري[3] الذي عاش أزمتين عظيمتين: أزمة مرض أبيه الذي أودى به. وأزمة ذهاب وطنه بأيدي الأسبان ورحيله عنه. فيسرد لنا قصة وفاة والده ومأساته بوطنه، في قـصيدة من أطول قصائده، وهي فائيته، في واحد وسبعين ومئة بيـت، فقـد جـادت عاطفته بأشعار نمت على مدى فداحة هـذا المـصاب، فقـد تـوفي والـده في خضم أحداث سياسية قاسية بعد شـوق شـديد إلى اللقـاء بـه. يقـول ابـن الجَنَّان[4]: [من البسيط]

واسْمَعْ أَقُصُّ الَّذي قَدْ قَصَّ قَادِمَتِي وقَدَّ قَلْبِي، وَرُكْنِي هَـدَّ وانْتَـسَفَا

---

(١) انظر: القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٢/ ٨٠٥.

(٢) انظر: ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق وتعليـق د. محمـد عبـد المـنعم خفـاجي، دار الكتب العلمية، بيروت: ١١٨.

(٣) ابن الجَنَّان: أبو عبد الله محمد بن محمد بن أحمد الأنـصاري، مـن أهـل مُرْسِيَة، عـاش في القرن السابع الهجري، من علماء عصره المشهورين، كـان محـدثاً، كاتبـاً، بليغـاً، شـاعراً، خرج من بلده سنة (٦٤٠هـ)، واستقر في بجاية إلى أن تـوفي فيهـا. انظـر: المقَّـري، نفـح الطيب: ٧/ ٤١٦. والزركلي، الأعلام: ٧/ ٢٩. وذكره الزركلي (ابـن الجَيَّـان). وانظـر: ابن الجَنَّان الأنصاري الأندلسي، ديوانه، جمع وتحقيق ودراسة د. منجد مصطفى بهجـت، الموصل، مطبعة التعليم العالي، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م: ٩-١٤.

(٤) ابن الجَنَّان الأنصاري الأندلسي، ديوانه: ١١٩.

قصيدة تتعدد فيها اللوحات والمشاهد القصصية، التي تستدر الدمع والحسرة الشديدة والذهول من الموت. وهو "يروي لنا بأسلوب المأساة كيف قص جناحه، وهد ركنه، وعلى من هبت رياح المنايا العاصفة"[1]، يقول ابن الجَنَّان[2]: [من البسيط]

إنِّي دُهيتُ بما حلمَ الحليمُ له ... كالطّودِ إن خفَّ من روعاتِهِ وهَفَا[3]

هبتْ رياحُ المنايا وهي عاصفةٌ ... وزعزعُ الموتِ لا يبقى إذا عصفَا

فصادفتْ أصلَ إيجادي، وقد نحتتْ ... أيامه عوده فانهدَّ وانقصَفَا

وغالَ غولُ الرَّدى شيخي فوا أَسَفَا ... لو كانَ ينفعُ شيئاً قولُ: وا أسفا[4]

فعودُ جسميَ ذاوٍ من تذكُّره ... فكيف ينعمُ فرعٌ أصلُه انجعفا[5]

والمرءُ جُزء أبوه كله وإذا ... ما أفردَ الجُزءُ عن كليه [قد] ضَعُفَا[6]

ونلمس تعلقه الشديد بأبيه، وبره إياه، ويحدثنا عن وفاته التي كانت أيام سقوط مُرْسِيَة سنة ٦٤٠هـ، حيث اشتدت شوكة الأسبان، وتسلطوا على الأندلسيين، واضطر ابن الجَنَّان إلى الرحيل عنها إلى أُوْرِيُولَة[7]، وترك

---

(١) ابن الجَنَّان الأنصاري الأندلسي، ديوانه: ٤٣.

(٢) المصدر نفسه: ١١٩.

(٣) الطود: الجبل العظيم.

(٤) غاله: قتله غيلة، أو أخذه من حيث لم يدرِ. الرّدى: الهلاك.

(٥) انجعفا: قُلِعَ.

(٦) زيادة حتى يستقيم الوزن. ولم يُشرْ إلى ذلك في الديوان.

(٧) أُوْرِيُولَة: مدينة في بلاد شرقي الأندلس، تقع على نهر شقورة شمال شرقي مُرْسِيَة، وقد أدت في تاريخ شرق الأندلس دوراً مهماً، وسقطت في أيدي الأرجونيين سنة ٦٦١هـ. انظر ابن الخطيب، لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٧٤م: ٢/ ٣٤٩، هامش ٣.

أباه الذي تعلق بوطنه، حتى اشتد مرضه بعد عام من رحيله، ولم يمهله القدر بعدها[1]: [من البسيط]

أَبَى مُصَابُ أَبِي مِنِّي السُّلوَّ، فَيَا قَلْبِي وَجَفْني، قِفَا نَبْكِ الحبيبَ قِفَا[2]
هَجَرْتُ دَارِي وَأَحْبَابِي ومِنْ شِيَمِي وَصْلُ المُهَاجِرِ أما خاننِي وَجَفَا
ما سرتُ غيرَ بَريدٍ ثم ثَبَّطني سرٌ أسرَّ إلى الإقدارِ أن أَقِفَا
أَقَمْتُ حَوْلاً أُنَادِي للرَّحِيلِ أَبِي وكانَ مِنْهُ رَحِيلُ الموتِ قَدْ أَزِفَا

ويصور حيرة أبيه بين إجابة داعي حب الوطن، والاستجابة لنداء القلب في حب الولد، فتظهر عاطفة الأبوة في أشد توهجها، ولكن القدر لا يمهله، إذ يتوفى بعد تسعة أيام فقط من قدومه[3]:

ما زلتُ أجذبُه والدَّارُ تجذبُهُ فآتيا سبقاً نحوي ومنصرفا
فجاءَ أُوْرِيُولَةً يوماً كعادته يطيعُ قلباً بحبي كان قد شُغفا
أقامَ تسعَ ليالٍ ما وجدتُ له فيها شفاءً، ولا صدرَ المشوقِ شفا

ثم يروي ابن الجَنَّان قصة الوفاة في صورة رثائية، بطريقة مأساوية، تنزف دماً وتعتصر ألماً[4]: [من البسيط]

عَالَجْتُهُ رَاجِياً إِبْرَاءَ عِلَّتِهِ وَكَيفَ يَبْرَأُ مُشْفٍ وَاقِفٌ بِشَفَا

---

(١) ابن الجَنَّان الأنصاري الأندلسي، ديوانه: ١٢٠.

(٢) فيه تضمين لمطلع معلقة امرئ القيس: [من الطويل]

قِفَا نَبْكِ مِن ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

امرؤ القيس، ديوانه: ٨.

(٣) ابن الجَنَّان الأنصاري الأندلسي، ديوانه: ١٢١.

(٤) المصدر نفسه: ١٢١-١٢٢.

أَبْدَى سُكُوناً وَكَرْبُ المَوْتِ يَنشُدُهُ فَخِلْتُهُ غَفِلَتْ أَوْجَاعُهُ فَغَفَا
بَيْنَا أُعلِّله من سَكْرَةٍ غَشِيَتْ لَمْ أَدْرِ كَيفَ كخطفِ البارقِ اخْتُطِفَا
أدارَ ساقِيهِ أكواسَ الحِمامِ له ونحنُ نَنْظُرُ لم نعلمْ متَى نَزَفَا
وكانَ أقربَ منَّا إذ نُطيفُ بِهِ إليه من قد دنَا للقبضِ وازدَلَفا
وماتَ حيثُ قضَى الرَّحمنُ ميتَتَهُ نائي المحلةِ عن ربعٍ به كَلِفَا
ما أعجبَ الحَيْنَ والمقدارَ إنَّهُمَا ما اختلَّ حكمُهُما يوماً ولا اختلفا
كلٌّ إلى أجلٍ يَجْرِي فمصرعُهُ ويومُهُ في كتابِ اللهِ قد عُرِفَا
ومن قضى اللهُ في ارْضٍ منيَّتَهُ ينخْ بها راضياً أو كارهاً شَنَفَا
هي المقاديرُ والأحكامُ قد سبقَتْ فَضَلَّ من ظنَّ ما يأتي به أنفَا

تقوم هذه القصة على شخصية محورية هي شخصية الراوي الشاعر الذي يروي أحداث وفاة والده عبر منفذ ضمير المتكلم، وتمثل شخصية رجل مفجوع، يسرد ألمه وحزنه على والده، تتكشف سماتها النفسية من البيت الأول، فهو مصاب بانهيار معنوي تام **(**قَصَّ قَادِمَتِي، وقَدَّ قَلْبِي، وَرُكْنِي هَدَّ وانْتَسَفَا**)**. ثم تعود هذه الشخصية إلى رشدها وتُظْهِر التسليم بقضاء الله، ولكن هذا الرجوع لا ينفي حزنه وألمه، فما زال ينفث الزفرات الحرَّى. وتظهر شخصية والده عبر منفذ ضمير الغائب **(**هو**)**، وتتضح صفاته النفسية بالرحمة والرأفة والحنان، وحسن التربية، وفرط محبته لأولاده، وولوعه بهم، ولا ينسى أياديه البيض وشدة عكوفه عليهم.

بداية المشهد تمثل تمهيداً للحكاية وتهيئة لها، وجاءت على طريقة الخطف خلفاً، فذكرَ الشاعر موت والده وآثارها في نفسه، في وصف سردي أبان عن الحركة والزمن، ثم عاد ليروي الحكاية من جديد. فقد هجر مدينته، ونادى والده غير مرة أن يأتيه، وأخيراً استجاب الوالد لقلبه، وجاء أُوْرِيُولَة، وأقام فيها تسع ليالٍ. وبعدها يروي الشاعر قصة الوفاة في مشهد مؤثر، تبرز فيه عواطف الأبوة في أجلها، من انفعال وحسرة وندب، ويترجم آهاته في ألحان عذبة، تترجم صدى وقع المصيبة على الذات الشاعرة، وتَفَجَّع الراوي ولوعته لهول المصاب وفداحته ومكانة أبيه، ولا يستطيع إخفاء دموعه، فكانت تسعفه في التنفيس عما يكن في صدره من آلام وحرقة. فقد بدأ الشاعر بعلاج أبيه الشيخ من مرضه الشديد متأملاً البرء والشفاء له، ولكن إذا جاء الأجل فلا تقديم ولا تأخير، فعندما سكت أبوه عن الأنين، اطمأنوا بأن أوجاعه قد سكنت، ثم تبادر إلى الأذهان أنه أصيب بغشي وسكرة، فحاول إيقاظه غير مرة، ولكنه لم يفلح، وكانت منيته. عندها يظهر التسليم بقضاء الله المحتوم، والقدر الذي لا يحيد. هذه الأحداث يغلب عليها التعبير المباشر عن حزن الشاعر الناتج عن فقده. وفي مجمل هذا الكلام تنفيس عما في النفس من شحنات الحزن والأسى.

وبعد التأمل في هذا المشهد، نرى أن ترتيب الأحداث حسب زمن السرد، اختلف عما كان عليه في زمن القصة، وحُدِّد المكان بدقة، وكانت مدينة أُوْرِيُولَة الفضاء المكاني للحدث، وأضفى تحديده سمة الواقعية على أحداث هذا المشهد الذي يجمع بين السيرة الذاتية والمذكرات الشخصية.

ويحاول الراوي الشاعر الخروج من دائرة مصابه وآلامه وقوقعة أحزانه إلى محيط أرحب، فيتوجه بالخطاب إلى أخويه للبكاء معه على المصاب الجلل[1]:

[من البسيط]

يَا بْنَي أبي لا تكونا في مصابِكما ... كمثلِ من نكرَ الأحزانَ أو نكفا
يَا بْنَي أبي أسعِدا بالله صنوَكما ... بعبرةٍ تفضحُ الهطَّالةَ الوكفا[2]
ولا تَمِلَّا بُكَاءً طُولَ دَهْرِكُمَا ... على أبٍ لم يملَّ الرَّحمَ والرَّأْفَا
غذَّى وربَّى وأولَى كلَّ عارفةٍ ... وبِالحَنَانِ لَنَا في ظِلِّهِ كَنَفَا
وكانَ إِنْ أَلَمَّ يَوماً أَلَمَّ بِنَا ... يظلُّ منكسرَ الأضلاعِ مُنْقَصِفَا
مُسَهَّدَ الجفنِ لا تَرْمُشْ مَدَامِعُهُ ... كأَنَّما طرفُه من دوننا طَرَفَا[3]
ما كانَ يَرْضى سُلُوّاً لَو أُصيبَ بِنا ... فإن سَلَوْناه لا عَدْلاً ولا نَصَفَا

تظهر في هذه اللوحة شخوص المشهد كلهم؛ الراوي الشاعر، والأخوان اللذان يستمعان خطاب الشاعر، وشخصية الأب الشيخ (المتوفى) التي تظهر عبر منفذ ضمير الغائب على نموذج السيرة الذاتية، وفي اللوحة وصف سردي يهدف إلى إثارة الأخوين واستعطافهما، وتحريضهما على البكاء، وإيضاح خصال والدهم ومدحه، وتصوير واقع موجود من قبلُ.

ويتكرر **مشهد الرثاء** القصصي عند كثير من الشعراء، فمنهم من ذهب إلى إيراد القصة تلو القصة، للموعظة وتسلية أهل المرثي من خلال التأسي بأحداث

---

(١) ابن الجَنَّان الأنصاري الأندلسي، ديوانه: ١٢٦-١٢٧.
(٢) هطلت العين بالدمع: سالت. فهي هطَّالة. وَكَفَ الدمع: سال.
(٣) تَرْمُشْ: جُزِم الفعل بلا النافية ضرورة.

الماضين وتذكر الموت، كما نرى في هذا المشهد الذي يتضمن عدة لوحات أغلبها في ذم الدنيا وفنائها، يقول فيه أبو عبد الله محمد بن علي بن عبيد الله ابن عسكر المالقي[1] **(ت٦٣٦هـ)** يرثي يحيى بن الحسن بن محمد بن أحمد ابن صفوان: **[من البسيط]**

سَلَا خَبِيراً بِهَذا الدَّهْرِ إِنَّ لَهُ ... عَجَائِباً هِيَ لِلألْبَابِ تَذْكِيرُ
وَاسْتَنْطِقَا أَثَرَ الْمَاضِي فَفِيهِ، وَإِنْ ... لَمْ يَسْطِعِ النُّطقَ، تَعْرِيفٌ وَتَعْبِيرُ
فَهَلْ عَدَا المَوْتُ عَاداً عِنْدَمَا كَثُرُوا ... فَلَمْ تُفِدْ قُوةٌ فِيهِمْ وَتَكْثِيرُ
وَعَنْ ثِمَادٍ ثَمُودٍ هَلْ تَحَيَّنَهَا ... مِنْ حَادِثِ الدَّهْرِ تَعْطِيلٌ وَتَعْذِيرُ[2]
وَاذْكُرْ أَخَا الخَضْرِ إِذْ أَمْسَى بِقُنَّتِهِ ... فَمَا تَصَبَّحَ إِلَّا وَهْوَ مَحْشُورُ
وَسَلْ مُعَافِرَ إِذْ طَالَتْ سِنُوهُ أَمَا ... غَدَا بِتُرْبِ المَنَايَا وَهْوَ مَعْفُورُ[3]
وَاسْتَفْهِمَا لُبَداً عَنْ طُولِ مُدَّتِهِ ... أَخَلَّدَتْهُ فَأَمْسَى وَهْوَ مَنْظُورُ

---

(١) الساير، د. محمد عويد، «أبو عبد الله محمد بن علي ابن عسكر الغساني المالقي **(ت ٦٣٦هـ)** حياته وآثاره» دراسة وجمعاً وتحقيقاً، مجلة آفاق الثقافة والتراث، تصدر عن قسم الدراسات والنشر والشؤون الثقافية بمركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، السنة **(١٥)**، العدد **(٥٨)**، جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ–تموز ٢٠٠٧م: ٤١-٤٢.

(٢) الثِّماد: الماء القليل الذي ليس له مدد.

(٣) المعافر **(أو معافر)** وهو لقب له، واسمه النعمان بن يعفر بن سكسك، من حمير: ملك جاهلي يماني. قيل في خبره: ولد في صنعاء، ومات أبوه وهو جنين، فبويع بالملك قبل أن يولد. انظر: الحميري المعافري، عبد الملك بن هشام، أبو محمد، **(عن وهب بن منبه)**، كتاب التِّيجَان في مُلوك حِمْيَر، تحقيق مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، نشر مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، ط١، ١٣٤٧هـ: ٧٢. والزركلي، الأعلام: ٧/ ٢٥٩.

وَعَـنْ رَبِيـعٍ وَمَـا يَغْـشَاهُ مِـنْ مَطَـرٍ وَمِـنْ رِيَـاحٍ أَسَـفَّتْهُ الـدَّهَارِيرُ[1]
وَعَنْ لَبِيـدٍ وَقَـدْ أَبْـدَى الـسَّآمَةَ مِـنْ طُـولِ الحَيَـاةِ، أَلَمْ يَلْحَقْـهُ تَغْيِـيرُ
وَعَنْ جَدِيسٍ وَطَسْمٍ كَمْ تَطَمَّسَ مِنْ آثارِهَـا فَهْـيَ إِنْ أَبْـصَرْتَهَا بُـورُ[2]
وَعَـنْ مَعَـدٍّ وَمَـا عَـدُّوهُ مِـنْ وَلَـدٍ لَهُ، أَمِنْهُمْ مَـعَ الأَحيـاءِ مَـذْكُورُ[3]
كَمْ قَدْ أَشَادُوهُ مِنْ قَصْرٍ وَكَمْ عَمَرُوا فَمِنْهُمُ اليَوْمَ بَطْنُ الأَرْضِ مَعْمُـورُ
قَـدْ مَـاتَ مِـنْهُمْ لعَمْـرُ اللهِ مُنْتِجُـهُ إِنَّ الجَميـعَ بِـسَهْمِ المَـوْتِ مَقْهُـورُ
أَعِدْ أَحَادِيثَ هَـذَا المَـوتِ فَهْـيَ لَنَـا أُنْسٌ، وَهُنَّ لِذِي الـسَّلْوانِ تَكْـدِيرُ
وَهَوِّنِ الأمـرَ، إن المـوتَ مِـنْ عِظَـمٍ مَعْرُوفُهُ فِي نُفُـوسِ الخَلْـقِ مَنْكُـورُ

يبدأ الشاعر مشهده الرثائي بمقدمة فلسفية تأملية حكمية، ويختم بالنظرة ذاتها، للاتعاظ بما سلف، وأخذ العبرة لمن خلف. وبينهما تشكل قصص الدهر مواعظ لأهل العزاء؛ لكونها ترتبط بالموت وهلاك الأمم من

(١) الدَّهاريرُ: تصاريف الدهر ونوائبه مشتق من لفظ الدهر ليس له واحد من لفظه.

(٢) جديس بن لاوذ بن إرم: جدٌّ جاهلي قديم، من العرب العاربة، كانت مساكن بنيه باليمامة أو البحرين. وحربهم مع طسم مشهورة، قيل إنها انتهت بفناء القبيلتين. انظر: القلقشندي، أحمد بن علي، صبح الأعشى، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٤٠هـ-١٩٢٢م: ١/ ٣١٤. والزركلي، الأعلام: ٢/ ١١٣-١١٤.

(٣) معد بن عدنان، جد جاهلي، ومعد هذا أبو نزار، ومن نزار ربيعة ومضر، ومنهما كثير من القبائل العربية، حتى يصل النسب إلى بني هاشم. انظر: ابن حزم الأندلسي، علي بن أحمد بن سعيد، جمهرة أنساب العرب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٥، د.ت: ٩. والزركلي، الأعلام: ٧/ ٢٦٥-٢٦٦.

جانب، ومن جانب آخر تكشف عن عمق تفكير الشاعر واطلاعه الواسع على الموروث التاريخي ودقة تأمله. وكثرة المشاهد القصصية هنا دليل على عظم المصاب وفداحته، فالشاعر يطبق ما عناه ابن رشيق: "ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة، والأمم السالفة"[1]. وهذه المشاهد قصص متكاملة حقيقية، وقعت لأمم سلفت، ذات عناصر قصصية فنية متكاملة. وهذه القصص تكاد تكون مدركة ومعروفة لشريحة واسعة من الناس لارتباطها بالواقع الديني. وهي من قبيل التمثيل لا الحصر. وقد رواها الشاعر في هذا المشهد لتخفيف المصاب عن أهل العزاء. فضلاً عن مكانتها وأحداثها التي توحي بدلالات ثابتة لدى المتلقي.

أما ابن الجَنَّان الأنصاري الأندلسي، فيبتعد عن ذكر قصص الدهر، وهو يرثي امرأة ويعزي أخاها في مشهد قصصي، يقول فيه[2]: [من الكامل]

أَيجوزُ أَنْ أَسْلُو وَعِنْدِي شَيخَةٌ ... زَفَرَاتُهَا وَجْداً عَلَيكِ تَصَعَّدُ

تَدْعُو أَيَا بِنْتاً فَيَنْصَدِعُ الحَشَا ... مِنْ قَولِهَا وَتُفَتُّ مِنْهَا الأَكْبُدُ

ويُجيبُها أُختاكِ بين نوادبٍ ... هذي تعيدُ شجًى وتلكَ تُرَدّدُ

يا أَمَّنا صَبْراً ولا صبرٌ لنا ... لكنْ مَقَالٌ في الأسى متعوَّدُ

هيهاتَ مِنَّا الصَّبرُ عزَّ عزاؤُنَا ... بعدَ الَّتي وارى سنَاهَا الملحدُ

---

(١) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٢/ ١٥٠.

(٢) ابن الجَنَّان الأنصاري الأندلسي، ديوانه: ٩٧.

تتعدد شخوص هذا المشهد الرثائي؛ فالشاعر راوٍ للأحداث، والأم (الشيخة) شخصية محورية فيه، يبرزها الشاعر بحال نفسية صعبة وموقف انفعالي أشد، وحال من الاندهاش، فهي تنادي ابنتها نداء ينبعث من أعماق نفسها، يئن بالحزن، ويزفر بالألم، فينصدع الحشا منه، وتفت الأكباد، وكأنه صرخات متلاحقة للتعبير عن شعور الفقد والحزن.

ويترك الشاعر مساحة لظهور شخصيتين ثانويتين (أختاك)، اللتين تسهمان في توجيه دفة الحدث، وتشاركان في الفعل الدرامي من خلال إجابة النداء، فهما يطلبان من أمهما الصبر (يا أمنا صبراً)، هذه الإجابة تكسر سكون الحزن، وتحدث حالاً من التفاعل بين المنادي والمنادى. هذه الشخوص؛ المحورية والثانوية، تمثل لب الحدث، وترتبط به ارتباطاً وثيقاً.

ومشاهد الرثاء في الشعر العربي أكثر من أن تحصى، ويبقى موت الابن صعباً للغاية، يقول ابن عبد ربه في عقده: «موت الولد صَدْعٌ في الكبد، لا ينجبر آخر الأبد»[1]، فإذا حدث السّلوّ، جاء من يهيَّج الحزن مرة أخرى. من ذلك ما يقوله ابن جبير الأندلسي راثياً ابنه أحمد[2]: [من الطويل]

رَأَى الْحُزْنُ مَا عِنْدِي مِنَ الْحُزْنِ وَالْكَرْبِ فَرُوِّعَ مِنْ حَالِي فَلَمْ يَسْتَطِعْ قُرْبِي[3]

---

(١) ابن عبد ربّه الأندلسي، أحمد بن محمد (ت٣٢٨هـ)، العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٣٧٢هـ-١٩٥٣م: ٢/ ٢٤٥.

(٢) ابن جبير الأندلسي، شعره، جمع وتحقيق ودراسة أحمد إسماعيل الفروح، دار المقتبس، بيروت، ط١، ٢٠١٨م: ٣٣-٣٤.

(٣) الْكَرْبُ: الحُزْنُ والغمُّ، (ج) كُرُوبٌ. رُوِّعَ: فَزِعَ.

وَأَظْهَـرَ عَجْـزاً عَـنْ مُقَاوَمَـةِ الْأَسَـى وَأَيْقَنَ أَن لا خَطْبَ أَعْظَم مِن خَطْبِي[1]
وَقَالَ: الْتَمِسْ غَيْرِي لِنَفْسِكَ صَـاحِباً وَقُلْ لِلرَّدَى حَسْبِي بَلَغْتَ المَدَى، حَسْبِي
فَقُلْتُ: وَهَلْ يَكْفِينِيَ الْوَجْدُ صَـاحِباً؟ وَكَيْفَ وَمَا بِي قَدْ تَعَدَّى إِلَى صَحْبِي؟!
فَلَـمَّا انْتَهَـتْ بِي شِـدَّتِي فِي مُـصِيبَتِي وَبَـرَّحَ بِي يَـأْسِي رَجَعْـتُ إِلَى رَبِّي

ثم يظهر في القصيدة نفسها مشاركة الطبيعة:

سَلِ اللَّيْلَ عَنِّي هَلْ أَمِنْتُ إِلَى الْكَرَى فَكَيْفَ وَأَجْفَانِي مَعَ النَّـوْمِ فِي حَـرْبِ[2]
وَقَـدْ رَقَّ لِي حَتَّـى تَفَـرَّى أَدِيمُـهُ وَأَقْبَـلَ يَبْكِينِـي بِأَنْجُمِـهِ الـشُّهْبِ[3]
لِحَـالِيَ أَبْـدَى الرَّعْـدُ أَنَّـةَ مُوجَـعٍ وَلِي البَرْقُ شَعَّ فِي التَّرَامِي مَعَ الـسُّحْبِ
وَلِي لَـبِسَ الجَـوُّ الحِـدَادَ بِدُجْنَـةٍ وَأَسْبَلَ دَمْعُ القَطْرِ سَـكْباً عَـلَى سَـكْبِ
وَمِنْ أَجْلِ مَا بِي أَبْدَتِ الشَّمْسُ بِالضُّحَى شُحُوبَ ضَنًى قَبْلَ الْجُنُوحِ إِلَى الحَجْبِ[4]
عَـلَى وَاحِـدٍ قَـدْ كَـانَ لِي فَفَقَدْتُـهُ عَـلَى غِـرَّةٍ فَقْـدَ الجَـوَانِحِ لِلْقَلْـبِ[5]
فَحُـزْنِي عَلَيْـهِ جَـاوَزَ الحَـدَّ قَـدْرُهُ وَلَا حُزْنَ يَعْقُوبٍ، وَيُوسُـفُ فِي الجُـبِّ
وَأَكْثَـرُ إِشْـفَاقِي لأُمٍّ حَزِينَـةٍ مُقَـسَّمَةٍ بَـيْنَ الأَسَـى فِيـهِ وَالحُـبِّ

---

(١) الخَطْبُ: النَّازلةُ الشَّديدةُ أو المصيبةُ، (ج) خُطُوبٌ.

(٢) يعني اسألِ اللَّيلَ واستخبِره عني. الكرى: النَّومُ أو النُّعاسُ، (ج) أكْراء. الحَرْبُ: يقصدُ بها إنَّ أجفانَه ترفضُ الإطباقَ للنَّوم حزناً على وفاة ولده.

(٣) تَفَرَّى: تَشَقَّق. الأَدِيم: الجِلْدُ. (ج) أُدُمٌ.

(٤) الشُّحُوبُ: التَّغيرُ من هُزَالٍ أَوْ جُوعٍ أَوْ سَفَرٍ. الضَّنَى: المرضُ الشَّديدُ، كلَّما ظُنَّ البُرْء منه نُكِسَ، وشحُوبُ ضَنًى: تغيرٌ ومرضٌ لا يمكن الشِّفاء منه.

(٥) الغِرَّةُ: الغفلة، (ج) غِرَارٌ. الجَوانحُ: واحدتها الجانِحَةُ وهي الضِّلْعُ القصيرة ممّا يلي الصَّدر، والمراد بها ما بداخلها من القلب والأحشاء.

لقد أجبرت فداحةُ الخطب وعظمُ المصاب الشاعرَ للدخول في مشهد رثاء ابنه من دون تهيئة وتقديم، فشخص الحزن، وبدأ بمحاورته، وأنشأ حواراً واعظاً بفنية خياله، يحمل أنات التوجع وآهات المصيبة، ويكشف عن سمات نفسية عبرت عن مدى حزن الراوي ولوعته وشدة ألمه، كما في قوله: **(وَقُلْ للرَّدَى حَسْبِي بَلَغْتَ المَدَى حَسْبِي)**. ويُظْهِرُ حالة من التأمل التي تفضي إلى الحيرة والقلق والتوتر والاستبهام، لذلك فزع الراوي إلى الاستفهام[1]؛ ليجعل المتلقي متفاعلاً معه ومشاركاً له في مصابه، **(وَهَلْ يَكْفِيني الوَجْدُ صَاحِباً؟)**، كما يُظهرُ الحوار أيضاً حالة من التعظيم في قوله **(وَكَيفَ وَمَا بي قَدْ تَعَدَّى إِلى صَحْبِي)**، واشتمل أيضاً على تصوير المأساة والموقف الحزين. واستطاع الراوي استنطاق شخصية الحزن المشخصة، وأظهرها بحال من الخوف والروع لهول المصاب، وأظهرها عاجزة على تحمل الحزن. وختم الحوار في اللوحة الأولى بتسليم بقضاء الله، وعودة ورجوع إليه.

ولا يحتاج هذا المشهد في تركيبته إلى زمان ومكان، فالشاعر يناجي نفسه، ويفضي عما في قلبه من مشاعر حزن وحسرة ممزوجة بالتلهف والأسف والاستعظام[2]، وهذا مجراه الذهن فلا ضرورة لتحديد المكان.

وفي اللوحة الثانية يحاول الراوي الشاعر الخروج من دائرة مصابه وأحزانه، فجرى على عادة الشعراء في مشاركة الطبيعة في الرثاء، فشخَّص

---

(١) انظر: قلقيلة، د. عبده عبد العزيز، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م: ١٦٠.

(٢) انظر: القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ٢/ ٨٠٥.

ظواهرها وعناصرها، وأغدق عليها صفات الحزن ومظاهر الأسى، وجعلها تشاركه أحزانه، فتعددت شخوص هذا المشهد المشخصة، فصور الرعد مطلقاً الأنات والزفرات، وصور السحاب منهمراً حزناً عليه، حتى إن الجو لبس أثواب الحداد لأجله، فبدت حاله متشحة بالسواد، وبذلك يبدو المشهدُ معادلاً موضوعياً لمشهد الحزن وعاطفة الأبوة. وتظهر صور الحواس وتراسلها فنية خيال الشاعر وإبداعه، وهذا يُظْهِر الخصائص النوعية للأدب بوصفه نشاطاً تخيلياً[1]. فيتشكل لدينا صورة مظهرية تشترك الحواس في تشكيلها، يعيها القارئ والمتلقي وتؤثر في وجدانها. ولم يخرج ابن جبير الراوي على عادة القدماء في ضرب الأمثال بالملوك الأعزة[2]، فضمّن مشهده قصة النبي يعقوب (عليه السلام) وحزنه على ابنه يوسف (عليه السلام). وختم الشاعر قصيدته بالدعاء لابنه بالسقيا، وهذا من الأثر المشرقي في الأدب الأندلسي.

وتبرز ذات الشاعر أيضاً في **مشهد رثاء الأطلال والبكاء على الديار**، فها هو ذا الأمير أبو الربيع الموحد يبكي ديار الأحبة[3]: **[من الطويل]**

مَرَرْتُ عَلَى مَغنى الحَبيبِ فَهَاجَنِي ... وَذَكَّرَني مِنهُ الَّذي كُنْتُ آلفُ
وَقَدْ حَلَّ فيهِ غَيره فَجَهلته ... وَأَنكَرتُ مِن مرآه ما كُنتُ أَعرفُ
فَهيَّجَ مَرآه الأسى فتَبَادَرَتْ ... سَوابقُ دَمعي تَستهلُّ وَتذرفُ

---

(١) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢م: ٧.

(٢) انظر: القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ٢/ ٨١٠.

(٣) الأمير أبو الربيع (سليمان بن عبد الله الموحد)، ديوانه: ٤٧.

كَـأَنْ لَمْ يَكُـنْ لي فيـهِ يَـومٌ وَليلـةٌ وَلَمْ يَمـضِ لي فيـهِ رَبيـعٌ وَصَـيِّفُ
فَلِلّـــهِ أَيـــامٌ تَولَّـــتْ لَـــوَ انَّهـــا إِذا ما انقَضَتْ عادَتْ تكرُّ وَتعطفُ
فَـآهٍ عَـلَى مَـن بَـانَ عَنـهُ تَأَسُّـفاً وَإِن كانَ لا يَغني البُكـا وَالتَّأَسُّـفُ
بَلى في انسِكابِ الدَّمعِ للقلبِ راحةٌ بِهِ يَـشتَفي مِـن شَـجوه الملتهـفُ[1]
وَقـالَ الخـليُّ: مـا لِهَـذا وَلِلبُكـا؟ أَلا عادَ للـصَّبرِ الَّـذي هُـوَ أَعـرفُ
تَكلت الخلي لَمْ يَـذقْ لَوعـةَ الجَـوى وَلَمْ يَدرِ أَن الـصَّبرَ يُـدعى فيخلـفُ
فَأَعرضـتُ عَنـهُ وَالبُكـا لي غالـبٌ لعلمـيَ أَن اللَّـومَ مِنـهُ تَعـسفُ
وَأَقسَمتُ لا أَنسى الحَبيبَ وَعَهـدَهُ عَلى حالةٍ ما دامَـتِ العَـينُ تطـرفُ

تشكل الذات الشاعرة شخصية محورية في هذا المشهد، ويشكل المرور على ديار الأحبة الحدث البارز فيه، الذي تولَّدَ عنه مجموعـة مـن الأحـداث الأخرى، فالمرور بها حرك شجونه، وآثار الطلـول أثـارت شـجوه، وتنـسم نفحاتها أرقته، فقد تغيرت الملامح، وتبدل ساكنو الديار. ثـم يفـتح ذاكرتـه على سجل ذكريات أيام تولت، متمنياً عودتها، فيتأوه على أحبتـه، ويـرى في ذرف الدموع راحة لقلبه. ثم تظهر شخصية الخلي، وهو يعاتب الشاعر عـلى كثرة بكائه، ودعوته إلى التصبر، ولومه، ولكـن الـشاعر ينكـر عليـه ذلـك، ويذمه، ويرى لو أنه ذاق لوعة الجوى لما أنكر عليه فعله، فما كان من الشاعر إلا أن أعرض عنه والبكاء يغلبه، لعلمه بتعسف لومه وظلمه. وأقـسم عـلى نفسه ألا ينسى ديار الأحبة ما دامت عيونه ترى النور.

(١) في الديوان (في انسكاب الدفع)، وأرى الصحيح ما أثبتناه. انظر: الأمير أبو الربيع، ديوانه: ٤٧.

وقد أدى الحوار في هذا المشهد دوراً فاعلاً، وأظهر التناقض بين شخصيتي الشاعر والخلي، وأسهم في تنامي الحدث وتتابع تفصيلاته. كما ساعد العامل النفسي في تشكل هذا المشهد، وأظهر الصلة الحسية بين الشاعر وديار الأحبة.

ولم يفصح الشاعر عن زمان مروره على ديار الأحبة، ولم يحدد ذاك المكان بدقة، فغاب الزمان والمكان عن المشهد القصصي.

ويتكرر المشهد ذاته، **مشهد رثاء الأطلال والبكاء على الديار**، عند الأمير أبي الربيع الموحد[1]: **[**من الطويل**]**

يَقولُون صَبراً مَا البُكاءُ بِنافعٍ ... وَلا راجع مَنْ قَدْ مَضَى آخرَ الدَّهرِ
فَقُلتُ وَأَجفاني تَجُودُ بِمَائِها ... أَمَا لِي في قَولِ العَقِيلي مِنْ عُذْرِ[2]
«فَما تَشتَفي عَيناي مِن دائمِ البُكا ... عَلَيها وَلَو أَني بَكيتُ إِلى الحَشرِ»
فخلّوا ملامي إِنَّني غَيرُ صابرٍ ... عَلى فَقدِهَا فَاِستيقنوا اليَأسَ مِن صَبرِي

وتبرز ذات الشاعر أيضاً في مشهد رثاء المدن، ويعد الشاعر الرُّندي في طليعة الشعراء الذين أجادوا في رثاء مدن الأندلس في نونيته المشهورة، التي تعد "من خير ما قيل في رثاء الأندلس، والبكاء على ذلك الفردوس المفقود"[3]، وهي قصيدة غرَّاء "تستثير الأحزان بصدق عاطفتها، وتجسد مأساة الأندلس

---

(١) الأمير أبو الربيع **(**سليمان بن عبد الله الموحد**)**، ديوانه**:** ٤٨.

(٢) العقيلي**:** القحيف بن خمير بن سليم، المتوفى في العقد الثالث من القرن الثاني، والمذكور في آخر طبقات فحول الشعراء لابن سلام، والأغاني للأصفهاني، والبيت من أبيات قالها في رثاء صديق له صُلِبَ. انظر**:** المصدر نفسه**:** ٤٨. هامش **(**١**)**.

(٣) عيسى، د. فوزي سعد، الشعر الأندلسي في عهد الموحدين**:** ١٩١.

تجسيداً حياً في غير ضجيج أو صخب، واستطاعت هـذه القـصيدة أن تأسرنـا بإيقاعها الشجي، وأفكارها المترابطة، وبنائها المحكم"[1]. وقد تضمنت مجموعة من المشاهد، روت قصصاً وحكايات، ذات شخوص وأحداث واقعية، وزمان ومكان محددين، حدثت لأهل الأندلس ومدنها.

- مشاهد الطبيعة:

وتبقى الطبيعةُ الحـضنَ الـدافئ للـشاعر الأندلـسي، "ومـصدر الإلهـام والإيحاء"[2]، يحبها، وتحبه، يناجيها، وتناجيه، فمن ألفاظها يغرف، وبمناظرهـا الجميلة يشبِّه، وبأزهارها وورودها يصور، وسـحرها فجـر طاقـات الـشعراء الكامنة، فجاءت أشعارهم ترقص ترنماً في أحضانها، كما كان لها "الأثـر الكبـير في خصب عقول الأندلسيين ورفاهية حسهم ورقة تصويرهم وسـعة خيـالهم، فالطبيعة الأندلسية هي المعلم الأول الذي ألهم شعراءه هذه الصور البديعة"[3]، التي برزت جلية في مشاهد أشعارهم سواء أكانت حية أم جامدة.

ويسرد الشاعر بعض مشاهداته في هـذه الطبيعـة الـساحرة بأسـلوب قصصي تبرز الذات الشاعرة فيها، كما في الاستعراض الآتي الذي يقف عـلى مشهد الحيوان في الطبيعة الحية، ومشهد الجبل في الطبيعة الجامدة.

---

(١) عيسى، د. فوزي سعد، الشعر الأندلسي في عهد الموحدين: ٢٩٩. وقـد أفـاض الأدبـاء والباحثون في دراسة هذه القصيدة.

(٢) زنجبر، جواد، "التصوير الحرفي رمز جودة الوصف عند ابن خفاجة الأندلسي"، مجلـة زبـان، فصلية تصدر عن كلية اللغات بجامعة أصفهان، العدد **(١)**، شتاء ١٣٨٦ هـ.ش: ١٤٧.

(٣) المرجع نفسه: ١٤٧.

وتوظيف الحيوانات كشخوص في القص تجربة ضاربة في القدم في الأدب العربي، وما نحن عن قصص كليلة ودمنة ببعيد، التي نقلها لنا عبد الله بن المقفع. ويَعُدُّ الدكتور القيسي "قصيدتَي المرقش الأكبر، وامرئ القيس من أوائل القصائد التي وصلت إلينا وهي تحمل هذا النوع من المحاورات أو المصاحبة"[1]. ومشهد الحيوان في الشعر، ولا سيما صورة الذئب المتنكر "صورة تقليدية لموروث شعري قصصي، سلكه الشعراء في بعض مسالكهم، وانتهجوه في جوانب من مناهجهم، تعبيراً عن مشاركتهم لهذا الموروث"[2] إذ تبرز الذات الشاعرة فيه، لتصور مشهداً، أو تعالج فكرة، أو تعكس حالاً نفسية، أو تنتقد أمراً لا تستطيع الجرأة فيه. وفي المشهد الآتي يرسم ابن خفاجة صورة ذئب متنكر في الظلام الحالك قائلاً[3]: **[من الطويل]**

سَرَى تَرْتَمي، رَكْضاً بِهِ، كُلُّ مَوْجَةٍ ... تَرامَى بِها بَحرٌ مِنَ اللَّيلِ أَخضَرُ[4]

وَلا صاحِبٌ إِلّا طَرِيرٌ مُهَنَّدٌ ... وَمُعتَدِلٌ لَدْنُ المَهَزَّةِ أَسمَرُ[5]

وَأَطلَسُ زَوَّارٌ، مَعَ اللَّيلِ، أَغبَشٌ، ... سَرى خَلفَ أَستارِ الدُّجى يَتَنَكَّرُ[6]

تَثاءَبَ مِن مَسِّ الطَّوى فَهوَ يَشتَكي ... فَيَعوي وَقَد لَفَّتْهُ نَكْباءُ صَرْصَرُ[7]

---

(١) القيسي، د. نوري حمودي، لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي: ١٩.

(٢) المرجع نفسه: ٢٢.

(٣) ابن خفاجة، ديوانه: ١٨٠.

(٤) الأخضر هنا: الأسود.

(٥) طريرٌ مهندٌ: سيف مسنون. اللدن الأسمر: الرمح اللين.

(٦) الأطلس: الذئب الأمعط، في لونه غبرة إلى السواد. الأغبش: ما خالط سواده بياض.

(٧) نكباءُ صَرْصَرُ: ريحٌ شديدةُ الصوتِ أو شديدةُ البردِ.

وَدُونَ أَمانيـــــــهِ شَرارَةُ لَهَـــــــذَمٍ يُقَلِّـبُ فيهـا مِثلَهـا حـينَ يَنظُـرُ[1]
فَمِـنْ جَوْعَـةٍ تُغْريـهِ بي فَهـوَ يَـدَّني وَمِن رَوعَةٍ تُثنيـهِ عَنّـي فَيُقْـصِرُ[2]

هذا المشهد عبارة عن شكل قصصي يقوم فيه الحيوان بالدور الرئيس، ويمثل الليل الحالك زماناً له، اعتمد الشاعر فيه السرد الوصفي حركة وزمناً، فتظهر شخصية الشاعر راوياً، ويكون الذئب المتنكر محور المشهد. فقد أضر الجوع به، ولم يجد ما يدفع به حرارته، بعد أن أمحل من حوله الكلأ، فكان يعوي في جو شديد البرودة وظلام دامس، ويتطلع على ما تجود به الأيدي، ولكن يقف من دون أمانيه سنان رمح ليفتك به، فهو جائع يريد الاقتراب، ولكن يثنيه الخوف والمراقبة الشديدة والترصد، فيبتعد.

ويتسم هذا المشهد بازدحام المعاني؛ ففي كل شطر شعري صورة، وهذا ما أشار شيوخنا القدامى إليه، ومن بينهم ابن خلدون، الذين عابوا على ابن خفاجة هذا الأمر[3].

وأرى أن هذا المشهد معادل موضوعي لحياة ابن خفاجة الذي تقاذفته الأحداث والفتن، ويعكس حقيقة الصراع الذي عاشه، وخوفه من الزمن، فأصبح بين ناري الغربة والحنين، فقد أطاحت الاضطرابات به، ولفته

---

(١) شرارة اللهذم: سنان الرمح الساطع.

(٢) تغريه: تحضه.

(٣) ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، تاريخ ابن خلدون، المقدمة، ضبط المتن ووضع الحواشي والفهارس خليل شحادة، مراجعة د. سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، ١٤٢١هـ-٢٠٠١م: ١/ ٧٩١.

بظلام دامس، وأشعرته بالخوف والرهبة. وما الظلام الدامس إلا المجهول الذي ينتظره، والموت المرتقب.

وتبرز ذات الشاعر أيضاً في **مشهد الطبيعة الجامدة**، التي تظهر جلياً في وصف ابن خفاجة للجبل، وتصويره تصويراً حرفياً[1]: **[من الطويل]**

وَأَرعَنَ طَمَّاحِ الذُّؤابَةِ باذِخٍ ... يُطاوِلُ أَعنانَ السَّماءِ بِغارِبِ[2]

يَسُدُّ مَهَبَّ الرِّيحِ عَن كُلِّ وُجْهَةٍ ... وَيَزحَمُ لَيلاً شُهبَهُ بِالمَناكِبِ

وَقورٍ عَلى ظَهرِ الفَلاةِ كَأَنَّهُ ... طَوالَ اللَّيالي مُطْرِقٌ في العَواقِبِ

يَلوثُ عَلَيهِ الغَيمُ سُودَ عَمائِمٍ ... لَها مِن وَميضِ البَرقِ حُمرُ ذَوائِبِ[3]

أَصَختُ إِلَيهِ وَهوَ أَخرَسُ صامتٌ ... فَحَدَّثَني لَيلُ السُّرى بِالعَجائِبِ

وَقالَ: أَلا كَم كُنتُ مَلجَأَ فَاتِكٍ ... وَمَوطِنَ أَوّاهٍ تَبَتَّلَ تائِبِ[4]

وَكَم مَرَّ بي مِن مُدلِجٍ وَمُؤَوِّبٍ ... وَقالَ بِظِلِّي مِن مَطِيٍّ وَراكِبِ[5]

وَلاطَمَ مِن نُكبِ الرِّياحِ مَعاطِفي ... وَزاحَمَ مِن خُضرِ البِحارِ جَوانِبي

فَما كانَ إِلّا أَن طَوَتهُم يَدُ الرَّدى ... وَطارَت بِهِم ريحُ النَّوى وَالنَّوائِبِ

فَما خَفقُ أَيكي غَير رَجفَةِ أَضلُعٍ ... وَلا نَوحُ وُرقي غَير صَرخَةِ نادِبِ

---

(١) ابن خفاجة، ديوانه: ٢١٦-٢١٧.

(٢) الأرعن: الجبل ذو النتوءات الطويلة. طَمَّاح الذُّؤَابَة: كناية عن علوه وارتفاعه. غارب الجبل: كاهله وأعلى شيء فيه.

(٣) يلوث: يعصب، أو يعقد.

(٤) الأواه: كثير الدعاء والحزن والتأوه. تبتل: تنسك وتعبد.

(٥) المدلج: السائر في الليل. المؤوب: الراجع. قال: نام القيلولة.

وَمـا غَـيَّضَ الـسُّلوانُ دَمعـي وَإِنَّـما نَزَفتُ دُموعي في فِراقِ الأَصَـاحِبِ
فَحَتّى مَتى أَبقـى وَيَظعَـنُ صـاحِبٌ أَوَدِّعُ مِنـهُ راحِـلاً غَـيرَ آيِـبِ؟
وَحَتّى مَتى أَرعى الكَواكِبَ سـاهِراً فَمِن طالِعٍ أَخرى اللَّيالي وَغـارِبِ؟
فَرُحمـاكَ يـا مَـولايَ دَعـوَةَ ضـارِعٍ يَمُـدُّ إِلى نُعـماكَ راحَـةَ راغِـبِ
فَأَسْـمَعَني مِـن وَعظِـهِ كُـلَّ عِـبرَةٍ يُتَرجِمُهـا عَنـهُ لِـسانُ التَّجـارِبِ
فَـسَلّى بِـما أَبكـى وَسَرّى بِـما شَـجا وَكانَ عَلى لَيْلِ السُّرى خَيرَ صاحِبِ[1]
وَقُلـتُ وَقَـدْ نَكَّبـتُ عَنـهُ لِطِيَّـةٍ سَـلامٌ فَإِنّـا مِـنْ مُقـيمٍ وَذاهِـبِ[2]

هذا المشهد القصصي، والأسلوب الحواري في وصف الطبيعة الجامدة الصامتة؛ الجبل، يتميز بدقة في التعبير، وإيجاز في الكلام، وعظمة في الإبداع، فقد أنعم الخفاجي في التشخيص، فأنطق الجبل، وصاغ على لسانه أروع الحكم، وأعظم العبر.

يقوم هذا المشهد القصصي على شخصيتين رئيستين، شخصية الراوي الشاعر التي تتضح صفاتها النفسية في حسن الاستماع من بداية المشهد إلى نهايته، والوحدة عندما يودعه ويذهب. وتبرز صفاتها الجسدية من خلال صورة الجبل؛ لأن الجبل، هو ابن خفاجة، وابن خفاجة هو الجبل، الشيخ الوقور، وصفات الجبل المادية والمعنوية إنما هي صفات ابن خفاجة، فقد كان طويلاً ونحيلاً، (الجبل الأرعن ذو النتوءات الطويلة)، وأشارت كلمة

(١) سرّى: أبعد الهموم.
(٢) الطية: السفر.

الإصاخة إلى قلة السمع، فقد عشي بصره وخف سمعه. وهناك شخصية الجبل المشخص الذي يشغل مساحة واسعة ممتدة في المشهد، تتناسب مع هيبته ووقاره ومساحة امتداده الحقيقية، والشخصيات الثانوية (القادمون والذاهبون) التي اقتصر دورها على إتمام المشهد القصصي.

يمهد الراوي للمشهد القصصي بوصف تشخيصي للجبل، فالجبل ليس حجراً أصم، ووعراً مهجوراً عند الخفاجي، إنه إنسان وقور زاخر بالأحاسيس، والرجل المفكر في العواقب، لتهيئة المتلقي بما سيتبع من أحداث. ثم يتكلم على لسانه، ويروي حكايته مع الأيام. فيرى له النطق رغم الصمت والسكوت. فأنطق الجبل وجعله يحيي ذكرياته بحوار واعظ مفكر[1]، أنشأه الشاعر بقوة التشخيص التي أضفاها على الجبل، فأعطى المشهد حركة دائبة، وحياة ناشطة، كما روى الشاعر إحساس الجبل في غربة الوجود والوحدة، فقد كان الملجأ. ومكان التبتل والدعاء، ومعبراً للذاهب والقادم، ومظلاً لهم، وشكواه من مكوثه في وجه الأعاصير والأنواء، وبقائه في حلكة الظلام ومجاهله، وقد بدا هذا الجبل على لسان الشاعر الحكيم المجرب والمراقب الساخر، والمقيم الأبدي، والشاهد على تعاقب أحداث الحياة ومصائبها. فهو يئن ويبكي مما يصيبه من طعن الأصحاب وتوديعهم وسهر الليالي، ومراعاة الكواكب، ويسخر من الزيف والزوال حين يرى البشر عابرين لا يمكثون إلا لماماً، ومن السأم من طول العمر، حتى إنه تمنى أن يدركه الأجل ليرتاح من تلك الوقفة الشاخصة، إنه يترحم مولاه متضرعاً ويمد يده إليه طالباً العون

(١) انظر: السعيد، محمد مجيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس: ١٢٠.

والعناية. ولكن تمني الموت لم يكن حقيقياً، فالصراع بين الحياة والموت، الذي تجسده ثنائية الخلود والفناء، تدل على حب الحياة والتشبث بها.

لقد أنتج الخفاجي في هذا المشهد وصفاً بليغاً، قلب به كلامه إلى مشهد نابض بالحياة والحركة، وجعلنا نعيش أحداث حكايته، ونشارك الجبل أحزانه، فقد قلب وصفه الإخباري السمع بصراً، وعبَّر عن رهافة الحس الشعوري الذي يمتلكه الخفاجي، وملكة الخيال الواسع التي يتمتع بها، فقد تفنن في الوصف، فمنح وصفه ما عجز الآخرون عن إضاءته، وهذا ما نطلق عليه السرد المشهدي[1]. فالطبيعة في أجلى صورها "تكمن في العلاقات الإنسانية، فبلاغة الأشياء هي بلاغة البشر، وخصب الأرض والسماوات الواسعة والمياه الجارية، ما هي إلا التعبير عن علاقات تشعر بها قلوبنا وتضمها"[2].

ونرى مشهد **وصف الطبيعة الجامدة** أيضاً عند الرُّصافي البلنسي الذي كان خفاجي النزعة، ونلمح فيه تأثراً بابن خفاجة، يقول الرُّصافي[3]:

[من البسيط]

وَأَدْرَدٍ مِنْ ثَنَايَاهُ بِمَا أَخَذَتْ مِنْهُ مَعَاجِمُ أَعْوَادِ الدَّهَارِيرِ[4]

---

(١) انظر: زيدان، محمد، البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م: ٥٦.

(٢) ويلك، رينيه، "مفاهيم نقدية"، ترجمة د. محمد عصفور، مجلة عالم المعرفة، العدد **(١١٠)**: ٩٣.

(٣) الرُّصافي البلنسي **(أبو عبد الله محمد بن غالب)**، ديوانه، جمعه وقدم له: د. إحسان عباس، دار الشروق، بيروت، ط٢، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م: ٩٣.

(٤) يصف جبل الفتح فيقول: إنه أدرد لأنه عجم أعواد الدهور عمراً وتجربة حتى سقطت أسنانه.

مُحَنَّـــكٌ حَلَـــبَ الأَيَّـــامَ أَشْـــطُرَهَا وَسَاقَهَا سوقَ حادي العـيرِ للعـيرِ

مُقَيَّـــدُ الخَطْـــوِ جَـــوَّالُ الخـــواطرِ في عجيبِ أَمْرَيْهِ من ماضٍ ومنظورِ[1]

قد واصلَ الصَّمتَ والإطراقَ مفتكراً بادي السَّكينةِ مُغْفَـرِّ الأسـاريرِ[2]

كأنـــــه مكمـــــدٌ ممـــــا تعبـــــدهُ خَوْفُ الوعيدينِ من دكٍّ وتسييرِ[3]

اختار الرُّصافي الطبيعة الهادئة الجميلة والحنين إلى الماضي في هذا المشهد، وقرنها بالصداقة وذكريات الشباب، فقد أضفى على الجبل شخصية الشيخ الوقور الناظر في تمعن وإطراق كأنما يفكر في أمر، كما جعله أيضاً مكمد اللون من شدة ترقبه ليوم القيامة، حين يصاب بالدك والتسيير[4].

وصفوة القول: "إن الصورة القصصية التي تحتفظ بها ذاكرة القصيدة العربية لم تكن صورة جاهزة أو مركبة، وإنما هي امتداد حضاري لفكر مبدع، ومسيرة فكرية لروافد وإبداعات إنسانية متراكمة، حققتها الذات العربية، وقدمتها عطاء أدبياً متطوراً، وفناً إنسانياً متقدماً، تخللته العواطف،

---

(١) مقيد الخطو: ثابت لا يريم، ولكن خاطره جوال في جنبات الزمن، فهو يعرف الماضي، ويطل على المستقبل.

(٢) مُغْفَرُّ: محجوب مستور.

(٣) يعني كأنه أطرق صامتاً كمداً وخوفاً من الوعيدين اللذين أشار إليهما القرآن الكريم وهما: دك الجبال وتسييرها. الدك والتسيير: اقتباس من قوله تعالى: ﴿... فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكّاً وَخَرَّ مُوسَى صَعِقاً ...﴾، الأعراف: الآية (١٤٣). وقوله تعالى: ﴿وَإِذَا الْجِبَالُ سُيِّرَتْ﴾. التكوير: الآية (٣).

(٤) انظر: الرصافي، ديوانه: ٢٥.

وشدت أواصره عوامل الشوق الحادة، وعاشت في فيضه طاقات الإنسان الذي أخلص لموروثه من خلال الالتزام بكل المناهج المتطورة"[1]. وهكذا فقد اشتملت مشاهد الشعراء الذاتية على أبرز العناصر القصصية، فبرزت الأحداث والشخوص، وتنوعت طرق السرد والحوار، وحُدِّد الزمان والمكان في كثير من المشاهد، وأُبهم في أخرى. الأمر الذي أسهم في إضفاء روح القص ونكهة الحكاية على تلك المشاهد.

(١) القيسي، د. نوري حمودي، لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي: ١٦.

الْفَصْلُ الثَّاني

الاتجاه الاجتماعي

١ - مشاهد حكايات المجالس

٢ - مشاهد الخمرة

٣ - مشاهد الإخوانيات

٤ - مشاهد الهجاء والنقد الاجتماعي الساخر

٥ - مشاهد الشكوى والتذمر

الْفَصْلُ الثَّاني

الاتجاه الاجتماعي

تنبع جذور الاتجاه الاجتماعي من علاقة الأدب بالمجتمع، وعمق التفاعل بينهما، ما يعكس الوظيفة الإنسانية للأدب، إذ يصور الشاعر ظواهر مجتمعه، ويفصح عن أنماط تفكيره، ويقف على أحداثه ومشاكله بأشعار تحمل الرمز تارة، أو تعبر الحقيقة أو تلامسها تارة أخرى، وتخاطب العقل والوجدان والشعور، وتكشف عن شدة صلة الشاعر بمجتمعه ومواقفه منه ورؤيته له. لأن التفسير الاجتماعي يعد الأدب مؤسسة اجتماعية، أداته اللغة التي هي وليدة المجتمع، والأدب يمثل الحياة، والحياة في معظمها حقيقة اجتماعية واقعة[1].

ويتميز المجتمع الأندلسي بتعدد الأجناس والاتجاهات والعقائد، وهذا أغنى الحياة الاجتماعية فيه وميزها، وأسهم في ذلك الإغناء أيضاً سحر الطبيعة الأندلسية الأخَّاذ، والترف الحضاري الذي أصاب ذلك المجتمع، ما أدى إلى تنمية مجالات اللهو واللعب والترفيه.

---

(١) انظر: وليك، رنيه، وآرن، أوستن، نظرية الأدب، تعريب د. عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م: ١٣١.

يتناول هذا الفصلُ المشهدَ الشعري القصصي الاجتماعي الذي يصور التفاعل بين الذات والإطار الاجتماعي في تقديم فكري يصور الشاعر فيه أبعاد العلاقات الإنسانية وأنماطها وتفاعلاتها، ويستجلي صور الحياة الاجتماعية، ويرصد تفصيلاتها بأسلوب فني يجذب اهتمام القارئ ويثير انتباهه. ويقدم هذا المبحث جانبين منها، يتمثل الجانب الأول منها، بالنعيم الحضاري والرفاهية التي يحيونها، في المجالس وحكاياتها، ومجالس الخمرة والرَّاح فيها، والإخوانيات التي تُظْهِر المشاعر الودية فيها. ويعكس الجانب الثاني صورة المجتمع وطبيعته، وتتمثل بالاستياء من تصرفات بعض الناس، وأخرى بالسخرية والتهكم والاستنكار، وثالثة بالشكوى تارة من الواقع، وأخرى من الناس. والهدف من تلك المشاهد القصصية الإصلاح الاجتماعي، ونقد الظواهر السيئة في المجتمع، ومحاربة المعوِّقات التي تقف بالمجتمع من دون تطوره.

١ - مشاهد حكايات المجالس

أسهمت طبيعة الأندلس الخلابة، ومتعها الحسية والروحية في خلق أجواء شاعرية، فكانت مجالس الأنس والطرب والترفيه والولائم، التي دفعت الشعراء للتغني بها والتفنن بسحرها، وحركت خيالاتهم الخصبة، فجادت قرائحهم بروائع البيان، وتدفقت على ألسنتهم أعذب الأشعار. فوصفوا أماكن انعقادها، كما وصفوا السقاة والندماء والرياض، والطبيعة الخلابة في مشاهد قصصية، جعلت المتلقي مندهشاً بسحر الطبيعة الفتان.

وعلى غرار تلك الطبيعة، أنشأ المستنصر الحفصي بساتين أبي فِهْرٍ قرب أريانة[1] بمقربة من تونس، وكان يستدعي إليها الشعراء الذين افتتنوا بمناظرها الخلابة أي افتتان، وتغنوا بها واندمجوا معها[2]، فقد ضمت أصناف الشجر والثمر، والبساتين والرياض، والمياه الجارية تحت الغرف والقصور، والناظر في وصف ابن خلدون لها، بأنه يشتمل على جنات معروشات وغير معروشات، يرى بقلبه عظمة الإنجاز وأبهته وجماله[3]. وَوَصْفُ ابن الأَبَّار لأحد مجالس الأنس في **أبي فِهْرٍ ومأدبة فاخرة** أقيمت به، ما هو إلا دليل على عظمة ذاك الصرح الحضاري، يقول[4]: **[من الطويل]**

وَرَكْباً أَفَادَتْنِي اللَّيَالِي وَلَاءَهُم ... لَهُمْ بِالعُلَا وَجْدٌ وَفِي سُبْلِهَا وَخْدُ[5]
بِفَضْلِ حِجَاهم أو بِفَضْلِ خِطَابِهِم ... يُفَتَّحُ مُنْسَدٌّ ويُفْرَجُ مُشْتَدُّ
أَجَابُوا إلى الحُسْنَى دُعاءَ خَلِيفَةٍ ... كَفَى آمِليه الوَعْدَ إحْسَانُهُ العِدُّ[6]
فقُلْتُ لَهُم لَمَّا بَدَا مَعْلَمُ النَّدَى: ... أَرِيحُوا المَطَايَا إنَّهُ المِصْقَعُ الفَرْدُ
ولا تكْلَفُوا بِالنَّدِّ والمِسْكِ بَعْدَها ... تُراب أبي فِهْرٍ هُوَ المِسْكُ والنِّدُّ

---

(١) أريانة: قرية من عمل قرطاجنة إفريقية بمقربة من تونس، تطل على البحر. انظر: الحميري، الروض المعطار: ٢٥.

(٢) انظر: لقمان، شاكر، بناء القصيدة في شعر ابن الأَبَّار القضاعي، أطروحة دكتوراه، الجزائر، جامعة الحاج لخضر-باتنة، ٢٠١٣م: ٧٣-٧٤.

(٣) انظر: ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، تاريخ ابن خلدون: ٦/ ٤٠٤- ٤٠٥.

(٤) ابن الأَبَّار، ديوانه: ١٥٧-١٥٨.

(٥) الوخد: الإسراع.

(٦) إِحْسَانُهُ العِدُّ: الكثير الذي لا ينقطع.

جَنَـابٌ عزيـزٌ خطَّـه المَجْـدُ والعُـلَا ... وأَلْقَى عَصَاهُ وَسْطَهُ اليُمْنُ والسَّعْدُ

ورَوْضٌ نَضِيرٌ جَادَهُ الجُـودُ والنَّـدَى ... فَلَيسَ يُبَـالِي بَعْـدُ مَـا صَـنَعَ العَهْـدُ

تُــذكِّرُ جَنَّــاتِ الخُلُــودِ حَــدَائِقٌ ... زَوَاهِرُ لا الزَّهْرَاءُ منها ولا الخُلْدُ[1]

فَأَسْحَارُهَا تُهْدِي لـها الطِّيْبَ مَنْـبِجٌ ... وآصَالُها تَهْدِي الصَّبَا نَحْوَهَا نَجْدُ[2]

وحُــفَّ بأَعْنَــابٍ ونَخْــلٍ نــواعِمٍ ... تكــادُ فُرُوعــاً بالنَّواسِــمِ تَنْقَــدُّ

من البَاسِـقَاتِ الـسَّابقاتِ بحِملِهَـا ... إذا تُعْسِرُ الأَشْجَار كانَ لـهَا وَجْـدُ

عَلَيْهَـا مِـنِ القِنْـوان عِقْـدٌ ودُمْلُـجٌ ... وإِنْ لَمْ يَكُنْ جيدٌ لَدَيْهَا وَلَا عَـضْدُ[3]

فَتِلْـكَ عُـرُوشُ اليَاسَـمين وزَهْـرُهُ ... كَزُهْرِ النُّجُومِ وَسْطَ أَفْلَاكِهَا تَبْـدُو

وَذَاكَ نَضِيدُ الطَّلعِ وَالطَّلْحِ قَدْ جَـلَا ... محَاسـنَهُ لِلأَعْـيُنِ اليَنْـعُ والنَّـضْدُ[4]

وَلَاحَ لنـا خَـوْخٌ كَـمَا خَجِـلَ الخَـدُّ ... ويَـانعُ رُمَّـانٍ كـما كَعَـبَ النَّهْـدُ

وَجَـوْزٌ لـهُ مُبْـيَضٌّ لُـبٌّ وإن ضَـفَا ... عَلَى مَتْنِهِ جَـوْنٌ مـن القِـشْرِ مُـسْوَدُّ

وعَـنَّ جَنَـى العُنّـابِ غَـضّاً كَـأَنَّما ... تُلاحِـظُ مـن أفنانِـهِ حَـدَقٌ رُمْـدُ

تَناهَتْ جَمَـالاً أو جَـلالاً فأَصْـبَحَتْ ... تَنِدُّ عَـلى الأَوْصـافِ إِذْ مـا لهـا نِـدُّ

جَنَيْنَا بِها الإِسْعَادَ من مَغـرِسِ المُنَـى ... وَحَـفّ بِنـا أَثْناءَهَـا الرِّفْـهُ والرِّفْـدُ

---

(١) الخلد: قصر ببغداد بناه المنصور العباسي على شاطئ دجلة سنة ١٥٩هـ.

(٢) منبج: مدينة كبيرة واسعة في الشمال الشرقي من حلب، بينهما عشر فراسخ، وإلى الفرات ثلاثة فراسخ، قيل: إن كسرى بناها وسماها (من به)، نبغ فيها كثير من الأعلام خلال عصورها الإسلامية. انظر: الحموي، ياقوت، معجم البلدان: ٥/ ٢٠٥-٢٠٧.

(٣) القِنوان: العِذق بما عليه من الرطب قبل الإنضاج. الدُّمْلُجُ: سِوارٌ تُحَلَّى به العَضُدُ. (ج) دَمالِجُ.

(٤) طلع النخل: أول الثمار يخرج كأنه نعلان مطبقان والحمل بينهما منضود، أي ما يبدو من أول الإثمار.

وذابَ لنـا فيهـا النَّعـيمُ فَـلَا تَـرى ... سِوَى ذائِبٍ هَزْلاً وشِـيمَتُهُ الجِـدُّ[1]

أفـانِينُ شَـتَّى والفوَاكِـه شُـفِّعَتْ ... بأطْعِمَةٍ يَعْيَـا بِهـا الـشُّكْرُ والحَمْـدُ

طَيَافِرُهَـا مُـسْتَوْسِقَاتٌ كأنَّهـا ... وَسائِقُ تَطْمُو أوْ كَرادِيس تَـشْتَدُّ[2]

فبعضٌ ضَعيفٌ يَحْسُر الطَّـرْفَ دُونَـهُ ... وَبعْـضٌ قـديرٌ دُونَـهُ يَحْـصُرُ العَـدُّ

أَتَـتْ بِجِفَـانٍ كـالجَوَارِي تُـديرُها ... علينا طُهاةٌ دأْبُهـا الخَفْـرُ والحَفْـدُ[3]

فَـمَا يُـشْتَهَى مـنْ لَحْـمِ طَـيْرٍ كَأَنَّنـا ... وَمَـا ضَـمَّنَا الأبـرارُ تُحْـبَرُ والخُلْـدُ

عـلى مائِـدَاتٍ ضـافياتٍ غَـضارَةً ... تُروحُ بأصْـنافِ النَّعـيم كـما تَغْـدُو

وَقَـدْ حَمّلُوهـا كُـلّ مُزْدَفـر بِهَـا ... يُرَى دَارِما وَهْوَ السَّليْكُ إذا يَعْدُو[4]

وَعُجِّلَ عِجْلٌ سُـنَّةً فـارِضُ القِـرَى ... حَنِيذٌ وَعدْنَاهُ فَمَا اسْـتَأخَرَ الوَعْـدُ[5]

تَجَـلّى يَـسُرُّ النَّـاظِرينَ كـأنَّمَا ... تَجَلَّـلَ رَقْـرَاقَ العَبـيرِ لَـهُ جِلْـدُ

ورُدِّيَ كـافُورُ الرّقـاقِ مُـصَنْدَلاً ... لِيُونِـقَ ضِـدٌّ فيـهِ قَابَلَـهُ ضِـدُّ

فَـلا وَأَبِينَـا مـا أَبَيْنـا كَـضيفِهِ ... تَنَاوُلَـهُ بَـلْ سـابَقَ الرّاحـةَ الزَّنْـدُ

---

(١) ذاب الرجل إذا حمق بعد عقل.

(٢) الطيافر: نوع من الموائد واحدها طيفور يمكن حملها على الرأس، وما زالت معروفة بالمغرب ويكون لها غطاء وقد تكون من الصفر أو الخشب. مستوسقات منظمات. سائق: أي قافلة من الإبل تشتد في السير، كراديس: جماعة من الخيل.

(٣) الجَفْنَة: القصعة العظيمة. (ج) جِفانٌ، جَفناتٌ. الحفد: الإسراع والخفة في الحركة.

(٤) الدارم: المتقارب الخطو، والسليك هو السليك بن السلكة السعدي المشهور بشدة العدو.

(٥) سنة فرض قرى الضيف بعجل حنيذ وسمين، يريد إحياء سنة إبراهيم عليه وعلى نبينا السلام، قال تعالى: ﴿ولقد جاءت رسلنا إبراهيم بالبشرى﴾ هود: الآية (٦٩). حنيذ: مشوي، كضيفه أي كضيف إبراهيم الذين لم يتناولوا شيئاً مما قدم إليهم.

فضلاً عن الوصف، يقدم هذا المشهد حكاية مجلس أنس لها شخوصها، وأحداثها، وزمانها ومكانها؛ إذ تمثل شخصية الراوي الشاعر التي تبدت في ضمير المتكلم (أفادتني)، شخصية رجل يتغنى بتلك المنتزهات، ويروي أحداث المشهد، وتشكل شخوص الركب (الأصحاب) الشخصية الثانية في المشهد، وتظهر صوت شخصية الخليفة بالدعوة الموجهة للركب، بينما تظهر شخوص الطهاة شخصيات ثانوية مساعدة.

يقدم الراوي على لسانه في الأبيات الثلاثة الأُوَل السمات المظهرية والنفسية للأصحاب، ويكشف عن شعورهم الباطني، فهم يكنون الولاء له، وهذا الولاء نتيجة ليالٍ قضاها معهم في العلم والأدب، فهم سباقون للعلم، وأولو عقول راجحة، ومتفوهون، وأبصارهم نيرة، وخطاهم واثقة. ويظهر في البيت الثالث صوت شخصية الخليفة عندما أجاب الصحب دعوته، ثم تظهر شخصية الراوي (الشاعر) بفعل القول: (فقُلْتُ لَهُم لَمَّا بَدَا مَعْلَمُ النَّدَى)، لكي يضعوا رحالهم في المكان المحدد المشهور أبي فِهْرٍ، ويتغنى بأبهة ذاك المكان وعظمته في أروع البيان والنظم (تُراب أبي فِهْرٍ هُوَ المِسْكُ والنِّدُّ)، ويشيد بدور الخليفة في بنائه وخطه، موشحاً كلامه بوشاح ديني قرآني (وألقى عصاه)؛ كونه يحوي "جوامع الكلم، وفضل الاختصار، وبلاغة الإيماء، وكفاية الإيجاز"[1]. وفي هذا الوصف تظهر الصفات

---

(١) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد، الاقتباس من القرآن الكريم، تحقيق د. ابتسام مرهون الصفار ود. مجاهد مصطفى بهجت، دار الوفاء للطباعة، المنصورة، ط١، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م: ٢/ ١٩٧.

المظهرية والنفسية لشخصية الخليفة فهو ذو مكانة سامية، صفاته الكرم والعطاء والسخاء، وهي صفات تطرب لها آذان العربي، ثم يتوقف الحدث بعض الشيء ليستفيض في الوصف، وكأن الشاعر يقف مع صحبه مندهشين بحدائقها الزاهرة التي تذكِّرُ بجنات الخلود، فقد فاق عظمة هذا المكان على قصر الخلد ببغداد الذي بناه المنصور العباسي على شاطئ دجلة سنة (١٥٩هـ)، وأهدت منبج الطيب لها، وهبت عليه نسمات نجد الرقيقة.

ونشعر من كلام الراوي (الشاعر) أنه يتنقل مع صحبه من مكان لآخر في هذه الواحة الطبيعية، قبل أن يصلوا إلى المأدبة الفاخرة التي أقيمت بها، فالراوي يشير بحركة يديه وكأنه يسير مع صحبه (وَذَاكَ نَضِيدُ الطَّلْعِ وَالطَّلْحِ)، ثم ينتقل من مكان لآخر، فتظهر له أجزاء أخرى منه (وَلَاحَ لنا خَوْخٌ كَمَا خَجِلَ الخَدُّ)، (ويَانعُ رُمَّانٍ كما كَعَبَ النَّهْدُ)، وهنا الشاعر يشبه الطبيعة بمظاهر الجمال الأنثوي، أما في الغزل فيشبه الشاعر مفاتن الأنثى بمظاهر الطبيعة. ولجمال ذاك المشهد، يرى الراوي أن هذا المكان قد بلغ الغاية في البهاء والجمال والجلال والحسن (تَناهَتْ جَمَالاً). ثم ينتقل الشاعر وصحبه إلى مكان المأدبة، فالأطعمة كثيرة، والفواكه مما لذَّ وطاب، وموائدها في غاية التنظيم والاتساق، يديرها طهاة بارعون حاذقون، وهم شخوص ثانوية نامية، اقتصر دورهم على تطوير الحدث القصصي، ولا يخلو وصف الموائد من وشاح ديني شمل "أجل لفظ وأحسن إيجاز"[1] (فَمَا

(١) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد، الاقتباس من القرآن الكريم: ٢/ ١٦٧.

يُشْتَهَى منْ لَحْمِ طَيْرٍ)، وكأنه يريد إحياء سنة إبراهيم عليه وعلى نبينا السلام، في قرى الضيف، فجاء الخليفة بعجل حنيذ، ويصل الراوي إلى الحدث الأخير وهو تناول الطعام (فَلا وَأَبِينَا ما أَبَيْنا)، ويذكرنا في لفظ (كضيفه) بضيوف إبراهيم (عليه السلام) الذين لم يتناولوا شيئاً مما قدم إليهم. ولكن يؤخذ على الحدث أنه لم يتطور إلى ما يعرف العقدة التي تنتهي بحل.

هذا الإبداع في وصف الشخوص والأحداث والمكان، ينم على شخصية متزنة مرتاحة، تعيش في الواقع وليست منفصلة عنه، فقد وجد الراوي في الطبيعة مجالاً للارتياح، والزمن السعيد في أرجائها[1].

أما الزمان الذي جرت فيه الأحداث، فكان نهاراً، وعكس مدى اللذة التي شعروا بها، وقد تناسبت الإطالة في الزمان مع الاتساع في المكان، وقد تناسبت إطالة الوصف مع جمال المكان.

ويلاحظ في زمن السرد وقفة أو ما يسمى قطعاً، إذ ينقطع سير الزمن عندما يلجأ الشاعر إلى وصف المكان أبي فهر والمائدة في أكثر من حدث، وهذه الوقفة الوصفية الزمنية التي تبطئ عجلة زمن الأحداث، تضفي مزيداً من وشاح الجمال على تلك الأمكنة. وجاء تحديد المكان هنا ليضفي الواقعية على المشهد، فهو يكشف عن الثراء الاجتماعي، ويعكس حياة أهل تلك البلاد المرفهة. وهذا الوصف ليس بمعزل عن الأحداث، وإنما دليل

(١) انظر: جرَّار، ماهر زهير، ابن الأَبَّار الأندلسي الأديب، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية، بيروت، ١٩٨٣م: ٢٩٤.

سياحي للمكان. ووصف تعبيري يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في المتلقي. أما الحوار **(فقُلْتُ لَهُم لَمَّا بَدَا مَعْلَمُ النَّدَى:)**، فقد جاء من طرف واحد ولم نجد رداً عليه، ولا نعرف طبيعة استقباله. فقد طغى عليه صوت الراوي.

وهذا ابن سعيد المغربي لما "رأى النجم بن شجير البغدادي **(ت٦٦٣هـ)** مكثراً من **ذكر قُطْرُبُّلٍ**[١]، مع ما في النفس عنها من ذكر أبي نواس لها. فاقتضى الحال المسير إليها، وهي كروم وبساتين على الجانب الغربي من دجلة، ثم اقتضى الاجتماع أن حمل هو ومن حضر من الأدباء أن نظمت هذه الأبيات"[٢]:

[من الخفيف]

قُمْ نَدِيمِي لِحَانَةِ الخَمَّارِ ... نَنْفِ مَا قَدْ أصابَنَا من خُمَارِ[٣]

قُمْ لقُطْرُبُّلٍ فإنَّ بِسَمْعِي ... لفظَهَا غيرُ مُحْوجٍ للقُمَارِ

أيُّ حالٍ حالَ بأطيب عيشٍ ... حينَ سِرْنَا في طيبةٍ ووقَارِ

وهدانَا شَذَى من الدَّيرِ دارَتْ ... كأسُهُ قبلَ حثِّ كَأْسِ العُقَارِ

ثُمَّ جِئْنَا إلى عَجَائِزِ قَسٍّ ... لابسٍ مَسْحَهُ معَ الزِّنَارِ[٤]

---

(١) قُطْرَبُّلُ: اسم قرية بين بغداد وعُكْبرا ينسب إليها الخمر. انظر: الحموي، معجم البلدان: ٤/ ٣٧١.

(٢) ابن سعيد المغربي، ديوانه: ١٢٦.

(٣) النَّديم: المنادم على الشراب. الخُمار: ما يعقب شرب الخمرة من صداع وأذًى.

(٤) القَسُّ: القِسّيسُ، رجل الدين الذي يمْكُثُ في الدَّيْرِ.

نَسَجَ العَنْكَبُوتُ سِتراً عليها كَمْ بِهِ هُتِكَتْ من الأسْتَارِ
قلتُ: ما هذِهِ؟ فقالَ: شُمُوسٌ سَتَرُوهَا بظُلمةٍ من قَارِ
ثم وافى بساطِعٍ مُسْتَطِيلٍ يتركُ اللّيلَ في رداءِ النَّهَارِ
لم نُطِقْ أَنْ نَزِيدَ شيئاً على الذّو قِ وَبِتْنَا صَرْعَى على الأَزْهَارِ

تحكي هذه الأبيات ذهاب ابن سعيد وصاحبه إلى قُطْرُبُّل، ووصف سعادتهما في أثناء مسيرهما (حين سِرْنا في طيبةٍ ووقَارِ)، وقد دلهما عبير الدير وشذاه على ذاك المكان، وهذه الحكاية "تسير على نمط الحكاية الخمرية النواسية"[1]؛ إذ تبدأ معالم البناء القصصي بذكر الأمكنة حانة الخمار في قُطْرَبُّلٍ، والمكان قُطْرَبُّل في هذا المشهد، لم يعد ذاك البعد الجغرافي ذا الطول والعرض، وإنما اكتسب بعداً تجريدياً يوحي بالمتعة واللذة الحسية، كما يمثل نوعاً من الحياة المرفهة، ويشكل هذا المكان الفضاء أو الخلفية التي تقع فيها الأحداث السردية[2]. ثم تتضح معالم الزمان فيها، ليشكل الليل أو ساعاته المتأخرة زمناً لهذا المشهد، وتظهر الشخوص بدخول شخصية الراوي (الشاعر) طرفاً مباشراً في المعادلة الفنية، ثم يستعرض الراوي (الشاعر) معالم الحدث ابتداء من طلب الأمر من زميله (قم). وتتضح سماتها النفسية بالابتهاج والسرور والغبطة، وتظهر الراحة النفسية التي تعيشها الشخصية.

(١) الأنصاري، محمد، ابن سعيد المغربي، حياته وآثاره، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية، بيروت، ١٩٦٦م: ٢٤١.

(٢) انظر: السعيدي، عبد الكريم خضير، قصص الرحلة الخيالية، دراسة فنية مقارنة، دار اليقظة، بغداد، ١٩٩٨م: ١٧٩.

تستمر هاتان الشخصيتان في حضورهما مبعثاً لحركة الحدث وتناميه، وعبر صورة فنية دافقة بالحيوية، تأتي الأحداث تدريجياً، من فكرة ومسير واستمتاع، فهناك حانة الخمَّار، وكأس العقار، والقسّ الذي يشدُّ خصرَهُ بزنارٍ، والخمرة المعتقة، حتى تقف عند المحطة النهائية لها التي حددها الشاعر **(**وَبِتْنَا صَرْعَى على الأَزْهَارِ**)**. إذ يوظف الشاعر جميع تقنيات القص من توظيف المقاطع السردية والمقاطع الوصفية، وداخل معها المقاطع الحوارية التي أدت دوراً كبيراً في تفسير بعض الأحداث، وربط العلاقات بين الشخصيات. وأوحت بحقيقة الأشياء، وكانت تلك العلاقات "دليل الحركة المستمرة والحياة واستمرار الأحداث"[1]، ما أكسب المشهد حيوية ونشاطاً.

وترتبط مجالس الأنس واللهو والشراب بالطبيعة ارتباطاً وثيقاً، وقد تفنن الشعراء بوصفها ووصف سقاتها، فقد وصف لنا ابن الزَّقَّاق **مشهد أحد السُّقاة** في مجلس عقد بالطبيعة بما فيها من أزهار وورود، ورسم لنا صورة ذلك الساقي الذي بقي يدير الكؤوس حتى طلع الصباح، وروى الحوار الذي دار في ذلك المشهد[2]**: [**من المنسرح**]**

وَأَغْيَدٍ طَافَ بالكؤوسِ ضحًى فحثَّها والصَّباحُ قَدْ وَضَحَا[3]
والرَّوضُ يُبْدِي لنا شقائِقَهُ وآسُهُ العَنْبريُّ قَدْ نفَحَا

(١**)** الخطيب، د. بشرى محمد، القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩٠م**:** ٤٣.

(٢**)** ابن الزَّقَّاق البلنسي، ديوانه**:** ١٢٤.

(٣**)** الأغيد من الناس**:** المُتَثَنِّي في نُعومة. وهي غيداء.

قُلْنَا وَأَيْنَ الأَقَاحُ؟ قَالَ لَنَا: أودعْتُهُ ثَغْرَ مَنْ سَقَى القَدَحَا
فَظَلَّ سَاقِي المُدامِ يَجْحَدُ مَا قَالَ، فَلَمَّا تَبَسَّمَ افْتُضِحَا[1]

اعتمد الراوي (الشاعر) على السرد في نقل مشهد هذا الساقي، فتغنى بحسن جماله (وأغيد)، واستعار من الطبيعة صوراً لذلك، وجاء الحوار متمماً لأحداث المشهد، الذي اتخذ من الليل حتى طلع الصباح زماناً له.

وبإمكاننا القول: إن القصص الشعرية في مجالس الأنس والراح تصوير لتلك المغامرات مع الأحبة والمسامرات الليلية، كما أنها تعكس إلى حد بعيد الجانب اللاهي من الحياة الممتزج بالفخر بالذات والاعتداد بالنفس والتغني بها. فضلاً عن ذلك تظهر فيها معالم البناء القصصي من أحداث وشخوص، وسرد وحوار، وزمان ومكان، وإن طغى عنصر على آخر، وأخذ مساحة واسعة في الظهور.

٢ - مشاهد الخمرة

تعد مشاهد الخمرة في المشاهد المعهودة في الشعر العربي قديمه وحديثه؛ فقد "كان الجاهليون يَرَوْنَ في شُربِ الخمرة ضرباً من ضروب الفتوة والفروسية"[2]. وقد اشتهر الأعشى الكبير بذكر الخمرة وصفاتها ومجالسها وما يدور فيها من لهو ومجون حتى عُدَّ شاعرها المقدم[3]، وجاءت

---

(١) المُدام: الخمرة.

(٢) كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين، موضوعاته ومعانيه، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ط١، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م: ٢٤٢.

(٣) انظر: الدينوري، ابن قتيبة، الشعر والشعراء: ١/ ٢٦٣.

أشعاره فيها في أسلوب قصصي ساحر. وكان أبو نواس "ينقل لك أفكاره بقالب من القصص والحوار، وهو إذ يلجأ إلى هذا الإطار، فلكي يحرك أفكاره،...، ويضفي على القصيدة جواً من الحركة والفرح والنشوة، يناسب مجالس الخمرة التي كانوا يعقدونها"[1].

ولم يكن الأندلسيون أقلَّ حظّاً من أهل المشرق، إذ انتشر شرب الخمرة في مدنهم انتشار النار في الهشيم[2]، وأسهم الترف الحضاري في الأندلس، وطبيعتها الساحرة في تفشي تلك الظاهرة في معظم الأحيان، واهتم الشعراء بها، وشغلت بعض أروقة المجالس، كما يقول بالنثيا "وكانت الخمريات أكثر فنون الشعر ذيوعاً بين شعراء الأندلس، وكانت عادة الشرب أن يجتمعوا على الكؤوس في البيوت أو الرياض على ضفاف الأنهار، كالوادي الكبير وإبْرة، ولم تكن مجالسهم مجرد اجتماعات للشراب، وإنما اجتماعات أدبية شعرية كذلك ..."[3]. "وفي العصر الموحدي كان موضوع الخمرة من الموضوعات الرئيسة التي طرقها الأدباء عامة وأدباء الترف خاصة؛ ...، فالأدباء المترفون كانوا يشربونها لأنها تطلق النفس من عقالها، وتشيع في العواطف طاقة حيوية تضاعف النشوة وتزيد السرور، والأدباء المعدمون إذا ما تيسر لهم شربها فإنما يشربونها لنسيان الهموم والهرب من الأحزان؛ هموم الفقر

---

(١) عشي، إلياس، أبو نواس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٧٣م: ٧٦.

(٢) انظر: كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين، موضوعاته ومعانيه: ٢٤٢.

(٣) بالنثيا، آنخل، تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمه عن الإسبانية حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة: ٤٤.

وأحزان الفاقة"[1]، وما يعنينا في بحثنا هذا، المشاهد القصصية منها، كما نرى عند الجَزَّار السَّرَقُسْطي، وهو يروي لنا حواره مع صاحبة الدّير[2]: [من الخفيف]

هَاتِهَا كَوثَرِيَّةً عَسْجَدِيَّه ... بِنْتَ كَرْمٍ رَحيقةً عِطرِيَّه[3]
كُلَّمَا شَفَّهَا النُّحولُ تَقوَّتْ ... فَاعْجَبُوا مِن ضَعيفَةٍ وَقَوِيَّه
رُبَّ خَمَّارَةٍ سَرَيتُ إِلَيهَا ... وَالدُّجَى فِي ثِيابِهِ الزِّنجيَّه
وَجُيوشُ الصِّبَا تَحثُّ رِكَابِي ... وَشَياطينُهُ تَجُدِّدُ نِيَّه
ثُمَّ ناديْتُ ربَّةَ الدَّيرِ قُومِي ... فَتَثَنَّتْ كَأَنَّهَا حُورِيَّه
تَمسَحُ النَّومَ عَن جُفونٍ أَماقٍ ... بِبنانٍ مُخْضَّبٍ فِضِّيَّه[4]
قُلتُ: هاتِي الَّتي بِها يُستَهَالُ الـ ... شَّادنُ الصَّعبُ وَالنُّفوسُ الأَبيَّه
فَأَتَتْنِي بِهَا تَلألأ نُوراً ... فِي كُؤوسٍ كَأَنَّهَا عَدَنِيَّه
كَم عَقارٍ بِذَلتُهُ بِعُقارٍ ... وَثِيابٍ صَبَغتُها خَمرِيَّه
وَدِنانٍ ثنانيَ السُّكرُ عَنْهَا ... مُترَعَ البَطنِ فارغَ السَّبَنِيَّه[5]

---

(١) الأوسي، حكمة علي، الأدب الأندلسي في عصر الموحدين، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٦م: ١٩٢.

(٢) الجَزَّار السَّرَقُسْطي، أبو بكر يحيى بن محمد، روضة المحاسن وعمدة المحاسن (ديوانه)، صنعة أبي عبد الله محمد بن عبد الله ابن مطروح السَّرَقُسْطي، تحقيق ودراسة واستدراك د. منجد مصطفى بهجت، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م: ١٤٦-١٤٧.

(٣) عسجديه: ذهبية.

(٤) أماق، مأق العين: طرفها مما يلي الأنف، وهو مجرى الدمع من العين أو مقدَّمها أو مؤخَّرها.

(٥) السبنية: الثياب والأزر السود للنساء، منسوبة إلى سبن، قرية في بغداد.

يقوم هذا المشهد على شخصية محورية هي شخصية الراوي (الشاعر) التي تتمثل في ضمير المتكلم؛ إذ تمثل شخصية رجل وَلِهٍ ومولعٍ بالخمرة وشربها، فضلاً عن عشق النساء والهيام بها، ويظهر متفائلاً ومحباً وعاشقاً، في حين تظهر الصفات المظهرية لشخصية صاحبة الدير، فهي ذات قوام رشيق، وحسن وجمال كأنها حورية، وعينين جميلتين، وأياد كالفضة بياضاً.

تحكي الأبيات وصفاً للخمرة يُعَدُّ بمنزلة تهيئة للمتلقي، ثم يروي الراوي (الشاعر) ذهابه إلى الخمارة في سواد الليل، الذي شبهه بالزنجية لسواده وشدة حلكته، وهنا يتحدد زمان المشهد ومكانه. وما يشد عزيمته ويثيرها جموع الصبايا التي تحثه على الذهاب إلى الخمارة، الأمر الذي يُظْهِر امتزاج الطبيعة والخمرة والغزل واجتماعهم في معظم الأحيان في إطار فني واحد[1]، فينادي صاحبة الخمارة، ويوقظها من منامها، وهذا يدل على تأخر ذهابه إلى وقت متأخر من الليل، وهنا يصور الشاعر هذا الأمر من زاويتين متلازمتين: خارجية يظهر فيها تنامي الحدث، واتصال مسيرته خطوة بخطوة، فيرسم الصفات المظهرية لصاحبة الدير وحركتها ضمن الحدث، والأخرى نفسية تكشف عن خبايا نفسه التي تتغنى بمسحات الجمال الأنثوي، وهنا يشتغل الحوار بينهما، فيطلب منها أن تأتيه بالخمرة، فتجيء بها متلألئة، تحملها في كؤوس عدنية، وهذا يعكس الجانب المترف والحضاري لهذا المكان (الحانة)، ويعكس جانب التنميق، فيشرب وينغمس في الملذات، ويتجه الراوي إلى قطع في الزمن السردي، يتمثل في تقنية

(١) انظر: كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين، موضوعاته ومعانيه: ٢٤٧.

الاسترجاع؛ لتسريع حركة الزمن، عندما يصحو بعض الشيء ويتذكر أنه أهدر المال الكثير في الشرب والملذات، ولا يزال عاكفاً على دنانها. هذه العناصر القصصية من الشخوص والأحداث ومعالم الزمان والمكان والسرد والحوار "تلتقي وتأتلف، إذ لا يكون لعنصر شأن إلا إن ساندته العناصر الأخرى، ودامجته في كيان واحد، كل منها له قيمة فيه بقدر ما يسهم في إحداث الأثر"[1].

ويصور الشاعر الأمير أبو الربيع الموحدي مجلس خمرة في أحضان الطبيعة، بين الحقول والأزهار، وانسياب المياه في الجداول، والطيور المغردة، وتحت ظلال الأشجار التي تشمخ بقاماتها، كأنها تعانق السماء، في قصيدة خمرية "تبين مذهب أبي الربيع الخمري"[2]، قائلاً[3]: **[من المديد]**

يا خَلِيلَيَّ اشْرَبَا وَاسْقِيَانِي ... وَانْفِيَا الهَمَّ بِبِنْتِ الدِّنانِ[4]

أَنزِلاهَا دُرَّةً كَاللآلِي ... وَارْفَعَاهَا وَرْدَةً كَالدِّهَانِ[5]

خَمْرةً تَذْكِرُنِي عَهْدَ كِسْرَى ... وَابْنَ سَاسَانَ وَعبْدَ المُدانِ[6]

---

(١) ألان بو، إدجار، دراسة ونماذج من قصصه، كتب الدراسة وترجم النماذج د. أمين روفائيل، راجع الترجمة د. يحيى الخشاب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٣م: ١١٤-١١٥.

(٢) كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين -موضوعاته ومعانيه: ٢٤٨.

(٣) الأمير أبو الربيع (سليمان بن عبد الله الموحد)، ديوانه: ٦٨-٦٩.

(٤) بنت الدنان: الخمرة.

(٥) وردة كالدهان: أي في حمرتها. وهذا اقتباس من قوله تعالى: ﴿فَكَانَتْ وَرْدَةً كالدِّهَانِ﴾. الرحمن: الآية (٣٧).

(٦) كسرى وابن ساسان: من ملوك الفرس القدماء، وعبد المدان: ملك جاهلي يماني.

لَسْتُ أَصْغِي لِعَذُولٍ عَلَيها شَأْنُ مَنْ يَعْذُلُني غَيرُ شَانِي
فَأَنَا وَهْيَ شَجٍ مَا أَردْنَا فَهِمانِ بِالضَّنى عارِفانِ
إِنْ تَشُكَّا في ضَنايَ سَلاها أَو تَشُكَّا في ضَنَاها سَلاني
مَنْ يَحُثَّ الخَمرَ في غَيرِ كِبْرٍ هائِماً بِالغَانِيَاتِ الحِسَانِ
وَيَكونُ الظَّنُّ مِنهُ جَمِيلاً كُلَّ ما يَلْحَقُهُ في ضَمَاني
فَاغْتَبِقْهَا يا خَلِيلِي وَلاءً وَاغْتَنِمْ نَومةَ عَينِ الزَّمانِ[1]

ما نلحظه في هذا المشهد، أن أبا الربيع يتحدث عن الندماء في مجلس الخمرة، ولطافة الخمرة وقدمها، ولونها وشعاعها، وكؤوسها، وتأثيرها في الشاربين، وهو بهذا الوصف يدور في فلك الشعراء القدماء[2].

وتتعدد شخوص هذا المشهد القصصي، فهناك ندامى الشاعر وهما اثنان، وتعكس حالهما النفسية بأنهما مثقلان بالهموم، والراوي (الشاعر) مضطرب نفسياً ومثقل بالهموم كندمائه، ويرى في الخمرة سبيلاً لطرد الهموم، وهذا يعكس "الأثر النفسي للخمرة"[3]، وشخوص العذال واللائمين الذين يلومون الشاعر على شربها.

وفي أنس ذاك المجلس، تتتابع أحداث المشهد، فيطلب من ندمائه أن يشربا معاً، لكي يتخلصا من همومهما، ويغريهما بشرابها عندما يصف لونها كالدُّرَّة تارة، والوردة تارة أخرى، ويزيد في إغرائهم كونها معتقة تعود إلى

---

(١) الغَبُوق: شراب العَشيِّ.
(٢) انظر: كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين، موضوعاته ومعانيه: ٢٤٨.
(٣) المرجع نفسه: ٢٤٩.

عهد كسرى وساسان، لتشعر المتلقي بقدم هذه الخمرة، ففيها الراح والنشوة. في وصف سردي يقوم بدور التفسير والتوضيح، لهذا فهو لا يصغي لعذاله ولومهم، فكل في شأن يغنيه، واقتصر دور العذال في هذا المشهد على تطوير الحدث القصصي، ثم يشخص الراوي **(الخمرة)**، بقوله: **(وهي)**، "ويبدع الشاعر في تصوير التوحد بينه وبين خمرته؛ فقد جمعتهما الأحزان والهموم"[1]، ثم يظهر التشاؤم والضياع الروحي الذي تعيشه الشخصية في لحظتها، وتمثل أيضاً هروباً من الواقع. عندما يدعو صاحبه إلى شربها والتلذذ بها، "وهو في دعوته هذه كان يخشى انقضاء الزمن ولم ينل من الحياة وطره"[2]. أما زمان المشهد ومكانه، فليس لهما بداية محددة، وإنما نلمس من خطابه مع ندمائه في بداية المشهد، أنه في ظلال الطبيعة، يتخذ من المساء زماناً له، يدل عليه شراب الغبوق **(فاغتبقها)**. ناهيك عن دلالات وقت المساء، ولون شمسه المريضة التي تزيد الهم والوهن.

ويذكر د. علي كردي في كتابه الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين أننا "لا نعدم في خمريات أبي الربيع بعض التماجن في أثناء حديثه عن السقاة؛ إذ نجد له بعض الوقفات المجونية والمغامرات التي تنم على شذوذه في بعض أوقات سكره، حين تنام العاطفة، يغيب العقل، ليصرخ الجسد وتستيقظ الغريزة، فنجده يداعب الساقي، ويقبل فاه، فيعرض الساقي عنه،

---

(١) كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين، موضوعاته ومعانيه: ٢٤٩.
(٢) المرجع نفسه: ٢٤٩.

ولكنه يتمادى أكثر ويستمر في مراودته محللاً الفاحشة، وداعياً إلى اقتناص اللذة؛ فإن في العمر متسعاً للزهد وللتكفير عما سلف"[1]، وتظهر هذه الحكاية في مشهد قصصي يمثل الراوي **(الشاعر)**، والساقي ذو البهاء والحسن والجمال شخصيتيه، وتعكس أحداثه حالاً نفسية مضطربة، أفقدته السيطرة على ذاته، فحلل كما شاء، واستباح كما أراد، فمن المداعبة إلى التقبيل، ثم الإعراض، في حوار يزيد المشهد توهجاً على توهج الخمرة، وغاب الزمان والمكان عن المشهد؛ فموضوع هذه القصة نفسي عاطفي فتحديدهما وعدمه سواء، يقول أبو الربيع[2]: **[من السريع]**

يا شارِباً أَلْثَمَنِي شَارِباً ... قَدْ خُطَّ بِالعَنبرِ وَالمِسْكِ
جادَ بِهِ ثُمَّ زَوى وَجهَهُ ... لَمَّا دَعَوْنَاهُ إِلى الفَتْكِ
قُلتُ لَهُ لَمَّا انْثَنَى مُعْرِضاً: ... مَهلاً فَمَا في الفَتْكِ مِنْ إِفْكِ
فَاقْضِ الَّذي تَهواهُ مِن لَذَّةٍ ... لا بُدَ إِنْ عِشْتَ مِنَ النُّسْكِ

ونستطيع القول: إنَّ محددات البناء القصصي لم تغب عن مشاهد الخمرة، وإن غابت بعض عناصره، ومع ذلك روى الشعراء مشاهد جميلة ومتنوعة، ظهرت فيها الشخوص والأحداث والسرد والحوار والزمان والمكان، وهكذا فقد أقبلوا عليها تارة للمتعة واللذة، وتارة أخرى لقتل الهموم ونفي الأحزان، وإحياء للنشوة والسرور.

---

(١) كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين، موضوعاته ومعانيه: ٢٥٢.
(٢) الأمير أبو الربيع (سليمان بن عبد الله الموحد)، ديوانه: ٥٧.

٣- مشاهد الإخوانيات

تعكس الإخوانيات جانباً مهماً من الحياة الاجتماعية بين الأدباء، فقد توسع الشعراء في موضوعاتها؛ التي تنوعت وتشعبت، "وَرُبَّمَا كانَتْ هذه الموضوعاتُ الإخوانيةُ أوسعَ ما طَرَقَهُ الأدباءُ في عصر الموَحِّدين"[١]، ونقلت الإخوانية "قصيدة المدح إلى آفاق جديدة من التعبير عن الذات الإنسانية"[٢].

وشكلت المناسبات الدينية والاجتماعية والمجالس الأدبية حيزاً واسعاً فيها، وغلب عليها الدعوات إلى مجال الأُنس، كما اتخذوها نوعاً من التعبير عما يدور في مشاعرهم تجاه أصدقائهم، ومنها رسائل التهنئة والمداعبة والاعتذار والاستهداء والتهاني والتعازي، وغيرها من الرسائل المتبادلة بين الأصدقاء. وسيقتصر بحثنا على المشاهد التي تحمل عناصر القص ونكهة الحكاية. ونلمس هذه السمات عند أبي بحر صفوان بن إدريس التُّجِيبي، وهو يراجع أبا الحسن بن حريقٍ مُداعباً في آخر الرسالة[٣]: **[من الطويل]**

وَرَاءَ طُلُوعِ الغَيمِ قَلبُ مَشُوقِ ... لِبَرقٍ بِذَاتِ الأَبرَقَينِ خَفُوقِ
بَدَا طَفَلاً يُزْجِي السَّحَابَ وَإِنَّمَا ... أَدَارَ عَلَى الآفَاقِ كَأسَ غَبُوقِ
فَيَا مَنْ رَأَى لَوْنِي أَصِيلاً وَعَبْرَتِي ... غَمَاماً وَقَلْبِي وَهْوَ خَفْقُ بُرُوقِ

---

(١) الأوسي، د. حكمة علي، الأدب الأندلسي في عصر الموحدين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٦م: ١٧٩.

(٢) كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين، موضوعاته ومعانيه: ٢٤١.

(٣) ابن حريق البلنسي، حياته وآثاره، دراسة وتحقيق محمد بن شريفة، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م: ٢٥٦-٢٥٧.

أَلا فَـاعْجَبُوا مِنِّـي فَـإِنِّيَ وَاحِـدٌ ... يُـضَمِّنُنِي حُبِّـي صِـفَاتِ فَرِيـقِ
وَمَـنْ لِبُرَيْـقٍ يَـشْتَكِي مِنْـهُ أَفْقُـهُ ... بِجُرْحِ كَجُـرْحِ الْحُـبِّ غَـيْرِ مُفِيـقِ
قَعَـدْتُ لَـهُ فِي فِتْيَـةٍ أَدَبِيَّـةٍ ... يُقِيمُـونَ لِـلآدَابِ أَكْـرَمَ سُـوقِ
مِنَ القَومِ جَالَتْ فِي المَعَـانِي شِـفاهُهُمْ ... مَجَـالَ أَكُـفٍّ فِي كُـؤُوسِ رَحِيـقِ
يَقُولُـونَ لِي: شَـبِّهْ! فَقُلْـتُ: كَـأَنَّمَا ... يَجُـرُّ عَـلَى الكَـافُورِ ذَيْـلَ عَقِيـقِ
فَـأَوْمَوْا بِـأَنْ زِدْنَـا فَقُلْـتُ: كَـأَنَّمَا ... أَفَاضَ عَلَى البِلَّـورِ رَدْعَ خَلُـوقِ[1]
وَلَـوْ حَـسُنَ التَّكْـرَارُ قُلـتُ: كَأَنَّـهُ ... وَرَاءَ طُلُـوعِ الغَـيمِ قَلـبُ مَـشُوقِ
فَقَـالُوا أَرَدْنَـا سُرْعَـةً وَتَوَقُّـداً ... فَقُلتُ: ذَكَرْتُمْ خَاطِرَ ابـنِ حَرِيـقِ
وَإِنَّ سَـنَا بَـرْقٍ يَكُـونُ شَـبِيهَهُ ... لَيَـزْدَادُ بِالتَّـشْبِيهِ حُـسْنَ بَرِيـقِ
وَآيَـةُ بَـرْقِ الجَـوِّ سَـكْبُ دُمُوعِـهِ ... بِـأَبْطُحِ وَادٍ أَوْ سَـمَاوَةِ نِيـقِ[2]
مِـنَ المُـذْهَبَاتِ الغُـرِّ تَهْـوِي رِكَابُهَـا ... إِلَى كُـلِّ فَـجٍّ فِي البَيَـانِ عَمِيـقِ
تَـسِيرُ وَرَاءَ الـسَّمعِ فِي كُـلِّ فَدْفَـدٍ ... إِلى مُسْتَقَرِّ القَلْـبِ سَـيْرَ سَبُوقِ[3]
أَقُـولُ وَقَـدْ سُـقِّيتُ بَعْـضَ سُـلافِهَا ... فَأَصْبَحْتُ بَيْنَ الشَّرْبِ غَيرَ مُفِيـقِ:
أَيَـا رُقعَـةَ الحَـبْرِ المُقَبَّـلِ نَعْلُـهُ ... سَخَا بِـكِ فَـارُوقُ البَيَـانِ فَرُوقِـي

يداعب أبو بحر صفوان بن إدريس التُّجِيبي صاحبه وصديقه الشاعر ابن حريق في مجموعة من الصور الحوارية التشبيهية[4]، فهو يعتمد التشبيه

---

(١) الخَلوق: ضَرْبٌ من الطِّيبِ يُتَّخَذُ من الزَّعْفَرانِ وغيرِه وتَغْلِبُ عليه الحُمْرَةُ والصُّفْرةُ.

(٢) أبطح: مَسيل عريض ومتسع فيه دُقاق الحَصَى.

(٣) الفَدْفَدُ: الأرض الواسعة المستوية لا شيء فيها. (ج) فَدافِدُ.

(٤) انظر: برهان، د. صفاء عبد الله، رزية الفراق في شعر صفوان بن إدريس التجيبي، قراءة سوسيو-نصية، مجلة كلية الآداب، العدد (١٠١): ٦٧-٦٨.

البليغ؛ ليضع المتلقي في حال من التأمل في مشهد يمثل الراوي (الشاعر) الشخصية الأولى فيه، التي تظهر كل الصفات النبيلة والأخلاق الحميدة والروح السمحة التي يكنها لصاحبه ابن حريق، وهناك شخوص القوم الذين استفزوا أبا بحر لتمجيد صاحبه، فتفجرت قريحته بروائع البيان في مجلس أدب (قَعَدتُ لَهُ فِي فِتيَةٍ أَدَبِيَّةٍ، يُقِيمُونَ لِلآدَابِ أَكرَمَ سُوقِ)، وجاء الحوار متمماً لسرد المشهد لا دخيلاً عليه[1]، إذ إن الصفة الرئيسة للسرد انفتاحه وترصيفه للمشاهد بالحوار[2]، الذي مثَّل بفعل القول (يقولون، فقلت، فقالوا) صورة مشرِّفة لابن حريق الذي يعد "وجهاً أدبياً مرموقاً، يتناثر طيبه في المجالس حتى يبهج عطره الجالسين، فاعتمد العنصر الشمي وسيلة لنقل الحيز المعنوي لمعاني ابن حريق إلى الحيز المادي بتضاريس اجتماعية واضحة"[3]، منتجاً مهرجاناً حسياً متنوعاً، أبان عن الارتباط بين التعبير والشعور[4]. وجاءت جمل الحوار قوية وقصيرة؛ لأن مواقف الجد والمجد تتطلب ذلك[5]، وعليه فالحوار

---

(١) انظر: مقلد، د. طه عبد الفتاح، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥م: ١١٨.

(٢) انظر: وليك، رينيه، وارين، أوستن، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرايشي، ١٩٨٢م: ٢٨٠.

(٣) برهان، د. صفاء عبد الله، رزية الفراق في شعر صفوان بن إدريس التجيبي، قراءة سوسيو- نصية: ٦٨.

(٤) انظر: عياد، شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب: ٣٩.

(٥) انظر: ايجرى، لاجوس، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت: ٤٢٠.

يرتبط بالسرد والوصف ما يضفي جواً من الإثارة لدى المتلقي، وهذا السرد القصصي الفني يدخل في إطار الخلق الفني، لأن الأدب "ليس وصفاً أو تعبيراً عن حالات شعورية بقدر ما هو خلق فني؛ تتوافر له شروط أساسية أهمها: توافر العقل الخالق عند الأديب، ونضوجه ووعيه بالتقاليد الأدبية التي انحدرت إليه من الماضي، وإلمامه إلمام ذوق وإحساس بالأعمال الأدبية التي سبقته وعاصرته"[1].

وتكثر هذه الإخوانيات بين الأدباء ذوي الميول المتقاربة، الذين تربط بينهم أواصر المودة والأدب، وتمثل الدعوة إلى مجالس الأنس أنموذجاً منها[2]، فقد "اجتمع بغَرْناطة محمد بن غالب الرُّصافي الشاعر المشهور ومحمد ابن عبد الرحمن الكُتَنْدي[3] الشاعر وغيرهما من الفضلاء والرؤساء، فأخذوا يوماً في أن يخرجوا لنجد أو لحور مُؤْمِّلِ، وهما منتزهان من أشرف منتزهات غَرْناطة وأظرفها، ليتفرجوا ويصقلوا الخواطر بالتَّطلع في ظاهر البلد، وكان الرُّصافي قد أظهر الزَّهد وترك الخلاعة، فقالوا: ما لنا غنى عن أبي جعفر بن سعيد، اكتبوا له، فصنعوا هذا الشعر وكتبوا له، وجعلوا تحته أسماءهم: [من الطويل]

بَعَثْنَا إِلى رَبِّ السَّماحةِ والمَجْدِ ... ومن ما لَهُ في ملّةِ الظَّرْفِ من نَدِّ

---

(١) العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٤م: ٣٧.

(٢) انظر: الأوسي، د. حكمة علي، الأدب الأندلسي في عصر الموحدين: ١٨٣-١٨٤.

(٣) انظر: ترجمة الكُتَنْدي في ابن سعيد المغربي، المغرب في حلى المغرب، حققه وعلق عليه د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٤: ٢/ ٢٦٤.

ليسعدَنَا عندَ الصَّبيحةِ في غدٍ ... لنسعى إلى الحورِ المُؤَمِّلِ أو نَجْدِ[1]

نسرِّحُ منّا أنفساً من شجونِهَا ... ثَوَتْ في شجونٍ هنَّ شرٌّ من اللَّحْدِ

ونظفرُ من بخلِ الزَّمانِ بساعةٍ ... ألذَّ من العَليا وأشهى من الحمدِ

على جَدْوَلٍ ما بين ألفافِ دَوْحةٍ ... تهزُّ الصَّبا فيها لواءً من الرَّنْدِ

ومن كان ذا شربٍ يخلّى بشأنِهِ ... ومن كان ذا زهدٍ تركْنَاهُ للزُّهْدِ

وما ظرفه يأبى الحديثُ على الطّلى ... ولا أنْ يديلَ الهزلَ حيناً من الجِدِّ

تهزُّ معاني الشِّعرِ أَغْصَانَ ظَرْفِهِ ... ويمرحُ في ثوبِ الصَّبَابَةِ والوجْدِ

وما نغّصَ العَيْشَ المهنَّأ غيرَ أن ... يمازجَهُ تكليفٌ ما ليس بالودِّ

نظمْنَا من الخلَّانِ عقدَ فرائدٍ ... ولَمَّا نَجِدْ إلَّاكَ واسطةَ العقدِ

فماذا تراهُ لا عَدِمْنَاك ساعةً ... فنحنُ بما تُبْدِيه في جَنَّةِ الخُلْدِ

ورشدُكُ مطلوبٌ وأمرُكَ نحوهُ ارْ ... تِقَابٌ وكلٌّ منك يَهْدِي إلى الرُّشْدِ

فكان جوابه لهم:

هُوَ القولُ مَنْظُوماً أو الدُّرُّ في العقدِ ... هو الزَّهْرُ نَفَّاحُ الصبا أم شَذا الودِّ

أتاني وفكري في عِقالٍ من الأسى ... فحلَّ بنَفْثِ السِّحْرِ ما حلَّ من عقدِ[2]

ومن قبل علمي أين مبعثُ وجهِهِ ... علمت جنابَ الوردِ من نَفَسِ الوردِ

وأيقنت أنَّ الدَّهرَ ليسَ براجع ... لتقديم عصرٍ أو وقوفٍ على حدِّ

فكلُّ أوانٍ فيهِ أعْلامُ فَضْلِهِ ... ترادف مَوْج البَحْرِ ردّاً إلى ردِّ

---

(١) حور مؤَمِّل: أحد منتزهات غرناطة.

(٢) العِقال: الحبل.

فكَــمْ طَيَّهَــا مــن فائــتٍ مــتردِّم ... يهزُّ بِهَا قَدْ أَضْمَرَتْ معطف الصَّلدِ
فيا من بهم تُزْهـى المَعـالي ومـن لهـم ... قياد المَعاني ما سوى قَصْدِكم قصدي
فـسَمْعاً وَطَوْعـاً للّـذي قـد أَشَرْتُـمُ ... به لا أرى عنهُ مدى الدَّهْرِ مـن بُـدِّ
فقوموا عـلى اسـمِ الله نحـوَ حَدِيقـةٍ ... مقلَّــدة الأجيــادِ مَوْشِــية الــبُرْدِ
بهـا قبّـةٌ تُـدْعَى الكمامـة فـاطلُعُوا ... بهـا زهـراً أذكـى نَـسيماً مـن النَّـدِّ
وعِنْــدِيَ مَــا يَحْتَــاجُ كــلُّ مُؤَمّــلٍ ... من الرّاح والمعشوق والكتبِ والنَّردِ
فكــلٌّ إلى مــا شــاءه لــستُ ثانيــاً ... عِنانــاً لَــهُ إنَّ المــساعد ذو الــودِّ
ولــستُ خَلِيّــاً مِــنْ تَــأَنّسِ قينَــةٍ ... إذا ما شَدَتْ ضَلَّ الخليُّ عن الرُّشْدِ
لَهَــا وَلَــدٌ في حجرِهَــا لا تزيلُــهُ ... أوان غنــاء ثــمَّ ترميــه بالبعــدِ
فيـا لَيتنـي قـد كُنـتُ منهـا مَكانَـهُ ... تُقَلّبنـي مـا بـينَ خـصر إلى نهـدِ
ضــمنتُ لَمَــنْ قــد قــالَ: إنّيَ زاهــدٌ ... إذا حَلَّ عندي أن يَحُولَ عن الزُّهْـدِ
فـإن كـانَ يرجـو جَنَّـةَ الخُلْـدِ آجِـلاً ... فعنـدي لـهُ في عاجـلٍ جَنَّـةُ الخُلْـدِ

فركبوا إلى جنته، فمر لهم أحسن يومٍ على ما اشتهوا، ومازالوا بالرُّصافي إلى أن شرب لما غلب عليه الطرب، فقال الكتندي: [من الطويل]

غَلَبْنـاك عـمَّا رُمْتَـهُ يـا ابـنَ غالـبِ ... براحٍ وريحانٍ وشَـدْوٍ وَكَاعِـبِ[1]

فقال أبو جعفر: [من الطويل]

بدا زُهْدُهُ مثلَ الخـضابِ فلـم يـزلْ ... بِهِ ناصِلاً حَتَّى بَدَا زورَ كـاذبِ[2]

---

(١) ابن غالب: الشاعر الرُّصافي.

(٢) الخِضَابُ: ما يُخْضَبُ به من حِنّاء ونحوه.

فلما غربت الشمس قالوا: ما رأينا أقصر من هذا اليوم، وما ينبغي أن يترك بغير وصف، فقال أبو جعفر: أنا له، ثم قال بعد فكرة، وهو من عجائبه التي تقدم بها المتقدمين وأعجز المتأخرين: [من مجزوء الكامل]

لله يَـــــوْمُ مَـــــسَرَّةٍ أَضْـوَا وَأَقْـصَرُ مِـنْ ذُبَالَـهْ[1]
لَّـــا نَـــصَبْنَا لِلْمُنَـــى فِيـــهِ بِأَوْتَـــارٍ حبَالَـــهْ
طَـــارَ النَّهَـــارُ بِـــهِ كَمُـــرْ تَـــاعٍ فَأَجْفَلَـــتِ الغَزَالَـــهْ[2]
فَكَأَنَّنَـــا مـــن بعـــدِهِ بِعْنَـــا الهدايـــةَ بالـــضَّلالَهْ

والنهار: ذكر الحُبارى، وإليه أشار بقوله "طار النهار" والغزالة: الشمس، ولا يخفى حسن التوريتين، فسلم له الجميع، تسليم السامع المطيع"[3].

هذا المشهد ناطق بمحددات البناء القصصي جميعها، فالمكان يروي جماله، والزمان يفصل لنا بحسن الاستمتاع، وشخوص المشهد يفصحون عما في نفوسهم. ويندرج هذا المشهد تحت ما يسمى قصص الرسائل التي تتضح وتكتمل من خلال ردود الشعراء على بعضهم على موضوع بعينه.

هذا السرد الواقعي الإخباري الذي تجلى في المشهد السابق، أكده د. محمد مفتاح لما تحدث عن فكرة السرد في الشعر؛ ذلك أن "كل نص شعري هو حكاية، أي رسالة تحكي صيرورة ذات"[4] وربط محمد مفتاح هذه الفكرة

---

(١) الذُّبالة: الفتيلة.

(٢) المرتاع: الخائف.

(٣) المقَّري، نفح الطيب: ٣/ ٥١٤-٥١٥.

(٤) مفتاح، د. محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: ١٤٩.

بعـوامل غريماس[1] نظـراً إلى دورهـا المهم في تشكيل بنيـة النص الشعري.

ونقف على مشهد آخر بين أبي جعفر بن سعيد والشاعرة حَفْصَة بنـت الحاج الرَّكُونيّة[2] على غرار المشهد الـسابق، إذ اتخـذ المـشهد مـن الرسـائل المتبادلة بينهما أنموذجاً للتحاور وإبراز المودة والأحاسيس والمشاعر، يقـول أبو جعفر بن سعيد[3]: [من الطويل]

وَلَمَّـا رَأَيْـتُ الـسَّعْدَ لاحَ بِوَجْهِـهِ مُنِـيرَاً دَعَـانِي مَـا رَأَيْـتُ إِلَى الـذِّكْرِ
فَأَقْبَـلَ يُبْـدِي لِيَ غَرَائِـبَ نُطْقِـهِ وَمَا كُنْتُ أَدْرِي قَبْلَهَا مَنْزِعَ السِّحْرِ
فَأَصْغَيْتُ إِصْغَاءَ الجَـدِيبِ إِلَى الحَيَـا وَكَانَ ثَنَائِي كَالرِّيَاضِ عَلَى القَطْرِ[4]

الذي يبدو واضحاً عبر تأمل أبيات هذا المشهد أننـا بـإزاء قـصة مـن قصص العشق والغرام، يمثل فيها الراوي (الشاعر) دور المحب الذي يظهر بضمير المتكلم (رَأَيْتُ)، في حين تظهر الشخصية الثانية المحبوبـة في ضـمير الغائب (فَأَقْبَلَ)، وتبدأ أحداث المشهد من رؤية ملاح السعد عـلى وجههـا، ثم إقبالها، وكلامها الرائق الجميل الساحر، ما جعل الراوي مصغياً حواسـه

---

(١) انظر: مفتاح، د. محمد، دينامية الـنص، تنظـير وإنجـاز، المركـز الثقـافي العـربي، الـدار البيـضاء، ط٢، ١٩٩٠م: ٩٧-٩٨. ١١٧-١١٩. وانظـر: مفتـاح، د. محمـد، تحليـل الخطاب الشعري: ١٥٠-١٥٤.

(٢) حفصة بنت الحاج الرَّكُونيّة: من أهل غرناطة، فريدة الزمـان في الحسن، والظـرف، والأدب، كانت أديبة، نبيلة، جيدة البديهة، سريعة الشعر. توفيـت بحـضرة مـراكش في آخـر ثمانـين أو إحدى وثمانين وخمسمئة. انظر: ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة: ١/ ٤٩١.

(٣) ابن سعيد المغربي، علي بن موسى، المغرب في حلى المغرب: ٢/ ١٦٥.

(٤) الجديب: نقيض الخصيب.

كلها. أما في المشهد الآتي تمثل شخصية المحبوبة دور الراوي، عندما كتبت لأبي جعفر بن سعيد[1]: [من الوافر]

أَزُورُكَ أَمْ تَزُورُ فَإِنَّ قَلْبِي ... إِلَى مَا مِلْتُمْ أَبَداً يَمِيلُ
وَقَدْ أُمِّنْتَ أَنْ تَظْمَى وَتَضْحَى ... إِذَا وَافَى إِلَيَّ بِكَ القَبُولُ
فَثَغْرِي مَوْرِدٌ عَذْبٌ زُلالٌ ... وَفَرْعُ ذَوَائِبِي ظِلٌّ ظَلِيلُ
فَعَجِّلْ بِالجَوَابِ فَمَا جَمِيلٌ ... أَنَاتُكَ عَنْ بُثَيْنَةَ يَا جَمِيلُ[2]

وقال في جوابها[3]: [من السريع]

أُجِلُّكُمْ مَا دَامَ بِي نَهْضَةٌ ... عَنْ أَنْ تَزُورُوا إِنْ وَجَدْتُ السَّبِيلْ
مَا الرَّوْضُ زَوَّاراً وَلَكِنَّمَا ... يَزُورُهُ هَبُّ النَّسِيمِ العَلِيلْ

ونقف على مشهد آخر من قصص الرسائل بينهما، عندما كتبت له حَفْصَة[4]: [من الرمل]

سَارَ شِعْرِي لَكَ عَنِّي زَائِراً ... فَأَعِرْ سَمْعَ المَعَالِي شَنْفَهُ[5]
وَكَذَاكَ الرَّوْضُ إِذْ لَمْ يَسْتَطِعْ ... زَوْرَةً أَرْسَلَ عَنْهُ عَرْفَهُ

فكتب إليها[6]: [من الرمل]

قَدْ أَتَانَا مِنْكِ شِعْرٌ مِثْلَمَا ... أَطْلَعَ الأُفْقُ لَنَا أَنْجُمَهُ

---

(١) ابن سعيد المغربي، علي بن موسى، المغرب في حلى المغرب: ٢/ ١٦٦.
(٢) تأنى في الأمر: ترفق وانتظر.
(٣) ابن سعيد المغربي، علي بن موسى، المغرب في حلى المغرب: ٢/ ١٦٦.
(٤) المصدر نفسه: ٢/ ١٦٦.
(٥) الشَّنْفُ: القُرْط في أعلى الأذن.
(٦) ابن سعيد المغربي، علي بن موسى، المغرب في حلى المغرب: ٢/ ١٦٦.

وَفَـــمٌ فَـــاهَ بِـــهِ قَـــدْ أَقْـــسَمَتْ شَـــفَتِي بِـــــالله أَنْ تَلْثُمَـــــهُ

تختلف هذه المشاهد عن غيرها، لأنها تروي حكاية عاشقين اثنين، لا تخرج أصواتهما من حنجرة الراوي **(الشاعر)**، وإنما هناك راويان اثنان هما الشاعر أبو جعفر، والشاعرة حَفْصَة بنت الحاج الرَّكُونيّة، لكل منهما إحساسه ومشاعره، ويفصح عما في قلبه، واعتمدا فيه نظام قصص الرسائل من خلال ردودهما على الموضوع ذاته. وغاب زمان المشهد ومكانه لعاطفية الموضوع.

ومشهد قصصي آخر في الإخوانيات نلمسه عند ابن جبير، يعبر فيه عما في قلبه من مشاعر تجاه محبوبه الذي أصابه الرَّمد[1]: **[**من الكامل**]**

قَالُوا الحَبِيْبُ شَكَا، جُعِلْتُ فِدَاءَهُ رَمَداً أَصَابَ جُفُونَهُ كَالْعَنْدَمِ[2]

فَأَجَبْتُهُمْ مَا زَالَ يَفْتِكُ لَحظُهُ فِي مُهْجَتِي حَتَّى تَضَرَّجَ بِالدَّمِ

تبرز شخوص الحوار في هذا المشهد في ضمير الجماعة في فعل القول **(قالوا)** الذين يبلغون الشاعر بأن رمداً أصاب جفون محبوبه، ولدى سماع الخبر، تمنى الشاعر أن يفديه مبدياً كل مشاعر الألم والحزن عليه، ولكن الراوي **(الشاعر)** أحب ملاطفتهم وادعى أن شدة احمرار جفون محبوبه وألمه؛ لكثرة نظراته الحادة في قلبه، التي أدمت عيون محبوبه. ويمثل هذا المشهد لوحة درامية، تتميز بالحركة الناتجة من الأفعال، التي تشخص لنا مشاعر جميلة.

---

(١) ابن جبير الأندلسي، شعره: ١٩٥.

(٢) الرَّمَدُ: هَيَجَانُ العَينِ وانْتِفاخُها. العَنْدَمُ: قيل إنه شَجَرٌ أَحْمَرُ، وقيل إنه دمُ الغزالِ بلحاء الأَرْطَي يُطبخان جميعاً حَتَّى يَنْعَقِدا فَتَحتَضِب به الجواري، وقيل إنه صِبْغٌ. واستخدمَه الشَّاعرُ للكناية عن شِدَّةِ احمرار الجفون.

٤ - مشاهد الهجاء والنقد الاجتماعي الساخر

الهجاء من الفنون الشعرية التي لم تلق رواجاً في الأندلس إذا قيست بالأغراض الأخرى، وهو فن يعبر فيه الشاعر عن السخط والنقمة من المهجو، فضلاً عن مشاعر الحقد والكراهية تجاهه، ويتناول فيه بالذم والشتيمة والتشهير عيوب خصمه الخَلقية والخُلقية، ويعبر أيضاً عن وجوه القبح واليأس للمهجو، ويجسد ملامح الشر والشعور بالنقص والاختلاف عنده[1].

وقد اتخذ الشعراء في هجائهم سبيلين؛ أحدهما: يتناول الشكل من حيث العيوب الجسدية والسخرية من المهجو، ويقوم هذا النوع على تضخيم مساوئه ورسم صورة مضحكة له، وهو ما يشبه الرسم الكاريكاتوري في الشعر، رغبة في إضحاك المتلقي، وتحقيق غاية للشاعر. والسبيل الأخرى تتناول المضمون، فيظهر العيوب النفسية المعنوية التي تقوم على سلب المهجو من الخصال الحميدة، ورميه بنقيضها من صفات اللؤم والغدر والبخل والنسب الوضيع.

ويعكس الهجاء مشاعر السخط والنقمة والغضب والاحتقار والازدراء والاستهزاء والنقد اللاذع المقذع، ويحمل في جنباته أحياناً مدحاً يخفي الذم في طياته، أياً كان المهجو فرداً ينقم الشاعر عليه، ليظهر مثالبه، أو جماعة يهجوهم، يقوم الشاعر بإظهار مثالبهم وسلب فضائلهم أو صفة من صفاتهم.

أما النقد الاجتماعي، فيصوره الشاعر بأسلوب انتقادي ساخر، يهدف منه معالجة مظاهر الفساد الاجتماعي، ويعد هذا النقد سلاحاً فعالاً لمعالجة

---

(١) حاوي، إيليا، فن الهجاء وتطوره في الشعر العربي، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، ط١، ١٩٦٠م: ٦.

بعض القضايا والمشكلات التي تعترض تقدم المجتمع، وتعيق تقدمه، والغرض منه انتقادات بناءة إصلاحية.

سنبحث عن عناصر القصة في مشهد الهجاء والنقد الساخر. وإذا قلَّ هذا النوع فيعود إلى تجنُّب الشعراء مثل هذا اللون الغاضب السَّاخط، وشعر الهجاء الاجتماعي مقطوعات في معظمه، تنظم بأسلوب بسيط وواضح، كما في مقطوعة ابن سهلٍ اليَكِّي[1] التي يهجو بها[2] أبا عبد الله بن ميمون القرطبي[3]: [من البسيط]

قَالُوا هَجَاكَ ابنُ مَيمونٍ، فَقُلْتُ لَهُم: يا ليتَ شِعْري من الهاجي فَأَدْريهِ
قالُوا الفقيهُ الَّذي مِنْ أرضِ قُرْطُبَةٍ قُلْتُ: القَطِيمُ؟ فقالوا كُلُّهمْ إِيهِ[4]

---

(١) يحيى بن عبد الجليل بن سهل اليكي، أبو بكر: شاعر هجاء، متصرف في المعاني، ينعت بهجاء المغرب. وهو من أهل «يكة» أحد حصون مُرْسِيَة. كان كثير الهجاء للمرابطين وأميرهم علي بن يوسف بن تاشفين، توفي نحو ٦٦٠هـ. انظر: ابن سعيد المغربي، المغرب في حلى المغرب: ٢/ ٢٦٦. وانظر الزركلي، الأعلام: ٨/ ١٥٢.

(٢) التُّجيبي المرسي، أبو بحر صفوان بن إدريس، زاد المسافر وغرة محيا الأدب السافر، اعتنى بنشره عبد القادر محداد، بيروت، ١٣٥٨هـ-١٩٣٩م: ٧.

(٣) ابن ميمون القرطبي (٤٩٧-٥٦٧هـ): محمد بن عبد الله بن ميمون العبدري القرطبي، أبو بكر. عالم بالقراءات والأدب، شاعر، من بلغاء الكتاب. أصله من قرطبة. خرج منها في أيام الفتنة، واستوطن مراكش. ومات فيها وقد قارب السبعين. انظر: ابن سعيد المغربي، المغرب في حلى المغرب: ١/ ١١١. وانظر: الزركلي، الأعلام: ٦/ ٢٣١.

(٤) القطيم: الفحل الهائج الصؤول. إيه: اسم فعل أمر بمعنى زدني من الحديث، فإذا بنيت على الكسر (إيهِ)، كانت الاستزادة من حديث معروف، وإن نونت (إيهٍ) كانت الاستزادة من أي حديث كان.

يندرج هذا المشهد القصصي تحت نوع الهجاء الشخصي الفردي، ويسلك الشاعر فيه مسلك التهكم والسخرية، فيرسم مشهد المهجو وينال منه. ويتفنن الشاعر في إلصاق الصفات المثيرة للسخرية بابن ميمون بأسلوب ساخر كاريكاتوري[1].

هذا المشهد الهجائي القصصي جاء في بيتين اثنين "وهذا ما كان يقصده شعراء الهجاء قصداً بغية إيلام مهجويهم، فكانوا يركزون معانيهم تركيزاً كبيراً في أبيات قليلة حتى يضمنوا انتشارها بين الجمهور وحفظها بسرعة"[2].

وتتعدد شخوص هذا المشهد الهجائي الحكائي، فينتقل من ضمير الجماعة في فعل القول (قالوا)، إلى شخصية الشاعر الهاجي ابن ميمون القرطبي الذي يدل عليه ضمير الغائب (هو) في الفعل (هجاك)، إلى شخصية الراوي المحورية في ضمير المتكلم وتظهر أيضاً في فعل القول (فقلت)، التي تسرد أحداث المشهد، إذ تمثل شخصية رجل يدافع عن نفسه. ويتخذ من الهجاء سلاحاً لكبح جماح هاجيه، فبعد أن يسمع من القوم كلام هاجيه، يسخر الراوي منه بطريقة حوارية، ويشبهه بالثور الهائج الصؤول، فلما سمع القوم هذا الاستهزاء والسخرية منه، طلبوا الاستزادة في ذمه والسخرية منه.

وقد استخدم الراوي أسلوب الحوار نمطاً من أنماط الخطاب، ليقابل كل فكرة بأخرى، وجعل كل ظاهر يستخفي وراءه باطن[3]، لتحقيق أقصى

---

(١) محمد، سراج الدين، الهجاء في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت: ٦.

(٢) كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين - موضوعاته ومعانيه: ٢٦٧.

(٣) انظر: إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ٢٧٩.

درجات التفاعل مع المتلقي، وذلك من خلال الأساليب والألفاظ المستعملة في الجملة الحوارية. فللشاعر غاية من هذا الحوار وهي "دفع الشبهة والفاسد من القول والرأي"[1]، وهذا الحوار أيضاً يكشف عن ملامح ابن ميمون النفسية ذي الخصال السيئة والصفات الذميمة، ويظهر الفخر والاعتزاز بالنفس، فنصل في هذين البيتين إلى ثنائية ضدية هي الهجاء/ الفخر.

ويحمل هذا المشهد زمنين أحدهما للفعل وهو زمن الهجاء، والآخر للسرد وهو زمن القول وسماعه، وعدم تحديده لأن موضوعه نفسي عاطفي له ارتباط بالحدث أكثر من زمانه ومكانه.

ويمثل هجاء الأقوام لوناً آخر في المشاهد الشعرية القصصية، كما نرى عند أبي العباس الجراوي التادلي **(ت٦٠٩هـ)**، فهو من خلال الأبيات الآتية يهجو الأقوام والبلدان، فقد هجا بني غَفجوم وبني المَلجوم من أهالي فاس، ويبدو أنهم أساؤوا معاملته، فصب جام غضبه عليهم، وسلط لسانه عليهم، بسخرية وازدراء، يقول أبو العباس[2]: **[من الكامل]**

يَا بْنَ السَّبيلِ إِذَا مَرَرْتَ بِتَادَلا ... لا تَنْزِلَنَّ على بَني غَفْجُوم[3]

أرضٌ أَغَارَ بِها العَدُوُّ فلنْ تَرَى ... إِلَّا مُجَاوَبَةَ الصَّدَى لِلْبُوم

---

(١) مقبل، هالا محمد سعيد، الحوار في مشاهد القيامة في القرآن الكريم، دراسة دلالية بيانية، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، كلية الآداب والعلوم، قسم اللغة العربية، ٢٠١١م: ١٥.

(٢) الجراوي، أبو العباس أحمد بن عبد السلام **(ت٦٠٩هـ-١٢١٢م)**، ديوانه، صنعة د. علي إبراهيم كردي، دمشق، دار سعد الدين، ط١، ١٩٩٤م: ١٤٧-١٤٨.

(٣) تادلا: بلد الشاعر الجراوي في المغرب. بنو غفجوم: قوم الشاعر.

قَـومٌ طَـوَوْا طُنُـبَ الـسَّماحةِ بَيـنَهُمْ لكـــنَّهُمْ نَـــشَرُوا لِـــواءَ اللُّـــومِ
لا حَـــظَّ في أمـــوالِهِمْ ونَـــوَالِهِمْ للـــسَّائلِ العَـــافِي ولا المَحْـــرُومِ
لا يَمْلِكُـونَ إذا اسـتُبِيحَ حـريمُهُمْ إلَّا الـــصُّرَاخَ بِـــدَعْوةِ المَظْلُـــومِ
يـا لَيتَنِـي مـن غـيرِهِمْ ولـو انَّنـي مِن أهلِ فاسٍ مِـن بَنـي المَلْجُـومِ[1]

في هذا المشهد "تقتضي طبيعة السرد صيغة الإخبار، لأنها في مقام تبليغ السامع أحداث القصة"[2]، إذ يقف الراوي جانباً، ويوجه خطابه لشخص غير موجود في الأصل، وعدم تعريفه يدل على أنه يتحدث حديثاً عاماً عن المهجو، ويكشف ضمير المتكلم في البيت الأخير عن شخصية الراوي **(الشاعر)**، وسماتها النفسية وشعورها الباطني عن طريق تذكر الماضي الذي يظهر التشاؤم الذي تعيشه الشخصية **(يا لَيتَنِي من غيرِهِمْ)**. في حين ترد سمات بني غفجوم السيئة، والشاعر "في أبياته يندد بهم **(ببني غفجوم)** شرار الناس، ويذكر جبنهم ونزولهم بدار الذل، وبخلهم، وعيرهم ضعفهم فهم لا يستطيعون حماية أعراضهم، وهو يتمنى ألا يكون من هذه القبيلة، ولو كان من قبيلة بني الملجوم من فاس، وبهذا أصاب القبيلتين بسهام هجائه"[3]، فهو قلق منهم، وجميع رغباته تصطدم بواقعهم السيئ؛ من الذكريات التعسة إلى الحاضر المؤلم، إلى المستقبل المجهول.

---

(١) بنو الملجوم: من أشراف مدينة فاس. انظر: كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين - موضوعاته ومعانيه: ٢٧٤، هامش **(٢)**، **(٣)**.

(٢) مداس، د. أحمد، الفعل السردي في الخطاب الشعري - قراءة في مطولة لبيد، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة **(الجزائر)**، العددان **(١٠، ١١)**، ٢٠١٢م: ٤١.

(٣) كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين - موضوعاته ومعانيه: ٢٧٤.

هذا الوصف يقوم بدور معين في المشهد، يتمثل في التفسير والتوضيح، ولكي يؤكد صفاتهم وأفعالهم الشنيعة يثبت صحة كلامهم بالجملة الاسمية الثابتة (أرضٌ أَغَارَ، قَومٌ طَوَوْا). أما الوصف السردي الذي هو عبارة عن فعل يتضمن حركة وزمناً وشخصية (مرْت، تنزلنَّ، نشروا)، إذ تقوم الشخصية بالحركة في زمن ما، وفي فضاء مكاني، وحول أشياء معينة، هو وصف متحرك داخل الحدث، إذ يكون هو الحدث وهو الدلالة النفسية للشخصية، وجاء الوصف قصيراً طلباً للخفة وسرعة إيلام المسخور منه.

ويبدأ الراوي (الشاعر) بالزمن الماضي، ثم ينتقل إلى الحاضر ثم يقفز إلى زمن مستقبلي، وهو استباق أحداث متوقعة في المستقبل (إذا استبيح حريمهم). وجاء تحديد المكان (تادلا) وهي مدينة الشاعر الجراوي؛ ليعطي المشهد الواقعية والحقيقة.

ونعرِّج قليلاً على هجاء الجماعات، فقد ظهرت في تلك الآونة جماعة الفلاسفة، وعلت مكانتهم وحظوتهم ولا سيما عند أبي يعقوب يوسف بن عبد المؤمن، بعد أن "كانت الفلسفة في عصر المرابطين علماً ممقوتاً، لا يستطيع صاحبه إظهاره، ...، وظلت أنفاس الفلاسفة مقيدة، وأيديهم مغلولة حتى جاء الموحدون"[1]، فبرز منهم ابن طفيل (ت٥٨١هـ) الذي كان صاحب حظوة عند الخليفة يوسف بن عبد المؤمن ومقرباً عنده، وابن رشد (ت٥٩٥هـ)، الذي "تعد فلسفته حلقة من حلقات التقريب بين الشريعة

(١) عيسى، د. فوزي سعد، الأدب الأندلسي في عصر الموحدين: ٦٤.

والحكمة أو بين الدين والفلسفة"[1]، ثم انقلب حكام الموحدين عليهم، بعد أن نُعِتُوا بالضلال والمروق من الدين، "بل ذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك، فرموهم بالزندقة والإلحاد؛ لإلغائهم كتاب الله وسنة رسوله (ﷺ)"[2]، يقول ابن حبوس[3]: [من الكامل]

قَالُوا: الفَلَاسِفُ، قُلْتُ: تِلْكَ عِصَابَةٌ ... جاءَتْ مِنَ الدَّعْوَى بِمَا لَمْ يُعْهَدِ

خَدَعَتْ بألفاظٍ تَرُوقُ لَطَافَةً ... فَإِذَا طلبْتَ حَقِيقَةً لَمْ تُوجَدِ

يُلْغَى كِتَابُ اللهِ بينَ ظُهُورِهِمْ ... وَجَمِيعُ مَسْنُونِ النَّبِيِّ مُحَمَّدِ

هذا المشهد تعبير عن موقف الشاعر من ثلة من الناس، مشوا في طريق الضلال، وخدعوا الناس بأقوالهم، وهنا الراوي (الشاعر) لما سمع كلام الناس بتمجيد تلك الفئة من الناس وانخداع الناس بأقوالهم الرنانة، وألفاظهم المتشدقة، رد عليهم رداً قاسياً حاملاً الكره لهم، والغضب عليهم،

---

(١) عيسى، د. فوزي سعد، الأدب الأندلسي في عصر الموحدين: ٦٥.

(٢) كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين -موضوعاته ومعانيه: ٢٧٤.

(٣) السُّلمي، جعفر ابن الحاج، ديوان ابن حَبُوس الفاسي، مجلة المناهل، وزارة الشؤون الثقافية، المغرب، العدد (٥٠)، السنة (٢١)، مارس ١٩٩٦م: ٢٦٣. وابن حَبُوس: أبو عبد الله محمد بن حسين ابن حَبُوس الفاسي، أحد أبرز شعراء الموحدين، ولد في مدينة فاس سنة (٥٠٠هـ)، امتاز بتضلعه في علمي النحو والكلام، كان في طليعة الشعراء في دولة المرابطين، توفي في مدينة فاس سنة ٥٧٠هـ. انظر: المرجع نفسه: ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٥. وانظر ترجمته أيضاً في: ابن دحية، أبو الخطاب، عمر بن حسن، المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق إبراهيم الأبياري، ود. حامد عبد المجيد، ود. أحمد بدوي، راجعه د. طه حسين، دار العلم للجميع، بيروت، د.ت: ١٩٩. والزركلي، الأعلام: ٦/ ١٠١.

إلى حد الإسفاف، ثم بدأ بوصف سردي يحمل الحدث والزمن، بأنهم خدعوا الناس بأفعالهم التي وصلت إلى حد الخروج من الدين، ووصلت في بعض الأحيان إلى حد الزندقة والإلحاد. وجاء موقف الراوي موافقاً لفقهاء عصره الذين "كفَّروا كل متفلسف وأفتوا بنفيه، وإحراق كتبه، وكانت العامة تجاري أهواء الفقهاء فيضطر السلطان تجاه ثوراتهم إلى استرضائهم بإتلاف كتب الفلاسفة ...، وبمعاقبة المتهمين"[1]. وهذه المشاهد على الرغم مما تنطوي عليه من المبالغات بشأن الفلسفة التي أنارت القرون الوسطى في أوربا، تجسيد حي لواقع اجتماعي عاصره الشاعر ولمس أدق تفصيلاته. ومثل هذه المقطوعات الهجائية لتلك الفئة وردت في شعر ابن جبير الأندلسي كثيراً.

ونرى ما يسمى **الهجاء السياسي** عند بعض الشعراء الذين تحدوا السلطة وثاروا على الظلم والفساد كالشاعر الأبيض[2] الذي اشتهر بالهجاء، فقد سلط هجوه على أمير قرطبة **(الزبير المرابطي)** أحد أمراء الملثمين بقرطبة ومن أهاجيه فيه مقطوعات كثيرة تناقلها الناس حتى سمعها "وقال له: ما دعاك إلى هذا؟ فقال له: إني لم أر أحق بالهجو منك، ولو علمت ما أنت عليه من المخازي لهجوت نفسك إنصافاً ولم تكلها إلى أحد، فلما سمع الزبير ذلك قامت قيامته وأمر بقتله". يقول الشاعر الأبيض: **[من الكامل]**

---

(١) الركابي، د. جودت، في الأدب الأندلسي، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، ١٩٦٦م: ١١٦.

(٢) أبو بكر محمد بن أحمد الأنصاري المشهور بالأبيض، أصله من قرية همدان، وتأدب بإشبيلية وقرطبة، وهو شاعر مشهور وشَّاح، حسن التصرف هجَّاء، وولع بهجاء الزبير الملثم صاحب قرطبة. انظر: ابن سعيد المغربي، المغرب في حلى المغرب: ٢/ ١٢٧-١٢٨.

عَكَفَ الزُّبَيْرُ عَـلَى الـضَّلاَلَةِ جَاهِـداً وَوَزِيــرُهُ المَــشْهُورُ كَلْــبُ النَّــارِ
مَــا زَالَ يَأْخُــذُ سَــجْدَةً فِي سَــجْدَةٍ بَــيْنَ الكُــؤُوسِ وَنَغْمَــةِ الأَوْتَــارِ
فَــإِذَا اعْــتَرَاهُ الــسَّهْوُ سَــبَّحَ خَلْفَــهُ صَــوْتُ القِيَــانِ وَرَنَّــةُ المِزْمَــارِ

تظهر في هذا المشهد شخصيتان، شخصية أمير قرطبة الزبير **(المهجو)**، وشخصية الراوي **(الهاجي)** الشاعر الأبيض الذي كان جريئاً قوي الـنفس، وكان يوجه لذعات هجائية تقض مضاجع الزبير، وتعبر عن سوء الأحوال السياسية والاجتماعية في عهده. ويفصح المشهد عن درجة الضلالة الكبـيرة التي يعيش الزبير فيها، فقد سلط الراوي شواظ غضبه وسخطه عليه ساخراً منه، فما كان من الزبير إلا أن أحضره ووبخه على الهجاء. ثم قتله الزبير فـيما بعد. وقد جاء السرد قصيراً وموجزاً بغية إيلام المهجو، وتنقل زمن الخطاب بين الماضي **(عَكَفَ الزُّبَيْرُ)** الذي يكشف عن حقيقة الـزبير، وبـين الحـاضر **(مَازَالَ يَأْخُذُ)** الذي يدل على استمرار أعماله السيئة. فقد كان يبـدي شـيئاً، ويخفي شيئاً آخر.

ومشاهد النقد الاجتماعي الساخر أكثر من أن تحصى، ومنها ما قاله أبو عبد الله محمد بن الحسين بن سعيد بن الحسن بن سعيد، وقد نـزل بـشخص قدم له في الضيافة شراباً أسود خاثراً وخروباً، وقدمت عجـوزٌ زبيبـاً أسـود صغيراً فيه غضون[1]: **[من المتقارب]**

وَيَــوْمَ نَزَلْنَــا بِعَبْــدِ العَزِيــزِ فَــلا قَــدَّسَ اللهُ عَبْــدَ العَزِيــزِ

(١) ابن سعيد المغربي، شعره: ١٢٤-١٢٥. والمقَّري، نفح الطيب: ٢/ ٣١٩.

سَـــقَانَا شَرَابـــاً كَلَـــوْنِ الهِنَـــاءِ وَأَنْقَلَنَـــا بِقُـــرُونِ العَنُـــوزِ[1]
وَجَـــاءَتْ عَجُـــوزٌ فَأَهْـــدَتْ لَنَـــا زَبِيبـــاً كَخِـــيلانِ خَـــدِّ العَجُـــوزِ[2]

من بداية المشهد **(ويوم نزلنا)** تتضح معالم البناء القصصي بالزمان والمكان المحددين، فهناك يوم معلوم ومحدد، يمثل زمان المشهد، وهناك أيضاً حدث النزول الذي يدل على مكان بعينه، وما يزيد المشهد واقعية تسمية الشخص الآخر فيه **(عبد العزيز)** فضلاً عن الشاعر الذي روى مشهد ضيافته بعبد العزيز بسخرية واستهزاء، عبر تقنية الاسترجاع، فقد عاد بذاكرته إلى ذلك اليوم المشؤوم، يوم حط رحاله عند ذاك الشخص المسمى عبد العزيز، فسقاهم شراباً أسود، الأمر الذي يعكس سوء الاستقبال والضيافة، وما زاد الطين بلة لما دخلت عليهم عجوز وأهدتهم زبيباً أسود اللون عليه ملامح العفونة. فتضاعف الشعور بالإهانة، واتضحت ملامح مشهد البخل جلية.

ونقع على مشهد آخر من السخرية، يكون المسخور منه والمستهزَأ به هو الشاعر ذاته، عندما التجأ ابن الأَبَّار مع سيده المخلوع حاكم بَلَنْسية **(أبي عبد الله بن أبي حفص الموحدي)** إلى بلاد الأسبان **(الأرغونيين)** سنة ٦٢٦هـ - ١٢٢٨م، وقد أشار ابن الأَبَّار في شعره إلى هذه الرحلة، محاولاً تسويغ ما فعله، والتخفيف من جسامة ذلك الخطأ الذي ارتكبه في حق نفسه ووطنه، ونَفْي النقدِ الساخر الذي وجه إليه، كما نرى في قوله[3]: **[من البسيط]**

---

(١) الهِناءُ: القَطِرانُ.

(٢) الخال: شامة سوداء في الخد. **(ج)** خِيلان.

(٣) ابن الأَبَّار، ديوانه: ٥٦.

قَالُوا: الخُرُوجُ لأَرْضِ الرُّومِ مَنْقَصَةٌ فَقُلْتُ: كَلَّا وَلَكِنْ صَادُهَا بَاءُ
إِذَا خَرَجْتُ وَفَاءً ثُمَّ عُدْتُ تُقًى أَثْنَتْ بِفِعْلِي عُدَاتِي والأَحِبَّاءُ
وَكَانَ لِي فِي قُرَيْشٍ أُسْوَةٌ وَكَفَى مَعَ النَّجَاشِيِّ تَرْضَاهَا الأَلِبَّاءُ[1]

وعلى الرغم من العناية التي حظي بها ابن الأَبَّار هناك، إلا أنه لم يستطع إخفاء مرارة مغامرته السياسية التي قادته إلى أعداء بلده، فاستدرك الموقف ورجع إلى الأندلس سريعاً[2].

يبدأ الراوي مشهده القصصي بنقل ما روي عنه، وما عابوه عليه، بأن الخروجَ لأَرْضِ الرُّومِ مَنْقَصَةٌ، ولكنه لا يصمت، فيجيبهم إجابة غير مقنعة، ويعدّ عمله منقبة له ومزية، ووفاء عليه، وقد أثنى عليه الأحباء والأصدقاء. ولكي يحيط عمله بشيء من القداسة، يلف مشهده القصصي بوشاح ديني، فيتمثل بالذين هاجروا إلى الحبشة، إذ يعد ذهابه معادلاً موضوعياً لهجرة أهل قريش في ذلك الحين، وقد علق محقق ديوانه على البيت الثالث بقوله: "إن قياس ابن الأَبَّار هنا فاسد، لأن أولئك الصحابة هاجروا من أجل عقيدتهم، وفراراً من الشرك، وهو التجأ من بلاد إسلامية إلى بلاد الكفر مع أمير أرعن قيل إنه ارتدَّ"[3].

---

(١) النَّجاشيّ: ملك الحبشة. اللبيب: العاقل ذو اللب. (ج) أَلِبّاءُ.

(٢) طريفة، حميد، ابن الأَبَّار القضاعي ومدائحه في البلاط الحفصي-دراسة موضوعية فنية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر-باتنة، الجزائر، ٢٠٠٩-٢٠١٠م: ٦٩.

(٣) ابن الأَبَّار، ديوانه: ٥٦. هامش (١).

في هذا المشهد تمثل شخصية الراوي عبر منفذ ضمير المتكلم شخصية الإنسان المدافع عن نفسه، إذ تمثل شخصية رجل قلق ومضطرب نفسياً لدرجة أنه فقد السيطرة على ذاته ولغته، فهو يحاول أن يعمل من ماضي غيره صفحة مشرقة له ومشرفة لتاريخه. كما يظهر الضياع الروحي الذي تعيشه هذه الشخصية، فهذه "الأبيات نموذج يشير إلى نوع من أنواع الصراع الذي عاشه ابن الأَبَّار في فترة من فترات حياته، وهو صراعه مع خصومه وحساده، وهو هنا يعلل فراره، ربما حتى عن غير اقتناع تام من داخله، ولو كان مقتنعاً لما عاد إلى بَلَنْسية"[1]، فشخصيته تعيش صراعاً داخلياً هو صراع خاص، وهذا الصراع دليل تطورها ونموها وهذا دلالة الحدث.

أما الشخوص الأُخَر، فيُظْهِر قولهم الساخر من الشاعر بأن الخروج لأرض الروم منقصة جميع الصفات النفسية الجليلة؛ بأنهم بيض الوجوه، كريمة أحسابهم، شم الأنوف، عزيزو الجانب، ويعدون ذاك العمل منقصة وليس منقبة كما ادعاه الشاعر. أما الشخصيات الثانوية الأخرى فقد جاءت عرضاً في المشهد، واقتصر دورها على تطوير الحدث القصصي من دون أن تستقل بصفة أو حدث معين. أما زمان المشهد ومكانه فقد جاء زمن الخطاب عندما عاد إلى أهله وبلده.

تجمع هذه الأبيات بين السيرة الذاتية والمذكرات الشخصية ويُمْكِنُ عَدُّها سيرة ذاتية تتخذ من الوقائع التاريخية سنداً لأحداثها.

---

(١) الجودي، سعود غازي محمد، شعر ابن الأَبَّار البلنسي القضاعي، دراسة في مضامين الخطاب ومكونات المتن، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، مكة، ١٤٢١هـ: ٥٣.

وصفوة القول: غلب على مشاهد الهجاء والنقد الاجتماعي الساخر طابع المقطعات، وتناولنا في مضمونها هجاء للأفراد، والأقوام، والجماعات، والسخرية منهم، ناهيك عن السخرية من الخصال الذميمة، وإظهار السخرية من بعض التصرفات. وأبرزنا العناصر القصصية المذكورة في تلك المشاهد، وأشرنا إلى الأخرى التي لم تتضح معالمها أو غابت عن المشاهد.

٥ - مشاهد الشكوى والتذمر

الشكوى هي بث ما يكابده الإنسان[١] من ألم أو معاناة أو حرمان، وهي أيضاً "الوتر الحزين الشجي في قيثارة الشاعر، يمنح فيها الكلمات ما تحشرج في فؤاده من غم وحسرة"[٢]، وتشمل التذمر والتضجر من الغربة والزمن، والاضطهاد والبؤس والشقاء من الناس والمجتمع، والشيب وتقدم العمر والعجز، والحب والعذال والوشاة والهجر ومن قلة الحظ والشكوى من المرأة والفقر، ويشكل العامل المادي والسياسي أسباباً جوهرية لها، ما جعل الإنسان كسير النفس، فاقد الإحساس بطعم الحياة. فضلاً عن شكوى الضعف والمرض، ولا غرابة أن تنسجم هذه الأشعار مع الحكمة وتقديم النصيحة والفضائل.

---

(١) انظر: المناوي، محمد عبد الرؤوف، التوقيف على مهمات التعاريف، د. محمد رضوان الداية، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤١٠هـ، ٤٣٧.

(٢) الموسى، د. فيروز، قصيدة المديح الأندلسية-دراسة تحليلية، وزارة الثقافة، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٩م: ١١٧.

وقد أصبحت مشاهد الشكوى والتذمر والمعاناة اتجاهاً بارزاً في الشعر، "وقد ولدت مقدمة الشكوى مع الشعر الجاهلي، فشكا النابغة الذبياني همومه وغدر زمنه"[1]، وكان أول من اتبع مقدمة الشكوى من الهم والليل[2]، وغلبت على مشاهد الشكوى المقطعات لطبيعة الموقف الاجتماعيِّ، ووجهت سهامها للمجتمع والأفراد بأشعار معبِّرة مؤثِّرة تخاطب الوجدان البشري، وأبرزت تناقضات المجتمع وفساده بصور رمزية حيناً، أو حقيقية حيناً آخر. وكشفت عن عمق التفاعل بين الشاعر والمجتمع، وشدة الصلة بينهما. فكأن الشعر صورة المجتمع الحقيقية ذات القيمة التوثيقية، فقد شكا الناس زمانهم وبني عصرهم وحالهم التي آلوا لها، فجاءت مشاهدها قصيرة غير مسترسلة لأنه في مقام الشكوى، والإطالة فيها تسبب الضجر، وتدفع على الملل، وتخلّف السآمة، وهذا يؤدي إلى عدم الإصغاء إلى الشكاية.

وتحمل أبيات الجلياني أبي الفضل محمد عبد المنعم الغساني في **شكواه من بني عصره**، بؤرة النظرة التشاؤمية لكل من حوله من البشر، وما يرافقها من انعدام ثقته بجميع الناس، حتى بات لا يثق بنفسه أيضاً، يقول الجلياني[3]: **[من البسيط]**

---

(١) الموسى، د. فيروز، قصيدة المديح الأندلسية- دراسة تحليلية: ١١٧.

(٢) انظر: رومية، د. وهب، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٧م: ١٠١.

(٣) ابن الأَبَّار القضاعي البلنسي، أبو عبد الله محمد، تحفة القادم، أعاد بناءه وعلق عليه د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م: ١٢٩.

قالوا نرى نفراً عند الملوكِ سَمَوْا وما لهم همةٌ تَسْمُو ولا وَرَعُ
وأنتَ ذو همَّةٍ في الفضلِ عاليةٍ فَلِمْ ظميتَ وَهَمْ في الجاهِ قَدْ كَرَعُوا
فقلتُ: باعوا نفوساً واشترَوا ثمناً وَصُنتُ نَفْسِي فَلَم أَخضَعْ كَمَا خَضَعُوا
قد يُكْرَمُ القردُ إعجاباً بخسّتِهِ وَقَدْ يُهَانُ لفرطِ النَّخْوةِ السَّبُعُ

هذا المشهد تصوير لحدث بسيط أو موقف لحظي، فقد استفز الواقعُ الشاعرَ، فعبر على هذا النحو، فنقل الحدث أو الخاطر من عالم الفكرة إلى عالم الكلمة. ومن البَيِّن أن هذه المقطوعة لم تهتم بالمكان ولا الزمان، ولا حددت شخصيات بعينها، سوى شخصية الراوي الشاعر المحورية التي تتمثل في ضمير المتكلم الذي تروى القصة من خلاله، إذ تمثل شخصيةَ رجل عزيز الجانب، ذا همة عالية، كريم الحسب والنسب، له شأن في المجتمع، فقد تجهمت الأيام للشاعر، وصهرته الآلام في بوتقتها، فأذاقته المرارة أشكالاً وألواناً، ولم تفده سمو مكانته وعزها وعلمه في الحظوة والمكانة، فصوَّب أعداؤه سهام كيدهم نحوه، واختلقوا عليه الأباطيل والأراجيف، فعاش كسير النفس. ويُفهم من حديث الراوي (الشاعر) أن هناك شخوصاً أُخر يتعاطفون معه، فقد نقلوا للشاعر حديث الشارع؛ بأن جماعة من الناس قد علا شأنهم عند أصحاب النفوذ، وهم غير جديرين بتلك المهمة، وأردفوه بحديثهم الذي حمل التمجيد والثناء عليه، وهنا تأتي إجابة الراوي الشاعر الوافية التي تنم على عقل راجح، بأنهم باعوا نفوسهم، وذلوا وخضعوا، وهو لا يقبل بهذه الأمور البتة، فعانى الألم، وتجرع الصاب والعلقم وكيد الحساد والخصوم، وأصابه نوبات

حادة من الألم، لم تجعله يستسلم لليأس، ويفقد كل أمل. ويكفهر الوجود في ناظريه، فجاءت شكواه نابعة من شعوره الحاد بأنه لم يحظَ بمكانته الاجتماعية المرموقة. ويطوي الراوي المشهد بحكمة بالغة تنم على الفخر بالنفس وعزتها والاعتداد بها، فخر يقابله ذم لهؤلاء الذين تهافتوا على الأبواب، وتكالبوا أمام أصحاب النفوذ. ويسجل الشاعر هنا إدانة لعصره على إجحاف حقه وبخس مواهبه. وجاءت القصة قصيرة وموجزة؛ لأن الشاعر في مقام الشكوى، والإطالة فيها تسبب الملل والضجر والسآمة، وهذا يؤدي إلى عدم الإصغاء لشكاته، وتصرف المستمع عن الأصغاء إليه، وبالتالي عن التفاعل مع الشاكي.

ويميز هذا المشهد بلاغة التنويع السردي التي تقطع خط السرد بالتحول من الماضي **(قالوا)** التي تحمل في صورتها الكلام المقال الكثير، إلى الحاضر **(نرى)** ثم إلى الماضي، وهذا التنويع السردي أو ما يسمى فن الالتفات يمثل تحولاً في البناء الأسلوبي من ضمير إلى آخر، ومن زمن فعل إلى زمن آخر، ومن نوع جملة إلى آخر.

أما ترتيب الأحداث حسب زمن القصة، فقد بدأ زمن السرد بالزمن الماضي **(قالوا)** ثم تحول إلى الحاضر **(نرى)**، ثم يعود للزمن الماضي **(سموا)** للتعبير عن أحداث، ويلاحظ في زمن السرد قطع؛ إذ ينقطع سير الزمن عندما يلجأ الشخوص الأُخر إلى وصف شخصية الراوي وصفاً خالصاً انتفى فيه الزمان والحركة **(وأنت ذو همة في الفضل عالية)**، وهذا الوصف في أكثر من حدث، والتمجيد بأنه طويل الباع في العلم والمعرفة والمكانة

للتوضيح والتفسير، ثم يعود الراوي إلى الزمن الماضي **(فقلت، باعوا، صنت)** معللاً ومفسراً**.** أما الوصف السردي الذي هو عبارة عن فعل يتضمن حركة وزمناً وشخصية حيث تقوم الشخصية بالحركة في زمن ما، وذلك كله في فضاء مكاني، وحول أشياء معينة**.**

وموضوع هذا المشهد يعالج قضية اجتماعية، لا تحد بزمان أو تحاط بمكان، وإن كان المجتمع هو المحيط الأسري لها، ومن هنا صار المكان مفتوحاً، يصلح فيه لأي زمان ومكان**.**

وتبرز **شكوى الفقر** عند أبي جعفر أحمد بن عبد الملك بن سعيد، عندما سافر بعض الأرذال بماله، ونُكِب في سفره، فعاد أبو جعفر فقيراً بأسوأ أحواله، فنراه يعبر عن شكواه في قوله[1]**: [**من البسيط**]**

اغدُ ولا يُغْنِ عنك القيلُ والقالُ ... فالجودُ مبتسمٌ والفضلُ يختالُ

قالوا: فلانٌ رماهُ اللهُ في سفرٍ ... رآه رأياً بما حالَتْ به الحالُ

فآب منهُ سليباً مثلَ مولده ... عليه ذلٌّ وتفجيعٌ وإقلالُ

فَقُلْتُ: لا خفَّفَ الرَّحمنُ عنه، فلم ... يكنْ لَدَيهِ على القُصَّادِ إقبالُ

فقلْ له: دامَ في ذلٍّ ومَسْغَبَةٍ ... ولا أُعيدتْ له في المالِ آمالُ[2]

قَدْ كَانَ حُمْقُكَ حسنُ المالِ يسترُهُ ... فاليومَ أصبحتَ لا عقلٌ ولا مالُ

---

(١) المقَّري، نفح الطيب**:** ٤**/**١٨٧**-**١٨٨**.** أحمد بن عبد الملك بن سعيد، استوزره عثمان بن عبد المؤمن ملك غرناطة**.**

(٢) المسغبة**:** المجاعة**.**

يروي أبو جعفر شكايته وما أصابه من قلة المال بعد أن نُكب في سفر، فقد حُكي عن أبي جعفر أنه جعل شخصاً يسفر في ماله، فلما عاد من سفره، فإذا لا مال ولا غيره، فعاد بخفي حنين.

أما شخوص المشهد؛ فهما الشاعر ذاته، وذاك الشخص الذي سافر بمال أبي جعفر الذي يختفي بمظلة الشاعر، وهنا تظهر شخصية الشاعر صاحب الشكوى عبر منفذ ضمير المتكلم **(فقلت)** عندما يلجأ إلى الدعاء على ذاك الشخص الذي أفقده ماله. الأمر الذي يعكس التشاؤم والضياع الروحي الذي تعيشه الشخصية وحزنها واضطرابها، ويعكس صوتها الحزين همومها وآلامها. فقد أوقعه حظه البائس في شراك ذاك الشخص الذي اتصف بالخيانة والسرقة والاحتيال. وجاءت الشخوص الثانوية الأخرى عرضاً ومساعدة على إتمام المشهد، واقتصر دورها على تطوير الحدث القصصي.

وتتركز أحداث المشهد في ذهاب الرجل بمال أبي جعفر، وتبرز نقطة التأزم بها -وإن لم تكن واضحة للعيان- في عودة ذلك الرجل فارغ اليدين. الأمر الذي هز أركان أبي جعفر، وجعله يندب حظه العاثر، وأصبح كسير النفس فاقد الأمل.

وزمن المشهد مفتوح لا تحديد له، وهو زمن الذهاب في السفر والإياب، وتحديد المكان لا يقدم شيئاً ولا يؤخر، وبالرغم من واقعية القصة، فقد اختفت معالم الزمان والمكان فيه، سوى ما عرفناه من زمن السرد. فهو يبث شكواه بصورة موجزة بليغة، فلا مجال للاسترسال والتصوير، بل الإيجاز والتركيز لإيصال مفهوم الشكوى وعدم الإطالة على المستمع.

ونقف على مشهد اجتماعي آخر عند أبي بكر بن مُجْبَر الأندلسي، يحمل **شكوى الفقر** والتعفف معاً على نحو ما تعبر مقطوعته[1]: **[من الوافر]**

وَقائلــةٍ تقُــولُ وَقــدْ رَأَتنِــي أُقاسِي الجدْبَ في المرعَـى الخـصيبِ
أَمـا عَطَـفَ الفقيـهُ وَأنـتَ تـشكُو لـهُ شَـكوى العليـلِ إلى الطَّبيـبِ؟
وَقــدْ مَــرَّ الثَّنــاءُ بِمعْطَفيــهِ كــما مــرَّ النَّــسيمُ عــلى القَــضِيبِ
فَقلــتُ: عــليَّ شُــكرٌ وامتِــداحٌ ولــيسَ عــليَّ تَقليــبُ القُلــوبِ

يقوم هذا المشهد الشعري على شخصيتين اثنتين المرأة السائلة والراوي الشاعر المجيب، إذ تمثل شخصية المرأة الاستعطاف والشفقة والحنو، وتمثل شخصية الراوي الرجل العزيز النفس المتعفف هادئ الأعصاب، في مشهد تبدأ أحداثه من رؤية المرأة للشاعر وهو يعاني من قلة الحظ، فأشفقت عليه، وبادلته الشعور، وكشفت عن شعوره الباطني، ولكنه بدا في جوابه عفيفاً كريم النفس. واختفت معالم الزمان والمكان في المشهد؛ إذ تحديدهما وعدمه سواء.

وتبدو ملامح الشكوى عند أبي الصَّلت أمية بن عبد العزيز الداني[2]، عندما يصرّح عن **حقيقة بؤسه** في كونه أديباً متميزاً بين الناس، الأمر الذي

---

(١) ابن مُجْبَر الأندلسي، شعره: ٨٠.

(٢) أمية بن عبد العزيز الداني الأندلسي، أبو الصَّلت **(٤٦٠ -٥٢٩ هـ / ١٠٦٨ -١١٣٤م)**، حكيم، أديب، من أهل دانية بالأندلس، ولد فيها، ورحل إلى المشرق، فأقام بمصر، وسكن الإسكندرية، ثم انتقل إلى المهدية **(من أعمال المغرب)**، ومات فيها. كان أوحدَ زمانه، وأفضل أقرانه، متبحراً في العلوم، وله شعر فيه رقة وجودة، وكتبٌ في الطب. انظر: الأصفهاني، العماد، خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، الجزء الأول: ١٨٩.

جعلـه مثقـلاً بالهمـوم لحظـه العاثر، فـروى ذلـك في مـشهـد قصـصي[1]:

[من الطويل]

وَقائِلَـةٍ مـا بـالُ مثلِـكَ خَـامِلاً أأنتَ ضَعيفُ الرَّأيِ أَم أَنتَ عاجزُ؟
فَقُلـتُ لَهـا: ذَنبـي إلى القَـومِ أَنَّنـي لِمَـا لَم يَحـوزوهُ مِـنَ المَجـدِ حـائِزُ
وَما فاتَني شَيءٌ سِوى الحَظِّ وَحـدَهُ وَأَمّـا المَعـالي فَهـيَ فِيَّ غَرائـزُ

المتأمل في هذه الأبيات، يلفت نظره شعور حـاد بـالبؤس والحرمـان، وإحساس مرير بوقعه على النفس، وشكوى صارخة من الحظ العاثر، فيلجأ إلى إظهار الشكوى ترجماناً عن فؤاد مكلوم، يصدر الزفرات الحرَّى تعبيراً عن هموم وأوصاب وأوجاع، في مشهد قصصي تظهر محددات بنائه في شخـصية المرأة التي خاطبته، **(**وقائلة**)**، وشخصية الراوي الشاعر التي تظهر في ضمير المتكلم **(**فقلت**)**، وخلا المشهد من تحديد الزمان والمكان**.** وتمثلـت أحـداث المشهد بالسؤال الذي وجهته المرأة للراوي الشاعر تستفسر عن حاله، فأجابها أنه يملك أطراف المجد كلها، لكن فاتته الحظوة، فأصبح يندب حظه العاثر**.** الأمر الذي طبع مشهده بنغمة شاكية**.**

ويعالج الكاتب في هذه القصة فكرة إنسانية يبرز فيها وضع الإنـسان المتميز في مجتمع الاستغلال، هذا المجتمع الذي يذبح الإنسان المتميز بسكين الشقاء والسعي المضني من أجل لقمة العيش، فأضاء أبعادها بعرضه الفنـي

(١**)** الأصفهاني، العماد **(**ت٥٩٧هـ**)**، خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغـرب، الجـزء الأول، تحقيق محمد المرزوقي، ومحمد العروسي المطـوي، والجـيلاني بـن الحـاج يحيـى، الـدار التونسية للنشر، تونس، ط٣، ١٩٨٦م**:** ٢٢٦**.** المقَّري، نفح الطيب**: ٣/** ٣٥٦**-**٣٥٧**.**

القصصي لها، وكشف معناها المأساوي، فبرزت رؤيته للمجتمع وشكاته منه، التي دلت على ارتباط الشكل الأدبي بالبنى الاجتماعية والاقتصادية السائدة في المجتمع[1].

ويروي ابن سعيد المغربي شكايته من **سوء الأحوال** في أثناء استقراره في القاهرة قائلاً: «لما استقررت بالقاهرة تشوّفت إلى معاينة الفسطاط، فسار معي إليها أحد أصحاب القرية، فرأيت عند باب زويلة من الحمير المعدّة لركوب من يسير إلى الفسطاط جملة عظيمة، لا عهد لي بمثلها في بلد، فركب منها حماراً، وأشار إليّ أن أركب حماراً آخر، فأنفت من ذلك جرياً على عادة ما خلفته من بلاد المغرب، فأخبرني أنّه غير معيب على أعيان مصر، وعاينت الفقهاء وأصحاب البزة والشارة الظاهرة يركبونها، فركبت، وعندما استويت راكباً أشار المكاري إلى الحمار، فطار بي، وأثار من الغبار الأسود ما أعمى عينيّ، ودنس ثيابي، وعاينت ما كرهته، ولقلة معرفتي بركوب الحمار وشدة عدوه على قانون لم أعهده، وقلة رفق المكاري، وقعت في تلك الظلمة المثارة من ذلك العجاج، فقلت: [من المتقارب]

لَقِيتُ بِمِصْرَ أَشَدَّ البَوار ... ركوبَ الحمارِ وكحلَ الغُبارْ[2]

وخَلْفِي مُكَارٍ يفوقُ الرِّياح ... [و]لا يَعرِفُ الرِّفقَ مهمَا استطار[3]

---

(١) انظر: فضل، د. صلاح، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م: ٢٩.

(٢) البَوار: الهلاك.

(٣) ما بين قوسين زيادة ليستقيم الوزن. المُكاري: مُكْرِي الدواب، وغلب على الحمَّار والبغَّال. (ج) مُكارون.

أُنَادِيـــه مَهْـــلاً فـــلا يَرْعَـــوِي إلى أن ســجدْتُ سُــجودَ العِثَــارْ
وقـــدْ مـــدَّ فـــوقي رواقَ الثَّـــرى وأَلْحَـــدَ فِيـــهِ ضـــياءَ النَّهـــارْ

فدفعت إلى المكاري أجرته، وقلت له: إحسانك أن تتركني أمشي على رجليّ، ومشيت إلى أن بلغتها؛ وقدرت الطريق بين الفسطاط والقاهرة وحققته بعد ذلك نحو ميلين، ولمّا أقبلت على الفسطاط أدبرت عني المسرة، وتأمّلت أسواراً مثلّمة سوداء وآفاقاً مغبرة، ودخلت من بابها وهو من دون غلق يفضي إلى خراب معمور بمبان متشتتة الوضع، غير مستقيمة الشوارع، قد بنيت من الطوب الأدكن والقصب والنخيل طبقة فوق طبقة، وحول أبوابها من التراب الأسود والأزبال ما يقبض نفس النظيف، ويغض طرف الظريف، فسرت وأنا معاين لاستصحاب تلك الحال، إلى أن صرت في أسواقها الضيقة، فقاسيت من ازدحام الناس فيها لحوائج السوق والرّوايا التي على الجمال ما لا تفي به إلاّ مشاهدته ومقاساته، إلى أن انتهيت إلى المسجد الجامع، فعاينت من ضيق الأسواق التي حوله ما ذكرت به ضده في جامع إشبيلية وجامع مرّاكش، ثم دخلت إليه فعاينت جامعاً كبيراً قديم البناء، غير مزخرف، و لا محتفل في حصره التي تدور مع بعض حيطانه، وتنبسط فيه"[1].

يُظْهِر مشهد ابن سعيد المغربي معظم عناصر القص، من شخوص وأحداث، وسرد وحوار، وزمان ومكان، وهو مشهد ينم على عدم الألفة والارتباط بين الشاعر الراوي وبين المكان، وهذا التحول في طبيعة المكان وما رافقه من سوء الأحوال، رافقه تحول بالزمن إلى الحسرة والقلق، وأصبح

(١) ابن سعيد المغربي، شعره: ١٢٧-١٢٨. والمقَّري، نفح الطيب: ٢/ ٣٤٠.

مكان شؤم وازدراء. "وكلما كان الموقف مأساوياً كان الانحسار والضيق والانسداد"[1]. وتبرز في هذا المشهد الحكائي الطريف علاقة الإنسان بالمكان، وتتمثل بثنائية ضدية الاتصال/الانفصال. وكأن ابن سعيد يصوب لذعات شاكية للمجتمع، فضلاً عن أنه يسجل صورة توثيقية له آنذاك.

وتحمل مشاهد الشكوى شيئاً من **السيرة الذاتية**، كما يبدو لنا في قصيدة للوزير الكاتب أبي بَكْرٍ محمد بن سُوَارٍ الأَشْبُوني[2]، الذي عاش في المدة الواقعة بين **(٥٠٠-٥٥٠هـ)**[3]، وكان قد أُسِرَ، وبقي معتقلاً بمدينة قُورِيَة[4] من عمل الطاغية **(فِرْذِلِنْد)**، إلى أن خرج من وثاقه، فقد روى في قصيدته كيفية القبض عليه ووقوعه في الأسر، وأثر نكبة الأسر فيه، فجاءت أنغام حروفها شاكية، فضلاً عن كونها طابعاً توثيقياً لحدث بارز في تاريخه، يقول الأشبوني: **[من الطويل]**

وَلَيْلٍ كَهَمِّ الْعَاشِقينَ قميصُهُ رَكبْتُ دَيَاجِيهِ وَمَرْكَبُهَا وَعْرُ[5]

---

(١) مداس، د. أحمد، الفعل السردي في الخطاب الشعري-قراءة في مطولة لبيد: ٤٠.

(٢) انظر: ابن بسام الشنتريني، الذخيرة: ق٢/م٢/ ٨١٥-٨١٧. وانظر: المقَّري، نفح الطيب: ٣/ ٦١٢، وفيه إشارة إلى أن اسمه محمد بن عيسى بن سوار الأشبوني، وقد وردت تلك الإشارة في معرض الحديث عن القاضي الفقيه علي بن القاسم بن محمد بن عشرة أحد رؤساء المغرب الأوسط.

(٣) انظر: والي، د. فاضل فتحي محمد، الفتن والنكبات الخاصة وأثرها في الشعر الأندلسي، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، السعودية، ط١، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م: ٣١٩.

(٤) قُورِيَة: من مدن الأندلس، قريبة من ماردة. واسعة الفناء، لها سور منيع، ومن أحصن المعاقل وأحسن المنازل. انظر: الحِميري، الروض المعطار: ٤٨٥.

(٥) دياجي الليل: ظلماته وحنادسه.

سَرَيْتُ وَأَصْحَابِي يُمِيلُهُمُ الكَرَى ... فَهُمْ مِنْهُ فِي سُكْرٍ وَمَا بِهِمُ سُكْرُ

رَمَيْتُ بِجِسْمِي قَلْبَهُ فَنَفَذْتُهُ ... كَمَا نَفَذَ الإِصْبَاحُ إِذْ فُتِقَ الفَجْرُ

وَلَمَّا بَدَا وَجْهُ الصَّبَاحِ تَطَلَّعَتْ ... خُيُولٌ مِنَ الوَادِي مُحَجَّلَةٌ غُرُّ

فَقُلْتُ لَهُمْ: خَيْلُ النَّصَارَى فَشَمِّرُوا ... إِلَيْهَا وَكرُّوا هَاهُنَا يَحْسُنُ الكَرُّ[1]

وَكَانَتْ حُمَيَا النَّوْمِ قَدْ صَرَعَتْهُمُ ... فَفُلُّوا وَوَلَّوْا مُدْبرين ومَا قَرُّوا[2]

وَأَفْرَدْتُ سَهْماً وَاحِداً فِي كِنَانَةٍ ... مِنَ الحَرْبِ لاَ يُخْشَى عَلَى مِثْلِهِ الْكَسْرُ

وَكُنْتُ عَهِدْتُ الحَرْبَ مَكْراً وَخُدْعَةً ... ولكنْ مِعَ المَقْدُور ما لامْرِئٍ مَكْرُ

فَطَاعَنْتُهُمْ حتَّى تَحطَّمَتِ الْقَنَا ... وَضارَبْتُهُمْ حَتَّى تَكَسَّرَتِ البُتْرُ

أُضَرِّجُ أَثْوَابِي دَماً وَثِيَابَهُمْ ... كَأَنَّ الَّذِي بَيْنِي وَبَيْنَهُمُ عِطْرُ

وَأُحْدِقَ بِي، والمَوْتُ يُكْثِرُ نَابَهُ ... وَمَنْظَرُهُ جَهْمٌ، وَنَاظِرُهُ شَزْرُ[3]

فَأَعْطَيْتُهَا وَهِي الدَّنِيَّةُ صَاغِراً ... وَقَدْ كَانَ لِي فِي المَوْتِ لو يَدّنِي عُذْرُ

فَطَارُوا وَصَارُوا بي إِلى مُسْتَقَرِّهِمُ ... يُصَاحِبُنِي ذُلٌّ، وَيَصْحَبُهُمْ فَخْرُ

فَقَالَ العَذَارَى حَرِّقُوهُ مقَارِضاً ... فَمِنْ قَتْلِهِ الفِتْيانَ عُطِّلَتِ الْبِكْرُ

فَجَاءُوا بِأَنْوَاعِ الكُبُولِ وَنَظَّمُوا ... سَلَاسِلَ فِي جِيدِي كَمَا يُنْظَمُ الدُّرُ

وَسَاقُوا كِلَاباً كَالْفُحُولَةِ أَجْسُماً ... لَهَا أَعْيُنٌ خُضْرٌ مَلَاحِظُهَا شُزْرُ

فَسُبْحَانَ رَبِّي مَا أَجَلَّ جَلَالَهُ ... تَخَلَّصَنِي مِنْهَا لَهُ الحَمْدُ والشُّكْرُ

---

(١) الكرُّ: الرجوع، وخِلاف الفرّ.

(٢) الحُمَيّا من كل شيء: شدته.

(٣) الشَّزْرُ: نظرة الإعراض، أو الغضب، أو الاستهانة.

فَضَاقَتْ عَلَيَّ الأَرْضُ حَتَّى كَأَنَّهَا ... بِمَا رَحُبَتْ مَا كَانَ فِي طُولِهَا فِتْرُ
فَنَادَيْتُ فِي حَوْلٍ مِنَ الدَّهْرِ كَامِلٍ ... أَلَا رَجُلٌ حُرٌّ، أَلَا رَجُلٌ حُرُّ
وَإِنَّ وَرَاءَ البَحْرِ أَرْوَعَ مَاجِداً ... بِغُرَّتِهِ الغَرَّاءِ يُسْتَنْزَلُ القَطْرُ
أَلَا خَبِّرَانِي ابْنَيْ أَبِي هَلْ أَتَاكُمَا ... وَشِيكاً عَنِ القَاضِي أَبِي حَسَنٍ ذِكْرُ
سَلَا عَنْ سَلَا هَلْ مِنْ عَلِيٍّ حَقِيقَةٌ ... فَإِنِّيَ فِي أَحْشَاءِ قُورِيَّةٍ سِرُّ
أَلَا إِنَّمَا الدُّنْيَا عَلِيٌّ وَقُرْبُهُ ... وَإِلَّا فَإِنَّ الأَرْضَ عَامِرُهَا قَفْرُ
بِعَدْلِ عَلِيٍّ تُعْمَرُ الأَرْضُ كُلُّهَا ... وَتَتَّسِعُ الدُّنْيَا وَلَوْ أَنَّهَا قَبْرُ
حَنِينِي إِلَيْهِ مَوثِقاً وَمُسَرِّحاً ... كَمَا حَنَّ للبِرِّ الَّذِي يُغْرِقُ البَحْرُ

يحكي هذا المشهد قصة وقوع الشاعر في الأسر، ويبدأ الشاعر بتحديد الزمن **(وَلَيْلٍ)**؛ ليكشف عن فداحة الأمر، فالظلام دامس، يشبهه ليل العشاق لشدة سواده. واستمر حتى صباح اليوم التالي. وتسارعت أحداث المشهد، فلما برزت لهم خيول محجلة من جانب الوادي، قال الشاعر لأصحابه، إنها خيل الأعداء، فاستعدوا لها، وكرّوا، فهنا يحسن الكرّ، ومكثوا غير بعيد، وصرعتهم حميّا النوم، وأصبحوا غرقى في نومهم، فهوجموا، فتخلى عنه أصحابه، وولوا مدبرين، وهنا الراوي يتحدث عن نفسه بأنه أبلى بلاء حسناً، وينفي عن نفسه الجبن والخوف والضعف، وخاض معركة غير متكافئة، وطاعن أعداءه حتى تحطم رمحه، وضاربهم بسيفه حتى تكسر[1]، وتضرجت ثيابه وثيابهم بالدماء، فلما أحدق الموت به

(١) انظر: والي، د. فاضل فتحي محمد، الفتن والنكبات الخاصة وأثرها في الشعر الأندلسي: ٣٢٢.

من كل جانب، وظن أن لا فرار، وأحاطوا به من الجوانب كلها، وضاقت عليه الأرض بما رحبت، ألقوا القبض عليه، وأصبح أسيراً بأيدي الفرنجة، وأسرعوا به إلى بلادهم كسير النفس، يرفل بأثواب الذل والهوان،، وهم في أعلى مراتب الفخار والاعتزاز، وحين أبصروه، صاح العذارى بأن يحرقوه، لأنه قتل الكثير من فتيانهم وشبابهم، ما عطل زواجهم، ثم جاؤوا بأنواع السلاسل والقيود، وكبلوه فيها، وسلطوا عليه كلابهم، وعذبوه وأهانوه، ورموه في الأسر، "ومكث في سجنه عاماً أسود من ليل الشتاء الطويل المظلم، حتى افتدى نفسه مستعيناً بأهل المروءة بعد الله في دفع الفدية، وفك أسره، ومنحه حريته"[1]. فقد ذاق في سجنه أنواع العذاب المهين البدني والنفسي كلها. وبعد خروجه لم يجد ملجأً يأويه، وضاقت الأرض عليه بما رحبت، ونادى نداء استغاثة. وبعد عرض مجمل قصته انتقل الراوي **(الشاعر)** إلى مدح القاضي أبي الحسن بن عشرة، بالصفات التي تليق به، ويعبر عن شوقه للقياه.

وتتحدد معالم الزمان في هذا المشهد القصصي من منتصف الليل إلى اليوم الثاني في المواجهة، ثم مكوثه عاماً في الأسر مصفداً، بينما يظهر زمن سرده في مدة كتابة المشهد أو تلقيه.

ويظهر فيه مجموعة من الأصوات المختلفة، أبرزها شخصية الراوي **(الشاعر)** التي تجرعت آلام الأسر وأحزانه، وإن كان حديثها بعد الفكاك من الأسر، إلا إنه يحمل شكوى موسومة بأنين وألم دفين من سوء ما ألمّ به،

---

(١) والي، د. فاضل فتحي محمد، الفتن والنكبات الخاصة وأثرها في الشعر الأندلسي: ٣٢٠.

وعاناه، وذاق مرارته، يرافقها معاني الفخر بالذات والاعتداد بها، ويندب زمانه الذي آل به إلى الذلة بعد العزة، والهوان بعد الرفعة، والهزيمة بعد الغنيمة. ويُلحظ أن الراوي مضطرب نفسياً لدرجة أفقدته السيطرة على ذاته، وعلى لغته، فصار ينادي بصوت يرجح أنه عال، لكنه لا ينادي أحداً محدداً، وكأنه ينفث حرقة في صدره، ناهيك عن دواعي التكرار النفسية (ألا رجل حر ألا رجل حر)، "فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي"[1]، الأمر الذي يُظْهِر التشاؤم والضياع الروحي الذي تعيشه تلك الشخصية. أما الشخصيات الثانوية الأخرى؛ جماعة أصحابه الذين يدل عليهم قوله: (سَرَيْتُ وَأَصْحَابِي)، (فَقُلْتُ لَهُمُ: خَيْلُ النَّصَارَى فَشَمِّرُوا)، فكانوا في حال من السوء لا يحسدون عليها، فقد غلبتهم حميا النوم، وفروا مدبرين، وتركوه في ساحة المعركة وحيداً يقارع الأعداء، (فَطَاعَنْتُهُمْ حتَّى تَحطَّمَتِ الْقَنا)، وقد أنصف الراوي أعداءه، ووصفهم بالشجاعة، وشدة البأس، وساعدت شخوص الأصحاب والأعداء على إتمام المشهد القصصي بالأحداث التي قاموا بها، ما جعل المشهد يسير ويتطور بالاتجاه الدرامي، فازداد تركيباً وتعقيداً[2]، فقد تنامت أحداثه وتصاعدت من المسير في منتصف الليل حتى إلقاء القبض على الراوي (الشاعر)، وتكبيله بالسلاسل.

---

(١) السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، الإسكندرية، منشأة المعارف، د.ط، د.ت: ١٧٢.

(٢) انظر: إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ٢٧٧.

هذا التَّحول في القصيدةِ من الفخر بالنفس الذي يمثل إحدى محاولات مواجهة الاغتراب[1] إلى الشَّكوى أمدَّهَا بإيقاع، أعطى صورة حركية نابضة فيها، وأبرز فيها سمات الحزن والألم. وكشف عن المعاني المتغلغلة في نفس الشاعر الممتلئة. وقد أفاد تَكرار بعض الكلمات تفريغ شحنة الضِّيقِ المطبقة على الشاعر، والاشتفاء من بعض المعاني الَّتي تعتلج في داخله.

وخلاصة القول: لقد كثر إيراد النزعة القصصية في مشاهد الشكوى، فشكا الشعراء من الزمان وتقلبه، والفقر وسوء الأحوال، وندبوا حظوظهم العاثرة، وجاءت بعض مشاهدهم تحمل ما يشبه السيرة الذاتية التي نفثوا من خلالها الهموم والأوجاع، إذ إن "في كثير من الأحيان تعد الشكوى حاجة نفسية ملحة، فعن طريقها يتخفف المرء من أثقال همومه ودفين آلامه بما يطلق من صيحات التشكي، وصرخات الألم، وعن طريقها تتجلى ذات الإنسان، فيكشف عن معاناته، وينفث ما في صدره من آلام، لم يعد في وسعه أن يتحملها وأن يصبر عليها"[2]. لذلك جعلوا منها وسيلة، تصور مظاهر الخلل في المجتمع وتنقدها، وتطالب بإصلاحها، وتكشف أنماطاً من السُّلوك الاجتماعيِّ السَّائد. وفضلاً عن أهمية هذا الشعر الأدبية والفنية، فإنها توثق لتلك المرحلة من الزمن.

---

(١) انظر: سبيناتي، د. هناء، ظاهرة الاغتراب في شعر منجك، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٩، العدد ١-٢، ٢٠١٣م: ١٧١.

(٢) الشهري، ظافر عبد الله علي، الشكوى في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، السعودية، ١٩٨٩-١٩٩٠م: ١٣.

الفَصْلُ الثَّالِثُ

الاتجاه السِّياسي

١. مشاهد مدح الأمراء والولاة

٢. مشاهد الفتوح والمعارك والنكبات

٣. مشاهد القضايا السياسية المتنوعة

الفَصْلُ الثَّالِثُ

الاتجاه السِّياسي

استمر سلطان المرابطين بين عامي (٤٨٤-٥٤٠هـ)، وقد استُهل بتولي يوسف بن تاشفين زمام الأمور، وكان له الأندلس والمغرب من تونس حتى المحيط الأطلنطي. ثم تولى مقاليد الحكم بعده ابنه عليّ. ومثَّل ظهور محمد بن تومرت في عاصمتها مراكش سنة (٥١٤هـ) زعيماً لحركة دينية مؤشراً نهاية المرابطين.

وكان أول جيش موحِّدي دخل الأندلس نحو سنة (٥٤٠هـ)، وتم الاستيلاء على مراكش سنة (٥٤١هـ)، وكانت بداية تأسيس دولة الموحِّدين التي عاشت في مرحلة من الازدهار والرخاء والنهضة الأدبية والعلمية والحضارية، ولا سيما في عهد المنصور الموحدي؛ أبي يوسف يعقوب بن يوسف ابن عبد المؤمن الذي ارتبط اسمه ارتباطاً وثيقاً باسم الأندلس بفضل ما أحرزه من انتصارات، فقد توافر للمنصور من الجلد والدهاء السياسي والعسكري وقوة التأثير والردع، ما لم يتوافر لغيره، وكان يوصف بالفارس "الذي أظهر أبهة ملكهم، ورفع راية الجهاد، ونصب ميزان العدل، وبسط أحكام الناس على حقيقة الشرع، ونظر في أمور الدين والورع والأمر بالمعروف والنهي عن

المنكر، وأقام الحدود حتى في أهله وعشيرته الأقربين، كما أقامها في سائر الناس أجمعين، فاستقامت الأحوال في أيامه، وعظمت الفتوحات"[1]. "وانطوت بموته مرحلة من أحفل مراحل تاريخ المغرب والأندلس بالأحداث والبطولات، وكأنما كان رحيله نقطة البداية لنهاية دولة الموحدين، بل لنهاية الأندلس كلها"[2].

وقد اهتم أمراء الموحدين وولاتهم بالأدب، وشجعوا الأدباء، وأعلوا من شأنهم، فنشطت الحركة الأدبية وكثرت مجالسها، وعقدت الندوات الشعرية في قصور الأمراء والمعارضات والمناظرات، وأسرف الأمراء عليهم في الهدايا والأعطيات، فكانت من عوامل الازدهار في الدولة الموحدية. كما شكل تمجيد انتصارات الخلفاء من المرابطين والموحدين هدفاً سامياً عند الشعراء، فتهافتوا على القصور، وتفننوا في ذلك، وأبرزوا عزتهم ورفعة مجدهم.

ومع أوائل القرن السابع الهجري، بدأ الضعف يدب في دولة الموحِّدين، وبدأت المدن الأندلسية تسقط تباعاً، الأمر الذي أدى إلى بروز قضية سياسية أخرى، تمثلت في الاغتراب عن البلدان والنزوح عنها، الذي هيَّج أحاسيس الشعراء، فرثوا مدنهم رثاء تتفطر منه القلوب. وتوالت النكبات، حتى انتهت الدولة الموحِّدية إلى الضّعف والاضمحلال، وأفلت شمسها، وزالت حضارتها البراقة.

---

(١) ابن خَلّكان، أبو العباس أحمد بن محمد بن أبي بكر، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٨م: ٧/ ٣-٤.

(٢) ابن مُجْبَر، شعره (مقدمة المحقق): ٢٣.

ولم تكن الحركة الشعرية إبان عهدي المرابطين والموحِّدين بمعزل عن الواقع السياسي؛ فقد كانت ترجماناً لأحداثه، وجانباً إعلامياً ناطقاً بتغيراته الفكرية والثقافية والسياسية. وهذا ما سنقف عليه في هذا الفصل الذي يتناول المشهد الشعري القصصي السياسي في تلك الحقبة الزاهرة، فنقف على الأشعار القصصية التي روت لنا مدح الأمراء والولاة، ومشاهد المعارك والمقاومة والانتصارات العظيمة، ووصف وقائعها وسرد أحداثها، ومآسي النكبات والهزائم التي أدت إلى ضياع الأندلس، ونقف أيضاً على قضايا سياسية أخرى كان للأحداث السياسية القائمة دور فاعل فيها. لكون الشعر "من أكثر الفنون الأدبية التي واكبت سياسة القادة، وصورت سياسة الدول"[1]. وهذا الشعر السياسي يمثل في مجمله توثيقاً لسياستي المرابطين والموحدين وتأريخاً لأحداثهما. فقد "كان شعر المدح من أبرز فنون الشعر العربي ارتباطاً بالسياسة والحكام على مدى التاريخ"[2]، والمنبر الإعلامي لهما.

١. مشاهد مدح الأمراء والولاة:

لم تعد المعاني الإسلامية كل شيء في قصيدة المدح "فقد دخلتها أيضاً عناصر سياسية جديدة تتصل بسياسة الخلفاء والأمراء والولاة، وما يؤدونه للدولة من أعمال من أجل استتباب الأمن ونشر الطمأنينة بين الناس،

---

(١) الموسى، د. فيروز: قصيدة المديح الأندلسية -دراسة تحليلية: ١٥٧.

(٢) المرجع نفسه: ١٥٨.

والضرب على أيدي العصاة والمتمردين"[1]. وشكلت هذه الأحوال المادة الخام لقصيدة المديح السياسية التي مثلت الناطق الإعلامي بسياسة الدولة الرسمية.

وقد واكب الشعراء بمدائحهم أحداث العصر، وسجلوا أعمال الخلفاء الذين أرسوا دعائم الدين، وثبتوا أركان الحكم، وجددوا رسوم الدين، وقد "حفلت مدائح الملوك والأمراء بذكر المعارك والجيوش"[2]. وقد أكثر الشعراء من الاتكاء على المعاني الدينية. ومَدْح الشعراء الأمراء والولاة بالصفات المثالية، وأفاضوا في وصف شجاعة ممدوحيهم وتحدثوا عن بطولتهم في مقاومة الأعداء.

وقد اتجه كثير من الشعراء إلى الحديث عن الراحلة التي أوصلتهم إلى الممدوح، بأسلوب يغلب عليه الطابع القصصي، وهو تقليد مشرقي موروث، كما فعل أبو عبد الله محمد بن علي بن عبيد الله ابن عسكر المالقي (ت٦٣٦هـ)، عندما مدح[3] أمير المؤمنين أبا العلاء إدريس[4]: [من الطويل]

---

(١) خليل، يوسف، تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٦م: ١٦٤.

(٢) الركابي، د. جودت، في الأدب الأندلسي: ١٢٠.

(٣) ابن عسكر، أبو عبد الله، وابن خميس، أبو بكر، أعلام مالقة، تحقيق د. عبد الله المرابط الترغي، دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٤٢٠هـ-١٩٩٩م: ١٨٦.

(٤) أبو العلاء: هو إدريس بن يعقوب بن يوسف بن عبد المؤمن، المتلقب بالمأمون (ت ٦٢٩هـ-١٢٣٢م): من خلفاء دولة الموحدين بمراكش. يرتفع نسبه إلى قيس عيلان من مضر. وصف بالشجاعة والاضطلاع في الأدب والفقه والحديث. انظر: ابن الخطيب، الإحاطة: ١/ ٤٠٩.

إِلَيْكَ تَرَكْتُ الأَرْضَ وَالمَالَ وَالأَهْلَا لأَسْمَعَ مِنْ دَاعِي قَبُولِكَ (لِي): أَهْلَا
وَفِيكَ هَجَرْتُ العَيْشَ أَخْضَرَ نَاعِماً بِهَا وَنَسِيمَ الأَرْضِ أَعْطَرَ مُعْتَلَّا

وَمِنْهَا:

رَكِبْتُ إِلَى لُقْيَاكَ كُلَّ مَطِيَّةٍ مُبَرَّأَةٍ أَنْ تَعْرِفَ الأَبَ وَالنَّسْلَا
إِذَا نَسَبُوهَا فَالتَّنُوفَةُ أُمُّهَا وَوَالِدُهَا مَاءُ الغَمَامِ إِذَا انْهَلَّا[1]
وَمَا عَلِمَتْ يَوْماً غِذَاءً وَإِنَّمَا أَعَارَ لَهَا الأَعْضَاءَ سَائِسُهَا فَتْلَا[2]
وَقَدْ ضَمُرَتْ حَتَّى اغْتَدَتْ مِنْ نُسُوعِهَا فَلَوْ عَرَضَتْ لِلشَّمْسِ مَا أَسْقَطَتْ ظِلَّا[3]
وَمَا فِي قَدَاهَا قَدْرُ مَقْعَدِ رَاكِبٍ وَلَكِنَّهَا سَاوَتْ مِسَاحَتُهَا الرِّجْلَا
لِتَبْلِيغِهَا المُضْطَرّ تُدْعَى بِبُلْغَةٍ وَإِنْ قِسْتَ بِالتَّشْبِيهِ سَمَّيتَهَا نَعْلَا[4]
سَأَشْكُرُهَا جُهْدِي وَأُثْنِي بِفَضْلِهَا فَقَدْ بَلَّغَتْنِي خَيْرَ مَنْ وَطِئَ الرَّمْلَا

يشكل حدث الرحلة إلى الممدوح المعلم البارز في هذا المشهد، وهو تقليد مشرقي يأتي بعد مقدمات قصائد المديح، يروي الشاعر في طياته قصة قصيرة تحكي كيفية ذهابه إلى الممدوح، فيها من الخيال أكثر من الحقيقة، وهذا مدعاة للقول إن الخيال كان أهم ما يميز أحداثها، بطلها الراوي (الشاعر) الذي يرحل على راحلته إلى الممدوح. وهي قصة زاخرة بالأمل

(١) التَّنُوفَةُ: القَفْر من الأرض، والفَلاةُ لا ماء فيها ولا أنيس، وإن كانت مُعْشبة.
(٢) السَّائس: رائضُ الدَّوابّ ومدرِّبُها.
(٣) النِّسْعُ: سير مَضْفورٌ تُشد به الأشياء. القطعة منه نِسْعَةٌ. تجعل زماماً للبعير، أو تُنْسَجُ عريضة، وتجعل على صدر البعير. (ج) نُسُوعٌ، وأَنْساعٌ.
(٤) البُلْغَةُ: الكفاية وما تصل به إلى المراد من غير زيادة.

والتفاؤل واليمن، تروي لنا أهوال السفر ومعاناة الطريق، هـذه الأحـداث المتتابعة تعكس السمات النفسية للراوي من جهة، وشخصية الممـدوح مـن جهة أخرى، التي تبرز في ثنائيات ضدية متحولـة؛ مـن الجـدب والفقـر إلى الخصب والغنى، ومن القلق والاضـطراب إلى الراحـة والاطمئنـان، ومـن اليأس إلى الأمل، فهذه الرحلة هي حكاية تحول من الجمود إلى الحياة.

تلك هي شخصية الـراوي، فرحلتـه شـاقة وصـعبة، ومحفوفـة بالمخـاطر، وراحلته قوية وشديدة تتحمل الصعاب والمشقات في سبيل الوصول إلى الممدوح؛ ويستفيض الشاعر بذكر عظم الصعاب وشدتها؛ ليظهر عظمة مكانـة ممدوحـه وشدة الصعاب في الوصول إليـه. وما هـذه الرحلة التي يبتغيهـا الـشـاعر "إلا استجابة لدواعي الشوق والأمل في الوصول إلى ما يريده الشاعر من الخـصيب ... من أجل الوصول إلى هدفه وإشباع رغباته المادية وحاجاته النفسية"[1].

ثم تأتي الأحداث تدريجياً، وتتتالى مفرداته مـن خـلال الـصور الفنيـة التي يرسمها الشاعر للمشهد، حتى تقف عند المحطة النهائية التـي يحـددها الشاعر مسبقاً. فهناك ميل فني واضح لـدى الـشاعر نحـو توظيـف البنـاء السردي الوصفي في عرض رحلته. فقد أسقط معاناته عـلى مطيتـه، لكـون تعبها وكدها ومعاناتها معادلاً موضـوعياً لتعبـه في الوصـول إلى الممـدوح، ومعاناته في الحصول على مبتغاه، وتعب المطية ينتهي بانتهاء الرحلة، وتعبـه ينتهي في الوصول إلى الممدوح.

---

(١) الخرابشة، د. علي قاسم محمد، جماليات المعنى الـشعري في قـصيدة رحلـة إلى مـصر لأبي نواس، مجلة جامعة دمشق، المجلد (٢٥)، العدد الأول+ الثاني، ٢٠٠٩م: ١٨٣.

إن ارتباط الزمن بالفعل الماضي "يشير إلى فاعلية الذات في مقاومة أهوال الرحلة وعدم استسلامها للواقع واستمرارها في المقاومة"[1]، وهذا الزمن الذي يبدأ من ركوب المطية إلى لقاء الممدوح هو تحول من الشقاء إلى الراحة النفسية.

وهذه الرحلة فيها من الشحن العاطفي والطاقة الانفعالية والجانب الذاتي الوجداني، ما يجعل المتلقي آذاناً مصغية لها، لكونها "تكشف عن أزمة الذات الحادة وانكسارها قبل الوصول إلى الممدوح"[2]. فضلاً عما تحمله من بعد إنساني يتغلغل في المجتمع، وينطبق على ما تعانيه مجموعات كبيرة من الناس.

ويطالعنا الوزير الكاتب أبو بكر محمد بن سُوار الأشْبُوني، في قصيدة يمدح بها قاضي الجماعة أبا عبد الله ابن حمدين[3] بمشهد من الذات الجريحة التي ترى في الممدوح المنقذ والمنجد[4]: [من الكامل]

مِنْ مَعْشَرٍ حُمِدُوا فَأُحمِدَ سَعْيُهُمْ فلِذاكَ مَا سُمُّوا بَنِي حَمْدينِ

---

(١) الخرابشة، د. علي قاسم محمد، جماليات المعنى الشعري في قصيدة رحلة إلى مصر لأبي نواس: ١٨٥.

(٢) المرجع نفسه: ١٨٧.

(٣) محمد بن علي بن عبد العزيز بن حَمدين التَّغلبي، أبو عبد الله، قاضي الجماعة بقرطبة، كان من أهل التفنن بالعلوم، وكان حافظاً ذكياً، أديباً، شاعراً، ولي القضاء بقُرْطبة سنة (٤٩٠هـ)، وبقي في منصبه إلى أن توفي سنة (٥٠٨هـ). انظر: ابن بشكوال، خلف بن عبد الملك (٥٧٨هـ-١١٨٣م)، الصلة، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٩م: ٣/ ٨٣١.

(٤) ابن بسام الشنتريني، أبو الحسن علي، الذخيرة: ٢/ ٢/ ٨١٧.

مَضَتِ القُرُونُ وَمَرَّتِ الدُّنْيَا وَمَنْ ... فِيهَا وَمَا جَاءَتْ لُهُمْ بِقَرِينِ
لله دَرُّكَ أَيُّهَا القَاضِي فَمَا ... حَبْلُ الرَّجَاءِ لَدَيْكَ غَيْرُ مَتِينِ
وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالْعَدُوُّ يَعَضُّنِي ... والعِلْجُ يَلْطُمُ صَفْحَتِي وَجَبِينِي[1]
يَوْمَ العَذَابِ وَلِلْكِلَابِ تَضَوُّرٌ ... حَوْلِي وَنُشَّابُ الرَّدَى تَرْمِينِي[2]
وَتَوَهَّمُونِي بِالغِنَى وَأَضَرَّ بِي الـ ... ـمَالُ الَّذي أَخَذُوهُ إِذْ أَخَذُونِي
قَالُوا: اعْطِنَا أَلْفاً فقُلْتُ: مُضَاعَفاً ... لَمَّا رَأَيْتُ المَوْتَ مِلْءَ جُفُونِي
فَبَقِيتُ عَاماً فِي الإِسَارِ مُصَفَّدَاً ... بِسَلَاسِلٍ ضَرْباً مِنَ التِّنِّينِ[3]
لَمَّا يَئِسْتُ وَلَمْ تَكُنْ لِي حِيلَةٌ ... أَرْسَلْتُ فِي ابْنِ أَبِي فَكَانَ ضَمِينِي
وتركْتُهُ بِيَدِ العَدُوِّ مُوَثَّقاً ... فِي ذُلِّ أَغْلَالٍ وَضِيقِ سُجُونِ
وَرَدَتْ رَسَائِلُهُ عَلَيَّ فَتَارَةً ... يَشْكُو إِلَيَّ، وَتَارَةً يَشْكُونِي
وَلَنَا أُخَيَّاتٌ وَأُمٌّ أُثْكِلَتْ ... وَأَخَافُ قَبْلَ الجَمْعِ وَشْكَ مَنُونِ
فَقُلُوبُهُمْ كالْقَلْبِ فِي خَفَقَانِهِ ... وَعُيُونُهُمْ فِي جَرْيِهَا كَعُيُونِي
فَأَتَيْتُ نَحْوَكَ وَالرَّجَاءُ يَقُودُنِي ... وَجَمِيلُ ذِكْرِكَ خَلْفَهُ يَحْدُونِي

الذي يبدو واضحاً عبر تأمل دقيق لأبعاد هذا المشهد أننا بإزاء مشهد استغاثي، يتقدمه مدح ابن سُوار الأَشْبُوني للقاضي ابن حمدين بأسلوب

---

(١) العلج: كل جاف شديد من الرجال والحمار وحمار الوحش السمين القوي (ج) علوج وأعلاج.

(٢) التَّضوُّر: الصياح والتلوي عند الجوع.

(٣) الإسار: الأسر. التنين: ضرب من الحيات، كأكبر ما يكون منها. انظر: الدميري، كمال الدين محمد بن موسى، حياة الحيوان الكبرى، تحقيق إبراهيم صالح، دار البشائر، دمشق، ط١، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م: ٥٤٠.

قصصي؛ لاستهالته، واستنهاض همه، وإثارة الحمية لنجدته واستغاثته، إذ تشكل شخصية الراوي (الشاعر) فيها شخصية البطل، التي تعكس نفسيته المتحطمة داخل السجن، وتغلب عليها لواعج الذات المهانة، فهو مصاب بانهيار معنوي تام، وهي شخصية تراجيدية، تشد القارئ إليها، بسبب المآزق التي لا مخرج منها التي يقع فيها البطل[1]، وبالرغم من ذلك المأزق والانهيار تبدو شخصية متفائلة ترى النور عند القاضي ابن حمدين، وذات علاقات تعكس واقعاً اجتماعياً لطيفاً. وتستمر هذه الشخصية في الحضور إلى نهاية المشهد، وتكون باعثاً على نمو حركة الحدث وتناميه، وعبر صورة فنية دافقة بالحزن والمأساة يرسمها الشاعر لتصل رسالته إلى أخيه وأصحابه الكامنين بعيداً عن مسرح الحدث. ثم تتضح شخصية أخيه الذي يحل محله حتى تأمين الفدية، وهناك شخوص أُخر مثل بني حمدين، والأعداء الذين ظهروا في ضمير الجماعة الواو في (قالوا)، والقاضي ابن حمدين الذي يرى فيه الشاعر كل الصفات المأمولة، وهناك أيضاً الأم الثكلى والأُخيات. هذا التعدد في الأصوات داخل حرم المشهد جعل منه مشهداً قصصياً أثار حفيظة المتلقي، وجعله يتعاطف مع أحداث وجوده في الأسر، ويئن معه، ويتألم لألمه، ويكسب استعطافه.

وفي هذا المشهد عرض سردي؛ إذ يُستَهل المشهد بتهيئة يفوح مديح بني حمدين منها، ثم يخص القاضي ابن حمدين ذاته، ثم يوظف مقطعاً سردياً

---

(١) انظر: صبحي، محيي الدين، دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠م: ٤٨.

يخالطه الوصف يروي الأحداث التي وقع فيها على طريقة المأساة، فيبدأ بتذكر أيام عذابه بالأسر، فيتذكر القاضي ﴿وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالْعَدُوُّ يَعَضُّنِي﴾، في أشد أوقات محنته صعوبة، وفي أثناء تعذيبه وإهانته وذله، في أيام نحسات ذاق المرارة فيها، وتجرع فيها كؤوس الإهانة كلها، وكلاب الأعاجم من حوله، تريد أن تهاجم فريستها، وحِمام الموت يطوف به من كل جانب، وقد ظنوا أنه غنيٌّ، فأخذوا ما بحوزته من مال، وداخل الشاعر مع السرد مقطعاً حوارياً؛ كشف به عن شخوص العدو وسماتهم، التي أدت دوراً كبيراً في تفسير بعض الأحداث. هنا يدخل بحوار مع آسريه، فقد ضيقوا خناقه، وطالبوه بفدية، فلما رأى الموت قد أحاط به من كل جانب، أعطاهم من المال أضعاف ما طلبوه. ثم يتابع سرد أحداثه، ويختصر الزمن، ويعود إلى الحذف والقفز؛ لتسريع وتيرة السرد[1]، ويجعل السنة في بيت من الشعر، فقد بقي مصفداً بالأغلال والقيود عاماً في مشاهد من الخيال، واستوحى الموروث الخرافي ﴿التنين﴾؛ ليدل على عظمة الأمر الواقع فيه وأسطوريته وغرابته. ولما بلغ اليأس بالشاعر حداً لا يطاق، وفقد كل حيلة ووسيلة، استدعى أخاه رهينة عندهم حتى يؤمِّن لهم الفدية، ولكن الشاعر تأخر قليلاً، فطال مقام أخيه في السجن، وطال عناؤه، فأرسل يشكو ويبكي من ألم السجون وذلها ومرارتها، وما زاد الطين بلة وأفزع الشاعر أيضاً، بكاء أمه الثكلى وأخواته الذي أدمى قلبه، وقد ركز الشاعر على هاتين الصورتين من أجل الاستعطاف

﴿١﴾ انظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م: ١٥٦.

والاسترحام لدفع الفدية وإنقاذه، لـذلك جـاء مفعـماً بالرجـاء والأمـل إلى القاضي ابن حمدين قاصداً قضاء بغيته، وتخليص أخيه من السجن.

وفي هذا المشهد تحديد للإطار المكاني الذي يشكل مـسرح الأحـداث وهو سجنه في مدينة قُورِيَة، وهو أيضاً من محددات البناء القصصي، وبذكره يضفي الشاعر مزيداً من الواقعية على مشهده. وتحديد للإطار الزمني، وهو زمن وجوده في الأسر، إلا أن زمن المتن الحكـائي يختلـف عـن زمـن المبنـى الحكائي، فقد اسـتطاع الـشاعر أن يقفـز في زمـن المبنـى قفـزات مثلـت في إحداها سنة كاملة (وبقيت عاماً بالإسار مصفداً).

هذا الأسى وهذه المعاناة والإمعان في التفـصيلات؛ لكـسب الحظـوة عند الممدوح، فالشاعر يرى في رحابه الخير الذي لا ينكفئ، والجود الذي لا ينقطع، والعون على نوائـب الـدهر. فقـد أسـفر الـصباح بعـد ليـل بطـيء الكواكب، طويل العذاب والسرى، فلا قلق ولا اضطراب، بل أمن وأمان، وراحة واستقرار، ولم شمل العائلة.

ويذهب كثير من الشعراء إلى المدح بالمعاني التقليدية كالكرم، وأصالة النسب إلى قيس عيلان، كما فعل الشاعر أبو العباس الجـراوي الـذي مـدح عبد المؤمن بن علي عند محاصرته المهدية سنة (٥٥٥هـ/ ١١٦٠م)، فقد أشاد بكرمه، ومجده بانتسابه إلى قيس عيلان، قائلاً[1]: [من البسيط]

كانَـتْ مَحَـلَّ أنـاسٍ قبلنـا فَخَلَـوا عَنْهَـا وآثـارُهُمْ فيهـا مُقـيَمَاتُ

---

(١) الجراوي، ديوانه: ٤٧-٤٨.

تـاللهَ لـو عَلِمـت مِقْـدَارَ وارثهَـا هَبَّـتْ إليـكَ رُبَاهَـا والقـرارَاتُ[1]
قالوا: العَطِيَّاتُ أَحياها، فَقُلْتُ لهمْ: بلْ لمْ تَكُـنْ قَبْـلَ أَنْ كـانَ العَطِيَّـاتُ
أمـا سَـمِعْتُمْ جَريـراً عـن هُنَيدَتِـهِ يُثنـي يَـرَى أَنَّهـا في الجُـودِ غايـاتُ
وَأَيْنَ مَنْ حَسْبُهُ الآلافُ مِـنْ ذَهَـبٍ هُنَيْـدةٌ مِـن سِـواهُ أو هُنَيْـداتُ
وَأَيـنَ مَـنْ قـيسُ عَـيْلانٍ أَرُومتُـهُ وقـيسُ عَـيْلانَ أمـلاكٌ وسـاداتُ[2]
وَمَنْ يَكنْ مـن أمـيرِ المـؤمنين فقـد قامَتْ عـلى فَـضْلِهِ منـه الـشَّهادَاتُ
دُمْـتُمْ وَدَامَ لَكُـمْ إِسْـعَادُ سَـعْدِكُمْ ما دامَتِ الأرضُ والسَّبعُ السَّماواتُ

هذا المشهد القصصي ترجمان حقيقي لواقع الخليفة عبد المؤمن في الهبات والأعطيات، فجوده غير محدود، وعطاؤه بلا حدود، فقد تقاصر عنه من تطاول قبله، فسخاؤه في القحط والإمحال، وله في المعالي ساميات المعالم. وهذا ما يوثقه لنا الشاعر أبو العباس الجراوي الذي "كان شاعر البلاط، ولسان السلطان الذي يقوم بدور وسائل الإعلام التي تضطلع بالدعاية للقصر"[3]. "فقصيدة المدح في عصر الموحدين تتجه إلى أعتاب طبقة الخلفاء والأمراء وتتملقهم، وهي بذلك تقوم بخدمة هذه الطبقة والانقطاع إليها مقابل بعض الهدايا أو الهبات"[4].

---

(١) رباها: واحدها ربوة، ما ارتفع من الأرض. القرارات: واحدها القرار، المكان المنخفض يجتمع فيه الماء.

(٢) الأَرُومة: أصل الشيء، وأطلقت على الحسب. يُقال: (هو طيب الأرومة)؛ أي كريم الأصل.

(٣) كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين - موضوعاته ومعانيه: ٢٩.

(٤) المرجع نفسه: ١٥.

وعبر منفذ أدائي هو الحوار يرسم الراوي **(الشاعر)** أولى معالم البناء القصصي **(قالوا)**، **(فقلت)**، متخذاً لشخصيته موقع الموجه نحو الجزئية المقبلة من سرد الحدث، إذ "يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية"[١]، ويستذكر حديث جرير عن هنيدة[٢]، ثم ينحو الراوي نحو توظيف البناء السردي في عرض مضمونه موظفاً فيه الأسلوب الإنشائي، إذ يقف البناء القصصي على الجزئية الأخرى وهي مشهد الاحتفال الكبير بمدح الخليفة والثناء عليه، وتبدو مزية أسلوب المشهد في إيجاز السرد وتكثيف العبارة، فذكر من قصة هنيدة اسمها التي تحتفظ بقدرتها على الإيحاء باستنادها إلى مخزون الذاكرة الشعبية[٣]، وهناك تنوعٌ في الأداء بين الخبري والإنشائي الاستفهامي ليبدد السؤال، أسلوب حواري يكشف عن المشاعر الخفية، فهو قائم على سؤال الراوي وجوابه، فيه جانبٌ كبير من التصريح والتحليل، يهدف من ذلك إلى تعميق الشعور، فتدفق الشاعر في سيل من استرسال المشاعر والعواطف، وتتوالى مفردات الحدث من خلال الصورة

---

(١) قاسم، د. سيزا، بناء الرواية- دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، سلسلة إبداع المرأة، ٢٠٠٤م: ٤٠.

(٢) هنيدة: اسم للمئة من الإبل، والمقصود قول جرير في ديوانه: ١ / ١٧٤:

أَعطَوا هُنيدةً يَحْدُوها ثمانيةٌ ما في عَطائهم مَنٌّ ولا سَرَفُ

انظر: كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين-موضوعاته ومعانيه: ٣٠. هامش **(١)**.

(٣) انظر: أبو هيف، د. عبد الله، فكرة القصة- نقد القصة القصيرة في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١م: ٤٦.

الفنية التي يرسمها الشاعر للقصة من خلال استحضار التراث، الذي يتخذ طابع الحماسة في المدح والفخر والاعتزاز بهبات عبد المؤمن وعطاياه "إذ كان يراها غاية الجود، ثم يقارن بحذق بين كرم ممدوحه عبد المؤمن، وكرم ممدوح جرير، ليصل إلى أن عبد المؤمن بزّه في الجود بمراحل"[1]، فضلاً عن ذلك تكشف الظواهر الأسلوبية في المشهد عن بعض جوانب القصة، فكرر العطيات لتأكيدها، وكرر هنيدة ليؤكد تفوق الممدوح عليها، وكرر قيس عيلان ليؤكد عراقة النسب وانتسابه إلى قبائل العرب من الجزيرة. وما ذاك التوظيف التراثي الأصيل، إلا لإبهار المتلقي وإدهاشه وإقناعه.

وقد كان أسلوب الشاعر مشرقاً من خلال اعتماده على الأمثال والقصص التي ظهرت في أثناء المشهد، فقد رأيناه "كيف يستعير صور الأقدمين، وكيف ينفخ فيها من روحه وفنه، فإذا بالصورة تشع في أطرافها الحياة"[2]. فيسجل دقائق الحدث ونموه المرتبط بعنصر الزمان، فامتداد الحدث واسع يصل بزمانه إلى جرير، ثم يتطاول ليصل في امتداده أيضاً إلى قيس عيلان.

وفضلاً عن كون هذا الشعر مدحاً للأمراء والخلفاء، فإن له قيمة توثيقية لأحداث ذلك الزمان، كما يبدو في شعر ابن جبير الأندلسي الذي واكب أحداث عصره ووثقها، وأسهم في رسم المشهد السياسي في ذلك

---

(١) كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين - موضوعاته ومعانيه: ٢٩.
(٢) المرجع نفسه: ٣١.

الوقت، فقد رسم صورة المنصور الموحدي وفق منظور ديني، ووثق ما أصدر من أوامر ضد العلوم الدنيوية، ولا سيما عندما أمر بجمع كتبهم وإحراقها[1]، فأيقن أَصحاب تلك العلوم أن لا مفرَّ من ذلك، فتفرقوا أيدي سبا، ورأى ابن جُبير في ذلك انتصاراً عليهم وإعلاء لكلمة الدين، وأصبحت تواليفهم توالفاً. فقال مادحاً أمير المؤمنين المنصور الموحِّدي[2]:

[من الطَّويل]

بَلَغْتَ أَمِيْرَ الْمُؤْمِنِيْنَ مَدَى الْمُنَى ... لِأَنَّكَ قَدْ بَلَّغْتَنَا مَا نُؤَمِّلُ

قَصَدْتَ إِلَى الإِسْلَامِ تُعْلِي مَنَارَهُ ... وَمَقْصَدُكَ الأَسْنَى لَدَى اللهِ يُقْبَلُ

تَدَارَكْتَ دِيْنَ اللهِ فِي أَخْذِ فِرْقَةٍ ... بِمَنْطِقِهِمْ كَانَ الْبَلَاءُ الْمُوَكَّلُ[3]

أَثَارُوا عَلَى الدِّيْنِ الحَنِيْفِي فَتْنَةً ... لَهَا نَارُ غَيٍّ فِي العَقَائِدِ تُشْعَلُ

أَقَمْتَهُمُ لِلنَّاسِ يَبْرَأُ مِنْهُمُ ... وَوَجْهُ الْهُدَى مِنْ خِزْيِهِمْ يَتَهَلَّلُ

وَأَوْعَزْتَ فِي الأَقْطَارِ بِالْبَحْثِ عَنْهُمُ ... وَعَنْ كُتْبِهِمْ، وَالسَّعْيُ فِي ذَاكَ أَجْمَلُ

وَقَدْ كَانَ للسَّيْفِ اشْتِيَاقٌ إِلَيْهُمُ ... وَلَكِنْ مَقَامُ الخِزْيِ لِلنَّفْسِ أَقْتَلُ

وَآثَرْتَ دَرْءَ الْحَدِّ عَنْهُمْ بِشُبْهَةٍ ... لِظَاهِرِ إِسْلَامٍ، وَحُكْمُكَ أَعْدَلُ[4]

---

(١) جاء ذلك في رسالة بعث المنصور الموحدي بها إلى الولايات، وأمر الناس فيها بترك علوم الفلسفة وإحراق كتبها. انظر: عزاوي، أحمد، رسائل مُوَحِّدية، تحقيق ودراسة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقنيطرة، المغرب، مطبعة النجاح، الدَّار البيضاء، ط١، ١٤١٦هـ-١٩٩٥م: ١/٢٠٦-٢٠٧.

(٢) ابن جبير الأندلسي، شعره: ١٦٣-١٦٥.

(٣) الفِرْقَةُ: الطَّائفةُ من النَّاس، ويريد بها الفلاسفة وعلى رأسهم ابن رشد.

(٤) دَرْءُ الحَدِّ: دَفْعُهُ. الشُّبْهَةُ: الالْتِباسُ.

عبر تأمل دقيق لأبعاد هذا المشهد، نرى أحداثاً جمة، تشكل معالم بنائه، مصدرها تشريعات الخليفة المنصور الموحدي.

يُبَثُّ هذا المشهد عبر شخصيتين؛ الراوي (الشاعر) الذي ينهل من معين الواقع، وتظهر عليه الغبطة والسرور، وتعكس راحته النفسية في التخلص من تلك الفئة، وثقته التامة بالمنصور كما يراها الشاعر (المنقذ والمخلص لهذا الدِّين)، والشخصية الأخرى (شخصية الخليفة) التي تظهر في ضمير الغائب (هو)، وتتضح سماتها وأفعالها من خلال سرد أحداث المشهد، وقد رسم لها الراوي صورة متكاملة من الشجاعة والقوة والجرأة والذود عن الدين، وأحاط ممدوحَهُ بهالةٍ دينيةٍ تتوافقُ وتتوازى مع دعوةِ الدَّولةِ الموحِّديةِ، وهي تمثل شخصية إيجابية تسعى إلى تحقيق المعاني الفاضلة، وتصويرها يعكس الوضع السائد في المجتمع الموحدي، وسياسة الدولة الموحدية التي قامت على أساس ديني.

وهذا المشهد وثيقة تاريخية وتسجيل للوقائع التي حدثت في عهد المنصور الموحدي، فهو ذو مشرب تاريخي سياسي في محاربة الفلاسفة، ومعاداة العلوم الدنيوية. إذ يذكر الشاعر أحداث القضية في محاسبة الفلاسفة والبحث عن أتباعهم وجمع كتبهم وإحراقها[1].

ونرى في المشهد ميلاً فنياً واضحاً لدى الشاعر نحو توظيف البناء السردي في عرض مضامينه. إذ تتتالى أحداثه؛ محاربة تلك الفئة، والبحث

---

(١) انظر: جمعه، محمد لطفي، تاريخ فلاسفة الإسلام في المشرق والمغرب، المكتبة العلميَّة، بيروت، د.ط: ١٤٠-١٤١.

عنهم، وإحراق كتبهم، ونفيهم من البلاد، فقد حاق بهم عذاب واقع، فقول الشاعر **(تَدَارَكْتَ دِيْنَ الله فِي أَخْذِ فِرْقَةٍ)**: حدث له زمان، وأحداثه وقعت في مكان، **(وَأَوْعَزْتَ فِي الأَقْطَارِ بِالْبَحْثِ عَنْهُمُ)** حدث له زمان، وله تشريعات ومنفذون، **(وَعَنْ كُتُبِهِمْ)**: إذ أمر الخليفة بإحراق كتب تلك الفئة الضالة بنظرهم، حدث له كيفية ما في زمن ما. فهذه الأحداث تكشف واقعية الشاعر في رصدها، وهي أحداث مستمدة من واقع دولة الموحدين، وذات موضوع واحد، يتمثل في محاربة الفلاسفة، والاحتفال بهذه الأحداث وتأريخها يحتفظ لها بوهج الحياة.

هذا السرد فيه شيء من النزوع لفن السيرة، ومع ذلك فقد أفاد تراسله الإخبار، وجاءت شاعرية اللغة لتختزله فيما يناسب الفكرة، وأغنته المظاهر الأسلوبية في النص والاتكاء على الثقافة الدينية من القرآن والحديث، وجعلها الشاعر دعامة قوية لسرده. وبرزت هذه الثقافة الدينية في تمثله بحديثِ رسولِ الله ﷺ في البيتِ الثَّاني "إِنَّ للإسلامِ صُوًى وعلاماتٍ كمَنَارِ الطَّرِيقِ"[1]، وبقولِ أبي بكرٍ "إِنَّ البلاءَ مُوَكَّلٌ بِالمنطقِ"[2] في البيتِ الثَّالثِ، وبحديث الرَّسولِ ﷺ "ادْرَؤُوا الحدودَ بالشُّبهاتِ"[3] في البيتِ الأخيرِ، فيفيدُ

---

(١) الحاكم النيسابوري، محمد بن عبد الله، المستدرك على الصحيحين، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلميّة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م: **١/ ٧٠**، رقم **(٥٢)**.

(٢) الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين: **١/ ١٧ –١٨**.

(٣) الحنفي الزيلعي، عبد الله بن يوسف، نصب الراية لأحاديث الهداية، تحقيق محمد يوسف البنوري، دار الحديث، مصر، ١٣٧٥هـ، د.ط: **٣/ ٣٣٣**.

من هذا كلِّه في رسمِ صورةِ الممدوحِ في الدِّفاعِ عن الدِّينِ وإقامةِ الحدودِ، ويبدو الشَّاعرُ في هذا المقطع مصمِّماً على رسمِ الخلفيةِ الدِّينيةِ لشخصِ ممدوحِهِ كما رسمَهَا من قبلُ. فالشاعر يعزف في مشهده على أوتار مختلفة منسجمة تتلاقى وتتواصل، فيمدح على وتر، ويذم على وتر آخر، وفي هذا المشهد يتنحى الخيال جانباً، وتسيطر الواقعية على أحداثه، وهذا مدعاة للقول إن الأحداث السياسية هي التي فرضت واقعية هذا المشهد.

وهذا ما يجذب انتباه المتلقي ارتباط الحدث بقضايا الأمة، والتزامه بالحقيقة التاريخية، فالهدف من القصة مدح الخليفة وتمجيده فضلاً عن كونها تأريخاً، هذا دفع إلى طغيان عنصر على آخر لأهميته فكان الحدث هو الأهم والأبرز. ومثَّل امتداد دولة الموحدين الإطار المكاني للأحداث.

وهذا ابن حريق البلنسي يشيد بجهاد الخليفة المنصور وحمايته الأندلس، وحياطته أهلها، وتأمينه إياهم من الجوع والخوف، وينص على وفادة أهل بَلَنْسية على الخليفة للتهنئة[1]: [من الكامل]

لَمَّا قَفَلْتَ مِنَ الْجِهَادِ وَبَشَّرَتْ ... بِإِيَابِ جَيْشِكَ أَلْسُنُ الأَقْلَامِ

بَعَثَتْ بَلَنْسِيَةٌ إِلَيكَ بِوَفْدِهَا ... عَنْ كُلِّ مُحْتَنِكٍ بِهَا وَغُلَامِ

مُسْتَنْزِلينَ الرَّحْمَ مِنْكَ لأَهْلِهَا ... مُسْتَمْطِرِينَ سَحَائِبَ الإِنْعَامِ

رَفَعُوا ضَرَاعَتَهُمْ إِلَيكَ وَبَلَّغُوا ... عَنْهُمْ أَبَرَّ تَحِيَّةٍ وَسَلَامِ

---

(١) ابن حريق البلنسي، حياته وآثاره: ١٤٨.

يروي هذا المشهد مجموعة من الأحداث التي هي أساس الفعل السردي؛ حدث العودة من الجهاد، ووفادة أهل بَلَنْسية على الخليفة، والدعاء للخليفة، هذه مجموعة من الأحداث ذات زمان ومكان محددين، يقوم عليها شخوص لهم السمات المظهرية والنفسية التي تعبر عن الفرح والسرور.

وصفوة القول: لقد تنوعت المشاهد القصصية المدحية، وظهرت شخوصها وسماتها، وتنوع عرض أحداثها، وسيطر السرد عليها تارة، والحوار تارة أخرى، وتداخلا في مشاهد أخرى، وحُدِّد الزمان في بعضها، وغاب عن أخرى، وتأطر المكان وانفتح. فقد وصف الشعراء الرحلة إلى الممدوح، وتغنوا بالذات الجريحة التي ترى في الممدوح المنقذ والمخلص من العوز والفاقة والملجأ، وأضفوا على ممدوحيهم صفة الكرم، وجعلوا هذا الكرم مطلقاً لا يحدُّ، كما مدحوهم بالشجاعة والبسالة من خلال إظهار البعد الديني في محاربة العلوم الدنيوية، والانتصارات التي حققوها. وتأتي مشاهد الفتوح والمعارك والجيوش وتهنئة الأمراء بالانتصارات لتكمل مشهد المديح والتغني به.

٢. مشاهد الفتوح والمعارك والنكبات

تأتي مشاهد الفتوح والمعارك والانتصارات حلقة أخرى في سلسلة مشاهد المديح، بل نقول إنها الحلقة الأقوى فيه، فقد كانت هذه المعارك والانتصارات مادة خصبة للشعراء، وملهماً لهم للثناء على هؤلاء الخلفاء والأمراء، والتغني بقوة ممدوحيهم وبطولتهم، والإشادة بخصالهم، ورباطة

جأشهم، وعزمهم في المعارك، "وقد استطاع الأندلسيون أن يتفننوا بها ويمنحوها بعض الاستقلال... لهذا حفلت مدائح الملوك والأمراء بذكر المعارك والجيوش"[1].

والحديث عن المعارك وما يرافقها من وصف للجيش ليس موضوعاً جديداً في الشعر الأندلسي، وإنما هو تقليد مشرقي، بل تمتد جذوره إلى الشعر الجاهلي، فالنابغة "هو الذي أمدَّ قصيدة المدح بأجوائها الملحمية الواسعة لأول مرة في تاريخها، وهو بذلك قد شق الطريق ومهدها ووسع جوانبها أمام المتنبي في مدائحه"[2].

وتتجلى أهمية هذه القصائد لكونها ذات طابع تسجيلي توثيقي "في التأريخ لسياسة الدولة، وتسجيل أحداثها، وذم أعدائها وأعمالهم، فالشعر وثيقة سياسية ومؤرخ صادق"[3]، يؤدي معاني سياسية ووطنية.

وستبقى أحداث المعارك التي تشكل مشاهد قصصية تتردد على ألسنة الناس، وتلهج بذكرها، مخلدة تلك الوقعات، وتتغنى بها بكاء على فردوس مفقود، تُروى للحفداء تباهياً بعز مندثر، في أسلوب سردي، يتخلله الوصف تارة والحوار تارة أخرى.

وقد نقل الشعراء مشاهد رائعة، تصف بطولات الفاتحين في الأندلس، وتروي قصص أمجادهم وشجاعتهم وبسالتهم، وأخبارهم في

---

(١) الركابي، د. جودت، في الأدب الأندلسي: ١٢٠.

(٢) رومية، د. وهب، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي: ١٥٦.

(٣) الموسى، د. فيروز، قصيدة المديح الأندلسية-دراسة تحليلية: ٢٠٨.

البلاد المفتوحة، وتفننوا في ذلك، ويعود سبب هذا التفنن إلى "معايشة هؤلاء الشعراء لأحداث الصراع، ومشاركة بعضهم في المعارك، وهذا ما جعل وصفهم لها يتسم بالواقعية والحيوية"[1]. من هذه المشاهد قصيدة لابن حَبُوس الفاسي التي قالها في فتح بجاية سنة (٥٤٧هـ)، أيام عبد المؤمن بن علي، يقول فيها[2]: [من المتقارب]

مَنِ القَومُ بِالغَربِ تُصغي إِلى ... حَديثِهِمُ أُذُنُ المَشرِقِ
جَرَوا وَالمَنايا إِلى غايَةٍ ... فَلَم يَسبِقوها وَلَم تَسبِقِ
بِأَيديهِمُ النّارُ مَشبوبَةً ... فَمَهما تُصِبْ باطِلاً تُحرِقِ[3]
يَقودُهُمُ مَلِكٌ أَروَعٌ ... تَفَرَّدَ بِالسُّؤدَدِ المُطلَقِ[4]
تَخَيَّرَهُ اللهُ مِن آدَمٍ ... فَما زالَ مُنحَدِراً يَرتَقي
إِلى النّاصِرِيَّةِ سِرنَا مَعاً ... وَلَمّا تَفُتْنا وَلَم تُلحَقِ
إِلى بَرزَةٍ في ذُرى أَرعَنٍ ... تَجِلُّ عَنِ السُّورِ وَالخَندَقِ[5]
يَعوذونَ مِنّا بِمَولاهُمُ ... وَمَولاهُمُ عاذَ بِالزَّورَقِ
وَأَكسَبَهُ خَوفُهُ خِفَّةً ... فَلَو خاضَ في البَحرِ لَم يَغرَقِ

---

(١) كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين - موضوعاته ومعانيه: ٨٨.
(٢) التُّجيبي، صفوان بن إدريس، زاد المسافر: ٤٨.
(٣) شبَّ النار: أوقدها وأشعلها. فهي مشبوبة.
(٤) السؤدد: السيادة والشرف والقدر الرفيع.
(٥) الأرعن: الجبل الطويل الشامخ.

الذي يبدو واضحاً عبر تأمل دقيق لأبعاد هذا المشهد أننا بإزاء مشهد من أحداث التاريخ الزاهر لدولة الموحدين، يصور موقعة لهم مع مملكة بني حماد، إذ تتضح معالم البناء القصصي بذكر المحيط المكاني (الناصرية) وهي مدينة بجاية التي بناها الأمير الصنهاجي الناصر بن علناس، صاحب قلعة بني حمَّاد[1]، التي تمثل مسرح الأحداث والبعد المكاني الذي أرَّخ لهذه الموقعة. وهذا المشهد الشعري القصصي تعضده روايته التاريخية، فقد قيلت هذه القصيدة لما فتح عبد المؤمن بن علي الموحدي مدينة بجاية وكان الشاعر ابن حبوس مرافقاً له.

وتتعدد شخوص المشهد الشعري، فنرى قوم الشاعر الموحدين الذين يمتدحهم ويعلي من شأنهم في ثلاثة أبيات، وتظهر صفاتهم النفسية بأنهم شجعان لا يهابون الموت، وشخصية الخليفة الموحدي عبد المؤمن بن علي الذي يظهر في بيتين يظهر فيهما جليل الشأن، عظيم القدر، ثم تظهر شخصية الراوي الشاعر في مسيره جنباً إلى جنب مع الأمير إلى الناصرية. فضلاً عن شخصية قائد الجيش المهزوم الأمير يحيى بن عبد العزيز الحمادي الهارب من قصره خفية، الأمر الذي أثار السخرية والاستهزاء به، "وذلك أن عبد المؤمن هاجم بجاية بعد محاصرتها، فانهزم صاحبها إلى قصره، وغلَّق أبوابه من جهة المدينة، وفتح بابه من جهة البحر، ولاذ أهل المدينة بالقصر، ينادونه: يا مولانا! اخرج إلينا لنقاتل بين يديك..."[2]. فهذا الاهتمام بالجوانب النفسية للشخوص يدل على دقة ملاحظة الشاعر وحسن تأمله.

---

(١) انظر: كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين - موضوعاته ومعانيه: ٩١. هامش (١)

(٢) القفطي، أبو الحسن علي بن يوسف، المحمدون من الشعراء، تحقيق: حسن معمري، راجعه حمد الجاسر، ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م: ٢٦٣ - ٢٦٤.

ويعتمد الشاعر على توظيف البناء السردي في عرض أحداث المشهد، إذ تبدأ معالم الحدث من التجهيز لفتح بجاية، ثم قيادة الخليفة عبد المؤمن للجيش، ثم السير إلى بجاية، ثم المعركة الحاسمة التي فر على إثرها ابن حماد، وتبدو مزية أسلوب هذا المشهد في إيجاز السرد، وتكثيف العبارة، والتضاد في البيت الأول الذي زاد الصورة وضوحاً.

"وتكتسي هذه المقطوعة قيمة وثائقية؛ لأنها تنقل إلينا أشياء يعز علينا أن نجدها في كثير من المصادر، ففيها حديث عن استعمال الموحِّدين للنار الإغريقية، وهذا مما نفتقده عند المؤرخين، وفيها حديث عن صاحب (بجاية) العزيز بن حمَّاد، الذي هرب في زورق أعده لنفسه"[1].

وتتمثل نهاية المشهد في نهاية الموقعة، نصر وتمكين وفتح مبين أنجزه الخليفة الموحدي عبد المؤمن بن علي. وقد شكلت هذه الموقعة علامة في سجل السؤدد للمُوَحِّدين، وتوثيقاً لواقع تاريخي على مر الزمان.

وفي مشهد آخر يقول أبو العباس الجراوي التادلي (ت٦٠٩هـ) يمدح الخليفة المنصور بعد فتح قَفْصَة[2] سنة(٥٨٣هـ)[3]: [من الكامل]

للهِّ يَـــومُ الأربِعَـــاءِ فَإنَّـــهُ أَحْيَـا النُّفُـوسَ وَتَمَّـمَ الآرَابَـا[4]
وَسِـعَ المُـوالي وَالمُعـادِي حُكمُـهُ فِي كُـلِّ أرضٍ رَحمَـةً وَعَـذَابَا

---

(١) كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين-موضوعاته ومعانيه: ٩١.

(٢) انظر: المراكشي، ابن عِذاري، البيان المُغرب في أخبار الأندلس والمغرب، قسم الموحدين: ١٩٣-١٩٦.

(٣) أبو العباس الجراوي، ديوانه: ٤١-٤٣.

(٤) الآراب: الأمنيات والحاجات.

وَسَمَ ابـنَ إِسْـحَاقٍ عـلى خُرطومِـهِ خِزْيـاً يَنـالُ حَدِيثُـهُ الأحْقَابـا[1]
طَمحَ الشَّقاءُ بأهلِ قَفْـصَةَ وارْتَقَـى بِهِـمُ شـواهِقَ صَـعبَةً وعِقَابـا[2]
وأبـى لهـم إصرارُهُـمْ مـن قَبْـلِ أن رَأوُا العـذابَ إنابَـةً ومَتَابـا
لَمْ يُغـنِ عَـنهُمْ إذْ أتـاهُمْ مِـنْ عَـلٍ أن يَحرسُـوا الأسـوارَ والأبْوابَـا[3]
طَلَبَـتْهُمُ تحـتَ الـتُّرابِ وفوقَـهُ آجـالُهُمْ فَتَولَّـوا الأسرَابَـا
نـالتْهُمُ رُحمـى الخليفـةِ بَعْـدَما نَـادَى الـرَّدى بِنُفوسِـهِمْ وأَهَابَـا
آيـاتُ نَـصرٍ بَيَّنَـاتٌ كُلُّهـا بَهَـرَتْ بِـمَا جَـاءَت بـهِ الألبَابَـا

وهنا يستوقفنا مشهد زاهر في تاريخ دولة المَوَحِّدين مرة أخرى، إنه فتح قَفْصَة، وهي من الحروب التي قام بها المَوَحِّدون في إفريقية.

تبدأ معـالم البنـاء القصـصي في هـذا المـشهد بـذكر الزمـان وتحديـده (الأربعاء)، ويسير الشاعر في هذا البناء عـلى طريقـة الخطـف خلفـاً، فيبـدأ بالتعجب لإظهار شدة البهجة والفرح بذلك اليوم المجيد، وإعـلام المتلقـي بانتصار المَوَحِّدين الساحق في هذه الموقعة. وتبرز مدينة (قَفْصَة) فضاء مكانياً يشكل مسرحاً لأحداث الموقعة، وتظهر شخصية الخليفة الموحدي الشخصية المحورية في المشهد، ذات سمات الرحمة والشدة معـاً، هـذه الشخـصية التـي

(١) ابن إسحاق: علي بن إسحاق بن غانية.

(٢) قَفْصَة: مدينة في تونس، متوسطة بين القيروان وقابس، كانت تعرف باسم مدينة الحنيـة؛ لأن فيها بنياناً قديماً مثل الحنية. انظر: الحميري، الروض المعطار: ٤٧٧.

(٣) إشارة إلى إطلال جيوش المَوَحِّدين على المدينة من علٍ.

"تتلقى الصبغة الانفعالية الأشد قوة وظهوراً"[1]، تستمر في حضورها مبعثاً لحركة الحدث وتناميه، في حين تبرز شخصية ابن إسحاق، وقد كلَّلها الذل والهوان والخزي، وما ذِكْرُ اسمها إلا دلالة إضافية في تتميم صورتها وإكمال بناء المشهد. أما (أهل قَفْصَة) الذين يمثلون الشخوص الأخر فقد اتسموا بالتمادي والتمرد والعصيان. واكتفى الشاعر أن يكون راوياً.

ويميل الراوي إلى توظيف البناء السردي في عرض مشهده؛ ففي التمهيد أبان الشاعر عدة مواقف منها: تمجيد يوم الأربعاء والتغني بالنصر المؤزر، ثم يذكر رحمة الخليفة بمواليه، ونكاله بمعاديه، ثم يشير إلى الخزي الذي أصاب ابن غانية، وسوف يلازمه مدى الدهر في صورة مأخوذة من قوله تعالى: ﴿سَنَسِمُهُ عَلَى الْخُرْطُومِ﴾[2]، ثم يستعرض الراوي معالم الحدث ودقائقه بإيجاز وتكثيف، ابتداء من تعنت أهل قَفْصَة وإصرارهم الذي أودى بهم إلى مهاوي الردى، فلم تغن عنهم حراسة الأبواب والأسوار، فقد جعل المَوَحِّدون "سموت أحجار المجانيق على السور حتى أعادته هباء منبثاً وصيرته مع ستارته السفلى قاعاً صفصفاً محتثا"[3]، وفي هذا إشارة إلى إطلال جيوش الموحدين على المدينة من علٍ، ويمثل هذا الحدث نقطة التأزم في المشهد، ثم يأتي الحدث الأخير الذي يمثل الحل في المشهد ولحظة التنوير

---

(١) توماشفسكي وآخرون، نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م: ٢٠٦.

(٢) القلم، الآية (١٦).

(٣) المراكشي، ابن عِذاري، البيان المغرب- قسم الموحدين: ١٩٤.

فيه، إذ يشير الراوي **(الشاعر)** إلى عفو الخليفة المنصور عن أهل البلد بعد أن كاد الموت يعصف بهم **(نالتْهُمُ رُحمى الخليفةِ)**. وقد روى ابن عِـذاري هـذا العفو نثراً قـائلاً "ولمـا رأوا أن البلـد مكـسوح، وأن دم مـن فيـه مـسفوح، تفاوض الملأ منهم بقيـة يـومهم في أعـمال رسـالتهم والاحتيـال لنجـاتهم، وكيفية التوصل لحياتهم، فراجعوا بـصائرهم، وطهـروا بالنـدم سرائـرهم، فأجمعوا على توجيه أعيان البلد وأربابه وأهل العقد والحل من كل فريق مـن أصحابه، فلما جن الليل، ...، خرجوا من ثلـم الـسور بعـد الأذن إلـيهم في الوصول والإباحة لهم بالهبوط والنزول، فوصلوا ... وجلس المنصور لتنفيذ رسالتهم والنظر فيما يكون من إجابتهم"[1]. وانتهت هذه المقابلة في تأمينهم والعفو عنهم. وبذلك انتهى هذا المشهد.

ولم تغب مناسبة معركة الأَرَك الشهيرة **(٥٩١هـ)** عن الـشعراء، فقـد أبدعوا في تسجيل أحداثها وتوثيق وقائعها، فهذا ابن حريق البلنـسي يقـول قصيدة احتفالاً بتلك المناسبة، يمدح بهـا الخليفـة الإمـام أمـير المـؤمنين أبـا يوسف، ويهنئه بهزيمة أذفونش. فقـد هزتـه أخبـار الفـتح المبـين، وغمرتـه مشاعر النصر الكبير[2]، ومطلعها[3]: **[من الطويل]**

هنيئاً لَكَ الإِقْبَالُ واليُمْنُ والـنُّجْحُ لَقَدْ جَاءَ نَصْرُ اللهِ إِذْ جِئْتَ وَالْفَـتْحُ[4]

---

(١) المراكشي، ابن عِذاري، البيان المغرب - قسم الموحِّدين: ١٩٤.

(٢) انظر: ابن حريق البلنسي، حياته وآثاره: ٤١.

(٣) المصدر نفسه: ١١٧.

(٤) النُّجْح: الظفر بالحوائج وإدراك الغاية.

يصف في مشهد من مشاهدها مجيء الأذفونش[1]

أَرادَكُـمُ أَذفُـونْشُ بالغَـدْرِ قَادِحـاً ... زِنَـادَ هِيَـاجٍ لَمْ يُعِنْـهُ بِهَـا الْقَـدْحُ
وَأَبْدَى بِبِـيضِ الهِنْـدِ بَيْـضَةَ مُلْكِـهِ ... فَمُزِّقَ عَنْهَا القَيْضُ واسْـتُرِطَ المُـخُّ[2]
أَتَى فِي جُموعِ الرُّومِ تَنْـوِي بِزَعْمِهَـا ... لأَنْدَلُسٍ كَـسْحاً فكـانَ بِهَـا الْكَـسْحُ
بِمَا كَالحَصَى عَدّاً وَكَالـشُّهْبِ عِـدَّةً ... تَضَاءَلَ عَنْهَا السَّهْبُ وَالوَهْدُ وَالسَّفْحُ[3]
أَطَلَّ عليهِمْ نـاصِرُ الـدِّينِ فَـانْثَنَوْا ... وَبَـأْوُهُمُ صُـغْرٌ وَزَأْرُهُـمُ نَـبْحُ
وَخَرَّتْ جِبَـالٌ مِـنْهُمُ صَـدَمُوا بِهَـا ... عَزِيمَتَـهُ نَطْحـاً فَـأَرْدَاهُمُ الـنَّطْحُ
فَقُلْ لِعَمِيدِ الشِّرْكِ هَلْ نُصِرَ العِـدَا ... وَهَلْ حَلَّتِ البُشْرَى وَهَلْ عَظُمَ المَـنْحُ[4]
وَهَـلْ أُدْرِكَ الثَّـأْرُ المُنِـيمُ لَـدَيْكُمُ ... وَهَلْ رُدَّتِ النُّعْمَى وَهَلْ أُسِيَ الجَرْحُ[5]
أَلَمْ يَلْتَـئِمْ مِـنْ فَـوْرِهِ ذَلِـكَ الثَّـأَى ... أَلَمْ يَنْـدَمِلْ مِـنْ حِينِـهِ ذَلِـكَ الْقَـرْحُ[6]
كَتَبْتُ سُطُورَ الظَّنِّ فِي مُهْرَقِ العَرَا ... فَخَانَـكَ مِنْهَـا مَـا تُقِـرُّ وَمَـا تَمْحُـو[7]
وَلَاقَيْتَ مِـنْ دُونِ الأَمَـانِي خَلِيفَـةً ... بَدِيهَتُـــه وَحْـــيٌ وَعَزْمَتُـــهُ لَمَـــحُ

---

(١) ابن حريق البلنسي، حياته وآثاره: ١١٧-١١٨.

(٢) القَيْضُ: قشرة البيضة اليابسة. استرط: ابتلع. المُخُّ: من كل شيء: خالصه. ومخُّ البيض: لُبُّه الأصفر.

(٣) السَّهْبُ: الفَلاة. (ج) سُهُوبٌ.

(٤) عميد الشرك: يقصد به أذفونش.

(٥) الثَّأْرُ المُنِيمُ الذي إذا أصابَهُ الطالِبُ رَضِيَ بهَ فَنَامَ بعدَه.

(٦) الثَّأى: أثر الجُرْح.

(٧) المُهْرَقُ: الصَّحيفة.

وتبقى أحداث الحرب والطعن والمعارك محببة السماع من المتلقي، فيقبل عليها مصغياً، فكيف إذا كان انتصاراً باهراً وعظيماً كانتصار الأرك؟ فسيحط رحاله، ويلقي أقلامه، ويستمع بجوارحه كلها.

لن أتعرض للجانب التاريخي لمعركة الأَرَك، فقد استفاضت كتب التاريخ قديمها وحديثها بالحديث عن أحداثها، ووصفها، ولكن سأذكر ما يرتبط ببحثنا.

إذ تبدأ معالم البناء القصصي في هذا المشهد بذكر الشخوص، فشخصية الأذفونش أظهرها الراوي بسمات مظهرية في تأليبه جيوش الروم، وسمات معنوية بالغدر والغرور، ومصاب بأوهام التمني العاجز، وشخصية الخليفة (ناصر الدين) التي تأتي في مواجهة الأذفونش ذات سمات شجاعة وبطولة، وكلها شخصيات حقيقية ما يطبع المشهد القصصي بالصدق والحقيقة، وهاتان الشخصيتان يمثلان صراعاً عقدياً كان سبب حروب الموحدين والأعاجم في الأندلس. ثم تأتي الشخوص الأخر (جموع الروم) لتسهم في إتمام بناء المشهد الشعري. وفضلاً عن كون الشاعر راوياً للأحداث، فإنه يمتلك مقدرة فائقة في إبراز الجوانب النفسية لشخوصه.

ويسرد الراوي لنا كيف سولت نفس أذفونش له بمحاربة العرب، فعن طريق الغدر، أراد أن يقدح زناد شرارة المعركة عليهم، فكان سبب اشتعالها. فجهَّز جيوش الروم التي كانت عدد النجم والحصى، وجاء ليكتسح الأندلس، ولكن غدره عاد عليه، ورُدَّ كيده في نحره، وعاد وبالها عليه وعلى جنوده الذين تفرقوا شذر مذر، وعاد يجر أذيال الهزيمة، وما كان انتقال الشاعر من

الأسلوب الخبري السردي في الأبيات الأولى إلى الأسلوب الإنشائي (فَقُلْ لِعَمِيدِ الشِّرْكِ ...)، إلا ليفضح ما آل إليه زعيم الأعاجم، وكان أسلوب الشاعر الاستفهامي الإنشائي ترجمة حقيقة لأحداث المعركة، (هَلْ نُصِرَ العِدَا؟ هَلْ حَلَّتِ البُشْرَى؟ هَلْ عَظُمَ المَنْحُ؟ هَلْ أُدْرِكَ الثَّأْرُ المُنِيمُ لَدَيْكُمُ؟) وغيرها من الأسئلة التي تبدد مزاعم الأذفونش كلها، وبتبديد هذه الأسئلة تزول العقدة. وقد عاد المنصور الموحدي إلى إشبيلية مزهواً بانتصاره العظيم، "والنصر يتهلل فوق جبينه، والظفر يضحك مع شماله ويمينه"[1]، وقال في استقبال الوفود المهنئة: "الفتح أعظم من الإطناب في وصفه"[2]. إثر ذلك "انبسط المنصور انبساطاً من بلغ آماله، وشفى نفسه، واستأصل أعداءه"[3].

ويشكل مكان المعركة (الأَرَك) الإطار المكاني للمشهد ما يزيد من واقعية الأحداث، وتجعل المتلقي أكثر استمالة لسماع أحاديثها، فضلاً عن ذلك يمثل يوم الأربعاء الذي سيرد ذكره في المشهد الآتي زمان المعركة.

وهذا النوع من الشعر مجال "خصب لتسريد الشعر، وذلك لما فيه من عرض للحوادث التاريخية والوقائع الحربية، وما يتضمن من إشادة بقيم الفروسية والشجاعة والبطولة، وهذه كلها مضامين تنزع بالنص الشعري إلى استدعاء السرد"[4].

---

(١) المراكشي، ابن عذاري، البيان المغرب- قسم الموحدين: ٢٢١.

(٢) المصدر نفسه: ٢٢١.

(٣) المصدر نفسه: ٢٢٢.

(٤) النصري، فتحي، السردي في الشعر العربي الحديث-في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، ط١، ٢٠٠٦م: ٦٧.

وهذا ابن حريق البلنسي يروي لنا مشاهد من الجيش وعتاده، وتعطشه لخوض المعركة، ويروي أحداثاً من معركة الأرك، يقول[1]: [من الطويل]

غَـزَاكُمْ أَمِـيرُ الْمُـؤْمِنِينَ بِعَـسْكَرٍ ... يُـشَيِّعُهُ نَـصْرٌ وَيَقْدُمُـهُ فَـتْحُ
وَفِي حَـشْوِهِ نَبْـعٌ لِوَابِـلِ نَبْلِـهِ ... عَلَى الرُّومِ فِي الظَّلْمَاءِ نَقْعُ الوَغَى سَحُّ[2]
تَمَشَّى عَـلَى أَعْقَابِهَـا الخَيْـلُ خَـشْيَةً ... لَهَا فَكَـأَنَّ الـرَّكْضَ فِي جَنْبِهَـا كَـبْحُ[3]
وَبِيضٍ جَلاهَا الصَّقْلُ حَتَّى تَـشَابَهَتْ ... فَلَـمْ يَـسْتَبِنْ لِلْعَـيْنِ حَـدٌّ وَلَا صَـفْحُ
فَأَمْـسَى نَثِـيرُ الـسَّرْدِ عَـنْ سَـبَرَاتِهَا ... عَلَى الأَرْضِ مَفْضُوضاً كَمَا بُدِّدَ المِلْحُ[4]
وَسُـمْرٍ كَثِـيرٍ فِي الـدِّمَاءِ وُرُودُهَـا ... وَلَكِـنْ بِهَـا مِـنْ شُرْبِهَـا ظَمَـأٌ بَـرْحُ
فَكَـانَ لَهَـا فِي الأَرْبِعَـاءِ[5] مَـرَارَةٌ ... مِـنَ الـدَّمِ ريٌّ بِالأَسِـنَّةِ لَا تَـضْحُو[6]
وَشَدَّتْ إِلَيهَا الخَيْـلُ وَهْـيَ مُـشِيحَةٌ ... فَصُدَّتْ وَمِنْ وَقْعِ الرِّمَاحِ بِهَا رُمْـحُ[7]
فَقَلَّـصَ آلُ الـشِّرْكِ ذَيـلَ غُـرورِهِ ... وَسَـيْلُ الجِيَـادِ الْمُحْـضَرَاتِ بِـهِ يَـدْحُو
وَغَارَتْ نُجُـومُ الكُفْـرِ شَرَّ مُغَارِهَـا ... أَمَامَ شُعَاعِ الـشَّمسِ لَمَّـا بَـدَا الـصُّبْحُ
فَيَـا قُـبْحَ هَاتِيـكَ الْمَـصَارِعِ بِـالفَلَا ... وَيَا حُسْنَ مَا سَنَّى لَنَا ذَلِـكَ الفَـتْحُ[8]

---

(١) ابن حريق، البلنسي، حياته وآثاره: ١٢٠-١٢١.
(٢) النَّبْعُ: شجر تُتخذ منه القسي.
(٣) الكَبْحُ: جذب رأس الخيل باللجام لكي تقف أو تقلل من سرعتها.
(٤) السبرة: الغداة الباردة، وقيل: هي ما بين السحر إلى الصباح.
(٥) هو يوم الأربعاء التاسع من شعبان سنة إحدى وتسعين وخمسمئة، وهو يوم الأرك. انظر المراكشي، ابن عِذاري، البيان المغرب - قسم الموحدين: ٢٢٠.
(٦) تضحو: تبرز للشمس، أو ترى الشمس.
(٧) مُشِيحَةٌ: كارهةٌ.
(٨) المَصَارع: الأماكن التي قتلوا فيها.

هذا المشهد الشعري القصصي أشبه بوسيلة إخبارية تطلعنا على أحداث المعركة والوضع العام الذي يكتنفها، فضلاً عن قيمته التوثيقية التي حفظت لنا مشاهد هذه الموقعة الكبرى، التي تغني عن كثير من الوثائق والمستندات.

توجز عبارة المشهد الشعري القصصي المكثفة أحداث معركة الأرك التي تشكل المتن الحكائي للمشهد، وتصف أبطالها، وأسلحتهم وفرار الأعاجم، في صياغة فنية تشكل المبنى الحكائي للمشهد[1].

ويقف المتلقي على أجواء معركة حامية الوطيس، تمثل صراعاً عقدياً؛ بين الحق الباطل، وتشكل سلاحاً في معركة العقيدة والدين، وكانت الغلبة فيها للمسلمين، فالصراع "بين المَوَحِّدين والإسبان صراعٌ عقديٌّ، فلا عجب أن نجد الشعراء المَوَحِّدين يلحون في أشعارهم على الحديث عن عقيدة أعدائهم، منطلقين من نظرة إسلامية لهذا الصراع"[2]، ولم يفت الشاعر تحديد زمان المعركة العظيمة، الذي كان يوم الأربعاء التاسع من شعبان سنة إحدى وتسعين وخمسمئة، ويشير هذا الزمان المحدد إلى تاريخ الفعل الدّرامي، الذي يمثل زمن المتن الحكائي الذي جرت فيه أحداث المعركة[3]. فضلاً عن تحديد مكانها والتغني به، فتكون البيئتان الزمانية والمكانية قد تأطرتا للمتلقي، وأصبح

---

(١) انظر: توماشفسكي وآخرون، نظرية المنهج الشكلي-نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب: ١٨١.

(٢) كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين-موضوعاته ومعانيه: ٧٤.

(٣) انظر: المرجع السابق، توماشفسكي: ١٩٢.

يعيشها، ويرسم أحداثها في مخيلته. وقد مثلت شخصية قائد المعركة الأمير المنصور الموحدي شخصية البطل الذي قام بالغزو في عسكر جرار، وفي مقابل هذه الشخصية تبرز شخصية الأذفونش وجنوده، واحتدام المعركة بينهما، ثم يلجأ الشاعر إلى وصف كثرة السلاح من الخيل والسيوف والرماح والسهام بطابع سردي وصفي، فالأزر مشدود، والعزيمة عالية، فلا ضعف ولا وهن، ثم ينقل الراوي صورة الرماح وهي تعلو ظمأى إلى الدماء، فقد أغاروا على عدوهم سَحَراً، وصبوا جام غضبهم عليهم، فأتاهم الموت الزؤام، وأصبحوا صرعى في الفلوات. وهنا الشاعر "يصور جيش الممدوح ليبرز من خلاله قوة الملك وشجاعته"[1]، إذ تعد جيوش الممدوحين أهم مظاهر القوة التي استوقفت هؤلاء الشعراء، فأبدعوا في تصويرها، وأطنبوا في وصفها، ثم يصور الراوي **(الشاعر)** ما نال الروم من خزي بعد الهزيمة التي لحقت بأذفونش تحت ستار الظلام. هذه المشاهد من الشرح والوصف لمكان العرض في أحداث المعركة "يمثل حالة خاصة من حالات التبديل الزمني في تطور المتن الحكائي"[2]. وهذه المعالم للبناء القصصي من الشخوص والأحداث والزمان والمكان، وطبيعة السرد، تشكل مشهداً شعرياً قصصياً مكثف الأحداث وموجز العبارة، ومبيناً عن صدق الأحداث وواقعيتها في زمانها وشخوصها.

---

(١) الموسى، د. فيروز، قصيدة المديح الأندلسية-دراسة تحليلية: ١٨٩.

(٢) توماشفسكي وآخرون، نظرية المنهج الشكلي-نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب: ١٨٧.

ثم يروي لنا الشاعر ابن حريق البلنسي فرار الأذفونش وهزيمته الشنعاء في هذه المعركة[1]: [من الطويل]

وَلَمَّا رَأَيْتَ الأُسْدَ تَـأْوِي مِـنَ القَنَـا ... إِلَى أُجُمٍ لا الضَّالُ مِنْهَا وَلا الطَّلْحُ[2]

فَرَرْتَ وَجِـنْحُ اللَّيـلِ دِرْعٌ مُفاضَـةٌ ... عَلَيْكَ وَأَوْقَى جُنَّةِ الهَارِبِ الجِـنْحُ[3]

وَخَلَّوْكَ لَا شُحّاً عَلَيْكَ مِنَ الـرَّدَى ... وَلَكِنْ عَـلَى أَرْمَـاقِ خَـيْلِهِمُ شَـحُّوا

فَـصِرْتَ طَرِيـداً لِلخِلَافَـةِ لَائِـذاً ... تَضِيقُ بِكَ الـدُّنْيَا وَيَـذْعَرُكَ الـصُّبْحُ

بِـأَدْنَى رَذَاذٍ مِـنْ غُيُـومِ انْتِقَـامِهِمْ ... غَرِقْتَ فَمَا يُدْرِيكَ ـ وَيْحَكَ ـ إِنْ سَحُّوا[4]

فَإِنْ رَشَحَتْ مِـنْ بَعْـدِهَا لَـكَ بِلَّـةٌ ... مِنَ الْعَيْشِ لَمْ يَنْجعْ بِهِ ذَلِكَ الرَّشْحُ[5]

وفي هذا المشهد أيضاً ما زلنا في أحداث التاريخ، أي في موقعة الأرك الشهيرة التي تشكل مسرحاً لأحداث هروب الأذفونش وفراره، إذ يروي لنا الراوي (الشاعر)، بل يشعرنا أنه ينقل إلينا نقلاً مباشراً، في أسلوب تفاخري فرار الأذفونش الذي يمثل الشخصية الأولى عبر منفذ ضمير المخاطب (رأيتَ)، (فررتَ)، وقد تميزت هذه الشخصية بالامتداد وسعة الحضور، وشكلت منبعاً ثراً لحركة الحدث. وعبر صورة فنية بيانية جميلة

---

(١) البلنسي، ابن حريق، حياته وآثاره: ١١٩.

(٢) الأجم: جمع أجمة، وهي الشجر الكثيف الملتف. والضال والطلح شجران موصوفان.

(٣) مفاضة: واسعة. الجِنح: من الليل ظلامه.

(٤) سحَّ الماء: صبَّه صبًّا متتابعاً كثيراً.

(٥) البِلَّة: النُّدُوَّة.

يرسم الشاعر بريشته شجاعة الجيوش الموحدية التي ظهرت في شخوص **(الأُسْد)**، وضمير الجماعة في **(خلوك)**، وأيضاً في **(انتقامهم)**، وهم يدخلون إلى غابتهم الكثيفة الشجر الملتفة، وتبدأ لحظة الصراع، ثم يحتدم، وتصل المعركة إلى أشد ضراوتها. وبهذا الحدث نقف على عقدة المشهد القصصي ونقطة التأزم فيه، ولما رأى الأذفونش تلك الضراوة، وأخافه ذلك الموقف الرهيب، والعذاب الواقع الذي حاق به، فرَّ في جنح ليل أدهم، مثَّلَ إطاراً زمانياً للمشهد، وكان هذا الفرار والهرب جنة له، من قبل أن تدركه الجيوش الموحدية، وتأخذه أخذاً وبيلاً، وشكل هذا الفرار بداية الحل في هذا المشهد. الأمر الذي جعل الشاعر يسخر منه سخرية لاذعة.

ويغلب على هذا المشهد الطابع السردي الذي يتناوب فيه ضمير المخاطب أنت في **(رأيتَ، فررتَ)**، وضمير الجماعة في **(خلوك)**، ما يكشف عن صيغة الصراع بينهما، ونلحظ اهتماماً من الراوي في تسجيل دقائق الحدث، واهتمامه بوصف الشخوص، ما يكسر عنه بطء الإيقاع. وهذا الاحتفال بالحدث، والاهتمام بتفصيلاته يحتفظ له بوهج الحياة، فهذا الماضي المشرق يثير حفيظة المتلقي بألق توهجه، وهذا المشهد يوثق أهم معارك الموحدين في قتال الأعاجم. فهذه المعركة لا يعرف هولها وشدتها وضراوتها إلا من شهدها وشاهدها كما يصرِّح ابن حريق البلنسي[1]: **[من الرَّمل]**

يَا عُيوناً حَضَرَتْ مَاذَا رَأَتْ يَا نُفُوساً عَايَنَتْ مَا أَنْفَسَا

---

(١) ابن حريق، البلنسي، حياته وآثاره: ١٢٨.

ومشهد هذا الفرار نجده عند الشاعر ابن حزمون في قوله[1]: [من الخبب]

فَمَضَى لَمْ يُلْوِ عَلَى أَحَدٍ وَرَمَى بالدِّرْعِ وَبالتُّرُسِ[2]

وأيضاً عند الشاعر أبي العباس الجراوي، في مشهد يفيض بنبرات النشوة والفرح، وإيقاع الفخر والاعتزاز، نذكر منه[3]: [من الطويل]

تَعَوَّذَ بِالرَّكْضِ الحَثِيثِ مِنَ الرَّدَى فَلَوْ سَابَقَ الأَرْوَاحَ غَادَرَهَا حَسْرَى[4]

ثم يروي لنا ابن حريق البلنسي مشهد هروب الأذفونش ضمن إطار قصصي رائع يحمل كثيراً من السخرية والاستهزاء، ويذكر لجوء الباقين إلى الحصن المنيع، ونزولهم منه على شرط الخليفة[5]: [من الرَّمل]

رَكِبَ ابْنَ العَيْرِ فِي فَرَّتِهِ رُبَّمَا اسْتَحْيَا رَكُوباً فَرَسَا[6]
لِمَ يَعْلُو سَرْجَهُ مَنْ لَمْ يَقُمْ فِي بَدَادَيْهِ ضَرُوباً مِدْعَسَا[7]
أَسْلَمَ القَلْعَةَ وَهْيَ الأَرْضُ فِي مِنْعَةٍ تُعْيِي النُّجُومَ الخُنَّسَا[8]

---

(١) المراكشي، أبو محمد عبد الواحد بن علي، المُعْجِب في تلخيص أخبار المغرب، شرحه واعتنى به د. صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط١، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٦م: ٢١٥.

(٢) لَمْ يُلْوِ عَلَى أَحدٍ: لم يَمِلْ أو يَعْطِف.

(٣) أبو العباس الجراوي، ديوانه: ٩٤.

(٤) الحثيث: السريع. الأرواح: جمع (ريح).

(٥) ابن حريق، البلنسي، حياته وآثاره: ١٢٩.

(٦) ابن العير: البغل. فَرَّته: فراره.

(٧) في بداديه: السرج والقتب. وضروب ومدعس على صيغتي المبالغة في الضرب والدعس؛ أي الطعن.

(٨) الخُنَّس: الكواكب السَّيّارة دون الثابتة.

ويشير إلى جلاء أهل كَرْكُوي عنها: [من الرَّمل]

وَجَــلَا عَــنْ كَرْكُــوي أَهْلُــهُ وَقْــتَ جُــنْحِ اللَّيْــلِ لَمَّــا عَسْعَــسَا[1]

يَرْهَبُــونَ الــدُّجْنَ إن لاحَ بِــهِ بَــارِقٌ والــصُّبْحُ إذْ مَــا نَفَّــسَا

فضلاً عن توثيق مجموعة من الأحداث المهمة لمعركة الأرك في هذا المشهد، نرى توثيقاً لأحداث جلاء القشتاليين عن قلعة رباح، وفحص كَرْكُوي. مشهد يختصر بسرده المختزل وعبارته المكثفة أحداث أيام عدة، إذ يسخر الراوي في هذا المشهد من فرار الأذفونش وهروبه. الأمر الذي يلفت انتباه المتلقي، ويجعله مشدوداً لشخصية الأذفونش الانفعالية، إذ إن "إثارة انفعال معين هو أفضل السبل لجذب الانتباه"[2]. فنحن أمام مشهد قصصي فيه الشخوص والأحداث والزمان والمكان، وتعضده الراوية التاريخية، ولكن ما يميزه من القصة هو العبارة المكثفة المختزلة للشعر.

ولابن مُجْبَر الأندلسي مشهد شعري قصصي يحكي فيه كيفية استنقاذ الضاري المظفر من الأسر، في مشهد يحكي الشجاعة والإقدام والبطولة، يقول فيه[3]: [من البسيط]

---

(١) كَرْكُوي: قلعة قريبة من قلعة رباح. عسعس الليل: أقبل بظلامه أو أدبر.

(٢) توماشفسكي وآخرون، نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب: ١٧٨.

(٣) ابن مُجْبَر الأندلسي، شعره: ٩٦. والتُّجيبي، صفوان بن إدريس، زاد المسافر: ١٤-١٥. ولم يتثبت محقق الديوان من نقله من زاد المسافر، فأورد أن هذه القصيدة في (استنقاذ النصارى المظفر من الأسر). انظر المصدر نفسه: ١٤.

ثَـابَ العَـزَاءُ وَحَـانَ الأَخْـذُ بِالثَّـارِ ... قَدْ عَادَ فِي غابِهِ الضِّرْغامَةُ الضَّارِي
إِنْ كَـانَ أَوْرَدَهُ البَأْسَـاءَ مُـورِدُهُ ... فَقَـدْ تَـدَارَكْنَا مِنْـهُ بِـإِضْرارِ
أَتَـى لِيَمْحُـوَ بالحُـسْنَى إِسَـاءَتَهُ ... كَـمَا أَتَـى مُـذْنِبٌ يُـدْلِي بِأَعْـذَارِ
وَمَا حَـلَا مِنهُ صـابٌ كـانَ جَرَّعَـهُ ... وَإِنَّـمَا شَـابَ إِحْـلاءً بِـإِمْرَارِ
لَمَّا رأَيْتُ انْصِرافَ القَـوْمِ قُلْـتُ لَهُـمْ ... يَلْقَى الرَّزَايَا مَنِ اسْـتَحْيَا مـنَ العَـارِ
ما مَاتَ مَنْ مَـاتَ والإِقْـدَامُ يُـورِدُهُ ... وَإِنَّـمَا مـاتَ حيّـاً كُـلُّ فَـرَّارِ
قالوا رِدُوا باقْتِحَامِ البَحْرِ عَـنْ غَـرَرٍ ... والمـوتُ يُـدْلِي بأَنْيـابٍ وأَظْفَـارِ
فقلتُ هَيْهَاتَ مِقْدارٌ جَـرَى فَقَـضَى ... بِـمَا قَـضَاهُ ولا رَدٌّ لِمِقْـدارِ
إِنَّ الحِـمَامَ الَّـذِي فِي البَحْـرِ غَـالَهُمُ ... قَدْ غَالَ عُـثْمَانَ ذَا النُّـورَيْنِ فِي الـدَّارِ
نِيرَانُ حَرْبٍ بِمَوجِ البَحْرِ قَـدْ طُفِئَـتْ ... وَهْـيَ العوائِـدُ بـينَ المـاءِ والنَّـارِ
كانَتْ رَزَايَا أَثَـارَتْ طِيـبَ ذِكْـرِهُمُ ... كالنَّـارِ تَلْفَـحُ فِي الهِنْـدِيِّ والغَـارِ
ما عَزَّ عِنْـدَ امـرِئٍ مقـدارُ ذي كـرمٍ ... إِلَّا رأَى فيـهِ قِنْطَـاراً كَـدِينَارِ

يشكل استنقاذ المظفر من الأسر في مغامرة قوية وشجاعة الحدث البارز في هذا المشهد الشعري القصصي. فلم يبقَ الشاعر في هذا المشهد راوياً فحسب، وإنما كان شخصية فاعلة في تطوره، اتسمت بالشهامة والمروءة والشجاعة، وشكلت طرفاً أساسياً في صنع أحداثه، واستمرت في حضورها النشط مبعثاً في تنامي الحدث. ورأى الشاعر في تراجع شخوص قومه منقصة وعاراً.

يمهد الراوي للمشهد بنصف شطر يحوي في طياته بث روح العزيمة والإصرار، ويكشف عن الروح المعنوية العالية عنده لاستنقاذ المظفر، في

حين يكشف الشطر الثاني عن نهاية أحداث المشهد بإنقاذ المظفر من الأسر، (قَدْ عَادَ في غابِهِ الضِّرْغامَةُ الضَّارِي) على طريقة الخطف خلفاً، ثم يعود الشاعر (الراوي)، ليروي لنا تفصيلات ذلك المشهد.

فهناك حضور للمعالم الأساسية للبناء القصصي، فالمكان والزمان تشير إليهما الروايات التاريخية، ثم يستعرض الشاعر معالم الحدث ابتداءً من الأحداث التي جرت مع المظفر حتى أسره، وعبر منفذ الحوار، يردُّ الشاعر على قومه بحِكَم تظهر خلاصة تجربته في الحياة، منها (يَلْقَى الرَّزَايَا مَنِ اسْتَحْيَا منَ العَارِ)، ويتبادل حديثاً مع قومه، يحمل في طياته توبيخاً على أعمالهم، متخذاً موقع الموجه نحو جزئيات الحدث الأخرى، ثم تتالى مفردات الحدث (قالوا رِدُوا باقْتِحَامِ البَحْرِ عَنْ غَرَرٍ)، (فقلتُ هَيْهَاتَ ...)، ثم يفصِّل في الجزئيات الأخيرة من الحدث. وانظر كذلك إلى أسلوب الاحتجاج في مثل قوله (إِنَّ الحِمَامَ الَّذِي في البَحْرِ غَالَهُمُ، قَدْ غَالَ عُثْمَانَ ذَا النُّورَيْنِ في الدَّارِ) مشيراً إلى مصرع عدد من رجالات الدولة ممن طواهم البحر، "وبذا ينجح في أن يعبر عن عشرات الأفكار التي تدور حول مصير الإنسان وحول القضاء والقدر والحياة والموت من خلال الصياغة الشعرية التي تعتصر المعاني وتختزن التجارب، لتصبها في سلاسة وعفوية خلال البيت الذي يتحدث عن مسألة من المسائل، ولكن معناه ينفلت من إسار الجزئية الواحدة ليعبر عن الموقف الإنساني، متجاوزاً أسوار الزمان والمكان والأحداث"[1].

---

(١) عناني، د. محمد زكريا، تاريخ الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٩م: ١٥٧.

لقد وظَّف الراوي (الشاعر) في هذا المشهد جميع تقنيات القص؛ من توظيف المقاطع السردية والمقاطع الوصفية، وداخل معها المقاطع الحوارية التي أدت دوراً كبيراً في تفسير بعض الأحداث، وربط العلاقات بين الشخصيات. فجاء أسلوبه مشرقاً، وجاء التضاد ليزيده ألقاً، (الحسنى، إساءته)، (إحلاء، إمرار)، (مات، حياً)، فلا يكاد يخلو بيت منه. فضلاً عن ذكر اسم العلم في باب الاستشهاد، (عثمان بن عفان)، الذي حمل دعامات للإقناع.

وإلى جانب هذه الانتصارات العظيمة التي حققتها الجيوش المَوَحِّدية، كان هناك بين الفينة والأخرى منغصات تكدرها، فكان تتالي سقوط المدن الأندلسية ينذر بالشؤم والأفول، ولم يكن الترف الذي عاشوا فيه، والملذات التي تشاغلوا بها، والرفاهية التي استمتعوا بها إلا وبالاً عليهم، وتكاسلاً في هممهم، وإيذاناً بخراب دولتهم.

وهذه النكبات لها التأثير الكبير في مجالات الحياة كلها، فابن منقذ (٤٨٨-٥٨٤هـ) يطالعنا في مقدمة كتابه (المنازل والديار)، أن المصائب التي حلت بأسرته وقومه، وما نال وطنه من الخراب والدمار، كانت سبباً في تأليف كتابه، الذي يقول فيه: "فإني دعاني إلى جمع هذا الكتاب ما نال بلادي وأوطاني من الخراب،...، فأصبحت كأن لم تَغْنَ بالأَمْس، موحِشةَ العَرَصاتِ بعد الأُنْسِ، قد دَثَرَ عُمرانها، وهَلَكَ سكَّانها، فعادت مغانيها رُسُوماً، والمسرَّاتُ بها حسراتٍ وهموماً، ...، ثم استمرت النكبات تترى، من ذلك الحين وهلُمّ جرّا، فاسترحت إلى جمع هذا الكتاب، وجعلته بكاءً للديار والأحباب"[1].

(١) ابن منقذ، أسامة، المنازل والديار، تحقيق مصطفى حجازي، دار سعاد الصباح، ط٢، القاهرة، ١٩٩٢م: ٣-٤.

والحديث عن النكبات يمثل الحقيقة التاريخية للأندلس، وهذا الحديث لا يعني إقرار اليأس، ولكنه صور حزينة ناجمة عن النكبات، تحمل في طياتها الكثير من التنبيه والتذكير[1].

وقد كانت معركة العُقاب بداية انزلاق الأندلس نحو الهاوية، ثم تتالت النكبات، وأصبحت أشبه بسكرات غم لا تنجلي، وشدائد لا تنتهي، حتى استطاع الإسبان إخراج العرب من الأندلس. يقول المقَّري: وما أحسن قول أبي إسحاق إبراهيم بن الدَّباغ الإشبيلي في هزيمة العُقاب بإشبيلية[2]: [من الوافر]

وقائلـــةٍ: أراكَ تطيـــلُ فِكْـــراً كأَنَّـكَ قـد وقفْـتَ لَـدَى حِـسابِ
فقلْـــتُ لَهَـــا: أفكِّـــرُ في عِقَـــابٍ غَـــدَا سَـــبَباً لِمعْرَكَـــةِ العُقَـــابِ
فَـــمَا في أَرْضِ أنـــدلُسٍ مُقَـــامٌ وَقَـدْ دَخَـلَ الـبِلا مـنْ كُـلِّ بَـابِ

إن كان هذا الحوار حقيقة أم خيالاً، فهو ينطوي على علامات استفهام كثيرة؛ الدهشة والاستغراب من الواقع المر والقاسي، في مقابل العصور الزاهرة في الأندلس، وإطالة التفكير في الانزلاق في منحدر السقوط، بعد أن كان التفكير في العلو والمجد والرفعة، وكأن حال الشاعر تقول: إن الترف الذي عاشوا فيه، وحياة البذخ والإسراف التي استمتعوا بها،

---

(١) انظر: عباس. د. إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٧٤م: ١٧٨.

(٢) المقَّري، نفح الطيب: ٤/ ٤٦٤.

والاستغراق في اللذات والتشاغل بها، ما كانت إلا وبالاً عليهم، وسبباً في عقابهم، وخروجهم من الأندلس.

والشاعر (الراوي) في هذا المشهد يعتمد على مفهوم اللقطة، كالقصة القصيرة، فهو يمتح من معين الواقع المأساوي، ليروي نكبة أمة ومصيرها، فالمصائب التي حلت بأجزاء من وطنه، يرى أنها ستطال مدينته وقومه. فشخصية الشاعر (الراوي) في هذا المشهد؛ شخصية تعبر عن الذهول والغرابة والاندهاش من الواقع الأليم، فهو يقرأ الواقع، ويستشرف المستقبل حسب تقنية الاستباق[1]، فيصاب بالخوف والتذمر لواقعه المرير، وتنبئ نظرته الاستشرافية عن التنبيه والتذكير، ولكنه يغلب عليها الطابع الانهزامي، وفي داخله نقمة كبيرة على الأوضاع السائدة، فقد جعل من شخصيته أداة لحمل ما يحس به، فهو مثقل بالهموم والآلام، والهواجس المرعبات، بل كان يعكس إحساس الناس جميعاً، ويعبر عن منظور الأمة بأكملها قبل أن تكون منظور شخصيته. هذه النبرات الحزينة، إنما هي صور تعكس ذوات المجتمع بأكمله ومعاناته وتساؤله، ثم يبحر الشاعر في بحر أفكاره، وتلاطم أمواجه، باحثاً عن أسباب تلك النكبة التي ألمت بهم، فيراها فيما اكتسبت أيديهم، ونشعر في كلامه مشاعرَ الخوفِ والقلقِ وداخلاً إنسانياً ممزقاً. وهناك الشخصية الأخرى؛ المرأة التي تخاطبه (وقائلةٍ: أراكَ تطيلُ فِكْراً...)، إن كانت حقيقية أو متخيلة، فهي أيضاً مصابة بالذهول والحيرة.

---

(١) انظر: الفيصل، سمر روحي، الرواية العربية-البناء والرؤيا، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣م: ١٠٤.

هذا المشهد تسجيل للواقع وتأريخ لـه، وهـو المـشهد الوحيـد شـعراً الذي وثق لموقعة العُقاب (فيما أعلم)، وجاء صدى للعواطف والانفعالات والمشاعر بمأساة الوضع التاريخي الراهن، وغلبـت عليـه أصـداء الكلـمات التي تحمل شحنات الألم والأسى والحزن والمأساة.

وهذا الحوار الرشيق المستخدم في المشهد الشعري يؤدي وظيفـة فنيـة تتجلى في تناوب رسم الحدث بين المتحاورين، المرأة والراوي (الـشاعر)، إذ يضفي على المشهد السمة الحكائية، ويتضمن جانباً كبيراً من تحليـل الواقـع، فقد اعتدنا أن يبكي الشاعر على الماضي المجيد المنصرم، ولكن الـشاعر هنـا يبكي من المـاضي؛ لأنـه الـسبب في هـذا الانهـزام، ويـرى المـاضي سـبباً في السقوط. وجاء الحوار قصيراً ورشيقاً يتناسب مع وقع النكبة، فهو يرصـده رصداً خاطفاً ويبني موقفاً منها.

وصوَّر الجناس (عقـاب) جـانبين في المـشهد؛ فقـد عكـست اللفظـة الأولى (عقاب) الأسباب التي أدت إلى الهزيمة، وما يتعلق بهـا مـن أوضـاع حياتية واجتماعية مترفة انعكست وبالاً عليهم، وصورت اللفظـة الأخـرى نتيجة معركة العُقاب؛ إذ تتالت نكبات المدن، ونكـب أقوامهـا وسـاكنوها، وتفرقوا أيدي سبا، تتقاذفهم أمواج الغربة.

ولن نطيل الوقوف على دمن النكبات وأطلالها، فقد أغرقتنـا الـدموع المسفوحة عليها، وما نذكره من قبيل التمثيـل لا الحـصر، وقـد رصـد ابـن الأَبَّار كثيراً من الحقائق التاريخية، ووثق في شعره وكتبه معظم الوقائع المهمة

التي عاصرها، وكان شاهداً على عصره، فقد وثق لموقعة أنيشة[1] التي استشهد فيها أبو الربيع بن سالم الكلاعي. يقول أبو عبد الله بن الأَبَّار القضاعي يرثي الكلاعي ويروي مأساة أنيشة[2]: [من الطويل]

أَلَمَّا بأَشْلاء العُلا والمَكَارِمِ ... تُقَدُّ بأَطْرَافِ القَنَا والصَّوَارِمِ
وعُوجا عَلَيها مأْرَباً وَحفَاوَةً ... مَصَارِعَ غَصَّتْ بالطُّلى والجَمَاجِمِ
نُحَيِّي وُجُوهاً في الجِنَانِ وَجيهَةً ... بِمَا لَقِيَتْ خُمْراً وُجُوهَ المَلاحِمِ

القصيدة طويلة، يبكي فيها ابن الأَبَّار هرماً عظيماً، ويتفجع عليه، وهذا البكاء والتفجع إنما هو بكاء على الأندلس كلها التي ينفصم عقدها، وتضيع جوهرة جوهرة.

فقد كانت موقعة أنيشة نكبة أنذرت بسقوط بَلَنْسية وشرق الأندلس وهذا ما قاله ابن عميرة في رسالة لابن الأَبَّار، منها "داء خامر بلادنا حين أتاها، وما زال بها حتى سَجَّى على موتاها، وشجا ليومها الأطول كهلها وفتاها، وأنذر بها في القوم بحران أنيجة، يوم أثاروا أُسدها المهيجة، فكانت

---

(١) أنيشة، أنيجة: بالشين المعجمة والجيم معاً، موضع على مقربة من بَلَنْسية وبالقرب من بنشكلة من أرض الأندلس، وعقبة أنيشة جبل معترض عال على البحر، ولا بد من السلوك على رأسه، وهو صعب جداً. وفيه كانت الوقيعة بين المسلمين من أهل بَلَنْسية وبين الإسبان، واستشهد فيها الأديب المحدث العلامة أبو الربيع سليمان بن موسى بن سالم الكلاعي، وكانت هذه الوقعة في سنة أربع وثلاثين وستمائة. انظر: الحِميري، الروض المعطار: ٤١.

(٢) ابن الأَبَّار، ديوانه: ٢٨٨.

تلك الحطمة طَلَّ الشؤبوب، وباكورة البلاء المصبوب، أثكلتنا إخواناً أبكانا نعيُّهم، ولله أحْوَذيُّهم وألـمَعِيُّهُم، ذاك أبو ربيعنا، وشيخ جميعنا، سعد بشهادة يومه، ولم ير ما يسوءه في أهله وقومه، وبعد ذلك أخذ من الأم بالمخنَّق، وهي بَلَنْسية ذات الحسن والبهجة والرونق،...، وانعطفت النوائب مفردة ومركَّبة كما تعطف الفاء، فأودت الخفة والحصافة، وذهب الجسر والرُّصافة، ومزقت الحلة والشملة، وأوحشت الجرف والرملة،..."[1].

ويروي ابن الأَبَّار لنا قصة هؤلاء الـذين قـارعوا العـدو، واستبـسلوا في موقعة أنيشة، وجادوا بأرواحهم، وكان الكلاعي واحداً منهم. الذي بكاه ابـن الأَبَّار، وانفطر حزناً عليه، ونفث الزفرات والأنات حسرة وألماً، على الكلاعـي من جهة، وعلى مصير الأندلس من جهة أخـرى، مـستغيثاً ومستنهـضاً الهمـم للدفاع عن الأندلس، فعبر بإحساسه عن إحساس الناس جميعاً.

وتتعدد شخوص المشهد، فهناك الـشاعر (الـراوي) الحـزين، المتـألم، الذي يدعو صاحبيه (ألـمَّا)، ليقفا على الأطـلال على منهج شعراء الجاهلية، ولكن هذه الأطلال لم تكن آثار الدمن وبقايا الديار، هـذه الأطـلال أشـلاء أجساد الذين ضحوا بأنفسهم في هذه المعركة. وقد علق الباحث ماهر زهير جرار على هذه القصيدة في أطروحته قائلاً: "ولم يعد قـضية أطـلال أصـابها البلى والفناء، وإنما غدت قضية في التبصر الفكري، ...، لقد اسـتبدل بفعـل البكاء فعلاً يمثل الفرح والإيمان (وعُوجا عَلَيها مأْرَباً وَحفَاوَةً، ...، نُحَيِّـي

---

(١) المقَّري، نفح الطيب: ٤/ ٤٩٢-٤٩٣.

وُجُوهاً فِي الجِنَانِ وَجيهَةً ...)، لقد نفذ ببصيرته عبر (المصارع التي غصت بالطُّلى والجماجم) ليستخلص معادلة الفرح في قلب الموت"[1].

وهناك شخصية الكلاعي (سليمان بن موسى بن سالم) التي يذكرها الشاعر صراحة في المشهد الآتي، ويذكر صفاتها الجليلة على طريقة السيرة الذاتية. وجاء ذكرها لتتميم صورة الشخصية. يقول ابن الأَبَّار[2]: [من الطويل]

سَلامٌ عَلَى الدُّنْيا إِذا لَم يَلُح بِها ... مُحَيَّا سُلَيْمانَ بْنِ مُوسَى بْنِ سَالِمِ
أَخو العِزَّةِ القَعْساء كَهْلاً وَيافِعاً ... وأَكْفاؤُهُ مَا بَيْنَ راضٍ وَراغِمِ
تَفَرَّدَ بِالعَلْياءِ عِلْماً وسُؤْدَدا ... وحَسْبُكَ مِنْ عالٍ عَلى الشُّهْبِ عالِمِ

فقد ذكر الشاعر صفات الكلاعي الجليلة متناولاً بها الأبعاد النفسية والاجتماعية، على طريقة السيرة الذاتية، فقد نُقِلَ عن الكلاعي أنه "كان أبداً يقول إن منتهى عمره سبعون سنة لرؤيا رآها في صغره، فكان كذلك، واستشهد في الكاينة على المسلمين بظاهر أنيشة على نحو سبعة أميال منها؛ لم يزل متقدماً أمام الصفوف زحفاً على الكفار، مقبلاً على العدو، ينادي بالمنهزمين أعن الجنة يفرون، حتى قتل صابراً محتسباً، غداة يوم الخميس لعشر بقين من ذي الحجة سنة أربع وثلاثين وستماية"[3].

---

(١) جرَّار، ماهر زهير، ابن الأَبَّار الأندلسي الأديب، رسالة ماجستير، الجامعة الأميركية، بيروت، ١٩٨٣م: ٢٦٣.

(٢) ابن الأَبَّار، ديوانه: ٢٩١.

(٣) ابن الخطيب، لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة: ٤/ ٣٠٣.

وعبر منفذ ضمير الجماعة، يظهر أصحاب الكلاعي، وهو يقاومون أعداءهم[1]: [من الطويل]

هُمُ القَوْمُ رَاحُوا للشَّهادَةِ فاغْتَدَوا ... وَما لُهُمُ في فَوْزِهِم مِنْ مُقَاوِمِ
تَسَاقَوْا كُؤُوسَ المَوْتِ في حَوْمَةِ الوَغَى ... فَمَالَتْ بِهِمْ مَيْلَ الغُصونِ النَّواعِمِ
مَضَوْا في سَبيلِ اللهَّ قُدْماً كَأَنَّما ... يَطِيرُونَ في إِقْدَامِهِمْ بقَوادِمِ
يَرَوْنَ جِوَارَ اللهَّ أَكْرَمَ مَغْنَمٍ ... كَذَاكَ جِوارُ اللهَّ أَسْنَى المَغانِمِ
عَظَائِمُ رامُوها فَخَاضُوا لِنَيْلِها ... -ولا رَوْعَ يَثْنيهِم- صُدُورَ العَظَائِمِ
وهَانَ عَلَيْهِم أنْ تَكُونَ لُحُودُهُم ... مُتُونَ الرَّوابِي أو بُطُونَ التَّهائِمِ

لقد جاءت أحداث الموقعة على غير ما يرغب به العرب آنذاك، فقد تضمن قول الشاعر (هُمُ القَوْمُ رَاحُوا للشَّهادَةِ فاغْتَدَوا) شخوص المشهد وأحداثه، وزمانه ومكانه، وأبرزت أحداثه "منطق الشهيد الذي يستشهد دفاعاً عن قضيته ولوجاً على عالم الخلود في حالة تفوق حاسم على العقل، فحضور المطلق والمقدس يخفف من حدة المجابهة الداخلية للمصير الفردي"[2]. ثم تتالت أحداث المشهد (ومضوا، راموها، ...)، ونقلت صورة حقيقية لهؤلاء الأبطال الذين عشقوا المقدس لحماية أوطانهم ورد الغزاة عنها، فقد رأوا في (جِوَارَ اللهَّ أَكْرَمَ مَغْنَمٍ).

---

(١) ابن الأَبَّار، ديوانه: ٢٨٨-٢٨٩.

(٢) جرَّار، ماهر زهير، ابن الأَبَّار الأندلسي الأديب، رسالة ماجستير: ٢٦٣-٢٦٤. بالمقارنة مع: جاسم، عزيز السيد، ديالكتيك العلاقة المعقدة بين المثالية والمادية، في الرؤيا والمقدس والمعجز والعقلاني، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٨٢م: ٢٤٥.

ولشدة هول أنباء تلك الموقعة، لم يفت ابن الأَبَّار حدثاً إلا وقد رسمه في أبيات قصيدته، قائلاً[1]: **[من الطويل]**

أَضَاعَهُم يَـوْمَ الخَمـيسِ حِفـاظُهُم ... وكَـــرَّهُمُ في المَـــأزَقِ المُـــتَلاحِمِ
سَـقَى اللهُ أَشْـلاءً بِـسَفْحِ أَنِيـشَةٍ ... سَـوَافِحَ تُزْجِيهـا ثِقَـالُ الغَمائِـمِ
وصَلَّى عَلَيها أَنْفُساً طَـابَ ذِكْرُهـا ... فَطَيَّـبَ أَنْفَـاسَ الرِّيَـاحِ النَّواسِـمِ
لقَد صَبروا فيهـا كِراماً وصَـابَرُوا ... فَـلا غَـرْو أن فَـازُوا بِـصَفْو المكَـارِمِ
ومـا بَـذَلُوا إلا نُفُوسـاً نَفِيـسَةً ... تَحِـنُّ إلى الأُخْـرَى حَنِـينَ الـرَّوائِمِ
ولا فـارَقوا والمَـوْتُ يُتْلِـعُ جِيـدَهُ ... بِحَيْثُ التَقَى الجَمْعَانِ صِدْقَ العَزائِمِ
بِعَيْشِكَ طَارِحْنِي الحَدِيثَ عن التي ... أَراجَـعُ فيهـا بالـدُّمُوعِ الـسَّوَاجِمِ
وَمـا هِـيَ إلا غادِيـاتُ فَجـائِعٍ ... تُعَـبِّرُ عَنْهـا رَائِحـاتُ مـآثِمِ
جَلائِلُ دَقَّ الصّبْرُ فيها فَلَـمْ نُطِـقْ ... سِوَى غَضِّ أجْفـانٍ وعَـضِّ أَبَـاهِمِ
وأَشْـكُو إلى الأيـامِ سُـوءَ صَـنِيعِها ... ولَكِنَّهـا شَـكْوى إلى غَـيْرِ رَاحِـمِ

يبدو الزمان جلياً في هذا المشهد؛ يـوم الخمـيس لعـشر بقـين مـن ذي الحجة سنة **(٦٣٤هـ)**، وهو زمن المتن الحكائي للموقعـة، أمـا زمـان المبنـى الحكائي فهو يختلف في زمانه ومكانه، ونرى في المشهد "صورة الانتقال مـن الزمن التاريخي الواقعي إلى زمن الخلـود النهـائي"[2]، وهنـا الـشاعر يـدعو بالسقيا لهؤلاء الشهداء، ويسأل الله الرحمة والغفران، ومـا دعـاء الـسقيا إلا دعاء له بالحياة، لأن الماء رمز لها، وتعبير عن شدة الحـب والإخـلاص فيـه.

(١) ابن الأَبَّار، ديوانه: ٢٨٩-٢٩٠.
(٢) جرَّار، ماهر زهير، ابن الأَبَّار الأندلسي الأديب، رسالة ماجستير: ٢٦٩.

وهذه الظاهرة من ظواهر الأثر المشرقي في الشعر الأندلسي[1]. ثم ينتقل الشاعر إلى الوصف في درج السرد، ويتحدث عن قوة إيمانهم وعقيدتهم، فقد صبروا وصابروا حتى نالوا الحسنى، ثم ينتقل الشاعر بالضمير من الجماعة إلى المتكلم (أنا) (طَارِحْنِي، أَشْكُو)، ليرى نفسه أمام حقيقة الموت.

ثم يروي الشاعر اللحظات الأخيرة عن الكلاعي بأنه استشهد مقبلاً غير مدبر، فقد استقبل الموت فرحاً باسماً، وقد حام حول الفردوس حتى نالها. لقد شكل الكلاعي مأساة أمة، أنذرت بتتابع السقوط في الهاوية. يقول ابن الأَبَّار[2]: [من الطويل]

أَتَاهُ رَداهُ مُقْبِلاً غَيْرَ مُدْبِرٍ ... لِيَحْظَى بِإِقْبَالٍ مِنَ اللهِ دائِمِ
لَقِيتَ الرَّدَى في الرَّوْعِ جَذْلانَ بَاسِماً ... فبُورِكْتَ من جَذْلانَ في الرَّوْعِ بَاسِمِ
وحُمْتَ عَلى الفِرْدَوسِ حَتَّى وَرَدْتَهُ ... فَفُزْتَ بأَشتَاتِ المُنَى فَوْزَ غَانِمِ

أما مكان الموقعة، فقد كان بظاهر أنيشة على سبعة أميال منها. وكانت نهاية المعركة أن انكشف المسلمون وكانت الكائنة عليهم.

بهذا العرض تتحدد معالم البناء القصصي جميعها، وما خروجه في أثناء سرده إلى الوصف تارة، والتمجيد تارة أخرى والتأسف الشديد الممزوج بالحسرة والاستعظام، إلا خدمة للمشهد وتوثيقاً لتاريخ هذه الموقعة ومكانها، واحتفالاً بتسجيل أحداثها التي آلمت الأمة كلها.

---

(١) انظر: خريوش، د. حسين يوسف، دراسة الجانب الفني في المرثية الأندلسية، مجلة المعرفة السورية، السنة الثامنة عشرة، العدد (٢١٦)، شباط (فبراير)، ١٩٨٠م: ١١٧ - ١١٨.
(٢) ابن الأَبَّار، ديوانه: ٢٩٢-٢٩٣.

وصفوة القول: لقد شكلت هذه المشاهد، من الناحية الموضوعية، مصادر تاريخية توثيقية لهذه الأحداث العظام، فأرَّخت الفتوحات العظيمة، وتغنت بالانتصارات، ومن جانب آخر كانت النكبات السياسية والعسكرية التي أتت على الحجر والشجر والبشر، وأهلكته، وتركت الأمة تئن من جراحها، وكانت سبباً في فقدان جل التراث العربي في الأندلس. ومن الناحية الفنية، جاء كثير من مشاهدها مكتمل البناء القصصي، فقد حُدِّد زمانها ومكانها، وشخوصها، وكانت أحداثها علامة فارقة في تاريخ الأمة، وتناوب السرد والحوار في عرضها الذي لم يخلُ من القطع والوصف؛ لتسريع الزمن أو إبطاء وتيرته.

٣. مشاهد القضايا السياسية المتنوعة

ترسم هذه المشاهد القصصية صورة للأحداث والتحولات الناجمة عن الأوضاع السياسية والاجتماعية التي شهدتها الأندلس في تلك الحقبة من الزمن، فضلاً عن كونها وثيقة فنية أدبية وتاريخية، تشهد على مرحلة من مراحل الحياة السياسية في الأندلس والمغرب، وما حفلت به من أحداث.

ويعد الاغتراب في أهم نتائج التحولات السياسية، فقد تدهورت الحال الاجتماعية، نتيجة الحروب، وتتالى سقوط المدن الأندلسية، وبدأ تفكير الأندلسيين بالهجرة بحثاً عن الأمن والاستقرار، ولا سيما بعد هزيمة المَوَحِّدين في موقعة العُقَاب. فكثر شعر الاغتراب نتيجة محن السياسة وأحداثها، وما لازمها من وضع اجتماعي مضطرب. والشاعر ابن بقي

القرطبي واحد من هؤلاء الذين "كانت حياتهم رحلة مستمرة وتنقلاً دائباً، وقلقاً محرقاً لا يعرف الركون، وطموحاً حاداً نحو تحقيق الذات وإنصافها مما لحقها من غبن وحيف، وإحساساً مرهفاً بغربة لازمة لا تكاد تنجلي، فقد كان ممتطياً غارب الاغتراب، متردداً في البلاد على كل باب"[1]، وقد وصفه ابن خاقان في القلائد بقوله: "ضفا عليه حرمانه، وما صفا له زمانه، فصار قعيد صهوات، وقاطع فلوات، مع تَوَهُّمٍ لا يُظفره بأمان، وتَقَلُّبِ ذهنٍ كواهي الجُمان"[2]. فكان شعره خلاصة صادقة لما أحس به من ألم الغربة ومشاعر الاغتراب، التي ترجمت حدة شعوره ورقة حسه ورهافته. يقول[3]:

[من البسيط]

قَالُوا تَغَرَّبْتَ عَنْ أَقْطَارِ أَنْدَلُس ... وَمَنْ يُقِيمُ عَلَى هَوْنٍ وَإِقْلَالِ؟

ما لي وَإِيطَانها داراً وقد سئمَت ... من المقامِ بها خَيلي وَأَحْمَالِي

نَفَضْتُ فيها من العيشِ الهنيّ يدي ... وَهَلْ يَعِيشُ كَريمٌ بَينَ بُخَّالِ

وَكَمْ لَئيمٍ تَجَافَى بي فَصُلْتُ به ... إِذْ غرّه اللّينُ من مسّي وتسهالي

لم ينجِهِ أحدٌ مني وقد كشَّرتْ ... له القصائدُ عن أنيابِ أغوالِ

---

(١) السعيد، د. محمد مجيد، "ابن بقي القرطبي -حياته وشعره"، مجلة المورد، مج٧، ع١، ١٩٧٨م: ١٢٥.

(٢) ابن خاقان، (أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله القيسي الإشبيلي (ت٥٢٩)، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، حققه وعلق عليه د. حسين يوسف خريوش، الأردن، الزرقاء، مكتبة المنار، ط١، ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م: مج٢/ ٩١٩-٩٢٠.

(٣) المرجع السابق، السعيد: ١٤٢.

اليوم أهللتُ من سلمى إلى قمرٍ ... يجلو الظَّلامُ الذي استولى على حالي
حسبي به من أبيّ الدَّهرِ مبتغضٍ ... أرمي به الدَّهرَ رأّباً لأبَّالِ[1]
لا بالقنوطِ إذا ما الدَّهرُ أسحتَه ... ولا بمستكثرٍ في الخصبِ مُحْتالِ
لَهُ مِن المجدِ أخلاقٌ معشّقةٌ ... من يسْلُ عنها فإني لست بالسَّالي
مشبّه النَّاسِ في الفضلِ المبينِ به ... شَتَّان ما بين صلصالٍ وسلسالِ
يا مَنْ تظلّمَ في أيامِهِ فَغَدَا ... يَرْعَى الهَشِيمَ وَيَسْتَسْقِي من الآلِ[2]
إِنْ شِئْتَ قَطْفَ الأقاحِي من حَدَائِقِها ... فارمِ العقودَ على وَجْنَاءِ شِمْلالِ[3]
ففي يد ابن عليّ ما تُؤمِّله ... سحابَ جودٍ كفانا كلَّ إمحالِ
كأنّما الضَّيفُ إذ يحتلُ ساحتَهُ ... في روضةٍ من رياضِ الحسنِ محلالِ

يروي الشاعر (الراوي) في مشهده قصة صيرورة فرد عانى آلام الاغتراب والقلق والتوتر النفسي بسبب الأوضاع السياسية والاجتماعية، التي فرضت "على الشاعر حياة الفراق والاغتراب، فعاش حالة إقصاء روحي عن أحبته ووطنه"[4].

ويعكس الشاعر في هذا المشهد اغتراباً نفسياً واجتماعياً ومكانياً، يتمثل في اليأس الذي شعر به، والإحباط الذي لفه من كل جانب، وزيف

---

(١) رأّباً: السيد الضخم الذي يرأب الأمور ويصلحها. أبَّال: واحدها آبل، ذو الإبل، الحاذق برعية الإبل الرفيق بسياستها.

(٢) الآل: السراب.

(٣) الوجناء: الناقة الشديدة الصلبة. الشِّملال: السريع الخفيف.

(٤) الموسى، د. فيروز: قصيدة المديح الأندلسية-دراسة تحليلية: ١٢٩.

العلاقات الاجتماعية، الأمر الذي أشعره بالضياع، وأنه "أصبح مصهوراً في مجتمع لا يعترف له بأي استقلال ذاتي"[1]. عندها "قرر الرحيل إلى المشرق، فهجر مدينته إشبيلية، متهماً قومه بالبخل والإقتار وسوء العيش"[2]. هذا الرحيل الذي يبدو في قوله: (ومن يقيم على هون وإقلال)؟ يشكل وعياً بالاغتراب، ويمثل "أول مراحل رفع الاغتراب والتغيير"[3].

والشاعر هنا نموذج لمجموعة كثيرة من الناس، أصابهم ما أصابه من الضياع والتشرد، فقد لفهم شعور الاغتراب، ومازج نفوسهم، وشكل أساساً في حياتهم مادياً ونفسياً، وأصبح معادلاً موضوعياً لواقعهم المر والقاسي[4].

وقد شكل الاغتراب عند ابن سعيد المغربي هاجساً كبيراً، فعانى من اغتراب نفسي مكاني اجتماعي، وكان اغترابه صورة حقيقية توضح ظاهرة إنسانية، لم تعكس حاله فحسب، وإنما عكست حال الإنسان والمجتمع آنذاك نتيجة الظروف السياسية التي ألَّمت ببلاد الأندلس بعد موقعة العُقاب سنة (٦٠٩هـ/ ١٢١٢م). ووصل اغتراب ابن سعيد إلى ذروته في أثناء

---

(١) صليبا، د. جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م: ١/ ٧٦٥.

(٢) السعيد، د. محمد مجيد، "ابن بقي القرطبي -حياته وشعره"، مجلة المورد، مج٧، ع١، ١٩٧٨م: ١٢٦.

(٣) أبو سَنة، منى سعد، "الاغتراب في المسرح المعاصر"، عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، مج(١٠)، العدد الأول، ١٩٧٩م: ١٥٠.

(٤) انظر: جمعة، د. حسين، "الاغتراب في حياة المعري وأدبه"، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٧، العدد ١+٢، ٢٠١١م: ٢٦.

إقامته في مصر، فهو لم يلقَ الترحيب في عمله بالديوان المصري، فندب حظه العاثر وروى لنا قصته بطريقة المأساة[1]: [من الرَّمَل]

هَـا أَنَـا فِيهَـا فَرِيـدٌ مُهْمَـلٌ ... وَكَلَامِـي وَلِـسَانِي مُعـرَبُ
وَأَرَى الأَلْحَـاظَ تَنْبُـو عِنْـدَمَا ... أَكتـبُ الطِّـرسَ أفيـهِ عَقْـرَبُ؟
وإذا أَحْـسِبُ فِي الـدِّيوانِ لَمْ ... يـدْرِ كُتَّـابُهُمُ مـا أحـسبُ
وَأُنَـادى مغربيّـاً، ليتنـي ... لم أكُـنْ للغـربِ يومـاً أُنْـسَبُ
أَتُـرَانِي لـيس لي جـدٌّ لـه ... شـهرةٌ، أو لـيس يُـدْرَى لي أَبُ
سـوفَ أَثْنـي راجعـاً لا غَـرَّني ... -بعـد مـا جَرَّبـتُ - بَـرقٌ خُلَّـبُ

في هذا المشهد تمثل شخصية الشاعر (الراوي) الشخصية الرئيسة فيه، وهي شخصية حزينة، تعاني من الاكتئاب والعزلة الاجتماعية، والوحدانية والإهمال؛ لأن الشاعر الغريب في الغالب "مهموم ومسكون بالتوتر ومتعامل مع الانفعال"[2]، وفي مقابل شخصيته تظهر شخوص جماعة من المصريين الذين يعاملونه بازدراء وسخرية وتهكم. أما زمان المشهد ومكانه فيتأطران في أثناء إقامة ابن سعيد في مصر.

ويروي لنا ابن سعيد قصة حياته هناك؛ فيندب حظه العاثر الذي يكشف عن معاناة ذاته في وحدانيتها وإهمالها، ويُشْعِرُ كلامُه المعاناة والحرمان، والضيق الشديد الذي يلفه، إذ إن كل شيء غريب حوله، فلا

(١) ابن سعيد المغربي، شعره: ٥٢-٥٣.
(٢) بدوي، د. عبده، "الغربة المكانية في الشعر العربي"، مجلة عالم الفكر، الكويت، أبريل، ١٩٨٤م: ٣٨.

الأهل أهل، ولا الديار ديار، فضلاً عن اختلاف العادات والتقاليد، ناهيك عن المعاملة القاسية التي عومل بها المغاربة في مصر، وهذا الأمر ليس بالجديد عليهم، فقد ذكره ابن جبير في رحلته: "وَقَدْ صَيَّرُوهُم مِنْ أَعْظَمِ غَلَّاتِهِم الَّتي يستغِلُّونَها، يَنْتهبُونَهُم انتهَاباً، ويسبِّبون لاسْتِجْلَابِ مَا بأيدِيهِم اسْتِجْلاباً"[1]. فيجد ابن سعيد نفسه ضائعاً تائهاً، فيخاطب ذاته، ويبثها شكواه عندما تحيط الغربة به من كل جانب.

ويعكس هذا المشهد الجوانب الاجتماعية والنفسية لشخصية ابن سعيد التي تَبْرز في الاغتراب الاجتماعي الذي يتمثل بصراع ذاتي داخلي يشعره بعدم الانسجام، وصراع بينه وبين الوسط المحيط[2] يشعره بعدم الانتماء، (وأرى الألحاظَ تَنْبُو ...)، (وَأُنَادى مغربيّاً)، وهذا يعكس الواقع المر الذي يعيشه، فيخالطه شعور يفقد فيه كل مقومات الإحساس بالوجود، الأمر الذي يشعره بالضياع، ويصاب بانهيار معنوي كامل في العلاقات الاجتماعية، ويشعر بالعجز عن التواصل مع المجتمع نتيجة العوامل المحيطة به التي تجعله خارج ذاته، وتبرز لديه علاقة متضادة بين الأنا والآخر، الأمر الذي يثير لدى المتلقي تداعيات كثيرة، ويستجلب عناية انتباهه، ويتعاطف معه، ويتعاظم ذلك الشعور عندما يعامل كفرد عادي، ونسوا أنه سليل أسرة علم وأدب ورياسة وعراقة نسب (أتراني ليس لي جدٌّ له شهرةٌ، أو ليس يدرى لي أب). هذه الأمور مجتمعة تشعره

---

(١) ابن جبير الأندلسي، رحلة ابن جبير، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت: ٥٤.

(٢) انظر: جمعة، د. حسين، "الاغتراب في حياة المعري وأدبه"، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٧، العدد ١+٢، ٢٠١١م: ٢٤.

بالقلق والإحباط والإحساس بالضياع، ويعيش بحال من التوتر وعدم الاستقرار تُتَرجَم في زفرات تعبر عن نفسيته، يتمنى فيها عدم انتمائه للغرب **(ليتني لم أكن للغرب يوماً أنسب)**. تصل هذه الانفعالات بالشاعر إلى درجة اليأس جراء غربة الذات عن محيطها، أو ما نسميه العزلة الاجتماعية، وحمَّل هذه المفردة **(مغربيّاً)** بعداً فكرياً أخبر به عن شدة إحساسه النفسي بالاغتراب، ما أشعره بالعجز عن إقامة علاقات اجتماعية، والافتقار إلى مشاعر الحياة الاجتماعية[1]، كما أشعره بالوحدانية الموحشة التي أشعرته برفض المجتمع والانفصال عنه، الأمر الذي أدى به إلى السخط على هذه الفئة من الناس. فضلاً عن ذلك يفقد الشاعر أمناً نفسياً يشعره بالحب والقَبول الاجتماعي[2]. فيشد من عزيمته، وينظر إلى المستقبل بإصرار وتفاؤل **(سوف أثني راجعاً، بعد ما جرّبت برقٌ خلّب)**. هذا الرفض الذي يتولد لديه بعد وعيه الواقع بصورته الحقيقية. فيعمد إلى التغيير في واقع حياته.

ومن القضايا السياسية الأخرى، ما حدث لأحد المتمردين على سلطان الموحدين ويدعى عليًّا الجزيري، يقول ابن عِذاري إن خبره وصل إلى المنصور وهو في إشبيلية سنة **(٥٨٦هـ)**، وما جره ظهوره من "انتشار الإرجاف به ببر العدوة، وكان هذا اللعين في أوليته يتعلق بأذيال الطلب

---

(١) انظر: خليفة، د. عبد اللطيف، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م: ٨١-٨٢.

(٢) انظر: نعيسة، د. رغداء، "الاغتراب النفسي وعلاقته بالأمن النفسي"، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٨، العدد الثالث، ٢٠١٢م: ١٣٣.

ويلهج منه بحفظ المتشابهات، وما يؤول منه إلى الروايات، فأمر الخليفة بطرده، فمشى ملفوظاً يتغرب ويتجول في الأقطار، ويسعى في الفساد بالتكتم والاستتار، ويلتمس أبداً جهالاً من العوام يحادثهم ويطابقهم ويلابسهم ويرافقهم إلى أن ظهر بمراكش الخبيث وشنعت عنه الأحاديث...."[1]، وطورد في المغرب، ففرَّ إلى الأندلس، وألقي القبض عليه "بنظر مُرْسِيَة، وسيق إلى إشبيلية، فأخرج إلى موضع جلوس الموَحِّدين، وطيف به على جموع الحاضرين، فأكذب نفسه فيما نسب إليه، وفيما كان يدعي ويحض عليه، فصحح خذلانه، وتم حرمانه، ثم عذِّب بعد هذا وصلب، وقطع به إرجاف المفسدين"[2]. يقول أبو العباس الجراوي في هذه المناسبة[3]: **[من البسيط]**

جَدَّ الجَزيريُّ في إِتْلافِ مُهْجَتِهِ ... حَتَّى تَوَرَّطَ في وِرْدٍ بِلا صَدَرِ
نَارٌ من الفتنةِ العَمْيَاءِ أَطْفَأَهَا ... سَعْدُ الإمام، وحَدُّ الصَّارِمِ الذَّكرِ
ما زالَ إبليسُ في الأقطارِ يوقِدُهَا ... وَتَرْتَمِي من شِرَارِ الخَلْقِ بالشَّرَرِ
زادَ الشَّقيُّ على الخَفَّاشِ مُشْبِهِهِ ... ضعفَ البصيرةِ إذْ سَاواهُ في البَصَرِ
جَارَى إلى سَقَرٍ أصحابَهُ فَهَوَوا ... فيها سِرَاعاً، وَوَافَاهُم عَلَى الأثرِ
إنَّ الَّذي اتَّخَذَ الأَهْواءَ آلِهَةً ... على الضَّلالِ مُصِرٌّ غَيرُ مُزدَجِرِ[4]
والوَعظُ في النَّاسِ مَقْبُولٌ ومُطَّرَحٌ ... كالخطِّ في الماءِ أو كالنَّقشِ في الحَجَرِ

---

(١) المراكشي، ابن عذاري، البيان المغرب - قسم الموحدين: ٢٠٧.
(٢) المصدر نفسه: ٢٠٨.
(٣) أبو العباس الجراوي، ديوانه: ٨٤-٨٥. والمراكشي، ابن عذاري، البيان المغرب - قسم الموحدين: ٢٠٨-٢٠٩.
(٤) مزدجر: زجر ونهي عن الضلال.

لقد أظهر هذا المشهد الجوانب النفسية لشخوصه؛ فبرز الراوي (الشاعر) مؤيداً سياسة الخليفة وتشريعاته. في حين ظهرت شخصية الجزيري المحورية في المشهد متكبرة ومصابة بالشقاوة وضعف البصر والبصيرة، فعاش في وهم أفكاره وخيالها، الأمر الذي أدى به إلى استحداث أمور غريبة، والخروج على الحاكم. حتى اضطر الشاعر أن يصفه بالشيطان (إبليس) الذي عمل على إيقاظ الفتنة بسبب ضلاله، فهو ملعون، ضال، مضل. هذه الصفات النفسية التي أوردها الراوي ليؤلِّب المتلقي عليه، ويحذره منه.

ويظهر الحدث التاريخي (صلب الجزيري) جزئية أساسية في بناء الحدث، بل إنه الهيكل العظمي الذي يُبنى عليه المشهد، ويتجه الراوي فيه إلى التوظيف السردي، فيروي لنا قصة ذلك الثائر، الذي أوهم الناس بالكذب والخداع والتأويل في الدين، فكانت نهايته المأساوية المحتومة، فقد أُغرق في فتنته، ولم يتبصر عمداً أو جهلاً بمخاطر ما يحدث.

بدأ المشهد بالفعل (جدَّ)، وهو فعل يعبر عن حركة ونشاط وسعي ودأب ليحقق شيئاً ما، وهو ما فعله الجزيري، فقد جمع أنصاره حول فتنة ضالة عمياء أضل بها كثيراً من الناس، قضوا ضحية فكره المتطرف، ثم تتالت مفردات الحدث تدريجياً، واستمر الجزيري في فتنته الشنعاء، بالرغم من ملاحقة الخليفة له والبحث عنه في كل مكان، حتى اضطر للاختفاء. وبصورة فنية، رسمها الشاعر بريشته يقف المشهد على محطته الأخيرة، فقد زاد الجزيري الخفاشَ وصفاً، فهو غريب الشكل والوصف، وضعيف البصر والبصيرة[1]،

(١) انظر: الدميري، كمال الدين محمد بن موسى، حياة الحيوان الكبرى، تحقيق إبراهيم صالح: ٢٢٧-٢٢٨.

لا يتحرك إلا ليلاً. وزادت كلمة (إبليس) إيضاحاً لأعماله السيئة كلها. لقد جاء هذا المشهد الذي بدأ بحركة إلى الأعلى وانتهى في السقوط في الهاوية، لينهي سيرة شخصية سلكت طريقاً مخالفاً لأصول الدين وأعراف المجتمع، ويلقى جزاءه.

وكان الشاعر يحيى بن مُجْبَر أبو بكر قد عاين الجزيري وأصحابه لما رفعوا في خشبهم ليصلبوا، فأنشد[1]: [من الكامل]

رَكْبٌ إِلَى نَارِ الجَحِيمِ مَسِيرُهُمْ وَرِكَابُهُمْ لا تَسْتَطِيعُ مَسِيرَا
الحيُّ مِنْهُمْ لا يُرَى مُسْتَوطِناً وَالمَيْتُ مِنْهُمْ لا يُرَى مَقْبُورَا
ممّا يُزِيدُ الأَرْضَ طِيباً أَنَّهَا لَفَظَتْ عِدَاتك أَبْطُناً وظُهُورَا

يختلف مشهد ابن مُجْبَر عن مشهد الجراوي في أنه يدخل إلى أعماق المشهد، وينقل صورة حية، وهم يصلبون، مشهد يمثل "لوحة ناطقة"[2] بالحدث ذاته، فيأخذ قيمة توثيقية فضلاً عن قيمته الفنية. مشهد له الشخوص (ركبٌ)، والحركة والحدث (مسيرهم)، ومكانه في حضرة إشبيلية، فتتشكل بذلك محددات البناء القصصي.

وهكذا، فقد وثقت المشاهد السابقة أحداثاً سياسية جمة، وخلدت تاريخاً في مشاهد قصصية أغنت ذهن المتلقي من جهة، وجعلته يستمتع في سماعها من جهة أخرى، وعرفته بالواقع السياسي آنذاك.

---

(١) ابن مُجْبَر الأندلسي، شعره: ١٠١.
(٢) المصدر نفسه: ٥٠.

الْفَصْلُ الرَّابع

الاتجـاه الديـنـي

١ - مشاهد القصص القرآني

٢ - مشـــاهد المديح النبـوي

٣ - مشاهد الرحلة إلى الأماكن المقدسة

٤ - مشاهد الزهد والتصوف

الْفَصْلُ الرَّابع

الاتجاه الديني

أسهم الطابع الديني الذي قامت عليه دولتا المرابطين والموحدين في ازدهار هذا اللون من الشعر، وشكلت النكبات والمحن التي تعرضت لها المدن الأندلسية وسقوطها تباعاً بيد الإسبان، والأوضاع الاجتماعية السائدة، عوامل أخرى في ازدهاره وانتشاره، وهذا ما جعل أهل تلك البلاد يجدون "في اللجوء إلى الدين بعض الطمأنينة والأمل بالخلاص"[1]. فجاءت أشعارهم صدى لنفوس تبحث عن الأمن، وتشتاق للاطمئنان. وغدا هذا الاتجاه من أوسع الموضوعات التي تناولها الشعراء[2].

وكان هذا التوظيف الديني تماشياً مع الأسس التي قامت كلتا الدولتين عليها، ورد فعل على المحن السياسية والنكبات التي ألمت بهما، ومواجهة التحديات والأوضاع الاجتماعية السلبية التي سادت في المجتمع آنذاك. وشكل أيضاً مقوماً من مقومات الذات، وتأكيداً لوجودها وإثباتاً لذاتها[3].

---

(١) كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين-موضوعاته ومعانيه: ١٢٥.

(٢) انظر: عيسى، د. فوزي سعد، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين: ١٩٢.

(٣) انظر: الجابري، محمد عابد، التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩١م: ٢٤.

وقد شكل القَصص القرآني منبعاً ثراً لمشاهد الشعراء القصصية، فراحوا يوشحون بها أشعارهم، ويدعمون بها أقوالهم، وازدهر فن المديح النبوي وأكثر الشعراء فيه، وغلب على بعضه الأسلوب القصصي، كما في بعض مدائح ابن الجَنَّان وابن الصباغ وابن خبازة، وشكلت مشاهد الرحلة إلى الأماكن المقدسة قصة ملمومة الأطراف شاخصة المعالم، وراج شعر الزهد وكثر الزُّهاد، وبزغ الشعر الصوفي موضوعاً جديداً.

سنقف في هذا الفصل على مواطن العناصر القصصية في المشهد الشعري الديني، وسنبرز أحداثه وشخوصه، وتقنيات سرده، وأنماط حواره، وإطاره الزماني، وفضاءه المكاني.

مشاهد القصص القرآني

القرآن الكريم منبع ثر ومصدر مهم ومادة غنية للأدب، لكونه يحوي "جوامع الكلم، وفضل الاختصار، وبلاغة الإيماء، وكفاية الإيجاز"[1]، اقتبس الشعراء من آياته، وأفادوا من جلال ألفاظه، ووظفوا قصصه؛ ليوشحوا نسيجهم الشعري. فالشاعر يأتي بالقصة الدينية في "محاولة منه لتفسير ما يستعصي فهمه على القارئ واستثارة مخزونه المعرفي والعاطفي ليدفع به إلى الانفعال والامتزاج بعالم نصه، لذلك اشترط الباحثون لنجاح القصة في أداء وظيفتها أن تكون مفهومة لدى المتلقي، وأن يكون مدلولها العام متجاوباً مع حقيقة مشاعره"[2].

---

(١) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد، الاقتباس من القرآن الكريم: ٢/ ١٩٧.

(٢) الغذامي، عبد الله، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، المغرب، ٢٠٠٦م: ١٤.

وقد أحسن الشاعر ابن خبازة الإفادة من القَصص القرآني، وأحسن توظيفه في شعره، فكتب "قصيدة فريدة، مدح بها المصطفىﷺ، وأشار إلى جملة من مناقبه الربانية ومآثره العرفانية وآياته الباهرة ومعجزاته الظاهرةﷺ"[1]، وشملت هذه القصيدة على عدة مشاهد ولوحات، حكت بأسلوب قصصي "قصة الخليقة منذ آدم حتى ظهور النبي محمد ﷺ"، وبدأ ابن خبازة بقصة آدم وتوبته قائلاً[2]: **[من الطويل]**

وآدَمُ لَمَّا خَافَ يُجْزَى بِذَنْبِهِ تَوَسَّلَ بِالْمُخْتَارِ لله دَاعِيا
فَتَابَ عَلَيهِ اللهُ لَمَّا دَعَا بِهِ وَأَدْنَاهُ مِنْهُ بعْدَ مَا كَانَ نَائِيا

سنحاول الكشف عن مواطن المشهد القصصي وعناصره التي تسبح في فضاء النص الشعري، فهذا النص يزخر بأسماء أعلام تنتمي إلى عصور مختلفة، ولكل اسم حمولة دلالية ثرية بالمعاني، ففي المشهد شخصيتان، آدمعليه السلام، يبدو عليه الخوف والفزع من الله سبحانه وتعالى، لما اقترفه من ذنب، وهذا ما تعضده القصص الدينية، فيتوسل بالنبي، ويدعو ربه خوفاً من عقابه، وطمعاً في مغفرته، هذا التوسل بالنبي محمد يكشف عن الشعور الباطني للشخصية وهو التنبؤ بالمستقبل، فيقفز آدمعليه السلام بالزمن إلى الأمام إلى زمن النبي محمدﷺ، الذي يمثل نافذة الأمل التي لا تزال مشرعة أمامه، بالرغم من شيوع حال اليأس والقنوط. في مقابل شخصية النبي محمدﷺ

---

(١) المقَّري، أحمد بن محمد، أزهار الرياض في أخبار عياض، ضبطه وحققه وعلق عليه مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة فضالة: ٢/ ٣٨٣-٣٨٤.
(٢) المصدر نفسه: ٢/ ٣٨٤.

الذي وصفه الراوي بالمختار من خلق الله ﷻ، إنه الأمل والمستقبل الذي تحلم بهما الشخصية الأولى. وأدى الشاعر دور الراوي، فبث السرد، ووصف المواقف، واصطنع اللغة[1]، وبذلك تتحدد معالم البناء القصصي في المشهد. ثم يحكي الراوي أحداث المشهد حتى تقف عند المحطة النهائية لها التي حددها الشاعر لها مسبقاً، وهي التقرب من الله.

وقد صاغ الشاعر قصة آدم عليه السلام وتوبته صياغة جديدة قائمة على البناء السردي المكثف والموجز المناسب للبناء الشعري لفظاً ومعنى، واعتمد على أفق التوقع لدى المتلقي، بمعرفة أحداث القصة التي وردت في القرآن الكريم: ﴿وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلا مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنْ الظَّالِمِينَ﴾[2]، واكتفى الشاعر بالإشارة إلى الذنب فقط، واعتنى بالقسم الأهم من القصة وهي التوبة بعد أن وسوس له الشيطان وأغواه، ﴿فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ ...وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَنْ تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُلْ لَكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُبِينٌ﴾[3]، وأكل من الشجرة، فاعترف بظلم نفسه، ﴿قَالاَ رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنفُسَنَا وَإِن لَّمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ﴾[4]. وشكل هذا المنعطف (الوقوع في الذنب)

---

(١) انظر: مرتاض، د. عبد المالك، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد (٢٤٠)، كانون الأول، ١٩٩٨م: ١٠٣-١٠٤.

(٢) الأعراف: الآية (١٩).

(٣) الأعراف: الآية (٢٠-٢٢).

(٤) الأعراف: الآية (٢٣).

نقطة التأزم في هـذا المشهد، وأصبح آدمعليه السلام في حيص بيص، ثم يـأتي إلهـام الله له، بالتوسل بالنبي المختار من خلقه. وتوسل، وأثمر هذا التوسل التوبة والرضا من الله والغفران منـه. وفي التوسل تكمـن غايـة القـصة وهـدفها، وهي إبراز عظمة النبي محمدﷺ، ومكانته السامية عنـد اللهعز وجل. هـذه المكانـة التي يراها أنها من نور الله، وهذا النور هو تعبير عن الحقيقة المحمدية، "بأن النور المحمدي موجود قبل هذا الوجود، وأنه تجسد في شـخص آدم، وظـل ينتقل من نبي إلى نبي حتى ظهر في شخص النبيﷺ"[1]. يقول ابن خبازة[2]: [من الطويل]

رَسُولٌ بَـرَاهُ اللهُ مـن صـفو نـوره وألبـسه بُـرْداً مـن النُّـور ضـافيا
وما زال ذاك النُّـور مـن عهـدِ آدمٍ يُنـيرُ بـه اللهُ العـصورَ الخواليـا

لقد وظف الشاعر القصة الدينية خدمة لنصه الحاضر، فعمل على اجترار القـصة القرآنيـة[3]، ووجههـا التوجيـه المناسـب لنـصه، وأدخلهـا في علاقاتـه الوظيفية الجديدة، فأسهمت في إغناء النص ومنحه ثراء، وإزاحته عن المبـاشرة في المديح. وهذا الوشاح الديني للمشهد يكسبه جاذبية، تشد المتلقي لاسـتقبال مضمونه والوقوف على حيثياته.

---

(١) محمد، د. محمود سالم، المدائح النبوية حتى نهاية العـصر المملـوكي، دار الفكـر، دمـشق، ط١، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م: ١٦٣.

(٢) المقَّري، أحمد بن محمد، أزهار الرياض في أخبار عياض: ٢/ ٣٨٤.

(٣) انظر: بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٥م: ٢٥٣.

وتحتم واقعية القصة على الراوي أن يتخير لغة تناسبها، وألفاظاً تظهر مكامن المشهد القصصي فيها. وعناية من الشاعر بتفصيلات أحداث المشهد فقد وظف أسلوب الشرط لتعليل الأحداث وتفسيرها.

وتتطور أحداث المشهد، فمن الخوف والفزع إلى التوسل الذي يمثل بداية الحل لعقدة القصة، وينتهي به الأمر إلى التوبة والتقرب من الله ﷻ أي يصل إلى لحظة التنوير أو الكشف[1] التي تمثل نهاية المشهد.

أما زمن وقوع القصة، فقد جرت في عهد سيدنا آدم، وهذا يمثل زمن المتن الحكائي، ويمثل أيضاً المدة التي استغرقتها في الواقع، أما زمن المبنى الحكائي فهو زمن نسيجها عند الشاعر، فقد استطاع تقديمها في سطرين، أما الزمن الثالث فهو في تنوع مستمر وهو زمن التلقي لدى المتلقي، وهو مدة قراءة القصة أو تلقيها.

وقد أخفى الشاعر أحداث المشهد الأولية إدراكاً منه بمعرفة المتلقي لها، وبدأ مشهده بزمن الخوف الذي انتاب آدم عليه السلام، وتوسله بالنبي محمد ﷺ، ثم انتقل بالزمن من الحاضر إلى المستقبل **(يُجزى بذنبه)**.

وتتضح على السطح علاقة وثيقة بين زمن النص، وزمن الخطاب، فزمن النص يوضح الأهمية المطلقة للنبي محمد ﷺ، والتوسل به، وزمن الخطاب يمثل المديح والعظمة.

---

(١) للتفصيل في أهمية إحكام نهاية القصة القصيرة، انظر: مكي، د. الطاهر، القصة القصيرة، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧م: ٦٥-٦٨.

وهذا المشهد له ارتباط وثيق بالمكان، فأحداث المشهد تجري في الجنة، ولكن بعد أن تاب الله عليه، انتقل المكان إلى الأرض. ﴿قال اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ﴾[1].

ثم نقف على قصة أخرى من القصص القرآني، علقت في العقول، وشغفت القلوب، وهي قصة إبراهيم عليه السلام خليل الرحمن مع النار، وقد وظفها ابن خبازة، وأجاد في توظيفها قائلاً[2]: [من الطويل]

وَبَادَرَ جِبْرِيلُ الخَلِيلَ لِأَجْلِهِ ... لِيَحْمِيَهُ إِذْ أَبْصَرَ الجَمْرَ حَامِيَا
وَيَخْبُرَ فِي وَقْتِ البَلَاءِ يَقِينَهُ ... فَصَادَفَ وِرْدَ الخُلَّةِ العَذْبَ صَافِيَا
فَقَالَ لَهُ: هَلْ تَسْأَلَنِّي كِفَايَةً ... فَجَاوَبَهُ: حَسْبِي بِرَبِّيَ كَافِيَا
فَكَانَتْ عَلَيهِ النَّارُ بَرْداً كَمَا أَتَى ... بِهِ وَسَلَاماً وَهْيَ نَارٌ كَمَا هِيَا

يمضي الشاعر (الراوي) على نمط المشهد السابق، فلا يورد أحداث القصة من البداية آملاً بأن يكون المتلقي عارفاً بها، وهو بهذا يجانب الصواب كثيراً.

ويتجاذب المشهد الشعري القصصي عدة أطراف ذات حمولة دلالية ثرة، جبريل عليه السلام من ناحية، وإبراهيم الخليل عليه السلام من ناحية أخرى، والراوي (الشاعر) من ناحية ثالثة الذي يبث السرد والحوار، ويضفي أجلَّ الصفات على سيدنا إبراهيم عليه السلام بأنه خليل الرحمن، ويبرز سمة نفسية له بأنه في غاية الاطمئنان.

---

(١) الأعراف: الآية (٢٤).
(٢) المقَّري، أحمد بن محمد، أزهار الرياض في أخبار عياض: ٢/ ٣٨٥.

يروي الشاعر أحداث المشهد حسب ورود القصة القرآنية، ويشكل حدث وجود الخليل في النار بداية المشهد والجزئية الأساسية فيه، ونقطة التأزم؛ إذ تبدأ الأحداث من مجيء جبريل عليه السلام إلى إبراهيم الخليل وهو ملقى في النار، وجاء الراوي بالفعل **(بادر)** لكونه يحمل انفعالية حركية، فقد كان أمام جبريل عليه السلام مهمتان، الأولى ليحميه إذ أبصر الجمر حامياً، والثانية: يتأكد في الحين ذاته درجة إيمانه وقوة صبره على الابتلاء، ولكن الخليل نجح في الاختبار، فقد وجد جبريل عنده الإيمان كله، والاحتساب والطمأنينة، فسأله جبريل عن حاله، وماذا يريد، أجابه الخليل بأن علم الله بحاله يكفيه عن سؤاله. وهذا الظرف الجديد الذي وقع به إبراهيم الخليل يكشف عن الإيمان المطلق بالله عز وجل **(حَسْبِي بِرَبِّيَ كَافِيَا)**. عندها تُحلُّ تلك النقطة المتأزمة، فقد كانت النار برداً وسلاماً، ثم تقف الأحداث على المحطة النهائية للقصة، وتصل إلى لحظة التنوير وانتهاء الحدث. أما ترتيب الأحداث في المشهد فقد جاء موافقاً لترتيبها القصصي الذي وقعت فيه.

ما نلحظه في المشهد، لقد وظف الراوي **(الشاعر)** في المشهد معظم تقنيات القص، فجاء بالسرد المكثف الموجز، واتخذ من الزمن الماضي **(بادر، أبصر، فصادف، فقال،...)** قواماً له، وعلل، وفسر، وانتقلت عدسة الراوي السارد بسرعة في مسرح الحدث، وواكبت سرعته، فاستمالت مشاعرنا وأحاسيسنا إليه، فجاءت الجمل قصيرة، والضمائر متنوعة، ثم داخل معها الحوار الذي أدى دوراً كبيراً في تفسير حدث اللقاء بين جبريل وإبراهيم الخليل عليهما السلام، ما جعل المشهد درامياً أمام المتلقي وربط العلاقات

بين أطراف الحديث (جبريل والخليل) مستنداً إلى مبدأ الحوارية التي يعدها تودوروف تناصاً[1]، وجاء أسلوب الشاعر مشرقاً لقداسة موضوعه، وتوشيته باقتباس من القرآن الكريم في البيت الأخير من المشهد: ﴿قُلنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْداً وَسَلاماً عَلى إِبْرَاهِيمَ﴾[2]. وهذا النص كما يرى باختين يتكون من خطابات أخرى سابقة، ويتقاطع معها بصورة ظاهرة أو خفية[3].

ولهذا المشهد القصصي زمن معلوم، وكذلك زمن بنائه، ويطغى الزمن الماضي في زمن الخطاب على الأزمنة الأخرى، أما الزمن المستقبلي فقد مثل له الأمل والنجاة من النار.

وما زلنا مع الشاعر ابن خبازة وأسلوبه القصصي الذي يستميل القارئ والمتلقي، ويجعله متفاعلاً معه، فعبارته جميلة، وألفاظه من غير تكلف، وهو يقص علينا سيرة النبي محمدﷺ، من قبل أن تحمل به أمه إلى البعثة والنبوة، وهذا الجانب من السيرة النبوية يحمل كثيراً من الإمتاع القصصي، ونقف معه على مشهد شق صدر النبي محمدﷺ، وهو يقول[4]: [من الطويل]

وَفِي حَيِّهَا وَافَاهُ جِبْرِيلُ قَاصِداً وَأَقْبَلَ مِيكَائِيلُ بِالأَمْرِ تَالِيَا

---

(١) انظر: لحمداني، حميد، أسلوبية الرواية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م: ٩١.

(٢) الأنبياء: الآية (٦٩).

(٣) انظر: باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط١، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧م: ٥٣.

(٤) المقَّري، أحمد بن محمد، أزهار الرياض في أخبار عياض: ٢/ ٣٨٨.

فَـشَقَّا بِـهِ صَـدْرَ النَّبِـيِّ لِـشَرْحِهِ فَكَـانَ لِمَـا يُلْقَـى لَـهُ اللهُ وَاعِيَـا
وَرَدَّاهُ فِي الْحِـينِ الْتِئَامـاً فَـمَا تَـرَى سِـوَى أَثَـرٍ مَـا زَالَ لِلـشَّرْحِ بَاقِيَـا
وَجَـاءَا بِمِنْـدِيلٍ وَطَـسْتٍ لِيَغْـسِلَا بِـمَاءِ الرِّضَـا قَلْبـاً عَـنِ اللهِ رَاضِـيَا
وَعَـادَ أَخُـوهُ جَازِعـاً مُخْـبِراً بِـمَا جَرَى مِنْ مَخُوفٍ كَانَ لِلْأَمْـرِ جَارِيَـا
فَـسَارَتْ بِـهِ مِـنْ حِينِـهِ نَحْـوَ أُمِّـهِ تَخَـافُ عَلَيْـهِ إِنْ أَقَـامَ العَوَادِيَـا
وَمَـا زَالَ مَحْرُوسـاً أَمِينـاً مُؤَمَّنـاً سَبُوقاً صَدُوقاً سَـامِيَ القَـدْرِ عَالِيَـا
حَبِيبـاً وَفِيّـاً خَاشِـعاً مُتَوَاضِـعاً كَـرِيماً حَلِـيماً يَـسْتَفِزُّ الرَّوَاسِـيَا

يروي الشاعر في هذا المشهد قصة شق صدر النبي محمدﷺ، ويهدف من ذلك إلى إبراز الدرجة الرفيعة التي يتبوؤها الرسول الكريم عند الله، وهذا يتقاطع مع نصه الذي بناه لمدح النبي محمدﷺ.

وتتعدد أطراف الحديث في المشهد؛ النبي محمدﷺ الذي يبرز من بداية المشهد في قول الراوي (وَافَاهُ جِبْرِيلُ)، أي في ضمير الغائب الهاء، ثم يظهر بلفظ (النبي) في البيت الثاني، ويذكر الراوي بعضاً من سماته المظهرية من شق للصدر، والتئام للجرح، ويفيض بسماته المعنوية في البيتين الأخيرين من المشهد. وهناك أيضاً طرفان آخران؛ جبريل وميكائيل عليهما السلام، فقد أظهر الله عليهما صفات البشر؛ لكي لا يفزع النبي من رؤيتهما، والأولاد الذين يلعبون، وتصرفا تصرفات البشر (وجاءا بمنديل وطست ليغسلا)، ويظهر في هذا المشهد أيضاً أخو النبي من الرضاعة (ابن حليمة السعدية) الذي يظهر خائفاً فزعاً جزعاً على

أخيه "القرشي"[1]، ومرضعته حليمة السعدية التي تظهر في تاء التأنيث في قول الراوي (فسارت به)، وتظهر في هذا المشهد خائفة قلقة، وعلامات الاضطراب تلفها، فقد أصيبت بحال من اليأس والقنوط، ما أفقدتها السيطرة على ذاتها فسارت من حينه مسرعة إلى أم الرسول الكريمﷺ ذات النفس المطمئنة التي يلفها الأمل والتفاؤل، وتعيش تحت تأثير الوعي بالمستقبل، وتمثل نافذة الأمل التي تلجأ إليها المرضعة عند اشتداد الأزمة. وهناك شخصية الراوي التي تبث السرد والحوار وتعيش الأحداث بمشاعرها وأحاسيسها.

فهذه الأطراف المتعددة، وسماتها المظهرية والنفسية، تدل على أنها أطراف فاعلة ومتحركة في نطاق المشهد الشعري القصصي، الذي حدث في زمن رضاعة النبي محمدﷺ، هذا الزمن الذي يكشف لنا عن زمن المتن الحكائي لها، في حين أن زمن مبناها هو زمن صياغة هذا المشهد من قبل الشاعر، وقد حافظ الشاعر على ترتيب الأحداث حسب زمن السرد موافقاً لترتيبها في زمن القصة. وغلب على زمن المبنى الحكائي الزمن الماضي؛ (وافاه، أقبل، فشقا، فكان، ورداه، وجاءا، وعاد، جرى، فسارت، أقام، ما زال)، وجاء الزمن الحاضر للتعليل والتفسير، والوعي بالمستقبل؛ (فما ترى، ليغسلا، تخاف عليه)، وانقطع في نهاية المشهد. وقد سار هذا الزمن في ثنائية غير متوازنة، طغى فيها الماضي على الحاضر، وتلون الحاضر بأصباغ الماضي، وجاءت الدلالة الاسمية الثابتة للتأكيد على العناية الإلهية بالنبي محمدﷺ.

---

(١) انظر: الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد ابن حبيب، أعلام النبوة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٤٠٩هـ: ٢١٠.

وقد جرت أحداث المشهد في بيئة مرضعته حليمة السعدية، (وفي حيها)، ودل هذا التركيب أيضاً على زمن تلك القصة (زمن الرضاعة)، ثم انتقل المكان إلى بيئة أمه.

ويبرز في المشهد ميل واضح لدى الشاعر إلى البناء السردي، فقد اتخذ السرد الزمن الماضي قواماً له، وشكل شق الصدر الحدث الرئيس في القصة، وبدأ المشهد بمجيء جبريل عليه السلام إلى النبي محمد وهو صبي يلعب، فقد تمثل الشاعر القصة تماماً، واستقصى تفاصيلها. وقد ذكر الماوردي هذه القصة في كتابه أعلام النبوة: "قالت (أي حليمة السعدية): فبينا هو يلعب خلف البيوت وأخوه في بهم لنا إذ أتاني أخوه يشتد فقال: إن أخي القرشي جاءه رجلان عليهما ثوبان أبيضان فأخذاه فأضجعاه وشقا بطنه، فخرجت أنا وأبوه، فوجدناه قائماً قد انتقع لونه، فلما رآنا أجهش إلينا باكياً قالت: فالتزمته أنا وأبوه وقلنا له: ما لك؟ فقال: جاءني رجلان فأضجعاني وشقَّا بطني، فالتمسا فيه شيئاً لا أدري ما هو. قال أنس بن مالك: جاءه جبريل فصرعه، فشق بطنه فاستخرج القلب فاستخرج منه علقة فقال: هذا حظ الشيطان منك ثم غسله ثم لَأَمَهُ ثم أعاده مكانه، قال أنس: قد كنت أنظر إلى أثر المخيط في صدره.

ثم إن زوج حليمة قال لها: يا حليمة لقد خشيت أن يكون هذا الغلام قد أصيب فألحقيه بأهله قبل أن يظهر به ذلك فاحتملته حليمة حتى قدمت به على أمه آمنة، فقالت أمه: ما أقدمك به يا ظئر، قالت: قد قضيت الذي

علي وتخوفت الأحداث عليه فأديته إليك كما تحبين، قالت: ما هذا شأنك فاصدقيني، فأخبرتها حليمة بحاله وقالت: تخوفت عليه الشيطان فقالت أمه: كلا والله ما للشيطان عليه سبيل و إن له لشأناً، وإني رأيت حين حملت به أنه خرج مني نور أضاءت منه قصور بصرى، ووقع حين ولدته، وإنه لواضع يده بالأرض رافع رأسه في السماء دعيه فانطلقي راشدة وفي هذا الخبر من آياته ما تذعن النفوس بصحة نبوته"[1].

هذا التناص مع القصة يجعل "النص الشعري بنية لغوية تدخله في علاقة مع مرجعيته الخارجية التي تشرَّب منها من معرفة أو ثقافة أو تاريخ"[2]. ويشكل الوصول إلى بيت أمه نهاية المشهد الذي يمثل مصير شخصية تشكل عقدة القصة التي ينبغي أن يصل بها إلى لحظة التنوير أو الكشف[3].

ويزخر هذا المشهد بمجموعة من أسماء الأعلام، ولكل اسم علم دلالات معينة، تخلد قصة واقعية، تحكي في مجملها سيرة نبوية، يوظفها الشاعر لبيان العناية الإلهية بالرسول الكريم، ومنزلته العظيمة. كما تفرض واقعية القصة على الشاعر اختيار ألفاظ تناسب أهميتها وقدسيتها، وفي الوقت نفسه تعبر عن المستوى الفكري والثقافي للشاعر الذي استطاع إزاحة الخطاب الشعري عن المباشرة في المديح.

---

(١) الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب، أعلام النبوة: ٢١١.

(٢) الموسى. د. خليل، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م: ٥٤.

(٣) انظر: مكي، د. الطاهر، القصة القصيرة: ٦٥-٦٨.

ويتبين لنا من خلال هذه المشاهد أن ابن خبازة على إلمام واسع بالسيرة النبوية، ما يكشف عن غزارة ثقافته وحسن اطلاعه ومعرفته، وزاد على ذلك بأنه صاغ تلك القصص أشعاراً، ومنها قصة نزول الوحي على الرسول الكريم في الغار، التي اختصرها بإيجاز مكثف في البيت الأول، لعلمه أن القصة مفهومة للمتلقي. يقول ابن خبازة[1]: **[من الطويل]**

وَلَمَّا أَتَاهُ الوَحْيُ وَارْتَاعَ قَلْبُهُ ... لِشِدَّةِ مَا قَدْ كَانَ مِنْهُ مُلَاقِيَا

فَسَارَتْ بِهِ عَمْداً خَدِيجَةُ زَوْجُهُ ... لِتَسْأَلَ حَبْراً بِالزَّمَانَةِ فَانِيَا[2]

وَكَانَ امْرَأً قَدْ مَارَسَ الْكُتْبَ قَارِئاً ... وَبَاتَ لِضِيفَانِ المَعَارِفِ قَارِيَا

فَبَشَّرَهُ أَنْ سَوفَ يَطْلُعُ صُبْحُهُ ... فَيَكْشِفُ مِنْ لِيْلِ الغَوَايَةِ دَاجِيَا

وَقَالَ لَهُ: يَا لَيْتَنِي كُنْتُ حَاضِراً ... بِهَا جَذَعاً أُولِيكَ نَفْسِي وَمَالِيَا

وَوَقْتُكَ إِنْ يُدْرِكْ زَمَانِيَ يَوْمُهُ ... وَمَنْ لِي بِهِ أَنْصُرْكَ نَصْراً مُوَالِيَا

تبدأ معالم البناء القصصي في هذا المشهد بذكر حدث نزول الوحي، وهو حدث قائم، يكشف لنا عن طرفين من أطراف الحديث هما جبريل عليه السلام، والنبي محمد ﷺ الذي يظهر عليه الروع والخوف لهول ذلك الموقف، ويستمر في حضوره بالمشهد القصصي مبعثاً لحركة الحدث وتناميه، ولا ننسى كلمته المشهورة: **(زملوني، زملوني)**. ويخفي علينا الراوي ما جرى في ذاك اللقاء إدراكاً منه بمعرفة القاصي والداني بمجريات تلك القصة، فأوجز وكثَّف،

---

(١) المقَّري، أحمد بن محمد، أزهار الرياض في أخبار عياض: **٢/ ٣٨٩.**

(٢) الزَّمانة: مرض يدوم.

واكتفى في بعض المواضع بالإشارة، وهنا تدخل شخصية السيدة خديجة أم المؤمنين طرفاً آخر في هذا المشهد، ويظهر عليها العقل الراجح والوعي التام والإدراك الحسن بأن ما حصل ليس بشيء عادي، ثم يتطور الحدث، وتنطلق به مسرعة إلى ابن عمها تخبره، وهو ورقة بن نوفل الذي يدخل شخصية أخرى في المشهد، يصفه الراوي بالحبر لغزارة علمه، ويُظهر له صفة مظهرية بأنه بلغ من الكبر عتيا، هذه الصفة التي تسربله بجلباب الوقار والحكمة، ويتوقف الحدث هنا قليلاً، ويتجه الراوي نحو وصف شخصية ورقة بن نوفل، بأنه كان عالماً مطلعاً، "وكان امرأ قد تنصر في الجاهلية، وكان يكتب الكتاب العبراني فيكتب من الإنجيل بالعبرانية ما شاء الله أن يكتب"[1]. وهذا الوصف السردي يمثل الدلالة النفسية للشخصية، وهو عبارة عن فعل يتضمن حركة وزمناً وشخصية، إذ تقوم الشخصية بالحركة في زمن ما، وذلك كله في فضاء مكاني، وحول أشياء معينة، ثم تتطور أحداث المشهد، ويبشر به ورقة بن نوفل بأن له شأناً عظيماً، ثم يتابع حديثه متمنياً أن يكون شاباً وحيّاً ليخرج مع الرسول الكريم حين يخرجه قومه، ويسانده في دعوته، وينصره نصراً عزيزاً مؤزراً[2].

لقد ملأ الراوي المشهد بأسماء أعلام ثرية الدلالات، وكشف لنا عن السمات النفسية لأطراف المشهد، ووقف على بعض الصفات المظهرية، واستطاع الشاعر أن يرتب أحداثه في المشهد كما حدثت في الواقع، ووظف

---

(١) ابن كثير، الإمام الحافظ أبي الفداء إسماعيل **(ت٧٧٤هـ)**، البداية والنهاية، حققه ودقق أصوله وعلق حواشيه علي شيري، دار إحياء التراث العربي، ط١، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م: **٣/ ٤**.

(٢) للتفصيل في أحداث القصة، انظر: المصدر نفسه: **٣/ ٢٠-٢٢**.

مقاطع سردية وأخرى حوارية، وهذا أكسب المشهد مزيداً من الحيوية والإثارة. وجاء المشهد بسرده وحواره ليبدد سؤال السيدة خديجة، ويبدد قلقها وخوفها، وبتبديد هذا السؤال تزول العقدة في المشهد، وتزول الانفعالية المسيطرة على بعض أطرافه، وتحط السكينة رحالها. ويصل المشهد إلى لحظة التنوير، ويحقق الشاعر أيضاً في هذا المشهد غايته في بيان المكانة السامية للنبي محمد، التي تشكل هدف القصة وغايتها.

وللمشهد زمن معلوم، يتمثل في المدة التي كان يتعبد بها النبي محمدﷺ في الغار، وبدء نزول الوحي، أما زمن مبناها فهو زمن الشاعر، أما الزمن في المشهد؛ فقد انتقل الراوي بالزمن من الماضي إلى الحاضر ثم إلى المستقبل؛ فقد شكل الحدث الأول الزمن الماضي، وشكلت خديجة عليها السلام الزمن الحاضر، ففسرت وعللت وحللت، وتصرفت بكامل رشدها، أما ورقة بن نوفل فقد مثل بأفكاره الزمن المستقبلي، والرسالة النبوية، والشأن العظيم للنبيﷺ. ولاحظنا في زمن السرد وقفة وصفية، إذ انقطع سير الزمن عندما لجأ الشاعر إلى وصف ورقة بن نوفل، وهذا أدى إلى إبطاء وتيرة السرد. ولكن الغاية في هذا المشهد أسمى من عامل الزمن، فقد كانت الوقفة الوصفية لبيان أهمية الموصوف.

أما المحيط المادي الذي جرت فيه أحداث القصة، فقد تنوع وتعدد، فكانت بداية الحدث في غار حراء، مكان التعبد، ثم انتقل المكان إلى بيت الزوجية عند السيدة خديجة الذي مثل السكينة والطمأنينة، وحط المكان رحاله في بيت ورقة بن نوفل الذي مثل المستقبل. وهذا يظهر التكامل في المحيط المكاني بين التعبد والسكينة والمستقبل الذي يحمل الرسالة السماوية.

وبإمكاننا القول: لقد عمد الشعراء إلى توظيف القَصص القرآني في إنتاج نصوصهم الشعرية؛ لكونها تحمل "أجل لفظ وأحسن إيجاز"[1]، فأشرق أسلوبهم بأنوار القرآن، وكُسي بالمهابة والإجلال، عندها يسلم المتلقي بمحتواها لقدسيته. كما استطاعوا أن يستثمروا دلالات القصص بشكل يخدم نصهم الحاضر، ويوجهونه نحو غايتهم من النص الشعري، فقد وظفوا القصص القرآني للتعبير عن عشقهم للنبي محمدﷺ، وإبراز مكانته السامية، ومنزلته العالية ودرجته الرفيعة، وتفضيله على سائر الأنبياء والرسل، وشكلت هذه المشاهد الدينية القصصية متنفساً لدى الشاعر للتعبير عن شدة حبه للنبي محمدﷺ، ولا سيما عندما يحاصره الواقع المأساوي، فيكون هذا الحب المحمدي أريجاً يعبق بالأمل والتفاؤل، واستشرافاً بمستقبل آمن وحياة كريمة.

مشاهد المديح النبوي

المدائح النبوية من ألوان الشعر الذي ينظم في مدح النبي محمدﷺ، والحنين إلى الديار المقدسة والتشوق لزيارتها، وهي "لون من التعبير عن العواطف الدينية، وباب من الأدب الرفيع؛ لأنها لا تصدر إلا عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص"[2]، وتتميز بالصدق المتواري في جنباتها، والدفق العاطفي، والحب السامي للنبيﷺ، والشعور بالمهابة لمقامه الكريم. "وتعود بواكير المدائح النبوية إلى حياة الرسول الكريم؛ فقد قام شعراء

(١) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد، الاقتباس من القرآن الكريم: ٢/ ١٦٧.
(٢) مبارك، د. زكي، المدائح النبوية، دار المحجة البيضاء، القاهرة، د.ط، د.ت: ١٧.

الدعوة الإسلامية بمدح النبيﷺ في حياته"[1]، واستمر "هذا اللون من الأدب ولم ينقطع في الشعر العربي منذ حسان"[2].

وتكشف دواوين الشعراء في الأندلس عن نتاج غزير في هذا اللون من الشعر، ولا سيما في العصر الموحِّدي، فقد توسعوا به، وبرعوا في تناوله، فوصفوا مناقب الرسولﷺ، ومآثره، وأشادوا بخصاله وأخلاقه وشمائله وصفاته، وذكروا معجزاته، ونظم آخرون قصائد يتشوقون فيها إلى زيارة قبره وروضته الشريفة المباركة بسبب "بعد الديار الأندلسية عن المشرق، وعجز كثير من الشعراء عن تأدية فريضة الحج، وزيارة القبر المقدس، مما أذكى جذوة الحنين وقوى الشعور والرغبة، والأشواق منذ العهود الأولى"[3].

ويرى سامي الدهان في كتابه المديح أن "هذه القصائد الدِّينية لا تخرج في مجملِها عَمَّا لخَّصَ الثَّعالبي في كتابِهِ (سحر البلاغة وسرّ البراعة) من أقوالِ البلغاءِ في ذكرِ النَّبي حتَّى عصره، قال: سليلُ أكرم نبعةٍ، وقريعُ أشرفُ بقعةٍ، جاءَ بأمتِهِ مِنَ الظُّلماتِ إلى النُّورِ، وأفاءَ عليهم الظِّلَّ بعد الحرورِ، محمدٌ نبي الله وصفوتُهُ، وخيرتُهُ من بريتِهِ، مؤكدُ دعوتِهِ بالتَّأييدِ، ومفردُ شريعتِهِ بالتَّأييدِ"[4].

---

(١) كردي، د. علي، الشعر العربي في عصر الموحدين -موضوعاته ومعانيه: ١٢٦.

(٢) الدهان، سامي، المديح، دار المعارف، القاهرة، ط٥: ٨٣. حَسَّان: هو الشاعر حسان بن ثابت، شاعر الرَّسولﷺ.

(٣) طحطح، فاطمة، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي: ٣٠٥.

(٤) الدهان، سامي، المديح: ٧٩. والقول منقول عن: الثعالبي، سحر البلاغة وسر البراعة: ٩.

وقد تناول معظم الباحثين هذا اللون بالدراسة والتحليل، ولكن ما يعنينا في بحثنا المشاهد القصصية من هذا اللون؛ لكي نقف على مواطن القص فيها، ونكشف عن عناصرها القصصية.

ويعد ابن الجَنَّان الأنصاري في أبرز الشعراء الذين مدحوا الرسولﷺ وأفرد ديواناً خاصاً له، وكان شاعر المديح النبوي في ذلك القرن من الزمان، حتى قال عنه المقَّري: "وكان له في الزهد ومدح النبيﷺ بدائع، ونظم في المواعظ"[1]، ومن مشاهده القصصية في المديح النبوي[2]: [من الكامل]

ذَاكَ الشَّفِيعُ مَقَامُهُ مَحْمُودُ

وَلِوَاؤُهُ بِيَدِ العُلا مَعْقُودُ

فَإِذَا تَوَافَتْ لِلْحِسَابِ وُفُودُ

قالُوا: تَقَدَّمْ بِالأَنَامِ زَعِيماً صَلُّوا عَلَيهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيما

فَيَقُومُ بِالبَابِ العَلِيِّ وَيَسْجُدُ

وَيَقُولُ: يَا مَوْلَايَ آنَ المَوْعِدُ

فيُجَابُ: قُلْ، يُسْمَعْ إِلَيكَ مُحَمَّدُ

وَنُرِيكَ مِنَّا نَضْرَةً وَنَعِيماً صَلُّوا عَلَيهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمَا

يقوم هذا المشهد على شخصية محورية هي شخصية النبيﷺ، وقد أضفى الشاعر (الراوي) عليه صفات العظمة (ذَاكَ الشَّفِيعُ، مَقَامُهُ مَحْمُودُ،

---

(١) المقَّري، نفح الطيب: ٧/ ٤١٦.

(٢) ابن الجَنَّان الأنصاري الأندلسي، ديوانه: ١٥٤.

وَلِوَاؤُهُ بِيَدِ العُلا مَعْقُودُ، تَقَدَّمْ بِالأَنَامِ زَعِيماً)، وشخوص أخرى (وفود، أنام)، وتظهر عليها صفات الحيرة والفزع والخوف الشديد؛ لجلالة موقف يوم الحساب ورهبته، وشخصية الراوي الذي يقص الأحداث باقتضاب شديد موظفاً السرد في بداية المشهد والحوار في درجه؛ فقد صاغ الشاعر القصة الدينية صياغة جديدة قائمة على التكثيف والتركيز المناسب للبناء الشعري لفظاً ومعنى، ثم استرسل في أحداث مشهده؛ فإذا جاء يوم الحساب المشهود، وتوافت للحساب وفود، وحارت الأنام بين الأنبياء، وقعوا على محمد وقدموه زعيماً. هذه الرواية الشعرية يعضدها حديث الشفاعة الطويل القائل: "قال (أي النبي محمدﷺ): فيأتوني (أي الناس)، فأقول: أنا لها، فَأَنْطَلِقُ فَأَسْتَأْذِنُ عَلَى رَبِّي فَيُؤْذَنُ لِي فَأَقُومُ بَيْنَ يَدَيْهِ فَأَحْمَدُهُ بِمَحَامِدَ لاَ أَقْدِرُ عَلَيْهِ الآنَ يُلْهِمُنِيهِ اللهُ ثُمَّ أَخِرُّ لَهُ سَاجِدًا فَيُقَالُ لِي يَا مُحَمَّدُ ارْفَعْ رَأْسَكَ وَقُلْ يُسْمَعْ لَكَ وَسَلْ تُعْطَهْ وَاشْفَعْ تُشَفَّعْ فَأَقُولُ رَبِّ أُمَّتِي أُمَّتِي"[1].

هذه القصة تبدد حيرة الناس وفزعهم في ذاك اليوم المشهود، وتنهي عقدة القصة التي سببت الفزع والهلع والخوف لدى الأنام جميعاً، وينجلي الموقف: "اشفع تشفع" (يُسْمَعْ إِلَيكَ مُحَمَّدُ)، وتُحَلُّ عقدة القصة. والشاعر هنا يستثمر دلالات المشهد القصصي لمدح النبيﷺ بإبراز درجته الرفيعة، ومكانته عند اللهﷻ.

---

(١) النيسابوري، أبو الحسن مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، تشرف بخدمتها والعناية بها نظر محمد الفاريابي، دار طيبة، الرياض، ط١، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م: ١٠٩.

أما زمن المشهد القصصي فهو الزمن الماضي، وزمن أحداثه الزمن المستقبلي، (فَيَقُومُ، وَيَقُولُ، فيُجَابُ، وَنُرِيكَ) الذي يمثل نافذة الأمل للأنام، على الرغم من شيوع حال من اليأس والقنوط، وهذا كلام رواه الرسولﷺ في حديثه، وما علينا إلا أن نؤمن به ونصدقه، أما زمن بنائه فهو زمن الشاعر الذي حافظ على ترتيب أحداث المشهد حسب ترتيب زمن القصة، ثم تأتي نهاية المشهد.

والقيمة الفنية الأدبية لهذا المشهد تدرك من خلال علاقته بحديث الرسولﷺ، ومن خلال الترابطات التي أقامها الشاعر بين صيغة الأمر وصيغة المخاطبة، وظاهرة الربط بين الصيغة والغرض، الذي أثرى مشهد الشاعر وأغناه، وحقق مدلول الشاعر ومبتغاه، وهذا العمل الأدبي يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها[1]، إذ يلجأ الشعراء إلى القصص الدينية عند اشتداد الأزمات "والضياع والتقلب الدائم، والإحساس بالخوف من العقاب الإلهي، والخشية من المصير المريع"[2]، فيحرصون على الارتباط بالماضي والرجوع إلى الأصل من أجل إثبات الذات والمحافظة على مقوماتها، وتصبح هذه المشاهد الدينية القصصية متنفساً واستشرافاً لحياة كريمة.

---

(١) انظر: عزام، محمد، النص الغائب - تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م: ٢٧.

(٢) مجلة الذخائر، "شعر أبي علي بن كِسْرَى المالَقي (ت٦٠٣هـ أو ٦٠٤هـ)"، د. سليمان القرشي، بيروت، العددان (١١ و١٢)، السنة الثالثة، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م: ١٢٥.

ونقف على مشهد آخر من مشاهد ابن الجَنَّان التي يمدح بها الرسول الكريمﷺ، يقول فيه[1]: [من الطويل]

سَلَامٌ عَلَى مَنْ رَقَّ نَفْساً لحالِنَا وَأَنْفَاسُهُ تَرْقَى التَّراقِيَ صُعَّدا
سَلَامٌ عَلَى مَنْ قَالَ فِي المَوتِ أُمَّتِي فَقِيلَ لَهُ: أَبْشِرْ سَيَلْقَونَ أسعدا
سَلَامٌ عَلَى مَنْ قَالَ للصَّحْبِ بَلِّغُوا إِلَى أُمَّتِي مِنِّي السَّلام المردَّدا
سَلَامٌ عَلَى هَذا الرَّسُولِ وَمَا لَنَا كِفاءً لتسليمٍ كريمٍ به ابتدا

يروي لنا الشاعر مشهداً يبين حرص الرسول الكريم على أمته، وخوفه عليها، وكون المديح يتجه إلى الرسولﷺ، فهو يمثل منبع الحدث وتناميه، ويمثل شخصية محورية في المشهد، فهو يسأل الله أمته، ويناجيه فيها، ويبلغ صحبه الكرام الذين يقتصر دورهم على إتمام أحداث المشهد، أن يبلغوا أمته السلام. فيبدأ الراوي المشهد بوصف أظهر شفقة النبي وخوفه على حال أمته، ثم يروي الحوار الذي دار فيه، وهذا التوشيح الديني أكسب النص الأدبي جاذبية استمالت المتلقي وجعلته مشدود الانتباه إلى أحداث المشهد. وكأن الشاعر يقيم تواصلاً نفسياً بين علاقات الحضور والغياب. ولا يشتمل المشهد على حدث رئيس، بل هي أحداث جاهزة تنثال عبر خطوط الزمن من ذاكرة الراوي.

أما زمن المتن الحكائي في المشهد فهو زمن حضور وفاة الرسول الكريم؛ إذ سأل الله النجاة لأمته، فأُجيب بالقبول والرضوان والسعد،

---

(١) ابن الجَنَّان الأنصاري الأندلسي، ديوانه: ٩٤.

وطلب إلى صحبه الكرام أن يبلغوا السلام إلى أمته. أما زمن المبنى الحكائي فهو زمن الشاعر، أما زمن السرد في المشهد فينتقل من زمن لآخر حسب طبيعة الخطاب القصصي، فينتقل من الزمن الماضي (قال في الموت)، إلى الزمن المستقبلي (سيلقون أسعدا)، ومن الماضي إلى الأمر (بلِّغوا) الذي يحمل صيغة المستقبل. فالراوي يتابع مجرى زمنين مختلفين في سياق واحد[1]، فالزمن السردي يسير في ثنائية متوازنة بين الماضي الذي يمثل العمل، والمستقبل الذي يمثل الأمل.

ومدح ابن الصباغ الجذامي الرسولﷺ في مشهد أبان فيه الدرجة الرفيعة التي يتبوؤها الرسولﷺ، وهو مشهد يوم الحساب والوقوف على الصراط والشفاعة التي خصها اللهﷻ بالرسول الكريم، قائلاً[2]: [من الرَّمَل]

كَيْفَ لَا نَهْتَزُّ عِنْدَ ذِكْرِ مَنْ ... يُرْتَجَى لِلْمُعْضِلَاتِ فِي غَدِ
يومَ يجزى النَّاسُ ما قد عملوا ... يشهدُ الفضلُ له في المشهدِ
وترى لهُ بذاك موقفاً ... خُصَّ فيه بالمقام الأحمدِ
إذ يُرَى كلُّ نبيٍّ خائفاً ... يسأل الرحمنَ أخذاً باليدِ
ورسولُ الله مَعْ أمَّتِهِ ... دافعاً عنهم عظيمَ الكمدِ
تارةً عنْدَ الصِّرَاطِ واقفاً ... وَلَدَى ميزَانِهِم بالمَرْصَدِ
وَكَذَلِكَ الحَوْضُ يسْقِيهم به ... من كؤوس قد صفت في المَوردِ

---

(١) انظر: يقطين، سعيد، الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٧م: ٨٩.

(٢) ابن الصباغ الجذامي، ديوانه، تحقيق د. محمد زكريا عناني، د. أنور السنوسي، دار الأمين، القاهرة، ط١، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م: ٨٤-٨٥.

وينـــادي يـــا إلهـــي أُمَّتِـــي ربِّ فـــانجزْ فـــيهمُ لي موعـــدِ
أمـــةَ المختـــارِ مـــا بـــالكمُ لا تـــصلُّون عـــلى ذا الـــسَّيدِ
أكثـــروا عليـــه مـــن صـــلاتكم وأديموهـــــا دوامَ الأبـــــدِ
فـــصلاةُ الله تَغـــشى أحمـــداً وتَـــروح نحـــوه وتغتـــدي[1]

يظهر الراوي في البيت الأول متسائلاً متعجباً مندهشاً وكأنه ينفث حرقة مستعصية في صدره؛ لماذا لا نهتز عند ذكر من يرتجى في يوم المشهد العظيم والموقف العصيب، سؤال يفرض على الراوي أن يحول في طبيعة خطابه الشعري، من التساؤل إلى السرد؛ ليبدد سؤاله، ويروي لنا أحداث ذاك المشهد مستخدماً ضمير الغائب، **(يوم يجزى الناس ما قد عملوا)**؛ ليبين للمتلقي درجة المنزلة العالية للنبيﷺ **(يشهد الفضل له في المشهد)**، فله موقف خصه الله به، ويقترب الشاعر هنا من الحقيقة المحمدية[2]، حين يجعل الرسل جميعاً يتوسلون بالرسول الكريم[3]، **(إذ يُرَى كلُّ نبيٍّ خائفاً)**، وهذا يدلنا على علم الأنبياء من قبله بمنزلته المشرفة عند الله ﷻ، ووجوده قبل الوجود، ثم يسرد الراوي أحداث ذاك المشهد، وتتجول عدسته في جنبات مسرح الأحداث؛ إذ إن الموقف الرهيب يجلل ذاك المشهد الذي يكمن في حرص الرسول الكريم على أمته، ثم يتفرع الحدث، فمن موقف الصراط إلى موقف الميزان إلى

---

(١) في الديوان: **(تفتدى)**، والصحيح ما أثبتناها. انظر: ابن الصباغ الجذامي، ديوانه: ٨٥.

(٢) للتفصيل في الحقيقة المحمدية انظر: محمد، د. محمود سالم، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي: ١٦٣-١٦٩.

(٣) انظر هذا البحث: ٢٥٣.

الحوض، ويسأل الله أمتي أمتي، ثم تعود شخصية الراوي للظهور مرة أخرى عندما يطلب من أمة محمد أن يصلوا عليه، وأن يكثروا من الصلاة عليه دوماً. وهنا يتجلى البعد الروحي الذي يحمي من الضياع الروحي.

ويتحدث الشاعر (الراوي) عن المستقبل (يوم يُجزى الناس ما قد عملوا)، ويسرد أحداثاً مستقبلية (ترى، يُرى)، ولكنه لا ينسى التركيز على الحاضر (لَا نَهْتَزُّ)، ثم يصل الشاعر إلى قطع في الزمن؛ ويضمنه طلباً لأمته.

ويمثل الحديث عن معجزاته ﷺ باباً من أبواب المديح النبوي، فقد ذكر ابن الصباغ الجذامي بعضاً من معجزاته قائلاً[1]: [من الطويل]

وَقُومُوا لَدَى ذِكْرِ النَّبِيِّ تَوَاضُعاً فَفِي كَفِّهِ الحَصْبَاءُ أَضْحَتْ تُسَبِّحُ

يشير الشاعر هنا باقتضاب شديد إلى معجزة النبي ﷺ، لما قبض حصيات بيده الشريفة، حتى سمع لها حنيناً كحنين النحل، ثم وضعهن بالأرض فخرسن[2]، وهي قصة من قصص المعجزات التي مثلت دلائل نبوة. لها أطراف تحكي، ولها زمان ومكان يدلان عليها.

ويروي لنا ابن خبازة في مشهد من قصيدته اليائية معجزة أخرى من معجزاته ﷺ قائلاً[3]: [من الطويل]

وَآيَتُهُ فِي الْغَارِ إِذْ نَزَلَا بِهِ وَكَانَ لَهُ الصِّدِّيقِ بِالصِّدْقِ ثَانِيَا

---

(١) ابن الصباغ الجذامي، ديوانه: ١٢.

(٢) انظر: الأصبهاني، إسماعيل بن محمد بن الفضل التيمي، دلائل النبوة، تحقيق: محمد محمد الحداد، دار طيبة، الرياض، ط١، ١٤٠٩هـ: ٤٧.

(٣) المقَّري، أحمد بن محمد، أزهار الرياض في أخبار عياض: ٢/ ٣٨٩.

وَقَــدْ أَرْسَــلَ اللهُ الحَــمَامَ لِبَابِــهِ وَقَارَنَــهُ بِــالعَنْكَبُوتِ مُــضَاهِيَا
فَبَاضَ عَلَى الفَـوْرِ الحَـمَامُ وَشَـيَّدَتْ مِنَ النُّسْجِ أَيْدِي العَنْكَبُـوتِ مَبَانِيَـا
فَــدَافَعَ عَــنْ صِــدِّيقِهِ وَرَسُــولِهِ بِأَضْـعَفِ أَسْـبَابِ الوُجُـودِ مُقَاوِيَـا

هذه القصة الموظفة لدى الشاعر في بناء نسيجه الشعري، لا تخفى على أحد، فقد اعتمد الشاعر على أفق التلقي لدى المتلقي، ونجح في ذلك. فقد كان مشهده الشعري القصصي اقتباساً من قوله تعالى ﴿إِلاَّ تَنصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُواْ ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لاَ تَحْزَنْ إِنَّ اللهَ مَعَنَا فَأَنزَلَ اللهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَّمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُواْ السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللهِ هِيَ الْعُلْيَا وَاللهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾[1].

وهذا المشهد الذي حفلت به الكتب على أنواعها، يروي قصة النبي محمدﷺ، والصديق أبي بكر عندما لجأا إلى الغار، فأحداث القصة معروفة، وقد استفاضت كتب التفسير في بيانها، ولكن ما يعنينا، إلى أي مدى نجح الراوي في توظيفها في بناء نصه الشعري؟ وهل استوفى الشاعر عناصر القص في مشهده؟

نقول: لقد استطاع الراوي (الشاعر) توظيف العناصر القصصية في مشهده، فقد مثل النبي محمد (ﷺ)، والصِّدِّيق أبو بكر، أطراف الحديث في المشهد، وبعث اللهﷻ الحمام والعنكبوت ليقوما بدورهما في ذلك المشهد؛ إكراماً لنبيه وخشية عليه، وروت شخصية الراوي لنا الأحداث التي

(١) التوبة: الآية (٤٠).

اصطنعت اللغة، وصبته في نسيجها في بناء سردي موجز ومكثف، وشكل الفعل الماضي قواماً للبناء القصصي في المشهد وهيكلاً عظمياً له وزمناً للمشهد، وقد مثل الغار الفضاء المكاني الذي شكل مسرح الأحداث، وأضفى الشاعر على المكان وصفاً (وَقَدْ أَرْسَلَ اللهُ الحَمَامَ لِبَابِهِ، وَقَارَنَهُ بِالعَنْكَبُوتِ مُضَاهِيَا) عُدَّ في أهم أحداث المشهد، فقد أنزل الله سكينته على نبيه وصاحبه، وأيده بجنود من عنده، ووصل الراوي بالمشهد إلى النهاية التي اختارها له، بأن الله دافع عنهما بأضعف أسباب الوجود.

وصفوة القول: لقد تفنن الشعراء في هذا اللون وأجادوا به، وأضفوا على مشاهدهم روح القص ونكهته؛ إذ اشتمل كل مشهد على كثير من عناصر القصة وأركانها، وإن تفاوت حضور العناصر في كل مشهد، فقد تغنى الشعراء بسيرة الرسول الكريم العطرة ومعجزاته الباهرة في مشاهد قصصية جميلة، جللتها صدق العاطفة البعيدة عن التكسب والتملق، وحرارة مشاعر الحب والتشوق للنبي محمدﷺ؛ بسبب مكانته المقدسة، فهو خيار من خيار من خيار.

مشاهد الرحلة إلى الأماكن المقدسة:

إن قوام الرحلة وهيكلها، الانتقال من مكان لآخر؛ سعياً لتحقيق مآرب جمة، وغايات متنوعة، أما العناصر الفنية القصصية فيها؛ فيمثل الراحل أو الراحلون شخوص هذه الرحلة وأطراف السرد فيها، وتشكل الرحلة بنية ذات زمان معلوم ومحدد، وتتجه نحو مكان معلوم أيضاً، يمثل

نواة السرد في المشاهد. هذه العناصر تؤطر لنا محددات لبناء قصصي، فضلاً عما تحويه من إمتاع يستميل المتلقي، ويشده لمتابعة سرد الأحداث؛ فبنية الرحلة تسرد لنا حكاية ذاك السفر، من وصف وخبر وسرد وحوار. ويبتعد عنها شبح الصراع في القصة ونقطة التأزم فيها.

ومشاهد الرحلة إلى الأماكن المقدسة تتقاطع مع مشاهد المديح النبوي في المنبع والمصب، فالمشاعر جياشة، والنفوس تواقة؛ لما يكتنف تلك المناطق من بعد روحي، فالذهاب والمسير ومعاناة البرد وحر الهجير ما هو إلا شوق للنبي محمدﷺ، وزيارة قبره الشريف، وتبرز علاقة الشخصية بالمحيط المكاني علاقة شوق وحب إلى درجة الهيام. فقد "كان لحنين المغاربة وتشوقهم للأماكن المقدسة، لون خاص، نبع من بُعد بلادهم عن الحجاز، وما يتجشمونه في الرحلة إليه، فكان الوصول إلى الأماكن المقدسة عندهم غاية لا تدرك، وأمنية الأماني، وخاصة في الأوقات التي ينقطع فيها الطريق، وتحفه المخاطر في البر والبحر"[1]. ونلحظ هذه المشاهد جلية عند ابن جبير الأندلسي الذي رحل إلى المشرق وزار الأماكن المقدسة، ودوَّن ذلك في كتابه المشهور (رحلة ابن جبير)، إذ يروي لنا وصوله إلى المسجد النبوي الشريف وقبر النبي محمدﷺ. فقَالَ وَقَدْ شَارَفَ الْمَدِينَةَ الْمُكَرَّمَةَ عَلَى سَاكِنِهَا الصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ[2]: [من المتقارب]

وَنَحْنُ مِنَ اللَّيْلِ فِي حِنْدِسٍ فَمَا بَالُهُ قَدْ تَجَلَّى نَهَارَا[3]

---

(١) محمد، د. محمود سالم، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي: ١٨٢.

(٢) ابن جبير الأندلسي، شعره: ٨٨.

(٣) الحِنْدِسُ: اللَّيلُ الشَّديدُ الظُّلْمةُ.

وَهَـذَا النَّـسِيمُ شَـذَا الْمِـسْكِ قَـدْ ... أُعِـيرَ أَمِ الْمِـسْكُ مِنْـهُ اسْـتَعَارَا
وَكَانَـتْ رَوَاحِلُنَـا تَـشْتَكِي ... وَجًـى فَلَقَـدْ سَـابَقَتْنَا ابْتِـدَارَا[1]
وَكُنَّـا شَـكَونَا عَنَـاءَ الـسُّرَى ... فَعُـدْنَا نُبَـارِي سِرَاعَ الْمِهَـارَى[2]
أَظُـنُّ النُّفُـوسَ قَـدِ اسْتَـشْعَرَتْ ... بِلُـوغَ هَـوًى تَخِذَتْـهُ شِـعَارَا
تَبَاشِـيرُ صُـبْحِ الـسُّرَى آذَنَـتْ ... بِـأَنَّ الحَبِيـبَ تَـدَانَى مَـزَارَا
جَـرَى ذِكْـرُ طَيْبَـةَ مَـا بَيْنَنَـا ... فَـلَا قَلْـبَ فِي الرَّكْـبِ إِلَّا وَطَـارَا
حَنِينـاً إِلَى أَحْمَـدَ الْمُـصْطَفَى ... وَشَـوْقاً يَهِـيجُ الـضُّلُوعَ اسْـتِعَارَا
وَلَاحَ لَنَـا أُحُـدٌ مُـشْرِقاً ... بِنُـورٍ مِـنَ الـشُّهَدَاءِ اسْـتَنَارَا[3]
فَمِـنْ أَجْـلِ ذَلِـكَ ظَـلَّ الـدُّجَى ... يَحُـلُّ عُقُـودَ النُّجُـومِ انْتِثَـارَا
وَمِنْ ذَلِـكَ الـشَّرْفِ طَـابَ النَّسِيـ ... ـمُ نَـشْراً وَعَـمَّ الْجَنَـابَ انْتِـشَارَا
وَمِـنْ طَـرَبِ الرَّكْـبِ حَـثَّ الْخُطَـا ... إِلَيْهَـا، وَنَـادَى الْبِـدَارَ الْبِـدَارَا[4]

يبدأ ابن جبير قصته حين تراءَتْ له مدينة الرسول ﷺ؛ فقد ذكر العبدري أنَّ ابن جُبير نظم هذه القصيدة ارتجالاً[5] حين تراءت له المدينة

---

(١) الوَجَا: وَجِيَ، وَجًى: رقَّت قدمه أو حافره أو خفه من كثرة المشي.

(٢) السُّرَى: السَّيْرُ باللَّيلِ. المهارَى: كرامُ الإبلِ المنسوبة إلى مهرة بن حيدان أبو قبيلة، وهم حيٌّ عظيمٌ من أحياءِ العربِ، تُنْسَبُ إليهم الإبلُ المهريَّةُ ذات الشُّهرة بسرعةِ السَّيرِ.

(٣) أُحُدٌ: جبلٌ شمال المدينة، وعنده كانت غزوةُ أحد. الشُّهدَاءُ: يقصدُ بهم شهداءَ موقعة أُحُدٍ.

(٤) البِدار: المبادرة؛ الإسراعُ والاستباقُ والمعاجلةُ.

(٥) انظر: ابن جبير، رحلة ابن جبير: ١٦٧، وانظر: العبدري، أبو عبد الله محمد بن محمد، ت بعد سنة (٧٠٠هـ)، رحلة العبدري، تحقيق د. علي إبراهيم كردي، دار سعد الدين، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م: ٢٢٢.

المكرَّمة، وكان وصوله إليها في الثالث من محرم سنة (٥٨٠هـ). وهذا الفضاء المكاني الذي ذكره العبدري، والزمان الذي أشار إليه بدقة يحددان أولى محددات البناء القصصي في المشهد. فقد أسعف الدهر ابن جبير بالوصول إلى البقاع المقدسة، ولما تراءت له المدينة المنورة "اتَّقد شوقه وزاد وجده، وعلت همته، وأسرع بالمسير على الرغم من بُعد السفر ومبلغ الجهد، وانتابته مشاعر الهيبة والقداسة، وشعر كأنه دخل عالماً آخر، أو تهيأ للدخول"[1]. وما إن وصل حتى باشر بنقل مشاهد حية يروي فيها وصولهم؛ فتظهر الشخوص (نحن)، والزمان الليل الشديد الظلمة (الليل في حندس)، وهذا الزمن يستمر إلى تباشير الصباح (تَبَاشِيرُ صُبْحِ السُّرَى آذَنَتْ)، ولكن هذه الظلمة سرعان ما تزول، وتتجلى أنواراً بهية مرصعة بأنوار النبي محمدﷺ.

ونلحظ في قوله (وَكَانَتْ رَوَاحِلُنَا تَشْتَكِي، وَكُنَّا شَكَونَا عَنَاءَ السُّرَى)، أنهم "دائمو الوصف للركب، يشركون مشاعر الشوق بين الراحل والراحلة، ويضفون عليها أحاسيس إنسانية ليظهروا مدى حنينهم لرؤية المقدسات"[2].

ويكتفي الراوي بذكر معالم الطريق، فقد لاح لهم جبل أحد مشرقاً بأنوار الشهداء الذين قضوا هنالك، وتتجلى نظرته إلى جبل أحد ببعدها الروحي، ويتوقف السرد ثانية ليتغنى بالأجواء المحيطة بالمكان. ويتحول هذا التشكيل اللغوي إلى وثيقة أصبحت في مصادر الأدب والتاريخ، لا

---

(١) محمد، د. محمود سالم، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي: ١٨٤.
(٢) المرجع نفسه: ١٨٣.

يستغني عنها دارس تلك المرحلة من الأدب. ثم يحط ابن جبير رحاله في ذلك المكان المقدس قائلاً[1]: [من المتقارب]

وَلَمَّا حَلَلْنَا فِنَاءَ الرَّسُولِ ... نَزَلْنَا بِأَكْرَمِ خَلْقٍ جِوَارَا
وَحِينَ دَنَونَا لِفَرْضِ السَّلَامِ ... قَصَرْنَا الخُطَا وَلَزِمْنَا الوَقَارَا
فَمَا نُرْسِلُ اللَّحْظَ إِلَّا اخْتِلَاساً ... وَلَا نَرْفَعُ الطَّرْفَ إِلَّا انْكِسَارَا
وَلَا نُظْهِرُ الْوَجْدَ إِلَّا اكْتِتَاماً ... وَلَا نَلْفُظُ الْقَولَ إِلَّا سِرَارَا
سِوَى أَنَّنَا لَمْ نُطِقْ أَعْيُناً ... بِأَدْمُعِهَا غَلَبَتْنَا انْفِجَارَا
وَقَفْنَا بِرَوْضَتِهِ لِلسَّلَامِ ... نُعِيدُ السَّلَامَ عَلَيهِ مِرَارَا
وَلَولَا مَهَابَتُهُ فِي النُّفُوسِ ... لَثَمْنَا الثَّرَى وَلَزِمْنَا الْجِدَارَا
قَضَينَا بِعُمْرَتِنَا حَجَّنَا ... وَبِالْعُمْرَتَيْنِ خَتَمْنَا اعْتِمَارَا
إِلَيكَ إِلَيكَ نَبِيَّ الهُدَى ... رَكِبْنَا الْبِحَارَ وَجُبْنَا الْقِفَارَا

ترافقنا شخصية ابن جبير وجماعته من بداية المشهد، ويظهرون من خلال ضمير المتكلم (نحن)، ويشكل المكان العنصر البارز في هذا المشهد (وَلَمَّا حَلَلْنَا فِنَاءَ الرَّسُولِ)، الذي يبرز عظمة مكانة النبي (نَزَلْنَا بِأَكْرَمِ خَلْقٍ جِوَارَا)، وبعد الولوج في المكان يذهب الراوي فيه إلى سرد متنوع، فيسرد لنا حدث الدنو من قبره الشريف للسلام عليه (وَحِينَ دَنَونَا لِفَرْضِ السَّلَامِ)، ثم يظهر لنا الراوي سماتهم النفسية وأحاسيسهم، إذ تبدو مشاعر المهابة

(١) ابن جبير الأندلسي، شعره: ٩١.

الممزوجة بالشوق واللهفة والخوف إجلالاً له وتكريماً لمقامه الكريم، (قَصَرْنَا الخُطَا وَلَزِمْنَا الوَقَارَا)، فاللَّحظُ مختلسٌ، والطَّرْفُ منكسرٌ والوجدُ مكتتمٌ والقولُ إسرارٌ، أي إنَّ جميعَ النُّفوس تشعرُ بالمهابةِ والإجلال لمقامِ رسولِ اللهﷺ، وهذا من صور التأدب مع الرسول الكريمﷺ.

أما زمن المشهد فله زمان معلوم، وهو الثالث من شهر محرم، وفيه يتطابق زمن المتن الحكائي مع زمن المبنى الحكائي؛ لأن القصيدة قيلت ارتجالاً، أما الزمن في النص فيمتد بشكل أفقي، من الوصول للمكان وتأدية مناسك الزيارة فيه إلى نهاية المشهد، وهذا الشكل الأفقي للزمن يخضع لحركة الراحل وتنقلاته في المكان وأرجائه، أما الوحدات السردية فتتم عن طريق التزامن والاسترجاع والاستباق، وأحياناً تتداخل، ويصبح الفكاك بينهما أمراً صعباً للغاية، فمن الحلول في المكان، ثم الدنو إلى السلام، إلى الخشوع المطلق والتأدب مع الرسول الكريم، إلى الوقوف على روضته الشريفة، ثم الذهاب لتأدية مناسك الحج. ويختم مشهده بالتماسٍ: [من المتقارب]

فَمَا ضَلَّ مَنْ بِهُدَاكَ اهْتَدَى وَلَاذَلَّ مَنْ بِذُرَاكَ اسْتَجَارَا

عَلَيْكَ سَلَامٌ كَزَهْرِ الرُّبَا يَفِيحُ عَشِيّاً بِهَا وَابْتِكَارَا

أما ابن الصباغ الجذامي لم يرحل إلى المدينة المنورة، ولم يشاهدها عن كثب، إلا أنه لم يكبح جماح مشاعره، بل أفصح عن شدة شوقه لتلك الديار المباركة، وبث أشواقه إلى تلك المعاهد، وأظهر مواجده، فيروي لنا ما أصابه بعد أن رحل أحبابه إلى الأماكن المقدسة، فهو حزين ومعذب، وفي

حنين دائم لتلك المواطن، ويخاطب حادي الأظعان المتجه إلى تلك الديار قائلاً[1]: [من الطويل]

تَرَحَّلَ أَخْدَانِي إِلَى أَرْضِ طَيْبَةٍ ... فَهَلْ لِي إِلَى ذاكَ المَقامِ طَرِيقُ
لَقَد صَدَعَتْ قَلْبِي حداة جمالهم ... عشيةَ سارتْ بالهوادجِ نوقُ
سَرَوْا وَلُهُمْ عَرْفٌ تَأَرَّجَ طِيبُهُ ... كما شيبَ بالمسك الفتيق خَلُوقُ
فيا سائق الظَّعْنِ المثيرةِ بالضُّحَى ... أفي ظُعْنِكُم قلبٌ عليّ شفيقُ
إذا جِئْتُمُ مغنى الأحبةِ باللّوى ... وفزتُم بأنوارٍ لهنّ شُرُوقُ
سلوا في خيامِ الحيِّ من أهلِ وَجْرَةٍ ... متى يلتقى مُضْنى النَّوى فيفيقُ
أَلَا هَلْ بِنَادِي رمْلِ رَامة وقفة ... فَتُشْفَى نفوسٌ للحبيب تَتُوقُ

تشكل شخصية ابن الصباغ الجذامي شخصية محورية في المشهد، تحاول أن تستعطف القلوب وتستميلهم، فهو يعبر عن عواطفه الدينية ومشاعره السامية، وعندما تحول العوائق أياً كانت عن ذهابه إلى الديار المقدسة، ينفث الزفرات الحرَّى؛ لعجزه عن القيام بذلك، ويرسل أشواقه وحنينه، ويحملها للراحلين إلى تلك الديار، متمنياً زيارتها.

ولما دنا موعد رحيل أحبابه إلى الديار المقدسة، واستعدت الرواحل، انصدع قلبه، وضاق صدره، فنادى سائق الأظعان وركبه، وتوسلهم، أن يشفقوا على حاله، وينقلوا أشواقه إلى تلك الديار، وأصبح يعلل نفسه

---

(١) ابن الصباغ الجذامي، ديوانه: ٣١. رامة: من قرى البيت المقدس بها مقام إبراهيم عليه السلام. انظر: الحموي، معجم البلدان: ٣/ ١٨. وجرة: قال الأصمعي: بين مكة والبصرة، وبينها وبين مكة أربعون ميلاً، المصدر نفسه: ٥/ ٣٦٢.

ويعزيها بذكر أسماء الأماكن هناك من اللوى ووجرة ورامة[1]؛ لأثر تلك الأمكنة العميق في نفسه، ودلالاته المقدسة، واستمالة قلوب السامعين إليه.

ويعد الفضاء المكاني في مشهد الرحلة عنصراً بالغ الأهمية، فقد تعدد، وهو ما يعكس المشهد الحقيقي للرحلة، فقد انطلق الركب من أرض أندلس، قاطعين البر والبحر حتى وصلوا طيبة، وهناك زاروا الأماكن المقدسة جميعاً، أما ابن الصباغ فقد ذكرها واستنطقها وحاورها، لشدة شوقه إليها، ورغبة في زيارتها[2].

وهذا المشهد يشكل رحلة روحية لابن الصباغ الجذامي، متقدة العاطفة، شديدة الحرارة، صادقة الشعور والعاطفة، فهو يكثر من التذلل ومخاطبة الأظعان، وإظهار التحسر. وقد استطاع الشاعر بملكة خياله الواسع أن يؤلف صوره من إحساسات سابقة مخزونة في عقله، كامنة في مخيلته، وألف منها الصورة التي أرادها[3]. فقد كان يتمنى أن يزور الأماكن المقدسة، ولكن الظروف حرمته مما يتوق إليه، وهذا أذكى جذوة الحنين في قلبه، وقوَّى الشعور والرغبة بزيارة تلك الأماكن المقدسة، وقد يكون السبب وراء ذلك هو بعد الديار الأندلسية عن المشرق، وعجز كثير من الشعراء عن تأدية فريضة الحج، وزيارة القبر المقدس، ويضاف إلى ذلك ما عاناه هؤلاء الشعراء من إبعاد عن موطنهم ونزوحهم عنه[4].

---

(١) انظر: القضاة، يحيى حمدان، شعر ابن الصباغ الجذامي، دراسة أدبية وفنية، رسالة ماجستير، إشراف: د. عبد الرحمن الهويدي، جامعة آل البيت، الأردن: ٥٣، ١١٨.

(٢) انظر: محمد، د. محمود سالم، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي: ١٧٧.

(٣) انظر: المرجع السابق، القضاة، يحيى حمدان: ٣١، ٣٣.

(٤) انظر: طحطح، فاطمة، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي: ٣٠٥.

ويظهر الفضاء المكاني جلياً عند ابن الجَنَّان الأنصاري، وهو يروي لنا مشهد الحج، وتنقله من مكان إلى آخر، قائلاً[1]: [من الطويل]

تَذَاكَرنَ ذِكـرَى أو تَهـيج اللَّوَاعِجـا ... فعـالجنَ أشْـجَانا يُكـاثرن عالجـا
ركابـا سرَتْ بـين العـذيبِ وبـارقٍ ... نواييجَ في تلك الشِّعابِ نَواعِجـا[2]
تَـيَمَّمْنَ مِـنْ وَادِي الأَرَاكِ مَنَـازلاً ... فيطْـوين آلاً في الأراك سَجاسـجا
لُهُنَّ مِنَ الأَشْـوَاقِ حـادٍ فـإنْ وَنَـتْ ... حـداة يُـرَجِّعن الحنـينَ أهازِجَـا
ألا بـأبي تلـك الرِّكـابُ إذا سرَتْ ... هـواديَ يَمْـلأْنَ الفـلاةَ هَوَادِجَـا
تراهمْ سواماً من سراهم فأصبحوا ... رسوماً على تلـك الرُّسـومِ عوالجا
لـهم في مِنى أسنى المُنى ولَدَى الصَّفا ... يُرَجّون منْ أهـلِ الـصَّفاءِ المناهجا
سـما بهـمُ طـوفٌ ببيـتٍ مطـامحٍ ... أراهـم قبابـاً للعُـلا ومَعَارجـا[3]
فأبدَوا من الصَّدْعاتِ ما كان كامنـاً ... وأذرَوا دموعـاً بـل قلوبـاً مناشـجا
وَلَّـا دنـوا نـودوا هنيّـاً وأقبلـوا ... إلى الرُّكنِ من كلِّ الفِجـاجِ أدارجـا
وَقَـضّوا بتقبيـلِ الجِـدارِ ولثمـهِ ... حقوقـاً تقـضَّى للنُّفـوسِ حوايجـا
إذا اعتنقـوا تلـك المعـالمَ خِلْـتَهم ... أسـاورَ في أَيْمَانِهـا ودَمَالجـا
فللـه ركـبٌ يمَّمُـوا نحـو مكـةٍ ... لقد كرموا قـصداً وجلـوا مناسـجا

---

(١) ابن الجَنَّان الأنصاري، ديوانه: ٧٤-٧٥.

(٢) نواييج: جمع نوجة، الزوبعة من الرياح. النواعج: جمع ناعجة، الناقة البيضاء والسريعة.

(٣) في الديوان (بيت مطامح)، وفيه يختل الوزن. وما أضفناه لاستقامة الوزن. انظر: ابن الجَنَّان الأنصاري، ديوانه: ٧٤-٧٥.

أنـاخوا بأرجـاءِ الرجـاءِ وعرَّسـوا فأصـبح كـلٌ مـايز القـدح فالجـا[1]
فبشرى لـهم كم خوَّلوا من كرامـةٍ فكانَـتْ لمـا قـد قـدموه نتائجـا

تحن القلوب للأماكن المقدسة، وتُذْرف الدموع شوقاً إليها، فأثرها في النفوس عميق، وقدسيتها تستميل القلوب، فالمشاعر إليها توَّاقة، والأبصار إليها ناظرة، والأمنيات لزيارتها كثيرة.

وفي هذا المشهد، يطوف ابن الجَنَّان في عـدة أمـاكن متـنقلاً بينهـا بـين السرد والوصـف؛ الـذي يغنـي الأثـر الأدبي، ويـشحنه بـدفقات شـعورية تعكس قدسية تلك الديار ومكانتها في قلوب المسلمين، وهي الأماكن التـي يمـر عليهـا الحـاج في أداء مناسـك الحـج، فمكـة المكرمـة هـي المرتجـى في قصدهم، ومنافذها عدة، فقد ذكر الشاعر العذيب وبارق، ويمم ركبهم من وادي الأراك، فقد طـاف بالبيـت العتيـق، واسـتقبل الـركن اليماني، ولـثم الجدار، وقَـبَّـل الحجر، وسعى بين الصفا والمروة، وتوجه إلى منى.

في هذه المشاهد تبرز وحدة المقصد، وهـي الأمـاكن المقدسـة، ولكـن السرد والقص يتلون حسب السارد أو القاص، إذ تشكل الرحلة بنيـة متينـة تتشابك بعلاقات سببية وزمنية، فيها تعليل وتفسير، ويكتفـي الـشاعر مـن الطريق بأسماء الأماكن وبعض الصفات، ليحط رحالـه في المكـان المرتجـى، فيحيط به سرداً ووصفاً؛ لإبراز مكانة تلك المعاهد، وأثرها في النفوس، فهذه المشاهد متشابهة من حيث القوام والهيكل، مختلفة في بنية القص والخطاب.

---

(١) الفالج: من الفلج، النصر والظفر.

أسهم الواقع الاجتماعي والسياسي في عهدي المرابطين والموحدين في ظهور تيار الزهد، الذي كان "رد فعل لموجة المجون التي انغمس فيها كثير من الأندلسيين، كما كانت للمحن السياسية وكثرة الحروب والفتن وانحسار الإسلام عن تلك البقعة الغالية أثر في تقوية نزعة الزهد في نفوس الناس"[1]. كما أسهم الطابع الديني للمرابطين والموحدين في توطيد هذا التيار من الشعر.

وقد ساعد على انتشار الزهد عوامل داخلية من صميم المجتمع الأندلسي؛ منها "الجانب الحضاري المترف، وما استحدثه هذا المجتمع من فنون اللهو، ورخص من أنواع المتع المغرقة في تطرفها، كمجالس الخمرة والغلمان والجواري، والجهر بالمتع الحسية من طرف الشعراء والوشاحين والزجالين، وكان لا بد لهذا التطرف في الانحلال أن يولّد نزعة دينية قوية"[2] تمثل في شعر الزهد.

وقد عكس هذا اللون من الشعر الوجه الآخر للحياة اللاهية آنذاك، وحذَّر من الأوضاع الاجتماعية السائدة، والإسراف في الدنيا والإخلاد إليها، والتلذذ بملاذها، ونسيان الآخرة ونعيمها. وهذا ما فعله الشاعر الأمير أبو الربيع الموحد في مشهد، يعاتب فيه نفسه ويقرِّعها على غفلتها[3]: **[من البسيط]**

عاتبتُ نَفسي وَلَو كانَتْ موفقةً لَكانَ لي وَلَها مِن نَفسِها حكمُ

---

(١) عيسى، د. فوزي سعد، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين: ٢٠١-٢٠٢.

(٢) طحطح، فاطمة، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي: ٢٠٣.

(٣) الأمير أبو الربيع (سليمان بن عبد الله الموحد)، ديوانه: ١٥٣.

أَلَستِ عالمةً يا نَفسُ موقنةً ... أَنَّ الحَياةَ وَإِن طالَت بِنا حلمُ
نَأتي مِن الذَّنب قَدراً لَيسَ نَجهلُه ... عَضُّ الأَنامِلِ في عُقباه وَالنَّدمُ
لَم يَكفِ أَنَّا مِن الدُّنيا عَلى خَطَرٍ ... وَالعُمرُ يَنفدُ وَالأَيامُ تَنصَرِمُ
حَتّى غُرِرْتِ بِآمالٍ مُزَخرَفةٍ ... وَجودُهَا إِن تَرمْ تَحصيلَهُ عَدَمُ
هَلَّا أَقَمْتَ عَلى حالٍ تَكون بِها ... كَالفائِزين وَمَن لي أَن أَكونهم
وَإِن قَوماً أَعانَتُهم ذُنوبُهُم ... عَلى السَّلامة في الدُّنيا لَقَد سَلمُوا
فَقالَت النَّفس لَما عوتبت عَجَباً ... تَالله ما سلموا مني وَلا عُصِمُوا
فَاسترحمِ الله إِن القَومَ كُلَّهُم ... كانوا بِحالَتنا لَكنهم رُحِمُوا

التساؤل والحوار مع النفس أهم ما يميز هذا المشهد، ويضفي عليه أسلوباً قصصياً، فالشاعر الذي يمثل الشخصية المحورية في المشهد التي تظهر في ضمير المتكلم، يشخِّص من نفسه شخصية أخرى، يعاتبها، ويسألها، ويحاورها، بطريقة المونولوج الداخلي[1]، ويعدها شخصية مستقلة، يرى فيها الغرور والاستكبار، ثم يذهب الشاعر بسرد يروي به اقتراف الذنوب والآثام، الذي يورث الندم وعض الأنامل، ثم تسيطر على الشاعر نزعة تأملية فلسفية، تجعله ينظر بتبصر إلى الحياة والمجتمع من حوله، ما جعله يبصر الحياة بإدراك ووعي بعواقب الأمور.

ويمثِّل تساؤل الشاعر وحواره التشخيصي مع النفس الأمارة بالسوء زجراً لها عن الوقوع في الذنوب والآثام، وحثها على سلوك الطريق السليم،

(١) انظر: قاسم، د. سيزا، بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ: ٢١٩.

والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها. وفيها أيضاً تصوير لما "يدور في أعماق الإنسان من صراع بين المادة والروح، ويصور حيرة النفس البشرية وتذبذبها بين الخير والشر"[1]، فضلاً عن تذكيرها وحضها، وتقديم النصيحة، وتحذيرها بما ينتظر من مصير، "فهذه الحياة ـ وإن طالت ـ حُلمٌ سرعان ما يستيقظ الإنسان منه، فيجد نفسه أمام ذنوبه وسيئاته، ...، فالشاعر يهيب بنفسه أن تكف عن مطامع الدنيا وشهواتها، وألا تجري وراء آمال كالسراب يظنُّه الظمآن ماء، حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً"[2]. وهذا التساؤل يمد المشهد بطاقة إيحائية، يهدف الشاعر من خلاله التأمل في حقيقة الدنيا، ويكسبها الحوار إطاراً واقعياً، ما يجعل المشهد دراميا أمام المتلقي. والشاعر بهذا التوظيف القصصي ينطلق من نقد الحاضر الذي تمثل في أسباب انتشار الزهد، ومواجهة الأوضاع الاجتماعية السلبية التي سادت في المجتمع.

وهذا الحوار الصادر عن الشاعر ناتج من "حنين الروح إلى مصدرها الأول، ولمعرفة الخالق عن طريق الزهد في الدنيا ومتاعها، والرغبة عن نعيمها، وتفضيل نعيم الآخرة عليها"[3]، فهو ينظر إليها بعين الزوال **(وَالعُمرُ يَنفدُ وَالأَيامُ تَنصَرمُ)**، لذلك يسهل عنها الإعراض.

هذا المشهد الذي بناه الشاعر على مناجاة النفس، يدور في عالم النفس والأرواح، فمن الطبيعي أن تندثر الحدود لتنقلاته، فلا زمان يعيّنه، ولا

---

(١) عيسى، د. فوزي سعد، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين: ٢٠٣.

(٢) كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين-موضوعاته ومعانيه: ١٥٦.

(٣) محمد، سراج الدين، الزهد في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، ١٩٨٧م: ٥.

مكان يؤطره. "فيتحول المكان بذلك إلى حالة ذهنية"[1]، وتكون الغلبة للمكان الثاني لزوال الأول بحكم طبيعة الحياة وسطوة الزمن، ويؤول المكان الثاني إلى التخليد.

ويمثل الإعراض عن الدنيا ومكاسبها، والزهد فيها، من أهم موضوعات الزهد، وهذا ما نَلْمَسُهُ عند الحكيم الطبيب أبي الفضل محمد عبد المنعم، الغساني، الجلياني في هذا المشهد الحواري الذي يُظْهِر ازدراء الدنيا، الذي يقول فيه[2]: [من الكامل]

قَالُوا نَرَاكَ عَنِ الأَكَابِرِ تُعْرِضُ ... وَسِوَاكَ زوّارٌ لهم مُتَعرّضُ
قُلْتُ الزيارةُ للزَّمانِ إضاعةٌ ... وَإِذَا مَضَى زَمَنٌ فَمَا يُتَعَوّضُ
إن كان لي يوماً إليهم حاجةٌ ... فبقدْرِ ما ضمنَ القضاءُ تُقَيَّضُ

يضفي الحوارُ والتساؤلُ وحسنُ التعليل روحَ القص على المشهد، ويجعله أكثر واقعية، إذ يكشف ضمير المتكلم عن السمات النفسية لشخصية الشاعر التي تتضح في نفس مطمئنة، وعقل راجح، ينسجمان مع أصالتها، التي ترى في اللجوء إلى ذوي الشأن لنوال عطاياهم ضرباً من الهوى والضياع. وما كان جوابه (قلتُ الزيارةُ للزَّمانِ إضاعةٌ) إلا تعبيراً عن الإعراض عن متاع الدنيا والزهد فيها، وخلاصة تجربة مريرة في الحياة، ووقفة تأمل فيها، وردة فعل على واقعه الأليم، انطلاقاً من نقد الواقع، وهذا الزهد الذي يمثل الحدث في المشهد،

---

(١) عثمان، إعتدال، إضاءة النص، بيروت، دار الحداثة، ط١، ١٩٨٨م: ١٣.
(٢) المقَّري، نفح الطيب: ٢/ ٦٣٦.

إنما هو الرضا والقناعة؛ لأنها تعبر عن نبذ الحرص على الدنيا، والرضا بالمقدر من الله والمقسوم منه. وهذا الخلق الفاضل وليد الحياة الاجتماعية في عصره، وقراءة صحيحة لواقعه. فجاء المشهد ناطقاً بالحكمة والموعظة (وإذا مضى زمنٌ فما يتعوّضُ، فبقدْرِ ما ضمنَ القضاءُ تُقَيَّضُ)، واقتصر دور الشخوص الثانوية (الأكابر، الزوار) على تطوير الحدث القصصي وإتمام صورته.

وهذا الأعمى التُّطِيْلي[1] يصور لنا غفلة الناس في الدنيا حين يتنافسون في كسب ودها، مكذبين حقيقة ما يعلمون عنها أن سوف يتركونها وتتركهم[2]: [من الطويل]

عِتابٌ على الدُّنيا وَقَلَّ عِتابُ ... رضينا بما تَرْضى ونحنُ غِضابُ
وقالتْ وأصغينا إلى زُورِ قولِها ... وقد يَسْتَفِزُّ القولُ وهو كذابُ
وَغَطَّتْ على أبصارِنا وقلوبِنَا ... فطالَ عليها الحَوْمُ وهي سَرابُ
ودانَت لها أفواهُنَا وعقُولنَا ... وهل عِنْدَهَا إلا الفناءُ ثوابُ
وتلك لعمرُ الله، أما ركوبُهَا ... فَهُلْكٌ وأما حُكْمُهَا فَغِلابُ
نلذُّ ونلهو والأعزَّةُ حولها ... رُفَاتٌ، ونبني والدِّيارُ خرابُ
وَتخْدَعُنَا عما يُرَادُ بنا منًى ... لبحرِ المنايا دونهنَّ عُبَابُ
ونغتنمُ الأيامَ وهيَ مصائبٌ ... لهنَّ علينا جيئةٌ وَذَهابُ

---

(١) الأعمى التُّطِيْلي (ت٥٢٥هـ): أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة القيسي، ويقال له الأعيمى. له كنيتان: أبو جعفر، وأبو العباس، شاعر أندلسي نشأ في إشبيلية. له أدب بارع، ونظم فائق. انظر: الأعمى التُّطِيْلي، ديوانه، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣م: أ-هـ. وانظر: ابن بسام الشنتريني، أبو الحسن علي، الذخيرة: ٢/ ٢/ ٧٢٨.

(٢) الأعمى التُّطِيْلي، ديوانه: ٨.

ما يميز هذا المشهد، الفضاء الذهني للإطار المكاني؛ لطبيعة الحدث الذهنية، كما يميزه الحوار الذي أضفاه الشاعر بقوة التشخيص على الدنيا، وهو حوار بطريقة المونولوج الداخلي، منح المشهد روح القص ونكهته، وبث الشاعر من خلاله نظرته الزهدية في الحياة، ورؤاه فيها، وعكس فيه تقلبات الزمان وأحواله.

هذا المشهد الحواري يروي لنا قصة الإنسان المغلوب في مقابل الدهر الغالب، ويكشف عن ذاتية الشاعر ورؤيته، وتنقل إحساسه ووجدانه، وفيه خطاب للذات والآخر، إذ يكثر المرء في الدنيا من الحرص عليها، فيبني، ويدَّخر، وَيُسَوِّف. كما يكشف الحوار أيضاً، أن الناس جميعاً منساقون لأهوائها، فيصغون لقولها، مع الإدراك التام بزور كلامها وبطلانه، ولكنها استطاعت أن توهم الناس، وتوقعهم في شراكها، فكل ما فيها مهلك، فلا اتعاظ بما جرى، بل مزيداً من الانغماس في الملذات.

والمشهد في حقيقته صرخة في وجه الزمن، يظهر واقع الدنيا على حقيقتها، فآلة الزمن تفتك بالإنسان، وتنال منه، وتضعفه، وكلما أدرك الشاعر الحياة بعمق، ازداد انفعالاً عليها، وتنامى توتره عليها، وازداد حرصاً على الزهد فيها. فالزمن لديه يبعث على جو من التوتر والقلق والاضطراب، إذا لم يُغتنم بما يوافق نظرته الزهدية في "ترك راحة الدنيا طلباً لراحة الآخرة"[1]. فنراه يتصل بصوت العقل، وينفصل عن صوت اللذة.

---

(١) الجرجاني، علي بن محمد بن علي، التعريفات، حققه وقدم له إبراهيم الإبياري: ١٥٣.

لذلك سعى الشاعر في لغته إلى التضاد لتوليد المفارقة التي تحدث الغرابة والدهشة، فضلاً عن وظيفته البنائية في بناء المشهد، والجمالية التي ظهرت في سحره في تأليف المتباينين[1]. فضلاً عن التضاد الذي يشكله انتقال الشاعر من الأسلوب الخبري إلى أسلوب الاستفهام الإنشائي (وهل عِنْدَهَا إلا الفناءُ ثواب)؛ لإبراز المتلقي طرفاً فاعلاً. انتقال من الإخبار والتقرير إلى حاجة المرسل إلى إسهام المستقبِل الذي يتحول فيها من مستقبِل مجرد إلى طرف مشارك[2]، انتقال من الحركية الفعلية إلى الثبات الاسمي.

هذا المشهد يولد إيقاعاً نفسياً فضلاً عن إيقاعه الموسيقي الذي مثله تكرار الأصوات، وكان حرف النون أبرزها وهو صوت "صامت مجهور سني أغن"[3]، يدل على الأنين والحزن، وبذلك "فقد شكل هذا الصوت إضافة لوظيفته البنائية، وظيفة معنوية في النص للوصول إلى المعنى المطلوب"[4]، ناهيك عن دواعي التكرار النفسية "فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي"[5].

---

(١) انظر: الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٩١م: ٣٢.

(٢) انظر الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، تونس، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط١، ١٤٠١هـ-١٩٨١م: ٣٥٠.

(٣) سعران، د. محمود، علم اللغة، مقدمة القارئ العربي، دار المعارف بمصر، د.ت: ١٦٨.

(٤) أثر العمى في شعر التَّطِيْلي (دراسة نفسية)، د. زياد طارق جاسم، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد (١٠١): ٢٧٥.

(٥) السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث: ١٧٢.

وشكل الزهد قاعدة لظهور التَّصوُّف، الذي " كان نتيجة التصاعد الـذي ألمَّ بالعوامـل المـسببة للزهـد"[1]، وشـكل تيـاراً معاديـاً لتيـار اللهـو والمجـون والانغماس في الملذات، ووصل بالمرء إلى الاتصال الروحي مع الله، كما عرَّفه ابن خلدون "العكوف على العبادة، والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة"[2]، وقد "شجعت الدولة الموَحِّديـة التـصوف بإنـشاء الزوايا والرباطات، وأنفقت عليها، وأجرت المرتبات والجِرايات عـلى الـشيوخ والوعاظ الذين كان لهم سلطان كبير على الناس، ...، وأخرجت التصوف مـن دائرة الزهد البسيط البدائي الساذج الذي يعتمد على مجاهدة الـنفس، إلى طـور أكثر تعقيداً هو الطور الفلسفي"[3]، يقول الششتري[4]: **[من الطويل]**

وَذَوَّقَ للحَـــلَّاجِ طَعْـــمَ اتِّحَـــادِهِ فَقَـالَ: أَنَـا مَـنْ لَا يُحِـيطُ بِـهِ مَعْنَـى
فَقِيلَ لَهُ: ارْجِعْ عَنْ مَقَالِكَ قَـالَ: لَا شَرِبْتُ مُدَاماً، كـلُّ مَـنْ ذَاقَهَـا غَنَّـى
وَأَنْطَـقِ لِلـشِّبْلِيِّ بالوحـدةِ الَّتِـي أَشَـارَ بِهَـا لَمَّـا مَحَـا عِنْـدَهُ الكَوْنَـا
وَكَـــانَ لِـــذَاتِ النِّفَّـــرِيِّ مُولِّهَـــا يُخَاطِـبُ بِالتَّوحِيـدِ، صَـيَّرَهُ خِـذْنَا

---

(١) البيلي، د. محمد بركات، الزهاد والمتصوفة في بلاد المغرب والأندلس حتى القرن الخامس الهجري، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ط، ١٩٩٦م: ١٧٤.

(٢) ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، المقدمة: ١/ ٦١١.

(٣) كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين -موضوعاته ومعانيه: ١٢٦، ١٦٢.

(٤) أبو الحسن الششتري، ديوانه، تقديم، ضبط، دراسة وتعليق د. محمد العدلوني الإدريسي، وسعيد أبو الفيوض، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٨م: ٧٥.

وَكَـانَ خَطِيبـاً بَـيْنَ ذَاتَـيْنِ مَـنْ يَكُـنْ فَقِيراً يَرَ البَحْرَ الَّذي فيه [قَدْ] غُـصْنَا[1]

وَأَصْـمَتَ لِلْجِنِّـيِّ تَجْرِيـدُ خَلْقِـهِ مَعَ الأَمْـرِ إِذْ صَـارَتْ فَـصَـاحَتُهُ لُكْنَـا[2]

يروي الشاعر في هذا النص ثلاثة مشاهد قصصية لأعـلام مـن موروثـه التاريخي الإسلامي الصوفي في العصر العباسي، لهـم مواقـف وأفعـال خلـدها التاريخ، في عصر يعج بالفوضى والمشاحنات[3]، وهذا جعل لهم دلالاتٍ ثابتـةً لدى المتلقي، وتأثيراً ممتداً في محيطهم إلى ما بعد مماتهم، وهذا يكشف عن عمـق ثقافة الشاعر واطلاعه، فضلاً عـن إلمامـه بالفلـسفة، وإعلائـه شـأن العقـل في التوصل إلى الله سبحانه وتعالى، وانفتاح شخصيته على الآخر والتفاعـل معهـا. وهذا الاستحضار لعمل مقاربة بين الماضي وحاضر الشاعر.

ففـي المـشهد الأول، يظهـر الحَـلَّاج[4] الـذي كـان صـاحب طريقـة وفلسفة، وكان جريئاً في مواقفه بخلاف أسـلوب الـصوفية، مـا أدى بـه إلى

---

(١) في الديوان: (الذي فيه غصنا)، وفيه يختل الوزن، وما أضفناه لاستقامة الوزن.

(٢) اللكنة: عجمة في اللسان وعي.

(٣) انظر: ضـيف، شـوقي، في الحيـاة الـسياسية والاجتماعيـة، العـصر العبـاسي الثـاني، دار المعارف، القاهرة، ط٩: ٢ وما بعدها.

(٤) الحلَّاج: (٢٤٤هـ-٣٠٩هـ)، الحسين بن منصور الحلَّاج، أبو مغيث: فيلسوف، يعد تارة في كبار المتعبدين والزهاد، وتارة في زمـرة الملحـدين. أصـله مـن بيـضاء فـارس، ونـشأ بواسط العراق (أو بتستر) وانتقل إلى البصرة، وحج، ودخل بغداد وعاد إلى تستر. انظـر: الـسُّلمي، محمـد بـن الحـسين، أبـو عبـد الـرحمن، الطبقـات الـصوفية، تحقيـق د. أحمـد الـشرباصي، مؤسـسة دار الـشعب، القـاهرة، ط٢، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م: ١٠٢-١٠٣. والزركلي، الأعلام: ٢/ ٢٦٠.

الهلاك، "فقد اتُهم بالكفر والزَّندقة وأقيم عليه الحد والشرع، ...، لأنه تعثر في وجده ونطق بغير وعيه في لحظة زهده ولذة عشقه، بألفاظ مستغربة على السامعين من أهل العقل والنظر، تُشْتم منها رائحة الحلول أو الاتحاد، ...، وليس ذلك في واقع الأمر اتحاداً، وإنما وجداً وعشقاً وسكراً وفناء ...، وسمي ذلك مجازاً اتحاداً وبلسان الحقيقة توحيداً، ...، ذلك أن السالك في طريق الله يتعلق بأنواره تعالى حتى يفنى عن نفسه، وعن فنائه، ويستشرق بالفردانية المحصنة، فلا يرى غير الله، ولا يبقى له إلا الله، فيصبح في لحظة الوجد بهذه الحقيقة، وهي حقيقة الحقائق"[1]، فقد "أنشد الحَلَّاج حين غاب عن وجوده في شهود محبوبه (أَنَا مَنْ لَا يُحيطُ بِهِ مَعْنَى)، فقيل له: ارجع عن مقالك، وإلا قتلك سيف الشريعة، فقال: لا، شربت مداماً كل من ذاقها غنى"[2]. ثم يروي لنا الشاعر قصة الشِّبْلي[3] (٢٤٨هـ-٣٣٤هـ)، الذي اعتنق

---

(١) الشرقاوي، د. حسن، معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م: ٢٥-٢٦.

(٢) معاش، حياة، الأشكال الشعرية في ديوان الششتري (دراسة أسلوبية)، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر –باتنة، الجزائر، كلية الآداب واللغات، ٢٠١١م: ١٠٣.

(٣) أبو بكر الشِّبْلي (٢٤٧-٣٣٤هـ)، دلف بن جحدر، وقيل جعفر بن يونس، وقيل غير ذلك، أصله من خراسان، ونسبته إلى قرية (شِبْلِيَّة) من قرى أَسْرُوشَنَة. مولده بسر من رأى، ووفاته ببغداد. ناسك. كان في مبدأ أمره والياً في دنباوند (من نواحي رستاق الري) وولي الحجابة للموفق العباسي، وكان أبوه حاجب الحجاب، ثم ترك الولاية وعكف على العبادة، فاشتهر بالصلاح. له شعر جيد، سلك به مسالك المتصوفة. انظر: السُّلمي، أبو عبد الرحمن، الطبقات الصوفية، تحقيق د. أحمد الشرباصي: ١١٥. والزركلي، الأعلام: ٢/ ٣٤١.

اعتنق مذهب وحدة الوجود. ثم يروي قصة النفري[1] "الذي كان مستغرقاً في التوحيد، وكان خطيباً بين ذاتين، بين عالم الأرواح وعالم الأشباح، وهذا بفضل تمكنه من مقام البقاء[2]، ...، ولا يُسْتَوعب كلام هذا الخطيب ويتذوقه، إلا من كان فقيراً، (فيرى البحر الذي غصنا فيه)، ويفهم الأسرار كلها؛ لأن البحر عند الصوفية تعبير عن الحال التي خصه الله تعالى بالعبد"[3]، ثم يعرج على النحوي ابن جني (ت٣٩٣هـ)، ويشيد ببراعته في النحو، وهذا يدل على تواضع الشاعر والاعتراف لغيره بالتقدم والنبوغ.

ويتميز هذا الخطاب الصوفي بالغموض، فألفاظه (اتحاد، فقال أنا، شربت مداماً، الوحدة، التوحيد، ذاتين)، مصطلحات صوفية، لا يتمكن المتلقي في كثير من الحالات من فهمها إلا بتقصي النظر، واستكداد الفهم.

لقد استطاع الشاعر أن يرجع بالزمن إلى الخلف رغبة منه في تأصيل نشأة التصوف في الأندلس، فمشهد المتن القصصي للحلاج ذو زمان ومكان محددين، يختلفان عن مشهد المبنى القصصي الذي تم في زمن الشاعر، أما المشاهد الأخرى فقد استحوذ عليها الذهن، فغابت حدود الزمان والمكان.

---

(١) النِّفَّري (ت٣٥٤هـ): محمد بن عبد الجبار بن الحسن النِّفَّري، أبو عبد الله: عالم بالدين، متصوف. نسبته إلى بلدة (نفر) بين الكوفة والبصرة. انظر الزركلي، الأعلام: ٦/ ١٨٤.

(٢) مقام البقاء: هو رؤية العبد قيام الله على كل شيء، والباقي هو العبد الذي تصير الأشياء كلها له شيئاً واحداً، وتكون حركاته في موافقات الحق من دون مخالفته، فيكون فانياً عن المخالفات، وباقياً في الموافقات. انظر: الزوبي، ممدوح، معجم الصوفية، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م: ٦٧.

(٣) معاش، حياة، الأشكال الشعرية في ديوان الششتري (دراسة أسلوبية): ١٠٤.

وقد كان الحب الإلهي أهم موضوعات التصوف فقد "حرر أرواحهم –أي شعراء التصوف- من أوصاب المادة وشوائب الحس"[1]، وسلكوا في التعبير عن هذا الحب طرقاً وأساليب، "فنظموا قصائد غزل صوفية، اصطنعوا فيها طريقة الشعراء الغزليين واستعاروا أساليبهم في الغزل، ...، كما استعاروا معاني الغزل العذري فتحدثوا عن حرق الهوى والتذلل للمحبوب والرغبة في لقائه، وما أصابهم من عذاب وسقام في سبيل هذا الحب"[2].

وهذا الطبيب الفيلسوف أبو بكر محمد بن طفيل[3] في معرض تغنيه بالعزة الإلهية[4]، يلجأ إلى ملامح القصيدة الصوفية "من استعمال ألفاظ ومعان مبهمة لا يمكن الكشف عن مدلولاتها بسهولة، فضلاً عن اتخاذ المنظومة الصوفية شكل قصيدة الشوق والوجد والغزل في ظاهرها، ولكنها في حقيقة أمرها عبادة وهيام وتوله بالذات الإلهية"[5]. يقول ابن طفيل[6]: **[من الطويل]**

---

(١) عيسى، د. فوزي سعد، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين: ٢٠٧.

(٢) المرجع نفسه: ٢٠٧-٢٠٨.

(٣) أبو بكر محمد بن عبد الملك ابن طفيل القيسي، من أهل بَرشانة من عمل المريّة. ولد في وادي آش، وكان طبيباً أديباً كتب لوالي غرناطة وقتاً، وتوفي بمراكش سنة إحدى وثمانين وخمسمائة وحضر السلطان جنازته؛ وشعره في غاية الجودة. وكان أحد حسنات الدهر في ذاته وأدواته. انظر: ابن الأبّار، تحفة القادم:٩٦. والمراكشي، المُعْجِب: ١٧٦-١٧٧. والزركلي، الأعلام: ٦/ ٢٤٩.

(٤) انظر: فروخ، عمر، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م: ٥/ ٤٧١.

(٥) السعيد، محمد مجيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس: ٣١٧.

(٦) صالح، مدني، مع ابن طفيل الشاعر، مجلة المورد، تصدرها وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، المجلد الثامن، العدد الثالث، ١٣٩٩هـ-١٩٧٩م: ٤٧-٤٨. ابن سعيد المغربي، المغرب في حلى المغرب: ٢/ ٨٦.

أَلَمَّتْ وَقَدْ نَامَ المُشيحُ وَهَوَّمَا ... وأسْرَتْ إِلَى وَادِي العَقِيقِ مِنَ الحِمَى[1]

وَرَاحَتْ إِلَى نَجْدٍ فَرَاحَ مُنَجِّداً ... وَمَرَّتْ بِنَعْمَانٍ فَأَضْحَى مُنَعَّمَا[2]

وَجَرَّتْ عَلَى تُرْبِ المُحَصَّبِ ذيلَهَا ... فَمَا زَالَ ذَاكَ التُّرْبُ نَهْباً مُقَسَّمَا

تناولهُ أَيْدِي التُّجَارِ لطيمة ... وَيَحْمِلُهُ الدَّارِيُّ أَيَّانَ يَمَّمَا[3]

وَلَمَّا رَأَتْ أَنْ لا ظَلامَ يُجِنُّهَا ... وَأَنَّ سُرَاهَا فِيهِ لَنْ يِتَكَتَّمَا

نَضَت عذباتِ الرِّيط عَن حُرِّ وَجْهِها ... فَأَبدَتْ مُحَيّاً يُدْهِشُ المُتَوَسِّمَا[4]

فَكَانَ تَجَلِّيهَا حِجَابَ جَمَالِهَا ... كَشَمْسِ الضُّحَى يَعْشَى بِهَا الطَّرْفُ كُلَّمَا

ولما التقينا بعد طول تهاجر ... وَقَدْ كَادَ حَبْلُ الوُدِّ أَنْ يَتَصَرَّمَا

جلَتْ عن ثناياها وأومَضَ بارق ... فلم أدرِ مَنْ شَقَّ الدُّجُنَّةَ منهما

وساعدني جفن الغمام على البكا ... فَلَم أَدرِ دمعاً أَيَّنا كانَ أَسجَما[5]

فَقالَت وَقَد رَقَّ الحَديثُ وَسَرَّحت ... قَرائِنَ أَحوالٍ أَذعنَ المُكَتَّمَا

نَشَدتُكَ لا يَذهَبْ بِكَ الشَوقُ مَذْهَباً ... يُهَوِّنُ صَعباً أَو يُرَخّصُ مَأثَما

فَأَمسَكتُ لا مُستَغنِياً عَن نَوالِها ... وَلَكِن رَأيتُ الصَّبرَ أَوفى وَأَكرَما

---

(١) ألمت: زارت عرضاً. هوّم: نام نوماً خفيفاً. أسرى: سار ليلاً. العقيق: اسم مكان في أماكن متعددة، فهو بالمدينة المنورة وباليمامة وبالطائف وبتهامة ونجد. والعرب تقول لكل مسيل ماء شقَّه السيلُ في الأرض فأنهره ووسَّعه عقيق. انظر: الحموي، معجم البلدان: ٤/ ١٣٨. والحميري، الروض المعطار: ٤١٦.

(٢) نَعمان: وادي عرفة دونها إلى منى. وقيل: وادٍ في طريق الطائف، يخرج إلى عرفات. انظر: الحميري، الروض المعطار: ٥٧٧.

(٣) اللطيمة: وعاء المسك، والعير التي تحمل الطيب.

(٤) نضا: رفع، كشف. العذبة: طرف من العمامة يتدلى إلى جانب الرأس. الرِّيط: المُلاءَة.

(٥) أسجمت العينُ الدمعَ: أسالَتْه وصبَّتْهُ.

يتنازع تحليل هذا المشهد رؤى عديدة، تنبثق من تشكيلاته المتشعبة، وسياقاته المنفتحة، وانزياحاته التركيبية؛ لأن الخطاب الصوفي يتميز بالغموض؛ بسبب اتخاذه الرمز وسيلة للتعبير.

وهذا المشهد القصصي الجميل يروي لنا في الشكل الخارجي قصة حبٍّ بين عاشقين اثنين، ولكنه في الحقيقة "مجاز لغوي علاقته المشابهة بين ما تدل عليه من حب إنساني، ومجاز ما تدل عليه من حب إلهي، مع وجود قرينة -السياق المتصوف- مانعة من إرادة المعنى الحقيقي للدال، وصارفة إلى إرادة المعنى المجازي له"[1]، وهذه العلاقة التي تحكمهما هي علاقة انفصال وغياب بين الذات المحبة والذات العلية المطلقة، وهو جانب من جوانب الحب الإلهي. "ففهم النص الأدبي وتفسيره يقوم على الذهاب والإياب بين العمل الأدبي بوصفه بنية فردية متغيرة، والرؤيا الصوفية بوصفها بنية جماعية دلالية عميقة"[2].

والسؤال: إلى أي مدى استطاع ابن طفيل أن يوظف العناصر القصصية في هذا المشهد؟

سنحاول الكشف عن مواطن المشهد القصصي وعناصره التي تسبح في فضاء النص الشعري، إذ نرى ميلاً فنياً واضحاً لدى الشاعر نحو توظيف البناء السردي في عرض أحداث الزيارة، وحضوراً للمعالم الأساسية للبناء

---

(١) حبار، د. مختار، شعر أبي مدين التلمساني-الرؤيا والتشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٢م: ٣٥-٣٦.

(٢) المرجع نفسه: ٤٦.

القصصي، فهناك شخصية الشاعر (الراوي) المحب والمشتاق إلى الوصل واللقاء، وهناك شخصية المعشوقة التي تتدلل وتتمنع، ولا تزور إلا لماماً، وبعد طول غياب، وهناك شخصية الكاشح (المشيح) المانع للزيارة والرقيب عليها. وهؤلاء الشخوص يمثلون ثالوثاً في قصص الحب عند العرب وحياتهم[1].

ثم يسترسل الشاعر (الراوي) في تفصيل أحداث مشهده القصصي، ويتخذ من الزمن الماضي قواماً له، فيروي لنا أن محبوبته "زارته بعد أن نام المشيح الرقيب الجاد الحذر اليقظ الحاسد المانع للزيارة والوصل"[2]. ثم أسرت بنفسها من الحمى إلى وادي العقيق. وهذه الشخصية تستمر في حضورها مبعثاً لحركة الحدث وتناميه، الذي يستعين به الشاعر لإبراز فكرته المركزية بوساطة أفكار أخرى تتزاحم في إنتاجه الإبداعي. فالعقيق صار اسماً لمواطن الحنين جميعاً: أرضاً وحالاً مجرداً عن ظروف الزمان والمكان[3]. وهو رمز يتداوله الشاعر هنا "للدلالة على المكان الذي تتوق إليه النفس حين يصعد بها الشوق متلهفاً نحو مواطن النعمة والراحة والعيش الهانئ، إنها النفس الصافية المجردة متجوهرة بالرؤية الصوفية عبر حدود عالم الشهادة، مشرقة على تخوم عوالم الروح والغيب في معارج القدس"[4]، وهكذا تصير النفس الصافية حسناء لا تزور إلا غِبّاً، وأصبح الحمى المكان

---

(١) انظر: صالح، مدني، مع ابن طفيل الشاعر، مجلة المورد، مج٨، ع٣، ١٩٧٩م: ٥٣.

(٢) المرجع نفسه: ٥٣.

(٣) انظر: المرجع نفسه: ٥٤.

(٤) صالح، مدني، مع ابن طفيل الشاعر، مجلة المورد، مج٨، ع٣، ١٩٧٩م: ٥٤.

الثاني في المشهد "رمزاً دالاً على الصفات وفق قوانين تدرج الكلمة من الدلالة الحرفية إلى الإشارة والرمز"[1]. وهكذا فقد استعاض عن اللغة العادية بلغة "تعبر عن مواجده وتجاربه الصوفية ومكاشفاته الروحية في أحواله ومقاماته"[2]، ويحقق غرضه الحب الإلهي، فهذه الصور الاستعارية من طبيعة الرؤية الصوفية التي "تجعل الباطن أصلاً، والظاهر فرعاً، فالباطن هو الحقيقة، والظاهر هو المجاز"[3].

ثم جرَّت ذيلها على ترب المحصب، فأصبح تربه مفعماً بالمسك، تركت عليه من أثر المرور بجر الذيل ما تناوله التجار بالتناقل لطيمة مسكاً يحمله الداري أينما اتجه في ذهاب ومجيء التجار.

ثم ينتقل الشاعر إلى فكرة أخرى عند الصوفية، وهي فكرة التجلي التي تتضح في إدراكها أن سراها في النهار مكشوف **(لا ظَلامَ يُجِنُّها)**، أزالت النقاب عن حر وجهها، فأسفرت، فأدهشت الناظر، وتجلت له، "فكان تجليها حجاب جمالها"[4]، وكان اللقاء **(ولما التقينا بعد طول تهاجر)**، ولم يغفل الشاعر عن الاستعانة بمظاهر الطبيعة التي رافق جمالها وشكل رافداً ثرياً رافق عفة الشاعر وغزلياته وعزز معانيه. استطاع الشاعر أن يستثمر

---

(١) صالح، مدني، مع ابن طفيل الشاعر، مجلة المورد، مج٨، ع٣، ١٩٧٩م: ٥٥.

(٢) أبو زيد، د. نصر حامد، هكذا تكلم ابن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ٢٠٠٢م: ١٢٩.

(٣) معاش، حياة، الأشكال الشعرية في ديوان الششتري **(دراسة أسلوبية)**: ١٩٢.

(٤) صالح، مدني، مع ابن طفيل الشاعر، مجلة المورد، مج٨، ع٣، ١٩٧٩م: ٥٧.

دلالات القصة الموظفة بشكل يخدم نصه الحاضر. هذه الموضوعات الغزلية تحدث ارتباكاً تأويلياً في عالم التصوف، لذلك نقول: لقد "عجز الصوفيون في طوال الأزمان عن إيجاد لغة للحب الإلهي تستقل عن لغة الحب الحسي كل الاستقلال"[1].

ومجمل القول: غلبت على مشاهد الزهد مناجاة النفس وتأنيبها ولومها، ودعوتها إلى ازدراء الدنيا والانصراف عنها، ومثَّل هذا اللون قاعدة لنشأة التصوف، الذي اتخذ من العقل طريقاً إلى الحق، ومن الفلسفة منهجاً في تأملاته. وجاءت أحداث تلك المشاهد بين سرد وحوار ومونولوج داخلي، كان الشاعر في كثير منها الشخصية المحورية فيها، فضلاً عن الشخوص الثانوية التي أسهمت في إتمام صورة الحدث وبناء المشهد القصصي، وغاب الزمان والمكان؛ لطبيعة الموضوع الذهنية.

(١) خفاجي، د. عبد المنعم، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، د.ط: ١٨٢.

الْفَصْلُ الْخَامِسُ

العناصر الفنية القصصية في المشاهد الشعرية

١ - الحوادث والشخوص

٢ - البناء اللغوي (السرد والحوار)

٣ - بيئة القصة (الزمان والمكان)

الْفَصْلُ الْخَامِسُ

العناصر الفنية القصصية في المشاهد الشعرية

لم يكن غرض الشاعر الرئيس من إيراد القصة في شعره، هو القصة ذاتها بوصفها قصة؛ لأن غرض القصيدة ليس القص والسرد، ولم يقصد صياغة قصة تتوافر فيها عناصر القصة، وإنما قصد التعبير عن أفكاره وذِكر الأحداث التي جرت معه، فجاءت قصيدته بشكل قصة. فلا يعني البناء القصصي أن ينصرف الشاعر إلى مقومات العمل القصصي، ويهمل الجوانب الفنية في قصيدته، فليس الغرض من هذا العمل القصصي إلا إضفاء طابع الموضوعية على شعره[1].

في هذا الفصل سنقف على العناصر القصصية في المشهد الشعري، التي تشكل الدعامات الأساسية لفن القصة، ومدى تطبيق ما تعارف عليه النقاد من عناصر القصة النثرية، وتقنيات التعبير القصصي، من حيث طبيعة الفن القصصي وأصوله وضوابطه، فنقف على الحوادث والشخوص، والأسلوب اللغوي من سرد وحوار، والزمان والمكان. ويأتي هذا الفصل

---

(١) انظر: هلال، د. محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث: ٤٣٠.

مكملاً لدراسة المشاهد القصصية ذات الاتجاهات المتنوعة، لأن مضمون هذا العمل الأدبي لا يكتسب قيمته إلا بدراسة هذه العناصر وتبيانها.

وللوقوف على ذلك، يجب أن ندرك أن القصة في الشعر، تحتاج إلى مزيد من الوعي بالشعر وإدراكه وفهمه ومعرفة غريبه، فمساحة الشعر ضيقة، تقوم على الإيجاز والتكثيف، فضلاً عن الالتزام بروح الشعر وفنيته من الوزن والقافية، كل هذه الأمور تجعل الحركة القصصية في الشعر ينتابها شيء من القيود. فلم تبلغ القصة الشعرية ما بلغته القصة النثرية من نضج واكتمال، على الرغم من توافر العناصر القصصية فيها، "فلا يصح أن يخطر في بالٍ أن ننتظر فيه (أي في الشعر القصصي) نواحي نضج قصصي يحاكي بها النضج الفني في القصة أو يقاربه"[1]، فالقصة الشعرية ينتابها الغموض، وتحتاج إلى إعمال عقل، واستكداد فهم، بينما نلمح الاتساع والامتداد السردي في القصة والرواية النثرية، وتكون أوضح للقارئ والمتلقي. وسنبدأ بأهم ركنين من أركان البناء القصصي، وهما الحوادث والشخوص.

١. الحوادث والشخوص

مفهوم الحدث، وطرائق بنائه، وعناصره

الحدث أهم محددات البناء القصصي، فهو الهيكل العظمي للقصة، والموضوع الذي تدور القصة حوله[2]، ففيه تتحرك الشخوص، وتتطور

(١) هلال، د. محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث: ٤٣٠.

(٢) انظر: مريدن، د. عزيزة، القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٠م: ٢٥.

المواقف الواحد تلو الآخر. لتمثل سلسلة من الوقائع المسرودة سرداً فنياً، ضمن إطار خاص[1].

وللحدث أثر كبير في نجاح القصة وبلوغ مرامها، ولا سيما إذا احتفظ بوهج مجموعة من العناصر؛ منها عنصر التشويق؛ الذي يجلب انتباه المتلقي، ويثير اهتمامه، وبه تسري في القصة روح نابضة بالحياة والعاطفة، تنسجم وموضوعها؛ فيرتفع نبضه بالعاطفية، ويهدأ بمعالجة مشكلة ما، ويثور في المواقف القوية[2]. وهناك أيضاً مقدرة الحدث على التعبير عن نفوس الشخوص؛ لأن "الحدث هو تصوير الشخصية وهي تعمل"[3]، وما يزيد الحدث قوة وتماسكاً حسن الانتظام في حبكة شديدة الترابط[4]، تميزها صفة السببية والتلاحق. وهناك أيضاً عنصر الزمن الذي يتضمن زمن المتن القصصي وزمن مبناه، وزمن تلقي العمل وقراءته[5]. الأمر الذي يضفي على الحدث مزيداً من الواقعية، وحتى يبلغ الحدث درجة الاكتمال، كما يرى د. رشاد رشدي، فإنه يجب أن يتوافر على معنى[6]، ولكي يستكمل الحدث وحدته، "يتطلب ذلك البحث

---

(١) انظر: إسماعيل، د. عز الدين، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٩، ٢٠٠٤م: ١٠٤.

(٢) انظر: مريدن، د. عزيزة، القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٠م: ٢٦.

(٣) رشدي، د. رشاد، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤م: ٤٠.

(٤) انظر: الحاوي، إيليا، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م: ٤/ ٨٥.

(٥) انظر: حافظ، صبري، "الخصائص البنائية للأقصوصة"، مجلة فصول، القاهرة، العدد الرابع، ١٩٨٢م: ٢٨.

(٦) انظر: رشدي، د. رشاد، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية: ٥٠.

عن الدوافع التي أدت إلى وقوع الحدث بالكيفية التي وقع بها، والتعرف على الشخص أو الأشخاص الذين فعلوا الحدث أو تأثروا به"[1].

وقد استعمل الرواة طرائق عدة لبناء أحداث مشاهدهم[2]، تمثلت في الطريقة التقليدية التي تتميز باتباعها التطور السببي المنطقي في ترتيب الأحداث؛ المقدمة إلى العقدة فالنهاية. والطريقة الحديثة التي تبدأ من لحظة التأزم، أو كما يسميها البعض (العقدة)، ثم يعود الشاعر إلى الخلف ليروي أحداث المشهد من البداية، مستعيناً في ذلك بتقنيتي الاسترجاع والاستباق وتيار اللاشعور والتنبؤ بالمستقبل. وطريقة الارتجاع الفني (الخطف خلفاً)، وفيها "يبدأ الراوي قصته من حيث يجب أن ينتهي، ثم يعود بقارئه؛ ليسلسل تطور الحوادث التي أدت إلى تلك النهاية التي افتتح بها قصته"[3]، "وإيضاح الظروف التي أحاطت بموقف من المواقف أو للتعليق عليه"[4]. رغبة في امتلاك المتلقي وإدهاشه، ومحاولة إقناعه بواقعية الحوادث.

وللحدث القصصي عنصران أساسيان هما المعنى والحبكة[5]؛ فالمعنى ينشأ من الحدث نفسه، إذ لا يمكن أن نضيفه إلى الحدث أو نفصله عنه،

---

(١) رشدي، د. رشاد، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية: ٢٩.

(٢) انظر: شريبط، شريبط أحمد، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (١٩٤٧م-١٩٨٥م)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٨م: ٢٢.

(٣) مريدن، د. عزيزة، القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٠م: ٢٦.

(٤) وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م: ١٦١.

(٥) انظر: شريبط، شريبط أحمد، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (١٩٤٧م-١٩٨٥م): ٢٢.

ولكل حدث معناه المعين الذي يميزه من غيره من الأحداث، ولا يمكن من دونه أن يتحقق للحدث الاكتمال، بل إن الحدث المتكامل يبرز في تصوير الشخصية وهي تعمل عملاً له معنى، فالشخوص والأحداث تقوم على خدمة المعنى، وإن كان غير ذلك، عُدَّ المشهد دخيلاً، وكان المشهد مختلّ البناء[1]. وتضافرُ الحدث والشخصية والمعنى يسهم في انتشار العمل القصصي، ويلقى استحساناً من المتلقي، لعميق تأثيره، وحسن وقعه، وربما كان له الأثر في تغير سلوك أو عادة.

أما الحبكة فتمثِّل "الهيكل القصصي للقصيدة"[2]، وتشكل عند أرسطو "غاية التراجيديا؛ والغاية في كل شيء أهم ما فيه"[3]. وتعني "السياق أو المجرى الذي تجري فيه القصة، وتتسلسل بأحداثها، وتندفع بشخصياتها، وتتصارع وتستولي على لب القارئ بإحكام الروابط بين هذه العناصر كلها حتى تبلغ النهاية"[4]، فبعضها يأخذ برقاب بعض، فتشعرنا بالتتابع المتصل، "نتيجة لعلاقة الضرورة والسببية، بين الأحداث"[5]، فتشعر المتلقي بالترابط والانسجام والتماسك، وإن كان بعض القصاصين يخضعها للقدر تارة،

---

(١) انظر: رشدي، د. رشاد، فن القصة القصيرة: ٥٥-٥٧.

(٢) أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٧م: ٩٧.

(٣) المصدر نفسه: ٩٧.

(٤) مريدن، د. عزيزة، القصة والرواية: ٤١.

(٥) وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ١٤٤.

والمصادفة تارة أخرى لربط أحداثها؛ ليدل على معقوليتها واحتمال وقوعها[1]. فضلاً عن ذلك، يجب أن تتضمن عنصر التشويق.

والحبكة نوعان؛ بسيطة ومعقدة، وأفعال الحياة الواقعية تؤكد هذا التمييز[2]، فالبسيطة؛ تتسلسل أحداثها تسلسلاً يجتذب القارئ، ويستولي على عقله وقلبه. أما الحبكة المعقدة؛ تعتمد على الشخوص وما ينشأ عنها من أفعال، وما يدور في صدورها من عواطف، ولا يأتي الحدث هنا لذاته، بل لتفسير الشخصيات التي تسيطر على الأحداث وتحركها حسب رغبتها وخطتها[3]. ويميل بعض الكتاب إلى الجمع بين النوعين السابقين. أما في العصر الحديث فنجد الرواية والمسرحية تتراوحان بين التزام الحبكة وعدم التزامها لأغراض جمالية[4]. ولا يقتصر وجودها في العمل الفني على إتمامه فنياً وحسب، بل لإثارة دهشة المتلقي وإقناعه.

ويحسن في كل حدث قصصي أن يكون له بداية ووسط ونهاية، "أي إنه ينشأ بالضرورة عن موقف معين ويتطور وينمو بالضرورة إلى نقطة معينة"[5]، فالبداية أو المقدمة تشكل أضواء خافتة للعبور إلى مجاهل النص، ويحسن أن تتميز بعدم الإطالة، إذ يلجأ الراوي فيها إلى تعريف شخوصه

---

(١) انظر: مريدن، د. عزيزة، القصة والرواية: ٤١.

(٢) انظر: أرسطو، فن الشعر: ١٢٠.

(٣) انظر: مريدن، د. عزيزة، القصة والرواية: ٤٢. وأرسطو، فن الشعر، ترجمة د. إبراهيم حمادة: ١٢٠.

(٤) انظر: وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ١٤٤.

(٥) رشدي، د. رشاد، فن القصة القصيرة: ١٨.

وملامحهم وبيئتهم، بطريقة فنية تعتمد على التشويق والإثارة، لجذب اهتمام المتلقي وتدفعه إلى متابعة النص[1]. لأن براعة الاستهلال تشد القارئ إلى متابعة الأحداث. وأحياناً يقوم العنوان بدور المقدمة، لذلك يجب على الراوي أن يعتني عناية فائقة في اختيار عنوان نصه[2]. أما العقدة أو ما يطلق عليها النقاد نقطة التأزم، فتعني ترابط الحدث وتتابعه زمنياً حتى منتهاه متخذاً من علاقة السببية مجرى التتابع[3]، وفي العقدة تتأزم الحوادث الناتجة من صراع نفسي بين الشخوص أو صراع اجتماعي، أو قدري. فوجودها يعد إتماماً للعمل القصصي، وغيابها نقصاً يخل بالعمل الأدبي[4]. وعندما تبلغ الأحداث ذروة تعقيدها وقمة تشابكها، تتجه نحو الانفراج والحل، فتأتي النهاية، أو ما تُسمى بلحظة التنوير والكشف أو الانفراج، التي تعد مجمع الحدث القصصي، وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها[5]، ويتضح آنذاك مصير الشخوص، ومسار الأحداث، فتعكس هذه النهاية الارتباط النسيجي مع بداية القصة وحبكتها، وتعد النهايات المفاجئة أو المقحمة غير المقنعة أمراً غير مرغوب فيه وممجاً للقارئ؛ لأن الإقناع يعد من العناصر الأساسية في

---

(١) انظر: مريدن، د. عزيزة، القصة والرواية: ٤١.

(٢) انظر: شريبط، شريبط أحمد، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (١٩٤٧م-١٩٨٥م): ٢٧.

(٣) انظر: الشاروني، يوسف، دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس للدراسات والنشر، ١٩٨٩م: ٦٧.

(٤) انظر: المرجع السابق، شريبط: ٢٧-٢٨.

(٥) انظر: رشدي، د. رشاد، فن القصة القصيرة: ٩٦.

أي عمل فني[1]. ولا يمكن للحدث أن ينمو ويتطور من دون الشخصية التي ستحمله، وتمضي به، فما مفهوم الشخصية؟ وما طرائق بنائها.

مفهوم الشخصية

للشخصية القصصية أهمية الحدث ذاتها في البناء القصصي، لأن "الحدث هو تصوير الشخصية وهي تعمل"[2]، فهي التي تقوم بالحدث، وبوساطتها يتحرك ويتطور، سواء أكانت تلك الشخصية خيالية أم واقعية، ولا يجوز الفصل بين الحدث والشخصية، إذ إن "من الخطأ الفصل أو التفرقة بين الشخصية وبين الحدث، لأن الحدث هو الشخصية"[3]، والشخصية هي التي تقوم بالأحداث[4].

فالشخصية هي "ذلك الكائن المتكامل بصفاته النفسية، والبدنية، والثقافية، في بعديه؛ الواقعي أو المتخيل، الذي يؤثر ويتأثر بالعوامل الخارجية، فتحيله أنواعاً، وتكسبه تطوراً، وقد يغدو عنصراً فاعلاً في تشكل الحدث، أو دالة تصنعها الأحداث"[5].

---

(١) انظر: شريبط، شريبط أحمد، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (١٩٤٧م-١٩٨٥م): ٢٨.

(٢) رشدي، د. رشاد، فن القصة القصيرة: ٤٠.

(٣) المرجع نفسه: ٣٠.

(٤) انظر: وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ١١٧.

(٥) الدوش، صلاح أحمد، الشخصية القصصية بين الماهية وتقنيات الإبداع، أماراباك، مجلة علمية محكمة تصدر عن الأكاديمية الأمريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا، المجلد (٧)، العدد (٢٠)، ٢٠١٦م: ١٢٤.

وقد ميز كثير من الباحثين بين الشخص والشخصية، ورأوا أن الشخص هو "الذات المكون من لحم ودم، والشخصية الفاعل التي تتشكل حسب موقعها في المقطع القصصي حسب الزمان والمكان، بمعنى التمييز بين الشخص كذات ثابتة عاملة، لها نظرة فوقية، تحرك الشخصية كفاعل ورقي عبر سطور ومجريات القصة"[1].

وقد تباينت آراء الدارسين والمنظرين حول مفهوم الشخصية ودراستها، وهذا راجع إلى اختلاف الرؤى والمناهج التي اعتمدوها، فقد ميز ميشال زيرافا بين الشخصية الحكائية والشخصية في الواقع؛ حيث عد "الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقة"[2]. أما رولان بارت فرأى في الشخصية "نتاج عمل تأليفي"[3].

ولم يقتصر تناول الشخصية على علم الأدب وحسب، فقد تناولها علم النفس بالبحث والاستقصاء، ونظر في دواخلها نظرة المتفحص، ودرس علم الاجتماع صلتها بالبيئة وتفاعلها مع الواقع، وكشف علم المنطق عن دلالاتها وأبان أهميتها.

---

(١) الدوش، صلاح أحمد، الشخصية القصصية بين الماهية وتقنيات الإبداع، المجلد (٧)، العدد (٢٠)، ٢٠١٦م: ١٢٣.

(٢) لحمداني، د. حميد، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م: ٥٠.

(٣) عزام، محمد، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٥م: ٩.

شروط نجاح الشخصية

ولكي تكون الشخصية القصصية ناجحة ومقنعة معاً، يجب أن تكون متطورة وذات أبعاد تحددها، كالحوافز والدوافع التي تدفعها للقيام بعمل ما، كما يجب أن تكون شديدة الارتباط بالحدث ومؤثرة فيه، ومتأثرة بـه[1]، وأن تكون حيوية فعالة ومتفاعلة مع الأحداث، متطورة بتطورها من بداية القصة إلى نهايتها. وأن يتوافر فيها عنصر الصراع، ويقصد به الاحتكاك بينها وبين نفسها، وعواطفها الذاتية أو عقيدتها، أو عقلها، أو بينها وبين شخصيات أخرى، وكلما كان الصراع قوياً واضحاً بين العناصر كانت القصة أنجح وأعمق تأثيراً[2].

وذهب أرسطو إلى أبعد من ذلك، فقد خص الشخصية بعدة خصائص؛ منها الصلاحية الدرامية، التي تتضح بقوة تأثير الشخصية في العمل القصصي، إذا كان الاختيار مؤثراً. والخصيصة الأخرى، الملاءمة؛ أي إن الشخصية تحمل الخصائص العامة لوضعها الوظيفي والطبقي الذي تنتمي إليه. ومن تلك الخصائص أيضاً، أن تكون الشخصية مشابهة للواقع فتكون تمثيلاً حقيقياً لطبيعة الإنسان الواقعية. ومنها أيضاً، ثبات الشخصية، أو تساوقها مع ذاتها، أي بعيدة عن التناقض، وعدم تعرضها للتغيرات المفاجئة[3].

---

(١) انظر: القباني، حسين، فن القصة القصيرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ط١، ١٩٦٥م: ٦٩.

(٢) انظر: مريدن، د. عزيزة، القصة والرواية: ٢٧-٢٨.

(٣) انظر: أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق د. إبراهيم حمادة: ١٤٩-١٥٠، ١٥٣-١٥٤.

أنواع الشخصية وطرائق عرضها وأبعادها

تنوعت الشخوص في العمل القصصي نظراً إلى أهمية الدور الذي تقوم به، والأحداث التي تنفذها، ونقف على أنواع ثلاثة فيها:

١. الشخصية الرئيسة أو المحورية: هي الشخصية التي "تتمحور عليها الأحداث والسرد"[١]، يختارها الراوي لتعبر عن أفكاره وأحاسيسه وتصورها، وتروي الأحداث، وتتميز بفاعليتها، وتتمتع باستقلالية رأيها، فهي تتحرك وتنمو بحسب تطور الحدث وتناميه. أي "تجسد معنى الحدث القصصي"[٢]، فربما تكون ذات عمل إيجابي، أو سلبي، محبوبة لدى المتلقي أو مكروهة، وكلما عبرت هذه الشخصية عن أنماط الحياة البشرية كانت أكثر إقناعاً، وأصدق واقعية، وأعمق تأثيراً في المتلقي. وفي المشاهد الشعرية القصصية يستحوذ الشاعر على دور هذه الشخصية. "حيث إن هذه الشخصية هي العماد الأساس والركيزة القوية للبنية السردية، وهي الدافع القوي للمسار السردي، وحضورها طاغ من أول السرد إلى آخره"[٣].

---

(١) علوش، د. سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م: ١٢٦.

(٢) شريبط، شريبط أحمد، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (١٩٤٧م-١٩٨٥م): ٣٢.

(٣) جاب الله، السعيد، نظام السرد في الرواية الجزائرية، التقليدية، النفسية، الجديدة، أطروحة دكتوراه، قسم الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر - باتنة، الجزائر، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م: ٢٠٢.

٢.الشخصية المساعدة (الثانوية): وهي "الشخصية المكتفية بوظيفة مرحلية، التي تظهر في البرنامج السردي على فترات متقطعة"[١]. وسواء أكانت شخصية واحدة أم شخوصاً، فهي تشارك في نمو الحدث القصصي وإتمامه، وتسهم في تصويره وتفسيره، وتكمل عمل الشخصية الرئيسة من جهة، أو تساعدها. فهذه الشخصية "لا تظهر في أية قصة إلا إذا كانت تخدم غرضاً معيناً ضرورياً لبنية القصة، أو لوصف مشاهدها"[٢].

٣.الشخصية المعارضة: شخصية تمثل صيغة التعارض في القصة، وتقف في طرق الشخصية المحورية الرئيسة أو المساعدة، وتعرقل نشاطها وحركتها في النص، ويميز صراعها مع الشخصية الرئيسة فاعلية حضورها في النص، وتبرز مهارة الكاتب في تصوير مشاهد ذلك الصراع[٣].

ويمكننا أيضاً التمييز بين فئتين من الشخوص القصصية، الشخصية البسيطة (المسطحة)، والشخصية النامية؛ فالبسيطة شخصية ثابتة طول القصة، لا تتغير ولا تنمو مع الأحداث، "تبنى حول فكرة واحدة، أو صفة لا تتغير طول القصة، فلا تؤثر فيها الحوادث، ولا تأخذ منها شيئاً، ...، وهي لا تحتاج إلى تقديم وتفسير، ولا إلى فضل تحليل وبيان"[٤]. والشخصية

---

(١) جاب الله، السعيد، نظام السرد في الرواية الجزائرية، التقليدية، النفسية، الجديدة، أطروحة دكتوراه: ٢٠٣.

(٢) تورنلي، ولسون، كتابة القصة القصيرة، ترجمة مانع الجهني، النادي الأدبي بجدة، ط١، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م: ٩٥.

(٣) انظر: شريبط، شريبط أحمد، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (١٩٤٧م-١٩٨٥م): ٣٣.

(٤) نجم، د. محمد يوسف، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط٥، ١٩٦٦م: ١٠٣.

النامية؛ هي التي "تتكشف لنا تدريجياً خلال القصة، وتتطور بتطور حوادثها، ويكون تطورها نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث، ...، والمحك الذي تُميز به الشخصية النامية، هو قدرتها الدائمة على مفاجأتنا بطريقة مقنعة"[1]، فلا تبقى على حال واحدة، بل ينتابها التأثر والتأثير.

هذه الشخوص يعرضها الكاتب في القصة وَفْقَ طريقتين، مباشرة، وغير مباشرة، ففي الطريقة المباشرة **(التحليلية)** يعنى الكاتب بالشخصية من الخارج، ويشرِّح عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها، ويعقّب على بعض تصرفاتها، وفي الطريقة غير المباشرة **(التمثيلية)**، ينحي الكاتب نفسه جانباً، ليتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها، وما تكنه في دواخلها، وما يختلج في نفسها من أفكار وميول وعواطف، بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة، أي تعبر عن ذاتها بذاتها من دون تأثيرات خارجية. وتكشّفُ الشخصية من الداخل إلى الخارج أقوى أثراً وأدق تعبيراً من وصفها وصفاً خارجياً[2].

وأحياناً يوظف الكاتب الطريقتين معاً؛ لتصوير الشخصية، إذا اقتضت طبيعة العمل القصصي ذلك التوظيف، وحتى تتضح معالم الشخصية للمتلقي، يجب على الكاتب أن يحيط الشخصية القصصية بالأبعاد الآتية[3]:

١. البعد الجسمي: يتعلق هذا البعد بالمظهر الخارجي للشخصية من حيث الطول والقصر، والبدانة والنحافة، واللون، والمظهر، والملامح الأخرى.

---

(١) نجم، د. محمد يوسف، فن القصة: ١٠٤.

(٢) انظر: المرجع نفسه: ٩٨-١٠٠.

(٣) انظر: مريدن، د. عزيزة، القصة والرواية: ٢٩.

٢.البعد الاجتماعي: يصور الشخصية من حيث مركزها الاجتماعي، وثقافتها، وميولها، والبيئة المحيطة بها.

٣. البعد النفسي: يصور الكاتب فيه مشاعر الشخصية وعواطفها وطبائعها، وسلوكها، ومواقفها من القضايا المحيطة بها.

وبعد هذا التأطير النظري للحدث والشخصية، سنحاول الكشف عن مواطنهما في المشاهد الشعرية وتقنياتهما حسب ما تعارف عليها النقاد في الأعمال القصصية، والإشارة إلى النقاط البارزة في توظيف تلك التقنيات التي تعطي الشعر السمة القصصية فيها، وسنركز في كل مشهد على نقاط من دون أخرى.

فقد اتبع كثير من الشعراء الطريقة التقليدية في عرض حوادث مشاهدهم، فالشاعر ابن خبازة في قصيدته اليائية يسير في أحد مشاهده وفق التطور السببي المنطقي في ترتيب الأحداث؛ المقدمة إلى الوسط فالنهاية، وفق طريقة السرد المباشر[١]: [من الطويل]

وَصَارَ إِلى صَنْعَاءَ شَيْبَةُ جَدُّهُ فَحَلَّ مَحَلّاً لِلوَفَادَةِ قَاضِيَا[٢]

وَحَيَّا بِغُمْدَانَ ابْنَ ذِي يَزَنٍ بِهَا وَهَنَّأَهُ بِالْمُلْكِ إِذْ عَادَ وَالِيَا[٣]

---

(١) المقَّري، أحمد بن محمد، أزهار الرياض في أخبار عياض: ٢/ ٣٨٦-٣٨٧.

(٢) صنعاء: مدينة عظيمة باليمن كان اسمها في القديم أزال، فلما وافتها الحبشة ونظروا إلى مدينتها فرأوها مبنية بالحجارة قالوا: هذه صنعة، وتفسيرها بلسانهم حصينة، فسميت صنعا. وهي الآن عاصمة لليمن. انظر: الحميري، الروض المعطار: ٣٥٩.

(٣) غُمدان: اسم قصر كان لسيف بن ذي يزن الحِمْيَري، انظر: الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، الجبال والأمكنة والمياه، تحقيق د. أحمد عبد التواب عوض، دار الفضيلة، القاهرة، ١٩٩٩م: ٢٤٩.

فَقَرَّبَـــهُ دُونَ الوُفُـــودِ وَخَـــصَّهُ لِيَـسْمَعَ قَـولاً فِي الرِّسَـالةِ شَـافِيَا
وَقَـالَ لَـهُ: إِنَّـا وَجَـدْنَا بِكُتْبِنَـا نَبِيّاً يُـرَى مِـنْ نَحْـوِ أَرْضِـكَ آتِيَـا
يَمُـوتُ أَبُـوهُ ثُـمَّ تَهْلِـكُ أُمُّـهُ وَيَكْفُلُـهُ بَعْـضُ العُمُومَـةِ حَانِيَـا
وَقَالَ لَهُ: وَالبَيْـتُ ذُو الحُجْـبِ زَارَهُ وُفُـودُ الـوَرَى جَـابُوا إِلَيـهِ الفَيَافِيَـا
لأَنْتَ عَلَى مَا يَقْتَـضِي الوَعْـدُ جَـدُّهُ فَـشَيِّدْ بِـهِ لِلْمَجْـدِ مَـا كُنْـتَ بَانِيَـا
وَقَـالَ لَـهُ احْفَـظْ مَـا أَقُـولُ فَإِنَّـهُ سَيَمْلِكُ أَرْضِي إِذْ رَأَى المُلْكَ وَاهِيَـا

يشكل حدث الزيارة القائم على تهنئة ابن ذِي يَزَن بالمُلك الهيكل العظمي للمشهد القصصي، ففيه تتحرك الشخوص، وتتطور المواقف تطوراً سببياً.

في المشهد عدة شخوص، عبد المطلب جد الرسول الكريم، وابن ذِي يَـزَن، ملك اليمن، وهما شخصيتان محوريتان في المـشهد، وهنـاك شخـصية الرسـولﷺ التي تظهر بصفاتها (يَمُوتُ أَبُوهُ ثُمَّ تَهْلِكُ أُمُّهُ)، وهـم شـخوص حقيقيـة واقعيـة، وهذه الواقعية هي التي تشد المتلقي لتتبع أحداث المشهد بشغف وعناية.

وقد أحاط الراوي شخوصه ببعد اجتماعي ودينـي، فـأظهر مكانـة عبـد المطلب الاجتماعية والدينية آنذاك، وأبـرز استفـسار ابـن ذِي يَـزَن عـن قـضية عقدية ستحدث في أرض الجزيرة العربية، وفق الطريقـة التحليليـة في تعريـف الـشخوص، ولم يـصور الـشاعر البعـد الجـسدي لـشخوصه، ولكنـه نفـذ إلى دواخلهم، ووقف على ما تُكِنُّ مشاعرهم، فأبان مشاعر عبد المطلب، ودواخـل ابن ذِي يَزَن (فَقَرَّبَهُ دُونَ الوُفُودِ وَخَصَّهُ). وفي بوتقة هذا الحـدث تـشدنا فكـرة الصدق، التـي تتمثـل بواقعيـة الأحـداث وحقيقتهـا، وذكـر أسـماء الأعـلام

(صنعاء، غُمدان، عبد المطلب، ابن ذِي يَزَن، "وكأن الشاعر يجد في ترديد الأعلام ما يوثق حدثه القصصي، مما دفعه إلى ذكرها مرتبطة بالوقائع والحقائق، فراحت تتالى بدورها بين الأبيات التي تلقفها تلقف الأحداث ذاتها"[1].

ويتبع الشاعر الطريقة التقليدية في عرض حوادث مشهده، أي اتباع التطور المنطقي في ترتيب الأحداث؛ المقدمة إلى الوسط فالنهاية. إذ يشكل وصول عبد المطلب جد الرسول الكريم إلى صنعاء لتقديم التهنئة لابن ذِي يَزَن أضواءً خافتة للدخول في مجاهل المشهد، ثم يضع الشاعر المتلقي في جو نفسي يعده لتلقي الأحداث في تلك المقطوعة تدريجياً. وإذا تجاوز المقدمة، دخل الوسط، فأرسل إلى عبد المطلب فأدناه، وأخلى مجلسه، ثم تظهر الحبكة متسلسلة تحت مظلة الحوار الذي جرى بين عبد المطلب وابن ذِي يَزَن، فخاطب عبد المطلب من سر علمه، بما وجد في الكتاب المكنون، والعلم المخزون، "فإذا ولد بتهامة غلام به علامة، كانت له الإمامة، ولكم به الزعامة، إلى يوم القيامة"[2]، ثم يتابع ابن ذِي يَزَن بذكر ملامح شخصية النبي المرسل (يَمُوتُ أَبُوهُ ثُمَّ تَهْلِكُ أُمُّهُ، وَيَكْفُلُهُ بَعْضُ العُمُومَةِ حَانِيَا)، أي جده وعمه، فأقر عبد المطلب بما ذُكِرَ أمامه من علامات، "فقال سيف بن ذِي يَزَن: والبيتُ ذي الحجب، والعلامات على النقب، إنك يا عبد المطلب

(١) خليف، د. مي يوسف، العناصر القصصية في الشعر الجاهلي: ١٥٢.

(٢) الأزرقي، الإمام أبو الوليد محمد بن عبد الله بن أحمد (ت٢٥٠هـ)، أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار، دراسة وتحقيق د. عبد الملك بن عبد الله بن دهيش، مكتبة الأسدي، د. مكان، ط١، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م: ٢٣٢.

لجده غير الكذب"[1]، ثم يعمد الشاعر إلى تقنية الحذف[2] في قوله **(احْفَظْ مَا أَقُولُ)**؛ لتسريع حركة السرد.

وقد استخدم الشاعر **(الراوي)** في صياغة حوادث مشهده طريقة السرد المباشر، وقدم الحوادث عبر منفذ ضمير الغائب **(حلَّ، حيَّا)**، **(فقربه، ليسمع، قال له)**، وأشعر المتلقي بابتعاد المشهد عن مظلة ذاتية الراوي، واستقلالية الشخوص عنه، وعدم تدخله في أدوارهم، وأضفى على شخوصه صفة الواقعية التي تكمل صورة الشخصية النمطية. واعتمد الراوي أيضاً المذكرات والوثائق لاستكمال حوادث المشهد، تلك الوثائق التي أبان عنها ابن ذِي يَزَن في قوله: **(إِنَّا وَجَدْنَا بِكُتْبِنَا نَبِيّاً يُرَى مِنْ نَحْوِ أَرْضِكَ آتِيَا، يَمُوتُ أَبُوهُ ...)**. وعلى الرغم من التقديم والتأخير للحوادث[3]، فقد انتظمت حوادث المشهد في حبكة قصصية جميلة.

ويحمل حدث الزيارة عنصراً تشويقياً، لأن القصة تكشف عن إرهاصات النبوة، فتجعل المتلقي مثار الانتباه، ومشدود التركيز على حوادث المشهد، فضلاً عن المعاني السامية التي يحملها حدث الزيارة[4]، ناهيك عن الأثر الكلي والانطباع الذي يتركه في ذات المتلقي.

---

(١) الأزرقي، الإمام أبو الوليد محمد بن عبد الله بن أحمد **(ت٢٥٠هـ)**، أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار، دراسة وتحقيق د. عبد الملك بن عبد الله بن دهيش: ٢٣٣.

(٢) انظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي: ١٥٦.

(٣) انظر: سلام، د. محمد زغلول، دراسات في القصة العربية الحديثة، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٧٣م: ١١.

(٤) انظر: رشدي، د. رشاد، فن القصة القصيرة: ٥٠.

أما في مشهد أبي الربيع الموحد، فنقف على الطريقة الحديثة في عرض الحوادث التي تبدأ من لحظة التأزم، أو كما يسميها البعض **(العقدة)**، ثم يعود الشاعر إلى الخلف ليروي بعض أحداث المشهد، مستعيناً في ذلك بتقنيتي الاسترجاع والاستباق وتيار اللاشعور والتنبؤ بالمستقبل. يقول الأمير أبو الربيع[1]: **[من الطويل]**

وَقَائِلَةٍ: أَيْنَ التَّرَحُّلُ سَيِّدِي ... وَتَتْرُكُ قَلْبِي مِنْ هَوَاكَ مُصَدَّعا
فَقُلْتُ لَهَا: مَهْلاً فَلَسْتُ بِتَارِكٍ ... لِقَوْلِكَ مَا أَرْجُو بِهِ أَنْ أَرْفَعا
إِذَا مَا أَرَدْتُ العَزْمَ لَمْ يَثْنِ عَزْمَتِي ... رَخِيمٌ يَسُومُ العَزْمَ أَنْ يَتَمَنَّعا[2]
فَلَو نَزَعَتْ نَفْسِي عَلَيها مَحَبَّةً ... لَمَا كُنتُ يَوماً عَنْ سَبيلي لأَنزَعا
أَبَى اللهِ إِلَّا أَنْ أَوَفِّيَ عَهْدَه ... وَأَبْنِيَ مَجْداً لا يَزالُ مُرَفَّعا
فَلَمَّا رَأَى إِلَّا انْثِنَاءً وَأَنَّنِي ... عَزَمْتُ بَكَى خَوفَ النَّوَى ثُمَّ رَجَّعا
وَقَالَ: رَعَاكَ اللهُ مَا لِيَ حِيلَةٌ ... سِوى أَنَّنِي أَدْعُو لِتَرجِعَ مُسْرِعا
فَللَّهِ مَا أَشْجَى حَبيباً رَأَيتُه ... تَمِيلُ مآقيه عَشِيَّةَ وَدَّعا
وَللهِ مَا أَنْدَى إِزاراً بِفَضلِهِ ... مَسَحتُ لَهُ يَومَ التَّفَرقِ مَدْمَعا

يروي الشاعر مشهده بدءاً من لحظة التأزم **(العقدة)**، التي مثَّلها التَّرحل، حسب الطريقة الحديثة في عرض الحدث وبنائه، ولكن الشاعر لم يعد إلى الخلف ليروي أحداث المشهد من البداية، بل وقف على بعض

---

(١) الأمير أبو الربيع (سليمان بن عبد الله الموحد)، ديوانه: ٦٠.

(٢) رخيم: رقيق حواشي الكلام.

الفنيات الحديثة كتيار اللاشعور (فَلَو نَزَعتْ نَفسي عَلَيها مَحَبَةً)، والذكريات (لَمَا كُنتُ يَوماً عَن سَليبي لأَنزَعا)، والتنبؤ بالمستقبل (وَأَبني مَجداً لا يَزال مرفعا)، وهنا يسرد الشاعر أحداث مشهده بلسانه، حسب طريقة الترجمة الذاتية؛ فيستخدم ضمير المتكلم (فقلت لها، فلست، أردت، ...) الذي يظهر تطابق الراوي مع الشخصية المتحدثة، التي تمثل الشخصية المحورية في المشهد، ويُظْهِرُ ضمير الغائب (وَقائلة)، وصيغة المخاطب مع الراوي (وَتَترك قَلبي) شخصية أخرى في المشهد[1]، هي شخصية محبوبة الشاعر، أو نقول إنها زوج الشاعر (أَين الترحل سَيدي)، وهما شخصيتان ناميتان؛ لكونهما يعبران عن نمط من أنماط الحياة البشرية، لاسيما في تلك المدة من الزمن، وتلامس حال القارئ والمتلقي. وقد جاءت شخصية الزوجة في صورة الشخصية المعارضة غير المقحمة[2]، ومثل التصادم بالآراء إلى تصادم بالحوادث بسبب اختلاف وجهات النظر إليها، فشكل التوتر الناجم عن الموقف عنصراً بنائياً للمشهد، وحققت، أي شخصية الزوجة، حضوراً فاعلاً، فاستمالت المتلقي بالرقة والأنوثة والأحاسيس المرهفة. وهذا يشعرنا باهتمام الشاعر بتتبع الشخصية الأخرى في أحوالها كلها ومواقفها المختلفة، ويدل على تطور الشخصية ونموها مع تطور الحدث وتلازمها معه، فمن رفض الترحل إلى القبول به، ثم البكاء خوف النوى، ومن ثم الدعاء، والبكاء عشية الفراق.

---

(١) انظر: زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٢م: ٩٦.

(٢) انظر: الدوش، صلاح أحمد، الشخصية القصصية بين الماهية وتقنيات الإبداع، مج (٧)، ع (٢٠)، ٢٠١٦م: ١٢٩.

لقد استطاع الشاعر أن يقف على مظاهر النماء في الشخصية المظهرية والنفسية، فلم يقتصر تصوير الشاعر على الجانب الظاهري كالبكاء وحسب، ولكنه استطاع النفاذ إلى أعماق الشخصية، وما تصويره لشعور الخوف ومظاهره إلا اهتمام من الشاعر بالجانب النفسي لها، فضلاً عن تصوير أنوثتها الحقيقة، ورقتها ورهافة حسها (رخيم)، ناهيك عن أنها مثَّلت جانب الحنان والرأفة، ولكن الضعف الأنثوي لم يغادرها، فتراجعت عن مواقفها، ورضيت بالأمر الواقع. في مقابل جانب القوة والتصميم والإرادة التي مثلها الشاعر الذي استطاع إقناعنا برؤيته.

وجاءت الحبكة متسلسلة الحوادث، وقامت على الضرورة (الترحل) والسببية (بناء مجد مؤثل) التي مثلتها النظرة إلى المستقبل (وَأَبْنِي مَجْداً لا يَزالُ مُرَفَّعَا)، فأكسبت المشهد مزيداً من الحيوية والطاقة. وبعد أن شاب الحوادث رفض وقبول، وتداخلت، وتأزمت، استدعت موقفاً يكون حدثاً مسبباً لحل ذلك التأزم، فتحول موقف الشخصية التي أطلقنا عليها صفة المعارضة إلى حال من الضعف والخوف، واستكانت في نهاية المطاف لطلب زوجها، وقبلت به، فجاءت نهاية المشهد لتكشف عن لحظة التنوير، بعد أن رأت أن لا طائل من كلامها، فوافقته، وعادت تستعطفه، واتجه مسار الحوادث لينتهي بالدعاء والعودة السريعة، (وَقالَ رَعاكَ اللهَ ما لي حيلة سِوى أَنَّني أَدعو لِتَرجع مُسرِعا)، فكانت النهاية منسجمة مع حوادث المشهد.

ويطلعنا الشاعر ابن بقي القرطبي على مشهد من مغامراته الغزلية في قصيدة اعتمد البناء الحواري في بنائها، الذي منحها تدفقاً حيوياً وحركة متزايدة، يقول فيه[1]: **[من الطويل]**

دَخَلْتُ عَلَيهَا خَيْمَةً شُرُفَاتُهَا وَأَعْمُدُهَا بِيضٌ رِقَاقٌ وَخِرْصَانُ[2]
فَقَالَتْ: ألصٌّ، قُلْتُ: بَلْ ذُو ضَرَامةٍ تُشَبُّ عَلَى أَحْشَائِهِ مِنْكَ نِيرَانُ
إِلَيكِ شَقَقْتُ اللَّيلَ كالسَّيلِ يَرْتَمِي وَفِيكِ أَسَغْتُ الهَوْلَ وَالخَطْبُ خطْبَانُ
فَقَالَتْ: أَقِمْ عِنْدِي لَكَ الوَصْلُ كَامِلاً عَلَى أَنَّ حَظَّ العَينِ مِنِّيَ حِرْمَانُ

على الرغم من أهمية المغامرة الغزلية التي تشكل حدث المشهد الأهم، وتحديات الوصول للمحبوبة ومشاقها، يباشر الشاعر بوصف الفضاء المكاني الذي تعيش المحبوبة فيه **(وَأَعْمُدُهَا بِيضٌ رِقَاقٌ وَخِرْصَانُ)**؛ ليطلعنا على الجانب المادي المترف الذي تعيشه المحبوبة، ومكانتها ورفعتها، وأنها ذات عز ودلال، وانتمائها إلى طبقة غنية تكشف عن ثرائها الاجتماعي، وهذا كله يعكس الحياة المرفهة لأهل الأندلس. فالشاعر يسجل مفهومه للمكان من خلال الإدراك العام لطبيعة الحدث وميدانه.

ثم يتطور الحدث عبر منفذ الحوار الذي أضفى على المشهد روح القص ونكهته، بين شخصية الشاعر العاشق المغامر، وشخصية المحبوبة المعشوقة، التي أفزعها وصول الشاعر ليلاً، **(فقالت: ألص)**، وأوجست منه

---

(١) السعيد، د. محمد مجيد، "ابن بقي القرطبي - حياته وشعره"، مجلة المورد، مج٧، ع١، ١٩٧٨م: ١٤٨-١٤٩. والذخيرة: ق٢/م٢: ٦٣٦.

(٢) خِرصان: واحدها **(خِرص)**: الحلقة من الذهب أو الفضة. وهنا كناية عن الترف.

خيفة، وألصقت عليه تهمة اللصوصية، وأصبحت في حيرة من أمرها، وتأزم الموقف، وتشابك الحدث. فجاء جوابه ممهداً لحل تلك العقدة، بأنه رجل عاشق متيم بها (قلت: بل ذو ضرامةٍ)، فقد أتلفه شوقها، واستعرت نيران حبها في أحشائه، فقد ملكته بسحرها وجمالها.

ويتخذ من مادة الحدث وسيلة استدعاء واستذكار[1]؛ ليروي لها مصاعب الطريق وتحدياته، وخطوبه وأهواله. ويتحول مجرى الأحداث من الرعب والخوف، إلى الطمأنينة والسكينة، ومن الفزع، إلى الأمن، فتشعر بالأمان، وتطلب من الشاعر أن يقيم عندها، وتقربه، وتغمره بالسعادة.

ويستمر الشاعر في عرض الحدث بلا توقف، وهو يسير في خطين متوازيين بين تحريك الحدث ورصد التشبيهات، فقد لازم وصف المكان حدث الدخول، ورافق وصف حاله بالمتيم العاشق خوف محبوبته وفزعها، ورصد حركته في الليل وأهوالها بتشبيهات أظهرت مقدرة فائقة لدى الشاعر، الذي نسج حوادث مشهده القصصي من خلال تتالي الأفعال في أدائها الحدثي؛ (دخلت، فقالت، قلت، تشب، شققت، يرتمي، أسغت، فقالت، أقم) المتوزعة بين شخصيتين تسيطر عليهما نوازع الحب والعشق والغرام.

هذه الحوادث المتفرعة تشكل صورة لشخصية نامية متطورة، فمن الدخول، إلى الفزع، إلى الملاطفة، إلى الوصال. فضلاً عن كونها تسير في منطقية واضحة، وفي ترتيب زمني متسلسل.

---

(١) انظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي: ١٢١.

وتتعدد صور بناء الحدث، وتشكل نقطة التأزم بداية مشهد وداع عند الشاعر الأمير أبي الربيع الموحد، يعكس الذات الشاعرة وآلامها، يقول فيه[1]: [من الطويل]

تَقُولُ ابْنَتِي الصُّغْرَى غَدَاةَ رَحِيلِنَا ... وَأَدْمُعُهَا كَالقَطْرِ بَلْ هِيَ أَسْرَعُ
حَنَانَيكَ هَذَا البَين حَتْمٌ وَقُوعه ... عَلينَا فَمَا يَنْفَكُّ مِنْهُ تروعُ
وَشَدَّتْ عَلَى حُضْنِي [بـ]كَفَّيْ مَشُوقَةٍ ... وَقالت: أَبي تَمضي فَما لي أَرجِعُ[2]
فَدَعْنِي أَسِرْ أَحْذُو رِكَابَكَ حَيثُ مَا ... تَسِيرُ وَأَرْضَى كَي أَرَاكَ وَأَقْنَعُ[3]
بُنَيةُ كُفِّي مِنْ بُكَائِكِ وَاصْبِرِي ... وَلا تَجْزَعِي إِنَّ البُكَا لَيس يَنْفَعُ
فَقَالَت عَلَى اسْمِ الله فَارْحَلْ مُصَاحِباً ... وَسِرْ فِي أَمَانٍ لَا نَبَا بِكَ مَضْجَعُ

يشكل حدث الرحيل في الأندلس حدثاً عاماً ناتجاً من ظروف سياسية أحاطت بها، وما رافقها من أحوال اجتماعية قاسية ألمت بها، ما يجعلنا نهتدي إلى تصنيف جامع لموضوعات قصصية أدار الشعراء بالأندلس حولها قصائدهم.

سنحاول الكشف عن مواطن الحدث في هذا المشهد القصصي، والإشارة إلى طريقة بنائه وعرضه والنقاط التي تجلى فيها.

نحن في هذا المشهد إزاء حدث الرحيل الذي تحكمه دائرة الانتقال من مكان لآخر في الأندلس والمغرب، وأحياناً الرحيل عنها.

---

(١) الأمير أبو الربيع (سليمان بن عبد الله الموحد)، ديوانه: ١٠٦.
(٢) ما بين القوسين زيادة ليستقيم الوزن.
(٣) أحْذو: أتْبعُ.

يروي لنا هذا المشهد لحظات الوداع في صورة درامية تراجيدية، بين شخصيتين محوريتين ناميتين، تتطوران بتطور حوادث المشهد؛ الأب الشاعر (الراوي) عبر منفذ ضمير المتكلم، والابنة عبر منفذ ضمير الغائب، وفق طريقتين؛ تحليلية وتمثيلية؛ تظهر اعتناء الشاعر (الراوي) بالمظهر الخارجي والداخلي لابنته، فدموعها منسكبة، ومشاعرها تنفطر حزناً وأسى، ويترك المجال بين الفينة والأخرى لتعبر ابنته عن مشاعرها؛ وكأن المشهد ترجمة ذاتية لمشاعرهما.

ويعمد الشاعر إلى الحوار؛ لأنه نافذة بليغة وحارة يطل منها الصدق، وينفذ إلى حنايا القصة، ليقدم شخصية ابنته[1]، فيصور ضعفها، وحاجتها إلى الحب والحنان، فتطلب من أبيها أن يكف عن السفر. تتأزم خيوط المشهد بتأزم الحال النفسية للابنة، لتصل إلى درجة التوهج، فقد أبدت مزيداً من الإصرار للذهاب معه، والسير أينما سار، وألحت في طلبها، وفق الطريقة التمثيلية التي تتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها، الأمر الذي استدعى والدها أن ينهاها نهياً لطيفاً، تدرج من اللين إلى الشدة (بنية كفي مِن بكائِك وَاصْبِرِي، وَلا تَجزعي)، بدأه بالنداء الذي أفاد التودد والتحبب، ثم أمرها أن تكف عن البكاء خوفاً عليها، ثم طلب منها أن تصبر على فراق والدها، ثم عمد إلى حال من النهي فأومأ لها ألا تجزع من ذلك البين والفراق، وشكلت تلك الأساليب الإنشائية نقطة التأزم في المشهد التي تمثلت في

(١) انظر: قنديل، فؤاد، فن كتابة القصة، كتابات نقدية، العدد ١٢٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م: ٣٥١.

إصرار والدها على الرحيل، وتأتي النهاية لتكشف عن رضوخ الابنة لموقف أبيها، والموافقة على رحيله، التي تمثل لحظة التنوير في المشهد، وانكشاف مسار الأحداث[1]، فما كان منها إلا أن باركت له في رحيله، ودعت الله أن يسير في أمن وأمان وسلام.

ولهذا الحدث أثر بارز في النفوس، لأنه يلامس مشاعر كثير من الناس، لا سيما هؤلاء الذين عصفت بهم رياح الرحيل، واجتاحهم سيل الاضطرابات والفتن، فرحيل الشاعر نموذج إنساني، يعكس حال المجتمع آنذاك.

وتتنوع مادة الحدث، فمن واقعية إلى خيالية عقلية وذهنية، تتجلى في سرد قصة طيف الحبيبة اللائمة التي زارت الشاعر أمية ابن أبي الصلت الداني الذي هجع طمعاً في رؤية طيفها، يقول[2]: [من الخفيف]

طَرَقَتْنِي لَدَى الهُجُوعِ فَقَالَتْ: أَكَذَا يَهجَعُ المُحِبُّ المَشُوقُ؟[3]
قُلْتُ: لا تَعْجَلِي فَلَمْ أَغْفُ إِلّا طَمَعاً أَنْ يَكُونَ مِنْكِ طُرُوقُ
فَتَولَّتْ تَقولُ: لَفظُ ذَوي الأَلـ ـبابِ سِحرٌ يُصْبِي النُّهى وَيَرُوقُ
قَد يُمَجُّ الكَلامُ وَهوَ صَحيحٌ وَيَلَذُّ المَزوَّر المَخلُوقُ[4]

(١) انظر: رشدي، د. رشاد، فن القصة القصيرة: ٩٦.

(٢) الأصفهاني، العماد، خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، الجزء الأول: ٢٤١.

(٣) الهُجُوع: النوم ليلاً.

(٤) يُمَجُّ: لا تقبله الأسماع.

يعد مشهد الطيف قصة قصيرة "يقولها الشاعر إبان غيابه ومفارقة حِبِّه، ...، فيراه في يقظته خيالاً وفي نومه حلماً، ولكن رؤيته له حلماً أحب اليه وأطيب وقعاً عنده؛ لأنه يتيح له في نوم مثل ما يتيح له في اليقظة من بهجة اللقاء ومتعة الوصال"[1]، فيكون تعويضاً عما افتقده الشاعر في عالم الواقع، وتعبيراً عن القلق والحرمان ومعاناة الذات[2]، وتوظيفاً نفسياً؛ لإشباع رغبات دفينة.

ويمثل هذا المشهد ترجمة ذاتية لمشاعر الشاعر؛ إذ ينتقل في طريقة عرض حدث الطيف من السرد المباشر باستخدام ضمير الغائب (طَرَقَتْنِي، فَقَالَتْ)، إلى أسلوب ضمير المتكلم (قُلْتُ، أغفُ)، ثم يعود للسرد المباشر مرة أخرى (فتولتْ، تقولُ)، فلا يشعرنا أن الأحداث تحكى من وجهة نظره الشخصية. وتعرض حوادث المشهد عبر طريقة تقليدية بدءاً من المقدمة، فالوسط فالنهاية، عبر تراكم فعلي حدثي؛ فنقف على استهلال حكائي مثَّله حدث طروق طيف المحبوبة، الذي استنكر نوم العاشق المتيم عبر منفذ الحوار الرشيق الذي يمثل سبباً من أسباب حيوية السرد وتدفقه؛ فيضع المتلقي في جو نفسي يعده لتلقي الحوادث تدريجياً، ويعمل الحوار عمله السحري؛ فيرفع الحجب عن عواطف الشاعر العاشق وأحاسيسه وشعوره

---

(١) ناصف، علي النجدي، القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري، دار نهضة مصر، القاهرة: ٥٢ – ٥٣

(٢) انظر: الفيل، د. توفيق علي أحمد، القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي من بشار إلى ابن المعتز، مطبوعات الجامعة، الكويت: ٢٣٠.

الباطني[1]، ويطلب من طيف محبوبته ألا تتعجل في حكمها، وأن تتريث حتى يسوِّغ موقفه، فما ذهب إلى الرقاد إلا طمعاً في رؤية خيالها، ثم تتابع الأحداث، لتكشف في مجملها عن موضوع الحدث.

وفي هذا المشهد يشكل عامل الزمن عنصراً فعالاً من عناصر الحدث الرئيسة، لكون الطيف يختزل الزمان والمكان، ويحقق حدث اللقاء الذي يعادل اللقاء الحقيقي، ويحقق رغبات كامنة، لا يمكن إشباعها في الواقع، فحدث الطيف في هذا المشهد يمثل لب الحكاية القصصية والهيكل العظمي لها[2]، وهو معادل موضوعي لحدث اللقاء. وجاء الحوار النادر في قصص الطيف، ليمزج بين الفكرة والحدث، ويكشف عن دلالات نفسية تتعلق بحياة الشاعر.

أما من ناحية الصدق المتواري في جنباته، "فالحدث بمفهومه واقع أو متخيل لا بأس به؛ شريطة أن المتخيل قابل للوقوع، وعلى ما نرى أن المتخيل من الحدث أكثر صدقاً فنياً من الواقع نفسه، حيث يتاح للشاعر أن يذهب بقارئه إلى آفاق رحبة من المعاني والصور، مما يكون له كبير الأثر في النفوس"[3].

وإذا ما ذهبنا إلى الشخصية القصصية في المشاهد الشعرية، ومدى حضورها، وأنواعها، وملامحها، وسماتها، وطرائق عرضها، وجدنا أن

---

(١) انظر: نجم، د. محمد يوسف، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط٥، ١٩٦٦م: ١١٧-١١٨.

(٢) انظر: المطيري، غنام هزاع، القصة في شعر عمر بن أبي ربيعة، رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، قسم اللغة العربية وآدابها، ١٤٢٦هـ: ١١٠.

(٣) المرجع نفسه: ١١٤.

الشخصية بمنزلة "العمود الفقري للقصة، أو هي المشجب الذي تعلق عليه كل تفاصيل العناصر الأخرى، وهي التي تبث عنصر الحركة والحيوية في مسار الحدث"[1]، على الرغم من الإيجاز والتكثيف التي تقتضيهما طبيعة القص الشعري.

ويبدو الشاعر الشخصية المحورية والرئيسة والأكثر وضوحاً في كثير من المشاهد الشعرية القصصية، إن لم نقل كلها، كما يظهر في قول الأعمى التُّطِيْلي، وهو يودع ابنته وزوجته[2]: [من الطويل]

أَقُولُ وَهَزَّتْنِي إِلَيكَ أَرِيجَةٌ كَمَا مَالَ غُصْنٌ أَوْ تَرَنَّحَ نَشْوَانُ[3]
وَفِي المَهْدِ مَبْغُومُ النِّدَاءِ وَكُلَّمَا أَهَابَ بِشَوْقِي فَهْوَ قِسٌّ وَسَحْبَانُ[4]
يَجِدُّ بِقَلْبِي حُبُّهُ وَهْوَ لَاعِبٌ وَيَبْعَثُ هَمِّي ذكْرُهُ وهو جَذْلانُ[5]
وأُخْرى قَدِ اسْتَفَّ الزَّمانُ شَبَابَهَا وَلَمْ يُرْوِهَا إنَّ الزَّمَانَ لَظَمْآنُ[6]

يروي لنا الشاعر في هذا المشهد موقف وداع زوجته ورضيعه، عازفاً ألحاناً شجية، وراسماً لوحة بألوان الحزن وأصباغ الدموع، ومصوراً صغيره، وهو ينظر إليه بعينين بريئتين، وكأنه يرجو عدم فراقه، ثم يصور جزعه من ألم الفراق الذي

---

(١) شراد، د. شلتاغ عبود، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٨م: ١٧٥.

(٢) الأعمى التُّطِيْلي، ديوانه: ٢٢٢.

(٣) الأريج: انتشار ريح الطيب.

(٤) المَبْغُومُ: يصيح بصوتٍ ليّنٍ رقيق. وبَغَمَ صوتُهُ: أي لان ورقَّ.

(٥) جَذلان: فرح.

(٦) استفَّ: أكل.

يعتصره، وينظر بعين الحسرة لعذاب زوجته بعد فراقه، ذلك العذاب الذي يعيش فيه مع طفله وزوجته يهون في سبيل أن يصل إلى ممدوحه[1].

وأول ما يطالعنا في المشهد شخصية الشاعر (الراوي) عبر منفذ ضمير المتكلم في (أقول)، التي تمثل الشخصية المحورية في المشهد، فتكشف عن الشعور الباطني لها، وتفصح عن مشاعر الحب والحنان، الممزوجة بالألم لسعيه إلى المجد، وتكشف عن واقع اجتماعي واقتصادي، يظهر في العوز والحاجة إلى شخصية الأمير الممدوح (إليكَ)، وتبرز أيضاً شخصية الصغير الرضيع في قول الشاعر (وَفِي الـمَهْدِ مَبْغُومُ النِّدَاءِ)، وشخصية زوجته التي أكل شبابَها الدهرُ (قد استفَّ الزَّمانُ شَبابَهَا)، وتقابل الشخصية المحورية في أهميتها، وتحتل مركز كثافة النص، لكونها تشكل محور المشهد وبعداً من أبعاده، وتشد انتباه المتلقي لمعاناتها ألم الفراق وأوجاعه. ويعرضها الشاعر بطريقة تمثيلية تتيح لها الحرية في التعبير عن نفسها وتحركاتها.

وإن غابت ملامح شخصية الشاعر التُّطِيْلي الجسدية، إلا إنه يطلعنا على ملامح شخوصه الجسدية، ويبدو ذلك جلياً، عندما يرسم صورة زوجته في قوله[2]: [من الطويل]

حَنَاهَا فَأَمْسَتْ كَالهِلَالِ وَزَادَهَا صَباحَ مَشِيبٍ غَالَهَا منهُ نُقْصَانُ

ولم أرَ كالتَّقْويسِ شيئاً هو البِلى ولا سيَّما إنْ قام بالشَّيبِ بُرْهانُ

---

(١) انظر: الموسى، د. فيروز، قصيدة المديح الأندلسية -دراسة تحليلية: ١٣١.

(٢) الأعمى التُّطِيْلي، ديوانه: ٢٢٢.

بكـتْ ولأمـرٍ مـا بكـتْ أُمُّ واحـدٍ لهـا كـلَّ يـومٍ مـن تَفقُّـدِهِ شـانُ
إذا مـا التقـتْ أَجْفانُهـا ودموعُهـا ففـي كـلِّ شيءٍ لي دمـوعٌ وأجفـانُ

إن لجوء الشاعر إلى الوصف في هذا المشهد يحقق إحدى تقنيات القص التي تعارف عليها النقاد، وهي الوقفة الوصفية أو الاستراحة التي تتمثل في لجوء الشاعر إلى الوصف الذي يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها، وبالتالي إبطاء حركة السرد[1]. وهنا يبدو الشاعر مهتماً بإبراز الصفات الجسدية لشخصية زوجته، ذات "الهوية الموزعة في النص عبر الأوصاف"[2]، فقد أخذ الدهر شبابها، ووهن عظمها، وحنا ظهرها، وأصبح كالهلال تقوساً، واشتعل رأسها شيباً، وهذا يدل على المواءمة بين رسم الشخصية وحدث المشهد. ولم يقتصر تصوير الشاعر على المظاهر الجسدية لها، بل استطاع النفاذ إلى دواخلها، واستطاع أن يجلي سماتها النفسية من قلق وتوتر وخوف وألم وتوجع للفراق ودموع غزار، عند رحيل زوجها، وتحول موقفها إلى ضعف وخوف وبكاء.

وهذا التوظيف للوقفة الوصفية يؤدي وظيفة بنيوية وتزيينية معاً[3]، ويدل على تلازم الوصف والسرد حسب جيرار جينيت[4].

---

(١) انظر: لحمداني، د. حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٧٦. وقاسم، د. سيزا، بناء الرواية: ٩٢. وبحراوي، د. حسن، بنية الشكل الروائي: ١٧٥.

(٢) لحمداني، د. حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٥١.

(٣) انظر: بحراوي، د. حسن، بنية الشكل الروائي: ١٧٦.

(٤) انظر: جينيت، جيرار، خطاب الحكاية: ١١٧.

وإذا كان الأبرز في المشاهد الشعرية القصصية مطالعة شخصيتين رئيستين، فإن الشاعر التُّطِيْلي قد فسح مجالاً واسعاً لظهور شخوص ثانوية ليسهموا في اكتمال بناء الحدث، وتحريك دفة الشخوص المحورية في المشهد[1]: [من الطويل]

تَقُولُ أَبَا يَحْيَى وَتَعْرِضُ لَوْعَةً ... بِذِكْرِي فَيَلْتَفُّ ارْتِيَاحٌ وَرَيْحَانُ
وَلَيسَ بِيَ الإِضْرَابُ عَنْكَ وَلَا بِهَا ... وَلَكِنَّ إِشْفَاقَ الوَحِيدَةِ سُلْطَانُ
وَجَازِعَةٍ لِلبَينِ مِثْلِي وَلَمْ تَكُنْ ... لِتَسْلُو وَلَو أَنَّ التَّلاقِيَ سُلْوانُ
تَصَدَّتْ لِتَوْدِيعٍ فَكَادَتْ يَؤُودُهَا ... قَلائِدُ فِيهَا مِنْ دُمُوعِيَ أَلْوَانُ[2]

فالشخوص الثانوية ليست عشوائية، وإنما ذات هدف وغاية، وتخدم فكرة الشاعر، ويستكمل بها أبعاداً في رؤيته الفنية[3]؛ فالصغير الرضيع يسهم في بناء جزئية من جزئيات الحدث، عندما يدفع شخصية الراوي إلى شكوى الفراق والحزن عليه، بينما تدفع شخصية الأمير أبي يحيى الشاعرَ إلى الرحيل عن زوجته وصغيره أملاً بالعطايا التي سيجنيها عنده، والمكاسب التي سيحققها، والمجد الذي سيبنيه، وتجبر الشاعر على مسارٍ، كان سبب الرحيل عن أسرته. والشاعر يقف من هاتين الشخصيتين على خط واحد، فالحب والحزن على ابنه يشده لصغيره، بينما يجذبه المجد لممدوحه، وترجح كفة

(١) الأعمى التُّطِيْلي، ديوانه: ٢٢٢.
(٢) يَؤودها: يَثقُل ويَصْعُب.
(٣) انظر: نجم، د. محمد يوسف، فن القصة: ١٠٣.

ممدوحه متحملاً العذاب وألم الفراق. فهاتان الشخصيتان الثانويتان أسهمتا في تطوير الحدث ودفعه إلى الأمام على الرغم من ثباتهما في المشهد الشعري[1].

وقد سعى الشاعر التُّطِيْلي إلى إبراز شخصية زوجته أكثر من شخصيته، وأدار أطراف الحديث حولها، وجعلها شخصية محورية نامية[2]، تتطور مع أحداث المشهد، فأثَّرت وتأثرت، ولم يجعل لذاته أثراً يسيء إلى بروزها، وأبرز فيهما الجانب الإيجابي. وعلى الطرف الآخر من أي عمل فني، هناك شخصية المتلقي الحاضر الغائب، الذي يتلقى هذا العمل، ويحلله، ويعيد تشكيله استناداً إلى ثقافته الشخصية، ومدى تأثره بشخوص المشهد.

وبإمكاننا القول: لقد حقق التُّطِيْلي في شخوصه البعد الجسدي والاجتماعي والنفسي، وأحسن توظيفهم؛ فرسم الأوصاف الخارجية للشخوص، وأبان الوضع الاجتماعي المحيط بها، وعلاقتها بالوسط المحيط، وصور عواطف الشخوص وطباعها وطريقة تفكيرها.

وهذا المشهد من الوداع والرحيل، واللجوء إلى الممدوح، شكَّل ظاهرة عامة في الشعر العربي كله، وعكس لوناً من حياة الشقاء وقساوة الحياة اليومية في المجتمعات كلها. الأمر الذي أسهم في إضفاء الصدق الفني على أشعار الشعراء.

ونقف على مشهد آخر تكون شخصية الشاعر شخصية رئيسة فيه، ذات أبعاد جسدية واضحة، وأبعاد نفسية، يمثلها الشاعر الحكم بن أبي

---

(١) انظر: نجم، د. محمد يوسف، فن القصة: ١٠٣.

(٢) انظر: هلال، د. محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث: ٥٣٠.

الصلت الداني، في مقابل شخصية سليمى الثانوية التي أسهمت في إتمام بناء المشهد القصصي، يقول الداني[1]: **[من الطويل]**

تَقولُ سُلَيمى: ما لِجِسمكَ ناحِلاً كَأَنْ قَد رَأَتْ أَنَّ الحَوادثَ لي سِلْمُ
فَقُلتُ لَها: لا تَعجَبي، رُبَّ ناحِلٍ مَحاسنُه شَتّى وَسُؤدده ضَخْمُ
وَلا تُنكري همّ اِمرِئٍ فاقَ هِمَّةً فَكانَ عَلى مِقْدَارِ هِمّتِهِ الهَمُّ
وَما أَنا مَن يثري فَيُبْطِرهُ الغِنى وَيُعْدِم أَحياناً فَيضجرهُ العُدْمُ

يطلق على هذا النوع من المشاهد القصصية اسم قصة الشخصية[2]؛ لتركيز الشاعر على عنصر الشخصية التي ظهرت على مستوى الخطاب السردي بشكل مكثف من دون غيرها.

وهذا المشهد لحظة تصويرية، يتناول لحظة حاسمة في حياة الشخصية، تظهر فيه الصفات الجسدية والسمات النفسية لشخصية الشاعر الرئيسة التي يتمحور حولها الحدث والسرد[3]، وإن كانت الشخصية الأخرى **(سليمى)** متخيلة أو حقيقية، فقد اقتصر دورها على إتمام بنية الصورة الجسدية والنفسية للشاعر، وتأكيدها **(ما لِجسمكَ ناحِلاً؟)**، هذه الصفة الجسدية الواضحة تشكل مدلولاً حسب التحليل البنيوي المعاصر[4]، فتعكس داخلاً

---

(١) الأصفهاني، العماد، خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، الجزء الأول: ٢٥٠.

(٢) انظر: الدوش، صلاح أحمد، الشخصية القصصية بين الماهية وتقنيات الإبداع، مج(٧)، ع(٢٠)، ٢٠١٦م: ١٢٤.

(٣) انظر: وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ١٢٦.

(٤) انظر: عزام، محمد، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٥م: ٩.

نفسياً متعباً وأليماً؛ فقد أثَّر وضع الشاعر النفسي المتعب في جسده حتى أصبح ناحلاً. فكلما اهتم الشاعر زاد همة وعزيمة، وعلى قدر همته كان همه. وهذا جعل المتلقي يتفاعل مع الذات الشاعرة المهمومة والطموحة والمتعففة[1].

ويذهب كثير من الشعراء إلى خلق شخوص متخيلة، لا وجود لها في الواقع، فيستنطقونها، ويضفون عليها صفات الأنسنة كلها، والمشاعر والأحاسيس، فتشعر كأنك أمام شخصية أخرى تناجيك وتناجيها، وتبثها شكايتك، كما فعل ابن زهر الإشبيلي[2]، وهو يروي لنا لحظة من لحظات وقوفه أمام المرآة متبصراً حاله، فيشكو أفول الشباب وغياب القوة، وحلول الضعف والوهن والكبر والعجز، وضياع العمر، واقتراب الأجل قائلاً[3]: **[من البسيط]**

إِنِّي نَظَرْتُ إِلَى المِرْآةِ إِذْ جُلِيَتْ ... فَأَنكَرَتْ مُقلتَايَ كُلَّ مَا رَأَتَا[4]

رَأَيتُ فِيهَا شُيَيْخاً لَسْتُ أَعْرِفُهُ ... وَكُنْتُ أُعْرَفُ فِيهَا قَبْلَ ذَاكَ فَتَى

---

(١) انظر: دهينة، ابتسام، الصورة الشعرية وجمالياتها في شعر أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي، رسالة دكتوراه، الجزائر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٢-٢٠١٣م: ١٦٦.

(٢) أبو بكر محمد بن عبد الملك بن زُهْر الإيادي، الأندلسي الإشبيلي، ولد بإشبيلية ونشأ فيها، ولم يكن في زمنه أعلم منه بصناعة الطب، عُرِفَ بالحفيد ابن زهر. توفي بمراكش سنة (٥٩٥هـ). انظر: ابن دحية، المطرب من أشعار أهل المغرب: ٢٠٣. والزركلي، الأعلام: ٦/ ٢٥٠.

(٣) ابن أبي أصيبعة، موفق الدين أبو العباس أحمد بن القاسم بن خليفة بن يونس السعدي الخزرجي، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، تحقيق د. نزار رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت: ٥٢٤.

(٤) جُلِيَتْ: صُقِلت، وكُشِف صداها.

فَقُلتُ أَيـنَ الَّـذي مَثْـوَاهُ كَـانَ هُنَـا مَتَى تَرَحَّـلُ عَـن هَـذَا المَكَـانِ مَتَـى
فَاسْتَجْهَلَتني وَقالَت لي وَما نَطَقَـت قَـد راح ذاكَ وَهـذا بَعـد ذاكَ أَتـى
هَـوِّن عَلَيـكَ فَهـذا لا بَقـاءَ لَـهُ أَمَا تَرَى العُـشْبَ يَفْنَـى بَعْـدَمَا نَبَتَـا
كَانَ الغَوَانِي يَقُلْنَ: يَـا أَخِـي، وَلَقَـدْ صَارَ الغَـوَانِي يَقُلْـنَ اليَـومَ: يَـا أَبَتَـا

يطالعنا الشاعر بحـديث الـشيب ونـدب الـشباب في مـشهد يـشكل الخوف من الشيب الحدث الأبرز فيه، بوصفه مظهراً مـن مظـاهر الـضعف والكبر، ويتعاظم الموضوع شأناً، عندما يتعلق بعلاقة الرجل بـالمرأة، وبيـان ما أوقعه الشيب في النفوس من همٍّ وغمٍّ.

ويشكل الزمن عنصراً مهماً في بنـاء شخـصية الـشاعر المحوريـة؛ لأن مظاهر الشخصية الجسدية وثيقـة الارتبـاط بعنـصر الـزمن. فقـد اسـتنكر الشاعر صورته في المرآة، لما رأى تغير ملامحه، فقد غابـت ملامـح الـشباب، وأغار المشيب، ودب الضعف، ووهن العظم، وتجعد الجلد، وبرزت عظـام الوجه، وعروق اليد، وخارت القوى، وتغيرت علاقته بالمرأة.

ويترك الشاعر هنا مـساحة ضـيقة لظهـور شـخوص الغـواني لتقـوم بحدث بسيط لإكمال الصورة العامة في المشهد، والإسهام في إظهار السمات النفسية لشخصية الشاعر؛ فقد كن ينظرن إليـه للوصـال والخلـة والتحبـب والصحبة، أما بعد أن طعن بالسن وخارت قواه، دعونه يا أبتا، فقد جَفَونَهُ، ولم يقبلن عليه، وأصبن بالخبال، فزاده هماً على غم، وشعر بـالقلق والتـوتر، بعد أن كان ملازماً الهدوء والطمأنينة.

في مقابل ذلك يعمد الشاعر إلى خلق شخصية متخيلة، تسهم في البناء القصصي، وتشكل بعداً من أبعاد المشهد، وتضيء جانباً في شخصية الشاعر، هي شخصية المرآة التي يضفي عليها صفات الأنسنة، ويسقط ما في نفسه على المرآة، فيحاورها وتحاوره بطريقة تمثيلية، وتستمر هذه الشخصية حتى نهاية الامتداد الزمني للمشهد، بل يذهب الشاعر إلى أبعد من ذلك عندما ينطقها بالحكمة، **(هَوِّن عَلَيكَ فَهذا لا بَقاءَ لَهُ، أَما تَرى العُشبَ يَفنى بَعدَما نَبَتا)**.

ويتنوع الأسلوب في المشهد بين الوصف والحوار، فالوصف قصير وموجز، مهَّدَ وصوَّرَ، ثم جاء الحوار البسيط الذي خلَّص المشهد من الرتابة.

وقد ذهب ابن شَكِيل الصدفي[1] في رثاء أبيه وأخيه إلى استنطاق أعضاء جسده ومحاورتهم، فشكا لهم مصابه العظيم؛ ليشاطروه الحزن والألم. وأثبت في مشهده ارتباط الحدث بالشخصية وعدم تجزئتهما[2]، وارتباطهما أيضاً بالزمان والمكان، فقد افتتح مشهده القصصي بذكر اسميهما، فأضاف بذلك دالاً على تتميم صورة الشخصية، وإضفاء سمة الواقعية عليها قائلاً[3]: **[من الطويل]**

دَهَتْنِي المَنَايَا فِي أَبِي حَكَمٍ أَبِي وَمِن قَبلُ وارَيتُ الشَّقيقَ أَبا الحَسَنْ
فَيَا لَكُمَا بَدْرَيْ عَلاءٍ تَسَاقَطَا وَكَانَا سَنَا عَيني وَأَسناهُما الأَسَنْ[4]

---

(١) أحمد بن يعيش بن علي بن شَكِيل الصَّدفي، أبو العباس، شاعر أندلسي، من أهل شريش. له ديوان شعر. توفي سنة خمس وستمئة. انظر: ابن الأَبَّار، تحفة القادم: ١٤٠. والزركلي، الأعلام: ١/ ٢٧١.

(٢) انظر: رشدي، رشاد: فن القصة القصيرة: ٥٤.

(٣) البونسي، أبو إسحاق، كنز الكتاب ومنتخب الآداب: ١/ ٤٤٢.

(٤) الأسنْ: مخففة الأسن، وهو الأكبر سناً.

يطالعنا الشاعر بحديث الموت الذي خطف أباه وأخاه، في مشهد يبرز الشاعر فيه عبر منفذ ضمير المتكلم في كلمة **(دهتني)** شخصية رئيسة تمثل أولى محددات البناء القصصي، وهي الشخصية الفاعلة في الأحداث والمحركة لها، ثم ينتقل الشاعر إلى ذكر اسمي أبيه وأخيه، وذكرهما حسب التحليل البنيوي المعاصر، يكون بمنزلة دال يميزهما[1]، إذ يظهر اسم الأب **(أبو الحكم)**، والأخ الشقيق **(أبو الحسن)** منذ البيت الأول، وقد غيبهما الموت. هذه البراعة في الاستهلال تفرض نوعاً من التشويق والإثارة لدى المتلقي، فتشده إلى متابعة الأحداث. ثم يبرز الزمن عنصراً فاعلاً في بناء التشكيل الفني للحدث والشخصية في قوله[2]: **[من الطويل]**

تَضَمَّنَ شَوّالٌ مَنَايَاهُمَا مَعاً فَبَيْنَهُمَا حَولٌ وَفَقْدُهُمَا قَرَنْ
تَلا فَقْدَ هَذَا فَقْدُ ذَا فَقْدُ مُتَتَابِعاً فَشَمْسٌ تَلَتْ بَدْراً وَأَصْلٌ تَلا غُصُنْ

فقد أصبح شهر شوال ذكرى حزينة للشاعر؛ لاقتران وفاة والده وأخيه فيه، على الرغم من مضي حولٍ كاملٍ بينهما. ثم يبزر المكان عنصراً مهماً في التشكيل الفني للشخصية القصصية في قوله[3]: **[من الطويل]**

خَلا مِنْهُمَا النَّادِي وَكَانَا وَقَارَهُ فَزُلْزِلَ رَضوى وَاستُطيرتَ رُبا حَضَنْ[4]
وَلَمْ يُبْقِ رَوضِي بَعدَ هَلْكِهِمَا الحَيَا وَكُنْتُ أُسَقّي مِنهُمَا السُّحُبَ الهُتُنْ

---

(١) انظر: عزام، محمد، شعرية الخطاب السردي: ٩.

(٢) البونسي، أبو إسحاق، كنز الكتاب ومنتخب الآداب: ١/ ٤٤٢-٤٤٣.

(٣) المصدر نفسه: ١/ ٤٤٣.

(٤) رضوى: جبل بالمدينة. قال ابن سيده: ورضوى اسم جبل بعينه. حضن: جبل بقُلَّةِ نجد معروف.

ثم يذهب ابن شَكِيل إلى خلق شخوص متخيلة، أنشأها بقوة التشخيص، وأضفى عليها المشاعر الإنسانية والخلجات الروحية، فقد جعل أعضاء جسده شخوصاً، شكا لهم، فشاطروه الحزن والألم قائلاً[1]: [من الطويل]

فَقُلتُ لِجسمي خالِياً أَنتَ وَالضَّنى وَلِلرُّوحِ بِئسَ الرُّوحُ مالَكَ لَم تَبِنْ
فَقالَ فُؤادي: هَل أَذوبُ مِنَ الأَسى فَقُلتُ: تَعَجَّلْ ـ لا أَبا لَكَ ـ وَافعَلَنْ
وَقالَت دُمُوعي: هَل أَفيضُ وإِن جَرَى مَعي الدَّمُ مَسفُوحاً، فَقُلتُ افْعَلِي وَإِنْ
أَبَعدَ يَعيشٍ سَلوَةٌ وَتَصَبُّرٌ لَقَد فَسَدَت عِندي صَنائِعُهُ إِذَنْ

بمقابل شخصية الشاعر الرئيسة تتعدد الشخوص الثانوية المتخيلة، فقد جعل الشاعر من جوارحه شخوصاً يحاورها وتحاوره، ويبثها شكاته، فقد أضناه الحزن، وأخذه البأس، فأسقط معاناته على جوارحه، وانطلق في حواره على طريقة المونولوج[2]، فحاور جسمه، وطلب منه أن يشاطره أحزانه، وسأله سؤال المستغرب **(مالَكَ لَم تَبِنْ)**؛ لتعظيم مصيبته. وشاركه الفؤاد والدموع، فطلب من فؤاده أن يذوب حسرة على مصابه، وطلب من عينيه أن تجودا بالدمع، ومثَّل ذلك المونولوج "أعلى درجات الصدق، لأنه يمتح من أعماق الإنسان التي يشكلها وعيه ولا وعيه، وهو خلالها يعبر عما يجيش في صدره، وما لم يملك البوح به"[3]. هذا الصدق في الحوار يعكس

---

(١) البونسي، أبو إسحاق، كنز الكتاب ومنتخب الآداب: ١ / ٤٤٣.
(٢) انظر: قنديل، فؤاد، فن كتابة القصة: ٣٨١.
(٣) المرجع نفسه: ٣٨١.

صدق الشخصية المحورية؛ لأن هؤلاء الشخوص تتميم لصورة الشخصية الرئيسة. وصناعتهم تضخيم للمصيبة.

لقد استطاعت الشخصية الرئيسة (الشاعر) تسخير الشخوص الثانوية، والزمان والمكان، للإفصاح عن حالها النفسية المتعبة، فقد جعلت الشخوص الثانوية تتكلم؛ لتبرز شدة الألم التي تعتصرها، بل تذهب إلى أبعد من ذلك؛ لتعبر عن ذاتها الحزينة، وبالتالي تشد اهتمام المتلقي إليها.

وتبرز السمات النفسية للشخوص في مشهد ابن الزَّقَّاق البلنسي وهو يلتفت إلى واحدة من فتيات الحي الراحلات، ويخصها بالحديث، وقد أضناه الشوق، واستعرت نار قلبه قائلاً[1]: [من البسيط]

بَاتَتْ تَلُومُ وَتُصْفِي مِنْ نَصِيحَتِهَا ... كُفِّي أُمَامُ فَبَعْضُ الصَّفْوِ تَكْدِيرُ[2]

مَا مَنْ حَشَاهُ كَحَرِّ النَّارِ مُضْطَرِمٌ ... كَمَنْ حَشَاهُ كَبَرْدِ المَاءِ مَقْرُورُ[3]

لُو تَخْبُرِينَ جَوَاهُ لالْتَقَى بِكُمَا ... عَلَى الهَوَى عَاذِرٌ مِنْهُ وَمَعْذُورُ

لَا تَحْسَبِيهِ طَلِيقاً مِثْلَ عَبْرَتِهِ ... إِنَّ الطَّلِيقَ بِحُكْمِ الوَجْدِ مَأْسُورُ

هذا المشهد من مشاهد مقدمات الظعن التقليدية[4]، تظهر فيه شخصية الشاعر المحب العاشق تحت وطأة الهموم والمعاناة والصراع

---

(١) ابن الزَّقَّاق البلنسي، ديوانه: ١٨١.

(٢) أمام: مرخم أمامة، وهو اسم امرأة.

(٣) المقرور: رجل مقرور: أصابه البرد.

(٤) انظر: الموسى، د. فيروز، قصيدة المديح الأندلسية: ٨٢-٨٣.

النفسي؛ بسبب رحيل فتاته عن الحي، فنار الفراق تحرق قلبه، ولهيب الشوق يستعر في أحشائه، ودموع عينه تفضحه، فيزداد توتراً، ويهيج اضطراباً، ويتحول موقفه من القوة إلى الضعف، وعلى الجانب الآخر، تظهر شخصية فتاة الحي الراحلة التي يمنحها الشاعر القدرة على التصرف في شؤونها، فتعاتبه، وتتلاعب بعواطفه، ولكن الشاعر لا يقتنع بحججها وكلامها.

وتظهر الشخوص جلية في قصص البطولة والمعارك؛ إذ تُسَمَّى بأسمائها الحقيقية، كما فعل أبو العباس الجراوي مادحاً يعقوب المنصور الموحدي بعد أن هزم ابن غانية[1]: **[من البسيط]**

رَأَى الشَّقَاءَ ابْنُ إِسْحَاقٍ أَحَقَّ بِهِ ... مِنَ السَّعَادِةِ وَالمَحْدُودُ مَحْدُودُ[2]

أَعْمَى وَنُورُ الهُدَى بَادٍ لَهُ وَكَذَا ... مَنْ لَمْ يُسَاعِدْهُ تَوفِيقٌ وَتَسْدِيدُ

لم يُصغِ للوعظِ لا قَلْباً ولا أُذناً ... وكيفَ تُصْغِي إلى الوَعْظِ الجَلاميدُ[3]

يصور الشاعر شخصية ابن غانية التي تمثل لب الحادثة تصويراً يُظْهِرُ بعدها النفسي، من خلال سلوكها وأنماط تفكيرها، وتصوير عالمها الداخلي، عبر طريقة تحليلية تكشف عن سماتها النفسية، فلم يصغ ابن غانية للوعظ، ولم يستمع للنصائح، ولم يمتثل إلى صوت العقل والمنطق والهداية، بل بدا متعنتاً في رأيه، معمياً قلبه، وابتعد عن طريق الرشد، وسلك طريق الغي

---

(١) أبو العباس الجراوي، ديوانه: ٦٤.

(٢) المحدود: القليل الحظ، الممنوع من الخير.

(٣) الجَلاميدُ: واحدها (الجُلْمُود): الصَّخر.

والضلال، كما غوت من قبلُ أقوام ثمود وعاد، فكان السيف الحكم الفصل، يقول الجراوي[1]: [من البسيط]

لَجَّتْ ثَمُودُ وَعَادٌ فِي ضَلَالِهِمُ وَلَمْ يَدَعْ صَالِحٌ نُصْحاً وَلَا هُودُ
والسَّيفُ أَبْلَغُ فِيمَنْ لَيسَ يَرْدَعُهُ عَنِ الغِوَايَةِ إِيعَادٌ وَتَهْدِيدُ

إذ يبتغي الشاعر من ذكر قومي عاد وثمود تتميم بناء صورة شخصية ابن غانية في الغي والانحراف عن جادة الصواب، في مقابل ذلك يبتغي من ذكر اسمي النبيين صالح وهود رسم خلفية دينية لشخصية المنصور الموحدي تتناسب مع الطابع الديني لدولة المَوَحِّدين.

ونتيجة هذا التعنت والإصرار الذي أصاب ابن غانية، تحرك يعقوب المنصور سنة (٥٨٣هـ) ميمماً شطر الحَمَّة[2]، لملاقاته، وانتهت الموقعة بهزيمة ابن غانية وحلفائه، وولوا مدبرين، مخلفين وراءهم أعداداً لا تحصى من القتلى والأسرى[3]، ويوثق الشاعر الجراوي تلك الموقعة في شعره، ويرويها لنا[4]: [من البسيط]

أَلْقَى السِّلَاحَ وَوَلَّى يَبْتَغِي أَمَداً يُنْجِيهِ وهْوَ مَرُوْعُ القَلْبِ مَفْؤُودُ[5]
مَا مَرَّ يَوماً بِبَابٍ ظَنَّهُ سَبَباً إِلَى التَّخَلُصِ إِلَّا وَهوَ مَسْدُودُ

---

(١) أبو العباس الجراوي، ديوانه: ٦٥.
(٢) يوم الحمة: هي حَمَّة مطماطة بالقرب من قابس، انظر: الحميري، الروض المعطار: ٢٠٠-٢٠١.
(٣) انظر: كردي، د. علي، الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين: ٩١.
(٤) أبو العباس الجراوي، ديوانه: ٦٥-٦٦.
(٥) المفؤود: الجبان.

وَهَبْهُ عَاشَ أَلَيسَ المَوتُ أَهْوَنَ مِنْ عَيشٍ يُخَالِطُهُ هَمٌّ وَتَنْكِيدُ؟
أَنْحَى الزَّمَانُ عَلَى الأَغْزَازِ وَاجْتَهَدَتْ فِي قَطْعِ دَابِرِهِمْ أَحْدَاثُهُ السُّودُ
وَنَازَعَتْهُمْ سُيُوفُ الهِنْدِ أَنْفُسَهُمُ فَلَمْ يُفِدْهِمْ عَنِ الهَيْجَاءِ تَعْرِيدُ[1]
فَهُمْ عَلَى التُّرْبِ صَرْعَى مِثْلُهُ عدداً إِنْ كَانَ يُقْضَى بِأَنَّ التُّرْبَ مَعْدُودُ
وَلَّوا فَلَا صَاحِبٌ عَنْ نَفْسِ صَاحِبِهِ يُغْنِي وَلَا وَالِدٌ يَرْجُوهُ مَولُودُ

هنا يسهم مكان الموقعة (الحَمَّة)، وزمان حدوثها في بناء التشكيل الفني لشخصية ابن غانية المحورية في المشهد، فقد أصبح في حالٍ لا يحسد عليها بعد الهزيمة؛ فقد ألقى سلاحه، وولى مدبراً خوفاً ورعباً، وأغلقت أبواب النجاة في وجهه بعد أن كانت مشرَّعة، لدرجة تساءل الشاعر فيها، بأنك لو سلمت جدلاً بأنه سيبقى حياً، أليس الموت أهون وأسهل عليه من عيشة الهم والتنكيد. أما حلفاؤه من الغُزِّ والعرب الهلالية، فلم يتمكنوا من الفرار، فقد نالتهم سيوف الموَحِّدين، وامتلأت الأرض بجثثهم.

وهذا المشهد يزخر أيضاً بالسمات النفسية لتلك الشخصية، فالخوف والرعب يحيط به، وشدة الألم كأنه مصاب بداء في قلبه، والوضع النفسي القلق والمضطرب نتيجة الهزيمة، والفرار والحال السيئة التي أصبح فيها، فضلاً عن الذل والهوان إن بقي حياً.

وبعد إطلالة على أحداث المشهد الشعري القصصي وشخوصه نستطيع القول: لقد وظف الشعراء ما تعارف النقاد عليه من أركان للقص

---

(١) التَّعريد: الفِرار.

وتقنيات، واستطعنا أن نستدل على وجود العناصر القصصية فيهما، فجاءت أحداث المشاهد حقيقية تارة ومتخيلة تارة أخرى، وتعددت طرائق بنائه، فسلك كثير من الشعراء مسلكاً تقليدياً في بناء الحدث، واتبعوا التسلسل المنطقي للحوادث فيه، وذهب آخرون إلى جعل نقطة التأزم بداية للمشهد القصصي، وقد اتبعوا في سرد أحداثهم طريقة الترجمة الذاتية عبر منفذ ضمير المتكلم، ولجأ آخرون إلى طريقة السرد المباشر عبر منفذ ضمير الغائب، ولم تكن الشخوص بمعزل عن الأحداث، فكانت أداة تحريكها ونموها، فقد وجدنا في المشاهد الشخوص البسيطة الثابتة التي لا تتغير طوال المشهد، والنامية التي تتطور مع تطور الحدث، ووجدنا الشخصية الواقعية والمتخيلة، ووقفنا فيها على الأبعاد الجسدية والاجتماعية والنفسية، وقد مثلت شخصية الشاعر في كثير منها الشخصية المحورية، وقابلتها شخصية محورية أخرى، سواء أكانت ثابتة أم نامية، ورأينا أيضاً الشخوص الثانوية ودورها في إتمام المشاهد القصصية. وما وقفنا عليه يعزز فكرة وجود العناصر القصصية في الشعر العربي. ويأتي السرد والحوار ليكملا العناصر الفنية القصصية، وهذا ما سنحاول الكشف عنه في المبحث الآتي.

٢ - البِنَاءُ اللُّغويُّ (السَّردُ والحِوَارُ)

السرد والحوار من العناصر البنائية في المشهد القصصي، ولا يقوم البناء من دون الاعتماد على أحدهما أو كليهما، فالسرد من ألوان التعبير الذي يقوم على نقل وقائع حادثة معينة أو مجموعة من الحوادث بأسلوب شائق، يجذب اهتمام القارئ والمتلقي.

وإذا تتبعنا معنى السرد في اللغة وجدناه: تَقْدِمَةُ شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في إثر بعض متتابعاً[١]. أي بمعنى الاتساق والتتابع، والسرد أيضاً: ضمك الشيء بعضه إلى بعض[٢]. أي بمعنى الإحكام. أما السرد بالمفهوم الاصطلاحي: "قصُّ حادثة واحدة أو أكثر، خيالية أو حقيقية"[٣]. وهذا يعني أن السرد لا يوجد إلا بوساطة الحكاية[٤]. وخلص مانفريد إلى القول: إن السرد "وسيلة اتصال تعرض تَتَابع أحداث تسببت فيها أو جربتها الشخصيات"[٥]، وهذا يعني وجود عنصرين رئيسين في النص: الأول: الرَّاوي (السارد)، والثاني: الحدث (الفعل). وتكون الصورة الكلية

---

(١) انظر: ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٣م: مادة (سرد).

(٢) انظر: ابن دريد، الاشتقاق، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١م: ١/ ١٤٣.

(٣) عناني، د. محمد، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط٣، ٢٠٠٣م: ٥٩.

(٤) انظر: جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، بحث في المنهج: ٤٠.

(٥) مانفريد، يان، علم السرد ـ مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠١١م: ١٢.

للبناء السردي مبنية على "حكاية حدث أو أحداث متعددة تتسلسل في ترتيب معقول، وتتابع واضح سواء في الأحداث أو التصوير"[1]. فيشكل السرد الآلية الرئيسة للبناء القصصي؛ لدوره في ترتيب الأحداث وتنظيمها.

فالسرد "هو الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق قناة (الراوي والمروي له)، وما تخضع له من مؤثرات، بعضُها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة نفسها"[2] في شكل لغوي معبَّر؛ لأن السرد ينقل "الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية"[3]. وهو نمط خطاب "يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد، وحيثما كان"[4].

ويُمَيِّزُ الشكلاني الروسي (توماتشفسكي) بين نمطين من السرد؛ "سرد موضوعي، وسرد ذاتي، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال. أما في نظام السرد الذاتي، فإننا نتتبَّع الحكي من خلال عَيْنَيْ الراوي (أو طرف مستمع)، متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي (أو المستمع) نفسه"[5].

---

(١) وادي، طه، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م: ٢٠.

(٢) لحمداني، د. حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٤٥.

(٣) إسماعيل، د. عز الدين، الأدب وفنونه: ١٠٤-١٠٥.

(٤) يقطين، سعيد، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧م: ١٩.

(٥) توماشفسكي وآخرون، نظرية المنهج الشكلي-نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب: ١٨٩.

وفي السرد الموضوعي أيضاً؛ يصف الراوي الأحداث وصفاً محايداً، ولا يتدخل في تفسيرها، ويترك الحرية للقارئ للتفسير والتأويل، أما السرد الذاتي؛ فتقدم فيه الأحداث من زاوية نظر الراوي، فهو يُخبر بها، ويعطيها تأويلاً معيناً يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد بها[1].

وقديماً، أشار ابن رشيق إلى مفهوم السرد في الشعر، ورأى السرد قائماً على احتياج البيت الشعري لما قبله وما بعده، وبناء اللفظ على اللفظ بقوله: "ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد"[2].

أما ابن طَباطَبا فيقول في عيار الشعر: "وعلى الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعر، دبره تدبيراً يسلس له معه القول، ويطرد فيه المعنى. فيبني شعره على وزن يحتمل أن يخشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يخلط به، أو نقص يحذف منه. وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين؛ لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيدة له، وزائدة في رونقه وحسنه"[3].

---

(١) انظر: لحمداني، د. حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٤٧.

(٢) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١/ ٢٦١-٢٦٢.

(٣) العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق وتعليق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٤م: ٣٥.

أما القصيدة السردية فهي التي تجمع بين خصائص جنسين أدبيين هما: الشعر والسرد؛ أي تلك القصيدة التي تؤسس أو تبنى على السرد[1]، وهذا يفرض وجود حدث أو أحداث تشكل حكاية واقعية أو متخيلة، فتتعالق خصائص الشعر والسرد أو القص لتنسج القصة الشعرية.

وقد وقف النقاد على ثلاث طرائق للسرد:

١ - طريقة الترجمة الذاتية أو السرد الذاتي؛ وفيها يلجأ الراوي إلى سرد أحداث المشهد بلسانه، أو بلسان شخصية من الشخوص، مستخدماً ضمير المتكلم الذي يمتلك القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعاً[2]. وتبرز في هذه الطريقة وجهة نظر الراوي، الأمر الذي يشعر المتلقي أن هذه القصة ليست إلا تجربة ذاتية لمؤلفها، وأن الأحداث قد وقعت للراوي فعلاً، واستطاع إقناعنا برؤيته. إذ يترك الكاتب للشخصية أن تنضو الحجب عن جوهرها، بوساطة البوح والاعتراف وتداعي الأفكار والمراجعة الداخلية، وهكذا تتكشف لنا الشخصية بالطريقة التمثيلية[3]. وعيب هذه الطريقة أن الشخوص تسير وفق وجهة نظر الراوي[4].

---

(١) انظر: النصري، فتحي، السردي في الشعر العربي الحديث-في شعرية القصيدة السردية: ٦١.

(٢) انظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد: ١٥٩.

(٣) انظر: نجم، د. محمد يوسف، فن القصة: ١١٧-١١٨.

(٤) انظر: مريدن، د. عزيزة، القصة والرواية: ٤٣-٤٥.

٢ - طريقة السرد المباشر؛ وفيها يقصُّ الراوي الأحداث، ويقدم الشخوص عبر منفذ ضمير الغائب، ويحاول النفاذ إلى أعماقهم، ويتمكن من تحليل أفعالهم تحليلاً دقيقاً، وفيها يشعر المتلقي بابتعاد هذا المشهد عن ذاتية الراوي، فيحقق بذلك صورة مكتملة من صور الشخصية[١]. ويعد استعمال الضمير الغائب أكثر الأساليب تداولاً بين السرَّاد، وأيسره استقبالاً لدى المتقبلين[٢].

٣ - وهناك طريقة ثالثة للسرد، يعتمد الراوي فيها على الرسائل والمذكرات والوثائق في أثناء كتابة القصة[٣]. ويضيف د. عبدالملك مرتاض طريقة أخرى يراها في استعمال الضمير المخاطب، ويرى أيضاً إنها أقل وروداً وأحدث نشأة[٤].

أما الحوار فهو الحديث الدائر بين شخوص القصة، سواء أكان بين شخصيتين أم أكثر، خارجياً أم داخلياً، واقعياً أم خيالياً، حقيقياً أم رمزياً، وهو أيضاً "عرض درامي الطابع للتبادل الشفاهي"[٥]، وقد عُرِّف الحوار في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بأنه "نمط تواصل، إذ يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي"[٦].

---

(١) انظر: مريدن، د. عزيزة، القصة والرواية: ٤٣ - ٤٥ .

(٢) انظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد: ١٥٣.

(٣) انظر: المرجع السابق، مريدن: ٤٣ - ٤٥.

(٤) انظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد: ١٦٣.

(٥) برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م: ٤٥.

(٦) علوش، د. سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٧٨.

ويأتي الحوار في الشعر مختزلاً ومكثفاً، يحمل في طياته الحركة والحيوية، ويبعد رتابة السرد وملله، ويسهم في كشف النقاب عن طبيعة الشخصية ولا سيما النفسية منها، وطبيعة تفكيرها، وأنماط حياتها، ويتغلغل في دواخلها، "وكثيراً ما يكون الحوار السلس المتقن، مصدراً من أهم مصادر المتعة في القصة، ...، والحوار المعبر الرشيق سبب من أسباب حيوية السرد وتدفقه"[1]. وذهب توفيق الحكيم إلى أبعد من ذلك عندما قال: "الحوار في أغلب ظني كالشعر، ملكة تولد أكثر مما هو شيء يُكتب"[2]، فكيف إذا ضمت هذه الملكة بحد تعبيره إلى ملكة الشعر، بلا شك سيزداد العمل الإبداعي فنية وقيمة.

وينقسم الحوار إلى نوعين: الحوار الخارجي، وهو حوار مع الآخر؛ الحبيب والصاحب والصديق والرسول والعذول والهاجرة، وما شابه من قوم الشاعر أو المحبوبة، وغالباً يكون الشاعر أحد أطراف الحوار. والحوار الداخلي (المونولوج) حوار مع النفس، ويجري داخلها، وهو "حوار منفرد بين صوتين، لشخص واحد، أحدهما صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، لكنه يبزغ إلى السطح من آن لآخر"[3]. وهذا النوع من الحوار "نشاط أحادي لمرسل في حضور مستمع حقيقي أو وهمي"[4]، يُفصح عن الخواطر

---

(١) نجم، د. محمد يوسف، فن القصة: ١١٧-١١٨.

(٢) الحكيم، توفيق، فن الأدب، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت، د. ط: ١٤٠

(٣) فرحات، أسامة، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م: ٢٠.

(٤) علوش، د. سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٢٠٥.

التي تدور بذهن الشخصية، ويكشف عن أفكارها، ويعبر عن انفعالاتها، وهذا يصور الصراع الداخلي للشخصية، فالشعر يعد مونولوجاً داخلياً وبوحاً مباشراً لدواخل الشاعر بسبب كثرة ملامسته لمشاعر الشاعر[1].

والشاعر لا يهدف في نصه الشعري إلى الحوار لذاته، بل إن حاجته إليه هي التي تقوده إلى الحوار، ويستخدمه حين يدرك بحاسته الدرامية جدوى الانتقال من صوته التقريري إلى أصوات المشهد نفسه[2]، فنراه (أي الحوار) يتخلل المشهد بين الفينة والأخرى؛ ليضفي عليه مسحة جمالية فضلاً عن الحيوية والحركة، "وينفي عن الشعر ذاتيته المطلقة"[3].

بعد هذه القراءة النظرية في السرد والحوار، سنحاول الكشف عن مواطن تقنياتها في نسيج المشهد الشعري، ونتساءل إلى أي مدى استطاع الشعراء قديماً تطبيق ما تعارف النقاد عليه حديثاً من أركان الفن القصصي، وتقنيات تعبيره.

بداية سنقف على أسلوب سردي، يداخله الحوار الداخلي مع النفس في شكوى الجَزَّار السَّرَقُسْطي؛ وهو يقص علينا شكواه من بني قومه في أسلوب سردي، فقد كان يعمل بالجزارة، وعدل عنها، ثم عاد إليها ثانية،

---

(١) انظر: خضير، د. محمد صائب، جماليات الحوار في شعر أبي نواس، مجلة الأستاذ، العدد (٢٢٠)، المجلد الأول، ٢٠١٧م- ١٤٣٨هـ: ١٠١.

(٢) انظر: إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ٢٩٩.

(٣) مرعي، د. محمد سعيد حسين، الحوار في الشعر العربي القديم - شعر امرئ القيس أنموذجاً، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج ١٤، ع٣، نيسان ٢٠٠٧م: ٦٦.

فأمر الحاجبُ ابنُ هود وزيرَه أبا الفضل بن حسداي أن يوبخه (أي الجـزَّار) على رجوعه إلى الجزارة. ويبدو أن دولة الشعر أدبرت عنه، فلم يحظ بمهنتـه ما كان يرجو لنفسه من عيشة كريمة، كما لم يدرك آماله بالشعر، وهو يـسوق لنا اضطرابه في ذلك، ويصور محنته بأسلوب حزين، وقـد قلبـت الـدنيا لـه ظهـر المجـن، ولازمـه الـنحس والـشؤم[1]، يقـول الجَـزَّار السَّرَقُـسْطي (ت٦٠٦هـ) شاكياً[2]: [من البسيط]

فِي قِـصَّتِي عَجَـبٌ فَاسْـمَعْ إِلَيَّ فَـمَا أَتَتْ بِمِثْلِ حَـدِيثِي الأَعْـصُرُ الأُوَلُ

يؤكد قول الجَزَّار السَّرَقُسْطي من دون أي التبـاس وجـود القـصة في الـشعر العـربي القـديم. فهـو يطلـب إلى المخاطَـب أن يـستمع إلى قـصته، ويشاركه آلامه ومعاناته؛ لأنه يرى فيها عجباً كثـيراً لم يحـدث مـن قبـلُ، إذ يكشف الضمير المخاطب عن انفعالات الأنا الشاعرة ومشاعرها. والشاعر الجَزَّار في هذه القصة يمثل الراوي العليم، وهـو يقـص قـصته في أسـلوب سردي يداخله الحوار مع النفس[3]: [من البسيط]

رَأَيتُ قَوماً بِنَظم الشِّعْرِ قَدْ وَصَـلُوا إِلَى المُنَـى وَأُنِيلُـوا فَـوقَ مَـا سَـأَلُوا
فَقُلْـتُ: مَـالِيَ لَمْ أَسْـلُكْ سَـبِيلَهُمُ؟ أَلَيسَ بِي فِي القَوَافِي يُـضْرَبُ المَثَـلُ؟
لَو أَنَّ نَظْـمَ غَرِيـبِ الـشِّعْرِ مَعْرَكَـةٌ مَا كَانَ غَيرِيَ فِيـهِ الفَـارِسُ البَطَـلُ

---

(١) انظر: ابن بسام الشنتريني، الـذخيرة: ٣/ ٢/ ٩٠٥، وابـن سـعيد، المغـرب: ٢/ ٤٤٥، والمقَّري، نفح الطيب: ٤/ ١٥٢.

(٢) الجَزَّار السَّرَقُسْطي، أبو بكر يحيى بن محمد، روضة المحاسن وعمدة المحاسن (ديوانه): ١٢٧.

(٣) المصـدر نفسـه: ١٢٧.

كَـمْ بِالقِـصَابَةِ لَا أَنْفَـكُّ فِي سَـغَبٍ وَفِي المَـدَائِحِ عَنْهَـا لِلفَتَـى حِـوَلُ
وَسَـوَّلَتْ لِيَ نَفْـسِي أَنْ أَقـومَ بِهَـا وَطِشْتُ وَالطَّيْشُ مَقرونٌ بِـهِ الزَّلَـلُ

يجعل الشاعر من نفسه محوراً للمشهد الـشعري، فيتخـذ مـن الـسرد أسلوباً للكشف عن جوانب شخصيته، إذ يتحول الشاعر هنا إلى راوٍ ومتلقٍ معاً، ويكون السرد النابع من الذات الشاعرة محور الحركة في المشهد.

فقد اعتمد الـشاعر عـلى أسـلوب الـسرد القصـصي في نقـل معاناتـه المريرة؛ فقد سلك طريق الشعر، لما رأى غيره قـد بلغـوا المنـى فيـه، ونـالوا غايتهم القصوى، فهو فارس هذا الميدان بلا منازع.

ثم يسترسل في سرد الأحداث، ولا يقف في هذا المـشهد عـلى شـكل سردي واحد، بل يغيره تبعاً للمخاطب، إذ يبدأ بأسلوب المـتكلم (رأيـت)، الذي يشكل مطلع قصته، ثم ينحرف الأسلوب إلى الغائب (وصـلوا)، ثـم يعود إلى الشخصية الحكائية المتكلم (فقلت) التي تبرز الحـوار مـع الـنفس، القائم على رؤية استفهامية، وتقديم أسئلة تبثُّ الحركة في بنية المشهد، وتمدُّه بالتدفق الإيقاعي والشعوري (مَالِيَ لَمْ أَسْلُكْ سَبِيلَهُمُ؟، أَلَيسَ بِي فِي القَـوَافِي يُـضْرَبُ المَثَـلُ؟، كَـمْ بِالقِـصَابَةِ لَا أَنْفَـكُّ فِي سَـغَبٍ؟)، هـذا التـشكيل الاستفهامي في المشهد يبعث فيه إيقاعاً حوارياً درامياً، وفي هـذا المونولـوج نسمع صوت الشاعر الداخلي وهو ينقل هواجسه. وهنا يبدو الحـوار صـفة عقلية لا تنفصل عن شخصية الشاعر بوجه من الوجوه[1]، فيكشف لنا عـن

(١) انظر: نجم، د. محمد يوسف، فن القصة: ١١٧.

السمات النفسية لشخصية الشاعر وشعورها الداخلي، ويبين معاناتها بطريقة إبداعية مؤثرة[1]، وتشكل الأنا الشاعرة الوحدة الفاعلة في المشهد، فيظهر من خلالها الفخر بالنفس والاعتزاز بها، بأنه مضرب المثل في قول الشعر، ويتوغل إلى عالمها الداخلي ليكشف لنا ما يدور فيها من خواطر؛ ليظهر شدة العجب بنفسه، فقد رأى نفسه فارساً مغواراً في قول الشعر وحياكته، وهذا يبرز لنا الوعي الفكري للشخصية[2]، ثم يعمد الشاعر إلى الاستفهام **(كَمْ بِالقِصَابَةِ لَا أَنْفَكُّ فِي سَغَبٍ)**؛ لاستثارة المتلقي بوصفه شكلاً من أشكال الآخر المحاور من أجل تصعيد درامية الفعل الشعري.

ثم تتطور أحداث المشهد القصصي، ويروي لنا الشاعر قلقه وحيرته واضطرابه بين القِصابة والشعر، والحال السيئة التي وصل إليها؛ فقد أدركه السَّغَبُ والبؤس[3]: **[من البسيط]**

حَتَّى إِذَا حِكْتُ أَثْوَابَ المَدِيحِ إِذَا ... بِجود لابِسِها قَولٌ وَلا عَمَلُ

فَقُلْتُ وَاليَأسُ مُسْتَولٍ عَلَى أَمَلِي: ... مَا كُلُّ ذِي أَمَلٍ يَصْفُو لَهُ الأَمَلُ

لَمَّا بَدَا لِيَ أَنَّ الشِّعرَ مَسْغَبَةٌ ... وَحَظُّ نَاظِمِهِ الحِرْمَانُ وَالبَخَلُ

عَدَلْتُ عَنهُ وَقُلتُ: المَوتُ أَيسَرُ مَن ... تَسآلِ قَومٍ إِذَا مَا استُمنِحُوا بَخِلُوا

---

(١) انظر: فرنسيس، مريم، في بناء النص ودلالاته **(نظم النص التخاطبي)**، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، ٢٠٠١م: ٩٥.

(٢) انظر: وادي، د. طه، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م: ٤٠.

(٣) الجَزَّار السَّرَقُسْطي، أبو بكر يحيى بن محمد، روضة المحاسن وعمدة المحاسن **(ديوانه)**: ١٢٧-١٢٨.

حَسْبِي القِـصَابَة لا أَبغـي بِهَـا بَـدَلاً مَـنْ قَـرَّ بِالـشَّيءِ عَينـاً عَـزَّهُ البَـدَلُ
حَتَّى إِذَا مَا اسْتَبَانَتْ عَنهُ وَاتَّـصَلَتْ بِغَـيرِهِ وَبَـدَا مَـن رَأيِـهِ الخَطَـلُ[1]
أَبْـدَى إِلَيهَـا ضُرُوبـاً مِـنْ مَحبَّتِهَـا وَفِي جَوانِحِهـا مِـنْ بُغْـضِهِ جُمَـلُ
فَظَـلَّ يُـدْمِنُ قَـرعَ الـسِّنِّ مِـن نَـدَمٍ أَيَّـانَ لا نَـدَمٌ يُجْـدِي وَلا حِيَـلُ[2]

من خلال تقنية الحوار مع النفس **(المونولـوج)**، يبـوح الـشاعر بلغـة الهمس ما في دواخله من لواعج، ويفصح عن "المحتوى النفسي والعمليات النفسية"[3] لشخصيته، فنرى الوضع المأسـاوي المعـاش، فاليـأس مـستول عليه، وخيبة الأمل لا تفارقه، والحرمان يلازمه، في مقابل الـسعي اللاهـث إلى الحياة الكريمة، وتَعْدِلُ الأنا الشاعرة "الوحدة الدائمة التي تكمـن وراء كل تغيير"[4] عن الشعر إلى القِصابة **(عَـدَلْتُ عَنـهُ)**، بعـد أن كـسد سـوقه، وأُغلقت أبوابه، "وتتجاوب هذه الأنا تجاوباً فعالاً مـع المـؤثرات الخارجيـة كلها"[5]، وتدخل في حوار مع الذات **(وَقُلتُ: المـوتُ أَيـسَرُ ...)**، يمثـل رد فعل تقوم به الذات في لحظة الفشل التي انتابته. ثم يستحضر الـشاعر المثـل

---

(١) الخَطَل: الكلام الفاسد الكثير المضطرب.

(٢) في البيتِ تضمين للمثل "هُوَ يَقْرَعُ سِنَّ نَادِمٍ". الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمـد، مجمـع الأمثـال، تحقيق محمد محيي الدين: ٢/ ٣٨٥. والزمخشري، أبو القاسم محمد بن عمـر، المستقـصى في أمثـال العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٠٨هـ-١٩٨٧م: ٢/ ١٩٦.

(٣) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي: ١٦٦.

(٤) برديائف، نيقولاي، العزلة والمجتمع، ترجمـة فؤاد كامل عبد العزيز، راجعه عـلي أدهـم، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٠م: ١١٢.

(٥) المرجع نفسه: ١١٢.

القائل "هُوَ يَقْرَعُ سِنَّ نَادِمٍ"، ويوظفه عبر تقنية السرد المباشر باستخدام ضمير الغائب (فَظَلَّ يُدْمِنُ قَرعَ السِّنِّ مِن نَدَمٍ)؛ ليؤكد للمتلقي شدة معاناته، ويضعه في جو نفسي يكسب استعطافه واستمالته. فقد زادته الحال ضيقاً، وتحول هذا الضيق إلى بؤس ويأس وخيبة أمل.

هذا الحوار يكشف عن شخصية الشاعر، ويصور صراعها الداخلي والنفسي، وينهض بالعديد من الوظائف في المشهد الشعري، فيأتي موازياً للأحداث الخارجية. ويدفع بأحداث المشهد إلى الأمام، فيتزايد التصاعد الدرامي فيه. وعندما يصل الشاعر السرقسطي إلى درجة كبيرة من اليأس وخيبة الأمل، يورد قصة الغراب الذي استفزته مشية الحجل، فأراد أن يسقطها على معاناته قائلاً[1]: [من البسيط]

أَوْ كَالغُرَابِ رَأَى مِنْ جَوِّه حَجَلاً ... فَقَالَ: قَدْ بَزَّنِي فِي مَشْيِهِ الحَجَلُ
ثُمَ انْبَرَى حَسَداً مِنْهُ لِيَحْكِيَهَا ... فِي المَشي وَالطَّبْعُ شَيءٌ لَيسَ يَنتَقِلُ
لَّمَا تَيَقَّنَ أَنَّ الأَمْرَ يُعْوزُهُ ... وَأَنَّ ذَلِكَ شَيءٌ مَا بِهِ قِبَلُ
رَأَى الرُّجُوعَ إِلَى مَعْهُودِ مِشْيَتِهِ ... أَوْلَى بِهِ فَإِذَا فِي مَشْيِهِ خَبَلُ
فَلَا إِلَى مَشْيِهِ المَعْهُودِ عَادَ وَلَا ... نَالَ المُرَادَ وَبانَ العَجْزُ وَالكَسَلُ

يوظف الشاعر الجَزَّار السَّرَقُسْطي هذه الحكاية الطريفة توظيفاً بنائياً؛ تلبية لبواعث فنية، فيطلعنا على حاضره بأسلوب طريف وممتع، ويسقط هذه الحكاية على نفسه؛ ليُظْهِر معاناته، بعد أن أحاط اليأس به من الجوانب

(١) الجَزَّار السَّرَقُسْطي، أبو بكر يحيى بن محمد، روضة المحاسن وعمدة المحاسن (ديوانه): ١٢٨.

كلها، فلا أسعفته القصابة، ولا أنقذه قول الشعر، حتى أصبح كالغراب الذي أراد أن يقلِّد الحجل في مشيه، فحاكاه، لكنه لم يفلح، فلما أراد العود إلى مشيته الأولى، أضل مشيته، إذ نسيها، فأضاع المشيتين[1]. هذه الحكاية تكشف مزيداً من الإضاءة الداخلية لشخصيته، وتعكس صورة الصراع الذي يدور في داخلها. وتجعل سرد المشهد أكثر وقعاً في المتلقي، وأشد تأثيراً واستمالة. فقد أصاب الشاعر ما أصاب الغراب، فلم يصل إلى مبتغاه بالقصابة، ولم ينل غايته في قول الشعر، ولم يحقق ما يصبو إليه، فقال[2]: **[من البسيط]**

وَإِنَّنِي مِثْلُهُ وَافَقْتُهُ سَفَهاً ... فِي الرَّأْيِ لامَينَ فِي قَوْلِي وَلا خَطَلُ
لَا بِالقِصَابة أَسْتَولِي عَلَى أَمَلِي ... وَلَا بِشِعْرِي إِلى نَيلِ المُنَى أَصِلُ
مُذَبْذَبٌ غَيرُ حَاظٍ فِي سَبِيلِهِمَا ... مِثْلُ النَّعَامَةِ لَا طَيرٌ وَلَا جَمَلُ[3]

يبدو أن الشاعر مصاب بانهيار معنوي تام، من خلال تأكيده أن حاله وافقت حال الغراب، لذلك يوظف المثل القائل "مِثْلُ النَّعَامَةِ لاَ طَيْرٌ وَلاَ جَمَلُ" في سرد مشهده؛ لإبراز منطق المماثلة مع الغراب، والكشف عن واقع اجتماعي تمثل في التكسب بالشعر، وحاضر بائس للشاعر، وأمل غير ممكن، وحال نفسية متعبة. ويمثل استدعاء هذا المثل جزءاً من الإثارة والتداعي

---

(١) انظر: علي، د. جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار الساقي، ط٤، ٢٠٠١م: ١٢/ ٣٦٩.

(٢) الجَزَّار السَّرَقُسْطي، أبو بكر يحيى بن محمد، روضة المحاسن وعمدة المحاسن (ديوانه): ١٢٨.

(٣) في البيت تضمين للمثل: "مِثْلُ النَّعَامَةِ لاَ طَيْرٌ وَلاَ جَمَلُ". الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين: ٢/ ٢٩٠.

النفسي عند المتلقي؛ لإصابة المعنى[1]، ويعطي توظيفه صورة في غاية الإيحاء وتجعل المتلقي متواصلاً مع تراثه ومتفاعلاً معه بما يؤدي إلى إحيائه، ملغياً حدود الزمان والمكان والحضارة.

وقد مثل السرد والحوار في المشهد أبرز التقنيات السردية للتعبير عن الذات والوعي الاجتماعي. فقد أتاحا لشخصية الراوي أن تكشف عن انفعالاتها الخارجية والداخلية عبر منفذ ضمير المتكلم الذي توغل إلى أعماق شخصية الشاعر، وعرَّاها بصدق، وكشف عن نواياه بحق، وقدمها للقارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون[2]. وأبرز العلاقة الوثيقة بين الشخصية والحوار.

ويبرز السرد والحوار جليّين في القصص الشعري الغزلي، فقد كان الشعراء ينظمون بعض قصائدهم في صورة حكاية، تبرز فيها عناصر البناء الحكائي من الشخوص والأحداث، والسرد والحوار، والزمان والمكان، كما نرى في قول الأعمى التُّطِيْلي (ت٥٢٥هـ) في قينة كانت تسمى (لذيذة)، الذي يعكس واقعاً اجتماعياً ممثلاً بشخوص المشهد القصصي؛ الشاعر العاشق الوامق، والمحبوبة المعشوقة (لذيذة) التي تتدلل وتتمنع، وأم المجد التي قامت بدور الرسول بينهما.

ويظهر في هذا المشهد الحوار مع الآخر، أي الحوار الخارجي، الذي "يقوم أساساً على ظهور أصوات (أو صوتين على أقل تقدير) لأشخاص مختلفين"[3]، ويبرز هذا النوع من الحوار في حوار الشاعر مع شخصية أم

---

(١) انظر: الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد، الاقتباس من القرآن الكريم: ٢/ ١٥٣.

(٢) انظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد: ١٦٠.

(٣) إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ٢٩٨.

المجد التي تؤدي دور الرسول بين الشاعر والمحبوبة، للوصول إلى هدف معين، ينتج منه حل لمعضلة الشاعر. يقول الأعمى التُّطِيْلي[1]: [من البسيط]

تَـــأَمَّلَتْنِيَ أُمُّ المَجْـــدِ قَائِلَـــةً ... بِمَنْ أَرَاكَ أَسِيرَ الوَجْدِ وَالطَّرَبِ

فَقُلْتُ: قَلْبِيَ مَسْبِيٌّ وَإِنَّكِ لَو ... كَتَمْتِ سِرِّيَ لَمْ أَكْتُمْكِ كَيفَ سُبِي[2]

فَأَعْرَضَتْ ثُمَّ قَالَتْ: قَدْ أَسَأْتَ بِنَا ... ظَنّاً، أَيَجْمُلُ هَذَا مِنْ ذَوِي الأَدَبِ؟

فَقُلْتُ: إِنِّي امْرُؤٌ لَمَّا لَقِيتُكُمُ ... وَالمَرْءُ وَقْفٌ عَلَى الأَرْزَاءِ وَالنُّوَبِ[3]

سَبَتْ فُؤَادِيَ ذَاتُ الخَالِ قَادِرَةً ... وَلَا نَصِيبَ لَهُ مِنْهَا سِوَى النَّصَبِ

أَشْقَى بِهَا وَهْيَ عَنِّي فِي بُلَهْنِيَةٍ ... شَتَّانَ وَاللهِ بَينَ الجِدِّ واللَّعِبِ[4]

أَصَابَتِ القَلْبَ لَمَّا أَنْ رَمَتْهُ وَلَو ... رَمَتْهُ أُخْرَى إِذَنْ لَا شَكَّ لَمْ تُصِبِ

فَقَالَتِ: اشْكُ إِلَيهَا مَا لَقِيتَ وَلَا ... تُرْهِبْ فَلَنْ تَبْلُغَ الآمَالَ بِالرَّهَبِ

عَسَى هَوَاكَ سَيُعْدِيهَا فَيُنْصِبُهَا ... وَقَدْ يَكُونُ الهَوَى أَعْدَى مِنَ الجَرَبِ

فَقُلْتُ أُعْظِمُهَا بِل مَا أُكَلِّمُهَا ... إِلَّا أَشَارَ إِلَيَّ المَوتُ مِنْ كَثَبِ

قَالَتْ: أَنَا أَتَوَلَّى ذَاكَ فِي لُطُفٍ ... فَقَدْ أُؤَلِّفُ بَينَ المَاءِ وَاللَّهَبِ

فَقُلْتُ: مِثْلُكِ مَنْ يُرْجَى لِمُعْضِلَةٍ ... لَا زِلْتِ فِي غِبْطَةٍ مُمْتَدَّةِ الطَّنَبِ[5]

---

(١) السعيد، د. محمد مجيد، "استدراكات على ديوان الأعمى التُّطِيْلي"، مجلة المورد، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، المجلد السادس، العدد (٢)، ١٣٩٧هـ-١٩٧٧م: ٣٠٢-٣٠٣. الشنتريني، ابن بسام، الذخيرة: ٢/ ٢/ ٧٣٦.

(٢) سُبي: أُسِرَ.

(٣) الأرزاء: المصائب.

(٤) البُلَهْنية: الرخاء وسعة العيش.

(٥) الطَّنب: حبل طويل تُشد به الخيمة والسرادق ونحوهما.

في المشهد شخصيتان، الشاعر العاشق، وأم المجد التي يتخذها الشاعر رسولاً بينه وبين صاحبته، وهي "ليست مجرد شخصية فنية، بل لها أساس من الواقع الاجتماعي، فقد انتشر هذا النمط من النسوة اللواتي يتوسطن بين المحبين في الوسط الاجتماعي الأندلسي"[1]، فقد ورد في كتاب طوق الحمامة "ويقع في الحب بعد هذا، ...، إدخال السفير. ويجب تخيره وارتياده واستجادته، ...، وأكثر ما يستعمل المحبون في إرسالهم إلى من يُحبونه، إما خاملاً لا يُؤبه له ولا يُهتدى للتحفظ منه، ...، وإما جليلاً لا تلحقه الظنن؛ لنُسك يُظْهِره أو لسنٍّ عالية قد بلغها. وما أكثر هذا في النساء ولا سيما ذوات العكاكيز والتسابيح والثوبين الأحمرين"[2].

ويوظف الشاعر هنا أم المجد في هذه المهمة، عبر حوار طريف ولطيف، فيشكو إليها معاناته في العشق والغرام، وإهمال صاحبته (لذيذة) له وانشغالها عنه، وعدم اكتراثها به (أَشْقَى بِهَا وَهْيَ عَنِّي فِي بُلَهْنِيَةٍ)، فيكشف هذا الحوار الصراع الداخلي في شخصية الشاعر، والصراع الخارجي بين الشاعر والمعشوقة[3]. وهنا تبرز علاقة الحوار بالحدث وترتبط به ارتباطاً وثيقاً. ثم يحاول الشاعر استعطاف أم المجد، ويفلح في ذلك، وتتفاعل معه، وهنا تتمثل وظيفة الحوار بالإقناع، فتنصحه وتقدم له الرأي

---

(١) النوافعة، نضال سالم، الشعر الاجتماعي في الأندلس في عهد المرابطين والموحدين، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، قسم اللغة العربية، الأردن، ٢٠٠٤م: ٤٢.

(٢) ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد، طوق الحمامة في الألفة والألاف، حققه حسن كامل الصيرفي، وقدم له إبراهيم الأبياري، ١٩٥٠م: ٣٤-٣٥.

(٣) انظر: شراد، د. شلتاغ عبود، المدخل إلى النقد الأدبي الحديث: ١٧٩.

والمشورة، فتطلب منه أن يصارح صاحبته، ويعبر لها عن مشاعره، لعل قلبها يرق له وتحنو عليه، ولكنه يظهر تهيباً من ذلك، وهنا تكمن وظيفة الحوار الأساسية في "رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات وأحاسيسها وعواطفها المختلفة"[1]، ولم تكتفِ بالنصيحة بل ذهبت إلى أبعد من ذلك أنها ستنقل معاناته وهيامه إلى معشوقته **(لذيذة)**. فتتولى مهمة استمالة الفتاة وترويضها بأساليبها الخاصة لأنها ذات خبرة بهذه الأمور. وهنا تتكشف لنا شخصية أم المجد وسلوكها، وسبب إقدامها على هذا العمل من دون سواه.

ويفهم من تكرار الفاء تتالي الأحداث وترتيبها وتعاقبها. فالحدث يتنامى من تأمل أم المجد للشاعر، واستفسارها عن أسباب حيرته، ثم تصبح هذه الشخصية سفيراً للمعشوقة، حتى يصل إلى ذروته **(العقدة)** التي تشكل معضلة الشاعر، وتتمثل في ترويض المعشوقة الصادة والهاجرة، وهو موقف من مواقف حياة غزل الشباب، يُحبَكُ ويتعقد في نقطة، وتتفرع منه تارة أحداثٌ أخرى تتمثل في ذهاب أم المجد لترويضها. ويعتمد الشاعر على الحبكة لكونها تسوق الحدث بانتظام وتجعل المتلقي متفاعلاً معها.

وتتطور الأحداث، وينتقل الحوار ليصبح بين أم المجد والفتاة **(لذيذة)**، وتتولى أم المجد مهمة إعادة الوصال بين الشاعر وفتاته، وينتهي بإقناعها، في حوار إلى التوسل أقرب منه إلى الشكوى[2]: **[من البسيط]**

---

(١) نجم، محمد يوسف، فن القصة: ١١٨.

(٢) السعيد، د. محمد مجيد، "استدراكات على ديوان الأعمى التُّطِيْلي"، مجلة المورد: ٣٠٢-٣٠٣. ابن بسام الشنتريني، الذخيرة: ٢/٢/ ٧٣٦.

قَالَتْ لَهَا: يَا لَذِيذَ الحُسْنِ صَاحِبُنَا ... يَهْفُو إِلَيكِ وَأَضْحَى جِدَّ مُكْتَئِبِ
صِلِيهِ أَوْ فَاقْتُلِيهِ، فَالحِمَامُ لَهُ ... خَيْرٌ مِنَ الجَهْدِ فِي جِدٍّ وَفِي تَعَبِ
فَلَو تَرَانِي قَدِ اسْتَسْلَمْتُ مُرتَقِباً ... مِنْهَا حَنَانَ الرِّضَى أَوْ جَفْوَةَ الغَضَبِ
حَتَّى إِذَا مَا أَلَانَتْ تِلْكَ جَانِبَهَا ... وَالقَلْبُ مَهْمَا أَرُمْ تَسْكِينَهُ يَجِبِ[1]
طَفَقْتُ أَلْثُمُ كفَّيْهَا وَقَدْ جَنَحَتْ ... إِلَيَّ تَضْحَكُ بَينَ العُجْبِ وَالعَجَبِ[2]
ثُمَّ افْتَرَقْنَا وَمَا سَاءَتْ حَفَائِظُنَا ... إِذِ اجْتَمَعْنَا وَلَمْ نَأْثَمْ وَلَمْ نَحُبِ[3]
لله مِثْلِيَ مَا أَدْنَى سَجِيَّتَهُ ... مِنَ المَعَالِي وأَنْآهَا عَنِ الرِّيَبِ
كَمْ مَأْثَمٍ مُسْتَلَذٍّ قَدْ هَمَمْتُ بِهِ ... فَلَمْ يَدَعْنِي لَهُ دِينِي وَلَا حَسَبِي

في هذا المشهد نلحظ تطوراً واضحاً في البناء السردي، إذ تقوم شخصية الشاعر (الراوي) بسرد تتمة الحكاية على لسان أم المجد (قالت) عن طريق منفذ ضمير الغائب الذي يحيل على موضوع المشهد ومعضلة الشاعر[4]، ويجعل من الشاعر مجرد سارد يروي الأحداث، ويوضحها، فتخاطب شخصية (لذيذة)، بأن صاحبنا (أي الشاعر)، عاشق ومتيم وأصبح معنّى ومكتئباً، ولا يمكث الشاعر طويلاً بهذا الأسلوب، ليتحول السرد إلى ضمير المخاطب لمخاطبة المعشوقة المتمنعة (صليه، فاقتليه)، إذ يكشف الضمير المخاطب عن انفعالات الأنا ومشاعرها وعقدها.

---

(١) يَجِبُ: يخفق ويرجف.

(٢) العُجْب: الكبر والزهو والتيه. العَجَبُ: روعة تأخذ الإنسان عند استعظامه ما يرد عليه أو استطرافه أو إنكاره.

(٣) نحوب: نأثم.

(٤) انظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد: ١٥٩.

ثم يتابع الشاعر سرد الأحداث، فيعود إلى شخصية أم المجد عبر منفذ ضمير الغائب **(ألانت)**، ويَعْبُر منه إلى المعشوقة في ضمير الغائب أيضاً **(جانبها)** في مشهد يعكس واقعاً اجتماعياً ممثلاً بالشخوص؛ الشاعر ولذيذة وأم المجد، إذ نرى البساطة والتلقائية والواقعية، فيشعر المتلقي وكأنه يقف معهم، ويسمع منهم، بل ويتعاطف مع شخصية الشاعر، ويثمّن دور الرسول في إعادة الوصال، ويبقى مشدود الانتباه، ليعرف بما عاد الرسول من لذيذة. فقد استطاعت أم المجد ترويض المعشوقة، وإعادة صلتها بالشاعر. وينتهي المشهد وقد انكب الشاعر على يد أم المجد يقبلها شاكراً.

لقد عكست شخصية أم المجد ما قاله ابن حزم عن دور هؤلاء النسوة في المجتمع الأندلسي: "فكم مَنيع سُهل بهذه الأوصاف، وعسير يسر، وبعيد قَرُب. وجَموح أنس، وكم داهية دهت الحجب المصونة، والأستار الكثيفة، والمقاصير المحروسة"[1].

وأحياناً يأتي الحوار رشيقاً وموجزاً يتناسب مع طبيعة الشعر الإيحائية، ويصور مشهداً حكائياً قصيراً، كما نلمس في مشهد ابن سعيد المغربي[2]:

[من الوافر]

وَقَائِلَـــةٍ أَرَاكَ عَـــلَى التَّـــصَابِي ... وَغَـصْنُ الْعُمْـرِ دَبَّ بِـهِ الـذُّبُولُ[3]

وَهَـــذا الـــشَّيْبُ أَنْجُمُـــهُ أَنَـــارَتْ ... وَطَالِعُهَـــا لِـــصَاحِبِهَا أُفُـــولُ

---

(١) ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد، طوق الحمامة في الألفة والألاف: ٣٥.

(٢) ابن سعيد المغربي، شعره: ١٥٤.

(٣) التَّصابي: الميل إلى الصَّبْوة واللهو واللعب، وجهلة الفتوة.

فَقُلْتُ لَهَا وَدَمْعُ العَينِ مِنِّي عَلَى تِلْكَ النُّجُومِ لَهُ مَسِيلُ
أَصِيلُ العُمْرِ أَتْرُكُهُ ضَيَاعاً إِذِ الأَوقَاتُ أَطْيَبُهَا الأَصِيلُ

يشكل الحوارُ العنصرَ القصصي البارز في المشهد، والفاعل في أحداثه، ويدور بين شخصيتي المرأة والشاعر، حول حدث يمثل حال الهروب من واقع اليأس الذي يتخبط في أعماق الشاعر، وهو التصابي والميل نحو اللهو واللعب، في محاولة منه لتحقيق الذات، بعد أن تقدم العمر به، وتحول الشباب إلى المشيب، وتحول الزمن من الألفة إلى الحسرة والقلق. ويحاول الشاعر بالحوار المصاحب للبكاء (فَقُلْتُ لَهَا وَدَمْعُ العَينِ مِنِّي) استعطاف قلب المرأة التي تخاطبه، ويشعرها بجمال أيامه وطيبها (إِذِ الأَوقَاتُ أَطْيَبُهَا الأَصِيلُ)؛ رغبة منه في تعزية نفسه التي تضمر صراعاً عاطفياً بين الإقبال عليه في الشباب والإدبار عنه في المشيب، هذا الصراع الذي يفضحه الحوار بين الشخصيتين؛ "لأن ظاهرة الشيب ترهق إحساس الشعراء وتقلقهم وتزيد من تحسرهم وآلامهم، فهي غالباً نذير بأفول الشباب وخطوة أولى نحو الشيخوخة، والضعف، وبالتالي انعطاف، لا مفر منه نحو أعماق الصمت والفناء"[٢].

وهذا الحوار "لا يخرج عن نطاق المساجلة الآنية، والفكرة المؤقتة، والتأثر الذاتي، ولكنه يمثل اتجاهاً قصصياً"[٣]. وبوحاً إنسانياً أصيلاً، يمثل

(١) الموسى، د. فيروز، قصيدة المديح الأندلسية -دراسة تحليلية: ١١٨.
(٢) القيسي، د. نوري حمودي، لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي: ٣٣.

رد فعل عن حال من العجز والقصور. وربما يكون هذا العذل واللوم من المرأة صورة من صور الجدل والتعارض بين الفرد والمجتمع المتمثل في صورة تلك المرأة العاذلة على ذلك النوع من التصرفات.

ويتناوب الحوار والسرد في شكل الدراما البسيطة في مشهد للشاعر الأمير أبي الربيع الموحدي، في مشهد وداع المحبوبة، وتتعدد صور الحوار مع الآخر، فتارة مع قوم المحبوبة، وتارة معها[1]: [من الطويل]

أَقُولُ لِرَكْبٍ أَدْلَجُوا بِسُحَيْرَةٍ ... قِفُوا سَاعَةً حَتَّى أَزُورَ رِكَابَهَا[2]
وَأَمْلأَ عَيْنِي مِنْ مَحَاسِنِ وَجْهِهَا ... وَأَشْكُو إِلَيْهَا إِنْ أَطَالَتْ عِتَابَهَا
فَإِنْ هِيَ جَادَتْ بِالوِصَالِ وَأَنعَمَتْ ... وَإِلَّا فَحَسْبِي أَنْ رَأَيتُ قِبَابَهَا
وَقَفْتُ بِهَا أَشْكُو وَأَسْكُبُ عَبْرَةً ... عَلَى غَيرِ بَينٍ مَا عَلِمْتُ انْسِكَابَهَا
فَأَومَتْ بِرَخْصٍ مِنْ بَنَانٍ مُخَضَّبٍ ... وَحَطَّتْ عَنِ البَدْرِ المُنِيرِ نِقَابَهَا
وَقَالَتْ: أَيَبْكِي البَينَ مَنْ قَدْ أَرَادَهُ ... وَيَشْكُو النَّوَى مَنْ قَدْ أَطَارَ غُرَابَهَا
وَلَكِنَّ خُذْهَا لَا سَلَامَ مُوَدِّعٍ ... وَلَكِنَّهَا نَارٌ نُرِيدُ التِهَابَهَا
فَلَا عَجَبٌ أَنْ قَدْ سَكِرْتُ وَإِنَّمَا ... هِيَ الخَمْرُ أَرْشَفَتِ الغَدَاةَ حَبَابَهَا[3]
وَلَمَّا تَنَاءَتْ دَارُهَا وَتَبَاعَدَتْ ... وَعَاقَتْ عَلَى بُعْدِ المَزَارِ خِطَابَهَا
كَتَبْتُ إِلَيهَا أَشْتَكِي أَلَمَ الهَوَى ... لَعَلِّي أَرَى يَوماً إِلَيَّ كِتَابَهَا
وَكُنْتُ أَرَى أَنَّ الجَوابَ تَعَلّلٌ ... فَقَدْ زَادَ مَا بِي إِذْ رَأَيتُ جَوَابَهَا

---

(١) الأمير أبو الربيع (سليمان بن عبد الله الموحد)، ديوانه: ٤٩.

(٢) أَدْلج القوم: ساروا من أول الليل، أو ساروا الليل كله.

(٣) الحباب: الفقاقيع التي تعلو الخمر. ورشفها: مصها.

مشهد قصصي يؤلفه الشاعر (الراوي) الذي يظهر في ضمير المتكلم المستتر في (أقولُ)، وقوم المحبوبة الذين يظهرون في الركب المدلجين بالسحر (لركبٍ)، وأيضاً في ضمير المخاطب (قفوا)، وشخصية الحبيبة (أزور ركابها).

ويبدأ الشاعر بحوار مع الركب المرتحلين من دون تهيئة للمتلقي، يكشف به عن سمات شخصية الشاعر وخصائصها النفسية، وانفتاحها على الآخر الذي تمثله صيغة المخاطبة (قِفُوا سَاعَةً)، وكأن الشاعر ينقم على حداة الركب "وهذا الرحيل الموجع بالأحباب"[1]، فنسمع آهات الشاعر، وتأوهات معاناته، فتارة يبث الحزن والألم، وتارة يبث الشكوى والحنين. ثم يسرد الشاعر معاناته (وَقَفْتُ بِهَا أَشْكُو وَأَسْكُبُ عَبْرَةً) رغبة في استمالة محبوبته الراحلة، ويفلح في ذلك، وتتفاعل معه، فيحصل على استجابة إيمائية تمثل صفات مظهرية للمحبوبة (فَأَومَتْ بِرُخْصٍ، وَحَطَّتْ نِقَابَهَا)، ثم تخاطبُ الشاعرَ مبدية حال صراع حواري مبني على أسلوب حجاجي ومتعجبة باستفهام استنكاري (أَيَبْكِي البَيَنَ مَنْ قَدْ أَرَادَهُ؟)؛ لتبرز المفارقة بين أقواله وأفعاله، وتؤثر في عاطفته، لذلك تخاطب وجدانه، لتهزه، وتناجي نفسه لتأسره بحديثها. فيعيش الشاعر "حالةً من التمزق والإحساس بالغربة، ويظل موزعاً بين يأس الفراق، وأمل اللقاء"[2].

---

(١) رومية، د. وهب، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م: ٣٠.

(٢) الموسى، د. فيروز، قصيدة المديح الأندلسية-دراسة تحليلية: ١٢٩.

ويتوقف الحوار، وكأن الشاعر يخلق فجوات مكانية داخل المشهد، ثم يملؤها بجمل سردية (فَلَا عَجَبٌ أَنْ قَدْ سَكِرْتُ)، تظهر فيها معاناة الشاعر وشكواه. ويرقب الشاعر مشهد رحيل محبوبته، حتى تناءت المسافة وبعدت الدار، ويلتفت إلى نفسه وقد ألم بها الحزن والجزع، فكتب يشكو لمحبوبته ألم الهوى وفرط الصبابة، فزاد جوابها اشتعال نار الشوق في قلبه.

وقد شكل هذا الحوار بنية هيكلية في المشهد ودعامة من دعائم البناء القصصي، فقد أبرز فكرة الوداع، وأشعرنا بالصدق المتواري في جنباتها، لكون موقف الوداع يتميز بمشاعر إنسانية صادقة. وأوضح السرد اقتضاب حديث الشاعر عن نفسه، واستطالته في حديثه عن محبوبته وتفصيله.

وتكثر هذه المحاورات في المشاهد الغزلية، ونقف على مشهد سرد وحوار مع الآخر في قول الشاعر أبي عبد الله محمد بن علي بن عبيد الله ابن عسكر المالقي (ت٦٣٦هـ)[1]:[من المتقارب]

وَلَمَّا أَذَابَ الهَوَى مُهْجَتِي ... فَأَصْبَحْتُ مِنْهَا كَرَسْمٍ دَثَرْ
وَلَمْ يَبْقَ عَيْنٌ تَرَاهُ العُيُو ... نُ مِنِّي وَلَا أَثَرٌ مِنْ أَثَرْ
تَعَرَّضْتُهُ قَاصِداً كَي يَرَى ... شُحُوبِي فَيُشْفِقَ أَوْ يَعْتَبِرْ
وَنَادَيتُ رِفْقاً فَقَالَ: اعْجَبُوا ... أَمِنْ دُونِ جِسْمٍ يُلَامُ البَشَرْ؟

(١) السابر، د. محمد عويد، أبو عبد الله محمد بن علي ابن عسكر المالقي (ت٦٣٦هـ)، حياته وآثاره، مجلة آفاق الثقافة والتراث، السنة(١٥)، العدد (٥٨): ٤٦. وابن عسكر، أبو عبد الله، وابن خميس، أبو بكر، أعلام مالقة، تحقيق د. عبد الله المرابط الترغي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٤٢٠هـ-١٩٩٩م: ١٨٣-١٨٤.

وَقَـــالَ أَتْبْـــصِرُنِي هَـــازِلاً فَإِنَّـكَ لَـسْتَ تُـرَى بِالْبَـصَرْ
فَقُلْـتُ لَقَـدْ صَـدَقَ القَـائِلُونَ: أُرِيهَـا الـسُّهَا وَتُرِينِـي القَمَـرْ[1]

المتأمل في هذا المشهد الذي يقوم على عشق الشاعر المتفاني في مقابل إعراض المحبوبة، يجد أن بناءه القصصي يقوم على النزعة السردية في بدايته، عبر منفذ ضمير المتكلم للشاعر، ومنفذ ضمير الغائب، العائد للمحبوبة، ويجمع الفعل (تَعَرَّضْتُهُ) الشاعر والمحبوبة معاً، فالشاعر يقص لنا أخباره عبر الفعل الماضي (أذاب، فأصبحت، لم يبقَ الذي دخل في زمنية الماضي)، فقد أذابه العشق، وأنحل جسمه، وظهرت علامات الشحوب عليه، وأصبح رسوماً دارسة، هذه المعاناة كلها، والملامح البادية عليه لم تُجْدِ نفعاً في مشاعر المحبوبة، فأراد الشاعر أن يتعرضها قاصداً؛ لترى بأم عينها ما أصابه من نحول. وهنا يتطور الحدث، ويرافقه انتقال السرد إلى الحوار الذي يبرز التصوير النفسي لمشاعر الشخصيتين، فيخاطبها بكل رفق ولين (رفقاً)، لاستثارتها، واستثارة المتلقي من أجل تصعيد درامية الفعل الشعري، ولكي تنظر إليه بعين العطف والشفقة، فقد أضناه العشق، وأنهكه الهوى، وأخذ الزمان صحته. ويتصاعد الخط الانفعالي للحوار، فأجابته مستهزئة، ورد عليها مستنكراً، لتتضح لنا أبعاد الموقف الدرامي من خلال التجاذب

(١) السُّها: كوكبٌ خفيّ في بنات نعشٍ الكبرى والناس يمتحنون به أبصارهم. وفي المثل: أُرِيها السُّها وتُرِيني القمر. انظر: العسكري، أبو هلال، جمهرة الأمثال، حققه وعلق حواشيه، ووضع فهارسه محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطامش، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م: ١/ ١٤٢.

والتلاقي والتنافر، وهذا هو سر التأثير المتزايد لأسلوب الحوار حين يستخدم في القصيدة[1].

يريد الشاعر من خلال الأساليب الحوارية في المشهد تحقيق أقصى درجات التفاعل مع المتلقي، فقد أظهر دهشته أمامه، فصار يسأل الشاعر ويجيب، لدرجة أنه خرج على معهوده فضرب مثلاً (أُرِيهَا السُّهَا وَتُرِينِي القَمَرْ)؛ لسوء تصرفها وبعد جوابها. وشكل هذا التراث رافداً من روافد التصوير الشعري في المشهد.

ويرتبط السرد بالزمن ارتباطاً وثيقاً، لأن "القص أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن"[2]، ويبرز هذا الارتباط في قول ابن سعيد المغربي[3]: [من الطويل]

فَرَدَّ عَلَيَّ العَيشَ بَعْدَ ذَهَابِهِ ... وَآنَسَنِي بَعْدَ انْفِرَادِي مِنَ الأَهْلِ
وَقَالَ إِذَا مَا الوَبْلُ فَاتَكَ فَاقْتَنِعْ ... بِمَا قَدْ تَسَنَّى عِنْدَكَ الآنَ مِنْ طَلِّ[4]
وَوَاللهِ مَا نَعْمَاهُ طَلٌّ وَإِنَّمَا ... تَأَدَّبُهُ غَيْثٌ يَجُودُ عَلَى الكُلِّ
رَآنِيَ أَظْمَا فِي الهَجِيرَةِ ضَاحِياً ... فَرَقَّ وَآوَانِي إِلَى المَاءِ والظِّلِّ[5]

---

(١) انظر: إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ٢٩٩.

(٢) قاسم، د. سيزا، بناء الرواية - دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ: ٣٧.

(٣) ابن سعيد المغربي، شعره: ١٥٨. المقَّري، نفح الطيب: ٢/ ٢٧٨.

(٤) الوَبْلُ: المطر الشديد الضخم القطر. الطَّلُّ: المطر الخفيف الضعيف الصغير القطر.

(٥) الهَجيرة: نصف النهار عند اشتداد الحر.

يقول ابن سعيد المغربي قبل رواية الأبيات السالفة: "فانفردت بالكتابة للوزير، وفوض إليّ جميع أموره، وأولاني من التأنيس ما أنساني تلك الوحشة، ومن العز ما أنقذني من تلك الذلة"[1]، فجاءت الأبيات السابقة لتخبرنا بيسر حاله وصفائها.

إذ يدخل الشاعر في المشهد على طريقة السرد المباشر، فيتجاوز المقدمات للدخول في القصة، ويبتعد عن تهيئة الجو للسامع، ويبدأ بموضوعه فوراً. وتبرز شخصية الوزير عبر منفذ ضمير الغائب (هو) أولى معالم البناء القصصي التي تشكل الشخصية الرئيسة في هذا المشهد، والفاعلة في الأحداث والمحركة لها (فردَّ)، (وآنسني)، وتعكس المكانة التي تتبوؤها هذه الشخصية، هذ المكانة التي تدفع بالحدث القصصي إلى التطور والنمو، ويمثل الشاعر (الراوي) الشخصية الأخرى التي تنمو وتتحرك معالمها في كنف الزمان، فقد قاده حظه الباسم إلى هذا الوزير.

ويتعالق السرد بالزمن الذي يمثل المعلم الآخر في هذا البناء القصصي. فقد استخدم الشاعر في هذا المشهد تقنية الاسترجاع، التي تتمثل بالعودة إلى الماضي من خلال تقنية الاستذكار، وهي "عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد"[2]، وتتمحور حول الذات وتجاربها.

---

(١) ابن سعيد المغربي، شعره: ١٥٨. المقَّري، نفح الطيب: ٢/ ٢٧٨.

(٢) العاني، مسلم شجاع، البناء الفني في الراوية العربية في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م: ٦٢.

ولعل استحواذ الزمن على المشهد القصصي جعله عنصراً مهماً في بنائه، فقد أسس ثنائية ضدية بين الماضي والحاضر، فالماضي مأساة ومعاناة وضياع وانفراد وجوع وفقر وذل ومسغبة، والحاضر ملهاة وعز وأمن وأمان. هذه الثنائية أظهرت التحول من الشقاء إلى الراحة النفسية، ومن الوحشة إلى التأنيس، ومن الشر إلى الخير، ومن الذل إلى العز، من الوضع الصعب والمعاناة والشقاء إلى الحياة الرغيدة الآمنة، حيث السعادة والهناء.

والمتأمل في المشهد يلحظ أن ماضي الشخصية هو المحرك للسرد والزمن، فلا ضير أن ينطلق السرد المرتبط بالزمن من الوعي بالماضي، فالزمن في المشهد يحقق للمتلقي فرصة الانتقال بين أبعاد الزمن الروائي بحركة تلقائية بين الماضي والحاضر، إذ تستريح الذات الشاعرة عندما تتفيأ ظلال الوزير. فيأتي السرد ليصف حالة راهنة وينتقل بالزمن من الماضي البائس إلى الحاضر الجميل (بِمَا قَدْ تَسَنَّى عِنْدَكَ الآنَ مِنْ طَلِّ)، فالماضي لشخصية الشاعر يكشف همومها ومعاناتها، لذلك ترغب في الابتعاد عنه، وتؤسس لحياة أفضل. وتصبح شخصية الوزير هي القادرة على حماية الذات الشاعرة من التلاشي والانهيار الكلي.

ويكشف السرد عن مجموعة من العلاقات، فهناك حال من التنافر بين الذات الشاعرة والماضي، تكشف عن صراع زمني ونفسي فيه، وهو صراع بين الواقع والحلم، فيصبح هذا الصراع من علامات التأزم الذي يعكس العالم الداخلي للشخصية، ويفصح عن حال من الالتحام بين الذات الشاعرة والحاضر.

ويتناوب السرد والحوار في مشهد للشاعر الأمير أبي الربيع الموحدي، فتارة بين الرسول والشاعر العاشق، وتارة أخرى بين الرسول والمحبوبة، في شكل الأسلوب الخطابي، يقول فيه[1]: [من الكامل]

يَـا سَـائِلِي مَـا لِي أَرَاكَ ضَـئِيلاً ... إِنِّي أَظُنُّـكَ بِالـهَوَى مَـشْغُولَا
وَأَرَى فُـؤَادَكَ مِثْـلَ بَـرْقٍ خَـافِقٍ ... وَأَرَى دُمُوعَكَ قَـدْ جَـرَينَ سُـيُولَا
هَـذِي شَـمَائِلُ مَـنْ جَفَـاهُ حَبِيبُـهُ ... أَتُحِـبُّ أَنْ أَمْـضِي إِلَيـهِ رَسُـولَا

وقفنا في مشهد سابق على شخصية الرسول بين العشاق ودورها المهم في إعادة الوصال بينهما، وأثرها الفعال في تحقيق ذلك، وقد ثمَّن ابن حزم الأندلسي ذلك الدور في كتابه طوق الحمامة ووضحه[2].

في هذا المشهد تظهر شخصية الرسول بين الشاعر والمعشوقة، فتارة تبدو المشاهد بين الرسول والشاعر، وتارة أخرى بين الرسول والمعشوقة، وهنا يجب أن نميز بين من تحكى له الحكاية، وبين المتلقي، فهنا المحكي له شخصية في المشهد القصصي. ويشكل الحوار بين الرسول والشاعر (الراوي) المفتاح السردي في المشهد الذي سيجعل المتلقي مشدود الانتباه لما ستؤول إليه الحكاية.

وتقوم اللغة بدور فاعل في كشف توتر الذات الشاعرة وصراعها وترددها، هذا الدور الذي يكشف عنه التنوع في الأساليب؛ فيبدأ الرسول

---

(١) الأمير أبو الربيع (سليمان بن عبد الله الموحد)، ديوانه: ٥٨.

(٢) انظر: ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد، طوق الحمامة في الألفة والألاف: ٣٤-٣٥.

بالنداء (يَا سَائِلِي)؛ لجذب انتباه الطرف الآخر من الحوار، وفي الوقت نفسه لفت انتباه المتلقي، ثم يردف بالاستفهام (مَا لِي أَرَاكَ ضَئِيلاً)؛ لاستثارة الشاعر؛ الطرف الآخر من الحوار، ثم ينتقل إلى أسلوب خبري يفصح عن الحال السيئة التي وصل إليها الشاعر؛ فيظن الرسول أن الهوى قد ملك قلبه، وأخذ العشق بناصيته، وأصبح قلبه متيماً، فساءت حاله، وسقم جسمه وبراه النحول، وخفق قلبه حزناً، وسالت دموعه ألماً، فيشعر الرسول أنها صفات العاشق المتيم مع الحبيبة الهاجرة، فهذه الأساليب المتنوعة في السرد من نداء واستفهام، وما إلى ذلك من الظنون والإجابة على لسان الرسول، ليست بالحقيقة إلا الحال النفسية الداخلية للشاعر، والمشاعر المكبوتة، فما كان من الشاعر أبي الربيع إلا قبول وساطة الرسول بينهما، وخاطبه قائلاً[1]:

[من الكامل]

إِيْ وَالعَلِيم بِمَا تُكِنُّ جَوَانِحِي ... فَاذْهَبْ هُدِيتَ إِلَى الرَّشَادِ سَبِيلَا
وَزُرِ الدِّيَارَ إِذَا وَصَلْتَ مُسَلِّماً ... وَانْدُبْ بِهَا قَلْبِي الصَّدِيعَ طَوِيلَا
وَاقْرَ السَّلَامَ عَلَى أَلُوف وَقُلْ لَهَا ... بِتَلَطُّفٍ: أَحْيِي فُدِيْتِ قَتِيلَا
قَتَلَتْهُ أَسْهُمُ لَحْظِكِ الجَانِي فَمَا ... أَبْقَينَ فِيهِ سِوَى السَّقَام دَخِيلَا
وَأَذَابَهُ فَرْطُ السَّقَام فَجِسْمُهُ ... قَدْ كَادَ أَنْ يَخْفَى ضَنًى وَنُحُولَا[2]
مَاذَا يَضُرُّكِ لَوْ رَدَدْتِ مَنَامَهُ ... وَنَفَيْتِ عَنْهُ سُهَادَهُ المَوْصُولَا
هَذَا إِلَيكِ كِتَابُهُ قَدْ خَطَّهُ ... بِسَوَادِ قَلْبٍ لَمْ يَخُنْكِ فَتِيلَا

(١) الأمير أبو الربيع (سليمان بن عبد الله الموحد)، ديوانه: ٥٨.
(٢) الضنى: المرض أو الهزال الشديد.

إِنْ خَـطَّ يُفْـسِدُ دَمْعُـهُ مَـا خَطَّـهُ فَلِذَاكَ مَـا أَضْـحَى الكِتَـابُ مُحِـيلَا
رُدِّي جَـوَابَ كِتَابِـهِ فَعَـسَاهُ يُـطْ ـفِئُ مِنْ جَوَى قَلْبِ المَشُوقِ غَلِـيلَا

في المشهد سرد خطابي، يتجلى في أفعال الأمر **(**فَاذْهَبْ، وَزُرِ، وَانْدُبْ، وَاقْرَ**)** التي تسهم في تطور أحداث المشهد وتصاعد الفعل الدرامي، عبر منفذ ضمير المخاطب الذي يكشف عن مشاعر الأنا وعُقَدِهَا**.**

ثم يتداخل الخطاب بين المخاطَب الرسول والغائب الشاعر، وهذه الحال من الغياب تتوافق مع حال القتل والذوبان اللتين أصابتا الشاعر **(**قَتَلَتْهُ أَسْهُمُ لَحْظِكِ، وَأَذَابَهُ فَرْطُ السَّقَامِ**)**، ويتوسل الشاعر بنغمات شعرية شجية تثير مكامن الحزن، فيبوح بما تكن نفسه فيسترسل بالشكوى، والتوجع وإظهار المعاناة، من الضياع الروحي الذي أصابه**.** ثم ينتقل الخطاب ليصبح بين الرسول والمحبوبة، ويرافق هذا الانتقال ازدياداً في درجة التوسل، التي يكشف عنها السؤال الذي يستثير الطرف الآخر من الحوار **(**المحبوبة**)**، ويخفي بين طياته الأمل الذي ينشده منها، بأن تشاركه آلامه لما نزل به من الهموم والآلام التي حلت به نتيجة البعد والهجر وخراب الديار **(**مَاذَا يَضُرُّكِ لَوْ رَدَدْتِ مَنَامَهُ**)**، ليصل المشهد إلى نقطة التأزم، وتتسلم المحبوبة **(**أَلُوف**)** كتاب الشاعر العاشق، فأجابت على لسان أبي الربيع[1]**: [**من الكامل**]**

قَالَتْ**:** فَسِرْ نَحْـوَ الحَبِيـبِ وَقُـلْ لَـهُ بِي مِثلُ مَا بِـكَ حَـذْوك التَّمْثِـيلَا[2]

(١**)** الأمير أبو الربيع **(**سليمان بن عبد الله الموحد**)**، ديوانه**:** ٥٨**.**

(٢**)** حذوك التمثيلا**:** أي أحذو حذوك وأتمثلك**.**

وَهَـــوَاكَ إِلَّا أَنَّـــهُ مُـــتَمَكِّنٌ لا تَـستَطِيعُ الـنَّفسُ عَنْـهُ عُـدُولَا
وَلَأَنْـتَ بُغْيَتُهَـا وَغَايَـةُ سُؤلِـهَا لَا تَرْتَـضِي بِـسِوَاكَ مِنْـهُ بَـدِيلَا

ويعود الحوار ليصور موقفاً جديداً حاملاً في طياته الحل للمأزق، فقد شكل قولها (فَسِرْ نَحْوَ الحَبِيبِ) لحظة التنوير التي أضاءت المشهد.

لقد حقق الحوار في مشهد أبي الربيع الموحدي وظيفة تواصلية إقناعية، فكان نمط تواصل؛ إذ تناوب الرسول والشاعر العاشق والمحبوبة على الإرسال والتلقي[1]، وكان جسراً بين الذات الشاعرة والآخر المحبوبة، وأخبر عن معاناتها، وكشف عن مشاعرهما، وأفصح عن أحلامها، وأظهر الارتباط بالحدث والشخصية والزمان. وشكلت الأساليب الإنشائية من الاستفهام والأمر وما إليه[2]، حواراً معلناً حسب تودوروف، وأظهر التنقل بين هذه الأساليب تنقلاً من حال إلى أخرى؛ من الهجر والبعاد، إلى الحب والوصال من ناحية، ومن ناحية أخرى؛ ليكسر رتابة السرد، ويبعد الملل عن المتلقي؛ حتى لا يتسرب السأم إلى نفسه.

ويؤكد هذا المشهد أن الحوار في مشهد الشاعر أبي الربيع الموحدي لم يكن لمحة خاطفة، بل أصبح مذهباً في القول وأسلوباً في التعبير، فقد غص ديوانه بمشاهد وفيرة من السرد والحوار، وأبانت عن النزعة القصصية فيه.

---

(١) انظر: علوش، د. سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٧٨.

(٢) انظر: تودوروف، تزفيطان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧م: ٤٦.

وبعد هذه الإطلالة على السرد والحوار في المشاهد الشعرية القصصية، نستطيع القول: لقد وجدنا لدى الشعراء ما تعارف النقاد عليه من طرائق السرد والحوار وتقنياتهما، فقد سلك كثير من الشعراء في سرد أحداثهم طريقة الترجمة الذاتية عبر منفذ ضمير المتكلم، ولجأ آخرون إلى طريقة السرد المباشر عبر منفذ ضمير الغائب، بينما سلك بعضهم طريقة الرسائل والمذكرات والوثائق، واستعمل بعضهم الآخر طريقة الضمير المخاطب. وقد فرضت طبيعة المشهد نوعية الأسلوب، سرداً أو حواراً أو كليهما، فوقفنا على أسلوب سردي يداخله الحوار الداخلي، كما وقفنا على مشاهد للحوار الخارجي وصوره المتعددة، والحوار الرشيق الموجز، وتوقف الحوار أحياناً ليملأ المشهد بجمل سردية، ولاحظنا تناوب السرد والحوار بين شخوص المشهد الشعري القصصي، كما لاحظنا ارتباط السرد بالزمن، والحوار بالحدث والشخصية والزمن. وما وقفنا عليه يعزز فكرة وجود العناصر القصصية في الشعر العربي. ويأتي الزمان والمكان ليكملا العناصر الفنية القصصية.

٣- بيئة القصة (الزمان والمكان)

يعد الزمان والمكان في العناصر التي تشكل دعامات البناء القصصي، فالزمن يشكل البعد الأفقي للمشهد، في حين يمثل المكان البعد العمودي له، وبالتحامهما يكون فضاء النص. فالزمن مجرى كل حدث، والمكان إطاره، ولا يؤديان عملهما إلا بوجود الإنسان، فالمكان يكتسب كينونته من الزمان، والزمان يكتسب زمنيته من المكان والحركة، فعلاقة الزمان والمكان علاقة جدلية مستمرة[١]. "فبيئة القصة هي حقيقتها الزمانية والمكانية، أي كل ما يتصل بوسطها الطبيعي، وبأخلاق الشخصيات وشمائلهم وأساليبهم في الحياة"[٢]. ووجودها في القصة الشعرية يضفي مزيداً من الواقعية، ويسهم في تنمية دلالتها، ويكسب الأحداث خصوصية في الرؤية، ويؤثر في تطورها.

وتنقسم البيئة إلى قسمين: الزمان والمكان؛ والحديث عن الزمان طويل ومتشعب، فالزمن أو الزمان كما ورد في لسان العرب اسم لقليل الوقت أو كثيره[٣]، يكتسب مفهومه من الحياة؛ فهناك الماضي والحاضر والمستقبل، ولكلٍّ دلالات ومفهومات، "فالماضي والمستقبل ينزلقان معاً نحو الحاضر تحت شكل ذكريات أو مشاريع"[٤] حسب فرانسواز غيون، فالزمن يعني التحول وعدم الثبات والانتقال من حال إلى أخرى.

---

(١) انظر: النابلسي، شاكر، مدار الصحراء، دراسة في أدب عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩١م: ٢٣٣-٢٣٤.

(٢) نجم، د. محمد يوسف، فن القصة: ١٠٨.

(٣) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (زمن).

(٤) مرتاض، د. عبد الملك، في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد (٢٤٠)، ١٩٩٨م: ٢٠٠.

والزمن في الأدب هو "الزمن الإنساني"[1] الذي يسير في اتجاه واحد أفقي، ويمضي بعيداً عن الطبيعة الدورانية للزمن، وهذا الزمن لا يعاد، واللحظة لا تتكرر، كما عند باشلار[2]. إذ يعيش الإنسان في لحظة الحاضر فقط، أي في زمن الصيرورة كما عند هيغل[3].

ولكي يُفهم الزمن ومعناه، يجب أن يُقرأ في ضوء السياق، لأنه "مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس، ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته، فهو وعي خفي؛ لكنه متسلط ومجرد، لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة"[4].

وفي دراستنا لطبيعة الأدب من زاوية الزمن: "نسمي الزمن الأول الزمن النفسي أو الزمن الداخلي، والثاني الزمن الطبيعي، أو الزمن الخارجي، ...، وهما يمثلان بُعدي البناء الروائي في هيكله الزمني، أما الأول فيمثل الخيوط التي تنسج منها لحمة النص، أما الثاني فيمثل الخطوط العريضة التي تُبنى عليها الرواية"[5]. أما تودوروف، فقد أطلق

---

(١) قاسم، د. سيزا، بناء الرواية- دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ: ٦٦.

(٢) انظر: باشلار، غاستون، حدس اللحظة، تعريب رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م: ٥٠.

(٣) انظر: بنعبد العالي، عبد السلام، هايدجر ضد هيجل، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٥م: ٩٣.

(٤) مرتاض، د. عبد الملك، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد (٢٤٠)، ١٩٩٨م: ١٧٣.

(٥) قاسم، د. سيزا، بناء الرواية- دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ: ٦٧.

على الزمن المتعلق بالقصة (زمن القصة)، وأطلق على الثاني المتعلق بالخطابة (زمن الخطابة)[1].

ويشمل الزمن الداخلي المدة التي تجري فيها الأحداث، وترتيبها، ووضع الراوي بالنسبة إلى الأحداث، أما الزمن الخارجي فيتعلق بزمن الكتابة وزمن القراءة[2].

فالزمن إحدى تقنيات القص، التي تقدم المشهد القصصي تقديماً منظماً، وهناك الزمن السردي "الذي يتم التعبير من خلاله عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، ومظاهر السرد، والكيفية التي تدرك بها القصة من طرف السارد، وأنماط السرد التي تتوقف على نوع الخطاب المستعمل من طرف السارد من أجل إبلاغنا بالقصة"[3].

وأحياناً لا تشير كلمات القصة إلى الزمان مباشرة، لكن فيها ما يدل عليها بشكل أو بآخر. فأحياناً نستدل على الزمان بدلالاته، لذلك لا بد من إيلاء الأهمية لكل المظاهر المؤشرة على النسق الزمني الذي ينتظم المشهد.

أما السمات التي يحضر فيها الزمن، فقد يكون محدداً، يدل على وقت بعينه، يستطيع الإنسان الوقوف عليه. وأحياناً يكون مفتوحاً وأجله غير معلوم، وأحياناً نقع في الزمن المحدد على زمن مفتوح.

---

(١) انظر: بورنوف، رولان، وأونيليه، ربال، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، مراجعة فؤاد التكرلي، ود. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، سلسلة مئة كتاب، ١٩٩١م: ١١٩.

(٢) انظر: قاسم، د. سيزا، بناء الرواية - دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ: ٣٧.

(٣) تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي - مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، الرباط، ١٩٩٢م: ٥٥.

وفي زمن القص تجدر الإشارة بنا إلى مؤشرين لهما أهمية واضحة في البناء السردي: هما الترتيب الزمني والمدة؛ أما الترتيب: فهو السرد المتواصل الخيطي، ولكن الكاتب قد يروي حادثة حديثة، ثم يقطع سرده ليروي حادثة قديمة وقعت في زمن ماض[1] أو زمن مستقبلي للشاعر مستخدماً تقنيتي الاسترجاع والاستباق.

وفي القصص ترتيبان: ترتيب على مستوى الواقع، وترتيب على مستوى القص. والشاعر أحياناً لا يعرض الحوادث على النحو الطبيعي المنطقي، بل يعرضها على ما يناسب زمن السرد.

وهناك المدة التي تتمثل في "سرعة القص بين مدة الوقائع، وطول النص القائم على مستوى القول، فقد يقص الراوي في مائتي صفحة ما جرى في سنة أو شهر أو يوم. وقد يقول بضع كلمات في عدة سنوات"[2]. ولكن طبيعة الشعر في الإيجاز والتكثيف تتطلب خلاصة أو حذفاً أو قفزاً؛ لتسريع حركة السرد في المشهد.

وفي كثير من الأحيان، لا يستطيع الروائي أن يروي حياة الشخصية بأكملها، بل يقوم بعملية "القفز حيث يكتفي بإخبار أن سنوات مرَّت من دون أن يحكي عن أمور وقعت في هذه السنوات. وفي مثل هذه الحال يكون الزمن على مستوى الوقائع زمناً طويلاً، أما معادله على مستوى القول فهو جد موجز

---

(١) انظر: عزام، محمد، تحليل الخطاب الروائي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣م: ٣٠٠.
(٢) المرجع نفسه: ٣٠٠.

أو أنه يقارب الصفر"[1]، وأحياناً يلجأ الراوي إلى الحذف أو القطع لتسريع السرد، ويتمثل ذلك في تخطيه للحظات حكائية بأكملها، من دون الإشارة إلى حدث فيها، وهذا الحذف أو القطع حسب تعريف تودوروف: وحدة من زمن الحكاية، لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة[2]، نستدل عليه من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية، كما يقول جينيت[3].

وقد يلجأ الراوي أو السارد إلى إيقافٍ في الزمن؛ وذلك عندما يلجأ إلى الوصف أو التعليق؛ لوصف الشخوص وملامحها أو أعمالها ووظائفها، فيقف الزمن؛ لأن الوصف يتعارض مع السرد، ويبطئ حركة المسار السردي[4].

أما المكان، فهو الفضاء الذي تدور فيه الأحداث، وتتحرك في إطاره الشخوص، وتحديده "يعطي الحدث القصصي قدراً من المنطق والمعقولية"[5]، ويجعله محتمل الوقوع، أو يوهم بواقعيته.

ويخلق ذكر الأمكنة في المشهد القصصي فضاء مماثلاً للفضاء الواقعي، الأمر الذي يسهم في إضفاء سمة الواقعية على المشهد، كما يسهم ذكرها في خلق المعنى، ويصبح أداة للتعبير عن المشاعر، واسترجاع الذكريات.

---

(١) العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، بيروت، دار الفارابي، ط٣، ٢٠١٠م: ١٢٥.

(٢) انظر: الصفدي، د. ركان، الفن القصصي في النثر العربي (حتى مطلع القرن الخامس الهجري)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١م: ٣٥٢.

(٣) انظر: جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، بحث في المنهج: ١١٩.

(٤) انظر: مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد: ٢٤٩.

(٥) وادي، د. طه، دراسات في نقد الرواية: ٣٦.

ويمكن تقسيم الفضاء المكاني نوعين: أماكن تدل على مواقع بعينها، واضحة المعالم ومحددة، إذ تعد هذه الأمكنة مغلقة على أحداث القصة. وأماكن مبهمة، لا تدل على مكان بعينه. أو يتحفظ الراوي على ذكرها؛ ربما لعاطفية اللقاءات، فتحديدها وعدمه سواء. وأحياناً نستدل على المكان بمظاهره الطبيعية، وصوره المادية المختلفة، ومظاهر المجتمع المعنوية فيه. أو ربما نقع على إشارات خفية له، وأحياناً لا يرسم الشاعر البيئة المكانية لكونها مألوفة لدى السامع وإذا كانت حركة الأحداث تجري في الذهن، عندها لا ضرورة لتحديد الفضاء المكاني.

وللمكان أهمية كبيرة، فهو يؤثر في حياة الشخوص وعواطفهم وتصرفاتهم وأفكارهم، ويفسر إلى حد بعيد سلوكهم، ويضيء جوانبهم النفسية. فطبيعة الإحساس به، ترسم لنا الحال النفسية للشخصية، كما تميز أسلوب التعامل مع الواقع. إن إحساس الشخصية بالمكان ليس إلا إحساساً بالواقع.

ويرتبط المكان بالزمان ارتباطاً وثيقاً في كثير من الأحيان، فيعكس الزمان امتداد الفضاء المكاني، ففي اللحظات الصعبة والحرجة يشعر الإنسان بانغلاق المكان وضيقه، بينما يشعر برحابته في لحظات السعادة والهناء.

ونقف على مشهد يحدد معالم الزمان الواقعي والنفسي، والمكان المحدد في قول أبي جعفر بن سعيد المغربي، وهو يروي لنا جمال ليلة قضاها مع من يهوى حَفْصَة بنت الحاج الرَّكُونيّة، الأديبة الشاعرة الجميلة المشهورة بالحسب والمال، في مشهد أقرب إلى الجرأة والوضوح منه إلى الغزل. فقد "اتّفق أن بات

أبو جعفر بن عبد الملك بن سعيد هو وإياها في جنَّة من جنَّات غَرْناطة الواقعة على نهر شنّيل على ما يبيت به الروض والنسيم، من طيب النفحة ونضارة النعيم، فلما حان الانفصال قال أبو جعفر: [من الطويل]

رَعَى اللهُ لَيلاً لَمْ يَرُحْ بِمُذَمِّمٍ عَشِيَّةَ وَارَانا بِحَوْرِ مُؤَمِّلِ
وَقَدْ خَفَقَتْ مِنْ نَحْوِ نَجْدٍ أَرِيجَةٌ إِذَا نَفَحَتْ هَبَّتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ
وَغَرَّدَ قُمْرِيٌّ عَلَى الدَّوحِ وانْثَنَى قَضِيبٌ مِنَ الرَّيحَانِ مِنْ فَوقِ جَدْوَلِ
تَرَى الرَّوضَ مَسْرُوراً بِمَا قَدْ بَدَا لَه عِنَاقٌ وَضَمٌّ وارْتِشَافُ مُقَبَّلِ"[1]

يرى المتأمل في مشهد أبي جعفر ابن سعيد تلازم البناءين الزمني والمكاني فيه، فالزمان الليل الذي يلف الحدث ويحيط به، والمكان حور مُؤَمِّل؛ جنَّة من جنَّات غَرْناطة على نهر شنّيل، يتحرك الحدث في رقعته. وهما عنصران مهمان في البناء القصصي.

هذا الزمن (الليل) يسهم في بناء المعالم القصصية للمشهد من ناحية، ومن أخرى يسهم في إنتاج المشهد بفاعلية تفرضها طبيعة اللقاء العاطفي. فالشاعر يسترجع أحداث ليلة اللقاء إلى لحظة النهاية، مع المحافظة على مسار الزمن من دون الخروج عليه.

كما يسهم تحديد الزمن (الليل) في تقريب السرد من الواقع، ويوحي بواقعية المشهد القصصي (ليلة في حور مُؤَمِّل)، ويعطي ممهدات للعيش ضمن أجوائه، ومتابعة أحداثه. فذكره ليس عشوائياً، وتحديده يفيد التخصيص،

---

(١) المقَّري، نفح الطيب: ٤/ ١٧٧.

فالليل ملتقى العشاق والابتعاد عن العذال والرقباء والوشاة، وظلامه الدامس الحالك يستر العواطف، ففيه تنام الأعين وتسكن فيه الأصوات.

وفي هذا المشهد حدث وحيد، وهو قضاء ليلة حب وعشق في حور مُؤَمِّل، وهذا الحدث يعكس طبيعة المجتمع آنذاك الذي يغلب عليه الترف والترفيه، فالشاعر يجعل من جمال الطبيعة معادلاً موضوعياً لجمال أحداث ذلك المشهد، فقد ذكر صبا نجد التي يتغنى العشاق بعليل نسيمها، ونفحاتها الزكية كرائحة القرنفل، كما أسقط الشاعر فرحه وانبساطه على الطيور فوجد في تغريدها السعادة والهناء التي يعيشها، حتى إن الروض بدا مسروراً لتلك الليلة الجميلة بما قد بدا له من عناق وضم وتقبيل.

ولا يستطيع الشاعر أن يروي أحداث المشهد بأكمله، لخصوصيته العاطفية، فكل حدث يفصله عن الذي يليه أحداث مضمرة تسد الفجوة بينهما، وذلك لا يفيد الإيجاز فحسب، وإنما يتعدى ذلك إلى مستوى الدلالة. فالإضمار يعني تغييباً لأجزاء مضمونية معينة بقصدية فنية عالية، "فالسردية الخطابية في هذه القصة تعتمد على تقنية الإضمار أو الإيجاز لكثير من المواقف والأحداث، التي يكتفي فيها الموقف عنها بالإيمائية الخطابية أو الإيمائية البيانية"[1].

ويعبر الليل عن الزمن الطبيعي الواقعي للمشهد (أي الزمن الخارجي)، في حين يظهر الزمن النفسي ممتداً، وهذا يعكس الحال النفسية للشخصية، وهو

---

(١) مزاري، شارف، مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م: ٩١.

زمن ذاتي شخصي لا يخضع لمعايير خارجية أو لمقاييس موضوعية، فنرى تداخل عناصر الزمن والصور والرموز والاستعارة لتصوير الذات في تفاعلها مع الزمن[1].

ونرى في زمن السرد الحاضر التخيلي، إذ يسترجع حوادث ليلة جميلة مضت، فيربط الشاعر بين ماضيه وحاضره. وهذا الزمن المحدد المغلق، المرتبط بالشخصية والحدث، يبين هيئة الحدث، وينتهي مع نهايته، إذ انتهى مع طلوع الفجر.

أما الفضاء المكاني الذي تتحرك فيه الأحداث فهو (حور مُؤَمِّل) أحد منتزهات غَرْناطة في منطقة سياحية جميلة على نهر شنّيل ملتقى العشاق والأحبة، وتحديده يجعل القارئ والسامع يتخيله، وكأنه يعيش في المكان ذاته. فالسعادة في المكان تفضي إلى سعادة في النفس، والإحساس به يبعث الطمأنينة في النفس، تجعل الذات تشعر بمرور الزمن سريعاً. وهذا المكان يعكس الطبيعة الساحرة للأندلس، فيؤثر في سلوك الشخوص، ويضيء جوانبهم النفسية. ففيه عناصر الجمال كلها؛ الجو والروض والمكان الهادئ البعيد عن أعين العذال. وتعكس طبيعة الإحساس به الحال النفسية للشاعر، فيتوافق الزمان والمكان في رسم خلفية نفسية للشخصيتين (الشاعر والمعشوقة) في المشهد القصصي، ويعد جزءاً فاعلاً في إنتاج ذلك المشهد.

---

(١) انظر: قاسم، د. سيزا، بناء الرواية -دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ: ٧٦-٧٧.

ويبدو الزمان (الليل) صريحاً ومحدداً في مشهد ابن الزَّقَّاق البلنسي، وهو يشير إلى دقة خصر محبوبته[1]: [من الطويل]

وَآنِسَةٍ زَارَتْ مَعَ اللَّيلِ مَضْجَعِي فَعَانَقْتُ غُصْنَ البَانِ مِنْهَا إِلَى الفَجْرِ
أُسَائِلُها أَينَ الوِشَاحُ وَقَدْ غَدَتْ مُعَطَّلَةً مِنْهُ مُعَطَّرةَ النَّشْرِ[2]
فَقَالَتْ وَأَوْمَتْ للسِّوارِ: نَقَلْتُه إِلَى مِعْصَمِي لَمَّا تَقَلْقَلَ فِي خَصْرِي

يشكل الشاعر والمحبوبة الزائرة طرفي المشهد، عبر منفذي ضمير المتكلم للشاعر، والغائب للمحبوبة، فيفصح الشاعر عن حدث الزيارة (زارت)، وموعده (مع الليل)، وما جرى في ذلك اللقاء من قُبَلٍ ومعانقةٍ، تعللاً للنفوس الصادية والمهج العاشقة، الذين لم يروا في ذلك من بأس ولا حرج[3].

وفي هذا المشهد يصف ابن الزَّقَّاق البلنسي فيه محاسن صاحبته، ويظهر مفاتن جمالها، والأساليب التي كانت تستعين بها في تجملها، وكيف أنها جاءت معطرة بشذى المسك وخلعت وشاحها وحليها. وعطرت جسدها بصنوف الطيب الذي يستثير مشاعر كل من يتنسمه، وهو وصف يعكس عموماً زينة المرأة الأندلسية.

وفي حدث الزيارة إشارات زمنية صريحة لفظاً وتعبيراً، حددها الشاعر زماناً لبداية مشهده، فكانت بداية الليل زماناً لبداية الحدث الذي انتهى قبل مشيب الليل. أما تفصيلات اللقاء، فقد لجأ الشاعر إلى الإضمار الحدثي

---

(١) ابن الزَّقَّاق البلنسي، ديوانه: ١٦٠.
(٢) معطَّلة: خالية.
(٣) انظر: البونسي، أبو إسحاق، كنز الكتاب ومنتخب الآداب: ٢/ ٧٨٣.

لتفصيلات ذلك اللقاء (فعانقتُ غُصْنَ البانِ منها إلى الفَجْرِ)، وذلك لتسريع السرد، بما يتناسب وطبيعة الشعر من الإيجاز والتكثيف وعدم الإطالة. وأخفى تعبير الشاعر زمناً نفسياً، عكس حالاً من السعادة والهناء، وكشف عن حال من الراحة والطمأنينة، "وهذا البعد الزمني مرتبط في الحقيقة بالشخصية لا بالزمن حيث إن الذات أخذت محل الصدارة، فَقَدَ الزمن معناه الموضوعي، وأصبح منسوجاً في خيوط الحياة النفسية"[1].

ويمثل الوقوف على الأطلال ومساءلتها وقوفاً على الزمن الكوني وأثره فيها، فهذا الشاعر الأمير أبو الربيع الموحدي ينادي ديار أحبته، ويسألها عن أهلها، في حوار داخلي، يسأل ويجيب[2]: [من الطويل]

مَرَرْتُ عَلى مَغْنَى الأَحِبَّةِ بَعْدَ مَا ... مَحَا رَسْمَهُ كَرُّ الضُّحَى وَالأَصَائِلِ
فَنَادِيتُ يَا مَغْنَى الأَحِبَّةِ: أَينَ مَنْ ... عَهِدْتُهُمُ سُكانَ هَذي المَنازِلِ
فَقَالَ: إِلَى دَارِ القُبُورِ تَرَحَّلُوا ... وَأَيُّ مُقِيمٍ فِي الدُّنَا غَيرُ رَاحِلِ
فَإِنْ تَسْأَلِ الأَجْدَاثَ عَنهُم صَبَابَةً ... فَحَسْبُكَ مَرْآهَا جَوَاباً لِسَائِلِ
وَكَيفَ يَرُدُّونَ السُّؤالَ وَإِنَّهُمْ ... لَعَمْرُكَ فِي شُغْلٍ مِنَ البَعثِ شَاغِلِ

تمثل ديار الأحبة وأطلالها الدارسة الفضاء المكاني الذي تدور فيه أحداث الزيارة، بعد انقطاع الشاعر عن تلك الديار مدة من الزمن، فيقف متعظاً أمامها، وينادیها، ويسائلها جرياً على عادة الشعراء في الجاهلية. فهو شاعر حضري لا يربطه بالأطلال أي ارتباط.

---

(١) قاسم، د. سيزا، بناء الرواية-دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ: ٧٧.

(٢) الأمير أبو الربيع (سليمان بن عبد الله الموحد)، ديوانه: ٤٧.

هذه الأسئلة والأجوبة تعكس طبيعة إحساس الشاعر بالمكان، وهو أيضاً إحساس بالزمن وطبيعته الدورانية وأثره الفاعل في الديار. فكأن الشاعر هنا يروي لنا قصص الدهر، التي تبرز في عمق التفكير، ودقة التأمل في الكون، فيعمد الشاعر إلى الحذف (فحسبك مرآها جواباً لسائل) لأنه أبلغ من الذكر، والشعور بالفقد أقوى من الشعور بالحب، وهنا يرتبط وصف المكان بنظرة الإنسان إلى الواقع، فصورة المكان تشعر بالضيق والانغلاق، بعد أن كان رحباً في أوقات الهناء. أي إنها قضية في التبصر الفكري بين الوجود والفناء.

وتبدو صورة المكان في هذا المشهد ثنائية ضدية زمانية ومكانية، بين الزمن الماضي الجميل البهي والحاضر الكئيب المؤلم، وبين مكان عامر بالحياة والحركة والجمال والخضرة، ومكان مقفر موحش وأطلال دارسة مجدبة، وبين السعادة والهناء، والأسى والحزن، وهي صورة رثائية تعتصر حزناً وانفعالاً وألماً وحسرة.

ويمثل الزمن جوهر العملية السردية في هذا المشهد، بل ويبرز عنصراً مهماً فيه، ويشكل بؤرة للتعالق الزماني والمكاني. إذ يسعى الإنسان إلى الكشف عن ماهية الزمن من خلال تساؤلاته عن ظواهره وتقلباته وتجلياته التي تندرج ضمن فلسفته الحياتية.

وإذا تتبعنا مجرى الزمان في المشهد القصصي وجدنا أن حدث (المرور) على ديار الأحبة يتحرك في زمن، وشخصية (الشاعر) الزائرة تتحرك في زمن، ورأينا زمن تعاقب الأحداث الذي مثَّله (كر الضحى والأصائل) زمناً

دائرياً لا طولياً[1]، ووقفنا على طبيعة التزامن الذي مثله مرور الزمن واندثار المعاهد والمنازل.

ومن المواقف التي نلحظ فيها تداخل الزمن، وتتاليه على الدمن والديار، وآثاره، حال الدهشة والتأمل أمام الفناء والوجود، وهذا المشهد يتحدث عن ماضي هذه الديار ومعاهدها ومنازلها، ويقف على حاضرها، فيتساءل عن سكانها، عن الأمطار، عن مجرى السيل والوادي، عن القوم وآثارهم وأثافيهم، وحاضرهم الذي آل إلى الإقواء والخلاء. فكانت إيماءات الصمت أشد وطأة من الحديث الصائت. وكان سؤال الاستعجام عن سكان هذه المنازل، وجوابه، حكمةً أزليةً تحكم طبيعة الوجود الإنساني **(وَأَيُّ مُقيمٍ في الدُّنا غَيرُ راحلِ)**.

ويتمثل الزمن الطبيعي في المشهد بالزمن الكوني الذي يدل على "إيقاع الزمن في الطبيعة ويتميز بصفة خاصة بالتكرار واللانهائية"[2]. وهذا النص السردي تتشكل في جوهره "بؤرة زمنية"[3]، تتمثل في الزمن الكوني المتعاقب المضمر المتمثل في الأيام والشهور والسنين، الذي يحدث مزيداً من التصاعد الدرامي، وهو زمن مفتوح وأجله غير معلوم ويسير وفق تسلسل منطقي للأحداث.

---

(١) انظر: مرتاض، د. عبد الملك، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد **(٢٤٠)**، ١٩٩٨م: ١٧٥.

(٢) قاسم، د. سيزا، بناء الرواية-دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ: ٧٤.

(٣) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي: ١١٣.

ولا يستطيع الشاعر أن يروي جميع الأحداث التي مرت على مغنى الأحبة، بل يقوم بعملية "القفز حيث يكتفي الراوي بإخبار أن سنوات مرَّت من دون أن يحكي عن أمور وقعت في هذه السنوات"[1]، فالزمن الإنساني يسير باتجاه واحد أفقي، "نحو المستقبل مؤكداً حتمية مصير البشرية"[2].

ويتجلى الزمن الداخلي في زمن الكتابة؛ أي زمن كتابة النص القصصي، في حين يبرز الزمن النفسي مثقلاً بالهموم والأحزان، ويعكس زمناً ذاتياً وحالاً نفسية صعبة للشاعر، فيزداد طوله[3]، الذي أبرزه الحوار الداخلي مع مغنى الأحبة، وهو في الحقيقة حوار نابع من شدة الألم.

وتتطلب مقتضيات السرد أن يربط الشاعر بين أقسام الزمن[4]: ماضيه وحاضره ومستقبله في صور متضادة تشكلها ثنائيات؛ الماضي / الحاضر، الحاضر / المستقبل، مع تداعيات كل زمن من السرور والشقاء. فالزمن لدى الشاعر مبعث قلق وتوتر واضطراب، ومبعث تسليم بالقضاء. وهذا الربط بين الأزمنة يمثل رؤية فنية تحمل موقف الإنسان من مظاهر الوجود، ويبرز العلاقة بين الأزمنة، الماضي يقدم الحياة في مكان، وكذلك الحاضر سيقدمها في مكان، فنقف على علاقة بين المكانين والزمنين.

---

(١) العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: ١٢٥.

(٢) قاسم، د. سيزا، بناء الرواية-دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ: ٧٠.

(٣) انظر: مرتاض، د. عبد الملك، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد (٢٤٠)، ١٩٩٨م: ١٧٨.

(٤) انظر: المرجع نفسه: ١٨٩.

ويمثل هذا المكان (مغنى الأحبة) صورة بصرية أيقظت كل حواس شخصية الشاعر[1]، فتجلت دلالته التعبيرية من خلال مظهره الخارجي، لأنها تعتمد أساساً "على وقع الأشياء والإحساس بها وما تثيره من إحساس لدى المتلقي، وذلك من خلال الإيحاء والرمز والدلالة"[2]، فالصمت صوت تعبيري يجعلنا نقف أمام المكان في رهبة لما يحمله من سكون وكأننا نسمع للمكان صدى للصدى (وَكَيفَ يَردُّونَ السُّؤالَ وَإِنَّهُمْ ...)، (إِلى دارِ القُبورِ تَرَحَّلُوا)، وهذا يعكس الدلالة التأثيرية والتعبيرية للمكان.

ولا تبقى الدلالة التعبيرية للمكان عند حده الجغرافي، بل تنتقل إلى ذاكرتنا التي تمثل مكاناً؛ لكونها تحوي في داخلها أمكنة تقوم باستحضارها كلما أحست بذلك الدافع النفسي. والذكرى هنا لا بد لها من مؤثر لأن "استرجاع الماضي يتم وفق ما يستدعيه انفعال اللحظة الحاضرة"[3]. هذه الدلالة التعبيرية ينتج منها دلالة تأثيرية تمكنت من التأثير على الشخصية وذلك باسترجاع الماضي، من خلال دلالة المكان التأثيرية، فهو يشير إلى الفراق والوداع وإلى الرحيل في نفس الشخصية، ما جعل استرجاع الذاكرة استرجاعاً غير إرادي.

---

(١) انظر: باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م: ١٦٣.

(٢) عبد المسلم، طاهر، عبقرية الصورة والمكان، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٠م: ٢٠٠.

(٣) القصراوي، مها حسن، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م: ١٩٢.

فتحول الزمن النفسي عند الوداع من مكان ذي دلالة تأثيرية إلى مكان ذي دلالة تعبيرية يؤدي فيها الصمت والذاكرة دور البطولة. هذه الدلالة التي تنتج من ألم الحدث الذي يحيل إلى ألم الزمان وألم المكان.

ويظهر الزمن في مشهد أبي جعفر محدداً، يظهر فيه الزمن الخارجي الطبيعي وتتابعه، والداخلي النفسي وتداعياته، فيه السرد والاستذكار وفيه الخطاب، فقد شرب أبو جعفر يوماً مع خواصه، وخرج في اليوم الثاني إلى الصيد وكان اليوم ذا غيم وبرد، ولما اشتد البرد مالوا إلى خيمة ناطور، وجعلوا يصطلون ويشربون على ما اصطادوا. فقال أبو جعفر يصف يومه، ويستطرد بما في نفسه[1]: [من الطويل]

وَيَومٍ تَجَلَّى الأُفْقُ فيهِ بِعَنْبَرٍ ... مِنَ الغيمِ لُذْنَا فيهِ باللَّهْوِ والقَنَصْ
وَقَدْ بَقِيَتْ فينا مِنَ الأَمسِ فَضْلَةٌ ... مِنَ السُّكْرِ تُغْرِينا بمنتهبِ الفُرَصْ
رَكِبْنَا لَهُ صُبْحاً ولَيلاً وبعضُنَا ... أصيلاً وَكُلٌّ إِنْ شَدَا جَلْجَلٌ رَقَصْ
وَشُهْبِ بُزَاةٍ قَدْ رَجَمْنَا بِشُهْبِهَا ... طُيُوراً يُسَاغُ اللَّهوُ إِنْ شَكَتِ الغَصَصْ[2]
وَعَنْ شَفَقٍ تغري الصَّباحَ أو الدُّجَى ... إِذَا أوثقَت ما قد تحرَّك أو قَمَصْ
وَمِلْنَا وَقَدْ نِلْنَا مِنَ الصَّيدِ سُؤْلَنَا ... عَلَى قَنَصِ اللَّذَّاتِ والبردُ قَدْ قَرَصْ
بِخَيْمةِ نَاطُورٍ توسَّطَ عذبَها ... جحيمٌ به من كان عُذِّبَ قد خَلَصْ
أَدَرْنَا عَلَيْهِ مِثْلَهُ ذَهَبِيَّةً ... دعتْهُ إِلى الكُبْرَى فَلَمْ يُجِبِ الرّخَصْ

(١) المقَّري، نفح الطيب: ٤/ ١٨٠-١٨١.

(٢) البزاة: واحدها البازي: من جوارح الطير، تُستخدم في الصيد. الغصص: ما اعترض في الحلق من طعام أو شراب، فلم يكد يبتلعه.

فَقُــلْ لِخَــرِيصٍ أَنْ يَــرَانِي مُقَيَّــداً بِخِدْمَتِـهِ لا يُجْعَـلُ البَـازُ في القَفَـصْ
وما كنتُ إلا طوعَ نفسي فهـل أرى مطيعاً لمن عن شأوِ فخريَ قد نَقَـصْ

في هـذا المـشهد تتحـرك الـشخوص، وتتعاقـب الأحـداث وتحبـك المواقف وكله في إطار زمني محدود المدة التي لا تتجاوز اليومين.

وفي مجال الزمن، يتضح في هذا المـشهد ترتيبـان للخطـاب الـشعري؛ ترتيب على مستوى الواقع، وترتيب على مـستوى القـص، إذ تُظْهِـر مقدمـة الأبيات ترتيب الأحداث على مستوى الواقع. أما على مستوى القص، فلـم يقدم الخطاب الشعري زمن القصة بنفس ترتيبها الافـتراضي، وبهـذا غـاب تتالي سرد الأحـداث عـلى أسـاس منطـق حـدوثها أولاً بـأول، وهـذا مـن التقنيات الحديثة المتبعة في الروايات، فيروي الشاعر ذهابهم للهو والقنص، ثم يخرج على الترتيب الواقعي للقص مستخدماً تقنية الاسترجاع؛ إذ "يترك الشاعر مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية"[1]، وذلـك لإيراد حدث السكر في اليوم الفائت، وهو حدث سابق على النقطة الزمنيـة التي بلغها السرد[2] (وَقَدْ بَقِيَتْ فينا مِنَ الأَمسِ فَـضْلَةٌ)، ثـم يتـابع الـشاعر (الراوي) ذكر الأحـداث في ذلـك اليـوم الجميـل وفـق تسلـسلها الزمنـي الطبيعي (ركبنا)، مع تداعياته النفسية مـن فـرح ورقـص وشـدو، وكيـف اصطادوا الطيور (وَشُهْبِ بُزَاةٍ قَدْ رَجَمْنَا بِشُهْبِهَا)، وبعد استمتاعهم مالوا إلى خيمة ناطور، بعد أن اشتد البرد، ولـسعت برودتـه أجـسامهم (والـبردُ قَـدْ

(١) قاسم، د. سيزا، بناء الرواية-دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ: ٤٠.
(٢) انظر: العاني، شجاع مسلم، البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٢.

قَرَصْ)، وذلك بعد أن قضوا نهمهم، ونالوا من الصيد سؤلهم (وملنا وقد نلنا من الصَّيدِ سُؤْلَنَا)، فأكلوا وشربوا.

ونلحظ في هذا المشهد وعياً حقيقياً بالزمن، يبدو في استخدام الشاعر تقسيمات الوحدة الزمنية (اليوم) ليشير إلى الانتقال في الزمن؛ الصبح ثم الأصيل فالليل.

ثم تتغير نبرة الخطاب في المشهد، وتنتقل إلى ضمير المتكلم (فقل لحريصٍ أَن يراني مقيَّداً)، مستخدماً تقنية الاستباق التي تتمثل في إيراد حدث سيقع في المستقبل[1]، فكان في أصحابه من حفظ هذين البيتين، ووشى بهما للسيد، فعزله أسوأ عزل.

هذه المفارقات الزمنية من الاسترجاع والاستباق تشير إلى وعي الشاعر بالزمن وإدراكه له، فضلاً عن دورها في كسر خطية السرد المتتابع إلى الأمام.

وفي مشهد أبي جعفر بن سعيد انتقال في المكان، من مكان مفتوح غير محدد (مكان الصيد) إلى مكان محدد (خيمة ناطور)، وهو في جوهره انتقال من زمن التعب في اللهو والقنص، إلى زمن الراحة في الأكل والشرب، أي انتقال من الزمن الطبيعي إلى الزمن النفسي.

هذا المكان المفتوح تارة، والمغلق تارة أخرى، يحمل دلالة تأثيرية له، والحديث عنه في هذا المشهد هو حديث عن غير وجه، فهو الشعور الجميل، والتغني الراقي، والراحة والسعادة.

---

(١) انظر: المرزوقي، سمير، وشاكر، جميل، مدخل إلى نظرية القصة، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة والدار التونسية للنشر، بغداد، ١٩٨٦م: ٧٦.

ويظهر الزمان والمكان في مشهد ابن الزَّقَّاق البلنسي في مشهد من مشاهد الطيف، وهو يقول[1]: [من الكامل]

زَارَتْ عَلَى شَحْطِ المَزَارِ مُتَيَّماً ... بِالرَّقْمَتَيْنِ وَدَارُهَا تَيْمَاءُ[2]

فِي لَيْلَةٍ كَشَفَتْ ذَوَائِبَهَا بِهَا ... فَتَضَاعَفَتْ بِعِقَاصِهَا الظَّلْمَاءُ[3]

والطَّيفُ يَخْفَى فِي الظَّلام كَمَا اخْتَفَى ... فِي وَجْنَةِ الزِّنْجِيِّ مِنْهُ حَيَاءُ

مَا زَالَ يُمْتِعُنِي الخَيَالُ بوَصْلِهَا ... حَتَّى انْزَوَى عَنْ مُقْلَتِي الإِغْفَاءُ

بَرَدَ الُحلِيُّ فَنَافَرَتْ عَضُدِي وقد ... هَبَّ الصَّبَاحُ وَنَامَتِ الجَوْزَاءُ[4]

في هذا المشهد شخصيتان، طيف المحبوبة عبر منفذ ضمير الغائب (زارت)، التي تقوم بالزيارة على الرغم من بعد المزار، تظهر من صفاتها المظهرية شدة سواد شعرها، والشاعر المتيم الذي يظهر في ضمير المتكلم (يُمْتِعُنِي).

يروي الشاعر قصته مع طيف فتاته الذي زاره عندما "نامت العيون، وهدأت الحركات"[5]، في ليلة شديدة الظلمة، وهنا يتجلى البعد الزماني

---

(١) ابن الزَّقَّاق البلنسي، ديوانه: ٦٣.

(٢) المتيم: تيمه الحب: أذهب عقله، واستعبده واستولى عليه. الرقمتين: تثنية رقمة، موضعان، وقيل هما روضتان: إحداهما قريب من البصرة والأخرى بنجد، وقيل: بل كل روضة رقمة، وقيل: الرقمتان في أطراف اليمامة. انظر: الحميري، الروض المعطار: ٢٧٢. تيماء: اسم موضع عند وادي القُرى.

(٣) العَقِيصة: خُصلة من الشعر ملتوية. ج (عِقَاصٌ).

(٤) الجَوْزاءُ: أحد بروج السماء. ونِطاق الجوزاء: ثلاثة نجوم نَيِّرة مُصْطَفَّة في وسط الجوزاء.

(٥) ابن حزم الأندلسي، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد (ت٤٥٦هـ)، رسائل ابن حزم الأندلسي، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠م: ١/ ٢٣٣.

للمشهد. وتحديده بالليل ليكون في غفلة عن أعين الرقباء والوشاة، ففي الليل غفلة العيون، ونوم السمَّار، والأفق الذي يستطيع أن يتنفس الشاعر به[1]، الأمر الذي يعكس توتر الحال النفسية لدى الشاعر، وهذا الزمن يسير على خط مستقيم ومتصاعد، ويكاد يخلو من تعرجات أو انكسارات حادة، فالأحداث تتتابع بالطريقة نفسها التي تتتابع بها على أرض الواقع، ثم يصف الشاعر شدة ظلام تلك الليلة، ليظهر معاناة السُّرى، ويصف طيف المحبوبة وتمتعه به، هذا التمتع في كنهه تعبير عن حال من الحلم، يجعله الشاعر متنفساً لرغباته المكبوتة. فكان الليل وصالاً، ولكنه في الحقيقة شكاة وهموم وهرب من الواقع.

وصورة الطيف في مجملها تعويض عن حرمان عاطفي، يلجأ إليه الشاعر لتحقيق رغبات كامنة، لا يمكن إشباعها أو تحقيقها في الواقع[2]، أو هو تعبير عما افتقده الشاعر في عالم الواقع، وأحياناً تتعدى صورة الطيف الحال العاطفية للشخص؛ لتكون تعبيراً عن حرمان مادي واجتماعي ونفسي يعبر عنه الشاعر في مقدمة قصيدة المدح.

وتبرز علاقة الحدث بالزمن، من خلال أحداث المشهد التي تحدث ليلاً (مَا زَالَ يُمْتِعُنِي الخَيَالُ بوَصْلِهَا)، على الرغم من خيالية الحدث وإبداعيته، فيمثل "الزمن لُحْمة الحدث، وملح السرد، وصِنْو الحيز، وقِوام

---

(١) انظر: فيصل، د. شكري، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: ٤١٢.

(٢) انظر: لندال، دافيدوف، مدخل علم النفس، ترجمة د. سيد الطواب، ود. محمود عمر، مراجعة د. فؤاد أبو حطب، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م: ٣١٠.

الشخصية"[1]، وتظهر الراحة النفسية بزيارته، والاستمتاع به. فقد تخيَّل الشاعر أحداثاً فوصفها، وتغنى بساعات الوصال مع طيفها، وتنعم بوجودها حتى أبان الفجر عن بياضه الذي بدد نوره صورة الطيف، في زمن بدا واضح المعالم، فبدأ مع الليل وانتهى مع طلوع الفجر، وهذا التحديد ينقل الزمن من العموم إلى التخصيص. ويسمى الزمن المنقطع: "حتى إذا انتهى إلى غايته انقطع وتوقف، ...، وهو زمان طولي لكنه متصف بالانقطاعية لا بالتعاقبية"[2].

وتتحرك شخصيتا المشهد في إطار مكاني، عكس كثيراً من المعاناة والحرمان، فقد ذهب الشاعر الأندلسي بأمكنته إلى الجزيرة العربية، وانتقل طيف المحبوبة من تيماء ووصل إلى الرقمتين قاطعاً الفيافي والوهاد؛ ليظهر معاناة مسير الطيف في الصحراء، وأهوال السفر ومشقته، إذ لم يمنعه بعد المزار من الزيارة، فمن دأب المحب أن يركب الصعب إلى حبيبه، فيصور صعوبة الرحلة ومشقات الطريق. وقد عمد الشاعر إلى تسمية المكان، على الرغم من أن الحدث وهمي وخيالي، ليوهم المتلقي بواقعية الأحداث.

وأحياناً لا تشير كلمات المشهد القصصي إلى الزمان مباشرة، لكن فيها ما يدل عليها بشكل أو بآخر. فأحياناً نستدل على الزمان بدلالاته، لذلك لا بد من إيلاء الأهمية لكل المظاهر المؤشرة على النسق الزمني الذي ينتظم

---

(١) مرتاض، د. عبد الملك، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد (٢٤٠)، ١٩٩٨م: ١٧٨.

(٢) المرجع نفسه: ١٧٥.

المشهد. فالشيب مثلاً له الدلالات اللونية والنفسية والشكلية، والحديث عن الشيب هو حديث عن الزمن، كما نجد في قول الأعمى التُّطِيْلي (ت٥٢٥هـ) في مشهد من مشاهد الشكوى[1]: [من الطويل]

بَكَتْ هِنْدُ مِنْ ضحْكِ المَشِيبِ بِمَفْرِقِي ... أَمَا عَلِمَتْ أَنَّ الشَّبَابَ خِضَابُ
وَقَالَتْ: غُبَارٌ مَا أَرَى وَتَجَاهَلَتْ ... وَلَيْسَ عَلَى وَجْهِ النَّهَارِ نِقَابُ
هَلِ الشَّيْبُ إِلَّا الرُّشْدُ جَلَّى غَوَايَتِي ... فَأَصْبَحْتُ لا يَخْفَى عَلَيَّ صَوَابُ
وَأَصْبَحَ شَيطَانِي يَعَضُّ بَنَانَهُ ... وَقَدْ لَاحَ دُونِي لِلقَتِيرِ شِهَابُ[2]
أَأَعْفُو لِصَرفِ الدَّهْرِ عَنْ هَفَوَاتِهِ ... عَلَى حِينَ لَا يَأْتِي عَلَيَّ عِقَابُ
وَأَتْرُكُهُ يَمْضِي عَلَى غُلَوَائِهِ ... وَقَدْ قَلَّ إِعْتَابٌ وَطَالَ عِتَابُ[3]
بَرِئْتُ مِنَ العَلْيَاءِ إِنْ لَمْ أَرُدَّهُ ... وَلِي ظُفُرٌ قَدْ عَاثَ فِيهِ وَنَابُ
وَإِنْ لَمْ أُنَهْنِهْ مِنْ شَبَاهُ بِعَزْمَةٍ ... تَذِلُّ لَهَا الأَشْيَاءُ وَهْيَ صِعَابُ

في المشهد عدة أصوات؛ المرأة (هند)، شديدة الحزن وكثيرة البكاء على الشاعر الراوي الذي يظهر عبر منفذ ضمير المتكلم الياء (بمفرقي)، وصوت ثالث يخرج أيضاً من حنجرة الشاعر، ولكنه يمثل وجهاً آخر لشخصيته، يصطنعه الشاعر ويناجيه، ويرى فيه جهل الشباب وغوايته وأعطاه لقب الشيطان.

---

(١) الأعمى التُّطِيْلي، ديوانه: ٨-٩.

(٢) القتير: المشيب، وأصل القتير رؤوس مسامير حلق الدروع تلوح فيها، شبه بها الشيب إذا نقب في سواد الشعر.

(٣) الغلواء: أول الشباب وحدته ونشاطه. الإِعْتابُ رُجوعُ المَعْتُوب عليه إِلى ما يُرْضِي العاتِبَ. العِتاب: اللوم والمراجعة.

ويدور بين هذه الأطراف حوار يبرز ارتباط الحدث بالزمن ارتباطاً وثيقاً، ويصف غزو الشيب ومفارقة الشباب، ويجلِّي فاعلية الزمن في الشخوص. فنرى الزمان ضابطاً الفعل، وبه يتم، وعلى نبضاته يسجل الحدثُ وقائعه، ونحن وإن كنا لا نستطيع أن نفصل بين الحدث والزمان إلا أننا نتبين أثر الزمان عاملاً فعالاً فيه[1].

وفي هذا المشهد يتلاعب الشاعر الراوي في النظام الزمني للحكاية، ولم يعتمد الترتيب الواقعي للقص، فقد كان بكاء المرأة **(هند)** بداية المشهد، ثم روى أحداث قصته، وعمد إلى قطع وتيرة النظام الزمني المتسلسل **(أَمَا عَلِمَتْ أَنَّ الشَّبابَ خِضَابُ)**؛ ليسترجع الأحداث الماضية مستخدماً تقنية الاسترجاع التي تتمثل في العودة إلى الماضي[2]، وذهب في موضع آخر من مشهده إلى استباق الأحداث في السرد وذكرِ الوقائع قبل وقوعها **(أأعفو لِصَرفِ الدَّهْرِ عن هَفَوَاتِهِ)**، **(وأتركُهُ يَمْضي على غُلَوَائِهِ)** مستخدماً تقنية الاستباق التي تتمثل في استشراف حدث آت والإشارة إليه مسبقاً[3]؛ لتجاوز خطية السرد إلى الأمام.

ونستدل على الزمن في هذا المشهد بمؤشرات دلالاته التي تعبر عن الدال والمدلول معاً، فقد جاء لفظ دلالة الزمن، وأثر فعله أقوى من لفظ الزمان ذاته. فكانت صورة الشيب التي رسمت في مخيلتنا اللون الأبيض

---

(١) انظر: سلام، د. محمد زغلول، دراسات في القصة العربية الحديثة: ١٣-١٤.

(٢) انظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي: ١٢١.

(٣) انظر: الفيصل، سمر روحي، الرواية العربية-البناء والرؤيا: ١٠٤.

للشعر، الذي يوحي بالتقدم في العمر والكبر والشيخوخة، وهذا يدل على ارتباط العلاقة بين الزمان ومظاهر الشخصية.

ففي حلول الشيب نذير بالأفول، وفي حديثه نعي للنفس، ومحاسبة لها على تقصيرها بما فرطت في الحياة، فضلاً عن دلالته الزمنية واللونية والنفسية والشكلية. فعندما يتحدث الشاعر عن الشيب فهو يتحدث عن الزمن، "وكلما امتد الزمن إلى الأمام، تراجع الشاعر إلى الوراء، كأن هناك تسابقاً عكسياً بين الطرفين، فالزيادة تعني النقصان، والتقدم يعني التأخر، إنه الصراع الأزلي بين الإنسان والزمن"[1]؛ أي هناك صراع وتضاد بين الشاعر والزمن؛ لأن الزمن يشكل لدى الإنسان "اغتراباً لكونه غامضاً ومخيفاً"[2].

ويعمد الشاعر إلى إبطاء حركة السرد، من خلال وقفة حوارية ووصفية في مجرى القص، فيلجأ إلى المشاهد الحوارية لكسر رتابة السرد التي عملت على تصوير المظهر الخارجي المتغيِّر للشاعر. كما أسهم الوصف (هَلِ الشَّيبُ إلا الرُّشْدُ جَلَّى غَوَايتي، فأصبحتُ لا يَخْفَى عليَّ صوابُ) في إحداث نوع من التأني في تدفق السرد. الأمر الذي منح الفرصة ليتمدد زمن الخطاب على حساب زمن القصة، وتسنَّى إبراز ملامح شخصية الشاعر وأثر الزمن فيها. ويعد هذا المقطع خارج الزمن القصصي؛ لأن الشاعر يترك الزمن، ويأخذ على عاتقه وصف منظر الشيب وإخبار المتلقي[3].

---

(١) طحطح، فاطمة، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي: ٢١١.

(٢) إبراهيم، صاحب خليل، جدلية الزمن واللون في ديوان عاشقة الليل لنازك الملائكة، صنعاء، دار الكتب، ٢٠٠٢م: ٩.

(٣) انظر: قاسم، د. سيزا، بناء الرواية -دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ: ٩٢-٩٣.

ويدخل الشاعر في زمن داخلي يمثله الحوار الداخلي على طريقة المونولوج، "للتعبير عن أشد الأفكار خصوصية تلك التي تقع قريبة من اللاشعور"[1]، فيخاطب شيطانه وذلك لتصوير الذات في تفاعلها مع الزمن[2]، فتتداخل عناصر الزمن مع الصور والرموز.

وتنظر المرأة في هذا المشهد إلى الزمن نظرة سلبية تشاؤمية، فترى الزمن عنصراً هداماً يقضي على قوى الإنسان[3] في حين ينظر الشاعر إلى الزمن نظرة إيجابية، فهو يمثل له الرشد والهداية.

لقد استطاع الشاعر أن يربط زمنه بالشكل المثلثي؛ الماضي **(**بكت، علمت، قالت، تجاهلت، جلَّى**)**، والحاضر **(**أرى، يعض**)**، ويستشرف المستقبل **(**أأعفو، أتركه، ...**)** وهذا الانتقال من الماضي إلى الحاضر انتقال من الوهم إلى الحقيقة. إذ لا يستطيع السارد "الاجتزاء باصطناع زمن معين يتسم بالرتابة والوحدة، بل تراه، شاء أم أبى، يُضطر إلى اصطناع كل الأزمنة الممكنة، متفرقة متباعدة، أو متزامنة متقاربة"[4]. فما يحكيه يمثل الزمن الماضي، وأن ثمرة الزمنين الاثنين الماضي والحاضر تتدحرج نحو المستقبل على أساس أن المتلقي يأتي حتماً متأخراً، فهذا الأمر يقوم على علاقة طولية متعددة متتابعة[5].

(١**)** وليك، رنيه، وآرن، أوستن، نظرية الأدب، تعريب د. عادل سلامة: ٣١١.

(٢**)** انظر: قاسم، د. سيزا، بناء الرواية-دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ: ٧٦-٧٧.

(٣**)** انظر: المرجع نفسه: ٧٠.

(٤**)** مرتاض، د. عبد الملك، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد **(**٢٤٠**)**، ١٩٩٨م: ١٧٩.

(٥**)** انظر: المرجع نفسه: ١٩٥.

ونلحظ في المشهد تزامناً، فالشاعر يريد أن يعيش في الزمن الـواقعي، بينما يريد شيطان الشاعر أن يعيش في الزمن النفسي، ويجدد صـباه، ويعـيش في وهم الشباب، فالزمن يسير إلى الأمام والشاعر يروي آلة الزمن به، وهذا البعد الزمني مرتبط في الحقيقة بالشخصية لا بالزمن.

وفي هذا المشهد تتنازع الإنسان صـور متـضادة عـلى مـستوى الـزمن تجمعها ثنائية التحول/الثبـات. فهنـاك ثنائيـة المـاضي/الحـاضر، المـاضي؛ الغواية والضلالة والصبوة والجهالة، والحـاضر؛ الرشـد والهدايـة، وثنائيـة الحاضر/المستقبل، الحاضر؛ الحياة بصورتها اليومية في دوران الزمن، ودوالها الفعلية الزمنية، والمستقبل الذي يمثل مسير الـزمن الإنـساني الأفقـي نحـو حتمية المصير والموت الذي لا رجعة بعـده، أي بـين ثنائيـة الـزمن الـضدية التحول/الثبات؛ أي التحول من حال إلى أخرى، الذي يسهم في زيادة حدة التوتر والاضطراب لدى الشاعر. فـالوعي بـالزمن "أحـد مكونـات قلـق الموت ذاته، ويؤكد ذلك أن الانشغال بـالتغيرات الجـسمية وبحالـة الجـسم يرتبطان بقلق الموت"[1]. ومـا الـشيب والمظـاهر الأخـرى التـي ترافقـه إلا ملامح زمنية تدل على المسير الأفقي للزمن الإنساني، الأمر الذي يجعل المرء يفكر ملياً في حقيقة الدنيا وسرابية آمالها.

---

(١) عبد الخالق، د. أحمد محمد، "قلق الموت"، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١١١، ١٩٨٧م: ١٤١.

ويبدو المكان جلياً في مشهد للشاعر الأعمى التُّطِيْلي، وهو يشكو همه وألمه[1]، من الوضع الاجتماعي القائم آنذاك؛ لأن المكان الاجتماعي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه[2]: [من الطويل]

وَقَائِلَةٍ مَا بَالُ حِمْص نَبَتْ بِهِ ... وَرُبَّ سُؤَالٍ لَيْسَ عَنْهُ جَوَابُ

نَبَتْ بِي فكنْتُ العُرْفَ فِي غَيرِ أَهْلِهِ ... يَعُودُ عَلَى أَهْلِيهِ وَهْوَ تَبَابُ[3]

فَبِالله مَا اسْتَوْطَنْتُهَا قَانِعاً بِهَا ... وَلَكِنَّنِي سَيْفٌ حَوَاهُ قِرَابُ[4]

أَيُغْضِبُ حُسَّادِي قِيَامِي إِلَى العُلَا ... وَقَدْ قَعَدُوا عَمَّا ظَفِرْتُ وَخَابُوا

هُمُ حَسَدُونِي لَا لِوِفْرٍ وَفَرْتُهُ ... وَلَكِنْ شَهِدْتُ المَكْرُمَاتِ وَغَابُوا

وَأَرْوَعَ لا يَنْأَى عَلَى عَزَمَاتِهِ ... مَرَامٌ وَلَا يُخْفِي سَنَاهُ حِجَابُ[5]

إن تحديد الفضاء المكاني **(حِمْص)** الذي تدور فيه الأحداث، وتتحرك في إطاره الشخوص **(المرأة المخاطِبة، والشاعر، والحُسَّاد)**، يضفي على المشهد القصصي مزيداً من الواقعية. وتعكس طبيعة الإحساس به الحال النفسية للشاعر، التي تؤثر في أسلوب تعامله مع الواقع. فإحساس الشخصية بالمكان ليس إلا إحساساً بالمواطنة، وإحساساً آخر بالزمن، فهذا

---

(١) الأعمى التُّطِيْلي، ديوانه: ٩.

(٢) انظر: شاهين، أسماء، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، دار الفارس للنشر، الأردن، ط١، ٢٠٠١م: ١٢.

(٣) التَّباب: الخسران والهلاك.

(٤) القِراب: غمد السيف ونحوه.

(٥) الأروع: الذكي الفؤاد والمعجب بحسنه وجهارة منظره أو بشجاعته.

الفضاء المكاني يؤثر في حياة الشخوص وعواطفهم وتصرفاتهم وأفكارهم. وقد أومأ الشاعر لنا بانغلاق المكان وضيقه في اللحظات الصعبة، (وقائلةٍ ما بال حمصَ نبَتْ بِهِ، ورُبَّ سؤالٍ ليس عنه جوابُ)، فتحول هذا الفضاء المكاني إلى عقاب يتسلل إلى دواخله، بل إنه أثر في نفسيته تأثيراً لم يجد جواباً للسؤال.

ومع توتر العلاقة بين الشخصية والمكان (الشاعر، حِمْص)، تظل الشخصية تكن للمكان مشاعر الحب، لذا فالمكان المحبوب "يرفض أن يبقى منغلقاً بشكل دائم، إنه يتوزع ويبدو وكأنه يتجه إلى مختلف الأماكن من دون صعوبة، ويتحرك نحو أزمنة أخرى، وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة"[1].

فهذا المكان يحمل دلالات تأثيرية في روح الشخصية لما له من أثر فيها (فكنْتُ العُرْفَ في غيرِ أَهْلِهِ). والشاعر هنا يشير إلى الفراق والرحيل في نفس الشخصية، ما جعل استرجاع الذاكرة استرجاعاً غير إرادي، فتحول الزمن النفسي عند الرحيل من مكان ذي دلالة تأثيرية إلى مكان ذي دلالة تعبيرية.

وفي هذا المشهد تعيش شخصية الشاعر زمناً نفسياً صعباً؛ إذ تستشعر قساوة الزمن الحقيقي (همُ حَسَدُوني، شهدْتُ المَكْرُماتِ وغابُوا)، فيشتد الصراع بين الزمنين، ويستسلم الشاعر للزمن النفسي الذي يجري عبر تقنيتي الاسترجاع والاستباق. فالحب له مكان كمكان اللقاء لذا فهو يرحل تاركاً ذكرى، والذكرى هنا لا بد لها من مؤثر لأن "استرجاع الماضي يتم وفق ما يستدعيه انفعال اللحظة الحاضرة"[2].

---

(١) باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا: ٧٢.

(٢) القصراوي، مها حسن، الزمن في الرواية العربية: ١٩٢.

ونرى أكثر تجليات الأمكنة في المشاهد التي ترتبط بمشاهد الذكرى والحنين إليها، كما نلمح في مشهد ابن خفاجة، وهو يروي لنا أسماء كثير من الأمكنة، عندما يجتاحه مطر الغربة والحنين، ويجرفه سيل الذكرى[1]:

[من الطويل]

وَلَمَّا تَرَاءَتْ لِي أَثَافِيُّ مَنْزِلٍ ... أَرَتْنِي مُحَيَّا ذَلِكَ الرَّبعِ أَشْأَما[2]

تَرَنَّحَ بِي لَذْعٌ مِنَ الشَّوقِ مُوجِعٌ ... نَسِيتُ لَهُ الصَّبرَ الجَمِيلَ تَأَلُّما

فَأَسْلَمْتُ قَلْباً بَاتَ يَهْفُو بِهِ الهَوَى ... وَقُلْتُ لِدَمعِ العَينِ شَأْنَكَ فَانْهَمى

وَخَلَّيْتُ جَفْنِي وَالدُّمُوعَ هُنَيْهَةً ... فَأَفصَحَ سِرٌّ مَا فَغَرتُ بِهِ فَما

وَعُجْتُ المَطَايَا حَيثُ عَاجَ بِيَ الهَوَى ... فَحَيَّيتُ مَا بَينَ الكَثيبِ إِلَى الحِمى[3]

وَقَبَّلتُ رَسْمَ الدَّارِ حُبّاً لِأَهْلِهَا ... وَمَنْ لَمْ يَجِدْ إِلّا صَعِيداً تَيَمَّما

وَحَنَّتْ رِكَابِي وَالهَوَى يَبعَثُ الهَوَى ... فَلَمْ أَرَ فِي تَيْمَاءَ إِلّا مُتَيَّما[4]

فَهَا أَنَا وَالظَّلمَاءُ وَالعِيسُ صُحبَةٌ ... تَرَامَى بِنَا أَيْدِي النَّوَى كُلَّ مُرْتَمى

أُرَاعِي نُجُومَ اللَّيلِ حُبّاً لِبَدْرِهِ ... وَلَسْتُ كَمَا ظَنَّ الخَلِيُّ مُنَجِّما

السؤال الذي يطرح نفسه، لماذا يكثر ابن خفاجة من ذكر هذه الأمكنة؟ ولماذا هذا الإصرار على ذكرها؟ وهل بذكرها يطمئن قلبه؟ أم أنها معادل موضوعي لغربته وحنينه؟

---

(١) ابن خفاجة، ديوانه: ٢٣٦-٢٣٧.

(٢) الأثافي: حجارة الموقد.

(٣) عجت المطايا: عطفتها.

(٤) تيماء: اسم موضع عند وادي القُرى.

بإمكاننا القول: إن المكان في العمل الأدبي القصصي ينهض بوظيفة بنائية دلالية، تشكلها حركة الشخوص والأحداث، والزمن الذي يدخل في صيرورتها. ونذهب في قولنا إلى أبعد من ذلك، بأنه أداة للتعبير عن المشاعر، بما يحتفظ به من مخزون في ذاكرة الشاعر.

في هذا المشهد نلحظ تعدداً للبيئات المكانية، فقد ذكر الشاعر الكثيب والحمى وتيماء تعبيراً عن كثرة لواعج الغربة والحنين في نفسه، في وقت عصفت المحن في بلده، وكثرت فيه الفتن الداخلية، وعجَّ بالمتناقضات. ليصبح الوطن المحبوب الأكثر رسوخاً في وجدان الشاعر.

وذِكرُ هذه الأمكنة يظهر الجانب الاجتماعي المتأزم عند الشاعر، إذ تشير الرحلة والتنقل بين هذه الأماكن في الصحراء إلى رحلة الشاعر الطويلة في الحياة، وتعبر عن وحدته ووحشته التي اعترته في كبره، حتى غربته عن نفسه.

وتتجاوز هذه الأمكنة بعدها الجغرافي، ليصبح لها دلالة رمزية وتأثيرية، وتشكل مكاناً نفسياً يأخذ اكتماله من مشاعر الشاعر وحاله النفسية، وتتحول إلى مكان جديد "مصور من خلجات النفس وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع"[1].

وقد مضى الشاعر على عادة الشعراء في الجاهلية، فقد أثار مرأى الأثافي والأطلال الأسى والحزن في نفسه، وحرك ما في داخله من لواعج

(١) النابلسي، شاكر، مدار الصحراء، دراسة في أدب عبد الرحمن منيف: ١٦.

الشوق واللوعة، وسعَّرت تلك المناظر الشوق والحنين، فانهلت بهطَّال من الدمع (وَقُلْتُ لِدَمعِ العَينِ أَنجِدْ فَأَتْهَمَا)، ثم تابع الشاعر مسيره وتنقله (وَعُجْتُ المَطَايَا حَيثُ هَاجَ بِيَ الهَوَى)، وهو بالحقيقة رحيل من مكان لآخر؛ بسبب الفتن والاضطرابات، ثم مرَّ على مغنى الأحبة (وَقَبَّلتُ رَسْمَ الدَّارِ حُبّاً لِأَهْلِهَا)، (وَحَنَّتْ رِكَابِي وَالهَوَى يَبعَثُ الهَوَى)، (فَلَمْ أَرَ فِي تَيْمَاءَ إِلّا مُتَيَّمًا)، ليصل إلى وصف حاله (فَهَا أَنَا وَالظَّلمَاءُ وَالعِيسُ صُحبَةٌ)، ويشعرنا بكثرة تنقله، فقد تقاذفته يد النوى (تَرَامَى بِنَا أَيْدِي النَّوَى كُلَّ مُرْتَمَى)، ورمته كل مرتمى.

والشاعر بهذه الوقفة الطللية يقف بين مربعين أو مكانين لديار الأحبة وهما بالحقيقة لدياره، أحدهما مقفر موحش وأطلال دارسة مجدبة، وأرض قفر بلاقع، وهو في الحقيقة يعبر عن شعوره عند خروجه من بلده الذي تملؤه الفتن والأحداث، والآخر عامر بالحياة والحركة الذي يمنح الجمال حيث يعمر بالحياة والنضرة والشباب. وهو المكان الذي كانت عليه دياره. فيقف مدهوشاً أمام دلالة المكان التعبيرية وما تثيره من إحساسات، تمثلت في تحول بلده من الأمن والاستقرار، إلى الفتن والفوضى والمتناقضات.

وتتجلى الدلالة التعبيرية للمكان أيضاً في مظهره الخارجي، فصمت هذه الأماكن الطللية صوت تعبيري يجعلنا نقف أمام المكان رهبة لسكونه ووحشته، وكأننا نسمع فيه صدى للصدى. فضلاً عن دلالته التأثيرية التي تشير إلى الفراق والرحيل في نفس الشاعر.

وهذا التنوع في الحيز، والشسوع في الفضاء، والغرابة في تقديم المكان للمتلقي[1]، يمثل الحالة الشعرية عند الشاعر حسب فاليري[2]، وتعكس موقف الشاعر من أحداث بلده والمصير الذي آل إليه؛ إذ يُسقط معاناته وألمه على هذا الموقف. ويتخذ من كل تحرك في هذا المشهد بين الأمكنة غاية، ومن كل تنقل حدثاً تسعى الشخصية إلى تحقيقه حسب فلوبير[3].

وفي تجربة الغربة والحنين الخفاجية نقع على صور رمزية متنوعة، لعل أبرزها صورة الليل التي كانت تلح عليه كثيراً، حتى تحولت إلى رمز صار الشاعر يستخدمه للدلالة على نفسيته، فالليل عنده رمز الكآبة والخوف والقلق، والأرق والسهاد، وهو رمز للشيخوخة والعجز، والليل عند ابن خفاجة أيضاً هو رمز لغربته، بكل مظاهرها من وحدة ووحشة وخوف. وأحياناً نقع على أوصاف الليل، كالبدر، تلك الصورة الرمزية التي تشير إلى المخرج من ظلمته النفسية أو شعاع أمل له، والهادي له. فهذه الصور الرمزية هي "وليدة معاناة الشاعر، بل هي من صميم تجربته الذاتية الدالة على أرقه وسهاده وطول لياليه وخوفه وغربته وشوقه، ...، وتأزم نفسيته وغربة روحه"[4].

---

(١) انظر: مرتاض، د. عبد الملك، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد (٢٤٠)، ١٩٩٨م: ١٣٧.

(٢) انظر: المرجع نفسه: ١٣٢.

(٣) انظر: المرجع نفسه: ١٢٩.

(٤) دخموش، فتيحة، تجربة الغربة والحنين في شعر ابن خفاجة الأندلسي، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة منتوري - قسنطينة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ٢٠٠٤-٢٠٠٥م: ١٨٣.

وصفوة القول: لقد وقفنا على البيئة الزمانية والمكانية في المشاهد الشعرية القصصية، وتعرّفنا أنواع الزمن وسماته، فوقفنا على الزمن الخارجي والداخلي النفسي، ووقفنا على الترتيب الزمني والمدة؛ وعلى مظهري السرعة والبطء في حركة السرد، فكان الإضمار والقفز لتسريع وتيرة السرد في المشاهد، وبالمقابل كان للإبطاء في زمن القص دور في كسر رتابة السرد، من خلال المشاهد الحوارية التي عملت على إحداث نوع من التأني في تدفق السرد، والوقفة الوصفية التي تقع خارج الزمن القصصي. كما وجدنا عند الشعراء تقنيتي الاسترجاع التي تروي الأحداث الماضية، والاستباق التي تستشرف الوقائع وتذكرها.

ووقفنا على البيئة المكانية وأنواعها، ووجدنا ارتباط المكان بالزمان، ونظرنا في المكان المغلق والمفتوح. ورأينا تلازم المكان والزمان في البناء القصصي.

وبعد استعراض العناصر الفنية القصصية في أشعار المرابطين والموحدين من الحوادث والشخوص، والسرد والحوار، والزمان والمكان، تكون عناصر البناء القصصي قد اكتملت جوانبها، وبذلك تتضح معالم القصة الشعرية في أشعارهم. وإن اختلفت عن عناصر القصة النثرية في الامتداد والضيق. وهذا يؤكد تميزَ الأدب الأندلسي وأهميتَه وقيمتَه، ويدحض مزاعم بعض الباحثين بانعدام القص في الشعر الأندلسي[1].

---

(١) انظر: مريدن، د. عزيزة، القصة الشعرية في العصر الحديث: ٤٨.

الخاتمـة

تجاوزت صفحات هذا الكتاب الأربعمئة مجسدة طموحنا في الكشف عن المشاهد الشعرية القصصية لدى شعراء المرابطين والمَوَحِّدين من خـلال تتبع عناصر القص في قصائدهم.

ولن نعود إلى تلخيص ما سـبق أن عرضـناه، ولا إلى التنويـه بجميـع نقاط الدراسة الأساسية، ولكننا سنكتفي بالإشارة إلى نقاطه الرئيسة.

فقد انتظمت هذه الدراسة في مقدمة وتمهيد تاريخي ومـدخل وخمـسة فصول، وانتهت بهذه الخاتمة التي ستسطر ما توصلنا إليه من نتائج.

فقد استعرضنا الجانب التاريخي لدولتي المرابطين والموحِّدين في التمهيـد بإيجاز. ثم تحدثنا في المدخل عن مفهوم القـصة الـشعرية وجـذورها في الـشعر العربي القديم، ووقفنا في فـصول الكتـاب عـلى أهـم الأغـراض التـي تناولهـا الشعراء في مشاهدهم القصصية؛ فقد توسعوا في الاتجاه الـذاتي الـذي عكـس الهموم اليومية الفردية والجماعية، فوقفنا على المشاهد الغزليـة وعلاقـة الـشاعر بالمرأة وهجر الأحباب ورحيلهم، وتناولنا أيـضاً المـشاهد الذاتيـة التـي تتعلـق بالشاعر من مشاهد الذكرى والحنين، والرثاء وبكاء الأهل والديار، والطبيعة.

ونقل الاتجاه الاجتماعي صورة الحيـاة في ذلـك الزمـان، فوقفنـا عـلى مشاهد حكايات المجالس، والخمرة، والإخوانيات التي كانت تقـام بقـصد

التشويق أو الإثارة وإظهار البراعة الفنية. ومشاهد الهجاء والنقد الاجتماعي الساخر، ومشاهد الشكوى والتذمر وهمومها. وأسهمت الظروف السياسية في بروز مشاهد سياسية تمثلت في مدح الأمراء والتغني بالفتوح والانتصارات، فضلاً عن القضايا المتنوعة التي نتجت من الظروف السياسية. وعرضنا للشعر الديني والتصوف؛ لكونه موضوعاً جديداً في تلك البلاد، حيث كان الشعراء ينظمون بعض قصائدهم في صورة حكاية فيها الشخوص والأحداث، مع الاهتمام بإبراز الحوار وعنصري الزمان والمكان. وتحققت قيمة هذا العمل الأدبي في دراسة العناصر القصصية فيه، والكشف عن مواطنها وتحليلها، فكان الفصل الخامس الذي تناول الحوادث والشخوص، والسرد والحوار، والزمان والمكان.

وبعد هذه الدراسة المستفيضة نرى أن ظاهرة القص من الظواهر الفنية البارزة في الشعر الأندلسي، ولكن ليس بالمفهوم الاصطلاحي الدقيق للقصة بأنه فن أدبي له القواعد الخاصة به، والأركان التي يجب أن تتوافر فيه، وشكله الخاص ووظيفته المنوطة به، والشخوص المتعددة، والعقدة والحل والأسلوب، ولكن من حيث إنها تلتقي بقصة شعرية تروي أحداثاً، وتصف وقائع. لذلك ابتعدنا في التسمية عن القصة الشعرية لعدم اكتمال عناصر القص في بعض المشاهد، واكتفينا بعبارة المشهد الشعري القصصي.

وقد لف الغموض بعض العناصر القصصية في الشعر، واحتاج في كثير من الأوقات إلى تحليل واستكداد فهم؛ لطبيعة الشعر الموجزة والإيحائية، أما في القصة النثرية فنشعر بامتداد العناصر القصصية الطولي

والعرضي فيها، وتعدد الأحداث والشخوص، وتناوب السرد والحوار، والفجوات الوصفية الزمنية بينهما.

ويدور المشهد الشعري القصصي في كثير من مشاهده في فلك القصة القصيرة من دون بقية الأنواع القصصية الأخرى، فتكون هذه المشاهد أشبه بالقصة القصيرة من حيث محدودية الشخوص وقلتها وبساطة الأحداث، والاقتصار على فكرة وحيدة بسيطة، والسرد والحوار الموجز الرشيق، لذا تكون قصيرة الموضوع لا تتجاوز بضعة أبيات، وسريعة الحوادث، من دون التوسع في التصوير. ومع ذلك نرى مشاهد قصصية تتسع في أبياتها.

ولم تأت القصة في الشعر على أنها قصة لها أركانها وميزاتها في قصائد مستقلة، فقد جاءت مبثوثة ضمن القصيدة، إلا ما ندر، أو جاءت بشكل مقطوعة، إذ إن كثيراً من المشاهد القصصية جاءت على شكل مقاطع من قصيدة، أو متخللة في أبياتها، وليست منفردة بذاتها، فيما عدا المقطعات التي شكلت قصة قصيرة.

وأهم ما يلحظ في مثل هذه النماذج القصصية؛ الاختزال والتكثيف، الأمر الذي يؤدي إلى غياب بعض مكونات البناء القصصي.

ولم تكن القصة في الشعر مقصودة لذاتها، لذلك كانت العفوية القصصية سبباً في عدم اكتمال عناصر القصة وبساطتها وفطرتها.

وقد كانت حياة الأندلسيين مادة طيبة للفن القصصي، فاستلهم الشعراء طبيعة البيئة الأندلسية الخلابة وصورة الحياة فيها؛ الاجتماعية والسياسية

والأدبية والثقافية والدينية، والحياة اللاهية والزاهدة، وأضفوا عليها من خيالهم المبدع، فجاءت موضوعات المشاهد صورة مشابهة لواقعهم.

وبعد تأمل المشاهد الشعرية القصصية في هذه الدراسة، لا نجد ضابطاً صارماً لبنائها، ولا نجدها على نمط واحد أو صورة واحدة، فهي لا تخلو من التباين والتغاير من حيث الشكل والمضمون. فقد تنوعت الموضوعات لدى الشاعر حسب اتجاهه في الحياة. واتضح في بعضها عناية الشاعر بالأسلوب القصصي، فجاءت المشاهد القصصية مكتملة العناصر، تكشف عن مدى النضج الفني في القصص الشعرية. وطغى عنصر على آخر في بعضها، وجاء بعضها على شكل نماذج صورة سريعة تعين حدثاً قد يكون بسيطاً للغاية.

وقد اختلفت المقدمات في المشاهد القصصية تبعاً لطبيعة الموضوع المروي، وخلا كثير من المشاهد من المقدمات. ودخل كثير من الشعراء في موضوعات قصصهم مباشرة. ولم يمنع إيراد القصة في الشعر من الصور والأخيلة، كما لم يمنع من الخيال المجنح، واستخدام الأمثال.

وتميزت الشخصية في المشاهد بالإيجاز والتكثيف وعدم الإطالة؛ بسبب طبيعة الشعر، وكان الشاعر في أغلب المشاهد الشعرية القصصية شخصية رئيسة ومحورية، وناب عن شخوص قصصه في التفسير، فنهل من معين إحساسه بالحياة، ومن معين الذكريات، ومن الوعي. وكشف عن هواجسه ومعاناته ونفسيته.

في حين تظهر الشخوص الأخرى شخوصاً ثانوية، يقتصر دورها على إتمام المشهد الشعري القصصي تارة، وتارة أخرى تؤدي دوراً فاعلاً في أحداثه، لذلك يستلزم بناؤها جهداً فنياً كبيراً من الشاعر. وتتشابه ملامح الشخوص في القصص ذات النوع الواحد كما في قصص طيف الخيال مثلاً.

واستطاع الشاعر أن يخرج بالشخصية على الغنائية إلى الروائية، وأبدع في تصوير انفعالاتها وملامح أدائها.

واقتصر الشاعر في كثير من المشاهد على حدث واحد، يدور حول شخصية رئيسة مركزية، واستخدم تقنيات متعددة بالسرد والحوار، وركز على الحوار الداخلي (الحوار مع النفس) الذي دل على الرقي في عناصر القصة.

ولم نعمد إلى تقسيم العناصر القصصية؛ لماهية الشعر التي تختلف عن ماهية الرواية في التعددية للعناصر، والبروز الواضح لجزئياتها.

وتنوع الزمن، فجاء بصور متعددة أبرزها الزمن الواقعي، ثم النفسي والتاريخي والكوني. ولاحظنا قفزات فيه أدت إلى تسريع الزمن، كما لاحظنا وقفات وصفية أدت إلى التخفيف من وتيرته وإبطائه. وارتبط ببقية العناصر القصصية.

وانتقلت لغة القص عند الشعراء بين ثلاثة أساليب: المباشرة (هو)، والذاتية (أنا) التي تكشف عن نوايا الشاعر وهواجسه. والخطابية (أنت) التي تسوق القصة نحو الأداة الحوارية. ونتج من هذه الأساليب تعدد الأصوات والتداخل بين السرد والشعر. الأمر الذي جعل الشعر القصصي يتميز بإيقاع سردي ساحر.

وقد غلب إيقاع البحر الطويل على كثير من المشاهد، وجاء امتداد تفعيلاته متناسباً مع الامتداد القصصي. ثم تلاه البسيط، فالكامل.

وقد كان الغزل أكثر الأغراض استئثاراً بالقصص الشعرية، ورأينا تشابهاً في موضوعاته بين الشعراء، إذ تكاد تتفق مشاهده في لحظة الصراع وتأزم الأحداث والنهاية، وإن اختلفت مقدماته.

وقد تميزت القصة الشعرية بالصدق الفني، واتسمت معانيها بقوة التأثير؛ لكونها تمس شغاف القلوب، وتعالج أموراً إنسانية تتصل بالفرد والجماعة.

وأخيراً، لقد قامت هذه الدراسة على إبراز مواطن القص في المشاهد الشعرية، وآمل أن أكون قد وفقت في إبراز ما رمته.

الفهارس العامة

- فهرس المصادر والمراجع
- فهرس الرسائل الجامعية
- فهرس المجلات والدَّوريات
- فهرس المحتويات

فهرس المصادر والمراجع

١. **القرآن الكريم.**

٢. ابن الأَبَّار، أبو عبد الله محمد بن عبد الله ابن أبي بكر القضاعي **(ت٦٥٨هـ):**

- **تحفة القادم**، أعاد بناءه وعلق عليه **د.** إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م.
- **ديوانه**، قراءة وتعليق الأستاذ عبد السلام الهرَّاس، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية المغربية، ١٤٢٠هـ – ١٩٩٩م.

٣. إبراهيم، صاحب خليل، **جدلية الزمن واللون في ديوان عاشقة الليل لنازك الملائكة**، صنعاء، دار الكتب، ١٤٢٢هـ-٢٠٠٢م.

٤. ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٥م.

٥. أرسطو، **فن الشعر**، ترجمة وتقديم وتعليق **د.** إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٧م.

٦. الأزرقي، الإمام أبو الوليد محمد بن عبد الله بن أحمد **(ت٢٥٠هـ)**، **أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار**، دراسة وتحقيق **د.** عبد الملك بن عبد الله بن دهيش، مكتبة الأسدي، **د.** مكان، ط١، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م.

٧. إسماعيل، د. عز الدين:

- **الأدب وفنونه**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٩، ٢٠٠٤م.
- **الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٦٦م.

٨. الأصبهاني، إسماعيل بن محمد بن الفضل التيمي، **دلائل النبوة**، تحقيق محمد محمد الحداد، دار طيبة، الرياض، ط١، ١٤٠٩هـ.

٩. الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، تحقيق عبد الكريم إبراهيم العزباوي ومحمود محمد غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

١٠. الأصفهاني، العماد (ت٥٩٧هـ):

- **خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب**، الجزء الأول، تحقيق محمد المرزوقي، ومحمد العروسي المطوي، والجيلاني بن الحاج يحيى، الدار التونسية للنشر، تونس، ط٣، ١٩٨٦م.
- **خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، الجزء الثاني**، تحقيق آذرتاش آذرنوش، نقحه وزاد عليه محمد العروسي المطوي، والجيلاني بن الحاج يحيى ومحمد المرزوقي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط٢، ١٩٨٦م.

١١. ابن أبي أصيبعة، موفق الدين أبي العباس أحمد بن القاسم بن خليفة بن يونس السعدي الخزرجي، **عيون الأنباء في طبقات الأطباء**، تحقيق د. نزار رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت.

١٢. الأعمى التُّطِيْلي، **ديوانه**، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣م.

١٣. ألان بو، إدجار، **دراسة ونماذج من قصصه**، كتب الدراسة وترجم النماذج

د. أمين روفائيل، راجع الترجمة د. يحيى الخشاب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٣م.

١٤. الإلبيري الأندلسي، أبو إسحاق، **ديوانه**، حققه وشرحه واستدرك فائته د. محمد رضوان الداية، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤١١هـ -١٩٩١م.

١٥.امرؤ القيس، **ديوانه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٤، د.ت.

١٦. الأمير أبو الربيع (سليمان بن عبد الله الموحد)، **ديوانه**، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، المغرب. د.ط، د.ت.

١٧. الأوسي، د. حكمة علي، **الأدب الأندلسي في عصر الموحدين**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٦م.

١٨. ايجرى، لاجوس، **فن كتابة المسرحية**، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.

١٩. باختين، ميخائيل، **الخطاب الروائي**، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م.

٢٠. باشلار، غاستون:

- **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م.
- **حدس اللحظة**، تعريب رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م.

٢١. بالنثيا، آنخل، **تاريخ الفكر الأندلسي**، نقله عن الإسبانية حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة.
٢٢. بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م.
٢٣. ابن برد، بشار، **ديوانه**، تحقيق السيد محمد بدر الدين العلوي، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، د.ت.
٢٤. برديائف، نيقولاي، **العزلة والمجتمع**، ترجمة فؤاد كامل عبد العزيز، راجعه علي أدهم، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٠م.
٢٥. برنس، جيرالد، **قاموس السرديات**، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
٢٦. بروكلمان، كارل، **تاريخ الأدب العربي**، نقله إلى العربية د. عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط٥.
٢٧. ابن بسام الشنتريني، أبو الحسن علي **(ت٥٤٢هـ)**، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٤١٧هـ-١٩٩٧م.
٢٨. ابن بشكوال، خلف بن عبد الملك **(٥٧٨هـ-١١٨٣م)**، **الصلة**، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٩م.
٢٩. بنعبد العالي، عبد السلام، **هايدجر ضد هيجل**، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٥م.
٣٠. بنيس، محمد، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٥م.

٣١. بورنوف، رولان، وأونيليه، ربال، **عالم الرواية**، ترجمة نهاد التكرلي، مراجعة فؤاد التكرلي، ود. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، سلسلة مئة كتاب، ١٩٩١م.

٣٢. البونسي، أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن أحمد الفهري، **كنز الكتاب ومنتخب الآداب**، تحقيق ودراسة حياة قارة، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٤م.

٣٣. البيلي، د. محمد بركات، **الزهاد والمتصوفة في بلاد المغرب والأندلس حتى القرن الخامس الهجري**، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ط، ١٩٩٦م.

٣٤. التُّجيبي المرسي، أبو بحر صفوان بن إدريس **(ت٥٩٨هـ)**، **زاد المسافر وغُرة محيا الأدب السافر**، اعتنى بنشره عبد القادر محداد، بيروت، ١٣٥٨هـ-١٩٣٩م.

٣٥. التوحيدي، أبو حيان، وابن مسكويه، أبو علي، **الهوامل والشوامل**، تقديم أ. د. صلاح رسلان، نشره: أحمد أمين، والسيد أحمد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر **(٦٨)**، القاهرة.

٣٦. تودوروف، تزفيطان:

- **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧م.
- **طرائق تحليل السرد الأدبي- مقولات السرد الأدبي**، ترجمة الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، الرباط، ١٩٩٢م.
- **نقد النقد**، ترجمة سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م.

٣٧. تورنلي، ولسون، **كتابة القصة القصيرة**، ترجمة مانع الجهني، النادي الأدبي بجدة، ط١، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م.

٣٨. توماشفسكي وآخرون، **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
٣٩. الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد، **الاقتباس من القرآن الكريم**، تحقيق د. ابتسام مرهون الصفار ود. مجاهد مصطفى بهجت، دار الوفاء للطباعة، المنصورة، ط١، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م.
٤٠. الجابري، محمد عابد، **التراث والحداثة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩١م.
٤١. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **رسائل الجاحظ، رسالة في الحنين إلى الأوطان**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الجيل للطباعة، د.ت.
٤٢. الجادر، د. محمود عبد الله، **دراسات نقدية في الأدب العربي**، جامعة بغداد، ١٩٩٠م.
٤٣. جاسم، عزيز السيد، **ديالكتيك العلاقة المعقدة بين المثالية والمادية، في الرؤيا والمقدس والمعجز والعقلاني**، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٨٢م.
٤٤. ابن جبير الأندلسي، محمد بن أحمد **(ت٦١٤هـ)**:
- **رحلة ابن جبير**، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.
- **شعره، جمع وتحقيق ودراسة** أحمد إسماعيل الفروح، دار المقتبس، بيروت، ط١، ٢٠١٨م.
٤٥. الجراوي، أبو العباس أحمد بن عبد السلام **(ت٦٠٩هـ-١٢١٢م)**، **ديوانه**، صنعة د. علي إبراهيم كردي، دمشق، دار سعد الدين، ط١، ١٩٩٤م.

٤٦. الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٩١م.
٤٧. الجرجاني، علي بن محمد بن علي، **التعريفات**، حققه وقدم له إبراهيم الإبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م.
٤٨. الجَزَّار السَّرَقُسْطي، أبو بكر يحيى بن محمد، **روضة المحاسن وعمدة المحاسن (ديوانه)**، صنعة أبي عبد الله محمد بن عبد الله بن مطروح السرقسطي، تحقيق ودراسة واستدراك د. منجد مصطفى بهجت، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م.
٤٩. ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.
٥٠. جمعه، محمد لطفي، **تاريخ فلاسفة الإسلام في المشرق والمغرب**، المكتبة العلميَّة، بيروت، د.ط.
٥١. ابن الجَنَّان الأنصاري الأندلسي، **ديوانه**، جمع وتحقيق ودراسة د. منجد مصطفى بهجت، الموصل، مطبعة التعليم العالي، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م.
٥٢. جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية- بحث في المنهج**، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٧م.
٥٣. الحاكم النيسابوري، محمد بن عبد الله، **المستدرك على الصحيحين**، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلميّة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.
٥٤. حاوي، إيليا:
- **امرؤ القيس- شاعر المرأة والطبيعة**، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، د. مكان، د.ت.

• **فن الهجاء وتطوره في الشعر العربي**، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، ط١، ١٩٦٠م.
• **فن الوصف وتطوره في الشعر العربي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.
• **في النقد والأدب**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.

٥٥. حبار، د. مختار، **شعر أبي مدين التلمساني- الرؤيا والتشكيل**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٢م.

٥٦. ابن حريق البلنسي، **حياته وآثاره**، دراسة وتحقيق محمد بن شريفة، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م.

٥٧. ابن حزم الأندلسي، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد **(ت٤٥٦هـ)**:
• **جمهرة أنساب العرب**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٥، د.ت.
• **رسائل ابن حزم الأندلسي**، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.
• **طوق الحمامة في الألفة والألاف**، حققه حسن كامل الصيرفي، وقدم له إبراهيم الأبياري، ١٩٥٠م.

٥٨. أبو الحسن الششتري، **ديوانه**، تقديم، ضبط، دراسة وتعليق د. محمد العدلوني الإدريسي، وسعيد أبو الفيوض، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٨م.

٥٩. الحكيم، توفيق، **فن الأدب**، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت، د. ط.

٦٠. الحلبي، بدر الدين أبو محمد الحسن بن عمر ابن حبيب، **(ت ٧٧٩هـ)**، **نسيم الصبا**، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٣٠٢هـ.
٦١. الحموي، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله، **معجم البلدان**، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م.
٦٢. الحِميري المعافري، عبد الملك بن هشام، أبو محمد، **(عن وهب بن منبه)**، **كتاب التِّيجَان في مُلوك حِمْيَر**، تحقيق مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، نشر مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، ط١، ١٣٤٧هـ.
٦٣. الحِميري، محمد بن عبد المنعم، **الروض المعطار في خبر الأقطار**، تحقيق إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.
٦٤. الحنفي الزيلعي، عبد الله بن يوسف، **نصب الراية لأحاديث الهداية**، تحقيق محمد يوسف البنوري، دار الحديث، مصر، ١٣٧٥هـ، د.ط.
٦٥. الحوفي، أحمد محمد، **الغزل في العصر الجاهلي**، دار القلم، لبنان، ١٣٨١هـ.
٦٦. ابن خاقان، **(أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله القيسي الإشبيلي (ت٥٢٩)**، **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان**، حققه وعلق عليه د. حسين يوسف خريوش، الأردن، الزرقاء، مكتبة المنار، ط١، ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م.
٦٧. ابن الخطيب، لسان الدين **(ت٧٧٦هـ)**، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، تحقيق محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٧٤م.
٦٨. الخطيب، د. بشرى محمد، **القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩٠م.
٦٩. ابن خفاجة، **ديوانه**، شرحه وضبط نصوصه وقدَّم له د. عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت.

٧٠. خفاجي، د. عبد المنعم، **الأدب في التراث الصوفي**، مكتبة غريب، د.ط.
٧١. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، **تاريخ ابن خلدون**، ضبط المتن ووضع الحواشي والفهارس خليل شحادة، مراجعة د. سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، ١٤٢١هـ-٢٠٠٠م.
٧٢. ابن خَلّكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر **(ت٦٨١هـ)**، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٨م.
٧٣. خليف، د. مي يوسف، **العناصر القصصية في الشعر الجاهلي**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٨م.
٧٤. خليف، يوسف وآخرون، **الروائع من الأدب العربي**، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ١٩٨٣م.
٧٥. خليفة، د. عبد اللطيف، **دراسات في سيكولوجية الاغتراب**، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
٧٦. خليل، يوسف، **تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي**، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٦م.
٧٧. الخياط، د. جلال، **الأصول الدرامية في الشعر العربي**، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢م.
٧٨. ابن دحية، أبو الخطاب، عمر بن حسن **(ت٦٣٣هـ)**، **المطرب من أشعار أهل المغرب**، تحقيق إبراهيم الأبياري، ود. حامد عبد المجيد، ود. أحمد بدوي، راجعه د. طه حسين، دار العلم للجميع، بيروت، د.ت.

٧٩. ابن دراج القسطلي، **ديوانه**، حققه وعلق عليه وقدم له **د. محمود علي مكي**، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، ط١، ١٣٨١هـ - ١٩٦١م.

٨٠. ابن دريد، **الاشتقاق**، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

٨١. الدميري، كمال الدين محمد بن موسى، **حياة الحيوان الكبرى**، تحقيق إبراهيم صالح، دار البشائر، دمشق، ط١، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م.

٨٢. الدهان، سامي، **المديح**، دار المعارف، القاهرة، ط٥.

٨٣. الدينوري، ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، د.ت.

٨٤. رشدي، د. رشاد، **فن القصة القصيرة**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٩م.

٨٥. الرُّصافي البلنسي (أبو عبد الله محمد بن غالب)، **ديوانه**، جمعه وقدم له: **د. إحسان عباس**، دار الشروق، بيروت، ط٢، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م.

٨٦. الركابي، د. جودت، **في الأدب الأندلسي**، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، ١٩٦٦ م.

٨٧. رومية، د. وهب:

- **الرحلة في القصيدة الجاهلية**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م.
- **قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي**، منشورات وزارة الثقافة دمشق، ١٩٨٧م.

٨٨. ريكاردو، جان، **قضايا الرواية الحديثة**، ترجمها وعلق عليها صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧م.
٨٩. الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق د. محمود محمد الطناجي، راجعه عبد السلام هارون، وزارة الإعلام، الكويت، ١٤١٣هـ-١٩٩٣م.
٩٠. الزركلي، خير الدين، **الأعلام**. دار العلم للملايين، بيروت، ط١٥، مايو ٢٠٠٢م.
٩١. ابن الزَّقَّاق البلنسي، أبو الحسن علي بن عطية الله بن مطرف بن سلمة اللخمي، **ديوانه**، تحقيق عفيفة محمود ديراني، دار الثقافة، بيروت، د.ط.
٩٢. زكي، أحمد كمال، **شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي**، دار الكتاب العربي للطباعة، القاهرة، ١٣٨٩هـ.
٩٣. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر:
- **الجبال والأمكنة والمياه**، تحقيق د. أحمد عبد التواب عوض، دار الفضيلة، القاهرة، ١٩٩٩م.
- **المستقصى في أمثال العرب**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٠٨هـ-١٩٨٧م.

٩٤. الزوبي، ممدوح، **معجم الصوفية**، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م.
٩٥. زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٢م.
٩٦. زيدان، محمد، **البنية السردية في النص الشعري**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م.

٩٧. ابن زيدون، **ديوانه**، دراسة وتهذيب عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م.

٩٨. أبو زيد، د. نصر حامد، **هكذا تكلم ابن عربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ٢٠٠٢م.

٩٩. ساندیرس، فيلي، **نحو نظرية أسلوبية لسانية**، ترجمة خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م.

١٠٠.السعدني، مصطفى، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث**، الإسكندرية، منشأة المعارف، د.ط. د.ت.

١٠١.سعران، د. محمود، **علم اللغة، مقدمة القارئ العربي**، دار المعارف بمصر، د.ت.

١٠٢.ابن سعيد المغربي، أبو الحسن علي بن موسى، **(ت٦٨٥هـ):**

- **شعره**، جمع ودراسة وتحقيق د. هالة الهواري، مركز البابطين لتحقيق المخطوطات الشعرية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ٢٠١٢م.
- **الغصون اليانعة في محاسن شعراء المائة السابعة**، تحقيق إبراهيم الإبياري، دار المعارف، القاهرة، د.ت، د.ط.
- **المغرب في حلى المغرب**، حققه وعلق عليه د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٤.

١٠٣. السعيد، د. محمد مجيد، **الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس**، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م.

١٠٤. السعيدي، عبد الكريم خضير عليوي، **قصص الرحلة الخيالية، دراسة فنية مقارنة**، دار اليقظة، بغداد، ١٩٩٨م.

١٠٥. سلام، د. محمد زغلول، **دراسات في القصة العربية الحديثة**، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٧٣م.
١٠٦. السلمي، العباس بن مرداس، **ديوانه**، تحقيق يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
١٠٧. الشاروني، يوسف، **دراسات في القصة القصيرة**، دار طلاس للدراسات والنشر، ١٩٨٩م.
١٠٨. شاهين، أسماء، **جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا**، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠١م.
١٠٩. شراد، د. شلتاغ عبود، **مدخل إلى النقد الأدبي الحديث**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٨م.
١١٠. الشرقاوي، د. حسن، **معجم ألفاظ الصوفية**، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م.
١١١. شريبط، شريبط أحمد، **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (١٩٤٧م-١٩٨٥م)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٨م.
١١٢. ابن الصباغ الجذامي، **ديوانه**، تحقيق د. محمد زكريا عناني، د. أنور السنوسي، دار الأمين، القاهرة، ط١، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م.
١١٣. صبحي، محيي الدين، **دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.
١١٤. الصفدي، د. ركان، **الفن القصصي في النثر العربي (حتى مطلع القرن الخامس الهجري)**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١م.

١١٥. صليبا، د. جميل، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م.
١١٦. الضبي، المفضَّل بن محمد بن يعلى، **أمثال العرب**، قدم له وعلق عليه د. إحسان عباس، دار الرائد العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.
١١٧. ضيف، شوقي، **في الحياة السياسية والاجتماعية، العصر العباسي الثاني**، دار المعارف، القاهرة، ط٩.
١١٨. طحطح، فاطمة، **الغربة والحنين في الشعر الأندلسي**، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣م.
١١٩. الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، تونس، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط١، ١٤٠١هـ-١٩٨١م.
١٢٠. العاني، مسلم شجاع، **البناء الفني في الراوية العربية في العراق**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.
١٢١. عباس. د. إحسان، **تاريخ الأدب الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين**، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٧٤م.
١٢٢. ابن عبد ربّه الأندلسي، أحمد بن محمد **(ت٣٢٨هـ)**:
- **ديوانه**، حققه وشرحه د. محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤١٤هـ -١٩٩٣م.
- **العقد الفريد**، تحقيق محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٣٧٢هـ-١٩٥٣م.
١٢٣. العبدري، أبو عبد الله محمد بن محمد، **(ت بعد سنة ٧٠٠هـ)**، **رحلة**

العبدري، تحقيق د. علي إبراهيم كردي، دار سعد الدين، ط١، ١٤١٩هـ – ١٩٩٩م.

١٢٤. عبد المسلم، طاهر، **عبقرية الصورة والمكان**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٠م.

١٢٥. عثمان، إعتدال، **إضاءة النص**، بيروت، دار الحداثة، ط١، ١٩٨٨م.

١٢٦. عزام، محمد:

- **تحليل الخطاب الروائي**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣م.
- **شعرية الخطاب السردي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٥م.
- **النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

١٢٧. عزاوي، أحمد، **رسائل موحِّدية**، تحقيق ودراسة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقنيطرة، المغرب، مطبعة النجاح، الدَّار البيضاء، ط١، ١٤١٦هـ-١٩٩٥م.

١٢٨. ابن عسكر، أبو عبد الله، وابن خميس، أبو بكر، **أعلام مالقة**، تحقيق د. عبد الله المرابط الترغي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م.

١٢٩. العسكري، أبو هلال، **جمهرة الأمثال**، حققه وعلق حواشيه، ووضع فهارسه محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطامش، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م.

١٣٠. العشماوي، محمد زكي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٤م.

١٣١. عشي، إلياس، **أبو نواس**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٧٣م.
١٣٢. عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢م.
١٣٣. علوش، د. سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
١٣٤. العلوي، ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق وتعليق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٤م.
١٣٥. علي، د. جواد، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، دار الساقي، ط٤، ٢٠٠١م.
١٣٦. عمر بن أبي ربيعة المخزومي، **شرح ديوانه**، محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط١، ١٣٧١هـ-١٩٥٢م.
١٣٧. عمر، مصطفى علي، **القصة وتطورها في الأدب العربي**، دار المعارف، القاهرة، ط١، د.ت.
١٣٨. عناني، د. محمد زكريا:
- **تاريخ الأدب الأندلسي**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٩م.
- **معجم المصطلحات الأدبية الحديثة**، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط٣، ٢٠٠٣م.

١٣٩. عياد، شكري محمد، **مدخل إلى علم الأسلوب**، المشروع للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٤١٣هـ-١٩٩٢م.
١٤٠. العيد، يمنى، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، بيروت، دار الفارابي، ط٣، ٢٠١٠م.

١٤١. عيسى، د. فوزي سعد:

- **الشعر الأندلسي في عصر الموحدين**، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٧م.
- **النص الشعري وآليات القراءة**، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ٢٠٠٦م.

١٤٢. الغذامي، عبد الله، **تشريح النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، المغرب، ٢٠٠٦م.

١٤٣. غرييه، آلان روب، **نحو رواية جديدة**، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة.

١٤٤. الغَزَال، يحيى بن حَكَم، **ديوانه**، جمعه وحققه وشرحه د. محمد رضوان الداية، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤١٣هـ-١٩٩٣م.

١٤٥. فرجيل، **الإنيادة**، نقلتها إلى العربية عنبرة الخالدي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م.

١٤٦. فرحات، أسامة، **المونولوج بين الدراما والشعر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.

١٤٧. فرنسيس، مريم، **في بناء النص ودلالاته (نظم النص التخاطبي)**، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، ٢٠٠١م.

١٤٨. فروخ، عمر، **تاريخ الأدب العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م.

١٤٩. فضل، د. صلاح، **قراءة الصورة وصور القراءة**، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.

١٥٠. فيصل، د. شكري، **تطور الغزل من الجاهلية إلى الإسلام**، مطبعة دار الحياة، دمشق، ط٣، ١٩٦٥م.

١٥١. الفيصل، سمر روحي، **الرواية العربية، البناء والرؤيا**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣م.

١٥٢. الفيل، د. توفيق علي أحمد، **القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي من بشار إلى ابن المعتز**، مطبوعات الجامعة، الكويت.

١٥٣. قاسم، د. سيزا، **بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، مكتبة الأسرة، سلسلة إبداع المرأة، ٢٠٠٤م.

١٥٤. القاضي، النعمان عبد المتعال، **شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام**، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.

١٥٥. القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم **(ت ٣٥٦هـ)**، **الأمالي**، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٧٥م.

١٥٦. القباني، حسين، **فن القصة القصيرة**، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ط١، ١٩٦٥م.

١٥٧. القصراوي، مها حسن، **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.

١٥٨. القفطي، أبو الحسن علي بن يوسف، **المحمدون من الشعراء**، تحقيق حسن معمري، راجعه حمد الجاسر، ١٣٩٠هـ-١٩٧٠م.

١٥٩. القلقشندي، أحمد بن علي، **صبح الأعشى**، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٤٠هـ-١٩٢٢م.

١٦٠. قلقيلة، د. عبده عبد العزيز، **البلاغة الاصطلاحية**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م.

١٦١.القيرواني الأزدي، أبو علي الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٤٠١هـ -١٩٨١م.

١٦٢. القيسي، د. نوري حمودي، **لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي**، منشورات دار الجاحظ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، حزيران، ١٩٨٠م.

١٦٣. ابن كثير، الإمام الحافظ أبي الفداء إسماعيل **(ت٧٧٤هـ)**، **البداية والنهاية**، حققه ودقق أصوله وعلق حواشيه علي شيري، دار إحياء التراث العربي، ط١، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م.

١٦٤. كردي، د. علي، **الشعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين، موضوعاته ومعانيه**، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ط١، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م.

١٦٥. لحمداني، د. حميد:

- **أسلوبية الرواية**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.
- **بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.

١٦٦. لندال، دافيدوف، **مدخل علم النفس**، ترجمة د. سيد الطواب، ود. محمود عمر، مراجعة د. فؤاد أبو حطب، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.

١٦٧. مانفريد، يان، **علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد**، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠١١م.

١٦٨. الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد ابن حبيب، **أعلام النبوة**، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٤٠٩هـ.

١٦٩. مبارك، د. زكي، **المدائح النبوية**، دار المحجة البيضاء، القاهرة، د.ط، د.ت.

١٧٠. ابن مُجْبَر الأندلسي، **شعره**، جمع ودراسة وتحقيق د. محمد زكريا عناني، دار الثقافة، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

١٧١. محمد، د. محمود سالم، **المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي**، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م.

١٧٢. محمد، سراج الدين:

- **الزهد في الشعر العربي**، دار الراتب الجامعية، بيروت، ١٩٨٧م.
- **الهجاء في الشعر العربي**، دار الراتب الجامعية، بيروت.

١٧٣. المراكشي، ابن عِذاري، **البيان المُغرب في أخبار الأندلس والمغرب، قسم الموحدين**، تحقيق محمد إبراهيم الكتاني وآخرين، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٤٠٦هـ-١٩٨٥م.

١٧٤. المراكشي، أبو محمد عبد الواحد بن علي (ت٦٤٧هـ)، **المُعْجِب في تلخيص أخبار المغرب**، شرحه واعتنى به د. صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط١، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٦م.

١٧٥. المرتضى، الشريف، **طيف الخيال**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، مراجعة إبراهيم الأبياري، ط١، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٦٢م.

١٧٦. المرزوقي، سمير، وشاكر، جميل، **مدخل إلى نظرية القصة**، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة والدار التونسية للنشر، بغداد، ١٩٨٦م.

١٧٧. مريدن، د. عزيزة:

- **القصة الشعرية في العصر الحديث**، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م.

• **القصة والرواية**، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٠م.

١٧٨. مزاري، شارف، **مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

١٧٩. مفتاح، د. محمد:

• **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

• **دينامية النص، تنظير وإنجاز**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠م.

١٨٠. المقَّري، أحمد بن محمد:

• **أزهار الرياض في أخبار عياض**، ضبطه وحققه وعلق عليه مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة فضالة.

• **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م.

١٨١. مقلد، د. طه عبد الفتاح، **الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون**، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥م.

١٨٢. مكي، د. الطاهر، **القصة القصيرة**، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧م.

١٨٣. المناوي، محمد عبد الرؤوف، **التوقيف على مهمات التعاريف**، د. محمد رضوان الداية، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤١٠هـ.

١٨٤. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٣م.

١٨٥. ابن منقذ، أسامة:

- **البديع في نقد الشعر**، تحقيق د. أحمد بدوي ود. حامد عبد المجيد، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٠م.
- **المنازل والديار**، تحقيق مصطفى حجازي، دار سعاد الصباح، ط٢، القاهرة، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م.

١٨٦. أبو موسى، محمد، **قراءة في الأدب القديم**، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٧٨م.

١٨٧. الموسى. د. خليل، **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.

١٨٨.الموسى، د. فيروز، **قصيدة المديح الأندلسية، دراسة تحليلية**، وزارة الثقافة، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٩م.

١٨٩. الميداني النيسابوري، أبو الفضل أحمد بن محمد، **مجمع الأمثال**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت.

١٩٠. النابلسي، شاكر، **مدار الصحراء، دراسة في أدب عبد الرحمن منيف**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

١٩١. ناصف، علي النجدي، **القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت.

١٩٢. نجم، د. محمد يوسف، **فن القصة**، دار الثقافة، بيروت، ط٥، ١٩٦٦م.

١٩٣. النصري، فتحي، **السردي في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية**، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، ط١، ٢٠٠٦م.

١٩٤. النيسابوري، أبو الحسن مسلم بن الحجاج، **صحيح مسلم**، تشرف بخدمتها والعناية بها نظر محمد الفاريابي، دار طيبة، الرياض، ط١، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م.

١٩٥. هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت.

١٩٦. هوميروس، **الإلياذة**، ترجمة سليمان البستاني، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، د.ت.

١٩٧. أبو هيف، د. عبد الله، **فكرة القصة - نقد القصة القصيرة في سورية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١م.

١٩٨. وادي، د. طه:

- **جماليات القصيدة المعاصرة**، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م.
- **دراسات في نقد الرواية**، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م.

١٩٩. والي، د. فاضل فتحي محمد، **الفتن والنكبات الخاصة وأثرها في الشعر الأندلسي**، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، السعودية، ط١، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م.

٢٠٠. وليك، رنيه، ووآرن، أوستن:

- **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرايشي، ١٩٨٢م.
- **نظرية الأدب**، تعريب د. عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م.

٢٠١. وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

٢٠٢. يقطين، سعيد:

- **الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٧م.
- **الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧م.

فهرس الرسائل الجامعية

١. الأنصاري، محمد، **ابن سعيد المغربي، حياته وآثاره**، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية، بيروت، ١٩٦٦م.

٢. جاب الله، السعيد، **نظام السرد في الرواية الجزائرية، التقليدية، النفسية، الجديدة**، أطروحة دكتوراه، قسم الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر-باتنة، الجزائر، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م.

٣. الجودي، سعود غازي محمد، **شعر ابن الأَبَّار البلنسي القضاعي، دراسة في مضامين الخطاب ومكونات المتن**، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، مكة، ١٤٢١هـ.

٤. دخموش، فتيحة، **تجربة الغربة والحنين في شعر ابن خفاجة الأندلسي**، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة منتوري- قسنطينة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ٢٠٠٤-٢٠٠٥م.

٥. دهينة، ابتسام، **الصورة الشعرية وجمالياتها في شعر أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي**، رسالة دكتوراه، الجزائر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٢-٢٠١٣م.

٦. الشهري، ظافر عبد الله علي، **الشكوى في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري**، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، السعودية، ١٩٨٩-١٩٩٠م.

٧.طريفة، حميد، **ابن الأَبَّار القضاعي ومدائحه في البلاط الحفصي- دراسة موضوعية فنية**، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر- باتنة، كلية العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، الجزائر، ٢٠٠٩-٢٠١٠م.

٨. القضاة، يحيى حمدان، **شعر ابن الصباغ الجذامي، دراسة أدبية وفنية**، رسالة ماجستير، إشراف: د. عبد الرحمن الهويدي، جامعة آل البيت، الأردن.

٩. لقمان، شاكر، **بناء القصيدة في شعر ابن الأَبَّار القضاعي**، أطروحة دكتوراه، الجزائر، جامعة الحاج لخضر- باتنة، ٢٠١٣م.

١٠. المطيري، غنام هزاع، **القصة في شعر عمر بن أبي ربيعة**، رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، قسم اللغة العربية وآدابها، ١٤٢٦هـ.

١١. معاش، حياة، **الأشكال الشعرية في ديوان الششتري (دراسة أسلوبية)**، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر – باتنة، الجزائر، كلية الآداب واللغات، ٢٠١١م.

١٢. مقبل، هالا محمد سعيد، **الحوار في مشاهد القيامة في القرآن الكريم، دراسة دلالية بيانية**، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، كلية الآداب والعلوم، قسم اللغة العربية، ٢٠١١م.

١٣. النوافعة، نضال سالم، **الشعر الاجتماعي في الأندلس في عهد المرابطين والموحدين**، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، قسم اللغة العربية، الأردن، ٢٠٠٤م.

فهرس المجلات والدوريات

١. بدوي، د. عبده، **"الغربة المكانية في الشعر العربي"**، مجلة عالم الفكر، الكويت، أبريل، ١٩٨٤م.

٢. برهان، د. صفاء عبد الله، **"رزية الفراق في شعر صفوان بن إدريس التجيبي، قراءة سوسيو-نصية"**، مجلة كلية الآداب، العدد **(١٠١)**.

٣. الجادر، د. محمود عبد الله، **"البناء القصصي في القصيدة الجاهلية"**، مجلة الأقلام، بغداد، المجلد **(١٦)**، العدد الثالث، ١٩٨١م.

٤. جاسم، د. زياد طارق، **"أثر العمى في شعر التُّطِيْلي (دراسة نفسية)"**، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد **(١٠١)**.

٥. جمعة، د. حسين، **"الاغتراب في حياة المعري وأدبه"**، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٧، العدد ١+٢، ٢٠١١م.

٦. حافظ، صبري، **"الخصائص البنائية للأقصوصة"**، مجلة فصول، القاهرة، العدد الرابع، ١٩٨٢م.

٧. الخرابشة، د. علي قاسم محمد، **"جماليات المعنى الشعري في قصيدة رحلة إلى مصر لأبي نواس"**، مجلة جامعة دمشق، المجلد **(٢٥)**، العدد ١+ ٢، ٢٠٠٩م.

٨. خريوش، د. حسين يوسف، **"دراسة الجانب الفني في المرثية الأندلسية"**، مجلة المعرفة السورية، السنة الثامنة عشرة، العدد **(٢١٦)**، شباط (فبراير)، ١٩٨٠م.

٩. خضير، د. محمد صائب، **"جماليات الحوار في شعر أبي نواس"**، مجلة الأستاذ، العدد **(٢٢٠)**، المجلد الأول، ٢٠١٧م-١٤٣٨هـ.

١٠.الدوش، صلاح أحمد، **"الشخصية القصصية بين الماهية وتقنيات الإبداع"**، أماراباك، مجلة علمية محكمة تصدر عن الأكاديمية الأمريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا، المجلد **(٧)**، العدد **(٢٠)**، ٢٠١٦م.

١١.زنجبر، جواد، **"التصوير الحرفي رمز جودة الوصف عند ابن خفاجة الأندلسي"**، مجلة زبان، فصلية تصدر عن كلية اللغات بجامعة أصفهان، العدد **(١)**، شتاء ١٣٨٦ هـ.ش.

١٢.الساير، د. محمد عويد، **"أبو عبد الله محمد بن علي ابن عسكر الغساني المالقي (ت ٦٣٦هـ) حياته وآثاره"** دراسة وجمعاً وتحقيقاً، مجلة آفاق الثقافة والتراث، تصدر عن قسم الدراسات والنشر والشؤون الثقافية بمركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، السنة**(١٥)**، العدد **(٥٨)**، جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ – تموز ٢٠٠٧م.

١٣.سبيناتي، د. هناء، **"ظاهرة الاغتراب في شعر منجك"**، مجلة جامعة دمشق، المجلد **(٢٩)**، العدد **(١+٢)**، ٢٠١٣م.

١٤.السعيد، د. محمد مجيد:

- **"ابن بقي القرطبي - حياته وشعره"**، مجلة المورد، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، المجلد السابع، العدد الأول، ١٣٩٨هـ-١٩٧٨م.
- **"استدراكات على ديوان الأعمى التُّطِيْلي"**، مجلة المورد، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، المجلد **(٦)**، العدد **(٢)**، ١٣٩٧هـ-١٩٧٧م.

١٥.السُّلمي، جعفر ابن الحاج، **"ديوان ابن حَبُوس الفاسي (٥٠٠هـ -٥٧٥هـ)"**، مجلة المناهل، وزارة الشؤون الثقافية، المملكة المغربية، العدد **(٥٠)**، السنة **(٢١)**، شوال ١٤١٦هـ-مارس ١٩٩٦م.
١٦.أبو سَنة، منى سعد، **"الاغتراب في المسرح المعاصر"**، عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، مج**(١٠)**، العدد الأول، ١٩٧٩م.
١٧.صالح، مدني، **"مع ابن طفيل الشاعر"**، مجلة المورد، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، المجلد الثامن، العدد الثالث، ١٣٩٩هـ-١٩٧٩م.
١٨.عبد الخالق، د. أحمد محمد، **"قلق الموت"**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١١١، ١٩٨٧م.
١٩.قادرة، د. غيثاء، **"الثنائيات الضدية وأبعادها في نصوص المعلقات"**، مجلة دراسات في اللغة العربية، العدد **(١٠)**، صيف ١٣٩١هـ.ش-٢٠١٢م.
٢٠.القرشي، د. سليمان، **"شعر أبي علي بن كِسْرَى المالَقي (ت٦٠٣هـ أو ٦٠٤هـ)"**، مجلة الذخائر، بيروت، العددان **(١١ و١٢)**، السنة الثالثة، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م.
٢١.قنديل، فؤاد، **"فن كتابة القصة"**، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، العدد ١٢٣، ٢٠٠٢م.
٢٢.لطيف، حسن سعد، **"معالم البناء القصصي في شعر امرئ القيس"**، مجلة جامعة ذي قار، العدد **(٣)**، المجلد **(٣)**، ٢٠٠٧م.
٢٣.مداس، د. أحمد، **"الفعل السردي في الخطاب الشعري، قراءة في مطولة لبيد"**، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة **(الجزائر)**، العددان **(١٠، ١١)**، ٢٠١٢م.

٢٤.مرتاض، د. عبد الملك، **"في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد"**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد **(٢٤٠)**، كانون الأول، ١٩٩٨م.

٢٥.مرعي، د. محمد سعيد حسين، **"الحوار في الشعر العربي القديم، شعر امرئ القيس أنموذجاً"**، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج ١٤، ع٣، نيسان ٢٠٠٧م.

٢٦.نعيسة، د. رغداء، **"الاغتراب النفسي وعلاقته بالأمن النفسي"**، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٨، العدد الثالث، ٢٠١٢م.

٢٧.ويلك، رينيه، **"مفاهيم نقدية"**، ترجمة د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد **(١١٠)**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧م.

٢٨.يقطين، سعيد، **"مدخل الى تحديد خطاب الرحلة العربي"**، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العددان **(٥+٦)**، ١٩٩٣م.

فهرس المحتويات

الصفحة

مقـــدمـــة ٧

تمهيد تاريخي ١٣

مدخل القصة الشعرية (المفهوم والجذور) ١٩

الْفَصْلُ الأَوَّلُ: الاتجاه الذاتي ٤٥

١.القصص العاطفي وعلاقة الشاعر بالمرأة ٤٥

أ.حكاية الغزل المعنوي ٤٦

- مشاهد الطيف ٤٧

- مشاهد زيارة المحبوبة ٥٥

- مشاهد الشكوى والصد والهجران ٦٢

- مشاهد الوداع ٧٠

ب.حكاية الغزل المادي ٧٥

- مشاهد صورة المرأة ٧٥

- مشاهد حكاية التجربة الغزلية وجرأتها ٨٤

٢.المشاهد الذاتية (ذات الشاعر) ٩٣

- مشاهد الذكرى والحنين ٩٤

الصفحة

- مشاهد الرثاء ١٠٤
- مشاهد الطبيعة ١٢٠
الْفَصْلُ الثَّاني: الاتجاه الاجتماعي ١٣١
١.مشاهد حكايات المجالس ١٣٢
٢.مشاهد الخمرة ١٤٢
٣.مشاهد الإخوانيات ١٥٠
٤.مشاهد الهجاء والنقد الاجتماعي الساخر ١٦٠
٥.مشاهد الشكوى والتذمر ١٧٢
الْفَصْلُ الثَّالث: الاتجاه السياسي ١٩١
١.مشاهد مدح الأمراء والولاة ١٩٣
٢.مشاهد الفتوح والمعارك والنكبات ٢٠٩
٣.مشاهد القضايا السياسية المتنوعة ٢٣٩
الْفَصْلُ الرَّابع: الاتجاه الديني ٢٥١
١.مشاهد القصص القرآني ٢٥٢
٢.مشاهد المديح النبوي ٢٦٧
٣.مشاهد الرحلة إلى الأماكن المقدسة ٢٧٧
٤.مشاهد الزهد والتصوف ٢٨٧

الصفحة

الْفَصْلُ الخامس: العناصر الفنية القصصية في المشاهد الشعرية ٣٠٧
١.الحوادث والشخوص ٣٠٨
- مفهوم الحدث، وطرائق بنائه، وعناصره ٣٠٨
- مفهوم الشخصية ٣١٤
- شروط نجاح الشخصية ٣١٦
- أنواع الشخصية وطرائق عرضها وأبعادها ٣١٧
٢.البناء اللغوي (السرد والحوار) ٣٥٠
٣.بيئة القصة (الزمان والمكان) ٣٨٢
الخاتمـــة ٤١٥
الفهارس العامَّة ٤٢١
فهرس المصادر والمراجع ٤٢٣
فهرس الرسائل الجامعية ٤٤٧
فهرس المجلات والدَّوريات ٤٤٩
فهرس المحتويات ٤٥٣

د. أحمد إسماعيل الفروح

- باحث ومحقّق في التراث العربي.
- من مواليد حماة سنة ١٩٧٠م.
- نال شهادة أهلية التعليم الابتدائي سنة ١٩٩٠م.
- حاز درجة الإجازة في اللغة العربية وآدابها سنة ٢٠٠٩م، ودرجة الماجستير في الآداب سنة ٢٠١٣م. ودرجة الدكتوراه في علوم اللغة العربية وآدابها في جامعة دمشق بدرجة امتياز سنة ٢٠١٨م.
- درَّس في مدارس الرقة ودرعا وحلب ودمشق.
- نشر مقالات أدبية في مجلات محكمة في القطر وخارجه.
- عضو هيئة تدريسية في الجامعة العربية الدولية.

٢٠٢١م