شعر الوداع في الأَندلس عصري الموحدين وبني الأَحمر

دراسة في الأسلوب والصورة البيانية والإيقاع الداخلي

أ.م.د. ناهي إبراهيم العبيدي
زياد طارق لفتة العبيدي
الجامعة العراقية / كلية الآداب

ملخص البحث:

تكفل هذا البحث بدراسة شعر الوداع في الأندلس عصري الموحدين وبني الأَحمر، من نواحٍ فنية ثلاث، شَكَّلت عناوين رئيسة لثلاثة مباحث، يسبقها تمهيد. أما التمهيد فعنوانه (لمحة عن شعر الوداع في الأندلس عصري الموحدين وبني الأحمر). وأما المباحث فهي:المبحث الأول: الأسلوب، والمبحث الثاني: الصورة البيانية، والمبحث الثالث: الإيقاع الداخلي. وانتهى البحث إلى خاتمة، دُوِّنت فيها أهم النتائج، التي أظهرت أن شعراء الوداع نجحوا في الارتقاء بنصوصهم، من خلال التنويع في

1. الأساليب التي استعملوها، مثل: الاستفهام، والطلب، والنداء، وغيرها. وجاء اختيارهم لهذه الأساليب؛ بسبب أثرها الكبير في التأثير في نفس المتلقي وشده إلى النص، فضلاً عن أثرها في شحن النصوص بالمعاني والعواطف الصادقة التي
2. تؤثر في المتلقي. وأن شعراء الوداع استعملوا الصور البيانية، التي تقوم على علاقات المجاز من تشبيه واستعارة وكناية؛ من أجل إثارة مُخيلة المُتلقي، ورسم صُورة مُؤثرة
3. ليُوقف المتلقي. الموسيقى الدّاخلية التي مثّلتها فنون (التكرار، والجناس، والطباق، والتَّصدير) خلقت إيقاعاً موسيقياً مُؤثراً يعلو بشعر الوداع، ويُكسبه الوهلةَ الأولى رونقاً. وثبت بمصادر البحث ومراجعه.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على نبيِّنا مُحمَّد الصادق الأمين، وعلى آلهوصحبه أجمعين، وبعد ..

فموضوع الوداع في الشعر الأندلسي يُعدُّ ظاهرة مهمة لازمت الأندلسيين منذ أن وجدوا على أرض الأندلس، وتأثروا بها مثلما أثروا فيها. والناظر إلى هذه الظاهرة يجدها قد نمت وازدهرت في الأندلس بشكل كبير؛ ذلك أنها خرجت إلى النور من رَحِم تلك البيئة الأندلسية، التي مثلت أفراح الأندلسيين وأحزانهم، وما زالت تمثل ذلك التراث المشرق الذي نما وترعرع بين أحضان تلك البيئة, حتى بدا واضحاً كالشمس في كبد السماء، متمثلاً بالأدب الأندلسي بشكل عام. ومن أجل إماطة اللثام عن هذه الظاهرة الأندلسية، وتسليط الأضواء على بعض جوانبها الفنية، جاء هذا البحث، الذي تكفل بدراسة شعر الوداع في عصري الموحدين وبني الأحمر،من نواحٍ فنية ثلاث، شكَّلت عناوين أمام الباحث، فجاءت على النحو الآتي: الوداع في الأندلس عصري الموحدين وبني الأحمر)، وأما المباحث فهي: المبحث الأول: الأسلوب، والمبحث الثاني: الصورة البيانية، والمبحث الثالث: الإيقاع الداخلي. أما أهمية هذه الدراسة فأنها تكمن في سعيها للكشف عن بعض الجوانب الفنية للشعر الذي ندرسه، وتسليطها الضوء على بعض من جوانب شخصية الشاعر الأندلسي ونفسيته ونظرته إلى ظاهرة الوداع التي احتلت مواقع بارزة في شعرهم، وختامة دُوِّنت فيها أهم النتائج التي خلص إليها، وتبعتها قائمة المصادر والمراجع التي اعتمد عليها.

نأمل أن يكون البحث نافعاً للباحثين والمختصين، ونسأل الله تعالى السداد والتوفيق، إنه نعم المولى ونعم المجيب.

التمهيد

لمحة عن شعر الوداع في الأندلس عصري الموحدين وبني الأحمر

تناول الشعراء الأندلسيون في عصري الموحدين وبني الأحمر موضوع الوداع في أشعارهم, ورسموا له لوحات فنية متنوعة، مثلت وداع الأحبة والأصحاب، ووداع المدن والأوطان، ووداع الشباب، ووداع الدنيا.

ففي لوحة وداع الأحبة والأصحاب حرص الشعراء على توظيف الألفاظ والمعاني الدالة على تلك اللوحة الجميلة والحزينة في الوقت نفسه، وهم يصورون وداعهم لأحبتهم.

فهذا الرّصافي البلنسي الموحدي(ت 572 هـ)، يصرح بمقطوعة معبرة عن وداعه لمحبوبته, وهو يستحضر خاصية اللون في ألفاظه، مجسداً مرارة الوداع وصعوبة الفراق، الذي أنهب حلاوة عيشه. فنراه يقول:

فِي لَيْلَةٍ سَدِكَتْ بِالأَرْضِ فَحْمَتُهَا وَالجَوُّ أَزْرَقُ وَقَّادُ المَصَابِيْحِ
وَدَّعْتُهُ وَكِلاَنَا وَاضِعٌ يَدَهُ عَلَى حَشَاً بِسَمُوْمِ الشَّوْقِ مَلْفُوْحِ
مَا طِبْتُ بِالعَيْشِ نَفْساً بَعْدَ فُرْقَتِهَا وَالعَيْشُ مَا بَيْنَ مَذْمُوْمٍ وَمَمْدُوْحِ[1]

أما الأمير أبو الربيع (ت604 هـ)، فإنه يجسد ببراعة صدق التجربة وحرارة الإحساس في وداعه لأحبابه، وذلك حين يقول:

يا وَيْحَ مَنْ شَيَّعَ أَحْبَابَهُ لَمْ يَأْلُ فِي السَّيْرِ إِذَا وَدَّعُوْا
مَا شَيَّعُوْا الرَّكْبَ وَلَكِنَّهُمْ قَلْبِي – وَاللهِ– الَّذِي شَيَّعُوْا
لَمْ يَبْقَ إِلاَّ وَلَهُ رَنَّةٌ مِنْ جِسْمِهِ عُضْوٌ وَلاْ مَوْضِعُ
وَلاْ بِهِ عِرْقٌ وَلاْ شُعْبَةٌ إِلاَّ لَها مِنْ عَلَقٍ مَدْمَعُ
يُسَائِلُ الأَطْلاَلَ عَنْ حَالِهِمْ لَوْ أَنَّ مَنْ يَسأَلُهُ يَسْمَعُ
ويَسْكُبُ الأَدْمُعَ سُقْيَاً لَها بِئْسَ الحَيَا – يَا وَيْحَها – الأَدْمُعُ[2]

فنلمس في الأبيات السابقة براعة التصوير، وحسن التوظيف، الذي ارتقى به الشاعر أيما ارتقاء، وهو يستحضر طريقة الشعراء الجاهليين وهم يخاطبون الأطلال؛ محاولاً من خلال ذلك إيضاح الفكرة وتقريب المعاني.

وفي عصر بني الأحمر ظل وداع الأحبة مرتبطاً بالرحيل وفراق المتحابين، شأنه في ذلك شأن الوداع في العصر الموحدي. فلو نظرنا إلى وداع الأحبة عند أبي البقاء الرُّندي (ت 684 هـ)، نجده يستعمله ضمن إحدى قصائده المدحية، موظفاً له لفظ (الفراق) و(الفقد)، ومستعيناً بأسلوب الاستفهام الشجي. وذلك في قوله:

بَكَيْتُ مِنَ الفِرَاقِ بِغَيْرِ أَرْضٍ وَقَدْ يَبْكِي الغَرِيْبُ المُسْتَهَامُ
أَلاْ أَبْكِي وَقَدْ فَارَقْتُ إِلْفِي أَمِثْلِي فِي صَبَابَتِهِ يُلاَمُ؟
أَأَفْقِدُهُ فَلاْ أَبْكِي عَلَيْهِ تَكُوْنُ أَرَقَّ مِنْ قَلْبِي الحِمَامُ؟
أَأَنْسَاهُ فَلا أَحْيَا كَصَبٍّ وَهَلْ يُنْسَى لِمَحْبُوْبٍ ذِمَامُ؟[3]

ويمتزج الوداع بالدموع من كلا الطرفين (المحب والمحبوبة)، في صورة حزينة رسمها ابن جابر الأندلسي(ت780 هـ) بنوقه الخلاب وإحساسه المرهف، على الرغم من أنه رجل ضرير، فيقول:

وَقَفَتْ لِلْوَدَاعِ زَيْنَبُ لَمَّا رَحَلَ الرَّكْبُ وَالمَدَامِعُ تُسْكَبْ
مَسَحَتْ بِالبَنَانِ دَمْعِي وَخُلْوٌ سَكْبُ دَمْعِي عَلَى أَصَابِعِ زَيْنَبْ[4]

وفي قصيدة مدحية استنثر ابن فركون (المتوفى بعد القرن الثامن تقريباً) ذلك الموقف الذي مدح فيه الملك يوسف الثالث، فبدأ قصيدته بمقدمة غزلية ضمنها وداع الأحبة الصدر فَقَوْلُكَ الظِّبَاءُ الأَوَانِسْ وَنَأَتْ وَهْيَ فِي الضُّلُوْعِ كَوَانِسْ
وَآنْثَنَتْ لِلْوَدَاعِ ثُمَّ تَوَلَّتْ فَغَدَا القَلْبُ بَيْنَ رَاجٍ وَآيِسْ[5]

أما وداع الأصحب فإنه أيضاً كان حاضراً في عصري الموحدين وبني الأحمر. وقد نوّع الشعراء الأندلسيون في تناولهم هذا الموضوع، فمنهم مَنْ خاطب في وداعه صديقاً عادياً، ومنهم من خاطب ملكاً أو أميراً، فكان وداعهم له بالسلام وغيره.

فهذا بحتري الأندلس (ت558هـ)، يودع صاحبه الخليفة المنصور الموحدي، بالتسليم عليه والدعاء له بالحفظ من الأعداء؛ لأن قيام دولته هو إحياء للدين:

حَيَاةُ الدِّينِ دَوْلَتُهُ فَدَامَتْ لأَمْرٍ قَدْ أُتِيْحَ لَهُ الدَّوَامُ
سَلاَمُ آللهِ مِنْ قُرْبٍ وبُعْدٍ عَلَيْهِ وَحُبُّ مَنْ نَزَلَ السَّلاَمُ[6]

أما ابن الأبار (ت658هـ)، ، فإنه يطلق على أصحابه لفظ (معشر)، ويودعهم مثل توديع الشباب الذي انقضى ومضى، وذلك إذ يقول:

تَحِيَّةُ آللهِ عَلَى مَعْشَرٍ وَدَّعْتُهُمْ تَوْدِيْعَ شَرْخِ الشَّبَابْ
كَانُوْا وَكُنَّا زَمَناً وَآنْطَوَى مَا بَيْنَنَا مِثْلَ آنْطِوَاءِ الكِتَابْ
إِنْ أَنْصَفُوْنِي لَمْ أَسَلْهُمْ سِوَى أَنْ يَجْعَلُوْا العُتْبَى مَكَانَ العِتَابْ[7]

وفي عصر بني الأحمر اتجه بعض الشعراء في توديع الأصحب اتجاهاً آخر، يقوم على النقد أكثر من قيامه على الرحيل، ومن ذلك قول أبي حيان الأندلسي (ت745هـ)، في توديع الصُّحبة والأصحب:

أَيُّها النَّاسُ قَدْ غَنِيْتُ بِرُوْحِي عَنْ سِوَاهَا فَلَسْتُ أَصْحَبُ شَخْصا
قَدْ أُرَانِي وَحْدِي أَزِيْدُ كَمَالاً وَإِذَا مَا صَحِبْتُكُمْ زِدْتُ نَقْصَا[8]

ويستوحي الشاعر ابن فركون (المتوفى بعد القرن الثامن تقريباً) لفظ (الأخلاء) في أبيات يعاني ويشكو فيها وداع أصحابه له، فذراه يقول بلغة شجية:

جَفَانِي أَخِلاَّئِي غَدَاةَ وَدَاعِهِمْ فَلَمْ أَشْهَدِ التَّوْدِيْعَ إِلاّ تَخَيُّلا
تُرِيْحُ العَشَايَا جَاهِداً وَأَنَا الَّذِي أُكَابِدُ مِنْ خَطْبِ الجَدِيْدَيْنِ مُعْضِلاْ

فَمَا الذَّاهِلُ البَاكِي ذَهَاباً وَجِيْئَةً بِأَذْهَبَ مِنِّي فِي المَرَامِي وَأَذْهَلا
وَمَا مَرْبَعٌ مُسْتَوْحِشٌ مِنْ أَنِيْسِهِ بِأَوْحَشَ مِنْ صَدْرِي مَلاذاً وَمَوْئلاً[9]

وفي لوحات وداع المدن والأوطان عبر الشعراء الأندلسيون عن حبهم وحنينهم لأوطانهم، وذلك في حِلّهم وترحالهم، وأفراحهم وأحزانهم.

ففي عصر الموحدين يتذكر الشاعر ابن حرون[10] وطنه الذي ودعه مضطراً راحلاً عنه؛ بسبب ما حل فيه من خراب، فيقول مصوراً تلك الفاجعة العظيمة والداهية الكبيرة، مستحضراً أسلوب الاستفهام غير مرة:

للهِ مَا هَاجَ لَمْعُ البَارِقِ السَّارِي عَلَى فُؤَادِ غَرِيْبٍ نَازِحِ الدَّارِ؟
أَكَبَّ فِي الأُفْقِ مِنْهُ قَادِحٌ عَمِلٌ يَنْقَدُّ ثَوْبُ الدُّجَى عَنْ زَنْدِهِ الوَارِي
كَانَ الصِّبَا وَطَرِي إِذْ كُنْتُ فِي وَطَنِي فَقَدْ فُجِعْتُ بِأَوْطَانِي وَأَوْطَارِي
فَأَيْنَ تِلْكَ الرُّبَى وَالسَّاكِنُوْنَ بِهَا وَأَيْنَ فِيْهَا عَشِيَّاتِي وَأَسْحَارِي؟[11]

أما ابن سهل الأندلسي (ت 659 هـ)، فإنه يودع موطنه الأول وهو مدينة (حمص)[12]، إلى موطن آخر هو مدينة (سبتة)، التي لجأ إليها باحثاً عن الأمان والطمأنينة، إذ يقول:

دَعُوْا حِمْصَ تَفْعَلُ أَفْعَالَهَا فَقَلْبِي بِسَبْتَةَ عَنْهَا سَلاْ
نَسِيْتُ بِمَوْطِنِ عِزِّي الأَخِيْرِ مَوْطِنَ نَشْأَتِيَ الأَوَّلاْ
كَمَا يَأْلَفُ السَّيْفُ كَفَّ الكَمِيِّ وَيَطَّرِحُ القَيْنَ وَالصَّيْقَلاْ
وَقَدْ يَهْجُرُ الطَّيْرُ أَوْكَارَهُ إِذَا وَجَدَ الأَمْنَ وَالسَّنْبُلاْ[13]

وفي عصر بني الأحمر ذهب بعض الشعراء الأندلسيين إلى توديع مدنهم وأوطانهم، في مناسبات مختلفة. ومن أولئك الشعراء حازم القرطاجني (ت 684 هـ)، الذي وصف وداع قومه لوطنهم وارتحالهم عنه، على وفق فلسفته الخاصة، التي تميل في بعض الأحيان إلى ركوب المعاني ودقتها، مع إظهار الاعتزاز بهؤلاء القوم، وذلك حين يقول:

كَانَتْ نَوَائِبَ أَدْنَى مَا جَنَتْهُ نَوًى أَدْنَى جِنَايَاتِهَا تَهْيِيْجُ أَفْكَارِ
وَعَضُّ ظُفْرٍ بِأَسْنَانٍ عَلَى زَمَنٍ قَدْ عَضَّ أَوْ قَرْعُ أَسْنَانٍ بِأَظْفَارِ
أَبقَى المَنَازِلَ أَصفَاراً وَغَادَرَهَا مَنْ كَانَ فِيْهَا شَرِيْداً حِلْفَ أَسْفَارِ
كَانُوْا كَطَيْرٍ بِأَوْكَارٍ فَصَيَّرَهُمْ زَمَانُهُمْ فَوْقَ طَيْرٍ ذَاتِ أَكْوَارِ
عَرَفْتُ مِنْ بَعْدِ إِنكَارٍ مَعَاهِدَهُمْ فَكِدْتُ أَنْسَى اصْطِبَارِي بَعْدَ تِذْكَارِي[14]

وحينما احتل الإسبان مدينة غرناطة عام (897هـ) ، انبرى الدقّون[15]، فقال أبياتاً حزينة، ودّع فيها هذه المدينة الجميلة، التي صوّرها بالشمس في كسوفها، حتى حل بعدها الظلام، وذراه فيها متحسراً مستفهماً على ليالٍ مضت له فيها، وعلى دينٍ خلا منها:

وَأَحْتَلَّ غَرْنَاطَةَ الغَرَّاءَ قَدْ عَدِمَتْ حَبَّ الحَصِيْدِ وَنَصْرَ اللهِ وَالآلِ
كَأَنَّها الشَّمْسُ فِي أُفْقِ العُلَى كُسِفَتْ فَهَلْ عَلَى طَلَلٍ تَرْمِي بِأَبْطَالِ؟
وَهَلْ تَعُوْدُ لَيَالٍ قَدْ سَلَفْنَ بِهَا وَنَحْنُ لا نَشتكي تَنكِيْدَ ضُلاَّلِ ؟
وَهَلْ يَعُوْدُ لها الدِّيْنُ الَّذِي أَنِسَتْ بِهِ وَقَدْ أَيِسَتْ مِنْ فَتْحِ أَبْدَالِ؟[16]

أما في لوحات وداع الشباب، فنجد الشعراء الأندلسيون في عصري الموحدين وبني الأحمر، قد وعوا هذه المرحلة العمرية, ولم يدعوها تمر مرور السحاب, إنما خلدوها في أشعارهم, وذكروها بألفاظ مليئة بالحسرة والألم على شباب مضى وولّى مدبراً إلى غير رجعة.

فهذا ابن مجبر الموحدي (ت558هـ) يودّع شبابه بالعَبَرات, متعجباً من سرعة ذهابه عنه, كأنه ظل زائل. ولعله أدرك شأنه شأن أي إنسان, عجزهُ عن إيقاف سير الزمن, فبثّ آلامه التي انبعثت من استحالة عودة الماضي[17], فنجده يقول:

رَحَلَ الشَّبابُ وَمَا سَمِعْتُ بِعَبْرَةٍ تَجْرِي لِمِثْلِ فِرَاقِ ذَاكَ الرَّاحِلِ
قَدْ كُنْتُ أَزْهَى بالشَّبابِ وَلَمْ أَخَلْ أَنَّ الشَّيْبَةَ كَالخِضَابِ النَّاصِلِ
ظِلٌّ ضَفَا لِي ثُمَّ زَالَ بِسُرْعَةٍ يَاوَيْحَ مُغْتَرٍّ بِظِلٍّ زَائِلِ
إِنْ شِئْتَ ظِلاً لاْ يَزُوْلُ بِحَالَةٍ فَاعْمَدْ إِلَيْهِ ذِي الإِمَامِ العَادِلِ[18]

ويقتبس ابن الأبار (ت658هـ) من بيئته ألفاظه ومعانيه, وهو يودع شبابه بمرارة, في أبيات يبث خلالها حرارة الحنين إلى زمن الصبا, ذلك الزمن الذي أفل وانقضى إلى غير رجعة: وَلأَغْلِبَنَّ عَلَى السُّلُوِّ صَبَابَتِي وَالشَّوْقُ فِي كُلِّ المَوَاطِنِ أَغْلَبُ
وَلأَنْدُبَنَّ بِهَا الشَّبَابَ وَشَرْخَهُ إِنَّ الشَّبَابَ أَحَقُّ فَانٍ يُنْدَبُ
سَاحَاتُ حُسْنٍ طَرَّزَتْ أَوْقَاتَهَا سَاعَاتُ أُنْسٍ رَدَّهَا مُسْتَصْعَبُ
....
هَلْ تَرْجِعُ الأَيَّامُ عَصْرَ شَبِيْبَةٍ مَا زِلْتُ فِيْهَا بِالحِسَانِ أُشَبِّبُ؟

ويأتي عصر بني الأحمر الذي لم يختلف شعراؤه وهم يودّعون الشباب, عمّا كان عليه شعراء عصر الموحدين, فنرى أيضاً كثرة التوجع والآهات على زمن الصبا الذي مضى وذهب

فها هو أبو البقاء الرندي (ت684هـ)، يبكي ويندب شبابه ودموعه تنسكب بغزارة على خدَّيه، وكيف لا؟ وقد فقدَ الشاعر زمن صباه، زمن القوة والملذات. يقول في ذلك موظفاً اللغة السهلة الواضحة:

وَمِمَّا هَاجَ أَشْوَاقِي حَدِيْثٌ جَرَى فَجَرَى لَهُ الدَّمْعُ السَّكُوْبُ
ذَكَرْتُ بِهِ الشَّبَابَ فَشُقَّ قَلْبِي أَلَمْ تَرَ كَيْفَ تُشَقُّ الْقُلُوْبُ؟
عَلَى زَمَنِ الصِّبَا فَلْيَبْكِ مِثْلِي فَمَا زَمَنُ الصِّبَا إِلاَّ عَجِيْبُ[19]

ويودع ابن خاتمة (ت770 هـ) شبابه الذي مضى مقروناً بالشيب، وهمُّه ليس في ما مضى من الزمن، إنما همه ما بقي من عمره؛ لذلك ما وجد أفضل من اللجوء إلى الله والتوبة، لافظاً وراءه الذنوب والمعاصي، يقول:

شَبَابٌ مَضَى لَمْ أَحْلَ مِنْهُ بِطَائِلٍ فَيَا لَيْتَ شِعْرِي كَيْفَ بِالشَّيْبِ حَالِيَا
وَمَا أَسَفِي أَنْ مَرَّ مَا مَرّ فَانْقَضَى وَلَكِنَّ هَمِّي مَا بَقِي مِنْ زَمَانِيَا
فَقَدْ فَتَحَ الرَّحمنُ أَبْوَابَ عَفْوِهِ لِمَنْ رَاجَعَ الذِّكْرَى وَأَقْبَلَ خَاشِيَا
أَخَافُ قَبِيْحَ العَوْدِ فالعُذْرُ ضَيِّقٌ عَلَى أَنَّ بَابَ العَفْوِ أَوْسَعُ نَادِيَا
إِلهِيَ وَالشَّكْوَى إِلَيْكَ اسْتِرَاحَةٌ فَأَنْتَ إِلَى الشَّاكِي أَشَدُّ تَدَانِيا [20]

ونتنقل الى اللوحة الرابعة الأخيرة لوحة وداع الدنيا، التي أسهم في تجسيدها والتعبير عنها الشعراء الأندلسيون، في عصري الموحدين وبني الأخير، الذين كانوا ينظرون إلى الدنيا بأنها ليست دار بقاء، وإنما هي دار فناء وزوال؛ لذلك أخذوا يلهجون بتوديعها بأساليب رشيقة ومفردات عذبة رقيقة.

فهذا الشاعر الموحدي ابن حربون[21]، ينظم شعراً يودع به الدنيا، وعنده يظهر التجلد والصبر سلاحين عظيمين في العزوف عن الدنيا وزينتها، على الرغم من أنه كان فقيراً معدماً إذ قال: لَمْ يُسْفِرْ لَها أَمَلٌ فَخَلِّنِي لِمَنَادِيْحِي وَأَسْفَارِي
فَقَدْ عَزَبْتُ عَنِ الدُّنْيا وَبَهْجَتِهَا وَقُلْتُ لِلنَّفْسِ صَبْرَاً أُمَّ صَبَّارِ
مَا أَصْعَبَ الفَقْرَ لكنِّي رَضِيْتُ بِهِ لمَّا رَأَيْتُ الغِنَى فِي جَانِبِ العَارِ[22]

وفي رثاء النفس يبدع ابن مغاور[23] (ت587هـ)، في مقطوعة ميمية كتبت على قبره، تحمل دلالة وداع الدنيا، جاء فيها:

أَيُّهَا الوَاقِفُ اعْتِبَاراً بِقَبْرِي اسْتَمِعْ فِيْهِ قَوْلَ عَظْمِي الرَّمِيْمِ
أَوْدَعُوْنِي بَطْنَ الضَّرِيْحِ وَخَافُوْا مِنْ ذُنُوْبٍ كُلُوْمُهَا بِأَدِيْمِي

قُلْتُ لاَ تَجْزَعُوْا عَلَيَّ فَإنِّي حَسَنُ الظَّنِّ بِالرَّؤُوْفِ الرَّحِيْمِ
وَٱتْرُكُوْنِي بِمَا ٱكتَسَبتُ رَهِيْنَاً غَلِقَ الرَّهْنِ عِنْدَ مَوْلًى كَرِيْمِ[24]

وفي عصر بني الأحمر آخر العصور الأندلسية يزداد إقبال الشعراء على الله تعالى, مدركين حقيقة الرحيل عن الدنيا, يقول أبو عثمان سعيد بن حكم (ت680 هـ), في معنى الزهد: يَارَبِّ إنِّي رَاحِلٌ وَالزَّادُ مَا عِنْدِي مِنْهُ لِلرَّحِيْلِ عِتَادُ
وَالوَقْتُ عَنْهُ ضَيِّقٌ وَلَدَيْكَ مَا يَسَعُ الوَرَى لَهُمُ وأَنْتَ جَوَادُ[25]

وينظر الشاعر البسطي (ت897هـ) تقريباً إلى الدنيا أنها كالحلم، ووداعها مؤذن بموتها. يقول وهو يودع الدنيا، ويدعو في الوقت نفسه إلى عدم التعلق بها، في إحدى قصائده الرثائية:

وَالجَمْعُ فِيْهَا مُعْقِبٌ بِتَفَرُّقِ وَهِيَ الحَيَاةُ إِلَى المَمَاتِ مَآلُهَا
تَبْدُوْ لَهُ فِي النَّوْمِ مَهْمَا يَطْرُقِ وَالعَيْشُ فِي الدُّنْيَا كَأَحْلامِ الكَرَى
فَالمَوْتُ فِيْهَا عِنْدَ كُلِّ مُحَقِّقِ وَحَقِيقَةُ الأَشْيَاءِ مِثْلُ مَجَازِهَا
وَبِهَا السَّلِيْمُ العَاقِلُ لَمْ يَعْلَقِ فَعَلامَ نُكْثِرُ مِنْ تَعَلُّقِنَا بِهَا
أَبْهَى مِنَ الزَّهْرِ الذَّكِيِّ المُوْنِقِ كَمْ عَفَّرَتْ فِي تُرْبِهَا مِنْ وَجْنَةٍ[26]

نستنتج مما سبق أن الوداع تطور بشكل لافت لدى الشعراء الأندلسيين في عصري الموحدين وبني الأحمر، فأصبح ذا عمق وقوة؛ ولعل السبب يعود إلى ما عاشه هؤلاء الشعراء من حل وترحال، فضلاً عن أنهم عاشوا مرارة الوداع، وهم يرون مدنهم تسقط بأيدي الإسبان فكان ذلك عاملاً مهماً أسهم في تدفق العواطف نحو أحبتهم وأصحابهم وبلدانهم.

المبحث الأول : الأسلوب

يعد الأسلوب مكملاً لعملية اختيار الألفاظ والمعاني ومرتبطاً بها؛ إذ يقصد به ((الضرب من النظم والطريقة فيه))[27]. إذن الأُسلوب هو ذلك الحقل اللغوي الذي يضم بين دفتيه الألفاظ والتراكيب، التي يكون تبعاً لها إما أسلوباً جميلاً أو غير جميل، أي يتحقق الأسلوب الجيد من خلال رصف مجموعة من الألفاظ والمعاني بطريقة تكون جيدة وجميلة في آن واحد. الذي يُظهر من خلاله تمكنه وقدرته على صياغة المفردات ذات الطابع الجميل المؤثر. والأسلوب يختلف ((باختلاف ما يوصف فهو جزل قوي في وصف الحروب وأهوال الطبيعة, وحوادثها المفزعة، ولين سلس في وصف العواطف الرقيقة...))[28], وقد أفاد شعراء الوداع في الأندلس عصري الموحدين وبني الأحمر من هذا المنهج، فجاءت نصوصهم انعكاساً واضحاً لمضامين الوداع، الذي يميل عادةً إلى العاطفة الرقيقة والألفاظ والمعاني الشجية.

وقد نّوع شعراء الوداع في هذين العصرين في أساليبهم التي استعملوها، إلا أنهم اتفقوا فيها جميعاً على صدق المشاعر والأحاسيس التي ضمّنوها هذه الأساليب.

ومن أبرز الأساليب التي استعملها هؤلاء الشعراء هي: الاستفهام، والنداء، والطلب وغيرها. وجاء اختيارهم لهذه الأساليب؛ بسبب أثرها الكبير في التأثير في نفس المتلقي وشده إلى النص، فضلاً عن أثرها في شحن النصوص بالمعاني والعواطف المتدفقة التي توثر في النفوس. كما أن الشاعر الأندلسي في اتكائه على تلك الأساليب أثبت حاجته الملحة الى رفد موهبته وتعزيزها، وإن اختلفت أفكاره وتعاظمت[29].

وقد تحقق أسلوب الاستفهام في قول الشاعر عبد المنعم الخزرجي (ت597 هـ.), حين استعمل الاستفهام بالهمزة وهو يودّع الدنيا، إذ قال:

أَتَحْسَبُنِي وَحْدِي نُقِلْتُ إِلَى هُنَا؟ سَتَلْحَقُ بِي عَمَّا قَرِيْبٍ فَتَعْلَمُ [30]

إذ أفاد الشاعر من همزة الاستفهام في تقريب المعنى, وهز القارئ أياً كان وجعله يرتعد خوفاًمن المصير الذي سيؤول إليه، وهو الرحيل عن هذه الدنيا ودخول القبر ولو بوقفاتين.الشاعر ابن شكيل (ت605 هـ.) من أسلوب الاستفهام أيضاً، في أثناء تمهيده لوداع الدنيا, فقال:

حَذَارِ حَذَارِ منْ رُكُوْنٍ إِلَى الزَّمَنْ فَمَنْ ذَا الَّذِي يُبْقِىعَلَيْهِ وَمَنْ ومَنْ؟
أَلَمْ تَرَ لِلأَحْدَاثِ أَقْبَلَهَا المُنَى وَأَقْتَلَهَا مَا عَرَّضَ المَرْءَ لِلْفِتَنْ[31]

فاستثمر الشاعر هنا اسم الاستفهام (مَنْ) بشكل متكرر، مردوفاً ومقترناً بالهمزة، وهذا التكرار لأسم الاستفهام وإردافه بالهمزة أسهم إسهاماً كبيراً في تعميق دلالة النص وإثرائه.وياالأشاليب.ابن المولاية. (ت658 هـ.) همزة الاستفهام في الوداع، حين وظفها لشحن نصه بالمعاني والأحاسيس، إذ يقول:

أَبَيْنٌ وَاشْتِيَاقٌ وَارْتِيَاعُ؟ لقَدْ حُمِّلْتُ مَا لاْ يُسْتَطَاعُ
....
نَأَوْا حقَّاً وَلاْ أَدْرِي أَيُقْضَى تَلاقٍ أَوْ يُبَاحُ لَنَا اجْتِمَاعُ؟ [32]

فاستعمل الشاعر حرف الاستفهام (الهمزة) في موضعين، بيّن من خلالها جودة العاطفة وحرارة الأحساس الذين تملّكا قلبه, وهو مودّع في موقف الوداع.

ويوظف أبو البقاء الرندي (ت684 هـ.) أسلوب الاستفهام بعد سقوط غرناطة, فيقول: فَاسْأَلْ بَلَنْسِيَةً مَا شَأْنُ مُرْسِيَةٍ وَأَيْنَ شَاطِبَةٌ أَمْ أَيْنَ جَيَّانُ؟
وَأَيْنَ قُرْطُبَةٌ دَارُ العُلُوْمِ فَكَمْ مِنْ عَالِمٍ قَدْ سَمَا فِيْهَا لَهُ شَانُ

وَأَيْنَ حِمْصٌ وَمَا تَحْوِيهِ مِنْ نُزَهٍ وَنَهْرُهَا العَذْبُ فَيَّاضٌ وَنَقْلانُ[33]

فبعد أن بدأ الشاعر نصه بالمجاز (فاسأل بلنسية) متبوعاً بـ (ما) الاستفهامية, ذهب إلى تكرار اسم الاستفهام (أين) أربع مرات في نصه، بما يخدم ويحقق وداع هذه المدن التي ذكرها بعد اسم الاستفهام مباشرة؛ إذ إن هذا الاسم (أين) يدل في معناه على عدم الوجود، فجاء أستعمال الشاعر له هنا لتحقيق هذا الهدف.

ويجسد البلفيقي (ت771 هـ) الاستفهام بالهمزة، في أثناء حديثه عن وداع الشباب وأفوله، فَأَصْبَحَ يَقُولُ: حُمْرَاً فَيَهْتِفُ حَالُهَا أَلَمْ تَدْرِ أَنَّ المَوْتَ أَحْمَرُهَا قَانِي؟[34]

فقد أفاد الشاعر من الاستفهام الإنكاري، الذي وظفه لخدمة فكرة النص في عدم جدوى الخضب أوصبغ الشيب وستره.

أما ابن الخطيب (ت776هـ), فإنه يوظف اسم الاستفهام (أيٌّ) لخدمة نص الوداع، فنراه يقول في ترابط وتآزرٍ معنوي:

يَوْمَ أَزْمَعْتُ عَنْكَ طَوْعَ البِعَادِ وَعَدَتْنِي عَنِ اللِّقَاءِ العَوَادِي

قَالَ صَحْبِي وَقَدْ أَطَلْتُ التِفَاتِي أيُّ شَيءٍ تَرَكْتَ؟ قُلْتُ فُؤَادِي[35]

وأجاد شعراء الوداع أيضاً في استعمال أسلوب النداء، الذي يصلح في إظهار التوجع وإطلاق زفرات النفس الحارة، ويسهم في تشكيل الخطاب الشعري[36]. ومن ذلك قول ابن زهر الحفيد (ت595هـ):

ألاْ يَا مَعْشَرَ الشُّبَّا نِ كُنَّا أمْسُ مِثْلَكُمُ

وَلِكَنْ نَالَ مِنَّا الدَّهْ رُ مَا يُبْقِيْهِ عِنْدَكُمُ

....

وَ يَا شُبَّانُ مَنْ لَكُمُ بِسِنِّ الشَّيْبِ مَنْ لَكُمُ؟[37]

إذ استعمل الشاعر أداة النداء (يا) في موضعين من نصه، الذي ابتداه بأداة الاستفتاح (ألا), مفيداً من اقترانها بالنداء في ترابط النص. هذا فضلاً عن استعانة الشاعر في البيت الأخير باسم الاستفهام (مَنْ) الذي كرره مرتين في الصدر والعجز؛ من أجل إكساب النداء المزيد من التأثير وشد المخاطبين وهُم (الشباب).

وأفاد الأمير أبو الربيع (ت604 هـ) من أسلوب النداء في إظهار مدى ألمه وهو يودّع صاحبه, فقال موظفاً أداة النداء (يا):

وَوَدَّعْتُ قَلْبِي يَوْمَ وَدَّعْتُ صَاحِبِي فَلِلّهِ أَحْنَاءُ خَلَتْ وَقُصُوْرُ

وَنَادَيْتُهُ يَا قَلْبُ رِفْقَاً فَقَالَ لِي حَنَانَيْكَ إِنِّي نَحْوَهُنَّ أَسِيْرُ[38]

فهو ينادي القلب ويشخّصه, بما يوحي بسعة الاقتدار وبراعة الأسلوب.

ويستعمل ابن مطروح (ت635هـ) أداة النداء (أيا), وهو يتحدث عن عنصر المودّع, إذ يقول: أَيَا ظَاعِنَاً هَدَّنَا فَقْدُهُ جَمِيْعَاً أَلَمْ يَأْنِ أَنْ نَقْفُلا[39]

ويوظف أبو البقاء الرندي (ت684هـ) أسلوب النداء, وهو يحث على توديع الدنيا, فيقول: بَانِيَاَ لِقُصُوْرٍ سَوْفَ يتْرُكُهَا لِمَنْ سَيَمْلِكُها قَهْرَاً بِلاْ تَعَبِ

....

يَا ابنَ الشَّبَابِ أَفِقْ مِنْ سُكْرِ خَمْرتِهِ كَمْ مِنْ فَتَى فَارَقَ الدُّنْيا وَلَمْ يَشِبِ

وَيَا أَخَا الشَّيْبِ مَاذَا أَنْتَ مُنْتَظِرٌ خُذْ فِي الرَّحِيلِ فَقَدْ نُودِيْتَ مِنْ كَثَبِ[40]

فالشاعر كرر النداء بـ (يا) ثلاث مرات؛ وذلك للزيادة في التوكيد والتنبيه على قِب فناء الدنيا وذهابها, ومع النداء جاءت (كم) التكثيرية وأسلوب الاستفهام (ماذا), ليسهمان أيضاً في جمالية الأسلوب وتجلية المعاني أكثر فأكثر.

وأفاد ابن الخطيب (ت776هـ) من تكرار أسلوب النداء أيضاً في المزج ما بين يوم الوداع ووداع الشباب, بطريقة جميلة رائقة الأسلوب, إذ قال:

يَا فُرْقَةَ السَّكَنِ الَّذِي لا تَرْتَجِي يَوْمَ الوَدَاعِ النَّفْسُ يَوْمَ إِيَابِهِ

يَا صِبْغَةَ الشَّيْبِ المُلِمِّ بِعَارِضٍ زَجَرَتْ حَمَائِمُهُ غُرَابَ شَبَابِهِ[41]

وسخّر شعراء الوداع أسلوب الطلب أيضاً لخدمة نصوصهم, وللزيادة في توكيد المعاني. ومن ذلك قول الشاعر مرج الكحل (ت634هـ):

اذْكُرْ ذُنُوْبَكَ أَيُّهَا ذَا النَّاسِي وَاْسْتَغْفِرَنَّ اللهَ رَبَّ النَّاسِ

وَاقْرَعْ عَلَى مَا فَاتَ سِنَّكَ نَادِمَاً وَاكْرَعْ مِنَ العَبَرَاتِ فِي أَكْوَاسِ

وَانْفُضْ عَنِ الدُّنْيا يَدَيْكَ وَلا تكُنْ تُغْنَى بِهَذِي الأَرْبُعِ الأَدْرَاسِ

وَاكْحَلْ جُفُوْنَكَ بِالسُّهَادِ فَإِنَّما يَرْضَى حَبِيْبُكَ غَايَةَ الإِيْنَاسِ[42]

فهذا التنوع في استعمال أساليب الطلب (اذْكُرْ, استَغْفِرَنَّ, اقرعْ, اكْرَعْ, انْفُضْ, اكْحَلْ), أسهم إسهاماً كبيراً في شحذ النص بالمعاني والصور المعبرة, فضلاً عن إضفاء سمة توكيدية جعلت النص يسير بخُطى ثابتة نحو توديع الدنيا وهجرها وربط ابن الجنان (ت646هـ) تقريباً, ما بين أسلوب الطلب ولفظ (الوداع), بطريقة جميلة خلابة, فقال:

وَقِفْ بِثَنِيَّاتِ الوَدَاعِ فَإِنَّها تُمَحَّصُ مُشْتَاقاً إِلَيْهَا وَمُمْحِضَا[43]

ويستدعين ابن جابر (ت780 هـ) بأسلوب الطلب, وهو راحل عن وطنه إلى مكة المكرمة, فيقول:

يَا سَائِقَ الأَظْعَانِ شَأْنَكَ وَالسُّرَى وَاطْوِ المَنَاهِلَ مُسْجِرَاً أَوْ مُدْلِجَا
وَارْفُقْ بِنَا فَالشَّوْقُ مِنَّا قَدْ بَرَى مُهَجَاً وَقَدْ شَكَتِ المَطِيُّ مِنَ الوَجَا
دَعْهَا فَإِنَّ الشَّوْقَ يَجْذِبُها إِلَى تِلْكَ الدِّيارِوَإِنْ يَكُنْ لَيْلٌ سَجَا[44]

فحُسن التوظيف بدا واضحاً في الأبيات, التي ازدحت فيها أساليب الطلب متآزرةً مع النداء الذي بدأ به الشاعر نصه, الذي اكتسب الجمال والبهاء في تحديد الأسلوب الذي لجأ شعراء الوداع في الأندلس في الارتقاء بنصوصهم من خلال التنويع في الأساليب التي استعملوها؛ من أجل شد المتلقي وإظهار صدق العاطفة وشرف الهدف, اللذين تحققا بشكل كبيرٍ في شعرهم.

المبحث الثاني : الصُّورة البيانية

للصورة أهمية كبيرة تكمن في أنها ((بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتُنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده، كما أنه يضاء بأبعاد هذا العمل))[45]، فضلاً عن أنها تعد ((قلب القصيدة... والشعر ليس إلا الاستعمال المسترسل للصورة الشعرية))[46]، والشعر ((لا يمكن أن يسمى شعراً ما لم تدخله الصناعة الفنية الدقيقة لتبرز معانيه وتضعها في صور رائقة معجبة يضفي عليها الخيال ألواناً جذابة فتعلق بالنفوس وتناط بالعقول ويحس الإنسان معها بمتعة الحس ولذة القراءة والتفكير معاً))[47]. وقد عدّها بعض الباحثين حياة القصيدة وسموها[48]؛ إذ لولا الصورة في الشعر لظل كلامنا عادياً[49]. ومقياس الصورة في كل ذلك ((هو قدرتها على نقل الفكرة أو العاطفة بأمثل صورة ممكنة))[50]. وسنقف على الصورة البيانية من خلال تتبع أبرز أشكالها التي ظهرت في شعر الوداع. وقبل ذلك لابد من توضيح المقصود بهذه الصورة.

تمثل الصورة البيانية نمطاً مهماً أفاد منه شعراء الوداع في إغناء نصوصهم بالأحاسيس والمعاني الجياشة، التي تعمل على إثارة المتلقي، بما يجعله يتجاوب مع النص وقد اتفق بعض الدارسين هذه الصورة بأنها ((تشكيل لغوي نابع من المخيلة المبدعة تتفاوت عناصرها بين الحسية والمعنوية بحيث تكون العلاقات الداخلية بين هذه العناصر ذات صفة معنوية مقسمة بالخبرة والابتكار، إذ تتمثل هذه الخبرة والابتكار في خصائص ثلاث: الحركة، والإيحاء، والتأثير))[51]، وهي تلك ((الصيغة التي يستخدمها الأديب للتعبير عن أفكاره ومشاعره، والوعاء الذي يستوعب تفاصيل تجاربه ومشاهداته اليومية التي يستعين على تجسيم أبعادها وإبراز ملامحها بوسائل البيان كالتشبيه والمجاز بأنواعه))[52]، وهذا يدل على أن هذه الصورة تعتمد وتقوم على علاقات المجاز من تشبيه واستعارة وكناية.

ومن أشكال الصور البيانية التي استعملها شعراء الوداع في الأندلس:

أ- الصورة التشبيهية:

التشبيه من الأساليب المهمة في تشكيل الصورة، ويعني ((الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى))[53]، أو هو ((ربط شيئين أو أكثر في صفةٍ من الصفات أو أكثر)) [54]. وهذا يعني أن التشبيه هو ((الصورة التي يكونها خيال المبدع من خلال المماثلة بين أشياء اشتركت في صفات معينة، ويكمن في العلاقة التي تربط بين طرفيه وفي رؤية الشاعر التي يتميز بها من سواه، ويعبر من خلالها عن معنى كامن في نفسه))[55]. وعلى وفق ذلك يحتاج التشبيه إلى قدرة عالية من لدن الشعراء، من أجل تحقيق الدقة في التشبيهات وحسن الربط بينها؛ فالشاعر المُجيد يلجأ إلى التشبيه عادةً في سبيل تحريك وجدان المتلقي، وتوليد الصورة الواضحة في ذهنه. (ت658هـ)، وهو يودّع بلنسية:

مُسْتَهِلاً كَأَدْمُعِي يَوْمَ وَدَّعْـ ـتُ ثُرَاهَا النَّفَّاحَ مِسْكاً وَنَدَا [56]

إذ نجح الشاعر في استعمال التشبيه وهو يرسم صورته، التي استوحاها من بيئة الأندلس، لتترك أثراً عميقاً في النفوس، وتجسد صورة واضحة للحزن الكبير لضياع هذه المدينة، وذلك ما أوحته جملة (كَأَدْمُعِي يَوْمَ وَدَّعْتُ).

واستعان ابن سهل الأندلسي (ت659هـ) بالتشبيه في رسم صورة بديعة للمودَّع، فقال: وَٱلشَّمْسُ مِنْ شَفَقِ المَغِيْبِ كَأَنَّهَا قَدْ خَمَّشَتْ خَدّاً مِنَ الإِشْفَاقِ [57]

فقد استعمل الشاعر أيضاً التشبيه التمثيلي في رسم صورته، إذ شبّه الشمس في أثناء غروبها ورحيلها وهي محمرّة من الشفق، بالمرأة التي خمشت خدَّها وقت حلول المصيبة. وقد استعان الشاعر في تشكيل صورته بـ (كَأَنَّ) التي يكون التشبيه بها أقوى من الأدوات الباقية كالكاف ومثل؛ لأن (كَأَنَّ) تتقدم الأصل في التشبيه (المُشبه)، وبقية أدوات التشبيه تتقدم (المشبه به). ولعلنا نلحظ توظيف الشعراء لهذه الأداة في أكثر شعرهم؛ إمعاناً في إيصال المعاني المقصودة، فضلاً عن منح الصورة مساحة واسعة من التكميل. ويلحظ أن الشاعر اعتمد اعتماداً كبيراً على الطبيعة الأندلسية في رسم صورته التشبيهية. ويبدو لي أن أغلب تشبيهات الأندلسيين أخذت من الطبيعة؛ وذلك نابع من حبهم لها أولاً، ولإثارة خيال المتلقي من خلال التمثيل ثانياً.

ويبدع حازم القرطاجني (ت684هـ)، في توظيف التشبيه من أجل تشكيل صورة حية لوداع الوطن، فنراه يقول:

كَانُوْا كَطَيْرٍ بِأَوْكَارٍ فَصَيَّرَهُمْ زَمَانُهُمْ فَوْقَ طَيْرٍ ذَاتِ أَكْوَارِ [58]

إذ نجح الشاعر من خلال التشبيه بالكاف, في التقريب والمقارنة ما بين الماضي والحاضر في سبيل رسم الصورة، فشبّه قومه في ماضيهم بالطير المستوطنة في أعشاشها, ثم فجأة يحيلنا الشاعر وينقلنا إلى صورة أخرى لهم وهم يرحلون ويودعون وطنهم مسرعين فوقهم (طيرٍ ذات أكوار) أي سرُوج. وهذا بلا شك ذوق نقدي وبلاغي رائع صدر من عقلية بلاغية جبّارة لها وزنها الكبير في تراثنا البلاغي.

وأفاد أبو حيان الأندلسي (ت745هـ) من الصورة التشبيهية في إظهار معاناته في يوم الوداع، فقال:

وَلَحَا اللهُ سَاعَةً فَرَّقَتْنَا وَحَشَتْ فِي حَشَايَ أَعْظَمَ وَقْدِ
صِرْتُ كَالشَّمْعِ مُحْرِقاً ذَا ٱصْفِرَارِ وَهْوَ كَالأَرْيِ لَوْ يُبَاحُ لِوَرْدِ [59]

إذ استعمل التشبيه بالكاف وهو تشبيه تمثيلي في موضعين من البيت الثاني، فشبه نفسه في يوم الوداع بالشمع المحترق المصفر؛ للدلالة على مدى أساه وتأثره بالوداع، أما في الموضع الثاني فقد شبه من يُحب بالعسل المصفّى؛ للدلالة على الاشتراك في المشاعر والأحاسيس في ذلك اليوم، فضلاً عن الاشتراك بالخاصية اللونية وهي هنا قوله: (ذا اصفرار). وبذلك نجح الشاعر من خلال التشبيه في رسم صورة وهمية أبلغوا فيها في استعمال التشبيه في الصورة، هو الشاعر ابن جابر الأندلسي (ت780هـ)، حين قال في وداع الدنيا:

وَكَيْفَ خَلاَصُ المَرْءِ مِنْهَا وَخَلْفَهُ خُيُوْلُ الرَّدَى يَجْرِيْنَ وَهْيَ عِرَابُ [60]

فشكل الشاعر صورة دقيقة معبرة لطرفين متناقضين هما الدنيا والموت، مستعملاً في ذلك التشبيه البليغ، إذ شبه الخيول بالردى والردى بالخيول العِراب؛ وذلك من أجل رسم صورة بليغة للموت وسرعته في أخذ أرواح الناس. وقد حذف الشاعر أداة التشبيه مع وجه الشبه؛ لكي يشكل صورة تشبيهية بليغة، تكون أكثر وقعاً وتأثيراً في النفوس، إذ إن مثل هذه الصورة الفنية العالية, لا بد لها من أن تحتل وقعاً شديداً في نفوس متلقيها لشمولها [illegible] (ت794هـ) البلاغة في عصره لتطريق الأداة (كَأَنَّ)، وهو يتحدث ويؤسس لوداع الوطن، إذ يقول:

وَٱلدَّارُ حَالِيَةُ المَعَاطِفِ وَالرُّبَا وَمُرَادُهَا بالرَّوْضَةِ المِخْضَالِ
....
وَجَرَتْ بِسَدَّتِهَا الحُدَاةُ كَأَنَّهَا قِطَعُ السَّفَائِنِ خُضْنَ بَحْرَ لَيَالِ [61]

فهو يوظف التشبيه بـ (كَأَنَّ) في رسم الصورة، فشبه حُداة الإبل في أثناء الوداع والرحيل عن الوطن, بالسفن التي تخوض البحار في الليل، جاعلاً من الجمع ما بين أداة التشبيه (الكاف) وحرف التوكيد (أنَّ), وسيلة فاعلة في رسم صورة معبرة لنصه، فجاءت صورة الشاعر قوية واضحة شديدة التماسك.

بعد ذلك يتضح لنا كثرة الصور التشبيهية وتنوعها في شعر الوداع، إذ سعى الشعراء الأندلسيون من خلالها إلى تحريك الأذهان وتقريب الصورة للمتلقي، بما يحقق الهدف المقصود وهو بلاغة التأثير وسعة الإدراك، فضلاً عن أن الإكثار من هذه التشبيهات إنما يثبت عناية الشاعر الأندلسي بهذا النوع من الصور، وقدرته الفائقة في توظيف التشبيه وربطه بالصور الملائمة التي تثير العاطفة والخيال معاً.

ب- الصورة الاستعارية:

من أشكال الصورة البيانية المهمة، التي لها أثر بالغ في تشكيل صورة واسعة للنص الشعري بألفاظ قليلة، إذ إن من مميزات الاستعارة ((أنها تعطيك الكثير من المعاني بالقليل من اللفظ))[62]، حتى أن المتلقي ((يجد في الاستعارة القدرة على نقل مشاعره وانفعالاته وأفكاره, حين يُغنيها بخيالاته التي تزيد في جماليتها وإيحائها))[63]. وقد عُدت الاستعارة ركناً أساسياً من أركان الصورة الشعرية؛ إذ تقوم الصورة فيها على ((نقل العبارة عن معناها المستعمل في ما وضعت له في أصل اللغة[64] إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه...))[65]؛ لذلك عُدت الاستعارة من أشهر صور المجاز، وأكثرها تداولاً بين الشعراء. وهي تعتمد على التشبيه، وذلك ما أكده الإمام عبد القاهر الجرجاني، بقوله: ((أن الاستعارة كما علمتَ تعتمد التشبيه أبداً))[66]، إلا أنها تتفوق على التشبيه؛ لأنها تعطي الخيال بُعداً أكثر، فتوحّد بين المشبه والمشبه به توحيداً تاماً، فلا نكاد نلمح معالم التشبيه فيها[67] لذلك تبهر تأثيرها المتلقي[68] ((تشخيص المجردات وتجسيم المعنويات حتى تُصبح شاخصة أمام العين، بل وخلع الحياة على ما لا حياة فيه مع ما في ذلك من إيحاءات ودلالات))[69]. عمل شعراء الوداع في الأندلس الاستعارة التصريحية[70] بنسبة ضئيلة جداً، مقارنة بالاستعارة المكنية[71]؛ ويبدو أن سبب ذلك يعود إلى أنهم مالوا إلى الاستعارة المكنية أكثر من غيرها؛ من أجل إكساب نصوصهم المزيد من الهيبة والقدرة على التأثير وهز المشاعر، ولا سيما إذا علمنا أن موقف الوداع في معظم

موقف الوداع في معظم الأحيان يحتاج إلى هذا النوع من الاستعارة، التي تتميز بجذب انتباه المتلقي أكثر من غيرها، وتشده إلى النص أكثر فأكثر، بمعانيها وأخيلتها الجميلة والمعبرة، برع فيها استعمال الاستعارة التصريحية الشاعر يحيى القرطبي[72] (ت571هـ)، وهو يرثي ويودّع مدينة غرناطة، إذ قال:

وَأَيْنَ غَرْنَاطَةٌ دَارُ الجِهَادِ فَكَمْ أُسْدٍ بِهَا وَهُمُ فِي الحَرْبِ فُرْسَانُ [73]

فشبَّه الشاعر أهل غرناطة في ماضيهم بالأسود؛ للدلالة على مدى شجاعتهم, فحذف المشبه وأبقى المشبه به، جاعلاً من الاستعارة التصريحية صورة مؤثرة. إذ أراد الشاعر مع توديعه لتلك المدينة بقوله: (أَيْنَ غَرْنَاطَةٌ)، أن يرسم صورة استعارية مؤثرة؛ لاستنهاض الأندلسيين، وخلق سمة شعورية لنصه تعمل على تقريب الصورة وترسيخها في الأذهان، استعان الشاعر ابن جبير (ت614هـ), بالاستعارة التصريحية ووظفها لخدمة نصه، وهو يرسم صورة جميلة مؤثرة لوداع الأحبة، إذ يقول:

وَدَّعْتُهُ وَهْوَ بِارْتِمَاضٍ يُظْهِرُ لِي بَعْضَ مَا لَدَيْهِ

....

بَصَرْتُ دُرًّا عَلَى عَقِيقٍ مِنْ دَمْعَةٍ فَوْقَ وَجْنَتَيْهِ[74]

إذ استعار الشاعر لخدَّي الحبيبة لفظ (عَقِيقٍ) للدلالة على الجمال، فحذف المشبه وأبقى المشبه به،وهذا من لوازم الاستعارة التصريحية، التي أفاد منها الشاعر هنا في إبراز صورة الحبيبة في لحظة الوداع، وما ارتسمت على وجهها من هلات الحزن العميق، الاستعارة المكنية وقد وظفها شعراء الوداع بكثرة؛ نظراً لما تحمله من سمات تأثيرية سبق ابن ذكرناها. ومن أمثلة هذا النوع من الاستعارة قول الشاعر ابن الساعاتي (ت604هـ) في وداع الأحبة:

وَقَفَتْ وُقُوْفَ الدَّمْعِ ثُمَّ مَشَتْ إِلَى التَّوْدِيْعِ مَشْيَ الوَجْدِ فِي الأَحْشَاءِ [75]

إذ شخّص الشاعر الدمع فجعله يقف كالإنسان،كما شخّص أيضاً الوجد وألصقه بصفة من صفات الإنسان وهي المشي. وفي الموضعين حذف الشاعر المشبه به وأبقى على ما يدل عليه، ببراعة تشخيصية أثبتت ثقافة الشاعر في هذا المجال، الذي صور فيه موقف الوداع، ومن الاستعارة المكنية أيضاً في قول الشاعر ابن شكيل (ت605هـ)، وهو يودع الشباب: يَا مَنْ لِصُبْحِ ٱلشَّيْبِ كَيْفَ تَنَفَّسَا فِي لَمَّتِي فَأَجَابَهُ لَيْلُ الأَسَى [76]

إذ استعمل الشاعر في نصه استعارتين مكنيتين، فجعل صبح الشيب يتنفس، والدليل يجيب، وفي الموضعين حُذف المشبه به (الإنسان)؛ من أجل إكساب الصورة المزيد من التأثير والعمق في

الأحاسيس، التي ظهرت منسجمة مع هذا النوع من الاستعارة.

وأفاد أبو البقاء الرندي (ت684هـ.) من الاستعارة المكنية في توديع الأندلس، فقال:

حَتَّى المَحَارِيْبُ تَبْكِي وَهْيَ جَامِدَةٌ حَتَّى المَنَابِرُ تَرْثِي وَهْيَ عِيْدَانُ[77]

فقد هيأ الشاعر لنصه استعارتين مكنيتين مؤثرتين، فبكاء المحاريب ورثاء المنابر أضفيا على النص قيمة تعبيرية عجيبة ومؤثرة، أفاد منها الشاعر في الإفصاح عن معاناته النفسية وهو يرى وطنه يضيع أمام عينيه.

ووظف الشاعر محمد بن حزب الله (من شعراء المائة الثامنة)، الاستعارة المكنية في أثناء توديعه مدينة رُندة، فقال:

قَطَعْتُ المُنَى عِنْدَهَا لَمْحَةً وَوَدَّعْتُهَا وَٱمْتَطَيْتُ القِفَارَا[78]

فالشاعر استعار لفظة (امْتَطَيْتُ) للقفار أي الصَّحاري، وهي جزء من لوازم الخيول والإبل، وقد حقق بذلك لنصه الجمالية في التعبير وتشكيل الصورة، فقصد الشاعر هنا من الاستعارة إثارة مخيلة القارئ، وإعطاء صورة واضحة لوداع المدن والأوطان.

وتعمل الشاعر ابن حسان الغافقي، الاستعارة المكنية، في قوله:

كَلِفْتُ بِالزَّهْرِ لَمَّا افْتَرَّ وَسْطَ رُبَى وَعِفْتُهُ ضَاحِكاً بِالفَوْدِ وَالرَّاسِ[79]

شخّص الشاعر الزهر فجعله يضحك مالئاً رأسه؛ للدلالة على كبر السن وذهب الشباب. ولاشك أن هذه البراعة التشخيصية في إضفاء الحياة على الطبيعة، إنما جاءت للتعبير عما في نفس الشاعر من أحاسيس وإيحاءات، جعلته يقلب ما بين لون الأزهار البيضاء، والشيب الذي ملأ رأسه وكساه بالبياض.

وشخّص الطبيعة الشاعر ابن الخلوف الأندلسي (توفي في القرن التاسع للهجرة)، فقال موظفاً الاستعارة المكنية في الوداع:

لَوْ كُنْتَ شَاهِدَنَا وَقَدْ حَكَمَ الهَوَى بِفِرَاقِنَا لَجَزَعْتَ مِنْ إِشْفَاقِي

وَبَكَيْتَ مُشْتَاقاً بَكَى لِبُكَائِهِ جَفْنُ الغَمَامِ بِدَمْعِهِ الرَّقْرَاقِ[80]

فالشاعر شخّص الغمام في البيت الثاني فجعل له جفناً مثل الإنسان، كما جعل هذا الجفن يبكي من شدة الألم في يوم الوداع، فنجح من خلال هذه الاستعارة في رسم صورة رائعة مكثفة ليوم الوداع، جعل فيها الطبيعة الأندلسية تتظافر مع الاستعارة المكنية في تلوين الصورة بالأحاسيس الدافئة الحزينة. وهذا بلا شك نابع من أن العاطفة هي الأساس في الصورة، وهي أهم ما فيها[81].

ج- الصورة الكنائية:

تعد الكناية لوناً مهماً من ألوان التعبير البياني، وتكمن أهميتها في أنها أبلغ من الإفصاح[82]، كما أنها عُدت ((من مظاهر البلاغة، وغاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه، وصفت قريحته، والسرُّ في بلاغتها: أنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة، مصحوبة بدليلها...))[83]. إذن لا تحيد الكناية عن الحقيقة، بل تستمد منها الوجود, وتسعى إلى وإضاءتها بطريقة تخيلية تغري المتلقي بسلامتها والارتقاء بها، ومن ذلك قول الشاعر ابن حربون الذي عاصر الرصافي البلنسي (ت572هـ), وذلك في قوله في وداع الدنيا:

فَقَدْ عَزَيْتُ عَنِ الدُّنْيَا وَبهْجَتِهَا وَقُلْتُ لِلنَّفْسِ صَبْرَاً أُمَّ صَبَّارِ[84]

إذ كنّى بـ (أُم صبّار) عن نفسه، فنجح في رسم صورة جميلة لتلك النفس, التي وسمها بكثرة الصبر والجلد في مواجهة الملذات الدنيوية الفانية؛ وكل ذلك من أجل إعطاء صورة واضحة وقوية عن وداع الدنيا.

وتبدوصورة الكناية واضحة في قول الرُّياني (ت639هـ)، وهو يودِّع الشباب:

أَيقَنْتُ أنِّي فِي حِبَالِ النَّوَى إذْ طَارَ مِنْ شَعْرِي غُرَابُ الشَّبَابِ[85]

فالشاعر كنى بقوله: (غراب الشباب) عن شدة سواد الشعر في مرحلة الشباب، التي اندثرت واستحالت رُكاماً حين أتى الشاعر بالفعل الماضي (طار)؛ للدلالة على سرعة رحيل الشباب إلى غير رجعة.

ويجيد الشاعر سهل بن مالك (ت640هـ) في استعمال الكناية وهو يصور وداع الأحبة، فيقول:

لَمَّا اسْتَقَلَّتْ نَعْلُهُ فَوْقَ أدْهَمٍ زَجَرْتُ غُرَابَ البَيْنِ أَشْأَمَ أَسْحَمَا[86]

فلفظ (غُرابُ البين) كنّى به الشاعر عن الشؤم الذي انتابه وهو يرى محبوبه يرحل عنه بعيداً، ونحن نرى كيف استثمر الشاعر الإضافة في تشكيل صورته الكنائية، وكيف ربط ما بين المضاف (غُراب) والمضاف إليه (البين) ربطاً دلالياً رصيناً، عبر من خلاله عن صورة الغراب التي ارتبطت بالشؤم منذ أن عرفها الإنسان العربي، وصورة الفراق التي تسللت في أثرها النفسي مع صورة ذلك الطائر المخيف بسواده وشكله وأعني به الغُراب، أما حازم القرطاجني (ت684هـ), فإنه يوظف الكناية في رسم صورة بارزة لوداع الأوطان، فنراه يقول:

وَعَضَّ ظُفْرٍ بِأَسْنَانٍ عَلَى زَمَنٍ قَدْ عَضَّ أَوْ قَرْعُ أَسْنَانٍ بِأَظْفَارِ
أَبْقَى المَنَازِلَ أَصْفَارَاً وَغَادَرَهَا مَنْ كَانَ فِيْها شَرِيْدَاً حِلْفَ أَسْفَارِ[87]

إذ نجح الشاعر في رسم صورة كنائية من خلال قوله: (قَرْعُ أَسْنَانٍ بِأَظْفَارِ)، الذي كنّى به عن الندم. وهو في ذلك إنما يجعل من وداع الأوطان منطلقاً له في صورته الكنائية التي استوحاها من بيئته، وجعلها تدل على شدة الندم والحسرة على مفارقة المنازل والأوطان. ويلتقي معه ابن الزقاب (ت749هـ) أيضاً في توظيف الكناية، وهو يتحدث عن عنصر المودِّع المرثي، إذ يقول:

طَارَتْ لَهَا أَلْبَابُنَا رَوْعَةً فَكُلُّ قَلْبٍ فَهْوَ رَهْنُ الخَبَالْ[88]

فقد كنّى بقوله: (طَارَتْ لَهَا أَلْبَابُنَا رَوْعَةً) عن شدة المصاب والخطب الجلل، الذي ألمَّ بالنفوس جميعاً حين مات ذلك المرثي. وهو يثبت في صورته تلك القدرة والكفاءة العالية في تجسيد الكناية لا من خلال مواقف بعينها حسب، وإنما قد تتشكل الكناية أيضاً من خلال غرض الرثاء، وتكون أكثر بهاءً وروعة.

وتتجلى الصورة الكنائية لدى الشاعر ابن الخطيب (ت776هـ)، الذي أبدع في تشكيلها في أثناء حديثه عن وداع الشباب، فقال:

وَإِذَا الجَدِيْدَانِ اسْتَجَدَّا أَبْلَيَا مِنْ لِبْسَةِ الأَعْمَارِ كُلَّ قَشِيْبِ [89]

فكنى الشاعر بقوله: (الجديدان) عن النهار والليل، وهذه بلا شك صورة موحية بتجددهما على الناس، فيبلى الجميع كما الثياب التي تتحول إلى أسمال على سبيل الاستعارة. من خلال ما تقدم علينا أن نقول: إن شعراء الوداع استعملوا الظواهر البلاغية بمختلف أشكالها لا بوصفها ظاهرة من الظواهر، وإنما أرادوا أن يعبروا بها عن موقف أرقهم بعفوية ومن دون قصد، فلم يجدوا أفضل من هذه الصياغات اللغوية التي تقوم على التشبيه أو الاستعارة أو الكناية، من أجل التعبير عن أحاسيسهم الداخلية إزاء موقف الوداع، فضلاً عن أنها [illegible]

الإيقاع الداخلي

تعد الموسيقى الشعرية عنصراً مهماً من عناصر بناء أي عمل شعري، غايته الوثب إلى سُويداء القلوب، عبر مختلف الأزمنة والعصور؛ إذ لا يخفى ما للموسيقى من أثر في الألفاظ والمعاني وانعكاسها على النفس الإنسانية، فهي ((ذلك الانسجام التام بين المعاني والألفاظ، وذلك الرنين المستحدث من توافق القوافي والأوزان مما يرقق الحس ويلطف النفس بحيث إذا قرأتَ الشعر أو سمعتَه تشعر بأنك في نعيمٍ من اللذة أو في جنايةٍ على الألم))[90]. لازمت الموسيقى وظيفة النهوض بلغة الشعر والحفاظ عليها؛ لأن ((لغة الشعر من دون موسيقى تنحدر إلى نقطة باهتة الوقع لا يمكن معها أن نُسمي الكلام شعراً))[91]، هذا فضلاً عن ارتباط الإيقاع بالصورة، فهما ((يجريان سوياً في حلبة الشعر ويرتبطان ارتباطاً لا ينفصم))[92]. لذلك عُدت الموسيقى ذات أثر مهم في بناء

لذلك عُدت الموسيقى ذات أثر مهم في بناء القصيدة وتنسيقها[93]. كما أنها عُدت وسيلة مهمة من وسائل شد القارئ إلى النص وإثارة انتباهه؛ لأنها ((تضفي على الكلمات حياةً فوق حياتها, وتجعلنا نحس بمعانيه كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلاً عملياً واقعياً. هذا إلى أنها تهب الكلام مظهراً من مظاهر العظمة والجلال, وتجعله مصقولاً مهذباً تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه))[94]. ومن هنا فإن الشعر سيبقى ((مادام له جرس موسيقي وإيقاع راقص))[95], فكم من شعرٍ ذوى واندثر؛ بسبب عدم تحقق جوهر الموسيقى فيه. وكم من قصيدةٍ خلدتْ وكتب لها البقاء في الأفئدة وذاعت على ألسنة الناس؛ بسبب جمال إيقاعها وعذوبة موسيقاها. ((ويمثل الإيقاع الداخلي ركناً أساسياً في تكوين موسيقى الشعر, وذلك نابع من اختيار الألفاظ والمعاني, بما يتلاءم مع اللحظة الشعورية وتحقيق الانسجام فيما بينها؛ فليس ((الوزن والقافية كل موسيقى الشعر, فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه, وشأن موسيقى الإطار التي تحتضن موسيقى الحشو في الشعر شأن النغمة الواحدة تؤلَّف فيها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء))[96], لذلك فإن الإيقاع الداخلي يؤدي ((دوراً مهماً في البنية الموسيقية متمثلاً في التعبير عن الشحنات الانفعالية التي هي مجال العمل الشعري))[97], وهذا يعني أن الإيقاع يبدأ أثره من نفس الشاعر أولاً, ثم ينتقل هذا الأثر شيئاً فشيئاً إلى نفس المتلقي, من خلال استقبال ممدوحه ومن الموسيقى الإيقاعية ذاتها لنسق الإطار الإحساس بما يشبه الإلحاح على جهة معينة من المعنى, وهذا التكرار يكون مفيداً في أغلب الأحيان؛ لأنه يعمل على توكيد المعنى وتثبيته, فضلاً عن إحداث تناسق نغمي مهم داخل النص؛ إذ إن هذا اللون من الموسيقى ((يتقصده الشاعر إضفاءً لألوان من التناسق النغمي الآسر لمسامع المتلقين))[98]. ونظراً لأهميته فإنه يعد ((من مقومات بناء القصيدة الإيقاعي)) [99], فضلاً عما يحدثه من أثر جمالي داخل النص, فهو ((يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر, وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها)) [100]. والتكرار بعد ذلك ذو قيمة فنية عالية؛ لما يُحدثه من تلاؤم في الأنغام وتناغم في الحروف وتكرارها يكون الحرف نطقاً تكون موسيقى الإيقاع الداخلي الجميل. فأما تكرار الحرف داخل النص فقد شاع في شعر الوداع؛ لإحداث المزيد من التناغم والجرس الموسيقي الداخلي. ونراه واضحاً جلياً في قول ابن سهل الأندلسي (ت659هـ):

وَنَغْفُوْ وَمَا تَغْفُوْ فُوَاقاً نَوَازِلُهْ ... الرَّوْعِ فِيْهِ وَخَطْبُنَا نَازِلُهْ

بَقَاءُ الفَتَى سُؤْلٌ يَعِزُّ طِلاَبُهُ ... وَرَيْبُ الرَّدَى قِرْنٌ يَزِلُّ مُصَاوِلُهْ

وَأَنْفَسُ حَظَّيْكَ الَّذِي لاْ تَنَالُهُ وَأَنَّى عَدُوَّيكَ الَّذِي لاْ تُقَاتِلُهْ[101]

فقد استثمر الشاعر تكرار حرف (النون) داخل نصه تسع مرات, مما أكسب نصه نغماً موسيقياً حزيناً وقوياً, جاء من صفة هذا الحرف الذي يتسم بأنه صوت مجهور[102]. وهذا الحرف عمل أيضاً على تناغم الموسيقى باتجاه واحد هو توديع الدنيا, كما أسهم في حلاوة النص على الرغم من مجيئه على القافية المقيدة.

وأفاد الشاعر المجهول من التكرار الواسع لحرف (الراء), في شحن نصه بالموسيقى الداخلية, فقال:

أَحَقًّاً خَبَا مِنْ جَوِّ رُنْدَةَ نُوْرُهَا وَقَدْ كُسِفَتْ بَعْدَ الشُّمُوْسِ بُدُوْرُهَا؟
وَقَدْ أَظْلَمَتْ أَرْجَاؤُهَا وَتَزَلْزَلَتْ مَنَازِلُهَا ذَاتُ الْعُلاْ وَقُصُوْرُهَا
فَيَا سَاكِنِي تِلْكَ الدِّيَارِ كَرِيْمَةً سَقَى عَهْدَكُمْ مُزْنٌ يَصُوْبُ نَمِيْرُهَا
أَحَقًّاً أَخِلاَّئِي الْقَضَاءُ أَبَادَكُمُ وَدَارَتْ عَلَيْكُمْ بِالصُّرُوْفِ دُهُوْرُهَا؟
فَقَتْلٌ وَأَسْرٌ لاْ يُفَادَى وَفُرْقَةٌ لَدَى عَرَصَاتِ الْحَشْرِ يَأْتِي سَفِيْرُهَا [103]

إذ كرر الشاعر حرف (الراء) في نصه ست عشرة مرة, مما أضفى على نصه جرساً موسيقياً قوياً, ينسجم مع غرض الشاعر الرئيس, وهو توديع مدينة (رُندة). فصفة الجهر الملتصقة بهذا الحرف تمنحه المزيد من العطاء والإيحاء الصوتي الموسيقي الذي يتفق ويغطي جلالة الحدث وأثره في قلب الشاعر. والملاحظ أن هذا الحرف لم يأت في داخل النص حسب, وإنما وجد في نهاية القافية أيضاً متآزراً معها في تشكيل الموسيقى الخارجية للنص أيضاً. وهذا بلا شك يمثل إبداع الشاعر وقدرته في توظيف الكلمة مثل اللفظة, فيكون بعضها موسيقياً مثل ما أكثر ذلك فكان الأمير أبي الربيع (ت604هـ):

لَهْفِي عَلَيْهِمْ يَوْمَ وَدَّعْتُهُمْ وَأَوْدَعُوْا الْقَلْبَ الَّذِي أَوْدَعُوا [104]

إذ كرر الشاعر لفظ (أودعوا) في عجز البيت, فشكل لنصه نغمة موسيقية داخلية عذبة, تقوم على التوكيد وتقرير المعنى المراد إيصاله عن يوم الوداع.

ومن كرروا لفظاً بعينه أيضاً الشاعر ابن الأبار (ت658 هـ), في أثناء حديثه عن وداع الشباب, إذ يقول:

ولأَنْدُبَنَّ بِهَا الشَّبَابَ وَشَرْخَهُ إِنَّ الشَّبَابَ أَحَقُّ فَانٍ يُنْدَبُ[105]

فتكرار لفظ (الشباب) في البيت, أضفى عليه إيقاعاً داخلياً, اكتسب صفة التوكيد من هذا التكرار, الذي لجأ إليه الشاعر من دون قصد؛ من أجل إظهار الأثر النفسي الذي تركه رحيل الشباب.

وقد يقع تكرار المضاف والمضاف إليه وقوعاً حسناً في النفس, حين يصدر من شاعر مُجيد مثل أبي البقاء الرندي (ت684هـ), الذي يقول:

عَلَى زَمَنِ الصِّبا فَلْيَبْكِ مِثْلِي فَمَا زَمَنُ الصِّبَا إلاَّ عَجِيْبُ[106]

فتكرار (زمن الصبا) الذي ذكره الشاعر في الصدر والعجز, مثّل أهمية موسيقية واضحة, حققت نوعاً من التوازن الإيقاعي داخل البيت, بما يخدم هدف الشاعر, وما أجهشت به نفسه وهو يتذكر شبابه في زمن المشيب.

ومن الشعراء الأندلسيين مَنْ مال إلى استعمال تكرار الكلمة على سبيل الإثبات والنفي, بطريقة جميلة مؤثرة. ومن ذلك قول ابن الحاج النميري (ت790هـ) تقريباً:

وَمَا فَعَلَ الحَيُّ الَّذِيْنَ تَرَحَّلُوْا وَأَبْقَوْا بِقَلْبِي لاْعِجَ الوَجدِ والجَوَى

وَشَبُّوْا شُجُوْنِي فَاحْتَمَى الرَّمْلُ لاْ احْتَمَى وَأَجْرَوْا دُمُوْعِي فَارتَوَى البَانُ لا ارتَوَى[107]

فالتكرار بالإثبات والنفي تحقق في قوله: (احتمى, ولا احتمى) وقوله: (ارتوى, ولا ارتوى), وقد استعان الشاعر بـ(لا) النافية التي تفيد الدعاء؛ وكل ذلك من أجل تقوية المعنى وتركيزه, وبث نسمات موسيقية مميزة داخل النص, تعمل على إثارة انتباه المتلقي, وشد الأنظار إليه. وقد يلجأ الشاعر في التكرار أسلوب الاستفهام خير متنفَّس للتعبير عن مشاعره وإيصال أفكاره إلى الآخرين. يقول ابن زهر الحفيد (ت595هـ):

فَقُلْتُ أَيْنَ الَّذِي بِالأَمْسِ كَانَ هُنَا مَتَى تَرَحَّلَ عَنْ هَذَا المكَانِ مَتَى؟[108]

كرر الشاعر في عجز البيت اسم الاستفهام (متى)؛ للدلالة على مدى تأثره أولاً, ولشحن نصه بالإيقاع المؤثر, الذي ينبعث من أصوات هذا الاسم ثانياً, والذي وضعه في موضع حسن حين جاء به مكرراً في القافية.

ويأتي تكرار اسم الاستفهام واضحاً مؤثراً في قول ابن شكيل (ت605هـ.):

حَذَارِ حَذَارِ مِنْ رُكُوْنٍ إِلَى الزَّمَنْ فَمَنْ ذَا الَّذِي يُبْقِي عَلَيْهِ وَمَنْ وَمَنْ ؟[109]

فبعد أن كرر الشاعر اسم الفعل (حذارِ) بلفظ التوكيد اللفظي, لجأ إلى تكرار (مَنْ) الاستفهامية ثلاث مرات, وكأنه في هذا التكرار يدق ناقوس الخطر في زوال الدنيا ومَنْ فيها. وقد تحققت بتوالي (مَنْ) الاستفهامية أصوات إيقاعية عذبة, انبثقت من داخل النص, الذي تآزر بألفاظه ومعانيه, ليحقق الموسيقى الداخلية.

ولا بد من الإشارة هنا الى أن شعراء الوداع لم يستعملوا تكرار الجمل في شعرهم؛ ويبدو أنهم اكتفوا بتكرار الحروف والكلمات فلم يكرروا في الجمل, أو لأنهم كانوا لا يميلون إلى الإسراف في التكرار انسجاماً مع موقف الوداع, وما تتطلبه الحالة الشعورية.

ومن أشكال الموسيقى الداخلية المهمة أيضاً هو الجناس, هذا اللون البديعي الذي تتحقق من خلاله نبضات موسيقية قوية يحتاج إليها الشعراء بصورة عامة. وتحقيق الجناس ليس بالأمر الهيّن؛ ففيه إجهاد للذهن وكدٌّ للقريحة, بما يجعل حُسنه متأتياً ((من موقع اللفظتين المتجانستين من العقل موقعاً حميداً))[110]. وقد استعمل شعراء الوداع الجناس بصورة عفوية غير متكلفة, فلم يكثروا أو يسرفوا بذكره في شعرهم؛ الجناس لا يقبل على حسابهم وعلى حساب موضوعاتهم الوجدانية والقتالها قليلاً جداً في شعر الوداع, ومنه قول الشاعر لسان الدين بن الخطيب (ت776هـ):

وَكُنَّا عِظَامَاً فَصِرْنَا عِظَامَاً وَكُنَّا نَقُوْتُ فَهَا نَحنُ قُوْتْ [111]

فالشاعر استعمل الجناس التام بين (عِظَامَاً) التي بمعنى العَظَمة, وقوله (عِظَامَا) التي بمعنى عِظَام الإنسان؛ وذلك من أجل إعطاء صورتين متناقضتين حملهما الجناس بين دفتيه, محققاً نغماً موسيقياً شجياً يصل إلى القلوب بمجرد سماعه. ولم يكتف الشاعر بالجناس التام, إنما أتى في شطر البيت الثاني بالجناس غير التام؛ إذ جلس بين (نقُوت, وقُوت), ليجعل من نصه كتلة موسيقية مؤثرة مليئة بالإيحاءات والصور التي تُعبر عن وداع أما الجناس غير التام فقد ورد بصورة أكبر من سابقه في شعر الوداع, ومنه قول ابن مغاور (عاصر الرَّصافي) في وداع وطنه:

كَانَ الصَّبَا وَطَرِي إِذْ كُنْتُ فِي وَطَنِي فَقَدْ فُجِعْتُ بِأَوْطَانِي وَأَوْطَارِي [112]

إذ وظف الشاعر لنصه أكثر من جناس, فجلس ما بين (وطري, ووطني) وبين (أوطاني, وأوطاري)؛ للدلالة على مدى حبه لوطنه, هذا مع صقل نصه بالموسيقى المتدفقة ذات الإيقاع الداخلي. وأفاد ابن الأبار (ت658هـ) من الجناس غير التام, في قوله:

وَأُضِعْتُ يَوْمَ وُضِعْتُ فِي أَرْضٍ بِهَا يَغْدُوْ الفَصِيْحُ مُعَظَّمَاً لِلأَعْجَمِ
لاْ أَسْتَرِيْحُ بِغَيْرِ لَيْلٍ أَلْيَلٍ أَشْكُوْ تَطَاوُلَهُ وَيَوْمٍ أَيْوَمِ[113]

إذ وظف الشاعر جناس الاشتقاق, فجلس بين (أُضعتُ) و(وضَعتُ), وبين (ليلٍ) و(أليلٍ), وكذلك بين (يومٍ) و(أيوَم). وهذا دفع بالنص إلى الأمام؛ لأنه ازداد حلاوة موسيقية اكتسبها من تعدد الجناس ووثوبه إلى القلوب, من خلال طريقة عرضه بصورة غير مثقلة ومستكرهة, ولا يخلو شعر الوداع من تعدد الجناس غير التام في نص واحد ولاسيما القافية. يقول الشاعر ابن لؤلؤة السكوني (ت750هـ):

أَمِنْ بَعْدِ مَا لاَحَ المَشِيْبُ بِمِفْرَقِي أَمِيْلُ لِزُوْرٍ بِالغُرُوْرِ يُصَاغُ؟
وَأَرْتَاحُ لِلَّذَّاتِ وَالشَّيْبُ مُنْذِرٌ بِمَا لَيْسَ عَنْهُ لِلأَنَامِ مَرَاغُ

وَمَنْ لَمْ يَمُتْ قَبْلَ المَشِيْبِ فَإِنَّهُ يُرَاعُ بِهَوْلٍ بَعْدَهُ وَيُرَاغُ
فَيَا رَبَّ وَفِّقْنِي إِلَى مَا يَكُوْنُ لِي بِهِ لِلَّذِي أَرْجُوْهُ مِنْكَ بَلاَغُ[114]

فأنت ترى كيف نوَّع الشاعر, وأبدع في تحقيق جناسات متعددة للقافية, من خلال تجنيسه بين (مَراغ, ويُراغ, وبَلاغ) فبثَّ فيها أحزانه وأشجانه, فضلاً عن تدفق موسيقاه الداخلية عن طريق هذه الألفاظ. كما أن لهذه الجناسات أثراً بالغاً في إيصال المعنى والقصد, ومن خلال توالديها وتدفقها في قافية كل بيت.

ويعمد ابن خاتمة الأنصاري (ت770هـ) إلى الإفادة من الجناس غير التام, وهو يتحدث عن يوم الوداع, فيقول:

هَلْ جُسُوْمٌ يَوْمَ النَّوَى وَدَّعُوْهَا بَاقِيَاتٌ لِسُوْءِ مَا أَوْدَعُوْهَا
يَا حُدَاةَ القُلُوْبِ مَا العَدْلُ هَذَا أَتْبِعُوْهَا أَجْسَادَهَا أَوْ دَعُوْهَا[115]

فالجناس غير التام تحقق في: (ودَّعوها, أودعوها, دُعوها) بصورة عفوية تحكمت فيها الحالة النفسية للشاعر وما أحس به في ذلك اليوم. وهذا الانتقال في الجناس من الصدر إلى العجز, ثم إنهاء النص به, حقق للشاعر كمّاً موسيقياً هائلاً, وثبَ من خلاله إلى المعنى الذي يريده, ولا يخفى تحقيقه لغرضه منه بعيداً عن نفس الشاعر ابن جابر الضرير (ت780 هـ), إذ قال وهو مودِّع:

ظَعَنُوْا وَالقُدُوْدُ مِنْهُمْ رِمَاحُ طَعَنُوْا فِي الحَشَا بِهَا فَأَصَابُوا
جَادَ دَمْعِي لَهُمْ وَقَدْ حَادَ صَبْرِي حِيْنَ سَارَتْ بِالظَّاعِنِيْنَ الرِّكَابُ[116]

فانظر كيف جانس الشاعر بين (ظَعنُوا, وطَعنُوا) و(جَاد, وحَاد), بدقة عالية غير مستكرهة, تتوجه الأنظار نحو موسيقاها, التي انصهرت مع الكلمات لتفيض عذوبة وسهولة.

ومن ألوان الموسيقى الداخلية أيضا الطباق, الذي يعد من المحسنات المعنوية وهو يميل إلى ذكر الشيء وضده, بصورة توحي بإثراء المعنى وإكساب الألفاظ أنغاماً موسيقية مؤثرة. والطباق لا يقيم بكثرته داخل القصيدة أو النص, إنما يُكتب له التفوق والامتياز الفني من خلال إثارته للمشاعر ضمن سياق أُسلوبي معين[117].

وقد وظف شعراء الوداع الطباق لخدمة نصوصهم, وإكسابها نغماً إيقاعياً مؤثراً. ومن ذلك قول ابن الأبار (ت658هـ):

لاَمَ المُحِبُّوْنَ الفِرَاقَ ولُمْتُهُ لكِنَّهُمْ سَئِمُوْا وَلَمَّا أَسْأَمِ
ظَعَنُوْا وَهُمْ قَدْ وَدَّعُوْا وَ سَلَّمُوْا وَظَعَنْتُ غَيْرَ مُوَدَّعٍ وَمُسَلِّمِ[118]

فنرى أن الشاعر استعمل طباق السلب في نصه, فطابق بين (سئموا) و(لمّا أسأم), ثم أتى بصورة مباشرة بمقابلة ضدية أوسع من الطباق السابق, وذلك حين استعمل المقابلة بين شطرين, في قوله: (ظعنوا وهم قد ودَّعوا أو سلموا, وظعنتُ غير مودِّع ومسلِّم), ولا شك أن ازدحام النص بالطباق والمقابلة جعله أكثر إيقاعاً وانسجاماً مع صورة النص, الذي ازدحم أيضاً بألفاظ الوداع, من مثل: (الفِراق, ظَعنُوا, ودَّعوا, ظَعنتُ, مُودِّع).

ولجأ الشاعر ابن سهل الأندلسي (ت659هـ) إلى الطباق الموسع أيضاً؛ من أجل خلق معاني جديدة وترانيم موسيقية عذبة, فنراه يقول:

وَدَّعْتُها فَجَنَيْتُ مِنْ مُرِّ النَّوَى حُلْوَ الوَدَاعِ مُنَعَّماً وَمعَذَّبا[119]

إذ استعمل الشاعر ببراعة طباق الإيجاب في موضعين, فطابق بين (مر النوى وحلو الوداع), ثم طابق بين (منعَّماً ومعذَّباً). ونلحظ أن الطباق أتى بصورة متتابعة, توحي بتدفقه على لسان الشاعر, الذي وضعه في مكانه المناسب وهو يجني من وداع حبيبته (النعيم والعذاب) في آنٍ واحد, وهي محصلة نهائية رسَّخها الشاعر في ذهن كل من يقرأ نصه أوويجيمعد حازم القرطاجني (ت684هـ) في توظيف الطباق توظيفاً حسناً, فيقول: لَمْ يَدْرِ مَنْ ظَنَّ الحَيَاةَ إِقَامَةً أَنَّ الحَيَاةَ تَنَقُّلٌ وَتَرَحّلُ[120]

وُفق الشاعر من خلال إتيانه بطباق الإيجاب (إقامة, وتنقل) في توفير موسيقى داخلية لنصه, تآزرت مع الألفاظ والمعاني في إظهار رغبة الشاعر الصادقة في وداع الدد وأيْلد ابن خاتمة الأنصاري (ت770 هـ) من الطباق, في قوله:

شَبَابٌ مَضَى لَمْ أَحْلَ مِنْهُ بِطَائِلٍ فَيَا لَيْتَ شِعْرِي كَيْفَ بِالشَّيْبِ حَالِيَا[121]

فهو يطابق بين لفظ (شباب) ولفظ(الشيب), بطريقة معبرة توحي عن مدى تألمه لرحيل الشباب, وهذا جعله يوظف لنصه إيقاعاً داخلياً مؤثراً, أوجده من خلال الطباق.

وينجح البسطي (ت897هـ) تقريباً, في إكساب نصه الإيقاع الداخلي المؤثر, عن طريق الطباق, إذ يقول:

وَحَالَتِي لِلْبَيْنِ قَدْ حُوِّلَتْ مَالِيَ بَعْدَ البَيْنِ وَاللهِ حَالْ
وَالمَوْتُ عِنْدِي بَعْدَكُمْ حَاصِلٌ وَالعَيْشُ قَطْعَاً مِنْ قَبِيْلِ المُحَالْ[122]

فبعد أن كرر الشاعر لفظ (البين), أتى بشيء من لوازمه ونتائجه وهو (الموت), الذي طابقه مع لفظ (العيش) بصورة ضدية متعاكسة, كستْ نصه من الداخل بالموسيقى المؤثرة, التي أسهمت في التعبير عن حالة الشاعر المودِّع.

ومن الصور المهمة للموسيقى الداخلية التصدير أو (رد الأعجاز على الصدور), هذا اللون البلاغي الذي يقترب من الجناس, غير أنه يُحدد ويُميز من خلال موقعه في البيت الشعري, فهو عادةً يأتي متكرراً في نهاية البيت مع بدايته أو حشوه, وهذا الأمر من شأنه أن يعمل على تحقيق الترابط المعنوي والإيقاعي داخل الأبيات بصورة إيحائية مؤثرة. إذنْ يعد التصدير من الوسائل المهمة في تشكيل الإيقاع الداخلي للبيت الشعري[123], وهو يتحدث عن وداع الأحبة, فقال:

مَا شَيَّعُوْا الرَّكْبَ وَلٰكِنَّهُمْ قَلْبِي وَاللّٰهِ الَّذِي شَيَّعُوْا[124]

فقد ردّ الشاعر لفظ (شيَّعوا) في العجز إلى لفظ (شيَّعوا) في صدر البيت, مما حقق أثراً موسيقياً متميزاً, وسَّع الشاعر من خلاله تلك الصورة التي تحدث عنها في وداع الأحبة, ويلجأ ابن الأبار (ت658هـ) إلى توظيف التصدير, حين قال وهو مودِّع :

أَضْحَتْ بَلاقِعَ مِنْهُمْ دَارَاتُهُمْ فَالصَّدْرُ إلا مِنْ شُجُوْنِيَ بَلْقَعُ[125]

فالتصدير حصل بين (بلقع وبلاقع), مما أثرى النص بموسيقى عذبة وإيقاع مؤثر, حققه الشاعر في نفسه, فانعكس ذلك على نصه.

أما ابن جابر (ت780هـ) فإنه يستثمر التصدير, وهو يودِّع بعض أصحابه, فيقول:

فَأَيُّ شِهَابٍ غَابَ عَنَّا فَلَمْ يَكُنْ لِيَخْلِفَهُ فِي الخَافِقَيْنَ شِهَابُ[126]

فلّت ترى كيف برع الشاعر في تصديره بين (شهاب) في نهاية الشطر الثاني, و(شهاب) التي في الشطر الأول من البيت, جاعلاً من هذا التصدير لفتاةً متميزة تُحسب له وهو شاعر ضرير؛ إذ اختار ما يدل على الضوء وهو لفظ (شهاب) من دون قصد أو تكلف, بل دل ذلك على سعة اقتداره, وسلامة فطرته التي جعلته يدق إيقاعاً متيناً داخلي يتحقق خلال التصدير الجميل الجميل الذي الشاعر ابن زمرك (المتوفى بعد 797هـ) تقريباً, فيقول:

أَسْمَعُوْنِي الوَدَاعَ فَارْتَاعَ قَلْبِي وَثَقِيْلٌ سَمَاعُ لَفْظِ الوَدَاعِ[127]

مما سبق يتضح أن تلك الفنون التي مثلت الموسيقى الداخلية, قد أسهمت بشكل كبير في تنويع الموسيقى داخل نص الوداع وإثراء معانيه, فضلاً عن أن شاعر الوداع كان لا يستجدي تلك الفنون فتأتي إليه, بل كانت تنساب على لسانه طواعية بيسر وسهولة وبصورة عفوية, تظهر فيها براعة الصنعة ورهافة الحس وامتزاج المشاعر الصادقة. وهنا يكمن الإبداع الشعري.

بعد هذه الدراسة، التي تناولت الأسلوب والصورة البيانية والإيقاع الداخلي في شعر الوداع في الأندلُس عصري الموحدين وبني الأحمر، يُمكننا تلخيص أَهم النتائج التي توصَل إليها البحث، وهي كما يأتي:

1. أظهر البحث أَن شعراء الوداع نجحوا في الارتقاء بنصوصهم، من خلال التنويع في الأساليب التي استعملوها، مثل: الاستفهام، والطلب، والنداء، وغيرها. وجاء اختيارهم لهذه الأساليب؛ بسبب أثرها الكبير في التأثير في نفس المتلقي وشده إلى النص، فضلاً عن أثرها في شحن النصوص بالمعاني والعواطف الصادقة التي تؤثر في النفوس.

2. كشف البحث أَن شعراء الوداع استعملوا الصور البيانية، التي تقوم على علاقات المجاز من تشبيه واستعارة وكناية؛ من أجل إِثارة مُخيلة المُتلقي، ورسم صُورة مُؤثرة لموقف الوداع.

3. ظهرت لنا في البحث حقيقة مهمة مفادها أن مجيء الظواهر البلاغية المختلفة من تشبيه أو استعارة أو كناية ضمن شعر الوداع، إنما جاء بصورة عفوية ومن دون قصد، حملتها فطرة الشاعر السليمة وأحاسيسه المعذبة.

4. تبين في البحث أن شعر الوداع . بلغته وصوره بشكل عام . هو شعر بسيط وواضح، ينسجم مع موقف الوداع، الذي لا يتيح للشاعر الفرصة في أن يتعمق في شعره، فضلاً عن أنه أراد إيصال أفكاره بأبسط الطرق بعيداً عن الالتواء والتعقيد، وهذا أكسب شعر الوداع الفنية العالية؛ لأنه جاء ممتزجاً بالمشاعر والأحاسيس الصادقة.

5. بيَّن البحث أَنَّ الموسيقى الدّاخلية التي مثّلتها فنون (التكرار، والجناس، والطباق، والتَّصدير) خلقت إيقاعاً موسيقياً مُؤثراً يعلو بشعر الوداع، ويُكسبه البهاءَ والرَّوعة.

الهوامش :

(1) ديوان الرصافي البلنسي:52. سدكت بالأرض: لزمتها وتعلقتْ بها، والمعنى أنها شديدة السواد فيما يلي الأرض.

(2) ديوان الأمير أبي الربيع: 74.

(3) شعر أبي البقاء الرُّندي: 729–730.

(4) شعر ابن جابر الأندلسي: 29.

(5) ديوان ابن فركون: 183.

(6) ديوان بحتري الأندلس: 90.

(7) ديوان ابن الأبار: 95.

(8) ديوان أبي حيان الأندلسي: 248.

(9) ديوان ابن فركون: 385.

(10) هو أبو عمرو بن حربون، شلبي، من الشعراء الذين عاشوا في عصر الموحدين، وكان معاصراً للشاعر الرصافي البلنسي المتوفى سنة (572هـ). ينظر: زاد المسافر وغرّة محيا الأدب السافر، إبن إدريس التجيبي: 131.

(11) زاد المسافر وغرّة محيا الأدب السافر، ابن إدريس التجيبي: 131.

(12) حمص: هي مدينة إشبيلية الأندلسية، التي كانت تسمى حمص، وأطلق عليها هذا الاسم بنو أمية حين حكموا الأندلس، وسموا عدة مدن بأسماء مدن الشام. ينظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي: 304/2.

(13) ديوان ابن سهل الأندلسي: 271-272.

(14) ديوان حازم القرطاجني: 47. أَكْوَارِ: جمع كُوْر، بالضم، وهو رَحْل الناقة بأداته، وهو كالسرج وآلته للفرس. ينظر: لسان العرب، ابن منظور: مادة (كَوَرَ) 155/5.

(15) هو أحمد بن محمد بن يوسف الصنهاجي المعروف بالدقون، كان أديباً نحوياً، وأستاذاً فقيهاً، وراوية محدثاً. توفي في سنة (921هـ). تنظر ترجمته في: ذيل وفيات الأعيان، ابن القاضي:92/1-93، وأزهار الرياض في أخبار عياض، المَقري التلمساني: 104/1.

(16) أزهار الرياض في أخبار عياض، المَقري التلمساني: 106/1-107.

(17) ينظر: مشكلة الإنسان, د. زكريا إبراهيم: ص76.

(18) ديوان بحتري الأندلس: ص87.

(19) شعر أبي البقاء الرندي: 687.

(20) ديوان ابن خاتمة الأنصاري: 14.

(21) هو أبو عمرو بن حربون، شلبي، من الشعراء الذين عاشوا في عصر الموحدين، وكان معاصراً للشاعر الرصافي البلنسي المتوفى سنة (572هـ). ينظر: زاد المسافر: 131.

(22) زاد المسافر وغرّة محيا الأدب السافر، ابن إدريس التجيبي: 131-132.

(23) أبو بكر عبد الرحمن بن محمد بن مغاور، من أهل شاطبة، كان من جُلّة المحدثين والأدباء المشاهير في الأندلس. ينظر: زاد المسافر وغرّة محيا الأدب السافر، ابن إدريس التجيبي: 79، والمغرب في حلى المغرب، لابن سعيد الأندلسي: 385/2.

(24) زاد المسافر وغرّة محيا الأدب السافر، ابن إدريس التجيبي: 81-82.

(25) شعر أبي عثمان سعيد بن حكم: 101.

(26) ديوان عبد الكريم القيسي: 403-404.

(27) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني:361.

(28) الأسلوب- دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب: 82-83.

(29) ينظر: إشكالية التماثل والتميز في الشعر الأندلسي من دولة الموحدين حتى سقوط غرناطة- دراسة نقدية، عبد الكريم فاضل العاني: 206.

(30) الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب: 419/3.

(31) أبو العباس أحمد بن شكيل الأندلسي شاعر شريش، حياة قارة: 81.
(32) ديوان ابن الأبار: 379.
(33) شعر أبي البقاء الرندي: 736. وينظر استعماله همزة الاستفهام في المصدر نفسه: 687، 729–730.
(34) شعر أبي البركات البلفيقي: 77.
(35) ديوان الصيب والجهام والماضي والكهام، لسان الدين بن الخطيب: 447.
(36) ينظر: الاغتراب في الشعر العراقي في القرن السابع الهجري، أحمد علي إبراهيم الفلاحي: 245.
(37) الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، محمود بن محمد المراكشي، السفر السادس:402–403.
(38) ديوان الأمير أبي الربيع, ص80.
(39) تحفة القادم, ابن الأبار: 228.
(40) شعر أبي البقاء الرندي: 691.
(41) ديوان الصيب والجهام والماضي والكهام، لسان الدين بن الخطيب: 297.
(42) مرج الكحل الأندلسي – سيرته وشعره, د. صلاح جرار: 122.
(43) ديوان ابن الجنان الأنصاري: 114.
(44) شعر ابن جابر الأندلسي: 31.
(45) جدلية الخفاء والتجلي – دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب: 21.
(46) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد: 55.
(47) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د. محمد مصطفى هدارة: 566.
(48) ينظر: الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين: 21.
(49) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي – تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك: 155.
(50) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب: 248–249.
(51) الصورة المجازية في شعر المتنبي، جليل رشيد فالح: 28.
(52) الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام وأثر البيئة فيها، ساهرة عبد الكريم: 2–3.
(53) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني: 213/2.
(54) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب: 170/2.
(55) الصورة في شعر مسلم بن الوليد، أحمد علي إبراهيم الفلاحي: 81.
(56) ديوان ابن الأبار: 186.
(57) ديوان ابن سهل الأندلسي: 258.
(58) ديوان حازم القرطاجني: 47.
(59) ديوان أبي حيان: 165.
(60) شعر ابن جابرالأندلسي: 19.
(61) ديوان ابن زمرك الأندلسي: 458.

(62) التلخيص في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، شرح عبد الرحمن البرقوقي: 300.

(63)الاغتراب في الشعر العراقي في القرن السابع الهجري، أحمد علي إبراهيم الفلاحي: 282.

(64) ينظر: الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف: 217.

(65) كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال العسكري: 268.

(66) أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني: 41.

(67) ينظر مثال ذلك في: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني: 276/1.

(68) ينظر: في المصطلح النقدي، د. أحمد مطلوب: 177.

(69) التعبير البياني- رؤية بلاغية نقدية، د. شفيع السيد: 123.

(70) هي التي يذكر معها المشبه به. ينظر: مفتاح العلوم, السكاكي: 64.

(71) تعني أن يذكر المشبه ويراد المشبه به من خلال قرينة تدل عليه, مع إبقاء شيء من لوازمه. ينظر: المصدر نفسه: 69.

(72) هو أبو بكر يحيى بن سعدون بن تمام الأزدي، كان مقرئاً نحوياً، وعالماً في علوم القرآن والحديث. توفي في الموصل. تنظر ترجمته في: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان: 171/6- 173. والمُغرب في حُلى المغرب، ابن سعيد الأندلسي: 135/1.

(73) صحيفة المعهد المصري، العدد الرابع، 1958م، ص209. نقلاً عن الفتن والحروب وأثرها في الشعر الأندلسي، د. جمعة شيخة: 356/2.

(74) شعر ابن جبير: 105.

(75) الغصون اليانعة في محاسن شعراء المائة السابعة، ابن سعيد الأندلسي: 120/2.

(76) أبو العباس أحمد ابن شكيل الأندلسي شاعر شريش، حياة قارة: 56.

(77) شعر أبي البقاء الرندي، ص736.

(78) الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة، لسان الدين بن الخطيب: 275.

(79) المصدر نفسه: 249.

(80) ديوان ابن الخلوف الأندلسي: 129.

(81) ينظر: الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح نافع: 80.

(82) ينظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني: 109، والإيضاح في علوم البلاغة، القزويني: 329/2.

(83) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي: 354.

(84) زاد المسافر وغرة محيا الأدب السافر، ابن إدريس التجيبي: 131.

(85) اختصار القدح المعلى في التاريخ المُحلى، ابن سعيد الأندلسي: 202.

(86) زاد المسافر: 97. وينظر: اختصار القدح المعلى: 61.

(87) ديوان حازم القرطاجني: 47.

(88) ديوان ابن الجياب: 189. نقلاً عن: ابن الجياب الغرناطي – حياته وشعره، د. علي محمد النقراط: 253.

(89) ديوان الصيب والجهام والماضي والكهام، لسان الدين بن الخطيب: 284.

(90) دراسات في النقد الأدبي, د. رشيد العبيدي: 70/2.

(91) رماد الشعر– دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق, د. عبد الكريم راضي جعفر: 307.

(92) الصورة الفنية في شعر أبي تمام, عبد القادر الرباعي: 223.

(93) ينظر: المصدر نفسه: 223.

(94) موسيقى الشعر, د. إبراهيم أنيس: 16.

(95) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو: 31.

(96) خصائص الأسلوب في الشوقيات, محمد الهادي الطرابلسي: 19.

(97) لغة الشعر العربي الحديث, د. السعيد الورقي: 209.

(98) لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية في عصر الطوائف , بشرى محمد طه البشير: 80.

(99) البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة, د. فليح كريم الركابي: 231.

(100) قضايا الشعر المعاصر, نازك الملائكة: 242–243.

(101) ديوان ابن سهل الأندلسي: 175.

(102) ينظر الأصوات اللغوية, د. إبراهيم أنيس: 66.

(103) نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين, محمد عبد الله عنان: 194.

(104) ديوان الأمير أبي الربيع: 74. وتنظر: 80.

(105) ديوان ابن الأبار:60.

(106) شعر أبي البقاءالرندي: 687.

(107) ديوان ابراهيم بن الحاج النميري: 209.

(108) ابن زهر الحفيد الأندلسي– حياته وشعره, د. محمد مجيد السعيد: 18.

(109) أبو العباس أحمد بن شكيل الأندلسي– شاعر شريش, حياة قارة: 81 .

(110) في المصطلح النقدي, د. أحمد مطلوب: 186.

(111) ديوان لسان الدين بن الخطيب: 185/1.

(112) زاد المسافر وغرة محيا الأدب السافر, ابن إدريس التجيبي: 131.

(113) ديوان ابن الأبار: 307.

(114) الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة, لسان الدين بن الخطيب: 16. وينظر: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، المقري التلمساني: 516/5.

(115) ديوان ابن خاتمة الأنصاري: 118.

(116) شعر ابن جابر الأندلسي: 23.

(117) ينظر: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور, د. رجاء عيد: 469.

(118) ديوان ابن الأبار: 307.

(119) ديوان ابن سهل الأندلسي: 67. وتنظر أيضاً: 175, حيث وظف الشاعر أكثر من طباق.
(120) ديوان حازم القرطاجني: 97.
(121) ديوان ابن خاتمة الأنصاري: 14.
(122) ديوان عبد الكريم القيسي: 156.
(123) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده, ابن رشيق القيرواني: 3/2.
(124) ديوان الأمير أبي الربيع: 74.
(125) ديوان ابن الأبار: 364.
(126) شعر ابن جابر الأندلسي: 20.
(127) ديوان ابن زمرك الأندلسي: 273.

مصادر البحث ومراجعه

- القرآن الكريم.

1. ابن الجيلب الغرناطي – حياته وشعره، د. علي محمد الذقراط، ط1، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، الجماهيرية العربية الليبية، 1424هـ.
2. ابن زهر الحفيد الأندلسي – حياته، شعره، موشحاته، د. محمد مجيد السعيد، مجلة المورد، المجلد التاسع، العدد الثاني، 1400هـ-1980م.
3. أبو العباس أحمد بن شكيل الأندلسي شاعر شريش، تقديم وتحقيق حياة قارة، ط1، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1998م.
4. اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د. محمد مصطفى هدارة، دار المعارف، القاهرة، 1963م.
5. الإحاطة في أخبار غرناطة، لأبي عبد الله محمد بن عبد الله الشهير بلسان الدين بن الخطيب، (ت776هـ)، شرحه وضبطه وقدم له د. يوسف علي طويل، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003م.
6. اختصار القِدْح المُعلَّى في التاريخ المُحلَّى، لأبي الحسن علي بن موسى بن سعيد المغربي الأندلسي (ت685هـ)، تحقيق إبراهيم الأبياري، الهيأة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1955م.
7. أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، لأحمد بن محمد المَقْري التلمساني (ت1041هـ)، ضبطه وحققه وعلق عليه إبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1939م.

8. أسرار البلاغة في علم البيان, للإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت471 أو 474 هـ)، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية لطباعة والنشر ، دت.
9. الأسلوب . دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، لأحمد الشايب، ط3، مكتبة النهضة، القاهرة، 1952م.
10. إشكالية التماثل والتميز في الشعر الأندلسي من دولة الموحدين حتى سقوط غرناطة – دراسة نقدية، عبد الكريم فاضل عبد الكريم العاني، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، 2009م.
11. الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس،مكتبة الأنجلو المصرية، 2007م.
12. أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ط2, مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1941م.
13. الإغراب في الشعر العراقي في القرن السابع الهجري، أحمد علي إبراهيم الفلاحي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة العراقية، 2012م.
14. الإيضاح في علوم البلاغة، لجلال الدين محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني (ت739 هـ)، مطبعة السُّنة المحمدية، القاهرة، دت.
15. البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، د. فليح كريم الركابي، مجلة الآداب، جامعة بغداد، العدد الثاني والستون، 2002م.
16. تحفة القادم، لأبي عبد الله محمد بن الأبار القضاعي البلنسي (ت 658 هـ)، أعاد بناءه وعلق عليه د. إحسان عباس، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت–لبنان، 1406 هـ–1986م.
17. التصوير البياني –رؤية بلاغية نقدية، د. شفيع السيد، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998م.
18. التلخيص في علوم البلاغة، للخطيب القزويني، شرح عبد الرحمن البرقوقي، ط2، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، 1932م.
19. جدلية الخفاء والتجلي – دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، ط1، دار العلم، بيروت ، 1979م.
20. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، لأحمد الهاشمي، ط13، المكتبة التجارية بمصر، 1963م.
21. خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981م.
22. دراسات في النقد الأدبي، د. رشيد العبيدي، ط1، مطبعة المعارف، بغداد، 1968م.

23. دلائل الإعجاز، للإمام عبد القاهر الجرجاني، تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، مطبعة الفجالة الجديدة، القاهرة، 1969م.
24. ديوان إبراهيم بن الحاج النميري، تقديم وضبط د. عبد الحميد عبد الله الهرامة، المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 1424هـ-2003م.
25. ديوان ابن الأبار، قراءة وتعليق الأستاذ عبد السلام الهراس، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية، 1420هـ-1999م.
26. ديوان ابن الجنان الأنصاري الأندلسي- شاعر المديح النبوي بالأندلس في القرن السابع الهجري، جمع وتحقيق ودراسة د. منجد مصطفى بهجة، 1410هـ-1990م.
27. ديوان ابن خاتمة الأنصاري، حققه وقدم له د. محمد رضوان الداية، 1392هـ-1972م.
28. ديوان ابن الخلوف الأندلسي، المطبعة السليمية -بيروت، 1873م، وطبعة بيروت 1874م.
29. ديوان ابن عبد ربه المرك الأندلسي، تحقيق د. محمد توفيق النيفر، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1997م.
30. ديوان ابن سهل الأندلسي، قدم له د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1400هـ-1980م.
31. ديوان ابن فركون، تقديم وتعليق محمد بن شريفة، ط1، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، 1407هـ-1987م.
32. ديوان أبي حيان الأندلسي، تحقيق د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديثي، ط1، مطبعة العاني، بغداد، 1969م.
33. ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحدي، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، معهد مولاي الحسن للبحوث الميزانية بالرباط.
34. ديوان الأندلس (أبو بكر يحيى بن مجبر الموحدي)، جمع ودراسة وشرح د. يوسف عيد، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، 2002م
35. ديوان حازم القرطاجني، تحقيق عثمان الكعاك، دار الثقافة، بيروت - لبنان، 1960م.
36. ديوان الرصافي البلنسي، جمعه وقدم له د. إحسان عباس، ط1، دار الثقافة، بيروت، 1973م.
37. ديوان الصيب والجهام والماضي والكهام، لسان الدين بن الخطيب، دراسة وتحقيق د. محمد الشريف قاهر، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1973م.
38. ديوان أبو عبد الله الرميم القيسي الأندلسي، تحقيق جمعة شيخة ومحمد الهادي الطرابلسي، المؤسسة الوطنية للترجمة والنشر والتحقيق والدراسات، قرطاج تونس، 1988م.

39. ديوان لسان الدين بن الخطيب السلماني، صنعه وحققه وقدم له د. محمد مفتاح، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1409 هـ-1989م.
40. الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، لأبي عبد الله محمود بن محمد بن عبد الملك الأنصاري الأوسي المراكشي (ت703هـ)، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت ، د.ت.
41. ذيل وفيات الأعيان المسمى درة الحجال في أسماء الرجال، لأبي العباس أحمد بن محمد المكناسي الشهير بابن القاضي (ت1025 هـ)، تحقيق د. محمد الأحمدي أبو النور، ط1، المكتبة العتيقة - تونس، دار التراث - القاهرة، 1391 هـ-1971م.
42. رثاء الشعر- دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية
43. الزاهرة، بغداد، 1998م. حيا الأب السافر، لأبي بحر صفوان بن إدريس التجيبي المرسي (ت598 هـ)، أعده وعلق عليه عبد القادر محداد، دار الرائد العربي،
44. بيروت لبنان، 1980م. الأندلسي، صنعه د. أحمد فوزي الهيب، ط1، دار سعد الدين للطباعة والنشر ، دمشق، 2007م.
45. شعر ابن جبير، جمع وتحقيق فوزي الخطبا، ط1، منشورات دار الينابيع ، عمان،
46. 1993م. أبي البركات ابن الحاج البلفيقي، بعناية عبد الحميد عبد الله الهرامة، ط1، مطبوعات مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث بدبي، الإمارات العربية
47. المتحدة، 1418هـ-1998م. جمعه وحققه د. إنقاذ عطا الله محسن العاني، مجلة الأستاذ، كلية التربية - ابن رشد، جامعة بغداد، العدد الخامس والعشرون،
48. 1422هـ-2001م. أبي سعيد بن حكم (601-680هـ) حاكم منرقة مع ما وصل إلينا من توشيحه ونثره، صنعة وتوثيق د. محمد عويد الساير، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإنسانية، المجلد الثالث، العدد التاسع، 2007م.
49. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ألديزابيث درو، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961م.
50. الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام وأثر البيئة فيها، ساهرة عبد الكريم، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1404 هـ-1984م.
51. الصورة الأدبية، د.مصطفى نصف، دارمصر لطباعة، القاهرة، 1958م.

52. الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مراجعة د. عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982م.
53. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، ط1، المركز الثقافي ، بيروت، 1990م.
54. الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، ط1، جامعة اليرموك، أربد، الأردن، 1980م.
55. الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر ، عمان . الأردن، 1983م.
56. الصورة في شعر مسلم بن الوليد، أحمد علي الفلاحي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، 2002م.
57. الصورة المجازية في شعر المتنبي، جليل رشيد فالح، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1985م.
58. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت456هـ)، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط3، المكتبة التجارية، مطبعة السعادة بمصر، 1963م.
59. الغصون اليانعة في محاسن شعراء المائة السابعة، لابن سعيد الأندلسي، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار المعارف بمصر، دت.
60. الفتن والحروب وأثرها في الشعر الأندلسي (من سقوط الخلافة إلى سقوط غرناطة)، د. جمعة شيخة، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 1994م.
61. فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد, ط2, منشأة المعارف
62. في الإسلام وقضايا النقد الأدبي، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 2001م.
63. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، 1974م.
64. كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (المتوفى بعد 395 هـ)، تحقيق علي البجاوي وأبي الفضل إبراهيم، ط1، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، 1952م.
65. الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة، تأليف لسان الدين بن الخطيب، تحقيق د. إحسان عباس، ط1، دار الثقافة، بيروت، 1963م.

66. لسان العرب، لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور(ت711 هـ)، ط4، دار صادر، بيروت، 2005م.
67. لغة الشعر العربي الحديث – مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، د. السعيد الورقي، ط3، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1984م.
68. لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية في عصر الطوائف (399-502 هـ)، بشرى محمد طه البشير، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1410 هـ.-1990م.
69. اللغة في الخطاب النقدي العربي – تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992م.
70. مرج الكحل الأندلسي – سيرته وشعره، د. صلاح جرار، ط1، دار البشير، 1993م.
71. مع الإنسان، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، 1970م.
72. معجم البلدان، للشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي (ت626 هـ)، الطبعة الأخيرة، مطبوعات دار المأمون، القاهرة،
73. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1986م.
74. المغرب في حلى المغرب، لابن سعيد الأندلسي، تحقيق د. شوقي ضيف، ط4، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
75. مفتاح العلوم، لأبي يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي (ت626 هـ)، تحقيق أكرم عثمان يوسف، ط1، دار الرسالة، بغداد، 1400 هـ.- 1980م.
76. موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، 1965م.
77. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، المقري التلمساني، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ت.
78. نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين، محمد عبد الله عنان، ط1، مطبعة مصر، القاهرة، 1949م.
79. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان (ت681 هـ)، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968م.

Farewell Poetry in Andalusia During the Time of the Unitarian and Beni –Al-Ahmer.

A study in the style, graphical image, and internal rhythm

Asst. Prof. Nahi Ibrahem Al-Obaydy **Ziyad Tariq Lafta Al-Ubaidi**
Al-Iraqia University\ College of Arts
2013A.D. -1433H.

Abstract

This research studies the farewell poetry in Andalusia during the time of the Unitarian and beni –Al-Ahmer in three artistic aspects which have formed main titles of three sections preceded by an entrance. The entrance is entitled (Aglance about Farewell Poetry in Andalusia During the Time of the Unitarian and Beni –Al-Ahmer). The sections are: the first section: the style, the second section: the graphical image, and the third section: the internal rhythm. The research has ended up with a conclusion, which includes the most important findings and perhaps the most prominent of them are:

1. The research has shown that the farewell poets have succeeded in improving their texts through diversification in the styles they used such as questioning, demanding, appealing, and others. They have chosen these methods because of its large impact in influencing the receiver and his intension to the text as well as its impact in shipping the texts with meanings and honest emotions that affect sincere souls.
2. The research has revealed that the farewell poets have used the graphical images which are based on relations of metaphor such as simile, metonymy, and metaphor in order for stirring the imagination of the receiver and drawing an effective image to the position of farewell.
3. The research has shown that the interior music represented by the arts of (repetition, alliteration, counterpoint, and export) has created an effective musical rhythm which heightens the farewell poetry to give it beauty and splendor.

The conclusion is followed by a list of sources and references used in this research.