مجلة الدراسات التربوية والعلمية - كلية التربية - الجامعة العراقية
العدد التاسع عشر - المجلد الرابع - اللغة العربية - نيسان / 2022 م
doi.org/10.52866/esj.2022.04.19.06

جماليات الأداء القَصَصي في المقطوعات الشعرية الأندلسية دراسة في المبنى والمعنى

أ. د. بشَّار خلف عبود سعيد
جامعة الأنبار / كلية الآداب - قسم اللغة العربية

مستخلص:

ينهض هذا البحث بدراسة جماليات الأداء في المقطوعات الشعرية الأندلسية التي نَحَتْ منحىً قصصيًا، وتلَمُّس مكامن الإبداع الذي أضْفاه الشاعرُ على مقطوعته المتمثل بتكثيف المعنى وإيجاز المبنى، وذلك من خلال مظهرين، الأول : إلقاءُ الضَّوء على المقطوعات الشعرية الأندلسية ذوات المنحى القصصي، والآخر : تتبعُ القيم الفنية والجمالية التي اضْطلع بها أسلوبُ الشُّعراء وطرق أدائهم وإبداعهم في التعبير عن مُرادهم؛ لتتأكد لنا مهارةُ الشاعر الأندلسي الذي سَرَدَ لنا قصَّته المقتضبة في مقطوعة قد لا تتجاوزُ البيتين أو الثلاثة .

الكلمات المفتاحية : جمالية، الأداء، القصصي، المقطوعات، الشعرية، الأندلسية .

Aesthetics of Narrative Performance in Andalusian Poetry Compositions

A Study in Structure and Semantics

Prof. Dr. Bashar Khalaf Aboud Saaed
Faculty of Arts, University of Anbar

Abstract :

The research aims to present a study of the aesthetics of performances in Andalusian poetry compositions that took a narrative approach, and touched upon the potentials of creativity that the poet added to his piece represented by the intensification of meaning and brevity of the structure, and this is through two dimensions: the first: shedding light on Andalusian poetry pieces that of a storytelling approach, and the other: tracing the artistic and aesthetic values that the poets' style and their methods of performance and creativity in expressing their aims, to be sure of the Andalusian poet skill who narrated us his story in a piece that may not exceed two or three verses.

Keywords : Aesthetics, Narrative, Performance, Andalusian, Poetry, Compositions

المقدمة

الحمدُ لله ربِّ العالمين، والصلاةُ والسَّلامُ على سيّدنا محمدٍ سيّدِ الأولين والآخرين، وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد: فهذه محاولةٌ متواضعةٌ أسْعى من خلالها إلى دراسة محورٍ مهمٍ من محاور الشعر الأندلسي وموضوعاته التي استأثرتْ باهتمام كبير من لدن الدارسين والباحثين؛ لما حواه هذا التراث من تجاربَ وصورٍ ومحاوراتٍ تحمل طابعًا قصصيًا وأحداثٍ ومشاهدَ. فالتجاربُ الشعريةُ الأندلسيةُ ذواتُ المنحى القصصي ما هي إلا امتدادٌ طبيعي للتراث العربي المشرقي وما حواه من تجاربَ قصصيةٍ كقصة حمار الوحش وثور الوحش والقصص الغرامي لامرئ القيس والمنخّل اليشكري وغيرهما[1].

ونظرًا لمهارة الشاعر المشرقي وقدرته الفنية على توظيف ما يريد هَضَمَ مضامينَ هذه القصص وطوَّعَها في قصيدته التي ((استوعبتْ الأنواعَ الشعريةَ المختلفةَ وفي إطار وحدتها الفنية المتماسكة.. وبناءً على هذا نقول إنَّ القصيدة العربية استوعبت الأنماط الشعرية كافة.. ولهذا لا يصح أنْ نقول إنَّ القصيدة العربية غنائية ونكتفي، أو ملحمية أو قصصية أو تعليمية، وإنما هي كائن متميز ومزيج متجانس من هذه الأنماط))[2]. واستنادًا إلى أنَّ الشعر الأندلسي امتدادٌ للشعر المشرقي كان شاعرُهُ أمينًا في نقل هذه الملامح والتقاليد المشرقية المعروفة بتناسقٍ في الأفكار والأداء وبفارقٍ في المعطيات الواقعية والمدركات الحسية.

وإذا كان من الطبيعي أنْ تشهدَ القصائدُ ذواتُ النَفَسِ العميق تجاربَ وأحداثًا قصصيةً وتستوعبَ تفصيلاتها وعناصرها من زمان ومكان وشخصيات وأحداث (وهذا ما دلَّتْنَا عليه بعضُ الدراسات)[3] فإنَّ من غير الطبيعي أنْ تُسْردَ لنا قصةٌ في مقطوعة شعرية قد لا تتجاوز البيتين أو الثلاثة، إلا إذا كان الشاعرُ ماهرًا حذقًا لأنْ يقتنصَ – بأسلوبه السردي – أجزاءها ويصورَ مشاهدها باقتصادٍ لفظي وثراءٍ معنوي.

ولعلَّ هذا ما دعاني إلى أنْ أُفردَ لهذه الجزئية بحثًا مستقلاً أتناول فيه جماليةَ الأداء القصصي في المقطوعات الشعرية الأندلسية، وذلك من خلال مظهرين:

الأول: اقتصارُ مادة بحثي على المقطوعات ذوات المنحى القصصي التي شاعتْ وانتشرتْ كنمط بنائي عند كبار الشعراء ومغموريهم . وهذا الشيوعُ له ما يسوغه؛ إذ إنه يعود لجملة أمور لعلها هي نفسها التي دعت إلى سيادة المقطوعة في القرن الثاني الهجري في المشرق، وأهمها:

1. التطورُ الحضاري الذي ((عَقَّدَ أسبابَ الحياة وسَرَّبَ المللَ إلى النفوس من قضاء الوقت في سماع الأعمال الأدبية المطولة... ثم ما كان للغناء من أثرٍ كبير في ظهور هذا النوع من أشكال القصيدة، حيث يعمد المغنون إلى المقطوعات الصغيرة دون غيرها؛ لأن معانيها المباشرة تتفق وما يقتضيه الغناء من سرعة التأثير والتطريب))[4].
2. رغبةُ الشاعر في أن تكون مقطوعاته أكثرَ ذيوعًا وانتشارًا بما يؤمن له ((رواج سوقها في الحفظ والعلوق بالأفواه والأسماع والسيرورة بين الناس؛ ولكي يكتب لها الخلود والديمومة))[5].
3. قدرتُها على استيعاب معنىً عارضٍ يثير انتباهَ الشاعر، فهي ((النموذج اللائق للتعبير عن فكرة مفردة أو

(1) ينظر: القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي : 362.
(2) السرد القصصي في الشعر الجاهلي: 15.
(3) كالسرد القصصي في الشعر الأندلسي على سبيل المثال .
(4) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري : 149.
(5) بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: 245.

موقف نفسي واحد من الشاعر تجاه الحياة))[1] من غير توسع.

4. أما العاملُ الفني فيتمثل في ((تهذيب القصيدة وتنقيحها بحذف فضولها وما قد يتسرب إليها من حشو، والخوف من الانزلاق في السقط والزلل والاكتفاء بالقصار إذا أدَّت المعنى المراد))[2].

الثاني: تَلَمُّسُ القيم الفنية والجمالية التي اضطلع بها الشاعرُ وطريقةُ أدائه وإبداعه في التعبير عن مُراده. وذلك من خلال مباحثَ ثلاثةٍ استقامت عليها خطة هذه الدراسة، وتتمثل بالآتي:

المبحث الأول: تناولتُ فيه الاقتصادَ اللغويَّ بمنحاه التركيبي متمثلاً بالإيجاز والحذف والإضمار. وتناولتُ في **المبحث الثاني** التناصَّ وأشكاله من تناص ديني وأدبي وتاريخي. أما **المبحثُ الثالثُ** فقد اهتمَّ بدراسة التوسع في المعنى من خلال التوظيف البلاغي للفنون الآتية: التكرار والجناس والطباق، فضلاً عن تتبع – بشكل مختصر – وسائل تشكيل الصورة من تشبيه واستعارة وكناية. ثم أعقبتُ هذه المباحثَ الثلاثةَ **بخاتمة** تجسدتْ فيها أبرز ما نتج عن هذه الدراسة من قناعاتٍ ونتائجَ. على أنني لا أدعي لدراستي هذه الكمال، ولكن أحسبُ أنها محاولةٌ واجتهادٌ ليس غير.

((سبحان ربك ربّ العزّة عمَّا يصفون، وسلامٌ على المرسلين، والحمد لله ربّ العالمين)) .

المبحث الأول
الاقتصاد اللغوي

للغة أهميةٌ كبيرةٌ تنبعث من كونها المادة الرئيسة لنقل المعاني والأفكار والتجارب والأحداث بعمومها، فضلاً عن قدرتها العالية على التعبير عن كل ما يحيط بها بما تمتلكه من طاقة استيعابية تعكس من خلالها طبيعة العصر، وتبين تأريخه وهُويته. زيادة على ما تمتاز به من خصائصَ وسماتٍ كفيلةٍ بإيصال المعاني والدلالات وبأيسر الطرق وأخصرها.

ولعلَّ الاقتصادَ اللغويَّ أحدُ أبرز هذه الخصائص والأوجه، ونعني به تأديةَ جُمل من المعاني والأفكار بأقل جهد ممكن من الألفاظ والمفردات، والاعتدال والاستقامة بلا إفراط ولا تقتير، وهو في الدلالة اللغوية: اتخاذ القصد.

قال ابن جنّي (ت 392هـ): ((أصل (ق ص د) ومواقعها في كلام العرب: الاعتزام والتوجه والنُّهود والنهوض نحو الشيء، على اعتدالٍ كان ذلك أو جَوْر. هذا هو أصله في الحقيقة، وإنْ كان قد يُخَصُّ في بعض المواضع بقصد الاستقامة دون مَيْلٍ))[3].

وجاء تعريف القصد في لسان العرب لابن منظورٍ (ت711هـ) بأنه ((استقامة الطريق... وقوله تعالى: **وَعَلَى اللهِ قَصْدُ السَّبِيلِ** ، أي: على الله تبيين الطريق المستقيم.. والقصد في الشيء خلاف الإفراط وهو ما بين الإسراف والتقتير))[4]. واستنادًا إلى هذين المفهومين نجد أنَّ الاقتصادَ لا يعدو أنْ يكون وسطًا بين طرفين دون إسراف أو تقتير، ينقل الفوائدَ الكثيرةَ والإمكانات المتاحة بوسائلَ تعبيريةٍ ميسرةٍ، تخفف العبءَ الكبيرَ مما تطلبه وتبغيه المعاني للإبلاغ إبّان المعاناة في التفكير والصياغة، واستخدام جهاز النطق والتعبير، فضلاً عن الحفاظ على الأنماط والمعاني المقصودة مع اختصار سُبُل التلقي والإدراك، وهذا ما يُعبَّرُ عنه بقانون الجهد الأدنى أو بقانون التخفيف[5].

أما في اصطلاح اللسانيين فهو ((مرتبطٌ بشرط الجهد الأقل، ولذا فهو يعد مصدرًا من مصادر تغيير

(1) الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفني : 25.
(2) بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 244.
(3) لسان العرب : مادة (قصد).
(4) المصدر نفسه: مادة (قصد).
(5) ينظر: الاقتصاد اللغوي في صياغة المفرد : 31.

المعنى...))[1]. أي أنَّ الاقتصادَ مرتبطٌ بأقل الجهد وأغزر الدلالة وأكثفها، هدفه استبدال التراكم الكمّي للبناء اللغوي بنسق كيفي؛ ذلك أنَّ الشعر يقتضي لغةً تتمتع بالاقتضاب والإيجاز والتكثيف والثراء، لغةَ إيماءةٍ عابرةٍ تزيح الترهلَ عن النص الشعري وتخلصه من الفضلات والشوائب والزوائد اللغوية.

فعلى وجه التقريب نذكر من الأدلة والشواهد الشعرية المشرقية ما يدلُّ على ذلك. فالمتنبي(ت 354هـ) في قصيدته (أهل العزم) يصف العدوَّ بجيشه العظيم، ويصور انتشارَ فِرقة الخمس (وهي فرقةٌ لها ميمنةٌ وميسرةٌ وقلبٌ وجناحان) في جَنبَات الأرض حتى سّدَّت الآفاق فقرعت مسامع أجرام السماء، فيقول:

خميس بشَرق الأرض والغرب زحْفُهُ
وفي أُذن الجوزاء منه زَمازمُ
تجمَّع فيه كل لِسنٍ وأمةٍ
فما تُفهمُ الحُدَّاثَ إلا التراجمُ
فلله وقتٌ ذَوَّبَ الغشَ نارُهُ
فلم يبقَ إلا صارمٌ أو ضُبارمُ[2]

فقد احتوى نصّه هذا ولا سيما بيته الأول مشهدًا هائلاً ضَمَّ ((في جنباته الدنيا بما فيها من أرض وسماء، وعَبَّر عن المكان في أبعاده الثلاثة، وشَغَلَ الأبصارَ والأسماعَ والخيالَ بأمداءٍ مطلقةٍ يتعذر على ريشات الفنانين وأخيلتهم والخطوط والألوان نقلها أبدًا. وإلا كيف يُعبّرون عن السعة الهائلة هذه؟ بل أنّى لهم أنْ يصوروا الزمازمَ الداويةَ في آذان النجوم؟ فهو يجمع تلك العوالم الكثيفة المختلفة ويضيف إليها ما لا يدركه الخيال))[3]. وينفذ من خلال بيتيه إلى ساحات الوغى حيث الموت يحيط به، فيقول:

وقفت، وما في الموتِ شكٌ لواقفٍ
كأنك في جَفْن الردى وهو نائمُ
تمُرُّ بك الأبطال كلمى هزيمة
ووجهك وضّاح وثغرك باسمُ[4]

فقد استعار مشهدًا مضمخًا بالحركة والحيوية ومظللاً بالرماح والسيوف بأقل جهد وأقصر طريق. إنه ((اقتصادٌ وتكثيفٌ لما تعجز عنه أدوات التعبير، إلا اللغة التي كرّم الله بها آدم وبنيه، وإلّا فأين الوسائل الفنية التي تمثل الموت؟ وكيف لها أنْ تُقربَّه إلى سيف الدولة هذا التقريب؟))[5].

ويبدو أنَّ الحسَّ اللغويَّ المشرقيَّ كان قد وُجد صداه عند الشاعر الأندلسي في مقطوعاته الشعرية، فامتزجت لغته بين الفخامة والجزالة والرقة واللين، ((فأما من حيث الألفاظ والأساليب فقد تميز بسهولة في اللفظ وسلاسة في التراكيب، وذلك أثر لسهولة طباعهم ولين أخلاقهم ورقة الطبيعة الأندلسية وجمالها الفاتن وأفقها العاطر الشفاف، ولإرسالهم القول من غير تكلف ولا تصنع ولا تحميل للألفاظ ما لا تطبق من المعاني المزدحمة، حتى جاء شعرهم جاريًا على الطبع، متساوقًا مع الفطرة))[6]. وأما المعاني والدلالات فقد ازدحمتْ في المقطوعة الواحدة واشتبكتْ حتى تحولتْ من قالبٍ جامدٍ إلى قالبٍ يفيض حركةً وحيويةً. وهذا كلُّهُ بفضل مهارة الشاعر الذي اتخذ من لغته وسيلةً اقتصاديةً أدَّت – عبر مستوياتها – معانيَ كثيرة غيرَ ذاتِ حدودٍ.

وبما أنَّ الحقلَ الإجرائيَّ الذي تشتغل عليه هذه الدراسة خاصٌ بالمقطوعات ذوات النَّفَسِ القصير والمنحى القصصي، وأنَّ تنويعَ الدلالة وتكثيفَ المعاني واقتصادَ الجهد في الأبنية من خصائص الاقتصاد في نظامه الأصلي والفرعي، فقد ارتأينا أنْ ندرسَ الاقتصادَ

(1) سمات الاقتصاد اللغوي في العربية : 4.
(2) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري : 384.
(3) الاقتصاد اللغوي: 24.
(4) ديوان أبي الطيب المتنبي: 386-385.
(5) الاقتصاد اللغوي: 24.
(6) قصة الأدب في الأندلس : 63-62/ 2.

اللغويَّ بمنحاه التركيبي فقط، المتمثل بالإيجاز والحذف والإضمار.

أولاً: الإيجاز

وهو الوجهُ الآخرُ المماثلُ للاقتصاد اللغوي، والوسيلةُ البلاغيةُ التي تؤدى من خلالها المعاني بأقل المباني. فقد استأثر باهتمام الشعراء ومالوا إليه منذ عصر ما قبل الإسلام وإلى يومنا هذا، فقد ((أشاد الجاهليون بالإيجاز ودعَوْا إليه ومارسوه في أدبهم على اختلاف ألوانه. ولعلَّ السرَّ في اهتمامهم عائدٌ إلى ظروف مجتمعهم، فقد كان مجتمعًا تشيع فيه الأمية وتندر فيه الكتابة... وكما يبدو كانت الحاجة إلى الإيجاز في القول أول الأمر وسيلةً لاستيعاب أكبر قدر ممكن من الأدب تستطيع الذاكرة أنْ تعيَهُ من غير نسيان))[1].

ومن أمثلة هذا الاهتمام ((قولُ معاوية بن أبي سفيان لصحار العدوي: ما الإيجاز؟ قال: أنْ تجيبَ فلا تبطئ، فلو أنَّ سائلاً سألك عن الإيجاز فقلت: لا تخطئ ولا تبطئ.. وبقولك (لا تخطئ) متضمن بالقول، وقولك (لا تبطئ) متضمن بالجواب.. ولو أنَّ قائلاً قال لبعضنا: ما الإيجاز؟ لظننتُ أنه يقول الاختصار))[2] وغير ذلك كثير[3].

وعليه فالإيجاز في الكلام دائمًا ما يشي بمعاني البراعة وإحكام الصياغة، زيادة على أنه ينقل القيمَ التعبيريةَ إلى قيم جمالية تنطوي تحت مفهوم الإبداع. وقد امتازت بُنية المقطوعة الشعرية الأندلسية بالبساطة دون إطالة أو تعقيد، فضلاً عن الجوانب البلاغية والأسلوبية وتغليبها على الجوانب النحوية المعيارية. والأمثلةُ الشعريةُ التي تندرج ضمن باب الإيجاز كثيرةٌ منها قول عبد الرحمن بن شاطر (من أهل سرقسطة يكنى أبا زيد):

ولائمةٍ لي إذ رأتني مشمراً
أهرول في سُبل الصبا خالع العذر
تقول: تنبه ويك من رقدة الصبا
فقد دبَّ صبح الشيب في غسق الشعر
فقلتُ لها: كفّي عن العتب واعلمي
بأنَّ ألذَّ النومِ إغفاءةُ الفجر[4]

فالأبيات الثلاثة هذه أعطت بإيجازها طابعًا سرديًا تمحور حول محاورة بين الشاعر والشخصية التي خاطبها (اللائمة). وقد أخذت نَفَسًا معنويًا عميقًا، وصوَّرتْ ما يمكن أن ينتاب الشاعر من شعور مأساوي بعد أنْ تُسْلبَ منه الراحة، في ظل بنية لفظية مقتضبة. ما يعكس مهارة الشاعر على قدرته على ضغط أفكاره وتطويعها لتقنية الحوار والمساجلة.

ومن الذين نظموا مقطوعاتهم بالحجم نفسه الذي نُظمت فيه قصائدهم بل زادوا عليه الرصافي البلنسي (ت572هـ) إذ تفوق بمقطوعاته تفوقًا جعل بعض الكتّاب والمؤرخين يعترفون بذلك، كعبد الواحد المراكشي الذي عَدَّه ((من مجيدي الشعراء لا سيما في المقاطع كالخمسة أبيات فما دونها))[5]. من ذلك قوله:

وزنجيٍ ألمَّ بنَوْر لوزٍ
وفي كاساتنا بنتُ الكرومِ
فقال فتىً من الفتيان صِفْهُ
فقلت: الليلُ أقبلَ بالنجومِ[6]

وقصة هذين البيتين أنَّ الرصافيَّ كان بظاهر مالَقة مع طائفة من أصحابه، وبين أيديهم كاساتُ الكروم (الزبيب الأسود) فَصَعَدَ غلامُ أحدِهم إلى شجرةِ لوزٍ منورةٍ فاقتطع منها غصنًا وأتاهم به، فسألوه وصفه بالبيتين المتقدمين. وهو وصفٌ جميلٌ تجلت فيه صورةُ الزنجي التي هي شبيهة بظلام الليل الدامس، فما أنْ

(1) في البلاغة العربية (علم المعاني، البديع) : 168.
(2) الحيوان : 58/ 1.
(3) ينظر: البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ : 221.
(4) الصلة: القسم الثاني 436.
(5) المعجب في تلخيص أخبار المغرب : 290/ 3.
(6) ديوان الرصافي البلنسي : 126.

سلَّطَ الضوءَ على الغصن الذي حمله بيده حتى أضاءه وأنار حالك الظلمات، مما يعكس قدرة الشاعر ومهارته على اتقان الجانب القصصي.

وقريب من هذا قوله في غلام حائك:

جذْباً بكفيه أو فحصًا بأخمصه
تَخَبُّطَ الظبي في أشراك مُحْتَبِلِ[1]

فقد اختصر المبنى وكثَّفَ المعنى المراد بأسلوب فني جميل، فاستعار صورةَ الظبي الذي يكون فريسةَ صيَّاده ليسقطها على هذا الغلام الذي يحيك الخيوطَ فتشبكه بها، فكأنْ ليس بينهما كبيرُ فرقٍ، فكلاهما رهينةُ خيوطٍ وحبائلَ. ويبدو أنَّ ولَعَهُ بالمهن وأربابها قاده إلى وصفهم في أكثر من موضع كقوله في صَفَّار:

يقولون لي يوماً وقد مَرَّ ضارباً
بمعوله ضرب المرجّم بالغيب
تعلّم صفارًا فقلت: استعارها
غداة رنا من صِبغة العاشق الصَبِّ
يعود النحاسُ الأحمرُ التبرَ عسجدًا
بكفيه عند السَّبْكِ والمَدِّ والضربِ
فحمرتهُ مشتقةٌ من حيائه
وصُفرته مما يخاف من العَتْبِ[2]

فقد أقام الرصافي مقطوعته على أساس من تقنية الحوار والمساجلة، ولعله أضفى على نصه مفردات تتناسب معنويًا مع ما أراد طرحه. أذكر منها قوله (ضرب المرجّم بالغيب)، وهو يحيلنا بذلك إلى القرآن الكريم على وفق ما سنرى في المبحث الثاني. فكأنه لخَّصَ بهذه الجملة المركزة مُرادَه، وما يتمتع به الصفّار من أوصاف، وما يقوم به من حركات تفضي به إلى إنتاج سبائكه ومكنوناته. ولعلَّ في قوله يصف نائمًا وقد تحبَّب العرقُ على خده:

ومهفهفٍ كالغُصن إلا أنه
سَلَبَ التثني النومُ عن أثنائه
أضحى ينامُ وقد تحبَّبَ خدّه
عرقاً، فقلتُ الورد رُشَّ بمائه[3]

اختصارًا لمعنىً عاطفي كثيف مَرَّرَ من خلاله قوله (الورد رُش بمائه) فكرته، مستعينًا بالفن البلاغي (التشبيه) الذي حذف منه أداته لتقوية المعنى، وهذا ما نادت به بعضُ الدراسات النقدية المعاصرة من أنَّ ((البساطةَ المجردةَ للنصّ خداعةٌ للغاية))[4]، وأنَّ الصورةَ الإيمائيةَ أقوى من الصورة الوصفية المباشرة، ذلك أنَّ الوصفَ المباشرَ يضعف الدلالة، وبالتالي فهو دون الصورة الإيمائية أيًّا كان مظهرها[5]. ويرى آخرون أنَّ في الشكل الشعري للقصة تكثيفًا بالغًا للشخصيات وإيجازًا مُلِمًّا تتسع له القصة الشعرية في صفحة واحدة[6].

وعلى هُدىً من هذه التصورات تطالعنا بعض المقطوعات التي تندرج ضمن المجون المطبوع بطابع عفيف. ولسنا ندري أهي عفةٌ حقيقيةٌ قادتْ صاحبَها إلى الالتزام بها ببعض المقاييس والرقابات الدينية والأخلاقية؟ أم أنها عفّةٌ آنيةٌ خدّاعةٌ؟ ومن هذه المقطوعات قولُ ابن شرف (ت460هـ):

ولما تلاقينا وقد ضمَّنا الهوى
كما اجتمع الحيان ضمهما الحِلْفُ
تمازج ما بين النجّاد وعقدها
وأجدبَ باقي الدمع إذ أخصب الرشفُ
مزاجاً تخالُ الكأس مانعها الحبا
به، وتماري أنها قهوة صِرفُ
فتهمي بطيّ الثوب في الثوب كلما
تلّوى بذا عطف تلّوى بذا عطف

(1) المصدر نفسه: 17.
(2) المصدر نفسه: 43-42.
(3) المصدر نفسه: 33.
(4) الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته: 32.
(5) ينظر: النقد الأدبي الحديث: 251.
(6) ينظر: الأفكار والأسلوب: 115.

ضجيعين مات الحسُّ بيني وبينها
وتُنشرُ أحياناً كما تُنشر الصحفُ (1)

فالموضوعُ ماجنٌ تمامًا، لكنني أحسب أنَّ عفته بَدَتْ واضحةً في مقطوعة أخرى(2)، إذ إنَّ أحداثَها وإنْ استغرقتْ ليلةً كاملةً إلا أنَّه اختصرها ببيتين، مما يزيد ويؤكد قدرته على النظم، ويدفع آراءَ من ظنَّ أنَّ الشعرَ الأندلسيَّ شعرُ انحطاطٍ وإسفافٍ.

ومن النصوص الأخرى التي أوجز فيها صاحبها القول مقطوعة ابن اللَّبانة (ت507هـ) التي يقول فيها هاجيًا ابن عمَّار (ت 477هـ):

قالوا: هجاك ابنُ عمار فقلتُ لهم
أخلاقه نَفَرَتْ - يا قوم - أخلاقي
ضـــدَّان نحـن فلا شيء يؤلفنـا
أنا ابنُ لبانـةٍ، وهو ابنُ خَنَّـاقِ(3)

فقد أشار بإيجاز إلى حالته النفسية السيئة جرَّاء هجوه من ابن عمار، فلم يسهب في هجائه والرد عليه، وإنما وُفق فيما نرى حين اختار من (ابن خنَّاق) رمزًا أشعره من خلاله بأنَّ أباه الذي أوجده كان خنّاقًا، وهو توظيفٌ معنويٌ مناسبٌ أضفاه على بيتيه ليسحبهما من حالة الركود والرتابة بسبب قصر المقطوعة إلى حالة الحركة والوثبة والحيوية.

ولابن الأبار (ت658هـ) نصيبٌ وافرٌ من تجاربه الشعرية الموجزة، فقد تنوعت مقطوعاتُه بين الأسلوب المبني على الحوار والأسلوب السهل الواضح. فمن صوره الحسية الموجزة ما قاله على لسان حمامةٍ اتخذ من نواحها وبكائها ما يزيح عنه بعضًا من همومه:

وحمامةٍ ناحتْ فَنُحْتُ إزاءها
فلو استمتعتَ لقلت: هذا المأتـمُ
أبكي وتبكي غير أني معربٌ
عـما أكـنُّ من الغرام وتُعجـمُ(4)

ويسرد بمهارته العالية مقطوعةً أخرى قامت على أساس الحوار بينه وبين شخصية لم يذكرْها لسبب أو لآخر من أسباب الإيجاز، يقول فيها:

وقالـوا: ألفتَ الكرى نطفـةً
وبـتَّ علـى ظـمـأٍ للـكـرى
فقلتُ: الهوى ضامني طاوياً
إليَّ المراحلَ يشكو السرى (5)

فـ ((حوار الشاعر مبني على شخصية ثالثة غائبة، فالحوار بين المتكلم (الشاعر) والمخاطب لم يكن أحدٌ منهما موضوعًا للحوار، بل وسيلة للإفصاح عن معالم شخصية ثالثة. فالشاعر يحاور من يلومه على النوم، والنوم دلالة على خلوّ البال وراحة النفس؛ ليسارعَ عن الإفصاح عن الشخصية الثالثة (الهوى) أي العشق))(6).

ثانياً: الحذف

ظاهرةٌ لغويةٌ من ظواهر الاقتصاد اللغوي بمستواه التركيبي؛ ووسيلةٌ لجأتْ إليها اللغاتُ الإنسانيةُ لما فيها من ميلٍ إلى الإيجاز والتخفيف. وقد تنبَّه النحاةُ والبلاغيون إلى أهميته بوصفه وسيلة من وسائل الإبداع. فمن وجهة نظر بلاغية يقول عبد القاهر الجرجاني (ت471 هـ): ((هو بابٌ دقيقُ المسلك، لطيفُ المأخذ، عجيبُ الأمر، شبيهٌ بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة، أزيدُ للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تُبنْ))(7).

(1) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة : ق 3م2/ 661.
(2) المصدر نفسه: ق 3م2/ 661.
(3) ديوان ابن اللبانة الداني : 96.
(4) ديوان ابن الأبار : 297.
(5) المصدر نفسه: 467.
(6) مقطعات ابن الأبار الأندلسي، دراسة موضوعية فنية : 88.
(7) دلائل الإعجاز : 146.

ومن وجهة نظرٍ نحويةٍ فقد أراد النُّحاةُ بالحذف ((حذفَ العامل مع بقاء أثره الإعرابي أو هو إسقاطُ صيغ - ألفاظ - داخل التركيب في بعض المواقف اللغوية. ويرى النحاةُ أنَّها محذوفةٌ وتلعب دورًا في التراكيب في حالتي الذكر والإسقاط، وهذه الصيغُ يُفترضُ وجودها نحويًا لسلامة التركيب وتطبيقًا للقواعد، ثم هي موجودة، ويمكن أن تكون موجودةً في مواقفَ لغويةٍ مختلفةٍ))[1].

ونظرًا لما يحدثه الحذفُ من أثر في نفس المتلقي من شَحْذِ اهتمامه وتركيزه على المحذوف سواء كان جملةً أو كلمةً أو حرفًا؛ ولما له من فوائدَ تتمثل بالاقتصاد والتخفيف وقصد البيان بعد الإيهام، فقد استثمر الشاعرُ الأندلسيُّ ظاهرةَ الحذف هذه وأودعها في مقطوعاته. ومن خلال استقرائي للمقطوعات الشعرية التي نحت منحىً قصصيًا وجدتُ أنَّ تضمين هذه الظاهرة وتوظيفها كان على أشكال متعددة أهمها:

1. **حذف المسند إليه في الجمل الإسمية:** ومثاله قول يوسف بن هارون الرمادي (ت403هـ):

وقالوا صغير فاصطبر لمصابه
فقلت: أشدّ الفقد فقد الأصاغرِ[2]

وقول ابن الأبار:

قوامة الليل مَحْنياً على خَصَرٍ
صوامة اليوم مَطْوْياً على لَهَبْ[3]

فمفردتا (صغير، قوامة) لفظتان مسندتان إلى مسند إليه محذوف تقديره (هو، هي).

2. **حذف (رُبَّ)** وأمثلتها كثيرة، وهو أسلوب لطالما لجأ إليه الشعراء لتخفيف الترهل الذي يصيب البيت الشعري مع الاحتفاظ بما يدل عليها وهو (الواو). وذلك كقول ابن الحدَّاد (ت480هـ):

وليلٍ بَهيمٍ سِرْتُه ونجومُهُ
أزاهرُ روضٍ أو سواهرُ أجفانِ[4]

وقول ابن الزقاق (ت529هـ)

وريـاضٍ من الشقائق أصبحت
يتهادى فيها نسيمُ الرياح[5]

وقول ابن خاتمة الأنصاري (ت بعد 770هـ):

وظبيٍ تجرد عن قُمصُه
وقد زَرَّ للحُسن أضفى قميصْ[6]

3. **حذف أداة النداء:** وهو أسلوب شائع في الشعر الأندلسي، وقد حرص الشاعر -في غير مرة- على أن يكون مناداهُ في الصدارة، كقول بكر بن حمَّاد (ت296هـ):

أبا حاتم ما كان ما كان بغضة
ولكن أتَتْ بعد الأمور أمورٌ[7]

وقول مرج الكحل (ت634هـ)

أبا الربيع رجائي فيك منتظمٌ
وسلك همي لقربي منك منتثرُ[8]

4. **حذف الحروف:**

حذف نون (يكون) كقول عبادة بن ماء السماء (ت بعد 421هـ):

لم يثنِ عز الملك عنه منونه
قَسَمَتْ له من حيث لم يكُ يحذرُ[9]

وقول ابن مُجبر (ت588هـ):

إذا ما الصديق نبا ودّه
فلا يكُ وُدُّك بالمقلبِ[10]

(1) الاختصار سمة العربية : 40-39.
(2) شعر الرمادي يوسف بن هارون : 76.
(3) ديوان ابن الأبار: 91.
(4) ديوان ابن الحداد : 299.
(5) ديوان ابن الزقاق : 125.
(6) ديوان ابن خاتمة : 136.
(7) تاريخ الأدب العربي : 152/ 4.
(8) ديوان مرج الكحل : 86.
(9) شعر عبادة بن ماء السماء : 27.
(10) شعر ابن مجبر : 79.

حذف تاء (أستطيع) كقول ابن اللَّبانة:

أنت للفضل كعبة ولو أني
كنتُ أسطيع لالتزمتُ الطوافا[1]

وقول ابن خاتمة:

عدوك داره ما اسطعتَ حتى
يعود لديك كالخيل الشَّفيقِ[2]

حذف (ها) التنبيه كقول ابن اللَّبانة:

يا ذا الذي هَزَّ أمداحي بحليته
وعَزَّهُ أن يهز المجد والكرما[3]

وقول يوسف الثالث (ت 820 هـ):

كم ذا تعجله القطيعة والجفا
والدهر يصدع والحمام يجورُ[4]

إنَّ ما ألحظه من هذه الأبيات وغيرها اقتصارها على الجمل الفعلية والإسمية على حدٍّ سواء دون الإكثار مما يسمى بعلم بالنحو بالفضلة كالمنصوبات والظروف وأشباه الجمل.

ثالثاً: الإضمار

مظهرٌ من مظاهر العربية يسعى إلى تعويضِ ما فات ذكره وتعزيزِ ما ذُكر من مسمى سواء كان في الحاضر أو الغائب، أو ((هو الموضوع لتعيين مسماه مُشعرًا بتكلمه أو خطابه أو غيبته))[5] وهو أيضًا ((كل ما دَلَّ على مسمى مُشعرٍ بحضوره أو غيبته، وهو معرفة دائمًا))[6].

وقد فَصَّل العلماءُ القولَ في سمات الضمائر على أنها تشكل دورًا مهمًا في علاقة الربط، فعودها إلى مرجع يغني عن تكرار لفظ ما رجعت إليه، وهذا اقتصاد في الجهد العضلي غير معرضة للبس، ومن هنا يؤدي إلى تماسك الجملة. وتنقسم هذه الضمائر على أقسام منها الضمائر المنفصلة أو ما توصف بمباني التقسيم، والضمائر المتصلة أو ما وُسمت بمباني تصريف، ودورها لصق الكلمات بعضها مع بعض سواء أكان الضمير مرفوعًا أم منصوبًا أم مجرورًا[7]. فمن أمثلة الضمائر المتصلة قول أحمد بن فرج الجيّاني (ت: 366هـ):

وطائعة الوصال عدوتُ عنها
وما الشيطان فيها بالمطاعِ
بَدَتْ في الليل سافرة فباتت
دياجي الليل سافرة القناع
وما من لحظة إلا وفيها
إلى فتن القلوب لها دواعي
فملكت النهى جمحات شوقي
لأجري في العفاف على طباعي
وبتُّ بها مبيت السقب يظمأ
فيمنعها الكعام من الرضاع[8]

فهذه المقطوعة عبارة عن سرد لقصة تراوحت أحداثها بين الغزل المتمادي عن ضبط النفس والغزل العفيف. وقد حَوَتْ بعض الضمائر المتصلة التي أغنت كثيرًا عن ذكر اللازمة الدائمة في السرد القصصي (قال، قلت) أمثال (عدوتُ، بَدَتْ، فباتت، فملكت، بتُّ). ولعلَّ مقطوعةً كهذه وإنْ طُبعت بطابع واقعي خالٍ من التزويق اللفظي إلا أنها اتسمت بأداء قصصي واضح، فـ ((كان لانحسار الغنائية وما صاحبه من حضور قوي للأداء القصصي في بعض القصائد أثر مهم في اضمحلال جزء من الظواهر المألوفة في القصيدة العربية الموروثة، فليس فيها - مثلاً - اهتمام كبير بالفن البلاغي أو التزويق الفظي.. ويبدو أنَّ النثريةَ التي يسببها الأداء القصصي كانت السببَ الرئيسَ وراء مثل هذه التغيرات، إلا

(1) ديوان ابن اللبانة: 94.
(2) ديوان ابن خاتمة: 154.
(3) ديوان ابن اللبانة: 128.
(4) ديوان يوسف الثالث : 76.
(5) التذليل والتكميل في شرح كتاب التسهيل : 127/ 2.
(6) أسس النحو العربي والصرف والمهارات التحريرية في الكتابة العربية : 18.
(7) ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها : 111، 113.
(8) أحمد بن فرج : 224.

أنَّ ذلك لا يعني هبوط المستوى الفني العام للقصيدة القصصية الأندلسية))[1].

والحالُ نفسه ينطبق على أداء ابن شُهَيْد (ت426هـ)، إذ نظم غير مقطوعة استعانت بطائفة من الضمائر المتصلة كقوله مصورًا إحدى الأمهات وقد جاءت بابنها ليتعلم على يد بعض المؤدبين، باحثة عن موضع تناجي فيه ربّها، يقول:

وناظرةٍ تحت طيء القناع
دعاهـا إلى الله والخيرُ داع
سعت بابنها تبتغي منزلاً
لوصل التبتل والانقطاع
فجاءت تهادى كمثل الرؤوم
تراعي غزالاً بأعلى يَفاع
أتتنا تبختر في مشيها
مَحلَّتْ بوادٍ كثير السباعِ
وجالت بموضعنا جولة
فَحَلَّ الربيعُ بتلك البقاعِ
وريعتْ حذارًا على طفلها
فناديتُ: يا هذه لا تراعي[2]

فالنزعةُ النثريةُ الواقعيةُ واضحةٌ تمامًا، ويبدو أنَّ الذي ساعد على هذه النزعة إيراد الشاعر لضمائرَ متصلةٍ جَمَّة كـ (سَعَتْ، جاءتْ، حَلَّتْ، جالتْ، ريعتْ، ناديتُ، فَوَلَّتْ) بعد أن أدرك صعوبة التصريح باسم الشخصية الرئيسة، فضلاً عما تحدثه هذه الضمائر من رَصّ أجزاء النص وشَدّ أواصره. زيادة على أن هذا الأسلوب بات أحدَ الأساليب البنائية التي دعا إليها النقاد كـ (جان ريكارد) الذي أشار إلى هذه المسألة بقوله ((إذا كنا نحرص على الشخصيات فيجب أنْ نقرَ بتحويلها إلى ضمائر))[3].

وأمَّا الضمائرُ المنفصلةُ فهي الأخرى قد شاع ذكرُها في المقطوعات الشعرية القصصية بشكل ظاهري مستقل في النطق حينًا، ومشترك مع المتصلة حينًا آخر، من ذلك قول ابن جابر (ت 780هـ) مستعينًا بتقنية الحوار:

سامَحَ بالوصل على بُخله
وقال لي أنت بوصلي حقيقْ
فقلتُ ما رأيك في نزهةٍ
ما بين كاساتٍ وروضٍ أنيق
فقال يعني خده واللمى
هذا هو الروضُ وهذا الرحيقْ
فبتُّ من دمعي ومن خدّه
ما بين نعمان وبين العقيقْ
وإذا تدلّلت على حبه
قال: أما تخشى أما تستفيق؟
قدي وخدي خفهما يا فتى
هذا هو الرمح وهذا شقيق[4]

فالضمائرُ المنفصلةُ كـ (أنت، هو) اختصرت القولَ وأوجَزتْه؛ لما تتمتع به من كثافة في المعنى وغزارة في الدلالة وإيجاز في القول، وهذا ما يؤكده في مقطوعة أخرى وقد جمع فيها الضمائر المتصلة مع المستترة؛ ليشير من خلالها إلى شخصيته الرئيسة التي أفاض في مدحها وهي شخصية عبد الله بن عباس (رضي الله عنهما) ابن عمِّ رسول الله ﷺ، فيقول:

وجاءت بعبد الله دوحةُ مجده
بدعوة خير المرسلين لقد هُدي
فأصبح حبر الأمة العالم الذي
به يقتدي خير المرسلين كل مقتدي
وخاطبه الفاروق ما بين قومه
لينبهم عن عمله المتزيد
فجاء مجيبًا في (إذا جاء) بالذي
شفاهم فقالوا حقّه إنْ يسوّد

(1) السرد القصصي في الشعر الأندلسي: 290.
(2) ديوان ابن شهيد: 124.
(3) قضايا الرواية الحديثة: 95.
(4) شعر ابن جابر: 103-102.

فآيتها من آخر الفجر أُسمعوا

لـدى وضعه في خير قبر وملحَدِ

ولما يروا شخصًا فكانت بشارة

بـما نـال من خير وعز مـجدد[1]

وغيرها من التي هيمنت عليها الضمائر، وهو أمرٌ ناجمٌ عن التركيز الذي تستدعيه المقطوعات بنَفَسِها القصير وضيق المساحة التي يتحرك فيها الشاعر، مما يلزمه اللجوء إلى الضمائر والحذف والإيجاز بما يتناسب مع بنية المقطوعة[2].

المبحث الثاني
التناص وأنماطه

من التقنيات الحديثة التي برزت في النقد الغربي الحديث، وتفاعلتْ مع النصوص الأخرى بما فيها من إحالاتٍ وتجاربَ ورموزٍ ودلالاتٍ وذخائرَ ذهنيةٍ وعلومٍ ومعارفَ مشتركةٍ.

لقدْ وَرَدَتْ كلمة (التناص) في المعاجم العربية بمعنى الاتصال، ففي لسان العرب ((يقال هذه الفلاة تناص أرض كذا وتواصيها أي تتصل بها))[3]. وتفيد الانقباضَ والازدحامَ كما أوردها صاحبُ تاج العروس من خلال قوله: ((انتصَّ الرجل انقبض وتناصى القوم ازدحموا))[4] وربما يقترب هذا المعنى اللغوي مع ما تعارف عليه التناص اليوم من ازدحام المفردات والتراكيب وتشابهها داخل النص.

أما اصطلاحًا فقد تبلورت فكرةُ التناص عند ميخائيل باختين حين استحدث النظريةَ الحواريةَ أو الرواية المتعددة الأصوات في حديثه عن الحوار بين النصوص المختلفة ورؤيته بأنَّ العالمَ مليءٌ بالكلمات، وأنَّ كلَّ تعبير يرتبط بنصوص أخرى ويتقاطع معها بصورة ظاهرة أو خفية[5]. أمَّا مصطلح (التناص) فقد تبلور فيما بعد عند الباحثة (جوليا كرستيفا) إذ رأتْ أنه عبارة عن ((التفاعل النصّي داخل النص الواحد، وهو دليلٌ على الكينونة التي يقوم بها النصُّ بقراءة التاريخ والاندماج فيه))[6].

ويرى جيرارجينت أنَّ ما أسماه بـ (العبر نَصّية) أو (التعالي النصّي) هو ((كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى))[7]. أمَّا لوران جيني فقد عَرَّف التناصَ بقوله ما نصُّهُ: ((إنَّ كلَّ تناصٍ عملٌ تحويلي وتمثيلُ عدة نصوص يقوم بها نصٌّ مركزيٌّ يحتفظ بزيادة المعنى))[8].

ويعتقد (تودورف) أنَّ التناصَّ يحدث على مستوى الخطاب فقط، وهناك خطاب أحادي القيمة الذي لا يستحضر أساليب في القول سابقة وخطاب متعدد القيم الذي يحدث التناص فيه، ويقوم على الصراع على وفق قانون الإحالة والإزاحة، وبالتالي يقرب النصوص من دائرة التعالق الحواري[9].

كما شهدَ مفهومُ التناص خلطًا وتداخلاً كبيرين مع بعض المفاهيم الأخرى مثل (الأدب المقارن) و(المثاقفة) و(السَّرقات الأدبية). غير أنَّ مفهوم التناص يختلف عن هذه المفاهيم على صعيد المعالجة النقدية؛ لما يمتلكه من آليات نقدية حديثة وأنظمة إشارية ومستويات مختلفة تجعله بعيدًا في الفعل الإجرائي، ومنفردًا في العملية التحليلية والتركيبية أثناء إجراء التطبيق[10].

(1) المصدر نفسه: 63-62.
(2) ينظر: ديوان ابن شهيد: 116-115، 120، وديوان ابن الحداد: 234، 263، وديوان ابن الزقاق: 125.
(3) لسان العرب: مادة النص.
(4) تاج العروس : مادة النص.
(5) ينظر: الخطاب الروائي : 45.
(6) النقد الأدبي في القرن العشرين : 318.
7) مدخل لجامع النص : 90.
(8) التناص في شعر العصر الأموي : 18.
(9) ينظر: الشعرية : 40.
(10) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية النص): 119.

ومن هنا نجد أنَّ التناصَّ مصطلحٌ يستوعبُ حقيقةَ العَلاقة بين النصّ والنصوص الأخرى ذوات التجارب السابقة، فيتمُّ استدعاءُ الدلالات والتراكيب الغائبة بشكل قصدي، أو قد يتم استدعاؤها بشكل عفوي فيتسرب التناصُّ إلى نصوص تراثية أخرى دون وَعْيٍ. إذ إنَّ ((التراثَ في كل العصور يمثل للشاعر الينبوعَ الدائمَ المتفجرَ بأصل القيم وأنصعها وأبقاها... والحصن المنيع الذي يلجأ إليه كلما عصفت به العواصف فيمنحه الأمن والسكينة))[1].

وقد استمدَّ الشاعرُ الأندلسيُّ بعضَ تجاربه من هذا التراث الثر، فتناصَّ مع مرجعياته الدينية والثقافية والأدبية والتاريخية ووظَّفها خيرَ توظيفٍ في قصائده ومقطوعاته على حد سواء. وسنعمد إلى تبيان أنواع هذا التناص وأشكاله وتحديدًا في المقطوعات ذوات الأداء القصصي:

أولاً: التناص الديني، ويشمل التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

لقد استلهم الشاعرُ الأندلسي النصَّ القرآني فعدّه مصدرًا رئيسًا من مصادر إلهامه الشعري؛ لما يحمله من أبعاد وقيم فكرية لا حَدَّ لها، فضلاً عن أسلوبه المعجز المؤثر. وقد تفاوتت توظيفاته واقتباساته للقرآن الكريم. فمن الشعراء من كان مكثرًا، ومنهم من كان مقلاً بحسب ثقافة كل شاعر وطبيعة شعره وغرضه. أما طبيعة استدعائه وتوظيفهم للنص القرآني فأحسبها أنها على أنواع ثلاثة: نصيٌّ تصريحيٌّ ومفاده إيراد للنص كاملاً أو شبهَ كاملٍ، وتحويريٌّ مفاده أن يقدم الشاعر للنص القرآني ويؤخر بما يتناسب مع غرضه، وإشاريٌّ تلميحيٌّ يشير من خلاله إلى معنى آية معينة، فينقلها من أصلها الذي نشأت فيه إلى أصل معنوي آخر مع تركيزٍ عالٍ وحُسْن توظيف. فمن أمثلة ذلك قول ابن عبد ربه (ت328هـ):

أما والذي سَوَّى السماء مكانها
ومن مرج البحرين يلتقيان[2]

فقد أحالنا في هذا البيت إلى الآية القرآنية: ﴿وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّىٰهَا﴾[3] بدلالة المفردة (سَوّى)، فضلاً عن تناصه الذي بلغ مرحلة الاقتباس في عجزه الذي أشار فيه إلى الآية القرآنية: ﴿مَرَجَ ٱلْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ﴾[4]. ولعلَّ هذا التناصَّ الذي يبلغ

مرحلة الاقتباس المباشر شائعٌ في ديوانه[5].

ومن الأمثلة – الأخرى قولُ الرصافي البلنسي في فتىً صفّار:

يقولون لي يومًا وقد مَرَّ ضاربًا
بمعوله ضرب المرجّم بالغيب[6]

فهو يصف الفتى الصفّار الذي يقوم برجم/ ضرب النحاس كضرب الراجم بالغيب دون ما يثبت له ذلك، وهو تناص مع قوله تعالى: ﴿رَجْمًۢا بِٱلْغَيْبِ﴾[7].

ومنه قول أبي الحجاج يوسف بن عتبة الإشبلي (ت636هـ) بعد أن مَرَّ بأزمة نفسية فاستعار ما يناسب لها من مفردات، يقول:

ودعتني للوداع فلم
تبق من نفسي ولم تذرْ[8]

فكما أنَّ النار المحرقة في جهنم لا تبقي أحدًا ولا تذر، كذلك نار الفراق التي أحرقته، فيستعير قوله تعالى: ﴿لَا تُبْقِى وَلَا تَذَرُ﴾[9].

(1) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: 7.
(2) ديوان ابن عبد ربه: 166.
(3) الشمس: 7.
(4) الرحمن: 19.
(5) ينظر: ديوان ابن عبد ربه: 23، 181، 186.
(6) ديوان الرصافي البلنسي: 43-42.
(7) الكهف: 22.
(8) اختصار القدح المعلّى في التاريخ المحلّى: 161.
(9) المدثر: 28.

أما القَصص القرآني فقد تناوله الشاعر الأندلسي بمقطوعاته أيضًا وبأسلوب سردي واضح، وهي محاولة منه لأنْ يضفيَ على مقطوعاته رداءَ الأقصوصة المقتضبة، فضلاً عن أنه باقتباسه هذا يطوي مسافات طويلة من التعبير ويختصرها، فهي توحي بالمعنى الذي أراده ويعززه من خلال جرسها وطاقتها التعبيرية الهائلة وشحنتها الإيحائية[1]، كالذي نراه في قول الرصافي في وصف دولاب:

وذي حنين يكاد شجوًا
يختلس الأنفسَ اختلاسا
إذا غدا للرياض جارًا
قال لها المحل: لا مساساً[2]

فقد أحالنا بقوله (لا مساسا) إلى قصة السامري في قوله تعالى على لسان سيدنا موسى (عليه السلام): ﴿قَالَ فَٱذۡهَبۡ فَإِنَّ لَكَ فِي ٱلۡحَيَوٰةِ أَن تَقُولَ لَا مِسَاسَۖ وَإِنَّ لَكَ مَوۡعِدٗا لَّن تُخۡلَفَهُۥۖ وَٱنظُرۡ إِلَىٰٓ إِلَٰهِكَ ٱلَّذِي ظَلۡتَ عَلَيۡهِ عَاكِفٗاۖ لَّنُحَرِّقَنَّهُۥ ثُمَّ لَنَنسِفَنَّهُۥ فِي ٱلۡيَمِّ نَسۡفٗا﴾[3].

ونظراً لأنَّ الأفعال دائماً ما تدل على الحركة والحيوية فقد اتخذها الشاعر معادلاً موضوعيًا وظَّفه في مقطوعته القصصية التي صورت الدولاب وحركته الدائمة، فضلاً عن المماثلة المعنوية بين الدموع التي دائمًا ما يسكبها الدولاب وحالة الحزن التي عاش فيها السامري وهو مطرود.

وإذا تجاوزنا التناصَّ مع القصة القرآنية لكثرته أولاً وللمساحة المحدودة التي تفرضها طبيعة البحث فإننا نجد من الشعراء من استلهم الحديث النبوي الشريف وأحدث معه تناصًا كابن الصباغ الجذامي (ت648هـ) الذي أشار إلى الحديث الشريف (أصحابي كالنجوم بأيهم اقتديتم اهتديتم)[4] بقوله:

أصحاب أحمد كالنجوم لمهتدٍ
يهدي بنور هداهم من حارا
فبأحمد وبآله وبصحبه
طلعت شموس سنا الكمالِ جهارا[5]

ويوظف ابن جابر الحديث نفسه بقوله:

ألا إنَّ أصحابي نجوم من اقتدى
بهم في سبيل العلم والحلم يهتدي[6]

وقوله:

إنما الأعمال بالنيات قد
نَصَّهُ عن سيد الخلق عُمَرْ[7]

فهو يشير إلى قوله (صلّى الله عليه وسلّم): ((إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى..))[8]. ويمكن التماسُ أكثرَ من نموذج شعري تناصَّ مع الحديث النبوي الشريف[9].

ثانيًا: التناص الأدبي

على الرغم مما امتاز به الأندلسيون من عواملَ بيئيةٍ وحضاريةٍ ودرجات التحضر والرقي، إلا أن ذلك لم يمنعْهُمْ من الارتواء من معين التراث الأدبي المشرقي واستلهام أبرز مظاهره، ولم يكن لديهم ثمة ما يعيبهم بحيث يحول ذلك بينهم وبين الاحتذاء به واقتفاء آثاره. بل على العكس من ذلك تمامًا فقد ترك هذا التراثُ بصماتِه الواضحة على مسيرة الشعر الأندلسي بمختلف عصوره. يصدق على هذا ما تحدث به الدكتور عز الدين

(1) ينظر: أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي : 70.
(2) ديوان الرصافي البلنسي : 100.
(3) طه: 97.
(4) البدر المنير في تخريج الأحاديث والآثار الواقعة في الشرح الكبير : 584/ 9.
(5) ديوان ابن الصباغ الجذامي: 113.
(6) شعر ابن جابر: 43.
(7) المصدر نفسه: 91.
(8) صحيح البخاري : 3/ 1.
(9) ينظر: ديوان ابن خاتمة: 157، وشعر ابن جابر: 1، 95.

إسماعيل بقوله ما نَصُّه: ((لا نجد ظاهرةً فنيةً كانت تشيع في الشعر الجاهلي.. قد كفت عن الاستمرار في الشعر الإسلامي في عصوره المختلفة، وكذلك لا نجد ظاهرةً فنيةً في هذه العصور لم يكن لها أساسٌ في الشعر القديم))[1].

وعلى وفق هذا الأساس نجد أنَّ أبرز تناصّين يندرجان تحت هذا المفهوم: التناص مع مبنى الأبيات الشعرية القديمة ومعناها، والتناص مع الأمثال العربية الفصيحة.

أ. التناص مع الأبيات الشعرية التراثية (المبنى والمعنى)، وفيه أنَّ بعضَ الشعراء كان يعمد إلى تضمين بيت شعري كامل لشاعر قديم كتضمين ابن عبد ربه لبيت زهير بن أبي سلمى في قوله:

كفوا بني حارث ألحاظَ ريمكم
فكلها لفؤادي كله شَرَكْ
(يا حار لا أرمَين منكم بداهية
لم يلقها سوقة قلبي ولا مَلِكْ)[2]

ويماثله قوله مع شطر لأمرئ القيس:

لوَ انَّ امرءا القيس بن حُجْر بَدَتْ له
لما قال: مُرَّا بي على أم جُندبِ[3]

ويبدو أنَّ النقدَ الأندلسيَّ كان له إسهامٌ واضحٌ في توجيهه للأبيات الأندلسية، فقد عالج ابنُ بسَّام (صاحب الذخيرة ت542هـ) من منطلقه الأخلاقي موضوعات أندلسية عامة، من ذلك تتبعه للمعاني الشعرية التي تداولها الشعراء وتنبيهه على المبتدع وإشارته إلى التابع في القديم منها والمحدث، وكذلك في المبالغة التي لا تصل إلى حدّ الإفراط، وفي وضوح المعاني وخفائها. ومن أمثلتها ما قاله في بيت ابن حصن الإشبيلي (ت450هـ):

((فقلت صلي قد ضقتُ ذرعًا بهجركم
فقالت صهٍ قد ضقتُ ذرعًا بدملج

قال: معنىً مشهور، هو في شعرهم كثير، إلا أنه غَوَّره وأبعده ، وأوعر لفظه وعقده، والذي إليه أشار، وعليه دار قول أبي تمام:

يعيّرني أنْ ضقتُ ذرعاً ببينه
ويجزع أنْ ضاقت عليه خلاخله))[4]

أما ابنُ شُهَيْدٍ فيستعيد قولَ امرئ القيس:

سموت إليها بعدما نام أهلها
سمو حباب الماء حالاً على حالِ[5]

فيوزعه على مقطوعته المؤلفة من أربعة أبيات ويتنفس من خلاله جوًا قصصيًا ولكن بتركيز اقتصر على وصف الفعل والحدث دون التركيز على الجانب العاطفي كما يتضح في قوله:

ولمّا تمّلأ من سُكره
فنام ونامت عيون العَسس
دنوتُ إليه على بُعده
دنوّ رفيقٍ درى ما التمس
أدبّ إليه دبيب الكرى
وأسمو إليه سمو النفس
وبتُّ به ليلتي ناعماً
إلى أن تبسَّمَ ثغرُ الغَلَسْ[6]

ب. التناص مع الأمثال العربية الفصيحة

حظيت الأمثال في الأندلس بأهمية كبيرة، فكانت مصدرًا آخرَ من مصادر الإلهام الشعري ومنابعه، فـ ((هي وشي الكلام، وجوهر اللفظ، وحُلي المعاني.. أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يَسِرْ شيء مسيرها، ولا عَمَّ عمومها، حتى قيل: أسير من مَثَلٍ))

(1) الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة: 308.
(2) ديوان ابن عبد ربه: 126.
(3) ديوان امرئ القيس: 20.
(4) الذخيرة: ق2م 1/ 170.
(5) ديوان امرئ القيس: 31.
(6) ديوان ابن شهيد: 120.

[1]. ونظرًا لهذه الأهمية فقد استدعاها أكثر الشعراء كابن عبد ربه الذي كان لسعة اطلاعه وعلاقته الحميمة مع المشارقة أنْ خَصَّصَ جزءًا كبيرًا من عِقْد طواه تحت باب (الجوهرة في الأمثال)[2]. وله أكثرُ من مقطوعة شعرية تناصَّت مع الأمثال، أذكر منها قوله:

قد صَرَّح الأعداء بالبين
وأشرق الصبح لذي العين[3]

فهو يشير إلى المَثَل (قد بيّن الصبح لذي عينين)[4]، وقوله:

وأصبح الداخل في بيننا
كساقطٍ بين فراشين[5]

فهو يحيلنا إلى المثل (كالساقط بين الفراشين)[6].

أما غربيب الطليطلي (ت207هـ) فقد دعا إلى ضرورة أن يتجنب المرء العجلة في سائر حياته، وقد أفاد من المثل (رُبَّ عجلةٍ تهب ريثاً)[7] ما أعانه على إيجاز مراده، قائلاً:

رُبَّ من بات يمنّي نفسه
خانه دون مُناه أجلُه
وفتىً بكَّر في حاجاته
عاجلاً، أعقب ريثاً عجلُه[8]

فقد دلَّ هذا المثلُ دلالةً معنويةً استقامت مع معنى قصته، فضلاً عن تقديم مفردات المثل وتأخيرها بما يتناسب مع الإيقاع الصوتي الذي اختاره الشاعر لنصه، وفي مقدمته حرف الروي (اللام)، وبما تواءم مع الوحدات الموسيقية لبحر الرمل.

(1) العقد الفريد: 3/ 3.
(2) ينظر: المصدر نفسه: الجزء الثالث.
(3) ديوان ابن عبد ربه: 171.
(4) مجمع الأمثال:487/ 2.
(5) ديوان ابن عبد ربه: 171.
(6) مجمع الأمثال: 35/ 3.
(7) المصدر نفسه: 36/ 2.
(8) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: 332/ 4.

ولشعراء أهلِ الذِّمّة نصيبٌ من التناص مع الأمثال، فأشعارُهم وإنْ لَم يطغَ عليها التفلسفُ والمنطقُ، ولم تحوِ التعقيدَ والابتذالَ، إلا أنَّ بعضها حاكى التراث العربي من خلال الأمثال كابن غَرْسِيَهْ (من شعراء النصارى في مدة ملوك الطوائف) الذي يقول مفتخراً بأصله:

إنَّ أصلي كما علمتَ ولكنْ
نَ لساني أعزُّ من سَحْبانِ[9]

فقد استثمر الدلالة المعنوية للمثل (أخطبُ من سَحْبَانِ وائلٍ)[10] المتمثلة بالقدرة على البلاغة والخطابة والفصاحة والتبريز على الأقران؛ ووظَّفها في شعره لتكون تعليلاً ووصفًا لمنتهى الحالة التي بدأ بها، ومعربًا عن اعتزازه بنفسه وبنبي قومه وفخره بهم، فضلاً عن استثمار الدلالة الموسيقية المتمثلة بالوزن والقافية وحرف الروي وتحديدًا في المفردة (سَحْبَان).

ثالثًا: التناص التاريخي:

تمثل البيئةُ التراثيةُ مصدرًا مهمًا في تغذية العقول وعاملاً رئيسًا في تفتيق الأذهان، إذ تتشابك مؤثراتها وتتنوع بما تحمله من معانٍ ودلالات وإيحاءات وقيم وأعراف ومبادئ وأفكار، فتتراءى أمام مخيلة الشاعر ليدليَ بدلائه وينهلَ منها ما أمكنه حتى لو عفّى عليها الزمن. ولعلَّ مناطَ إبداع الشاعر الأندلسي إنما يتأتى من خلال توظيفه لهذه الدلالات التاريخية الغائبة ((ليحملها دلالات معاصرة تتيح لها مجاوزة زمنيتها وإقامة تواصل نفسي بين حالتي الغياب والحضور، ويؤدي ذلك بالضرورة إلى تكثيف المعطى الفني والتعبير بدقة لغوية مركزة عما كان الشاعر مضطرًا إلى شرحه والإسهاب فيه))[11]. وأهم أشكال هذا الاستلهام التاريخي: استدعاء الشخصيات التراثية والمنازل والديار.

(9) شعر أهل الذمة في الأندلس : 124-123.
(10) مجمع الأمثال : 440/ 1.
(11) لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث: 260.

أ. استدعاء الشخصيات التراثية: ومن أمثلته قولُ الرَّمادي في محبوب ألثغ:

أعد لثغة لو أنَّ واصلَ حاضرٌ
ليسمعها ما أسقط الراءَ واصلُ[1]

فقد أشار إلى (واصل بن عطاء) الذي يلثغ بالراء، وكان حريصًا على أن يتجنبها في حديثه وخطبه، مما يدلُّ على سعةِ ثقافةٍ وكبيرِ اطلاعٍ.

ومنه استلهامُ مرج الكَحل (ت634هـ) لشخصية حَسَّان وما يتمتع به من قدرة فائقة على الكلام وببلاغة عالية، ولو أن هذه البلاغةَ سُمعت في سوق (عكاظ) لتفوق على الكثير من أهل البلاغة ومنهم (سَحْبان)، يقول:

نطقتُ فأفحمتُ العراق ببلاغة
وأخرستُ ما تحوي السُّراةُ خراسانَ
ولو سَمِعَتْ عكاظُ بلاغتي
لما جَرَّرَ الأذيالَ في الدهر سحبانُ
ولو كنتُ في جيل الأوائل لم يكن
ليُذكر بالإحسان في الشعر حَسَّانُ[2]

وللرصافي استدعاءٌ لشخصية السَّريّ الرَّفَّاء الموصلي (ت366هـ) وذلك من خلال قوله في رصافة بلنسية:

أحنُّ إليها ومَن لي بها
وأين السَريُّ من الموصلِ[3]

ولعلَّ اختيارَه لهذه الشخصية لم يأتِ من فراغ البتَّةَ؛ فقد شرح من خلالها حنينه وشوقه لمدينته الرصافة كما الحال للسَّريّ حين غادر الموصل. زيادة على أنَّ كليهما كان يعمل في مهنة الرفو (خياطة الثياب) مما يدلُّ على براعته في نقل القيم التاريخية ومحاكاته لها.

ب. استدعاء الأماكن والمعالم التاريخية:

وهو مظهرٌ اهتمَّ به الشاعرُ الأندلسي كثيرًا، ويبدو أنَّ اهتمامه هذا مبنيٌّ على وفق أساسين اثنين: أحدهما ذاتي والآخر واقعي. فـ ((من الناحية الذاتية نرى أنَّ الشاعر قد وجد من الوقوف على الأطلال منطلقًا يعبّر من خلاله عن تجربته الوجودية في مواجهة الزمان والمكان. ومن ناحية الواقع نرى أن الشاعر يعبّر من خلال هذه التجربة عن ارتباطه بقومه وأرضه التي عاش عليها معهم))[4]. وقد أفاد الشاعر الأندلسي من هذه الأماكن التراثية وحشدها في مقطوعاته؛ لتكون جسرًا رابطًا ومنفذًا شعوريًا ونفسيًا وفنياً أتاح له التعبير عن واقعه وتراثه في آن واحد. والجبال والأودية التراثية كـ (رضوى[5] والعقيق[6] والعذيب[7]) كان لها حضورٌ في المقطوعات الأندلسية، من ذلك قول الأعمى التطيلي يشكو من مقامه بإشبيلية:

وبين ضلوعي ما لوَ انَّ أقله
بأكناف (رضوى) أوشكتْ تتصدعُ[8]

فهو يستعيرُ هذا الجبلَ الشامخَ وما فيه من مهابة ليعقد من خلاله مقاربةً مع ما يحمله من قدر كبير من بين أبناء جلدته. ويستعيده مرة أخرى أبو عبد الله بن حبوس (ت570هـ)بقوله:

ولو خَوّفتم أعلام رضوى
لما سكَنَتْ ولا وجَدتْ قرارا[9]

فقد وصف مهابة ممدوحه من خلال هذا الجبل الوقور. أما ابنُ الحدَّاد فيستدعي العقيقَ والعُذيبَ في مقطوعة واحدة، يقول فيها:

(1) شعر الرمادي: 101.
(2) ديوان مرج الكحل: 142-141.
(3) ديوان الرصافي: 118.
(4) الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي : 130.
(5) جبل في المدينة ميامنه طريق مكة ومياسره طريق البربراء لمن كان مصعدًا إلى مكة. ينظر: معجم البلدان: 51/ 3.
(6) أحد الأعقة الموجودة في بلاد العرب، وهي أودية شقتها السيول. ينظر: لسان العرب: مادة (عقق).
(7) تصغير العذب وهو الماء الطيب، وقيل هو وادٍ لبني تميم. ينظر: معجم البلدان: 92/ 4.
(8) ديوان الأعمى التطيلي: 108.
(9) زاد المسافر: 47.

فذر العقيقَ مجانباً لعقوقه

وذر العُذيب عذيب ذات الضَّالِ[1]

ويوظف الرصافي مدينة (دارين)[2] توظيفًا ملائمًا بقوله:

وما ذاك إلا أن عرف تحية

نفضت بها مسكًا على الشرق والغرب

تصدى بها الركب المغرّب غدوة

فقلتُ: أمن دارين مدلج الركب[3]

ولعلَّ سببَ هذا التوظيف هو أنَّ أصدقاء الرصافي بعثوا إليه بتحية مضمخة بالمسك والروائح العطرة، فَقَصَّ لنا هذا الحدث بتناصّه مع مدينة (دارين) التي عُرفت بتجارة المسك واللؤلؤ. وفي الوقت نفسه أعاد للأذهان أهميةَ هذه المدينة وتاريخها القديم.

من هنا نخلص إلى أنَّ التناصَّ في المقطوعات القصصية جاء نتيجة لسببين: الأول: سببٌ نفسيٌّ ممثل بالشوق والحنين إلى تراث آبائهم وأجدادهم، والآخر: سببٌ فنيٌّ ممثلٌ بتأكيد الذات الأندلسية وإظهار براعتها وتفوقها.

المبحث الثالث
التوظيف البلاغي

تَنَبَّه البلاغيون القدماء على بلاغة الكلام فوجدوها أنها تندرج ضمن أبواب ثلاثة: الأول يتعلق بالجانب التركيبي وأشكاله التي لا بُدَّ لها أنْ تطابق مقتضى الحال، فدارت آراؤهم حول علم المعاني. والثاني يتمحور حول جمالية الأداء لفظًا ومعنىً عبر مباحثَ وفنونٍ بلاغيةٍ يصدح صوتها من داخل النص تم إدراجها ضمن علم يعنى بمباحث البديع. والثالث يهتم بالجوانب التصويرية عبر وسائل متعددة تأخذ على عاتقها تبيان الدلالة وتوضيحها أو ما يسمى بعلم البيان.

وإذا كنا قد تعرفنا في المبحث الأول على بعض مظاهر الباب التركيبي فمبلغ جهدنا في هذا المقام أنْ نمعن النظر في الجانبين الثاني المتعلق بالموسيقى الداخلية من طباق وجناس وتكرار، والثالث المتعلق بتتبع وسائل تشكيل الصورة من تشبيه واستعارة وكناية. وسأوجز القول في هذا المبحث بحسب ما تمليه عليَّ طبيعة البحث المختصرة أولاً؛ ولأنَّ هذا البحث يرصد الجوانب الجمالية للأداء القصصي دون الغوص في سرد تفاصيل هذه القصص وأحداثها ثانيًا.

أولاً: الموسيقى الداخلية

وهي نتاج توافق صوتي واتحاد لفظي متجاور ينصهر في تركيب إيقاعي داخلي، وهذا ((الإيقاع الداخلي للألفاظ والجو الموسيقي الذي تحدثه عند النطق بها يعد من أهم المنبهات المثيرة للانفعالات الخاصة المناسبة، كما أنَّ له إيحاءً خاصًا لدى مخيلة المتلقي والمتكلم على السواء))[4]. وقد استعان الشاعر الأندلسي بما يغني وحدته الشعرية ويوسع معناها ويضاعف أداءها على القَصَّ والسرد المقتضب وبث الحيوية فيه من محسنات لفظية من تكرار وجناس وطباق وتصريع وغيرها مما يجعلها أكثر قدرة على التأثير.

1. **التكرار** : من أبرز الظواهر الإيقاعية التي أسهمت في تغذية الموسيقى الداخلية، فضلاً عن إثرائها للوحدة الشعرية، وبمعنىً آخر هو ((تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل نغمًا موسيقيًا يتقصده الناظم في شعره أو نثره))[5]. والشاعر الأندلسي واحد من الذين وسَّعوا معانيهم عن طريق هذه الظاهرة الإيقاعية. يصدق على هذا ما قاله بعضهم كابن شرف:

(1) ديوان ابن الحداد: 248.
(2) جزيرة بالقرب من القطيف شرق السعودية.
(3) ديوان الرصافي: 42-40.
(4) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: 38
(5) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي عند العرب: 239.

فتهمي بطيّ الثوب في الثوب كلما

تلوى بذا عطف تلوى بذا عطف[1]

فقد كرّر (الثوب، عطف، تلوى، بذا) ربما لتقوية المعنى وتعزيز موسيقاه، ومنه قول ابن الأبار:

ودع لومي إذا أبصرت ميلي

فسُكر الشوق من سُكر العُقار

ونازعني اصطباري برح وجدي

وأنّى للمعنّى باصطبار[2]

فتكررت مفردتا (السكر، الاصطبار)، وكذلك قوله:

وقالوا ألفتَ الكرى نطفة

وبتَّ على ظمأ للكرى[3]

فقد كرر (الكرى) بشكل رَدَّ فيه العجز على صدره. وقوله أيضاً:

يا رَبَّة القلْب كيف القلب؟ كيف به

مع المخيفين منك الدلّ والغَنَجْ[4]

فلفظة (القلب) تكررت مرتين، وكذلك (كيف)، وتتردد شواهد التكرار بشكل كبير جداً وعند أكثر من شاعر وفي غير مناسبة.

2. **الجناس** : هو تشابه لفظتين في النطق واختلافهما في المعنى[5]، ووسيلة مهمة ((من وسائل إشاعة الجمال الغني في الصورة؛ لأنه يحدث الانسجام الذي هو أساس البناء الموسيقي فيها))[6]، وله ((مهمة مزدوجة تتعلق بالانسجام الذي يعد سر الجمال: أولها الانسجام الصوتي من خلال المماثلة بين لفظتين في الصوت، وأحياناً الوزن. وثانيهما: الانسجام بين المعاني العامة من خلال ما يقوم به من جرس اللفظ في الكلمتين المتجانستين بدفع الذهن إلى إيجاد نوع من التقارب بين المعنيين))[7].

لقد دفعت هذه الأهمية الشاعر الأندلسي إلى أن يفيد منه في مقطوعاته، تقوية للمعنى ولجرس الألفاظ. ومن أمثلته قول الشاعر إبراهيم بن الدباغ الإشبيلي بعد هزيمة العقاب في إشبيلية:

فقلت لها: أفكر في عقاب

غدا سبباً لمعركة العقاب[8]

فقد جانس في كلمة (عقاب) فالأولى أراد بها ما يعاقب عليه المرء من عقوبة وجزاء، والثانية قصد بها معركة العقاب التي هزم فيها الأندلسيون. وهذه محاولة من الشاعر اجتلبت انتباه القارئ، وأضْفَتْ حلاوة وجمالاً لجرس الألفاظ.

ومثله قول ابن الأبار:

حيثُ المعاني حبيبٌ زادني شجنا

إنْ حَلَّ دار الهوى داري وإنْ سكنا

والله ما قرَّ قلبي بعد فُرقته

شوقاً لرؤيته حيناً ولا سكنا

واهًا له سكنا لو أذهبت أرقي

أو سكّنَتْ قلقي، واهًا له سكنا[9]

فالجناس تمحور حول كلمة (سكنا) وهو جناس عمودي، فالأولى بمعنى الدار، والثانية بمعنى أنه لم يهدأ قلبه ولم يقر، والثالثة بمعنى المكانة.

وقوله في موضع آخر:

فلو عَقَلْنا عَقَلْنا عنه ألسنُنا

لكنها سُنَّةٌ في شِرْعة الأدبِ[10]

فجانس في كلمة (عَقَلْنا) إذ قصد في الأولى الفهم

(1) الذخيرة: ق 3م2/ 661.
(2) ديوان ابن الأبار: 212.
(3) المصدر نفسه: 467.
(4) المصدر نفسه: 116.
(5) ينظر: كتاب الصناعتين: 321.
(6) الحماسة في شعر الشريف الرضي: 329.
(7) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 234-233/ 2.
(8) نفح الطيب: 464/ 4.
(9) ديوان ابن الأبار: 339.
(10) المصدر نفسه: 91.

والتعقل. في حين أراد بالأخرى معنى القيد والإمساك. أما ابن الحاج النميري فله مقطوعة سرد فيها مروره برجل في بلاد الهند يكنى بأبي البركات ابن الحاج، وكان بَرَدَ في بستان له فقال فيه مجانسًا:

قالوا أبو البركات ضُمت باؤه
فغدا أبا البُركات لا البَركاتِ[1]

فقد جانس بـ (البركات) باختلاف الحركات، فالبُركات (بالضم) تعني البارك الجاثم على الشيء، والبركات (بالفتح) نسبة إلى أبي البركات ابن الحاج النميري.

3. **الطباق:** وهو من الأساليب الأخرى التي أسهمت في رسم الصورة الشعرية، أو قُلْ الجمع بين اللفظ وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت الشعر[2]. وأهميته تتجلى بما يثيره داخل الوحدة الشعرية من إثراء معنوي وإيصاله بأخصر طريق. ففي حين توجه يحيى الغزال (ت250هـ) إلى بلاد الإفرنج ليتولى السفارة للأمير الأموي عبد الرحمن بن الحكم بُعَيْد سنة (230هـ) سرد لنا بأداء واقعي رحلته بقوله:

قال لي يحيى وصرنا ... بين موج كالجبال
وتولتنا عصوف ... من جنوب وشمال[3]

إلى نهاية المقطوعة التي أفاد من ثنائية (الجنوب والشمال) ليلفت الانتباه بما تعرض له من عاصفة هوجاء تولّته جنوبًا وشمالاً، وقد ساعدته هذه الثنائية على توظيف ما عاناه وهو يعيش في لحظةَ هَوْلٍ سببها قيام هذه العاصفة. ولابن مَرْتين (شاعر نصراني من شعراء القرن الخامس الهجري) مقطوعة وصف ما في الحب من خير وشر:

الحب فيه حلاوة ومرارة
والحب فيه شقاوة ونعيمُ
الحب أهونه شديد قادح
والحب أصغر ما يكون عظيمُ[4]

فالحلاوة والمرارة، والشقاء والنعيم أمران متضادان تمامًا جاء بهما الشاعر ليؤكد أنَّ المشاعر العاطفية للمرء لم تَسِرْ على وتيرة واحدة، بل لا بُدَّ أنْ تتقاذفها هذه الثنائية وتتلقفها.

ويصور ابن مجبر ثنائية (الحياة والموت) وكأنها هاجس كل إنسان، فيقول:

الحي منهم لا يُرى مستوطنًا
والميْت منهم لا يُرى مقبورا[5]

وقد يتوسع الشاعر بمقطوعته ليقصها بشكل مركز ومقتضب كما نجده في مقطوعة أبي الحجاج الإشبيلي، فقد سرد مشاعره العاطفية بشكل ارتدت فيه رداء الأقصوصة المركزة، وضمتها بثنائية (الصفو والكدر) التي لخّصت أهم جزء انبنت عليه أحداث هذه الأقصوصة ألا وهو العفاف عند المقدرة، يقول:

قم فودّع غير منتقد
قبل شوب الصفو بالكدر
قتعانقنا لفرقتنا
ثم لا تسأل عن الخبر[6]

ثانياً: الصورة الشعرية ووسائل تشكيلها

تعد الصورة واحدة من أهم وسائل تتميم الخطاب الشعري وإيصاله للمتلقي، وهي التي تحقق للقصيدة ((انتماءها إلى عالم الشعر؛ لأنها تعين على التعبير عن حالة التعقيد القصوى عند الشعراء، وإنهم يستخدمونها بحرية أكثر لنقل تلك الرعشة الخاصة

(1) شعر أبي البركات ابن الحاج البلفيقي: 30.
(2) ينظر: حلية المحاضرة في صناعة الشعر: 142/ 1.
(3) ديوان يحيى بن حكم الغزال: 100.
(4) شعر أهل الذمة في الأندلس: 122-121.
(5) شعر ابن مجبر: 101.
(6) اختصار القدح المعلّى: 161.

التي يعدونها وظيفتهم الأساسية))[1]. وتكمن أهميتها في أنها ((ليست مجردَ شكلٍ مختزنٍ في ذاكرة الشاعر أو نمط العلاقات اللغوية التقليدية التي يستدعي بعضها بعضًا، بل إنها تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص))[2]. وقد ازدحمت الصور وتتالت في الشعر الأندلسي بشكل مفرد ومركب في آن واحد، وذلك عبر وسائل معينة تشكلت من خلالها وهي:

1. **التشبيه:** وهو عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر قُصد اشتراكهما في صفة أو أكثر لغرض يقصده المتكلم[3]. وهو أيضًا تصوير يكشف حقيقة الموقف الجمالي الذي عاناه الشاعر في أثناء عملية الإبداع[4]. ومن خلال استقرائنا للمقطوعات القصصية وجدنا أنَّ أكثرها تَشَكَّلَ عبر هذه الوسيلة البلاغية؛ وذلك لقدرتها الفائقة على إيصال المعنى وسرد الأحداث وتقريبها بالشكل السليم. من ذلك قول يحيى الغزال لجارية اسمها (لعوب):

خَرَجَتْ إليك وثوبها مقلوب
وبقلبها طربٌ إليك وجيبُ
وكأنها في الدار حين تعرضت
ظبي تعلّل بالفلا مرعوب[5]

فشبَّه الجارية بظبي يرتعب في الصحراء كارتجاف قلبها. وقريب منه تشبيه الرصافي لنائم سالَ خدُّهُ عرقاً، يقول:

ومهفهفٍ كالغصن إلا أنه
سلب التثني النومُ عن أثنائه
أضحى ينامُ وقد تحبّب خدُّه
عرقًا، فقلت: الورد رُشَّ بمائه[6]

أو كقول قسمونة بنت إسماعيل مشبهة نفسها بالشمس يقتبس منها البدر نورًا وضياءً:

كالشمس منها البدر يقتبس نوره
أبداً ويكسف بعد ذلك جرمها[7]

أو كقول ابن المرعزي النصراني (من شعراء القرن الخامس الهجري) يصف قوماً كان قد بات عندهم فلم يوقدوا له سراجًا:

نزلت في آل مكحول وضيفهم
كنازل بين سمع الأرض والبصر
لا تستضيء بضوء في بيوتهم
ما لم يكن لك تطفيلٌ على القمرِ[8]

2. **الاستعارة:** وهي الوسيلة الثانية من وسائل تشكيل الصورة، وتعني ((نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفصل الإبانة عنه أو تأكيده أو المبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه))[9] وبمعنى آخر انزياح الكلمة عن مكانها إلى مكان آخر لدواعٍ جمالية بلاغية، مثال ذلك قول ابن عبد ربه في رثائه لابنه:

ولي كبد مشطورة في يد الأسى
فتحتَ الثرى شطرٌ وفوق الثرى شطرُ[10]

فقد استعار (يد الأسى) ووظَّفها توظيفًا يتلاءم مع غرضه الحزين، فأضفى على الجامد (الأسى) حركة مَثَّلها بكلمة (اليد) مما يدل على مقدرة وإبداع وحُسْن توظيف. ويماثله قول الرصافي:

تبسم الزهر حين يبكي ... بأدمع ما رأين باسا
من كل جفن يسل سيفًا ... صار له غمده رئاسا[11]

(1) التجربة الخلاّقة: 13.
(2) الصورة والبناء الشعري: 27.
(3) ينظر: جواهر البلاغة: 272.
(4) التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية: 53.
(5) ديوان يحيى الغزال: 48.
(6) ديوان الرصافي: 33.
(7) شعر أهل الذمة: 134.
(8) المصدر نفسه: 120.
(9) كتاب الصناعتين: 268.
(10) ديوان ابن عبد ربه: 67.
(11) ديوان الرصافي: 100.

فقد أضفى حركة على بعض الأشياء وحوّلها من ساكن إلى متحرك كما في قوله (تبسم الزهر)، فضلاً عن استعارة (الجفن) وجعله موضعاً للغمد الذي تسل منه السيوف وتُسحب بأسلوب التشخيص البديع.

3. **الكناية**: ويقصد بها ((الإيماء إلى معنى من المعاني وإثباته في ذهن السامع دون ذكر لفظة التصريح))[1]. وأهميتها تتضح من خلال قول الجرجاني ما نصُّه: ((إن كل عاقل يعلم - إذا رجع إلى نفسه - أن إثبات الصفة بإثبات دليلها وإيجابها بما هو شاهد في وجودها آكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجًا غفلاً))[2]. وعلى هذا الأساس فإنَّ معناها يتحدد بالإيماء والإشارة لمصحوبة بقرينة معنوية دالة على المعنى المراد البعيد عن الأذهان. ولتأكيدها نجد أنَّ ابن عبد ربه يواصل رثاءه لابنه، فيستعمل جملة (فريخ من الحمر الحواصل) كناية عن الموت الذي اختطف ابنه وهو صغيرُ سنٍ، فيقول:

فُرَيْخٌ من الحمر الحواصل ما اكتسى
من الريش حتى ضمّه الموت والقبرُ[3]

ويكني ابن الحداد في مقطوعة له عن الضيافة والكرم بقوله:

نارٌ بأرجاء المريّة سقطها
مُزْرٍ ببيتِ النار في أرجان[4]

فعلى الرغم من عظمة نار أرجان (وهي مدينة في بلاد خوزستان بإيران) وأهميتها عند الفرس، إلا أنَّ نار المرية هي أفضل منها؛ لأنها دليلُ كرمٍ وضيافةٍ.

في حين نجد لابن حمديس أكثر من مقطوعة يتخذ فيها السواك رمزًا يكني به عن ريق محبوبه وفمه منها قوله:

(1) دلائل الإعجاز: 52.
(2) المصدر نفسه: 58-57.
(3) ديوان ابن عبد ربه: 67.
(4) ديوان ابن الحداد: 295.

غادة أكثرت خلافي فكانت
نار حرب وكنتُ جنةَ سلْمِ
وَهْي لمياءُ تمنع الدين صَوْنًا
وتُروِّي السواك منه برغمِ[5]

وقوله:

لا عُدْتُ أُحرقُ عودًا من سواك فمٍ
يزيد إحراقُهُ في شدّة الحَرَقِ[6]

ولعل هذا التوظيف شائع في الشعر الأندلسي، فقد كان السواك واحدًا من الهدايا التي يتبادلها الأحبة فيما بينهم لأجل التذكر الدائم، كما هو الحال بالنسبة لخصلة الشعر المبخرة بالعنبر وما الورد المسرّحة بالمصطكي والشمع الأبيض، فترسل إلى المحبوب كناية عن مشاعره التي يحملها تجاهه[7].

الخاتمة

بعد هذه الرحلة البحثية الموجزة التي تناولتُ فيها جماليات الأداء القصصي في المقطوعات الشعرية الأندلسية اهتديتُ إلى مجموعة من النتائج والقناعات التي أسفرتْ عنها هذه الدراسة وأهمها:

1. يعد الاقتصاد اللغوي أحدَ أبرز الخصائص والسمات التي اتسمت بها مقطوعات الشاعر الاندلسي ذوات المنحنى السردي القصصي؛ لما حواه من أبواب تتناسب مع أداء الشاعر لهذه المقطوعات المتمثلة بالإيجاز والحذف والضمائر.
2. استمد الشاعر الأندلسي بعض تجاربه القصصية من التراث العربي المشرقي، فتناصَّ مع مرجعياته وذخائره الدينية والثقافية والأدبية والتاريخية، ووظَّفها خير توظيف في قصائده ومقطوعاته على حدٍ سواء.

(5) ديوان ابن حمديس: 380.
(6) المصدر نفسه: 283.
(7) ينظر: طوق الحمامة في الألفة والألاف: 158.

3. الإيجاز الذي اعتمده الشاعر في بناء مقطوعاته هو الوجه الآخر للاقتصاد اللغوي والوسيلة البلاغية التي تؤدى من خلالها المعاني بأقل المباني.
4. على الرغم من لجوء الشاعر الأندلسي إلى ظاهرة الحذف إلا أنَّ لها دورًا كبيرًا في التركيب في حالتي الذكر والإسقاط وبالتالي تتيح للقارئ إلى أنْ يجهدَ نفسَه ويشحذَ اهتمامَه وتركيزَه على المحذوف سواء كان جملة أو كلمة أو حرفًا.
5. وقد تعوض الضمائر ما فات ذكره من شخصيات وأحداث، زيادة على تعزيزها لما ذُكر من مسمى سواء كان في الحاضر أو الغائب.
6. اعتماد النص القرآني كمصدر رئيس من مصادر إلهام الشاعر؛ لما يحمله من أبعاد وقيم فكرية لا حَدَّ لها، فضلاً عن أسلوبه المعجز المؤثر.
7. استلهام الشاعر الأندلسي لمادة التراث العربي كمصدر ثانٍ من مصادر إلهامه الشعري.
8. اهتمام الشاعر الأندلسي بالجوانب والفنون البلاغية اهتمامًا كبيرًا، كالتكرار والجناس والطباق، فضلاً عن تلمسه لوسائل تشكيل صوره الشعرية من تشبيه واستعارة وكناية، مما يؤكد براعته وقدرته الفنية الفائقة. والحمد لله رب العالمين.

المصادر والمراجع

1. اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: د. محمد مصطفى هدارة، دار المعارف، القاهرة، 1963 .
2. أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي: د. محمد شهاب العاني، دار الشؤون العامة، بغداد، ط1، 2002
3. أحمد بن فرج: نزهة جعفر حسن، مجلة آداب المستنصرية، العدد16، 1988 .
4. اختصار القدح المعلّى في التاريخ المحلّى: علي بن موسى بن سعيد، تحقيق: إبراهيم الإبياري، الهياة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1959 .
5. الاختصار سمة العربية: عبد الله جاد الكريم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006 .
6. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997 .
7. الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط3، 1986 .
8. أسس النحو العربي والصرف والمهارات التحريرية في الكتابة العربية: شرف الدين علي الراجحي، دار المعرفة، الإسكندرية، القاهرة، 2006 .
9. الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: مجيد عبد الحميد ناجي، أطروحة دكتوراه، كلية العلوم، جامعة القاهرة/ 1978 .
10. الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته: أ.ف تشيشيرون، ترجمة: د. حياة شرارة، دار الحرية، بغداد، 1987 .
11. الاقتصاد اللغوي في صياغة المفرد: د. فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان، بيروت، دار نوبار، القاهرة، ط1، 2001 .

12. الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1988
13. البدر المنير في تخريج الأحاديث والآثار الواقعة في الشرح الكبير: سراج الدين عمر الأنصاري المعروف بابن الملقن، تحقيق: مصطفى أبو الغيط وعبد الله بن سليمان وياسر بن كمال، دار الهجرة، الرياض، ط1، 2004
14. البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ: محمد علي زكي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1992
15. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983
16. تاج العروس: المرتضى الزبيدي، مركز الكتب الثقافية، د.ط، د.ت
17. تاريخ الأدب العربي: د. عمر فروخ، دار العلم للملايين، ط1، 1981
18. التجربة الخلاّقة: س.م. بورا، ترجمة سلافة حجازي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1986
19. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية النص): محمد مفتاح، دار التنوير، بيروت، ط2، 1985
20. التذليل والتكميل في شرح كتاب التسهيل: أبو حيان الأندلسي، تحقيق: حسن هنداوي: دار القلم، ط1، 1998
21. التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية: حسين قاسم عدنان، الدار العربية للنشر، القاهرة، 2000
22. التناص في شعر العصر الأموي: د. بدران عبد الحسين البياتي، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل
23. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي عند العرب: د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد، بغداد، 1980
24. جواهر البلاغة: أحمد الهاشمي، تحقيق: محمد التونجي، مؤسسة المعارف، بيروت، ط2، 2004
25. حلية المحاضرة في صناعة الشعر: أبو علي بن المظفر الحاتمي: تحقيق: د. جعفر الكتاني، دار الرشيد، سلسلة كتب التراث، 1979
26. الحماسة في شعر الشريف الرضي: محمد جميل شلش، المؤسسة العربية للنشر، بغداد، 1985
27. الحيوان: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1965
28. الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، الرباط 1987
29. دلائل الإعجاز: عبد القادر الجرجاني، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2004
30. ديوان ابن الأبار، تحقيق: عبد السلام الهرّاس، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالمغرب، 1999
31. ديوان ابن الحداد، جمع وتحقيق: د. يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990
32. ديوان ابن الزقاق، تحقيق: عفيفة محمود ديراني، دار الثقافة، بيروت، 1964
33. ديوان ابن الصباغ الجذامي، تقديم وتحقيق: نور الهدى الكتاني، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 2003
34. ديوان ابن اللبانة الداني، جمع وتحقيق: د. محمد مجيد السعيد، دار الراية، ط2، 2008
35. ديوان ابن خاتمة، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، دار الفكر، بيروت، ط1، 1994

36. ديوان ابن زيدون، تحقيق وشرح: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1990
37. ديوان ابن شهيد، جمع وتحقيق: يعقوب زكي، مراجعة: د. محمود علي مكي، دار الكاتب العربي، القاهرة
38. ديوان ابن عبد ربه، تحقيق وجمع وشرح: د. محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، ط1، 1979
39. ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، ضبط وتصحيح: مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1926
40. ديوان الرصافي البلنسي، جمع وتقديم: د. إحسان عباس، دار الشروق، بيروت، ط2، 1983
41. ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4
42. ديوان مرج الكحل، تحقيق: البشير التهالي، رشيد كناني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2009
43. ديوان يحيى بن حكم الغزال، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، دار قتيبة، ط1، 1982
44. ديوان يوسف الثالث، تحقيق وتقديم: عبد الله كنون، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1965
45. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2000
46. زاد المسافر وغرّة محيا الأدب السافر: أبو بحر بن صفوان المرسي، تعليق: عبد القادر محداد، دار الرائد العربي، بيروت، 1970
47. السرد القصصي في الشعر الأندلسي: د. إنقاذ عطا الله محسن، دار غيداء، الأردن، ط1، 2014.
48. السرد القصصي في الشعر الجاهلي: د. حاكم حبيب الكريطي، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2009
49. سمات الاقتصاد اللغوي في العربية: وردة غديري، رسالة ماجستير، 2003/ 2002، الحاج الخضر، باتنة
50. شعر ابن جابر: صَنَعهُ: د. أحمد فوزي الهيب، دار سعد الدين، دمشق، سوريا، ط1، 2007
51. شعر ابن مجبر، جمع ودراسة وتحقيق: د. محمد زكريا عناني، دار الثقافة، بيروت، ط1، 2000
52. شعر أبي البركات ابن الحاج البلفيقي، عناية: عبد الحميد عبد الله الهرامة، مركز جمعة الماجد، دبي، ط1، 1996
53. الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية: سيد حنفي حسنين، الهيأة العامة المصرية للكتاب، 1971
54. شعر الرمادي يوسف بن هارون، جمع وتقديم: ماهر زهير جرار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980
55. شعر أهل الذمة في الأندلس، جمع ودراسة وتحقيق: د. بشار خلف الحويجة، مجلة كلية المعارف الجامعة، العدد21، السنة 6، 2013
56. شعر عبادة بن ماء السماء، جمع ودراسة: عدنان محمد أحمد، محمد حسين عبد الله، مجلة أهل البيت، العدد13
57. الشعرية: تزمتان تودورف، ترجمة: شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال: الدار البيضاء، 1987
58. صحيح البخاري، تحقيق: مصطفى ديب، دار ابن كثير، بيروت، 1987
59. الصلة: ابن شكوال (أبو القاسم خلف بن عبد الملك) الدار المصرية، القاهرة، 1966
60. الصورة والبناء الشعري: د. محمد حسن عبد الله،

دار المعارف، القاهرة، 1981
61. طوق الحمامة في الألفة والألاف: ابن حزم (أبو محمد علي الأندلسي)، تحقيق: صلاح الدين القاسمي، تونس، دار بو سلامة، 1980
62. العقد الفريد: أحمد بن محمد بن عبد ربه، تحقيق: د. عبد المجيد الترحيبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1987
63. في البلاغة العربية (علم المعاني، البديع): عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت
64. قصة الأدب في الأندلس: محمد عبد المنعم خفاجة، مكتبة المعارف، بيروت، 1962
65. القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي: بشرى الخطيب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990
66. قضايا الرواية الحديثة: جان ريكاردو، ترجمة: صالح الجهيم، دمشق، 1977
67. الكامل في اللغة والأدب: أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1997
68. كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952
69. لسان العرب: ابن منظور، تحقيق: خالد رشيد القاضي، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2012
70. لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث: د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985
71. اللغة العربية معناها ومبناها: تمام حسان، عالم الكتب، ط3، 1998
72. مجمع الأمثال: أبو الفضل أحمد الميداني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، ط2، 1987
73. مدخل لجامع النص: جيرار جينت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986
74. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: د. عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر، بيروت، ط2، 1970
75. المعجب في تلخيص أخبار المغرب: عبد الواحد المراكشي، تحقيق: سعيد العريان، القاهرة، 1963
76. معجم البلدان: ياقوت بن عبد الله الحموي، دار صادر، بيروت، ط8، 2010
77. مقطعات ابن الأبار الأندلسي، دراسة موضوعية فنية: د. محمود رزق حامد، مجلة الدراية، العدد الخامس عشر، 2015
78. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: أحمد بن المقري التلمساني، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط5، 2008
79. النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، دار العود، بيروت، 1973
80. النقد الأدبي في القرن العشرين: جان إيف تاديه، ترجمة: د. قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1993 .