رثَاءُ الأبناء في الأدب الأندَلُسي – عصري الخلافة ودويلات الطوائف – قراءة تحليلية في مراثي ابن عبد ربّه (ت ٣٢٨ هـ) والمعتمد بن عبّاد الإشبيلي (ت ٤٨٨ هـ)

أ.د.عبد الحُسين طاهر محمد الربيعي

جامعة سومر – كلية التربية الأساسية

الموبايل : ٠٧٧١٠٨١٦٦٦٢

البريد الالكتروني : drabdulhusseinalrubaie@gmail.com

أ.م.د أنوار مجيد سرحان

جامعة بغداد – كلية الآداب

المُلخَّص:

توجّه هذا البحث إلى رثاء الأبناءِ في الأدبِ الأندَلُسي بوصفهِ نمطاً من أنماط الرثاء الصادق الذي يبعثُهُ الإحساس بالفجيعة والخطب النازل، إذ إنَّ فقد الأبناءِ يمثّلُ أفجعُ ما تأتي به كارثة الموت.

وقد آثر الباحثانِ أن يتناولا هذا الرثاء المُفجعَ عند شاعرين أندلُسيين، الأول يمثل عصر الخلافة الأموية في الأندلس وهو الشاعر ابن عبد ربّه الأندلسي (٢٤٦ هـ – ٣٢٨هـ) وهو أُنموذجنا الأول، والأنموذج الثاني يمثل عصر الطوائف وهو المعتمد بن عبّاد ملك إشبيلية (٤٣١ – ٤٨٨هـ).

وقد عوّل الباحثانِ على تأمُّلِ مراثي الشاعرين في ضوء بنائها ومضامينها في محاولةٍ لتلمُّسِ شعرية النصوص المعبّرة عن كارثة فقد الأبناء في الأدب الأندلسي عبر المدة التي حددها البحث.

الكلمات المفتاحية: رثاء الأبناء – أبن عبد ربّه، المعتمد بن عباد الإشبيلي.

The Lamentation of the Sons in Andalusian Literature – Modern Caliphate and Sect States – Analytical Reading in the Lamentations of Ibn Abd Rabbo (died (328 AH) and Al-Mu'tamid bin Abbad Al-Ishbili (d. 488 AH)

Prof. Abdul Hussein Taher Mohammed Al-Rubaie (PHD)

College of Basic Education – Sumer University

Mobile: 07710816662

Email: drabdulhusseinalrubaie@gmail.com

Assistant Professor. Dr. Anwar Majid Sarhan

University of Baghdad – College of Arts

Abstract:

This research addresses the mourning of sons in Andalusian literature as a type of sincere lamentation that is evoked by a sense of bereavement and descending sermons, since the loss of children represents the most tragic thing that the disaster of death brings.

The two researchers chose to address this heartbreaking lament for two Andalusian poets. The first represents the era of the Umayyad Caliphate in Andalusia, the poet Ibn Abd Rabbo al-Andalus (246 AH – 328 AH), who is our first model, and the second model represents the era of sects, which is al-Mu'tamid ibn Abbad, King of Seville (431-488 AH) .

The researchers relied on the contemplation of the two poets' elegies in the light of their structure and contents in an attempt to perceive the poeticity of texts expressing the disaster of losing children in Andalusian literature during the period specified by the research.

Keywords: Lamentation of the Sons – Ibn Abd Rabbo, Al-Mu'tamid Ibn Abbad Al-Ishbilly.

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

الحمدُ لله ربِّ العالمين، والصلاةُ والسلام على سيّدنا وقائدنا حبيب الحقِّ مُحَمَّدٍ بن عبد الله وعلى آلهِ الطاهرين، ورضي الله عن أصحابه الصالحين الذين جاهدوا معه في الله حقّ جهادِهِ وما بدّلوا تبديلا.

أَمّا بَعدُ

فقد طُلب منّي أن أكتبَ بحثاً في رثاء الأبناء في الأدب الأندَلُسي، ولمّا كان هذا الموضوع ذا منحىً شمولي ويصعبُ الإلمام به ضمن أدب ثمانية قرون، لكثرة رثاء الأبناء عبرَ عصور الأندلس كُلّها، لذ آثرنا أن نُحدّدَ المدة الأندلسية أولاً فجعلتها تمتدّ إلى نهاية عصر الطوائف، ثم اقتصرت رثاء الأبناء على مراثي شاعرين أندلُسيين، الأول يمثلُ عصر الخلافة الأموية في الأندلس وهو الشاعر الكبير ابن عبد ربة الأندلسي (٢٤٦ – ٣٢٨هـ) هو الأُنموذج الأول، والشاعر الثاني الذي مثّل عصر الطوائف هو الشاعر الملك المعتمد بن عبّاد الإشبيلي (٤٣١ – ٤٨٨هـ) وحسبته الأنموذج الثاني.

وكان سبب الانتقاء أن لهذين الشاعريين من النصوص ما يُمثّلُ قمة الرثاء الصادق الذي تبعثه المشاعر الحزينة والعواطف النبيلة.

أما المنهج المُتبع في هذه الدراسة الموجزة فهو تأمل نصوص الشاعرين ومحاولة استنطاقها وصولاً الى تلمّس عناصر الإبداع الفنّي فيها، ومدى تأثيرها في متلقيها بوساطة مدياتها التعبيرية القائمة على المضامين والنسيج الفنّي.

وغنيٌّ عن البيان أنّ الباحثين وفي أثناء عرضهما النصوص الشعرية متناولَين مضامينها وبناءَها الفنّي، لم يُفردا مباحثَ للمضامين وعناصر البناء الفنّي خشية الإسهاب والتفصيل في بحث أُريدَ له أن يكون شديد

الإيجاز لذا كان التكثيف والإشارة الموحية عماداً للقراءة التحليلية لمراثي الشاعرين الأندلُسيين التي عبرَّت عن مشاعرهما تُجاه فجيعة الفقد وتأثير هذه البكائيات في مُتلقيها على مرِّ الحِقب.

وختاماً يرجو الباحثان أن تكون هذه الدراسة الموجزة لَبنةً صالحة في صرح الدراسات الأندلسية الشامخ.

هذه غايتنا التي أسعى إليها: ﴿**وَأَن لَّيْسَ لِلْإِنسَانِ إِلَّا مَا سَعَىٰ**﴾

الباحثان

حزيران ٢٠٢١م

مبحثان تمهيديان

١- الشعرُ واللغة

في البدء ليس بوسع أيّ باحث أن يلمَّ بتعريف الشعر؛ لأنَّ استكناه موطن الجمال في الألوان الشعرية المختلفة يظلُّ عصيّاً على المقاييس والأحكام المتعارف عليها والمتأثرة هي أيضاً بالزمان والمكان، وتبعاً لهذا يكون الشعر عصيّاً على التعريف المُحدَّد.

وعلى هذا الأساس، فإن الجانب الموسيقي وحَده قد لا يميز الشعر من النثر، فتعريف قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ): «الشعر كلام موزون مقفى له معنى»[١]، قد لا يصمد أمام المُعطيات التي لا ترى في الموسيقى وحدها ما يحقق الشاعرية، إذ رفض الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) أن يدخل البيتين الآتيين في الشعر الحقّ:

لا تحسبّن الموت موت البلى فانّما الموت سؤال الرجالْ

كـــلاهما مـــوتٌ ولـــكنّ ذا أفظعُ من ذاك بذلّ السؤالْ

فقد رأي الجاحظ أنّ هذين البيتين عاطلان عن الشكل الجمالي وعن الصياغة وعن تشكيل المعاني تشكيلاً يرتفع بها عن الأداء المباشر غير المؤثر[٢].

ولعلّ هذه الملاحظة الواعية الرائدة تدلُّ على إدراك الموروث النقدي لمفهوم الشعرية، ومما يُعزِّز هذا الإدراك ما نطالِعُهُ في كتاب دلائل الإعجاز، إذ يقولُ هذا الناقدُ الفذّ عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ): «الكلام على ضربين، ضربٌ أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ... وضربٌ آخر أنت لا تصلُ منهُ إلى الغرضِ

(١) نقد الشعر: قُدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي: ١٥.

(٢) يُنظر: الحيوان: ١٣٠/٣.

بدلالة اللفظِ وحدَهُ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعُهُ من اللغة تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصلُ بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل»[١].

أمّا اللغة في الأداةُ التي يعبِّر بها الشاعر عمّا يجول في خاطره، بل هي وسيلة في تصوير انفعالاته وعواطفه وأفكاره كي يضعَها – متى شاءَ – في قالب شعري كي يؤثِّرَ في متلقيه، أي: هي وسيلتهُ في التعبير والخلق الفنّي.

وبمفهومٍ مقارب تُعَدُّ اللغةُ المادةَ الخام التي يجعلُ منها الشاعر الفنان، كائناً له ملامحُ وسمات وله نبض وحياة[٢].

وعلى أساس هذا، فقد عُدَّت اللغة «الأداة الأولى التي يشكِّل الشاعر فيها وبها بناءَه الشعري؛ فهي الأداة الرئيسة التي تنضوي تحتها كُلُّ الأصوات الشعرية الأخرى»[٣] .

فاللغة عدا هذا، تُعدُّ انعكاساً لِكُلِّ ما يموجُ في نفس الشاعر، والشاعر المبدع مَن تتهيأُ له ألفاظُهُ التي تنتظمُ في تراكيب تصوِّرُ معاناته وَمَسرّاتِهِ من دون تعقيد أو التواء أو غموض فـ«اللفظة صوتٌ وُضِعَ ليكون رمزاً للمعنى، فإذا أصغينا إلى ذلك الصوت، يتبادر إلى الذهن ما يرمزُ إليه، فاللفظة في القصيدة تتجاوزُ معناها المعجمي لتنصبَّ على عمق النفس، فيكونُ ذلك تجسيداً لحالة نفسيّة، تفرض على الشاعر الاختيار»[٤] .

٢- الرِّثاء في اللغة والمفهومُ الاصطلاحي

الرثاءُ بُكاء الميِّت وتعداد محاسنه وأن يُنظمَ في ذلك شعرٌ، فهو إذن فنُّ الموت[٥].

فهو غرض شعري مرتبط بكارثة الموت والفناء، وليس ثمة أُمّة من أمم الأرض، أو شَعبٌ من الشعوب لم يعرف الرثاء، إلّا أنّ صورَ الرثاء وأشكال التأثير فيه تتباين من شعب إلى آخر.

وهذا يعني أنَّه من أقدم أغراض الشعر العربي، إذ كان الناس يندبون موتاهم الذين سقطوا في سوح الوغى، أو فارقوا الحياة لأيِّ سببٍ آخر، أو يقفون على قبورهم بعد أن يواروهُم التُراب، أو يؤبنونهم بعد مضيّ

(١) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، دار المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٨: ٢٠٢.

(٢) يُنظرُ: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: محمد زكي العشماوي، بيروت، دار النهضة العربية، ١٤٠٤ه، ١٩٨٤م: ٤١.

(٣) بناء القصيدة في شعر الناشئ الأكبر: على إبراهيم أبو زيد، دار المعارف بمصر، ١٩٩٤: ٢٢١.

(٤) الشعرُ الأندلُسي صدى النكبات: يوسف عيد/ الفكر العربي، بيروت، ط ٢٠٠٠م: ١٥٦.

(٥) يُنظر: الرثاء، سلسلة فنون الأدب العربي – الشعر الغنائي – تقديم الدكتور شوقي ضيف، ط٢، دار المعارف، مصر: ١٢ وما بعدها، وينظر: الأسلوب: أحمد الشايب، ط١٠، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٨: ٨٥.

أيام أو أشهر مرددين محاسِنَهم، وقد يجرُّهم هذا التأبينُ إلى التفكير في المصير الإنساني إزاء مأساة الحياة المتمثلة في عجز الإنسان عن مواجهة الأقدار وتقهقرِهِ أمام قضية (الموت والفناء).

فالرثاء –إذن – مشاعرٌ خاصة تمتازُ بالحُزن واللوعة والبُكاء تخلّفها العلاقات الفردية والاجتماعية العامة، فهو – بهذا – غرض شعري ذاتي(١).

وفي أحيان كثيرة يرمى الشاعر في فن الرثاء الى إظهار التسليِّ والجَلَد ليبدو هو ومتلقيهِ أقوى نفساً على مواجهة المصير، لاسيّما وإنّ الموت لا ينجو منه ناجٍ، ((لذا كان من عادة القدماء أن يضربوا الأمثال، في مراثيهم، بالملوك الأعزّة، والأمم السالفة، والوحوش المتمنِّعة في قُلل الجبال، والأسود الخادرة في الغياض، وبحمر الوحوش المتصرِّفة في القفار، والنسور والعُقبان، والحيّات لبأسها وطول أعمارها وذلك في أشعارهم كثير، موجود لا يخلو منه شعر))(٢).

وغنيٌّ عن البيان أنّ المراثي عند العرب كان يُنظر إليها على أنها أشرف أشعارهم، قال الأصمعي: «قلتُ لأعرابي ما بالُ المراثي أشرفُ أشعاركم؟ قالَ: لأننا نقولُها وقلوبنا محترقة»(٣).

وفي ضوء هذا نُدرك أنَّ وقوف الشعراءِ الجاهليين عند أطلال أحبتهم أو بُكائهم الديار التي اُضطروا إلى هجرها، يُعَدَّ لوناً من ألوان الرثاء، أي رثاء الحياة؛ لأنّ الطلَلَ عند الشاعر الجاهلي قطعةٌ من الحياة التي تهرمُ كُلّما مضى منها جُزءٌ لا يستطيعُ الإنسان ردَّه مهما حاولَ، فكأن البكاء على الطلَلَ أصبح يعني البكاء على الحياة نفسها(٤).

أما حوارُ الشعراء الجاهليين، ومن جاء بعدهم للمرأة العاذلة في لوحات الافتتاح، وأشكال التعبير التي دارت في فَلَكهِ، فهو أيضاً يُعدُّ ضرباً من ضروب التفكير والتعلُّق اللذين أشاعتهما كارثة الموت المُطبق وتوّقُّع حلولها في أية لحظة.

(١) يُنظر: المرثاة الغزلية في الشعر العربي: د. عناد غزوان إسماعيل، مطبعة الزهراء، بغداد، ١٩٧٤: ٧.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصر، ط٢، ١٩٦٣: ١٥٠.

(٣) العقد الفريد: ابن عبد ربّه الأندَلُسي، تحقيق أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٥٥: ٢٢٨/٣.

(٤) تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام: د. نوري حمودي القيسي، د. عادل البياتي، د. مصطفى عبد اللطيف، مطبعة التعليم العالي، الموصل، ١٩٨٩: ١٦٩.

وقد لخّص دارسو هذا الغرض الشعري، من حيث أشكال التعبير والمضامين التي تعبِّرُ عن الفجيعة، فوجدوا أنها تتدرجُ في ثلاثِ تجارب رئيسة، أُولى هذه التجارب تجربةُ الندب يصاحبُها النوح والبكاءُ وترديد العبارات المشجية، ولعلَّ هذا عمادُ ما تقومُ عليه المآتم التي عرفها عرب الجاهلية وبقي كذلك بعد بزوغ فجر الإسلام إذ أباح الرسولُ (صلّى الله عليه وآله) النوحَ على شهداء معركة أُحِد مُحرِّماً ما كان يقترن بالنوح من خمش الوجوه والجلود، ولطم الخدود، وحلق الشعر ونحو ذلك، ولعلَّ تلك الإباحة كانت بسبب ما في النوح من تنفيس عن أهل الميّت إذ إنّ في البكاء راحةً للمحزون.

أما المرحلة الثانية أو التجربة الثانية فهي تجربة التأبين وهي تذكر الميِّت ومفاخره بعد مدة من الزمن تطول أو تقصُرُ.

وثالثُ تلك التجارب تتمثلُ بتجربة العزاء، وتقوم فلسفة العزاء على محاولة تأمُّلِ القضيّة الأزلية (الموت والفناء) وما تنطوي عليه من التحوّل والفناء والزوال، وهذه التجربة تتطلّب حضور العقل، فضلاً عن حضور الفن في آن واحد.

ونحن في هذا البحث الموجز لا نريد أن نؤرِّخ للرثاء العربي بقدر ما نريد أن نمِّهد لفنِّ الرثاء في الشعر الأندلُسي وصولاً إلى رثاء الأبناء في الحُقبة التي حددها البحث أي إلى نهاية عصر الطوائف.

وقد آثر البحث أن يتناول هذا المعنى الشعري – رثاء الأولاد– عند شاعرين عُرفا بتناول هذا الغرض لما تعرضا له من فجائع، الأول هو الشاعر ابن عبد ربه الأندلُسي الذي يمثّلُ عصر الخلافة الأموية في الأندلس، إذ فقد ولديه، والثاني هو المعتمد بن عباد الإشبيلي الذي يمثّلُ عصر الطوائف الذي رثي ولديه اللذين قُتلا على أيدي المرابطين عند اجتياحهم دول الطوائف سنة ٤٨١هـ.

بعد هذا التمهيد – الذي خرج عن الإيجاز شيئاً –يتأمل الباحثان في ديواني الشاعرين الأندلسيين المشار إليهما بغية الوقوف على رثاء الأبناء لدى كُلٍّ منهما، ويعوّل الباحثان مثلما ذكرا سابقاً على تأمل النصوص في محاولة استكناه شعريتها في ضوء ما توافر من عناصر الشعرية على شاكلة البناء بعناصره الموسيقية وصوره ومضامينه المنبجسة من ألفاظه وتراكيبه في ضوء خيال الشاعر وصدق عاطفته وما إليها.

الأُنموذج الأول

رثاء الأبناء عند الشاعر ابن عبد ربّه الأندلسي (٢٤٦هـ – ٣٢٨هـ)

لمحة موجزة:

هو أحمد بن مُحمَّد بن عبد ربّه(*)، ولد بقرطبة عاصمة الأندَلُس سنة (٢٤٦هـ) لأسرة تنتمي إلى (سالم) المولى الأموي، ولم تذكر المصادر شيئاً كثيراً عن حياته مثلما ذكرت تفصيلات عن مؤلَّفِه (العقد)، وأكثر ما ذكروه أنّه نشأ فقيراً مغموراً محبّاً للهو والغناء ثم عكف على التوبة الصادقة ونال حُظوة كبيرةً بعد شهرته الأدبية.

وعلى صعيد نشأته، فقد نشأ في قرطبة «المدينة الزاهية نهاراً والمضيئة ليلاً، والتي تُعَدُّ عاصمة الأَندلُس، وعروس مغرب الإمبراطورية العربية، نشأ في أحضانها وترعرع في أزقتها النظيفة، ورضع من لبان ثقافتها وبهجتها... فَطبعَ ذلك كلّه في نفس ابن عبد ربّه، وفي (عقده)، وفي شعره»(١) .

وقد أتاحت له هذه النشأة في قرطبة أن يتلقى علوم الإسلام والعربية على أساتذة عُرفوا بغزارة علمهم على شاكلة الخَشني ووضّاح وغيرهما(٢) ومن يطلع على كتابه الشهير (العِقد الفريد) يُدرك كُلَّ الإدراك سعة مرجعيته الثقافية، ولاسيّما المشرقية وعمقها، ولعلّ هذا هو الذي دَفَع الصاحب ابن عبّاد (ت ٣٨٥هـ) ليقولَ بعد أنْ اطّلع على الكتاب: «هذهِ بضاعتنا رُدَّت إلينا».

وعدا هذا فقد «تمكّن ابن عبد ربّه من ثقافةٍ معاصرة متينة رُكناها: العلوم الدينية الشرعية من جهة، وعلوم العربية وآدابها من جهة أُخرى»(٣) .

اتصل ابن عبد ربه بأمراء عصره مثل الأمير مُحَمّد بن عبد الرحمن وابنه المنذر بن محمّد وعبد الله بن محمد وله فيهم مدائح شعرية كثيرة.

يقول الدكتور إحسان عباس عنه: «وكان متصاوناً متديناً آخذاً يحظِّهِ من المُتع المُباحة... أما الخمرُ فلا أظنُّه كان بشربها وإن أكثر من ذكرها في شعره، على أنه قد يُسْتَشَفُّ من نَدَمِهِ عندما كبرُ أنّه كان مقبلاً على اللذات، ولكنّ اعتقد أنّ توبته كانت توبه الفقيه المتحرّج لا توبة اللاهي العابث»(٤).

(*) تُنظر ترجمتُهُ وأخبارُه في: جذوة المقتبس: ٩٤، وبغية الملتمس: ١٣٧، وتاريخ علماء الأندلس: ٣٨، ومعجم الأدباء: ٢١١/٤، وفيات الأعيان: ١١٠/١، ورايات المبرِّرين: ١٤٧، والمُطرب: ١٤١، ويتيمة الدهر: ٣٦٠/١، ونفح الطيب: ٥٩٥/٥، وفيه مواضع أخرى، وكشف الظنون: ١١٤٩، فضلاً عن المراجع الحديثة.

(١) ديوان ابن عبد ربّه مع دراسة لحياته وشعره، حققه وشرحه: الدكتور محمد التونجي، الناشر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣: ص١٢.

(٢) ينظر: الأدب الأندلسي من الفتح الى سقوط الخلافة: الدكتور أحمد هيكل، دار المعارف بمصر، ط٦، ١٩٧١: ٢٢٧.

(٣) في الأدب الأندَلُسي: الدكتور محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت – لبنان، دار الفكر، دمشق – سورية، ط١، ٢٠٠٠م: ٣٠١.

(٤) تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة: الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٦٩: ١٨٤٠.

وعلى صعيد ديوانه وما ضمّ من موضوعات، فقد اعتنى بديوانه من عهد بكر أبو عبد الله الحُميري صاحب كتاب (جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس) المتوفى (٤٨٨هـ) فجَمَعُ في نيِّفٍ وعشرين جُزءاً من جملة ما جَمَعَ للخليفة المستنصر الذي كان مولعاً بجمع الكتب، ولكنَّ هذا الديوان الضخم قد فُقِدَ ولم يبقَ منه الا شذرات في بطون الكتب، فنهض لجمعه وتحقيقه باحثون أكفاء وكلٌّ منهم اصدر عملاً مستقلاً يخصّ الديوان جمعاً وتحقيقاً أو دراسة ضمّ أغراض الشعر المتعددة كالمديح والغزل والهجاء والرثاء والاخوانيات والزهد وغيرها، وُيلزمنا الاختصار ألّا نقفَ عند أغراضه الشعرية، إذ بُحثت بحثاً مُستفيضاً، لكنّا ننوّه بغرض الرثاء لصلته ببحثنا، إذ يجد الدارس سبعة نصوص تدور في رثاء ولدين له أحدهما مات صغيراً والآخر فارق الحياة يافعاً اسمه يحيى، وكان في رثائه لولديه يميل الى الحديث عن أثر فقد الولد في نفسه وخيانة صبره له، ويدعو له بالرحمة والغفران ثم يناجي الموت مناجاة رقيقة ويعدّدُ مناقبَ الفقيد[١].

ويلحظُ الدراس شيئين في شعره لم نجدها عند غيره الأول: معارضته لنفسه في أشعار سمّاها (الممحصات) أي الماحيات الذنوب، وهي قصائد يعارض فيها قصائدَ غزلية تقدمت في حياته الأولى قالها أيام لهوه[٢]، ويلتزم فيها الوزن والقافية وحركة الروي.

والشيء الثاني تنظيمه لأراجيز مطوّلة منها في غزوات الخليفة الناصر الذي حكم الاندلس خمسين عاماً من (٣٠٠هـ – ٣٥٠هـ).

أما من حيث السمات الفنية الأكثر وضوحاً في شعره فثلاث سمات: ثقافته الواسعة، والاقتباس والتضمين والمعارضة الواسعة لنفسه ولغيره وتضيق هذه اللمحة عن إيراد الأمثلة والشواهد الدالة.

ويرى الدكتور إحسان عباس أنّ شعر ابن عبد ربّه يقع في قطبين هما البديهة أي الارتجال، والقطب الثاني الصنعة والكدُّ، ويشغل هذا الشعر مرحلتين: هما مرحلة الشباب التي أكثر فيها من الغزل، والمرحلة الثانية مرحلة الشيخوخة التي أكثر فيها من الزهد وذم الحياة الدنيا[٣].

وغنيٌّ عن البيان أنّ القُدماء كانوا يُعجبون بشعره، وقد نُقل عن المتنبي بعد أن سَمِع شيئاً من شعره، قولُه: يا ابن عبد ربه لقد يأتيك العراق حَبواً، وقد عدّه الأندلسيون (مليح الأندلس) يعنون به مليح شعرائهم[١]،

(١) في الأدب الأندلسي: د. محمد رضوان الراية: ٣٠٩.

(٢) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: د. أحمد هيكل: ٢٣٦.

(٣) تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة: د. إحسان عباس: ١٩٤ – ١٩٥.

ولكنَّ هذا فيه نظر في ضوء معرفتنا بمقدرة المتنبي الفنيّة التي عزّ نظيرُها، ويستغرب الدكتور إحسان عباس نسبةَ إعجاب المتنبي بشعره قائلاً: «ونسبوا إلى المتنبي الإعجاب به، فهذا أمرٌ مُستغربٌ، وبخاصة وانّ النوع الذي أنشدُوه له نموذجاً للملاحة ليس فيه ملاحة ولا عليه طلاوة»[٢].

رثاؤه لولديه

لابن عبد ربّه في الرثاء قصائدُ ومقطوعات، سيحاول الباحثان تناول أربعة نصوص بالعرض والقراءة التحليلية حسب تسلسلها في ديوان الشاعر.

النص الأول

قال يرثي أبنه يحيى [من الكامل]

وهذهِ البكائية الدالية أطولُ نصٍ في الرثاء في ديوان ابن عبد ربّه الأندلسي، إذ تقع في تسعة عشر بيتاً، قال في مقدِّمتها:[٣]

قَصَدَ المَنونُ لَهُ فَماتَ فَقيدا ... وَمَضى على صَرفِ الخُطوبِ حَمِيدا
بِأبِي وَأُمِّـــي هَـالِكـاً أَفْرَدْتُـهُ ... قَــدْ كــانَ فــي كــلِّ العُلومِ فَريدا
سُودُ المقابر أَصْبَحَتْ بِيضاً بِهِ ... وَغَــدَتْ لَــهُ بِيضُ الضَّمائِرِ سُودا
لــم نُــرْزَهُ لمــا رُزِينَــا وَحْـدَهُ ... وَإنِ اسْتَقَــلَّ بِــهِ المَنــونُ وَحِيْدا
لكِنْ رُزينا القاسِمَ بْنَ مُحمدٍ ... فــي فَضْــلِهِ والأسْوَدَ بْــنَ يَزيدا
وَابْنَ المُبارَكِ في الرقائِقِ مُخْبِراً ... وَابْنَ المُسَيَّبِ في الحديْثِ سَعيدا
وَالأخْفَشَيــنِ فَصاحَــةً وَبَلاغَةً ... وَالأَعْشَيَيْــنِ رِوايَــةً وَنَشيــدا
كانَ الوَصِيَّ إذا أَرَدْتُ وَصِيَّةً ... وَالمُستَفــادَ إذا طَلَبْــتُ مُفيــدا

في هذه الأبيات الثمانية يباشرنا الشاعر مخبراً بوقوع الفجيعة متكِئاً على أفعال المُضيّ (قَصَدَ المنون) (مات المرثي فقيدا) (مضى ... حميدا)، فالخطبُ قد حَلَّ وليس ثمة محاولة لصدّهِ أو توخي الحذر من وقوعِه،

(١) يُنظر: في الأدب الأندلسي: د. محمد رضوان الداية: ٣٠٩.
(٢) تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة: ١٩٥.
(٣) ديوان ابن عبد ربّه: ٦٧.

فابنه يحيى قد هلك، وما على المفجوع الملتاع إلّا أن يُطلق عبارات التحسُّر والعزاء (بأبي وأمي هالكٌ ... البيت) والمرثي الذي أُفرِدَ كان فريداً في العلوم كُلّها، وبوساطة هذا الطباق وبساطة التعبير وسهولة المأخذ تمضي هذه القصيدة، فالمقابر السود، بعد أن حَلَّ المراثي بطن الأرض، قد أصبحت بيضاً به؛ لأنه ذو صنائع بيضاء، أما أصحاب الضمائر النقية البيضاء، فمن حُزنها عليه غدت سوداً، وقد أحسن الشاعر استعمال فنّ الطباق.

وبعد هذه الأبيات، يواجه الشاعر حزنه ويتوجه إلى التسَلِّي، فالرزية لا تحتمل لو أنّ (يحيى) ثوى وحيداً، لكنَّ الموت قد اختطف ذوي الفضل من الفقهاء والصُلحاء ومن يموت بموتهم خلق كثير على حدّ تعبير الشاعر القديم.

لذا أخذ يذكر من فَقَدهُ الناسُ من العلماء وأهلِ الحديث والفقهاء في محاولةٍ منه لتخفيف آلامِهِ، فذكرَ القاسم بن محمد، والأسود بن يزيد، وابن المبارك، وابن المُسيَّب، والأخفشين وقصد بهما الأكبر والأصغر والأعشيين.

ويرى الباحثان أن ذكر هؤلاء الأعلام من الفقهاء يؤشر اهتمام ابن عبد ربّه بالدرس الفقهي وتقديسه إيّاه، فضلاً عن التنصُّل عن الندب والاستغراق بتفاصيل الحدث المُفجع الذي يُخرسُ الألسنة.

ثم أضطُرّ الشاعر لمواجهة حدث الفجيعة من جديد وَلْنصغِ إليه داخلين أجواءَهُ الحزينة:(١)

وَلّى حَفيظاً في الأَذمَّةِ حَافِظاً ... وَمضى وَدوداً في الوَرَى مَوْدودا

ما كانَ مِثْلي في الرَّزيَّةِ والِداً ... ظَفِرَتْ يَداهُ بِمِثْلِهِ مَوْلودا

حَتَّى إذا بَذَّ السَّوابِقَ في العُلا ... وَالعِلْم ضُمِّنَ شِلْوُهُ مَلْحُودا

يا مَنْ يُفَنِّدُ في البُكاءِ مُوَلَّها ... ما كانَ يَسْمَعُ في البُكا تَفْنيدا

تَأبَى الْقُلوبُ المُسْتَكِينَةُ لِلأسى ... مِنْ أَنْ تَكُونَ حِجارَةً وحَديدا

إنَّ الَّذي بادَ السُّرورُ بِمَوتِهِ ... ما كانَ حُزنِي بَعْدَهُ لِيَبيْدا

الآنَ لمَّا أَنْ حَوَيْتَ مَآثِراً ... أَعْيَتْ عَدُوّاً في الوَرَى وحَسُودَا

ورأَيْتُ فِيكَ مِنَ الصَّلاحِ شمائِلاً ... ومِنَ السَّماحِ دَلائِلاً وَشُهُودا

أَبْكِي عَلَيْكَ إذا الحمامَةُ طَرَّبَتْ ... وَجْهَ الصَّباحِ وَغَرَّدَتْ تَغْريدا

(١) ديوان ابن عبد ربّه: ٦٨.

لَولا الحَيَاءُ وَأَنْ أُزَنَّ بِبِدْعَةٍ مِمَّا يُعَدِّدُهُ الوَرَى تَعْديدا
لَجَعَلْتُ يَومَكَ في المَنائحِ مَأتَماً وَجَعَلْتُ يَوْمَكَ في المَوَالِدِ عِيدا

فالشاعر ابن عبد ربّه أخذ يراوح بين معنيين: بين ذكر الفجيعة التي حلّت به إثر فقده ابنه يحيى الذي تكاملتْ صفاته (ضُمِّن شُلَوهُ ملحودا) وبمثل هذه العبارات الشعرية يرثي ابنه مصوراً تراجعَه أمام سيل الأحزان، فليس ثمةَ سكينة أو سرور بعد رحيل فلذة كبده والقلوب ليست حجارة أو حديداً حتى تواجه هذه المُصيبة الواقعة، فليس ثمة سرور (باد السرور بموته) لكنّ الحزن لن يبيد (ما كان حزني بعده ليبيدا).

ثم عاد الشاعر من جديد للمعنى الثاني ليذكر مناقبَهُ وكمالاته التي بلغت مبلغاً أعيا العدو وسرّ الصديق، وما إن حاز ذلك داهمته منيتُهُ وطوته يد الردى يقول في ذلك:

الآنَ لمَّا أَنْ حَوَيْتَ مَآثِراً أَعْيَتْ عَدُوّاً في الوَرَى وحَسُودَا
ورأَيْتُ فِيكَ مِنَ الصَّلاحِ شمائِلاً ومِنَ السَّماحِ دَلائِلاً وَشُهُودا

بعد كُلّ هذا الكمال يُفاجأ الشاعر بهذه الكارثة، إذ ترك الجواب للمتلقي وهذه السلاسة تناسب معاني القصيدة وتجرّ المتلقي المُذْهَل لمتابعتها مشاركاً الشاعر في صدق أحزانه وحرارة شعوره، ((لأن عواطفَه فيه صادقة منبعثة من فؤاد مغموم، ومن كبد ملكوم))[1].

ومثلما بدأ قصيدته باكياً ذاكراً الموت (قصد المنون) و (فمات فقيدا)، ختمها باكياً أيضاً قائلاً:

أَبْكِي عَلَيْكَ إذا الحمامَةُ طَرَّبَتْ وَجْهَ الصَّباحِ وَغَرَّدَتْ تَغْريدا
لَولا الحَيَاءُ وَأَنْ أُزَنَّ بِبِدْعَةٍ مِمَّا يُعَدِّدُهُ الوَرَى تَعْديدا
لَجَعَلْتُ يَومَكَ في المَنائحِ مَأتَماً وَجَعَلْتُ يَوْمَكَ في المَوَالِدِ عِيدا

ففي خاتمته أفصح الشاعر عن مرارة الفقد التي أخذت تتزايد، فذكر الحمامة التي لا تنفك عن التطريب والتغريد يشير إلى استمرارية الحزن وشدته وعُنفِه، ويتكئ الشاعر على حرف الشرط غير الجازم (لولا) الدال على امتناع لوجود، فهو لولا أن يظنّ به الناس ظنوناً (أن أُزنّ ببدعةٍ) لجعل من يوم فجيعته مأتماً لن يتوقف مدى العمر، ولا تخذ من يوم ميلاده عيداً.

(١) ديوان ابن عبد ربّه الأندلسي: ٢٨ مقدمة المحقق.

هذه القصيدة التي نفثتها الذات الشاعرة الملتاعة والتي صيغت على تشكيلة البحر الكامل ذي التشكيلة العروضية المتتابعة تتابعاً خاصاً: «لأنّ فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر»[١]، (فهو كامل، لكمال حركاته)[٢].

فقد اقنعنا تأمُلنا بسهولة المأخذ، وبساطة العرض، ونفور الشاعر من مواجهة العبارات المُشجية، إذ لا يقوى على الاستغراق، وما أسرع ما يفرُّ منها إلى ما يُشعرنا بالتسلّي عبر ذكره وفيات الأعلام في الفقه الإسلامي وغير ذلك مما يُصرفه عن مواجهة الفجيعة والتحدّث في صُلبها.

إنّ جودة أسلوب الشاعر وسهولة تعبيره وهدوء عاطفته أفضت إلى أن يكون رثاؤه، فيما ترك لنا من نصوص، ذا طابع يُوهِمُ بان التيار العاطفي عنده مفقود أو مختنق[٣]، ولا نظنّ ذلك صائباً؛ لأنَّ روح الشاعر المنفتحة وعمق تجاربه وسعة مرجعيته خلقت منهُ شاعراً يفرّ من أسباب الفجيعة ومواجهتها وينفر من أسباب الاكتئاب، فينحصر التعبير المُفجِع لِيلمَّ بالحدث وأجوائه ثم يهرب إلى فضاء التسلّي أي يعود إلى اللاشعر من جديد.

وَلْينتقلْ البحث إلى معاينة نصٍّ ثانٍ وهو البكائية الحزينة أي: مقطوعتُه الدالية أيضاً ذات الأبيات الأربعة التي رثى فيها وَلَده[٤]: [الكامل]

بَليَتْ عِظامُكَ والأَسَى يَتَجَدَّدُ ... والصَّبرُ يَنْفَدُ والبُكا لا يَنْفَدُ

يا غَائِباً لا يُرْتَجَى لِإيابِهِ ... وَلِقَائِهِ حَتَّى القِيَامَةِ مَوْعِدُ

ما كانَ أَحْسَنَ مَلْحَداً ضُمِّنْتَهُ ... لو كان ضَمَّ أباكَ ذَاكَ المُلْحَدُ

بِاليَأسِ أَسْلو عَنْكَ لا بِتَجلُّدِي ... هَيْهاتَ أَيْنَ مِنَ الحَزين تَجَلُّدُ!

هذه المقطوعة البكائية التي نفثتها الروح الشاعرة المُبدعة والمفجوعة وقد جاءت كسابقتها على تشكيلة البحر الكامل، وبدأها ابن عبد ربّه بهذا الأسلوب الخبري المُفجع دونما مقدّمات أو تسلٍّ (بليت عظامك) ما يؤكد أنها مرحلة تأبين أو مضي مدة زمنية على وقوع كارثة الموت ثم اعقبها بما يؤكد المطابقة (والأسى يتجدَّدُ) وهي

(١) العمدة في محاسن العشر وآدابه ونقده: ابن رشيق: ١٣٦/١.

(٢) بحور الشعر العربي – عروض الخليل: الدكتور غازي يموت، دار الفكر اللبناني، ط٣، ١٩٩٢: ٩١.

(٣) تاريخ الأدب الأندلسي: د. إحسان عباس: ١٩٤ – ١٩٥.

(٤) الديوان: ٦٩ -٧٠.

مطابقة وُفِّق الشاعر إليها معنىً ومبنىً، فقد استطاع منذ البدء أن يستدر الدموع ويَفجع النفوس، إذ يخاطب ابنه بما يؤكد الموت والفناء واللاعودة (يا غائباً)، إذ يُفصحُ هذا النداء عن عميق حزنه ولوعته وشدّة إحساسه بالفجيعة، على الرغم من مُضيّ مدة على وقوع الخطب (والأسى يتجدَّدُ).

لقد استطاع ابن عبد ربه – بفضل أُسلوبه الطيّع وقدرتهِ على تشكيل أي مضمون في قالب عروضي، ان يأتي بتعبيره الصادق عبر أساليب بلاغية، إذ سخرّ الإنشاء كالاستفهام (هيهات أين من الحزين تجلّدُ) وقبله النداء (يا غائباً لا يرتجى لغيابه ... البيت) والتمنّي (لو كان ضمَّ أباك ذاك المَلْحَدُ).

ويرى الباحث أنّ مردَّ صدق العاطفة ونُبلِها، أنّ الشاعر استمّد معانيه من حُزنٍ عاناه وهواجس قضّت مَضْجَعَهُ، وكُلّما ذكر فقدان فلذة كبده تجدّد الأسى وخيّم عليه شَبَحُ الفجيعة مُحيلاً أجواءه إلى الاكتئاب والوحدة القاتلة عبر هذا الشعور الذي بدأ بالتناقص في ضوء هذه المطابقة المذكورة آنفاً (بليت عظامُك) و (والأسى يتجدَّدُ).

ولعلَّ هذه المطابقة تحملُ الشيء ونقيضَهُ، لذا فإنَّ هذه الحركة النفسية قد بدأت بالتناقض «وليس ثمةَ حركة نفسية تبدأ بالانسجام، والقصيدة في مجالِها هي بدء الإحساس بالتناقض لدى الشاعر، وكُلُّ قصيدة ناجحة لابدَّ أن تبدأ من حدود هذه النقطة الحرجة التي تنطوي – منذ البدء على طاقة حركية هي المسؤولة – في الواقع – عن الحالة الشعرية التي يجد الشاعر نفسه داخلَها، وهو لهذا يجهدُ في تجاوز هذه الحالة في العبور منها بواسطة اللغة في الشعر إلى اللاشعر من جديد»[١] .

ويرى الباحث أنّ هذا ما حصل للشاعر الحزين ابن عبد ربّه، لذا ورد تعبيرُهُ عن فجيعته موجزاً مُلِماً برسمِ حالته الشعورية التي ملأها اليأسُ والاكتئاب.

وأرتنا هذه المقطوعة عبر تأملها وتحليلها صدقّ عاطفة الشاعر وعمق أحزانه، فضلاً عن سهولة تعبيره، وجودة أسلوبه، وكأنّ تعابيره الشعرية السهلُ الممتنع، إذ خلت أو تكاد من التنميق والزُّخرف اللفظي الذي لا يستحسن في مثل هذه المواقف الوجدانية الحزينة.

(١) الشعر الحرّ في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م: يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٨: ٢٦.

والنص الرثائي الثالث أو البكائية الثالثة في ديوانه مرثيتهُ التي نظمها على تشكيلة (المنسَرِح) تقع في ستة عشر بيتاً قائلاً[١]:

وا كَبِدا قدْ تَقَطَّعَتْ كَبِدي!	وحَرَّقَتْهَا لواعِجُ الْكَمَدِ
ما ماتَ حَيٌّ لِمَيِّتٍ أَسَفاً	أَعْذَرُ مِنْ والِدٍ على وَلَدِ
يا رَحمَةَ اللَّهِ جاوِري جَدَثاً	دَفَنْتُ فِيهِ حُشاشَتي بِيَدِي
وَنَوِّري ظُلْمَةَ الْقُبُورِ على	مَنْ لَمْ يَصِلْ ظُلْمُهُ إِلى أَحَدِ
مَنْ كانَ خِلْواً مِنْ كُلِّ بائِقَةٍ	وَطَيِّبَ الرُّوحِ طاهِرَ الجَسَدِ
يا مَوت (يحيى) لَقَدْ ذَهَبْتَ بِهِ	لَيْسَ بِزُمَّيْلةٍ ولا نَكِدِ
يا مَوْتَهُ لو أَقَلْتَ عَثْرَتَهُ	يا يَوْمَهُ لو تَرَكْتَهُ لِغَدِ!
يا مَوْتُ لو لم تَكُنْ تُعَاجِلُهُ	لَكانَ، لا شَكَّ، بَيْضةَ البَلَدِ
أو كُنْتَ رَاخَيْتَ في العِنانِ لَهُ	حَازَ العُلا واحْتَوى على الأَمدِ
أَيَّ حُسَامٍ سَلَبْتَ رَوْنَقَهُ	وَأَيَّ رُوحٍ سَلَلْتَ منْ جَسَدِ؟
وَأَيَّ سَاقٍ قَطَعْتَ مِنْ قَدَمٍ	وأيَّ كفٍّ أَزَلْتَ مِنْ عَضُدِ؟
يا قَمَراً أَجْحَفَ الخُسُوفُ بِهِ	قَبْلَ بُلوغِ السَّواءِ في الْعَدَدِ
أَيُّ حَشاً لَمْ تَذُبْ لَهُ أَسَفاً	وَأَيُّ عَينٍ عَلَيْهِ لَمْ تَجُدِ؟
لا صَبْرَ لي بَعْدَهُ ولا جَلَدٌ	فُجِعْتُ بالصَّبْرِ فِيهِ وَالجَلَدِ
لو لَمْ أَمُتْ عِنْدَ مَوْتِه كَمداً	لحُقَّ لي أَنْ أَمُوتَ مِنْ كمدِي
يَا لَوْعَةً مَا يَزَالُ لاعجُها	يَقْدحُ نَارَ الأَسَى على كبِدِي

في هذه القصيدة الدالية التي تقعُ في ستةَ عشر بيتاً يطالعنا ابن عبد ربّه بحسراتِه دونما مقدِّمات أو تعازٍ، كعادته في التعبير عن أوجاعه وعميق أحزانه إثرَ فقدِه ولديه في بكائياتِه الأخرى، فالمتلقي يُفاجأ، بهذا المطلع بتغيير جوِّهِ الاعتيادي ليدخُلَ جَوّ الشاعر المفجوع الذي بدأ خطابه الشعري بـ(واكبدا قد تقطّعتَ كبدي) فكلّ مفردةٍ من هذا المقطع تُخفي وراءها سيلاً من الآهات التي تعبِّر عن حزن الشاعر وكَمَدِهِ، فالاستغاثة – واكبدا – تلاها الإخبار بوساطة التحقيق (قد تقطعت كبدي) فقد عبّأَ الشاعر متلقيهِ بثورة

(١) الديوان: ٧٥ -٧٦.

الحزن المتفجرّ وليس ثمةَ أملٌ في إظهار التسلّي أو جنوح الأحزان إلى التماهي مع النسيان أو التصبّر كي يكونَ للأيامِ أثرٌ في ردع المُصيبة الجارفة، فلا عذرَ لمن يموت إثرَ موتِ فلذة كبدِهِ، ثم أخذ الشاعر يتوسلُ بوساطة النداء المتكرر لعلَّ فيه تخفيفاً لما يُعاني، لذا تواترت في القصيدة التعابير بالنداء على شاكلة تعابيره في القصيدة: (يا رحمةَ الله جاوري جدثاً ... البيت) و (يا مت (يحيى) لقد ذهبتَ به...) و (يا موتَه لو أَقَلْتَ عثرتَه...) و (يا موته لو تركتَه لغدٍ) و (يا موت لو لم تكن تعاجلُهُ... البيت).

وغنيٌّ عن البيان أن التكرارِ، فضلاً عن تقنيته الإيقاعية الدلالية، يُعَدُّ أحدَ الأضواءِ اللاشعورية التي يُسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضِئها[١].

هذا التكرار المهيمن في بكائية ابن عبد ربِّهِ، جاء عَفْوَ الخاطر وله مَرمَىً دلاليٌّ بعيدُ الغور، فضلاً عن أنساقه الصوتية، ومثلما عبر الدكتور صلاح فضل قائلاً: «... إنّ للتكرارِ وظيفةً دلاليةً، إذ هو عند الشاعر المُبدع لا يولَدُ من فراغٍ ولا يهدفُ الى سدّ نقصٍ في الكمية الصوتية في البيت أو الشطر وإنّما يُولَدُ من خلال المماحكة بين اللغة والنفس ليكونَ منتمياً إليها وقادراً على تَلَمُّس النهج المفضي إلى ترجمة الصدق الفنّي للتجربة... إذ إن الإلحاح على لفظة أو عبارة أو جملة من النصّ يشدُّ الانتباه إلى أهمية هذه الإلحاح في نفس الشاعر»[٢].

لقد استطاع ابن عبد ربّه المفجوع بهذا التكرار أن يستثمِرَ الانسجام بالكلمات التي كرَّرها محملةً بحسرات الشاعر على فقد ولده، لذا تراكمت نداءاته المُفجِعة وكأنها مشاهدَ لا حصرَ لها.

فالتكرار، والحالة هذه، سمةٌ أُسلوبية لها وظائف دلالية، إذ تتجاوز الأثر اللغوي الذي يؤديهِ الدال والمدلول؛ لأنه يتصل بجملة الوظائف الشعرية، ومما يؤيد فاعلية التعبير بالتكرار وروده في كتاب الله تبارك وتعالى، إذ ورد في الخطاب القرآني مُسهماً في مدّ الإعجاز البياني القرآني بعناصر القدرة على التوصيل وترسيخ العقيدة في النفوس، فضلاً عن تقنياته الصوتية والتعبيرية[٣].

---

(١) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط٧، بيروت، ١٩٨٣: ٢٧٦.

(٢) ظواهر إسلوبية في شعر شوقي: د. صلاح فضل، مجلة فصول، ع٤، يوليو، ١٩٨١: ٢١٢.

(٣) إن ورود التكرار في القرآن الكريم دليلٌ على قيمة أدائه، ومن امثلته في سياق المدح قولُه سُبحانه وتعالى: ﴿وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ ۝ أُولَٰئِكَ الْمُقَرَّبُونَ﴾ سورة الواقعة (١٠ -١١) وورد التكرار في سياق الوعيد، إذ قال سبحانه: ﴿الْقَارِعَةُ ۝ مَا الْقَارِعَةُ﴾ سورة القارعة: (١ - ٢) ﴿الْحَاقَّةُ ۝ مَا الْحَاقَّةُ﴾ سورة الحاقة: (١ - ٢)، وجاء في سورة الرحمن تكرار لافت، إذ تكرر قوله تعالى: ﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾ إحدى وثلاثين مرة، وغير ذلك كثير.

وينطبق هذا التحليل على تكرارٍ ثان هيمن على الجزء الثاني من القصيدة تمثّل في تكرار اسم الاستفهام (أي) ويُلحظ هذا التكرار في التعابير الشعرية: (أيَّ حُسام سلبت رونقه) و (أيّ روح سللت من جسد) و (أيّ ساق قطعت من قدم) و (أي كف أزلت من عَضُدِ) و (ايّ حشا لم تذب له أسفاً) و (أيُّ عينٍ عليه تَجُدِ) وهذا النصّ بهذا التكرار يعبّر عن الشكوى والتفجُّع، إذ أحدث تكرار هذا التساؤل بؤراً من التأثيرات العاطفية في متلقيه، فهذا التساؤل ينمُّ عن حالة الشاعر ابن عبد ربّه النفسية، ويكشف عن كثافة شعوره، فضلاً عن التناسق النَغَمي الذي أحدثته الصيغ المُكرّرة التي عمّقتْ مضمون الشاعر المفجوع برحيل ولديه.

وحاصل ما نرى في التكرار بوصفه منحىً أُسلوبياً، أنَّ الشاعر في نزوعهِ إليه لا يقصد تحقيق أغراض بلاغية وتعميق الدلالة فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى خلق ترجيع صوتي وإحداث تناغم إيقاعي، وهذا التناغم يرسّخُ المعاني التصويرية عبر تثبيتها موسيقياً في ذهن متلقيه؛ لأنَّ تكرار كلمات بعينها يؤدي إلى زيادة النغم وتقوية الجَرْس وتثبيت الدلالة الشعرية التي يستجيب لها وجدان المتلقي وإحساسه[١].

وَيلحَظ الباحثان في البيت الرابع من رثائيته ورود الجناس الناقص بين (ظلمة) و (ظُلِمه) ليسهم في تصوير المعنى، فالكلمة الأولى معناها الظلام، أمّا الثانية المجانسة لها (ظلمهِ) فتنتمي إلى حقل دلالي آخر فهي من الظُلم، وقد تحقق التماثل الصوتي شبه التام بين المفردتين، لكن المتأمل لمعنى كُلّ منهما يجد اختلافاً دلالياً، وهذا ما يعبَّر عنه في الدراسات النقدية الحديثة بـ(التوازن والاختلاف) أي: التوازن الصوتي كُلاً أو جُزءاً والاختلاف الدلالي وهو المبدأ الذي يقوم عليه الجناس.

وختاماً لهذه القراءة التحليلية للمرثية يشاطر الباحث الدكتور محمد رضوان الداية إذ يرى أنّ عواطفه في الرثاء (عقلانية) أكثر منها عواطف مُسرفة صاخبة، ويتساءل هذا الباحث عن سبب ورود هذه العواطف أهي شخصيته المتفقهة الداخلة في إطار القناعة بقضاء الله وقدره[٢]؟

ولنتأمل نصَّه الرثائي الرابع، وهو قصيدتهُ الرائية وقد صدَّرها محقق الديوان بـ(قال في طفلٍ أُصيب به) وهي من الطويل[٣]

(١) يُنظر: أُسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء: شفيع السيّد، مجلة ابداع، العدد ٦، السنة الثانية، ١٩٨٤: ٩.
(٢) في الأدب الأندلسي: د. محمد رضوان الداية: ٣٠٩.
(٣) الديوان: ٩٠ – ٩١.

عَلى مِثْلِها مِنْ فَجْعَةٍ خانَني الصَّبرُ	فِراقُ حَبيبٍ دُونَ أَوبَتِهِ الحَشْرُ
وَلي كَبدٌ مَشطورَةٌ في يَدِ الأَسى	فَتَحْتَ الثَّرى شَطْرٌ وفَوْقَ الثَّرى شَطرُ
يَقولونَ لي: صَبِّرْ فُؤادَكَ بَعْدَهُ!	فَقُلتُ لهُمْ: ما لِيَ فؤادٌ ولا صَبْرُ
فُرَيْخٌ مِنَ الحُمْرِ الحَواصلِ ما اكْتَسى	مِنَ الرِّيشِ حَتَّى ضَمَّهُ المَوْتُ والقَبْرُ
إذَا قُلْتُ: أَسْلو عَنْهُ هَاجَتْ بَلابِلٌ	يُجَدِّدُها فِكْرٌ يُجَدِّدُهُ ذِكْرُ
وَأَنْظُرُ حَوْلي لا أرَى غَيرَ قَبرِهِ	كأنَّ جميعَ الأَرضِ عِنْدِي لَهُ قَبرُ
أَفَرْخَ جِنَانِ الخُلْدِ طِرْتَ بِمُهْجَتي	وَلَيْسَ سِوى قَعْرِ الضَّريحِ لَهُ وَكرُ

التعليق النقدي

منذ المطلع يضعُنا ابنُ عبد ربّه أمام إحساسه بالتقهقر أمام كارثة الموت، وأنَّهُ لا قبلَ له بمواجهة فجيعته بموت إبنه الطفل (فريخ من الحمر الحواصل ما اكتسى... البيت) وقد كرّر معنىً وجدناه في كلّ نصوصه في رثاء ولديه مفاده أنّ الصبر قد رحل عنه، و(ليس له صبر) وهنا يتّهم الصبر بالخيانة (خانني صبري) وقد تفرّدَ بهذا التعبير، فالصبرُ ليسَ خؤوناً، والخيانة عادةً تلقى على عاتق الدّهر، فليس ثمة عودةٌ للفقيد الحبيب، وهو الفراق الأبدي الذي لن تُلمَحَ نهايةٌ له (دون أوبته الحشرُ)، لِمَ لا والفقيدُ كبدْه التي شُطرت شطرين دُفِن شطرُها (فتحت الثرى شطرُ) وبقي شطرها الذي لا يقوى على الجَلَد، وقد أكثر الشاعر في قصائد الرثاء ومقطوعاته من ذكر أنه فقد الصبر لفقدان فؤاده الذي يُطلب منه ان يصبرِّه في مواجهة الفجيعة فيردُّ بانه فقد الفؤاد والصبر معاً (يقولون لي صبر فؤادك بعده... البيت).

ثم ينتقل الشاعر إلى وصف الطفل الفقيد واصفاً إياه بـ(الفريخ) (فريخٌ من الحمر الحواصل ما اكتسى... البيت) ويرى الباحث أنّ هذا التعبير الشعري يحيلنا إلى ما عبّر به الشاعر المخضرم الحطيئة عندما زُجّ في السجن إثر هجائه الزبرقان بن بدر فقال مخاطباً الخليفة عمر بن الخطاب:[١]

(١) ديوان الحطيئة: برواية وشرح ابن السكيت (ت ٢٤٦ه)، تحقيق: د. نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٠٧ه – ١٩٨٧م: ١٩١.

ماذا تَقولُ لِأَفراخٍ بِذي مَرَخٍ	زُغْبِ الحَواصِلِ لا ماءٌ وَلا شَجَرُ
أَلقَيتَ كاسِبَهُم في قَعرِ مُظلِمَةٍ	فَاِغفِر عَلَيكَ سَلامُ اللَهِ يا عُمَرُ

وبهذه السلامة في التعبير، والتدفق الموسيقي، والأُسلوب الطيع تسير أبيات ابن عبد ربّه السبعة لتعطينَا صورةً عمّا يتكرر في مراثيه كُلِّها وقد لخّص هذه المعاني الدكتور محمد رضوان الداية قائلاً: «ولكنّه في رثائِه أولاده يميل الى الحديث عن أثر فقد الولد في نفسه، وخيانة صبره له، ثم تجمُّلِه بعد ذلك؛ ويستمطر له الرحمة والغفران، ويخرج الى مناجاة رقيقة مؤثرة مع الموت الذي لم يُمْهِلْ المتوفى، والى تعداد مناقب الفقيد ومآثره، وملامح الذكاء، والغد الذي صار أمساً»(١).

وهكذا أكّد الشاعر في هذه المرثية أو سابقاتها، عدم قدرته على مواجهة الفجيعة ولن يقوى على تحمل آهاتها فليس ثمة تسلٍّ أو تصبّر، فالأحزان هائمة (هاجت بلابل) بسبب عودة الذهن إلى تذكر الخطب ووقوعه وما آل إليه من هذا الويل والثبور.

وقد استبدت به عاطفته الحزينة حتّى خُيِّل إليه أنّه لا يُرى شيئاً حوله الّا قبر ابنه الصغير، وقد تعمقه هذا الإحساس بالفجيعة إلى الحدِّ الذي يرى كُلَّ ما حوله قد صار قبراً لابنه.

وهكذا استطاع الشاعر أن يقدّم تجربته الوجدانية تقديماً ناجحاً بوساطة هذا التصّرف الشعري اللافت.

نكتفي بتحليل هذه النصوص الأربعة من رثاء ابن عبد ربّه الأندلسي لولديه، ولننتقلْ إلى الأنموذج الثاني، الشاعر المعتمد بن عبّاد الذي يمثل عصر ملوك الطوائف.

الأنموذج الثاني

رثاء الأبناء عند الشاعر المعتمد بن عبّاد الإشبيلي (ت ٤٨٨هـ)

المعتمد(*) – نشأته، عصره، تكوينه الثقافي – شاعريته – نهايتُهُ

(١) في الأدب الأندلسي: الدكتور محمد رضوان الداية: ٣٠٩.

(*) تُنظرُ ترجمتُه وأخباره في: الذخيرة: ج١ ق٢: ٤٣، والقلائد: ٥٢، والحلّة السيراء لأبن الأبّار القُضاعي البلنسي، تحقيق حسين مؤنس، ط٢، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥: ٢-٥٢، والمعجُب في تلخيص أخبار المغرب: عبد الواحد المراكشي، تحقيق محمد سعيد العريان، القاهرة، لجنة إحياء التراث الإسلامي: ٩٣، ونفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: المقري التلمساني، تحقيق: د.

هو مُحَمَّد بن إسماعيل بن عبّاد، المعتمد على الله، وُلِد في مدينة إشبيلية سنة (٤٣١هـ) التي حكم فيها آباؤه، وترعرع فيها بين السيف والقلم كما يقول محقق ديوانُه الأستاذ الدكتور رضا الحبيب السويسي في مقدمة التحقيق[١]. حكم إشبيلية بعد وفاة والده المعتضد سنة (٤٦٣هـ).

عاش مترفاً منعماً في ظلّ مُلك أبيه، وقد لقّب بعد تسنُّمه عرش إشبيلية بـ(الظافر) و (المؤيد) ملك إشبيلية وهو الشاعر والأديب، وقد عُرف بحبه لمجالس الشعراء والأدباء، وليست بنا حاجة للخوض في حياته وأخباره بعد أن ذكرنا مصادر ترجمته وأخباره، وعلى صعيد نهاية هذا الشاعر الملك الفارس، فقد قُدِّر له أن يزولَ ملكُهُ مع ما زال من دول الطوائف على يد يوسُف بن تاشفين الأمير الأفريقي المسلم الذي جاز البحر إلى الأندلس بعد أن استغاث به ملوك الطوائف وخاصة المعتمد بن عباد، ليردّ معهم كيدَ الإسبان الزاحفين على المدن الأندلسية، وفي هذا الاجتياز الأول اجتمعت جيوش المرابطين بقيادة يوسف بن تاشفين مع الجيوش الأندلسية والتحموا مع المعتدين الإسبان في أعنف معركة فاصلة أطلق عليها (الزَّلاقة) سنة ٤٧٩هـ، وقد حققّ المسلمون بقيادة ابن تاشفين والمعتمد بن عباد نصراً مُؤزراً على الجيوش الإسبانية، إذ انزلوا بهم هزيمةً مُنكَرة، ثُمَّ عاد ابن تاشفين وجيشه بعد هذا الظَفر الذي أعاد للأندَلُس هيبتها. ولكنّ الأوضاع في الأندلس عادت للفوضى نتيجة لتصدَع دولة الأندلس على أثر التناحر بين دويلات الطوائف، وكان بعض حكّامها قد تحالف مع العدو الإسباني لأسقاط عروش إخوتهم الأندلسيين، مما استدعى يوسف ابن تاشفين ان يتهيأ ثانيةً لعبور البحر، ولكن هذا العبور كان بهدف إزالة دويلات الطوائف من خارطة الأندلس السياسية، فحاصرت جيوش المرابطين دويلات الطوائف ومن بينها مملكة إشبيلية التي سقطت بعد مقاومة عنيفة من لدُن المعتمد بن عباد الإشبيلي، فسقطت دولته، وحُمِل مُكبّلاً بالحديد والقيد وقد لقيَ من صنوف المحن قبل أسره ما لا يطاق منها مقتل ولديه على أيدي المرابطين وحُمل وعائلته وخاصته، حملتهم السفن إلى منفاه وسجنه في (أغمات) في مشهد حزين وسط النواح والمراثي، وبقي هناك في سجنِهِ وذلّه إلى أن وافته منيتُهُ سنة (٤٨٨هـ).

ولعلَّ من أصعب ما قاساه هو مقتلُ ولديه، وفيما لقيه المعتمد من مصير مُفجع نطالع ما قاله المستشرق غارسيا غوميس: «نُفي المعتمد في كبوله الى (أغمات) عند سفح جبال الأطلس، وهناك في ظلّ هذا الحزن الممض

إحسان عباس، ط٥، مجلد١: ١٥٩، دولة الإسلام في الأندلس: محمد عبد الله عنان/ العصر الثاني (دولة الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي): ٥٩، المعتمد بن عبّاد الإشبيلي: علي أدهم، سلسلة أعلام العرب. وغيرها الكثير.

(١) ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية، جمع وتحقيق: د. رضا الحبيب السويسي، الدار التونسية للنشر: ١٩٧، المقدمة: ٦.

جعل يسترجعُ صورَ قصوره الإشبيلية، وما كان يزيّنها من شجر الزيتون مترجماً بشعره كُلَّ لحظة في حياته السابقة، وّنادباً حظّهُ حتى وافاه أجله في دورٍ اتُخذت من الطين تحت أغصان النخيل»[١].

وللمعتمد الشاعر الملك الأسير ثلاثُ مراثٍ في ولديه سيتناول البحث بالنقد والتحليل اثنتين منها حسب ورودها في الديوان بتحقيق الدكتور رضا السويسي.

المرثية الأولى

رائيته في تأبين ولديه المأمون الذي قتله جيش ابن تاشفين بقرطُبة سنة (٤٨٤هـ) والرضي الذي قتله جيش ابن تاشفين برَندةَ سنة (٤٨٤هـ)، وجاء في مقدِّمتها[٢]:

يَقولون صَبْراً لا سَبيلَ إلى الصَبرِ! سَأَبكي وَأَبكي مَا تَطاول من عُمْري!
نَرَى زُهْرها فِي مأتمٍ كُلَّ لَيلَة، يُخَمّشْنَ لَهَفاً وَسْطَهُ صَفحَةَ البَدرِ
يَنُحْنَ عَلى نَجمَين أَثْكَلْنَ ذَا وَذَا ويا صَبرُ مَا لِلقلبِ في الصَبر مِن عُذْرِ!
مَدى الدّهر، فَلْيَبْكِ الغَمام مُصابَهُ بِصنْوَيهِ يُعْذَر في البُكاءِ مدَى الدّهرِ!
بِعَيْنِ سَحاب وَاكِفٍ قَطْر دَمْعها عَلَى كُلّ قَبْرٍ حَلَّ فِيهِ أَخُو القَطْرِ
وَبرقٍ ذَكِيّ النَّارِ حَتَّى كَأَنَّمَا يُسَعَّرُ مِمَّا فِي فُؤَادي مِنَ الجَمْرِ

فمنذ المطلع يُعلن الشاعر تقهقره أمام محنته المركَّبه من مقتل ولديه على أيدي أعدائه، فضلاً عن أسرِه وسجنه في المنفى بعد ضياع عِزّهِ وملكه، فيتخيل متحاورين، ينصحونه بالصبر (يقولون صبراً) ويأتي نفيهُ المؤكّد (لا سبيل إلى الصبر) ويعقبُ ذلك بتأكيده على البكاء (سأبكي وأبكي ما تطاول من عمري) ولشدة وقع الكارثة عليه يتخيّلُ كأنَّ الزهر تحضر مأتم الفقيدين كُلَّ ليلةٍ، وَيَنِحْنَ على النجمين اللذين سَقَطا وقصد بهما وَلَديه، ويأمرُ الغَمام أن يبكي مصابه بهذين الفقيدين الراحلين إلى غير رجعه، فلابدّ من البكاء ويُعذرُ من بكى – مدى الدهر – بعين سحابٍ واكف قطر دمعها وليسكبان الدموع على قَبْرَيْ الراحِلَين، المأمون والراضي، ويتمنّى لو أنّ البرق الذكي النار يسعّر جمرة الفؤاد، وهذه صورٌ جزئية صَنَعها خيالُ الشاعر الملتاع المفجوع وأرادها الشاعر أن تأتي موازنةً لشدّة الفجيعة التي حلَّت به وتركته نهباً للحسرات الدائمة.

(١) الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه: غارسيا غومس، ترجمة حسين مؤنس، مكتبة نهضة مصر، ط٣، القاهرة، ١٩٦٩: ٤٨.

(٢) ديوان المعتمد بن عبّاد: ١٦٢.

ويتزايد التفجُّع في القصيدة لإثارة المتلقي وصدق أحزان الشاعر وقدرته على تماسك التعابير الشعرية وسعة معجمهِ الشعري، فلنسمعه يخاطبهما(١):

هَوَى الكَوْكَبَانِ: الفَتحُ ثُمَّ شَقِيقُهُ ... يَزِيدُ فَهَلْ بَعْدَ الكَواكِب مِنْ صَبْرِ؟
أَفَتْحٌ! لقَدْ فَتَّحتَ لي بابَ رَحْمَةٍ ... كَما بِيَزِيد، اللَهُ قَدْ زادَ في أَجْري!
هَوَى بِكُمَا المِقْدَارُ عَنّي وَلَمْ أَمُتْ ... وَأُدْعَى وَفِيًّا قَدْ نَكَصْتُ إِلى الْغَدرِ!
تَوَلَيْتُما وَالسِنُّ بَعْدُ صَغيرَةٌ، ... وَلَم تَلْبثِ الأَيّامُ أَنْ صَغَّرتْ قَدْري
تَوَلَيتُما حِينَ اِنْتَهَتْ بِكُما العُلى ... إِلىَ غايَةٍ، كُلٌّ إِلىَ غايَةٍ يَجْري
فَلَوْ عُدْتما لاخْتَرْتُما العوْد في الثَّرَى ... إِذا أَنْتُما أَبْصَرْتُمانِيَ في الأَسرِ

في ستة الأبيات يأخذنا الشاعر إلى جوٍ أكثر حزناً، إذ راح يُفجِّعُنا بما امتلكَهُ من قدرة على التعبير عن عميق أحزانه عبر حوارهِ مع فلذتي كبده اللذين سَقَطا قتيلين بأيدي جيوش المرابطين، وهما يدافعان عن ملكهما ونفسيهما ومن معهما دفاع المُستميت، وقد خاطبهما بـ(الكوكبين) في إشارة إلى صعود نجميهما وعلو شأنيهما، فجاء تعبيره (هوى الكوكبان) ثم أردفهما بأحبّ لقب لكل منهما عنده، الفتح وهو لقب ابنه المأمون، ويزيد أبنه الراضي.

وفي محاولة من الشاعر المفجوعِ المُذهَلِ لمواجهة فجيعتهُ وهولَ مصابِه، راح يعزّي النَّفسَ سالكاً مضموناً مُقنعاً في المحمول المعرفي الجهادي، (أفتحٌ لقد فتّحتَ لي باب رحمةٍ)، إذ اشتق من اسمه (الفَتح) الرّحمة (رحمة الله) التي يأملُها كُلّ مجاهد في سبيل الله سبحانه وتعالى.

ويرى الباحثان أنّ هذا التأرجح بين الشعور بالفجيعة ونفاذ الصبر وبين الجنوح للتسلي وإظهار الجَلَد وأن الموت في سبيل الله رحمة وأجر يُرتَقَب بقوله:

أَفَتْحٌ! لقَدْ فَتَّحتَ لي بابَ رَحْمَةٍ ... كَما بِيَزِيد، اللَهُ قَدْ زادَ في أَجْري!

فالانتقال من الفجيعة واليأس إلى أجواء الرَّحمة الكبرى وأجر الله ورضوانه، لَهُو مَنزع شعري وِّفق إليه المعتمد أيّما توفيق، وقد عبّر هن هذا المسلك المضموني بوساطة التجنيس المعبِّر الذي أظهر التوازن اللفظي شبه المتماثل مع الاختلاف الدلالي فجاء التعبيران: (أَفَتْحٌ! لقَدْ فَتَّحتَ لي بابَ رَحْمَةٍ) و (يَزِيد، اللَهُ قَدْ زادَ في أَجْري) وهو أروع تجنيس في هذا السياق الشعري الذي عّمق مضمون المعتمد ورصَّن بناءه الفنّي وزاد من

(١) ديوان المعتمد بن عباد: ١٦٣.

تواصلية الأسلوب وقوة تأثيره، ولم يرقَ إلى هذا الّا الشاعر القديرُ الذي يُواجه مثل هذه المواقف الحرجة، الفقد والأسر والسجن، والذي وُهب خيالاً ومَلكةً شعرية.

وغنيّ عن البيان أنّ نفسية السجَّين قد يحكمها الاضطراب والتقلّب؛ لأنّها نفسيّةٌ قلقةٌ حائرةٌ تتأرجحُ بين تيارات نفسيّة متضادة، فهي مرّة ثائرة أبيّة ومرّة خانعة ذليلة(١).

ثم تعودُ به شدّة الفجيعة ليندبهما متمنياً لو أنّهُ مات قبلَهما، لكنَّ القدر هوى بهما (هوى بكما المقدار فلم أمت... البيت) ولو مات قبلَهما لدُعي وفياً ولم يتأتَ له هذا (وَأُدْعَى وَفِيًّا قَدْ نَكَصْتُ إلى الْغَدر).

ثم يناجيهما هذه المناجاة الحزينة المنبعثة من نفس الشاعر الملتاعة المُعذبة التي توالت عليها الأحزان، فجاءت عباراتهُ تحملُ الألمَ والقنوط على شاكلة مناجاته (تَوَلَيْتُما وَالسِنُّ بَعْدُ صَغيرَةٌ) و (وَلَم تَلْبثِ الأَيّامُ أَنْ صَغَّرتْ قَدْري) و (تَوَلَيتُما حِينَ اِنْتَهَتْ بِكُما العُلى) وبعد تكرار هذه المناجاة التي تقطّع الأكباد، يعود لأمانيه التي امتنعت عنه وقد حِيل بينه وبين هذه الأماني التي منها

فَلَوْ عُدْتما لاخْتَرْتُما العوْد في الثّرَى إذا أَنْتُما أَبْصَرْتُمانِيَ في الأَسرِ

ما أشجى هذا التعبير، بل ما أقساه! وما أصدَقَهُ!

«وهو في هذهِ القصيدة يرى الطبيعةَ تُشاركه في الحزن، فالبدرُ والنجوم الزُهر في مأتمٍ كلّ ليلة، والغَمام يبكي مشاركةً له في مُصابه، والمعتمد يناجي ولديه، محدِّثاً لهما عمّا خلَّفهُ بُعْدُهما في القلوب، من جروحٍ وندوب، وما استحال إليه مجده بَعْدَهما، من تبدّدٍ وانهيار، حتى أنّهما لو عادا لآثرا الموت على أن يرياه مقيداً مأسواً»(٢).

وَلْنُطالعْ المقطع الأخير من القصيدة لنبكيَ معه، إذ يقول(٣):

يُعيد عَلىَ سَمْعِي الحَديدُ نَشِيدَهُ ثَقيلاً، فَتَبْكي العَينُ بالجِسِّ وَالنَّقْرِ
مَعِي الأَخَوَات الهالِكات عَلَيكُما وَأمّكما الثَّكلى المُضَرّمة الصَّدرِ
تُذَلِلُها الذِّكرى فَتَفْزَعُ لِلْبُكا وَتَصْبر في الأَحيان شُحّاً عَلى الأَجرِ
فَتَبكي بِدَمعٍ لَيسَ للقطْرِ مِثْلُهُ، وَتَزْجُرُهَا التَقْوى فَتُصْغِي إلى الزَّجْرِ

(١) شعر السجون والأسر في الأدب العربي (بحث): د. هادي الحمداني، مجلة كلية الآداب – جامعة بغداد، ع/١٣، ١٩٧٠م: ٦٣.

(٢) ديوان المعتمد بن عبّاد ملك إشبيلية، جمعهُ وحقَّقهُ: الدكتور حامد عبد المجيد، الدكتور أحمد أحمد بدوي، راجعه الدكتور طه حسين، الطبعة الثالثة، ١٤٢١ه – ٢٠٠٠م، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة: ٢٥.

(٣) ديوان المعتمد بن عباد: ١٦٢- ١٦٤.

أَبا خالِدٍ(*) أَوْرَثتَني البَثَّ خالِداً، أَبا النَصْرِ(**) مُذْ وُدّعْتَ وَدَّعني

وَقَبْلُكُما ما أَوْدَعَ القَلْبَ حَسْرَةً تُجَدّدُ طُولَ الدَّهْرِ ثكلُ أَبي عَمرِو(***)

في ستة الأبيات نستغرقُ مع الشاعر في ذكرياته المؤلمة، فيتذكر أصوات الأسلحة وصليل السيوف ويتحسس كُلَّ قعقعة وصوت كان يألفُه ولكنه بدا ثقيلاً على سَمْعِه فيهرع للبُكاء (فَتَبْكي العَينُ بالجِسِّ النَّقْرِ)، ويحاول الشاعر أن يُظهر الجَلَدَ أو يُشركَ ما بقيَ على قيد الحياة من عائلته، في تحمُّل الصدمة المُرعبة، فيأخذُ بالتفجُّعِ، وهو يخاطبُ ولديه المقتولين على أيدي أعدائِه، فأخواتُهما وأمُّهما قد اصطفّا مع الشاعر المفجوع ليواجهوا الذكريات المُرعبة وهما داخل الأسر، يقول:

مَعِي الأَخَوَات الهالِكات عَلَيكُما وَأمّكما الثَّكلى المُضَرّمة الصَّدرِ

فقد كان حزيناً وإلى جانبه مَن وصفهنّ بـ(الهالكات) و (الثكلى) و (مضرمَة الصدر) فأي مفردة أقسى من هذه المفردات التي حملت دلالات الفجيعة والخطب النازل؟

وعندما تتكرر هذا المفردات الحزينة المبكية في القصيدة في شعر الأسر عن المعتمد ومن هو على شاكلته، تكوِّنُ ما يُسمى بـ(لغة الذكريات)، ومتأملُ هذه اللغة في شعر المعتمد التي حتّمتها محنته وأسرَه ومقتل ولديه، يجد أنَّها تستندُ إلى الأفعال الماضية التي عبّرت عن ماضيه السعيد الآفل إلى غير رجعة، إلى جانب حاضره الشَّقي وما جرّهُ من أسر وسجن ومحنٍ ونكبات والذي صورته أفعال المضارع وأدوات المستقبل، وتأمل القصيدة مرةً أخرى يُطلعنا على هذا الرصّد، فالأفعالُ المعبّرة عن المضيّ جاءت بنسقية تقود إلى المستقبل المؤلم على شاكلة: (هوى الكوكبان) و (فتحت لي) (زاد في الأجر) (هوى بكما) (توليتما والسنُّ) و (توليتما حين انتهت) (عدتما... لاخترتما) (ابصرتماني) (أبا خالد اورثتني) (مُذ ودَّعتُ) (وقبلكما، ما اودعَ).

وتقابل هذه الصيغ (صيغ الذكريات) ما ترتّب على وقوعها من حاضرٍ مؤلمٍ لا يُطاق صوّرتْهُ الجمل الفعلية والتراكيب منها: (يقولون صبراً) و (سأبكي وأبكي) و (نَرَى زهرها في مأتم... البيت) و (يُخَمّشْنَ لَهَفاً) و (يَنُحْنَ عَلى نَجمَين) و (مَدى الدّهر، فَلْيَبْكِ الغَمام مُصابَهُ) و (يُعْذَر في البُكاءِ...) و (يُسَعَّرُ مِمَّا فِي فُؤَادي مِنَ الجَمْرِ) و (فَتَبْكي العَينُ بالجِسِّ وَالنَّقْرِ) و (تُذَلِّلُها الذِّكرى فَتَفْزَعُ لِلْبُكا) و (وَتَصْبر – في الأَحيان–) و (فَتَبكي بِدَمعٍ...) و (وَتَزْجُرُهَا التَقْوى فَتُصْغِي إلى الزَّجْرِ) و (تُجَدّدُ طُولَ الدَّهْرِ...) وهكذا تتقابل لغة الذكريات الدالة

(*) أبو خالد: كنية ولدِه الراضي (توفي مقتولاً على أيدي المرابطين: ٤٨٤ه).
(**) أبو النصر: كنية ولدِه المأمون (توفي مقتولاً على أيدي المرابطين: ٤٨٤ه).
(***) أبو عمرو: (كنية ولده سراج الدولة الذي صَرَعهُ ابن عكاشة سنة ٤٦٧ ولم يرثِه قبل مقتل أخويه) الديوان: ١٦٢.

على الماضي مع صيغ الحاضر وتوقُّعِ المستقبل المُدمرَّ في رؤية الواقع الذي يعيشهُ الشاعر المعتمد بن عباد الذي يشقى مما تعرض له من خطوب ومحنّ عزّ نظيرها وأوجعها رحيل ولديه المقتولين بأيدي أعدائه الذين سلبوا عزَّه وملكه وأسروه.

ونلمح في أبياته الأخيرة كيف يناجي أولاده القتلى ويكشف النص عن قتل ولد ثالث كنّاه أبا عمرو وكنيته الأخرى أبو سُراج مات مقتولاً سنة (٤٦٧هـ) الذي صرعه ابن عكاشة في قرطبة ولم يرثهِ أبوه قبل هذه القصيدة[١].

وغنيٌّ عن البيان أنّ الشاعر المعتمد بن عبّاد الإشبيلي الذي كان فارساً شُجاعاً وشاعراً بارعاً، قد وقع في أسر المرابطين الذين عبروا من المغرب ليبسطوا سيطرتهم على الأندلس بعد أن عاث بها ملوك الطوائف فساداً، فأُسر واقتيد إلى سجنه بـ(أغمات) سنة ٤٨٤هـ، وقد صدرت عنه في سجنه اشعارٌ مؤثرةٌ وقد درس الدكتور صلاح جرّار هذه القصائد والمقطوعات التي قالها المعتمد في سجنه فوجدها شديدةَ الشَّبهِ بأشعار الشاعر العباسي أبو فراس الحمداني الذي أسره الروم سنة (٣٥١هـ) عندما أغاروا على منبج وبقي في أسرهمٍ إلى سنة (٣٥٥هـ)، ومما قاله هذا الباحث: «ولدى المقارنة بين ما قاله المعتمد في سجنه وما قاله أبو فراس في أسره نجدُ تشابهاً كبيراً في الموضوعات والمعاني وبعض الصور والتشبيهات، مما يوحي بأنّ المعتمد قد تمثّل شعر أبي فراس تمثلاً عميقاً، وليس ذلك بمستغرب على المعتمد الذي عُرف بشدة عنايته بالأدب والأدباء وسعة معرفته وثقافته حتى إنّه لم يتخذ من الوزراء إلّا من كان شاعراً من أمثال أبي الوليد ابن زيدون وأبي بكر بن عمار وأبي بكر أبن اللبانة»[٢].

المرثية الثانية

ومن مرثيته الرائية التي أوجزنا تحليلها، ننتقلُ إلى مرثيته النونية التي عنونها محققُ الديوان بعبارته «وقال أيضاً في رثاء ابنيه المأمون والراضي» [من البسيط] وتقع في ثلاثةَ عشر بيتاً، قال[٣]:

١) يا غَيْمُ عَينيَ أَقْوى مِنْك تهْتانا أَبْكِي لِحُزْنِي وَما حُمّلتْ أَحْزَانا

٢) وَنارُ بَرْقِكَ تَخْبُو إِثْرَ وَقدِتها، وَنارُ قَلبي تَبْقى الدَّهْرَ بُرْكانا

---

(١) يُنظر: الديوان: ١٦٢، إذ صدّر محققُ الديوان القصيدة بنصٍّ للفتح بن خاقان في القلائد يشير إلى مقتله.

(٢) قراءات في الشعر الأندلسي: د. صلاح جرّار، دار المسيرة، ط١، ٢٠٠٧م / ١٤٢٧ه: ١٣٩.

(٣) ديوان المعتمد بن عباد: ١٦٦-١٦٧.

٣) نارٌ وَماءٌ صَمِيمُ القَلْبِ أَصْلُهُما،	مَتى حَوى القَلبُ نيرانا وَطوفانا؟
٤) ضدّان أَلَّفَ صَرْفُ الدَّهْرِ	لَقَدْ تَلَوّن فيَّ الدّهرِ أَلْوَانا
٥) بَكيتُ فَتحاً فَإذ* رمْتُ سَلْوَتهُ	ثَوَى يَزيدُ فَزَادَ القَلبَ نِيرانا
٦) يا فلذتَيْ كبِدِي! يأبى تقطُّعها	مِن وَجْدِها بِكُما ما عِشْتُ
٧) لَقَدْ هَوى بِكُما نِجمانِ ما رَميا	إلّا مِن العُلْوِّ بِالأَلحاظِ كِيوانا
٨) مُخَفَّفٌ عَن فُؤَادي أَنَّ ثُكلْتُما**	مُثَقِّلٌ لِيَ يَوْمَ الحَشْرِ ميزانا
٩) يا فَتْحُ قَدْ فتحَتْ تِلْكَ الشهادَةُ	بابَ الطَماعَة في لُقْياكَ جُذْلانَا!
١٠) وَيا يزَيْدُ لَقَدْ زادَ الرَجا بِكُما	أَنْ يَشفَعَ اللَهُ بِالإحسان إحسانا!
١١) لمَّا شفعتَ أَخاكَ الفَتْحَ تَتْبعُهُ،	لقاكُما اللَهُ غُفْرَاناً وَرِضْوانا
١٢) مِنّي السَلامُ ومن أمٍّ مُفجَّعةٍ	عَلَيْكُما، أَبَداً مَثْنى وَوحْدَانا
١٣) أَبكي وَتَبكي*** غَيرنا أَسَفا	لدَى التَذَكُّرِ، نِسوانا وَوُلدانا

الإضاءة النقدية

كَثُرَ في شعر أسره رثاؤه لولديه المقتولين بأيدي أعدائه، ولكنه وفي محاولةٍ منه لمواجهة أزمته النفسية الحادة لجأ إلى معنىً يسلِّي به نفسه، إذ عَدَّ مقتلَ ولديه اللذين دافعا عن حقَّهما وملكهما، استشهاداً في سبيل الله تبارك وتعالى، لذا أطلق هذا العزاء بعد مخاطبة الغيم، إذ خاطبها مقارناً بينها وبين عينهِ التي بكت بكاءً غزيراً (يا غَيْمُ عَينيَ أَقْوى مِنْك تهْتانا) ثم يستغرق المعتمد في مقارنته التي تبدو منطقيةً لمتلقيه، فشتان بين نار برق الغيم التي (تَخْبُو إِثْرَ وَقدِتها) وبين نار قلبه (وَنارُ قَلبي تَبْقى الدَّهْرَ بُرْكانا) والشاعر يعجبُ لاجتماع الضدين في قلبه (الماء والنار) فشتان بين الأمرين: لكن صرف الدهر قد جَمَع النقيضين فللّه دَرُّ الشاعر الذي واجه هذه المِحن!

وفي المقطع الذي يَليه يعرضُ الشاعر لمأساتِه وذكرياته المؤلمة فيما سُميّ بـ(لغة الذكريات) المتكئة على الأفعال الماضية، فتقرأ ذكرياته المؤلمة عبر (بَكيتُ فَتحاً) (ثَوَى يَزيدُ) و(لَقَدْ هَوى بِكُما نِجمانِ... البيت) و (يا فَتْحُ قَدْ فتحَتْ) و (وَيا يزَيْدُ لَقَدْ زادَ الرَجا بِكُما) و (لمَّا شفعتَ أَخاكَ الفَتْحَ) و (لقاكُما اللَهُ غُفْرَاناً وَرِضْوانا).

(*) كذا في الديوان، وهو خلل عروضي، ولعلَّ الصواب: إذا ما رمتُ.
(**) كذا في الديوان، ولعلَّ الصواب: أنّ تَكْلَكما، لموافقة المعنى والوزن.
(***) كذا في الديوان وفيه خلل عروضي، ولعلَّ الصواب: أبكي وتبكي ويبكي.

بهذه الصيغ يستطيعُ المتأمل أن يُمسك بلغة الذكريات التي عُدّت ظاهرةً لافتةً في شعر الأسر عند المعتمد بن عبّاد ولاسيّما في رثاء ولديه المقتولين بيد أعدائه المرابطين.

لقد تجاذبت الشاعر حالتان شعوريتانِ، فمرةً يتفجرّ حُزناً وتفجُّعاً، ومرةً أخرى يلوذُ بالصبر والتأسي، إذ حَسبَ مصرعهما شهادةً في سبيل الله سبحانه وتعالى، وهذا متأتٍ من تغليب العاطفة الدينية، يقول:

مُخَفَّفٌ عَن فُؤَادي أَنَّ ثُكلَتُما* مُثَقِّلٌ لِيَ يَوْمَ الحَشْرِ ميزانا

فبهذه الثنائية الضدية المعبِّرة استطاع الشاعر أن ينفذَ إلى معاني التسلّي، فهذا الثكل بفقدانهما قد يُخفِّفُه على قبله أنّهُ سيكونُ في ميزان حسناته (مُثَقِّلٌ لِيَ يَوْمَ الحَشْرِ ميزانا)، وبهذا استطاع المعتمد أن يهوِّن من حِدّةِ أحزانِه ويعزّي نفسَهُ بأنّ قتلَهما كان استشهاداً، ولهذه المفردة محمول معرفيّ دينيّ أصيل تُفضي إلى الخير وحسن العاقبة لمكانة الشهيد عند ربه[١].

وعلى صعيد الخصائص الأسلوبية لهذا النص وعبر فهمنا أنّ دارس شعر الرثاء عن المعتمد أو غيره لا يُمكنه أنْ يتجاهَل خصائص الأُسلوب، إذ هي مرتبطة – أشدّ الارتباط بنصوصه، «... التقويم الفنّي لا يتجاهل الأسلوب أو يحاول فصله عن الموضوع أو العكس، بل ينظر إليهما نظرةً كليةً متداخلة، أي: إنّ الأُسلوب والموضوع متماثلان أو يختلفان معاً، ولا يمكن فصلُ أحدِهما عن الآخر»[٢] ، ومن هذه الخصائص الأسلوبية التي اتكأ عليها المبدع ما يُعبَّر عنه بـ(بنية التحوّل)، فالضدان، الماضي السعيد وما كان عليه هو وولداه من نِعَمٍ وسرور ومُلكٍ عريض، والحاضر الشقي المتمثل بنكبتِه ومقتل ولديه الأميرين، وأسره، وسجنه، وتشريد عائلته وضياعهم، فضلاً عن زوال مُلكه وفقدان عزة وطنه أو كما عُبرَّ عنه بـ(العظمة الزائلة)، وكان هذان الضدّان ماثلين في مخيلة الشاعر المفجوع فما عساهُ أن يقولَ؟ والضدان يستدعي كُلٌّ منهما الآخر، لذا تناثرت الثنائيات الضدّية المعبرّة عن بنية التحوّل تناثراً ينمُّ عن هذا الشكل التعبيري، ففي أثناء حواره المُفجع مع الغيمِ إذ رسم لنا صورة تتعلق بالمطر والدّمع المنهمر من عينيه، مقارنة بين نار البرق التي تخبو إثر وقدرتها، ونار قلبه المتأججة – طول الدهر – وهذا يجعلنا ندرك جسامة المأساة.

(*) نبهنا إلى تصحيحه ليستقيم الوزن.

(١) يُنظر: الديوان: تحقيق: الدكتور حامد عبد المجيد، والدكتور أحمد أحمد بدوي: ٢٥، وينظر: تجربة الأسر في شعر المعتمد بن عبّاد الإشبيلي (ت ٤٨٨ه) دراسة في المضامين والخصائص الأسلوبية (بحث)، د. عبد الحسين طاهر محمد الربيعي، مجلة آداب ذي قار، العدد ٢٣/ القسم الأول لسنة ٢٠١٧: ٩٩.

(٢) التحليل النقدي والجمالي للأدب: د. عناد غزوان، دار آفاق عربية، العراق – بغداد، ط١، ١٩٨٥: ٢٢.

وفي ضوء لغته المتدفقة تدفق دموعِه، وقد ساعد على هذا التدُّفق استعمال الأفعال المضارعة (وأبكي)، و (يخبو)، و (أبقى)، و (يأبى) فضلاً عن التجنيس المعبرّ بين اسم أبنيه يزيد والفتح وبين فعلين مجانسين للفظهما وهذا التشديد وهو يشير إلى تقطّع كبده من شدة الوجد وكأنّما نسمع صوت التقطع في إعجاز صوتي عزّ نظيرُه في الشعر العربي، إذ يقول مُخاطباً ولديه المذكورين:

يا فلذتَيْ كبِدِي! يأبى تقطُّعها مِن وَجْدِها بِكُما ما عِشْتُ سُلوانا!

وعدا هذا نقف على ما نحن بصدده مما سميناه بنية التحوّل المتمثلة بتكثيف الثنائيات الضدّية في هذه المرثية النونية، الثنائيات التي أظهرت فجيعةَ الشاعر ومرارةَ الفقد، «إذ إتجهَ المعتمد إلى معجم الحزن والحسرات يصوغ منه هذه البكائية التي زادها تفجُّعاً سلسلةُ الطِّباق المكثف والمقابلات المُدهشة المرتبطة بمشاعر المعتمد والمنسجمة من طوايا نفسِهِ وهول الصدمة التي هَزَّتهُ هزّاً عنيفاً على شاكلة: (أَبْكِي لِحُزْنِي/ وَما حُمّلتْ أَحْزَانا) و (وَنارُ بَرْقِكَ تَخْبُو/ وَنارُ قَلبي تَبْقى بُرْكانا) و (نار /ماء) و (نيران / طوفان) و (بكيتُ فتحاً/ رمتُ سَلوتَه) و (الوجد / السلوان) و (هَوى/ العلو) و (مُخَفِّف/ مُثقِّل) و (مثنى/ وحدانا) و (نسوانا / ولدانا)[١]، فالثنائيات في الشعر تعبيرٌ عن شبكة من العلاقات المترابطة تظهر في النص الشعري»[٢] .

ومن هذا التقابل اللافت ندرك فاعلية هذا المنحى الأُسلوبي لدى الشاعر الأسير المفجوع بفقد ولديه، فضلاً عن ضياع ملكه ووطنه، وهذا التقابل عمّق مضامين القصيدة وزاد من التفجّع.

وعدا هذا فقد حاول الشاعر – كما أشرنا – أن يُوجد توازناً نفسيّاً في محاولة منه لمواجهة بركان أحزانِهِ لذا جَنَح لجَعلِ قتل ولديه استشهاداً في سبيل الله سبحانه وتعالى، لعلَّ المأساةَ تنقلب رضاً واطمئناناً وأملاً بلقاء الله تبارك وتعالى ونيل غُفرانه.

وعلى الصعيد البنية الموسيقية الخارجية، فالقصيدة على تشكيلة البحر البسيط ذي التفعيلات المتتابعة تتابعاً خاصاً بين السرعة الذي تمثله تفعلية (فاعلن) (– ب –) أو (فَعِلُن) المخبونة، وبين البطء الذي تمثلُهُ تفعلية (مُسْتَفْعِلُن) (– – ب –) في كُلّ شطر مرتين، وقد استطاع المعتمد ان يطوِّر هذه الشكوى المريرة – في ضوء تقنية موسيقاه – إلى بناء شعري فيه الفنِّ والإبداع، فخاطب الغيمَ وخاطب فلذتي كبدهِ، فثمة حركةٌ انفعاليةٌ يعقبُها هدوء نسبي ثم ينطلق الاضطراب المفاجئ ليأتي الهدوء

(١) تجربة الأسر في شعر المعتمد بن عباد الإشبيلي (بحث): ١٠٥.

(٢) النقد الثقافي: الدكتور عبد الله الغذامي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ٢٠٠١م: ٢٧٧.

مرة أخرى، وهذا السلوك المغاير بين ما تمثله التفعيلات (مُسْتَفْعِلُن) و (فَاعِلُن) هي التي ميّزت تشكلية البسيط، وهي تشكيلة ملائمة في التعبير عن المواقف الذاتية وهذا ما صّرح به الدكتور علي عباس علوان ليقول: «... قلَّما تجد ضمور الجانب الذاتي في القصائد المبنية في هيكل البسيط، ولعلَّ نظرةً إلى بعض مطالع المتنبي توضِّح لنا تلك الملاءمة الدقيقة ما بين إحساس الشاعر واختياره لهذا البحر»[١].

فهذه التشكيلة العروضية لا تنحصرُ أهميتها التعبيرية في أنّها تمسُّ الناحية الشكلية بل ترتبط بمقصدية المعتمد وتُسهم في إبداعه الفني بوصفها عنصراً من العناصر، لذا فإن علاقةً جدلية بين البناء الدلالي والبناء النغمي.

وعودٌ على هذه القصيدة لتقطيعها عروضياً نجد أنَّ قسماً من أبياتها يشترك في هوية وزنية واحدة، فلو رمزنا لـ(مُسْتَفْعِلُن) بالحرف (أ) ولـ(فَاعِلُن) بالحرف (ب) نجد تكراراً للصورة الوزنية في بعض أبيات المرثية، وهذا التوحّد النغمي يجسد البناء الدلالي الذي يؤكد فجيعة الشاعر وعمق أحزانه.

ومن المدهش حقاً ان نجد اليقينية قد جسدها البناء النحوي حيث الأفعال الماضية التي تشير إلى يقينية ما حصل للمعتمد من محن وفواجع في طليعتا مقتل ولديه، وَلْنُلاحِظْ خِطْ التشابه النغمي شِبه التام في البيتين الرابع والخامس

٤- مُسْتَفْعِلُن	فَعِلُن	مُسْتَفْعِلُن	فَعِلُن	مُتَفْعِلن	فَعِلُن	مُستفْعِلن	فاعل
- - ب -	ب ب -	-- ب -	ب ب -	ب - ب -	ب ب -	- - ب -	- -
تامة	مخبونة	تامة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	تامة	المقطوعة

٥- مُتَفْعِلُن	فَعِلُن	مُسْتَفْعِلُن	فَعِلُن	مُتَفْعِلُن	فَعِلُن	مُتَفْعِلُن	فاعِلْ
ب - ب -	ب ب -	- - ب-	ب ب -	ب - ب -	ب ب -	- - ب-	- -
المخبونة	المخبونة	التامة	المخبونة	المخبونة	المخبونة	التامة	المقطوعة

(١) تطور الشعر العربي الحديث في العراق – إتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج: الدكتور علي عباس علوان، وزارة الإعلام – بغداد، ١٩٧٥: ٢٣٩.

ويلاحظ هذا الضربُ أي: إنَّ القصيدة بُنيت في هيكل البسيط التام ذي الضرب المقطوع (فَاعِلْ) (– –)، والقطعُ يُعَّد تغييراً لازماً «ويعني اسقاط آخر ساكن في التفعيلة وتسكين ما قبله فتتحول فيه (فاعِلُن) إلى (فَاعِلْ)»[١] .

وعلى صعيد البناء التقفوي الذي بنيت عليه موسيقى المرثية وهو صوت (النون) الباعث على الأنين المتلو بصوت المَدّ (الف الإطلاق) ما رَفَع كفاية موسيقى المرثية المُفجع، وهذه حزمة صوتية ارتفعت لها العاطفة لما لصوت النون يعقبه المدّ، ما أتاح لنغمات التوجُّع الصادر من أعماق النفس أن تتسبب بهذا الأنين المُطوَّل.

أما البناء الإيقاعي للحروف المفردة، فإن الأصوات اللغوية المكوّنة لبنية النسيج الشعري لهذه المرثية، ماهي إلّا رموزٌ لغوية لدلالات ومعانٍ تستندُ إلى واقع محسوس يطلقهُ الشاعر ثم تتسلمه الذات المتلقية، وقد يتفاوت الشعراء في هذا اللون من الإيقاع الحرّ غير المقيّد؛ ((لأن الموسيقى الداخلية الميدان الأرحب لإظهار قدرات الشاعر الفنيّة والإفصاح عن حاسته الجمالية ومهارته التقنيّة))[٢].

ولذا يكون لكلِّ حرف – وهو رمز لصوت معين – قيمةٌ حسيّةٌ من الألفاظ، إلّا أنَّها شديدة الخفاء، بل هي النغمَ الذي يضفي على التفعيلات قيماً تعبيريه[٣].

وفي مجال الموسيقى الحرّة كما تُسمى نلمح تكراراً في القصيدة، إذ كرر الشاعر حرفَ النداء (يا) في تضاعيف القصيدة، وللتكرار أثرهُ في هندسة النصّ الشعري من الناحية الإيقاعية لإظهار جمال التعبير وقوة الدلالة[٤].

وهذان يّمدان تجربة الشاعر بالإيحاء وقوة التأثير، ويُلحظُ في المرثية هذا التكرار غير المتجاور على شاكلة: (يا غيمُ) و (يا فلذتي) و (يا فتحُ) و (يا يزيدُ) وهذا التكرار – على قلتهِ في القصيدة – يُعدُّ من أشدّ أساليب التوكيد وقعاً وتأثيراً في المتلقي إذ «هو الوسيلة الوحيدة التي لا خلافَ حولها لاكتشاف واقعة لغوية وتحديدها في البرغماتية الأدبية»[٥] لذا كرر المعتمد أداة النداء (يا) ليوصلَ آهاتِه عَبْرَ هذا النداء الحزين ومحاورة الغيمَ تارةً ونداء فلذتي كبده ثم يناديهما باسمهما، ولذا نشاطر باحثاً رأيه إذ يقول: «يُعدُّ التكرار من أبرز صور التناسق الصوتي والانسجام بين الوحدات اللفظية المكررة، وهو إعادة مقصودة

(١) تهذيب العروض وتشذيب القافية: أ.د عباس عودة شنيور، مكتبة ميسان، (د.ط)، (د.ت): ٥٧.

(٢) الفنّ ومذاهبه في الشعر: د. شوقي ضيف، مطابع دار المعارف، مصر، ط٧، ١٩: ٧٩.

(٣) يُنظر: تجربة الأسر في شعر المعتمد بن عباد الإشبيلي- دراسة في المضامين والخصائص الأسلوبية (بحث): ١١١.

(٤) يُنظر: تجربة الأسر في شعر المعتمد بن عباد الإشبيلي، (بحث): ١١٢.

(٥) الأسلوبية: جورج مولينيه، ترجمة وتقديم: د. بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ط٢، ٢٠٠٦م: ١٨٣.

لألفاظ وعبارات بعينها في سياق التعبير وعلى أبعاد زمنية متساوية يتحرّاها منشئ النص لتشكيل نغم يجذب السامع»[١].

وبهذا التطبيق نُنهي دراستنا الموجزة عن رثاء الأبناء في الأدب الأندلسي عصري الخلافة ودويلات الطوائف، ونستطيع بعد تقديم هذه الدراسة المتواضعة أن نتلمّس ملامح شخصية الأدب الأندلسي وحظّها من الإبداع وما اتهمت بهِ من التقليد الذي تفنّدهُ شعرية النصوص الأندلسية المتأثرة بمرجعياتها المشرقية تأثُراً إيجابياً من جهة، والمعبرة عن بيئتها الأندلسية أصدق تعبير من جهة أخرى وفي هذا الصدد يقول باحث معاصر وهو يعّقب على اتجاهي الشعر الأندلسي التقليدي بدافع حبّ التفوّق على المشارقة، والتحريري والتجريدي المُطلق الذي جاء من البيئة النائية والأصل المولد، لذا قال: «وهكذا سار الشعر الأندَلُسي من طموحه إلى البقاء ضمن حدود الشعر العربي من حيث تقاليده وبنائه الفني ومرجعياته الثقافية، ولكنه حاول في الوقت نفسه أن يرسم أبعاده الشخصية، وان يكون قادراً فنياً، ووجدانياً، وشعورياً على تمثيل تجربته الجديدة ضمن حدود الثقافة العربية وأن لا يتخطاها»[٢].

الخاتمة

بعد هذه الدراسة الموجزة لشعرية رثاء الأبناء في الأندلس حتى نهاية عصر الطوائف (٤٨٤هـ) وعبر دراسة رثاء شاعرين أندَلُسيين، الأول ابن عبد ربّه الأندلسي المتوفى (٣٢٨)، والثاني المعتمد بن عباد الإشبيلي المتوفى (٤٨٨)، خلصنا إلى نتائج أبرزها:

١- لم يختلف رثاء الأندلسيين لأبنائهم من حيثِ بناء المرثية ومعانيها ومراحل الرثاء الثلاث – الندب والتأبين والعزاء، عن رثاء المشارقة في هذا النمط من الرثاء، الّا اللّهم في درجة التفاعُل وميل الشاعر الأندلسي إلى التفجُّع وإثارة المتلقي وإشراكه في جوّ الشاعر.

(١) الهوية الأدبية الأندلسية – (دراسة نقدية): د. محمود شاكر محمود، دار الشؤون الثقافية العامة – وزارة الثقافة – بغداد، ط١، ٢٠١٩: ١٨١.

(٢ المرجعيات الثقافية الموروثة في الشعر الأندلسي - عصري الطوائف والمرابطين: الدكتور حسين مجيد رستم الحصونه، مؤسسة دار الإسلام، ط١، (د.ت): ٤٦٦.

٢- عبّرت مراثي ابن عبد ربّه لولديه والتي تناولها البحث بالنقد والتحليل عن حزن دفين، وعاطفة صادقة، وجاءت العباراتُ الشعرية، وعلى الرغم من تكرار ما فيها من الآهات والحسرات وفقدان الصبر والجَلَد، إلّا أنها على درجة عالية من الحِلْمِ وضبط النفس حتى ظُنّ أنّ التيار العاطفي مختف في مراثيه التي تمثل أشدّ المواقف حراجةً وحدّةً.

٣- كانت لغةُ أبن عبد ربّه في نصوصه التي تأملها الباحثان، لغةً سهلةً وأسلوبهُ كان طيّعاً، فلا تعقيد، ولا التواء، لذا يمكن أنْ نسميه السهلَ الممتنع، وربما كان منجزَه النثري الضخم (العقد الفريد) من بين أسباب تمرُّسه على النظم وسعة معجمه الشعري.

٤- يُعَدُّ المعتمد بن عبّاد الإشبيلي في طليعة شعراء الأندلس لما حفلت به قصائدهُ ومقتطعاته في الرثاء ولاسيما رثاء ولديه من قوة البناء وتماسكه وغزارة المعاني المتدفقة، فضلاً عمّا لوحِظ من تأثره بتجارب كبار الشعراء المشارقة كأبي فراس وتمثل أشعارهم تَمثُلاً عميقاً، فضلاً عن البناء الإيقاعي الذي عُرف بقوة تأثيره في المتلقي.

٥- اختلفت مراثي المعتمد في ولديه المقتولين بيد أعدائه عن مراثي ابن عبد ربّه في ولديه، من حيث النفس الشعري وحرارة العاطفة، فضلاً عن قوة الشاعرية بما توافر من عناصر الإبداع لدى الشاعرين الكبيرين، ومن عناصر الإبداع الفني تآزر البنية الصوتية المقيدة أي البحور الخليلية والحرة المتمثلة بالجناس والطباق والتكرار وإيقاعات الحروف المفردة، مع البناء الدلالي.

٦- كانت مضامين الشاعرين في رثائهما الأبناء باعثة على الحزن والتفجُّع ويتداعي بعضها من بعض ولاسيّما في رثاء المعتمد بن عباد، وقد عبّر كلّ منهما بلغته الشعرية لإيصال تلك المضامين والرؤى إلى متلقيه، وتباين الانفعال في هذه اللغة الشعرية بين ابن عبد ربّه وبين المعتمد، وبقدر هذا الانفعال يأتي تأثر الخطاب الشعري.

المصادر:

- **القرآن الكريم**

الكتب

١- الأدب الأندلسي من الفتح الى سقوط الخلافة: الدكتور أحمد هيكل، دار المعارف بمصر، ط٦، ١٩٧١.

٢- الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأُصول الأساليب الأدبية: أحمد الشايب، مطبعة النهضة المصرية، الطبعة العاشرة، ١٩٩٨م.

٣- الأسلوبية: جورج مولينيه، ترجمة وتقديم: د. بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ط٢، ٢٠٠٦م.

٤- بحور الشعر العربي – عروض الخليل: الدكتور غازي يموت، دار الفكر اللبناني، ط٣، ١٩٩٢.

٥- بناء القصيدة في شعر الناشئ الأكبر: علي إبراهيم أبو زيد، دار المعارف بمصر، ١٩٩٤.

٦- تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة: الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٦٩.

٧- تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام: د. نوري حمودي القيسي، د. عادل البياتي، د. مصطفى عبد اللطيف، مطبعة التعليم العالي، الموصل، ١٩٨٩.

٨- التحليل النقدي والجمالي للأدب: د. عناد غزوان، دار آفاق عربية، العراق – بغداد، ط١، ١٩٨٥.

٩- تطور الشعر العربي الحديث في العراق – إتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج: الدكتور علي عباس علوان، وزارة الإعلام – بغداد، ١٩٧٥.

١٠- تهذيب العروض وتشذيب القافية: أ.د عباس عودة شنيور، مكتبة ميسان، (د.ط)، (د.ت).

١١- الحلّة السيراء لأبن الأبّار القُضاعي البلنسي، تحقيق حسين مؤنس، ط٢، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥.

١٢- الحيوان: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، ط٣، ١٩٦٩م

١٣- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، دار المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٨.

١٤- دولة الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي: محمد عبد الله عنان، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٠.

١٥- ديوان ابن عبد ربّه مع دراسة لحياته وشعره، حقّقه وشرحه: الدكتور محمد التونجي، الناشر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

١٦- ديوان الحطيئة: برواية وشرح ابن السِّكيت: تحقيق نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط١، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م

١٧- ديوان المعتمد بن عباد الإشبيلي، جمع وتحقيق: د. رضا الحبيب السويسي، الدار التونسية للنشر: ١٩٧٥م.

١٨- ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية، جمعه وحقَّقَهُ الدكتور حامد عبد المجيد، الدكتور أحمد أحمد بدوي، راجعه الدكتور طه حسين، ط٣، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، مطبعة دار الكتب المصرية / القاهرة.

١٩- سلسلة فنون الأدب العربي – الشعر الغنائي، تقديم الدكتور شوقي ضيف، ط١، دار المعارف بمصر، (د.ت).

٢٠- الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه: غارسيا غومس، ترجمة حسين مؤنس، مكتبة نهضة مصر، ط٣، القاهرة، ١٩٦٩.

٢١- الشعرُ الأندلُسي صدى النكبات: يوسف عيد، الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٠م.

٢٢- الشعر الحرّ في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م: يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٨.

٢٣- العِقد الفريد: ابن عبد ربّه الأندَلُسي، تحقيق أحمد أمين، أحمد الزين إبراهيم الأبياري، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٥٥.

٢٤- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصر، ط٢، ١٩٦٣.

٢٥- الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي: د. شوقي ضيف، مطابع دار المعارف، مصر، ط٧، ١٩٦٦م.

٢٦- في الأدب الأندَلُسي: الدكتور محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت – لبنان، دار الفكر، دمشق – سورية، ط١، ٢٠٠٠م.

٢٧- قراءات في الشعر الأندلسي: د. صلاح جرّار، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠٠٧م / ١٤٢٧هـ.

٢٨- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط٧، بيروت، ١٩٨٣.

٢٩- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: محمد زكي العشماوي، بيروت، دار النهضة العربية، ١٤٠٤هـ، ١٩٨٤م.

٣٠- المرثاة الغزلية في الشعر العربي: د. عناد غزوان إسماعيل، مطبعة الزهراء، بغداد، ١٩٧٤.

٣١- المرجعيات الثقافية الموروثة في الشعر الأندلسي عصري الطوائف والمرابطين: الدكتور حسين مجيد رستم الحصونه، مؤسسة دار الإسلام، (د.ط)، (د.ت)

٣٢- المعجُب في تلخيص أخبار المغرب: عبد الواحد المراكشي، تحقيق محمد سعيد العريان، القاهرة، لجنة إحياء التراث الإسلامي.

٣٣- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: المقري التلمساني، تحقيق: د. إحسان عباس، ط٥، مجلد١.

٣٤- النقد الثقافي: الدكتور عبد الله الغذامي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ٢٠٠١م.

٣٥- نقد الشعر: قُدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت).

٣٦- الهوية الأدبية الأندلسية – (دراسة نقدية): د. محمود شاكر محمود، دار الشؤون الثقافية العامة – وزارة الثقافة – بغداد، ط١، ٢٠١٩.

البحوث والمجلات:

١- أُسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء: شفيع السيد، مجلة إبداع، العدد٦، السنة الثانية، ١٩٨٤.

٢- تجربةُ الأَسر في شعر المعتمد بن عبّاد الإشبيلي (ت ٤٨٨هـ) دراسة في المضامين والخصائص الأُسلوبية: الدكتور عبد الحسين طاهر محمد الربيعي، مجلة آداب ذي قار، العدد/٢٣، القسم الأول، سنة ٢٠١٧م.

٣- شعر السجون والأسر في الأدب العربي (بحث): د. هادي الحمداني، مجلة كلية الآداب – جامعة بغداد، ع/١٣، ١٩٧٠م.

٤- ظواهر إسلوبية في شعر شوقي: د. صلاح فضل، مجلة فصول، ع٤، يوليو، ١٩٨١.