دراسة أسلوبية لهمزية ابن الأبَّار القضاعي في رثاء الأندلس (بناء على نظرية شميسا الأسلوبية)

الدكتور عبد الوحيد نويدي
أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران
a.v.navidi@scu.ac.ir
الدكتور حسين گلي
أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية وآدابها جامعة أراك، أراك، إيران
h-goli@araku.ac.ir
مهران معصومي
طالب الدكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة زاري، كرمانشاه، إيران
mehranmasooomi@gmail.com

A stylistic study of Hamziyah Ibn al-Abbar al- Quza'i in the lament of Andalus (based on the stylistic theory of Shamisa)

Abdol vahid Navidi
Assistant Professor , Department of Arabic Language and Literature , Shahid Chamran University of Ahvaz , Ahvaz , Iran
Hossein Goli
Assistant Professor , Department of Arabic Language and Literature , Arak University , Iran
Mehran Masoumi
PhD Student of Arabic Language and Literature , razi University of Kermanshah , Iran

الملخص:-

يعد الرثاء من أبرز فنون الشعر العربي وأقدمها على مر العصور، وبما أن مأساة الأندلس هي إحدى المآسي المؤلمة التي اجتاحت العالم الإسلامي، فإن الشعراء قاموا بوصف هذه المأساة الكبرى، وتصوير أحوال أهل الأندلس بأرق أساليب الحزن وأشد التعبيرات إيلامًا. فابن الأبَّار القضاعي البلنسي (ت ٥٩٥هـ) من أشهر شعراء عصر الموحّدين، وله قصيدة طويلة في رثاء الأندلس، والتي أثنى فيها على السلطان التونسي أبي زكريا بن أبي حفص، وعبّر عن المصائب التي حلت بالأندلس وطلب منه المساعدة لإنقاذها. وسوف نقوم في هذا البحث، بدراسة أسلوبية لهمزيته من أجل تقييم قدرة الشاعر على إنشاد الرثاء وتحديد سماتها الفنية، وكذلك تحديد مدي تأثير حادثة فقدان الأندلس في الشعراء.

من أهم النتائج التي توصل إليها هذا البحث، أن مضمون القصيدة يشتمل على مديح زعماء المسلمين ورثاء الأندلس ووصف أوضاعها السيئة وطلب المساعدة لإنقاذها من أيدي الأعداء، وأن الشاعر يهتم اهتمامًا كبيرًا بالموسيقي الداخلية والخارجية وأنّ مجيء القصيدة على حرف رويّ الهمزة التي يليها حرفا "ه" و"ا"، يتماهى مع محتوى القصيدة تماهيا كاملا، وأن نسبة استعمال الشاعر للجمل الفعلية، خاصة الأفعال الماضية، أكبر بكثير من الجمل الاسمية، إذ يكون هناك انسجام وتلاؤم كامل بين المستويات اللغوية، والفكرية، والأدبية.

الكلمات المفتاحية: الأسلوب، الرثاء، الأندلس، ابن الأبَّار القضاعي، سيروس شميسا.

Abstract:-

Lamentation is one of the most prominent and oldest arts of Arabic poetry throughout the ages, and since the tragedy of Andalusia is one of the painful tragedies that swept the Islamic world, the poets described this great tragedy, and portrayed the conditions of the people of Andalusia with the most gentle methods of sadness and the most painful expressions. Ibn al-Abar al-Quda'i al-Balani (d. 595 AH) is one of the most famous poets of the Almohad era, and he has a long poem in the lamentation of Andalusia, in which he praised the Tunisian Sultan Abi Zakaria ibn Abi Hafs, and expressed the misfortunes that befell Andalusia and asked him for help to save it. In this research, we will study a stylistic study of his Hamziyah in order to assess the poet's ability to sing lamentations and determine its artistic characteristics, as well as determine the impact of the loss of Andalusia on poets.

One of the most important findings of this research is that the content of the poem includes the praise of Muslim leaders and the lament of Andalusia, describing its bad conditions and asking for help to save it from the hands of the enemies, and that the poet pays great attention to internal and external music, and that the poem's coming to the letter Roy is the hamzeh followed by the letter "H." And "a" is completely identical with the content of the poem, and the poet's use of phrasal verbs, especially past verbs, is much greater than the nominal sentences, as there is complete harmony and compatibility between the linguistic, intellectual, and literary levels.

Key words: style, lamentation, Andalusia, Ibn Al-Abar Al-Quza'I, Shmaisa.

١ـ المقدمة:ـ

شهدت شبه الجزيرة الإيبيرية التي انضمت إلى الجغرافيا الإسلامية في أواخر القرن الأول الهجري، عديدًا من الأحداث على مدي ثمانية قرون، وأخيراً في نهاية القرن التاسع للهجري تمَّت إزالتها من الجغرافيا الإسلامية مع سقوط آخر دولة إسلامية "بني أحمر" وانضمامها إلى عالم المسيحية. في أثناء تواجد المسلمين في الأندلس، اندلعت اشتباكات دامية بين المسلمين والمسيحيين لاستعادة السيطرة على المدن. وخلال هذه الحروب سقطت مدن الأندلس الواحدة تلو الأخرى ووقعت في أيدي المسيحيين، ومنذ القرن السادس الهجري وما بعده، أصبح المسيحيون أكثر جرأة ونهبوا المدن الإسلامية، بسبب ضعف ملوك الأندلس والخلافات بينهم، والإقبال على اللهو واللعب، والصراعات الداخلية، والمماطلة في القتال والجهاد ضد الأعداء.

لقد كان العصر الذي عاش فيه ابن الأبار، حافلاً بالأحداث التاريخية الموجعة في المغرب الإسلامي بعامة، وفي الأندلس خاصة، فلقد أخذت قوة الموحدين في الأندلس في الانحسار، ولا سيما بعد معركة العقاب (٦٠٩ هـ)، تلك المعركة التي كانت سببا في ضعف المغرب والأندلس[١] كما كانت إيذانا بنهاية دولة الموحدين أنفسهم، ونهاية الأندلس تبعا لهم، وأدرك الأندلسيون وقوع بداية النهاية. "فمنذ سقوط طليطلة عام ٤٧٨هـ، وتلتها قرطبة عام ٦٣٣هـ، ثم أشبيلية عام ٦٤٥هـ، أيقنت الأندلس نهايتها المحتومة، فقد انفرط عقدها وانشطرت إلى ممالك صغيرة متناثرة متناجرة"[٢] وقد سجل ابن الأبَّار وابن عبدون وأبوالبقاء الرندي هذا الانكسار، وأثار شجونَهم ما حلّ بالأندلس[٣].

ذلك الحين كان الخطر يقترب من بلنسيه يوما بعد يوم على يد الأرغونيين حتى حاصروها واستولوا عليها ٦٣٦هـ،[٤] وشهد ابن الأبَّار هذا السقوط، ولم تفلح محاولاته في استنجاد الحفصيين، لإنقاذها، فظل يصعد الزفرات تلو الزفرات من أجلها، قال أحد الباحثين عن ابن الأبار "لانبالغ إن قلنا إن ابن الأبَّار كان هو الأديب المسؤول في تاريخ الأندلس وربما إلى آخر تاريخها الإسلامي الذي جعل من شعره سجلًا لقضية بلده وهمومه نحوها. لأنه سجل شعري نابض بما عرفته تلك المرحلة من أحداث وماعانته من نكبات، فقد كان ابن الأبار ديوان الأندلس بحق، فهو تعبير صادق عن تاريخ وطنه السياسي والاجتماعي"[٥].

وهكذا شعراء الأندلس ومن ضمنهم ابن الأبار، شهدوا سقوط المدن والقواعد الإسلامية واختفاء الآثار الإسلامية، فلذلك عمّ الحزنُ والألم كيانَهم بأكمله، وأحيانًا مدُّوا يد العون إلى المسلمين وحكامهم من خلال إنشاد الشعر، ويندبون أحياناً على الأراضي المفقودة، ويدعون أهل الأندلس إلى الاستقرار والمقاومة أمام الأعداء. لذلك نشأ نوع من الشعر في الأندلس يسمى بشعر الاستصراخ أو الاستنجاد أو الاستغاثة، بهدف إثارة الحمية القومية لملوك العرب والحماية الدينية الإسلامية للمسلمين تجاه اعتداءات المسيحيين. ومن القصائد التي نُظمت لمساعدة أهل الأندلس في الدفاع ضد الأعداء اللذين أطمعهم ضعفُ ملوك المسلمين بها، همزية ابن الأبّار القضاعي البلنسي، مطلعها:

نَادَتْكَ أنْدَلُسٌ فَلَبِّ نِدَاءَهَا واجْعَلْ طَوَاغِيتَ الصَّلِيبِ فِدَاءَهَا[٦]

هذا هو البيت الأول للقصيدة ويكون كمقدمة دالة على قصد الشاعر وهو تهيئة لما يرد في الأبيات بعده وكأن الشاعر يحاول استنهاض همة الممدوح أولًا وهمم المسلمين ثانيًا، لمساعدة بلنسية وأهلها أمام الأعداء المسيحيين. إن الدراسة الأسلوبية لهمزية ابن الأبّار القضاعيّ، يكشف للدّارس عن ثراء قصيدته بالملامح الأسلوبيّة التي تسهم في الكشف عن مواطن الجمال، وتكامل الأدوات الشعريّة، وعمق الفكرة التي هيّأت للشاعر أن يحقق إضافة نوعيّة لنتاجه الشعريّ المتميّز. فلذلك يحاول كاتبو المقال دراسة أسلوبية لهمزية الشاعر في رثاء بلنسية على أساس نظرية شميسا الأسلوبية وتسليط الضوء على أهم الملامح الأسلوبية ووظائفها الجمالية وأبعادها الدلالية من خلال الإجابة عن هذه الأسئلة: ما خصائص القصيدة على المستوى الفكري؟ وما أهم سمات القصيدة على المستوى اللغوي؟ ما أهم سمات القصيدة على المستوى الأدبي؟

٢- خلفية البحث

وقد ألفت عدة كتب ومقالات عن الأبّار القضاعي والبكاء على المدن والأراضي منها:

١. بحث معنون "بكاء القيروان في الشعر العربي" للدكتور سعد بوفلاقة. درس فيه المؤلف قصائد أربعة الشعراء القيروانيين: ابن رشيق القيرواني وابن شرف القيرواني وأبي الحسن الحصري القيرواني وعبدالكريم بن فضال القيرواني.

٢. بحث معنون "الدراسة الموسيقائية لسينية ابن الأبَّار وعلاقتها بموضوع المقاومة" لسيد مهدي مسبوق وطيبة نوروزي سلطان ومحمد جواد عندليبي. لقد تناول الكاتبون فيه الموسيقي الخارجية والداخلية والجانبية والمعنوية لهذه القصيدة.

٣. بحث معنون " رثاء المدن بين سقوط الأندلس وأحداث الثلاثاء الأسود" لجغام ليلي، قام الكاتب فيه بالتحليل البلاغي البياني (التشبيه والمجاز والكناية) ودراسة المحسنات البديعية.

٤. بحث معنون "الاستعارة في شعر ابن الأبَّار" رسالة الماجستر لكاتب أحمد محمد الشوافدي محمد. ركز هذا البحث على دراسة الصورة الاستعارة في شعر ابن الأبار بأكمله.

٥. كتاب " رثاء المدن في الشعر الأندلسي" لعبدالله محمد زيات.

٦. كتاب "الشعر العربي في رثاء الدول والأمصار حتى نهاية سقوط الأندلس" لشاهر عوض كفاوين. قد تناول الكاتب فيه القصائد التي نظمها الشعراء الأندلسيون في رثاء المدن التي سقطت. من خلال دراسة المقالات والكتب التي ألفت عن ابن الأبَّار، تبين لنا أنه لم تدرس هذه القصيدة دراسة أسلوبية حتى الآن، وعليه فإن هذا المقال أصيل وجديد من نوعه.

٣ـ سيرة ابن الأبَّار القضاعي

ولد أبو عبدالله محمد بن عبدالله بن أبي بكر القضاعي البلنسي، المعروف بـ "ابن الأبَّار" سنة ٥٩٥هـ في مدينة بلنسيّة. إنه كاتب وفقيه وناقد ونحوي ومحدث وشاعر أندلسي، وتعلم في مسقط رأسه الحديث، والشعر، والأدب، والعلوم الشائع في ذلك الوقت.[٧] ابن الأبَّار القضاعي هو أحد الشعراء والمؤرخين المشهورين في الأندلس، وله قصائد جميلة في "الوصف، والغزل، والنسيب، والاعتذار، والمديح". ويولي في أشعاره اهتماماً كبيراً لشكل[٨] الشعر واستعمل "الجناس، والمحسنات البديعية الأخرى". من أهم أعماله التي يمكن الإشارة إليها، "التكملة لكتاب الصلة"، و"تحفة القادم في شعراء الأندلس"، و"الحلة السيراء في أشعار الأمراء"، و"إيماض البرق في أدباء الشرق، و"معادن اللجين في مراثي الحسين".[٩]

٤ـ نظرية شميسا الأسلوبية

لكي نتمكن من تحليل أسلوب النص، يجب أن نكون مسلحين بطريقة محددة، وأبسط هذه الطرق وأكثرها عملية، هو دراسة النص من وجهات النظر الثلاثة: "الغة"، و"الفكر"، و"الأدب"، حتى نتمكن من التعرف على مكونات النص، وفهم بنيته وفقًا للعلاقة التي توجد بين عناصره ومكوناته(١٠).

يطرح سيروس شميسا ثلاثة مستويات للدراسة الأسلوبية للنص:

١- المستوى اللغوي(١١) ٢- المستوى الفكري(١٢) ٣- المستوى الأدبي(١٣).

يقسِّم شميسا المستوى اللغوي إلى ثلاثة أقسام: "صوتي(١٤)، ومعجمي(١٥)، ونحوي(١٦)". في المستوى الصوتي يدرس الموسيقي الخارجية والداخلية، وفي المستوى المعجمي يدرس الكلمات، و في المستوى النحوي المعاني العامة للجمل والأساليب الخبرية والإنشائية، والإثبات والنفي، والتأكيد، والطلب مثل الاستفهام، والأمر، والنهي(١٧).

وفي المستوى الفكري يجب على الدارس أن يحدد: هل العمل ذاتي أم موضوعي؟ هل هو حزين أم غير حزين؟ ما هو الفكر الخاص الذي يتابعه المؤلف؟ في هذا القسم، تتم دراسة الفكر أو الأفكار التي تحكم القصيدة. يعتقد شميسا أن الدارس الأسلوبي يمكنه بسهولة تحديد الأسلوب العصري أو حتى الأسلوب الشخصي من خلال دراسة المستوى الفكري للعمل(١٨).

أما المستوى الأدبي فيشتمل على القضايا البيانية مثل التشبيه، والاستعارة، والمجاز والقضايا البديعية مثل الإيهام، والتناسب"(١٩).

٥ ـ دراسة همزية الشاعر الأسلوبية

في هذا القسم سوف نقوم بدراسة أسلوبية لهمزية الشاعر في المستويات الثلاث: الفكرية واللغوية، والأدبية.

٥-١) المستوى الفكري

إن فكر كل إنسان يسبب في تكوين سلوكه الاجتماعي والفردي وإن سلوك أي أديب

ورد فعله تجاه مختلف القضايا هي آثاره وكتاباته التي يمكن من خلال دراستها أن نصل إلى أسسه الفكرية، فبناء على ذلك، سوف نقوم بدراسة أهم الأفكار الموجودة في همزية ابن الأبّار:

٥-١-١) اغتنام الفرصة: ابن الأبّار شهد أحداثاً كثيرة طوال حياته. وعندما يتذكر عدم استقرار الأندلس ونهايتها السيئة، يدعو قارئه ومخاطبه إلى إدراك الزمن الحاضر واغتنام الفرصة، وإنه يرى بعينيه سقوط مدن الأندلس ويثير حضور الأندلس المستمر في ذهنه رغبة في طلب المساعدة من ملك تونس، فإن هذه الدعوة لاغتنام الفرصة يمكن أن يكون لها تأثير عميق في المخاطب والقارئ، خاصة وأن الشاعر نفسه له آراء وحكم خاصة وقد تحمَّل الكثير من المرارة والمصاعب، يمكن ملاحظة ذلك من الأبيات الأولى للقصيدة:

نَادَتْكَ أُنْدُلُسٌ فَلَبِّ نِداءَها ... واجْعَل طَواغيتَ الصّليبِ فِداءَها

صَرَخَتْ بِدَعوَتك العليّة فاحْبُها ... من عاطِفاتك ما يقي حوْباءها

واشْدُدْ بِجلبك جُرْد خَيلك أزْرَها ... تَرْدُدْ على أعْقَابِها أرْزَاءها[٢٠]

أو كقوله:

رِشْ أيها المولى الرّحيمُ جناحَها ... واعْقِدْ بِأرْشية النّجاةِ رِشاءَها

أَشفى على طرفِ الحياةِ ذَماؤُها ... فاستبْق للدّين الحَنيف ذماءَها[٢١]

٥-١-٢) المدح: من البيت ٥٢ إلى البيت ٩٠، يمدح الشاعر حاكم تونس، كما يُنهي الأبيات الأخيرة من قصيدته بمدح ممدوحه، والسبب في إشادة الشاعر بالحاكم التونسي كثيراً، تشجيعه على إنقاذ الأندلس من أيدي الأعداء الذين أطمعهم ضعف حكام المسلمين بها. على الرغم من أن القصيدة تبدأ بطلب المساعدة وتنتهي بمدح الممدوح، إلا أن بداية القصيدة ونهايتها تنسجمان وتتناسبان معا. ذلك لأن الشاعر يطلب المساعدة، فقد أنهى القصيدة بالثناء لاستفزاز السلطان بطريقة ما للمساعدة.

٥-١-٣) التعبير عن الجرائم المسيحية وسيطرتها على الأندلس: كثيراً ما يشير الشاعر إلى جرائم المسيحيين، كقوله:

بِأبي مدارسُ كالطلول دَوارسٌ ... نَسخَتْ نواقيسُ الصّليب نِداءَها

ومصانعٌ كسَف الضّلالُ صَباحها ... فيخالُه الرّائي إليْه مَسَاءَها

رَاحَـتْ بهـا الوَرْقـاءُ تُسـمعُ شـدوَها وغَـدت تُرجِّـعُ نَوْحَهـا وبكاءَهـا
عَجَبـاً لأهْـل النـار حلّـوا جَنّـةً مِنْهَـا تمُـدُّ عَلَـيْهِم أفْيَاءَهـا[٢٢]

٥-١-٤): وصف محنة المسلمين في أراضي الأندلس المفقودة: يصف الشاعر في كثير من أبيات القصيدة، المصائب التي حلت بالمسلمين الأندلسيين، منها:

وبَهـا عَبيـدُك لا بَقـاءَ لَهُـم سـوى سُـبُل الضّـراعة يَسْـلُكون سَـواءَها
خَلَعَـتْ قُلُـوبُهُمُ هُنـاك عزَاءَهـا لمّـا رأتْ أبْصـارُهُم مَـا سـاءها
دُفِعـوا لأبكـارِ الخُطـوب وعُونهـا فَهُـمُ الغَـداةَ يُصـابِرونَ عَنَاءَهـا
وَتَنَكّـرَتْ لَهُـم اللّيـالي فَاقْتَضَـتْ سَـرَّاءَها وَقَضَـتْهُمُ ضَـرّاءَها
تِلـك الجَزيـرَةُ لا بقـاء لهـا إذا لَـمْ يَضْـمن الفَـتْحُ القريـب بَقاءَهـا[٢٣]

الشاعر غاضب جدا مما حل بالمسلمين، وما ارتكبه الصليبيون الطغاة في حق المدن العامرة بكل أنواع التمدن ومظاهر الثقافة وحواضر العلم والمعرفة وكل أنواع الفنون والآداب، وصور فيها ما شاهده وعايشه من أهوال مشحونة بالحقد الصليبي على الإسلام والمسلمين.

٥-٢) المستوى اللغوي

هذا المستوى يشتمل على ثلاثة أقسام، سوف ندخل في شرح وتحليل كل قسم منها فيما يأتي:

٥-٢-١) المستوى الصوتي

يعد المستوى الصوتي في دراسة الأعمال الأدبية من المستويات التي أولاها النقاد اهتماماً بالغًا، ذلك لما في الأصوات من دلالة تساعد المبدع في التعبير عن مكنوناته، وبما أن التحليل الصوتي يزيد من تعمق القارئ في الدلالات الموجودة في النص، سوف نقوم بدراسة هذا المستوى بنوعيه الخارجية والداخلية في همزية الشاعر.

٥-٢-١-١) الموسيقى الخارجية

تعني موسيقى الشعر الخارجيةُ، وزنَ القصيدة والقافية. والوزن هو أن القصيدة تحتوي على كميات معينة ومنظمة من الحروف الساكنة والمتحركة، والتي يمكن تسميتها بالشكل

الإيقاعي الذي يراعيه الشاعر من بداية القصيدة إلى نهايتها.[٢٤] الوزن عند الأديب برويز ناتل خانلري هو "نسبة ناتجة عن إدراك الوحدة بين كثير مما يحدث في الزمن".[٢٥] هناك من يعتقد أيضًا أن "الوزن لا يشمل فقط الأوزان العروضية، بل أنه يشتمل على "أي نسبة وإيقاع ناتج عن طريقة تكوين الكلمات، واختيار القوافي، وتناغم الحروف الساكنة والحروف المتحركة، وما إلى ذلك"[٢٦]

جاءت القصيدة على البحر الكامل: "مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ". هذا البحر على حد ما قال إبراهيم أنيس، اهتم به الشعراء كثيراً في الشعر،[٢٧] والبحور الكاملة والطويلة والبسيطة والخفيفة كانت الأكثر استخداماً بين الشعراء،[٢٨] هذا يدل على أن الشعراء كانوا أكثر ميلا إلى البحور التي تكثر فيها التفعيلات. يعتقد إبراهيم أنيس أنه في كثير من الحالات، تحل تفعلية "مُستَفعِلُن" محل تفعيلة "مُتْفاعِلُن" لدرجة أنه يمكن اعتبار تفعيلة "مُستَفعِلُن" ضمن تفعيلات الكامل. تفعلية "مُتْفاعِلُن" من حيث الموسيقي يعادل تفعلية "مُستَفعِلُن".[٢٩]

"يتميز هذا البحر بحركة نشطة داخل البنية الإيقاعية"،[٣٠] فالحركة داخل التفعيلة تتطلب نشاطا: فتفعيلة "متفاعلن" تبدأ بالحركات المتتالية، ثم يتلوها السكون لتعود الحركة للانبثاق وبعدها سكون. هذه الحركية توزعت في ربوع القصيدة، وكأن الشاعر يريد من ممدوحه أن يسرع في استنجاد الأندلس، فالحزم يقتضي السرعة ويحتاج إلى كلمات لا تعرف السكون، وعليه تكون العلاقة بين الوزن والعاطفة علاقة تكاملية، فالقصيدة بكل ما فيها من المعاني، تحتاج إلى تحرك ونشاط وسرعة ليتحقق استرجاع الأندلس.

أما القافية فاهتم علماء العروض قديما بمفهومها، "فمنهم من ذهب إلى أنها آخر كلمة في البيت، وهو ما ذهب إليه الأخفش، ومنهم من ذهب إلى أنها آخر حرف ساكن من البيت إلى أول ساكن يليه متحرك قبل ذاك الساكن وهو ماذهب إليه الخليل بن أحمد الفراهيدي"،[٣١] فالقافية في القصيدة هي "فداءها" عند الأخفش، و"داءها" عند الخليل. فهذه النقرة الصوتية المتكررة تؤدي إلى اتساق النص وانسجامه، كما أن لها وظيفة متعلقة بالقارئ؛ إذ تجعله يتلقى البيت وينتظر ورود القافية ورويّها، فيستجمع الفكرة الجزئية ثم يربطها بالأفكار الأخرى فتتكون له فكرة رئيسة كلية.

فيكون لتنوع حروف القافية وتكرارها – سواء كانت "فداءها" أو "داءها" – في مقاطع

معينة وضمن مسافات معينة، أثرٌ موسيقيٌّ يسري في جسد القصيدة والمتلقي معا، تقوم حروف القوافي والكلمات التي جاءت فيها هذه الحروف، بعدة وظائف إيحائية وتعبيرية وجمالية، وذلك عن طريق تكرارها، لتخلق آثارًا صوتية تبعث في النفس شعورًا معينًا قد يوحي بعدة معان، معظمها تدل على الحسرة والحزن والألم، مثل: **(ساءها – عَنَاءَها – ضَرّاءَها – مَسَاءَها – وبكاءَها – وشِفَاءها – أسْوَاءها – إنْهاءها – دِماءَها – أعْبَاءهَا – أنْضَاءَها)**.

تجدر الإشارة إلى أن أهم الحروف في القافية هو حرف الرويّ، وهو حرف تؤسس عليه القصيدة وتنسب إليه، مثل الدالية أو النونية أو الهمزية. بما أن حرف الرويّ هو أهم حروف القافية بل البيت والقصيدة، يكون العامل الأساسي في الوحدة اللفظية والدلالية لأنه يخلق الوحدة بين مصاريع القصيدة كلها بتكراره. ولعل هذا هو السبب في تسمية القصائد بحرف الرويّ في اللغة العربية. لقد اختار ابن الأبار حرف الهمزة كرويه وهو حرف مهموس رخو، ولهذا الحرف دلالة توحي إلى أحزان الشاعروآلامه وآهاته تجاه ما يحدث للأندلس ومسلميها، كما أن له وظيفة أخرى تتجلى في الانكسار الصوتي الذي يدل على الضعف والرخو. وهكذا أنشد ابن الأبَّار همزيته ليعبر من خلالها عن الألم الذي سببته الهزيمة الشديدة للإسلام في الأندلس، واختار أفضل وأنسب قافية لها. اختيار حرف "الهمزة" كحرف رويٍّ يجعل للقصيدة موسيقى خاصة ويظهر ذروة حزن الشاعر؛ الحزن الذي يشكل المحور الرئيسي للقصيدة ويرتبط بكل الأبيات. يمكن الشعور بهذا الأمر بشكل عام من ألفاظ القصيدة وعباراتها التي لها دلالة سلبية لفظا ومعني: "خلعت عزاءَها" و"تنكرت" و"اقتضت سرّاءَها" و"قضتهم ضرّاءَها" و"أشفي على طرف الحياة ذماؤُها" و"مدارس دوارس" و"نسخت" و"الضراعة"، و"دماءها" و"الفواجع" و"أسي" و"جارح" و"نهبة" و"غزوها".

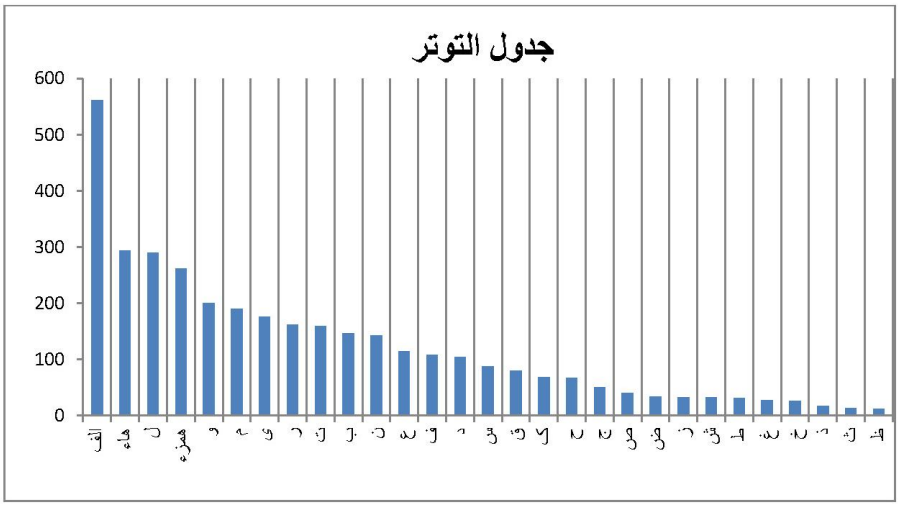
إن الموسيقى الناشئة من الوزن العروضي هي التي تلعب دورا مهما لنقل حزن الشاعر وحسرته إلى المخاطب/القارئ، وسبب هذا النوع من الموسيقى الحزينة، بالإضافة إلى الوزن العروضي هو الأسلوب الخطابي وحروف القافية التي تختم بحرفي "ها"، وهكذا وجود الهمزة كروي. فامتداد حرفي "ها" عند النطق وتكرارها في كل القصيدة، يدل دلالة واضحة على انكسار الشاعر وهزيمته وتواتر المصائب التي حلت بنفسية الشاعر.

٥-٢-١-٢) الموسيقي الداخلية

الموسيقى الداخلية هي التنسيق الصوتي والداخلي الذي ينشأ من تماسك الموسيقى بين الكلمات ومعانيها أو بعض الكلمات مع غيرها. وهذا النوع من الموسيقى هو التناسب الصوتي واللفظي بين مجموعة من الحركات والسواكن التي تؤدي وظيفتها الصوتية والسمعية، وتثير إعجاب المستمعين. تنشأ الموسيقى الداخلية أولاً من تناغم الحروف ثم تناغم الكلمات،[٣٢] وترتبط بمشاعر الشاعر وأحاسيسه. وبما أن الصوت يلعب دورًا مهمًا جدًا في كشف مشاعر الشاعر وانفعالاته سنقوم بدراسة تكرار الحروف فيما يلي:

٥-٢-١-٢-١) تكرار الحروف

يعد التكرار من أهم مصادر الموسيقى الداخلية في الشعر، ويلعب دورًا مهمًا للغاية في استحضار هذه الموسيقى. يستخدم الشاعر أو الكاتب التكرار للتعبير عن مشاعره والتأكيد عليها. فالتكرار هو الإصرار على جانب مهم من الخطاب يوليه الشاعر اهتمامًا خاصًا.[٣٣] ومن أهم أدوات ابن الأبَّار في خلق الموسيقى الداخلية هو تكرار الحروف، وبما أن تكرار الكلمات والجمل ليس له تردد عالٍ في القصيدة، نكتفي هنا بدراسة تكرار الأصوات فقط. قبل أن ندخل في دراسة تكرار الحروف وتحليلها، نأتي بالرسم البياني لتوترها في القصيدة:



الرسم البياني (١): توتر الحروف في قصيدة الشاعر

كما يتضح من الرسم البياني(١) قد تكرر حرف الف ١٦٪، وحرف الهاء ٨.٣٣٪، وحرف اللام ٨.٢٤٪، وحرف الهمزة ٧.٤٢ ٪، وحرف الواو ٥.٦٨٪، حرف الميم ٥.٤٠٪ وحرف الياء ٤.٩٧٪ وحرف الراء ٤.٥٧٪. هذه الأحرف الثمانية تشكل أكثر من ٦٠٪ من حروف القصيدة، وتوترها يرتبط ارتباطًا وثيقًا بهدف الشاعر وموضوع القصيدة ويضفي على القصيدة بكاملها نوعا من الموسيقي تتماهي تماما مع الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها إلى المتلقي، وسنحاول فيما يلي تفسير الاستخدام الكثيف لبعض الحروف وسنهمل الحروف القليلة الشيوع.

فلا عجب أن تلعب الحروف المدية واللينة دوراً بارزاً في إضفاء دلالة الحزن والأسى على القصيدة، فاعتمد ابن الأبار عليها اعتمادًا كثيرًا، خاصة حرف الالف التي ترددت بكثير في حروف القوافي، وذلك لأن امتداد هذه الحروف عامل أساسي في اتساع دلالاتها المتنوعة، الأمر الذي هيأ للشاعر فرصة استطاع من خلالها أن يعبر عن مشاعره الممتدة وأحاسيسه الحزينة والعميقة كقول الشاعر:

خَلَعَتْ قُلُوبُهُمُ هُناكَ عزَاءَها ... لَمّا رأتْ أبْصارُهُم مَا ساءها
أَشفى على طرفِ الحياةِ ذَماؤُها ... فاستبْق للدّين الحَنيف ذماءَها
يا حَسْرَتِي لِعقائِلٍ مَعْقولَةٍ ... سَئِم الهُدى نحْو الضّلالِ هِداءها
كيف السّبيلُ إلى احتِلال معاهدٍ ... شبّ الأعاجِم دُونها هيْجاءها
بِأبي مدارسُ كالطلول دَوارسٌ ... نَسختْ نواقيسُ الصّليب نِداءَها
ومصانعٌ كسَف الضّلالُ صَباحها ... فيخالُه الرّائي إليْه مَسَاءَها
رَاحَتْ بها الوَرْقاءُ تُسمعُ شدوَها ... وغَدت تُرجِّعُ نَوْحَها وبكاءَها
أمّا العُلوجُ فَقَد أحالُوا حالها ... فَمَن المُطيقُ علاجَها وشِفَاءها(٣٤)

يلمح الدارس منذ البداية لونا من الموسيقي الحزينة وقد ساعد الحروف المدية التي استخدمها الشاعر في النص على تخيل هذه الموسيقي والإحساس بها، كما يلاحظ من النص السابق أن شدة الحزن الشاعر وآلامه تجاة اعتداءات الأجانب وحنينه إلى نجاة الأندلس، كلها معان كبيرة لم يكن ليعبر عنها صوت آخر سوى الحروف المدية واللينة خاصة الألف، تلك الحروف التي تتناسب كمها الصوتي وامتدادها مع الكم الهائل من الحزن والألم اللذين يسيطران على عاطفة الشاعر. وبما أن "الصوائت تمتاز بالوضوح التام عند النطق بها

وتسمع بكامل صفات"[٣٥]، فقد استطاع الشاعر أن يوظف هذه الخاصية ليوصل صرخته إلى ممدوحه ويخبره بعمق المأساة التي عصفت ببلاد الأندلس. والهمزة التي هي حرف الروي، تتمتع بهذه الخاصية، لعل هذا السبب في تكرار الالف مرتين في القافية ومجيء الهمزة كحرف روي. فضلا عن ذلك، مجيء الألف في نهاية البيت يجعل المتلقي أن يطيل المد بقدر ما يريد وبذلك يقلل إلى حد ما، مقدار الحزن والأسى الذي يثقلان كاهله تجاه هذه المصيبة العظمي.

في الأبيات السابقة وكذا في كل القصيدة، تتكرر الحروف "ها" بكثير. ومن أهم سمات هذا الحرف هو القلق والحرارة والحزن والمشاعر الإنسانية والتنهدات والأحزان.[٣٦] والموسيقى الناشئة من بترديد الحرف "ها" في هذه الأبيات لا تخفى على أحد. وكأن الشاعر يشير إلى الشعور بالحزن والأسى الذي يسود وجوده نتيجة مصائب الأندلس وكأنه يصرخ من أعماق "آه"، كان انتشار حرف الهاء كما نشاهد في القصيدة، مصاحبا لألف المد على طول القصيدة، وملائما للتنفيس ومضارعا للأصوات الأخرى المشبعة بحركة المد.

فيمكن القول بأن الشاعر قد أضاف إلى جمال الألحان الموسيقية للأبيات بتكرار الحروف المدية "الف - واو - ياء" وحرفي " هاء وهمزه"، وتتوافق هذه الحروف مع استمرار الآلام والأحزان التي حلّت بقلب الشاعر نتيجة مأساة فقدان الأندلس. وقد أضاف تكرار هذه الحروف، خاصة الحروف المدية، إحساسا بالحزن والألم على القصيدة بكاملها، وهذا يشير إلى أن الموسيقى اللفظية من أهم أدوات الشعراء للتعبير عن مشاعرهم وانفعالاتهم.

٥-٢-٢) المستوى المعجمي

أحيانًا ما يجذب تكرار بعض الكلمات في أعمال الشاعر أو الكاتب انتباه الناقد أو المتلقي وقد يكون للفنان تصرفات عقلية معينة مع بعض الكلمات، أي يحمل عليها معنى خاصًا أو شعورًا خاصًا[٣٧].

إن البنية المعجمية والكلمات المركزية للقصيدة تخدم فكر الشاعر وعاطفته، مثل "فَلَبٌّ نِداءَها"، "واجْعل طَواغيتَ الصّليبِ فِداءَها"، "احْبُها ما يقي حوباءها"، "اشدُد أزرُها"، "رِش جناحها"، "اعقد رشاءها"، "استبق ذماءها"، "جَرِّدْ ظُباك لمحو آثار العدى"، "هُبُّوا لها"،

"أحرِزوا عليلءها"، "أولوها نصرةً" و"أنذرهم بالبطشة الكبري". كل هذه الكلمات من خلال تفاعل بعضها مع البعض والعناصر الهيكلية الأخرى للغة الشعرية، فإنها تحفز الممدوح لمساعدة مسلمي الأندلس.

بشكل عام، يمكن القول أن كلمات هذه القصيدة واضحة سلسة لطيفة، بعيدة عن أي تعقيد وغموض، متأثرة بالثقافة الإسلامية. مثل: "الله" و"الفتح القريب"، و"المولى"، و"الرّحيم"، و"الدّين الحَنيف"، و"الهُدى"، و"جَنّة"، و"إسْلام"، و"الإمام"، و"المُؤْمنين"، و"الثّواب"، و"الشهداء"، و"الجهاد"، و"التوحيد" و"الثواب". وهناك أيضا كلمات تدخل في صراع مع الكلمات السابقة فحاول ابن الأبار أن يصف الآخر بعلامات مضادّة مستمدّة من الإيمان، ومن هذه الألفاظ: "الضّلالِ"، و"النار"، و"النواقيس" و"الكُفْر"، و"الشّرك"، و"طواغيت الصليب". هذا نوع من الاستعمال يدل على أنّ الشاعر له معرفة دينية عميقة، "لأنّه كان فقيها قبل أن يكون شاعرا كما أن الصراع القائم بين المسلمين والصلبيين ليس صراعا من أجل أراض وقلاع وقصور، وإنما صراع دين وتاريخ وهوية، ويشير أيضا أنّ ضياع الأندلس كان نتيجة ضياع الدّين".[٣٨] كل هذه المعاني تحتاج إلى لغة سهلة واضحة، فبساطة الكلمات متموجة في القصيدة ولا توجد كلمات صعبة ومعقدة. نعتقد أن السبب في هذه البساطة بالإضافة إلى الجانب العاطفي الذي سيطر على روح الشاعر، هو طلب المساعدة لإنقاذ الأندلس. ذلك لأنه ليس هناك فرصة لاستخدام الكلمات المعقد والغامضة.

٥-٢-٣) المستوى النحوي

النحو هو "كيفية وضع مكونات الجملة معًا"[٣٩]. يتمثل أحد مقاييس مقدرة أي شاعر في قدرته على وضع مكونات الجملة بقدر ما يحتاج إليه. في هذا المستوى تدرس المعاني العامة للجمل والأساليب الخبرية والإنشائية، والإثبات والنفي، والتأكيد، والطلب مثل الاستفهام، والأمر، والنهي، والعرض، والتحضيض، التمني والترجي، والنداء، والشرط[٤٠] وزمن الأفعال وعددها الماضي أو المضارع أو الأمري[٤١] في هذا القسم نركز على دراسة الجمل فقط.

قد يجلب سياق العبارة وطريقة صياغة الجمل وكيفية التعبير عنها، انتباه المتلقي. فأن نسبة استعمال الشاعر للجمل الفعلية أكثر بكثير من الجمل الإسمية في القصيدة. فجاء عدد

كل الجمل المستعملة في القصيدة في الجدول ١ وعدد كل الجمل الفعلية في الجدول ٢:

الجمل	العدد	النسبة المئوية
الجمله الفعلية	١٩٤	٨٣/.
الجملة الاسمية	٤٠	١٧/.
المجموع	٢٣٤	١٠٠/.

جدول الرقم (١): توتر كل الجمل

كما يلاحظ فإن نسبة استعمال الشاعر للجمل الفعلية أعلى بكثير من الجمل الاسمية، وهذه "إحدي سمات الشعر الرثائي وتسبب نوعاً من الديناميكية والتحرك والحداثة والاستمرارية التي تتجلى في أفعال الماضي والحاضر والمستقبل".[٤٢] يوجد في شعر ابن الأبَّار هموم واضطرابات وانفعالات تحتاج إلى لغة دالة على هذه الحالات. فلذلك يستعمل الشاعر الجمل الفعلية بكثير. وهذا دليل على عدم استقراره ووجود الأزمة الحادة التي اجتاحته إزاء سقوط الأندلس.

الجمل الفعلية	العدد	النسبة المئوية
الماضي	١٠٢	٥٣/.
المضارع	٦٩	٣٥/.
الأمر	٢٣	١٢/.
المجموع	١٩٤	١٠٠/.

جدول الرقم (٢): عدد الجمل الفعلية

كما يلاحظ أن الأفعال الماضية (٥٣٪) استعملت في كثير من أبيات القصيدة. وهذا الاستعمال الكثير، يدل على ارتباط الشاعر القوي بالماضي اللامع واللحظات الطيبة والسعيدة التي قضاها الشاعر في الأندلس، كما أنه يعبر عن حزن الشاعر الشديد على ذلك الماضي الرائع. ولاستعمال الأفعال الماضية في القصيدة دلالات أخرى تخدم موضوع القصيدة، فهي أجود في الخبر منها في الإنشاء، فهذا يثبت لنا دلالة اختيار الشاعر للأفعال الماضية على غيرها من الأفعال، فالشاعر في موقف المخبر عن حال الأندلس والأحداث التي وقعت فيها، وأما الأفعال المضارعة (٣٥٪) فهي تشير إلى ألم ومعاناة الشاعر من الزمن الحاضر واستمرار هذا الألم في المستقبل، كما أن استخدام أفعال الأمر (١٢٪) يدل على أهمية طلب الشاعر وهو مساعدة الممدوح لإنقاذ الأندلس.

تحتوي بعض الأبيات على جملة واحدة وبعضها يحتوي على جملتين أو ثلاث. أحيانًا منطق النثر يحكم صياغة الجمل، أي يحفظ الشاعر ترتيب الجمل الفعلية (الفعل + الفاعل + المفعول) الجمل الاسمية(المبتدأ والخبر) وأحيانا لايحفظ هذا الترتيب ومرة أخرى نرى الشاعر يقوم بحذف الفعل من البيت واستبداله بالمصدر كقوله:

بُعْـــداً لِـــنَفْس أبْصَـــرَتْ إسْـــلامَهَا فَتَوكَّفَـــتْ عـــنْ جزّهـــا أسْـــلاءَها

بُشْـــرى لأَنْـــدلُسٍ تُحـــبُّ لقَـــاءه ويُحِـــبّ في ذات الإلَـــه لِقاءَهَـــا[٤٣]

في بعض الأحيان يتم حذف بعض مكونات الجملة. مثل هذا البيت:

وإلى رُبىً وأبـــاطِحٍ لَـــمْ تَعْـــرَ مِـنْ خلَـعِ الرّبيـع مصـيفَها وشِـتاءَها[٤٤]

تقديره "كيف السبيل وإلى رُبىً وأباطح..."

أو كقوله:

بِـــأبي مـــدارسُ كـــالطلول دَوارسٌ نَسـخَتْ نـواقيسُ الصّـليب نِـداءَها[٤٥]

تقديره "أفدي بأبي..."

٥-٣) المستوى الأدبي

الصورة هي أساس البناء الشعري والأدبي، والخيال هو المصدر الذي يأخذ منه الشاعر صوره، وبمساعدة ملكة الخيال يمكن للفنان أن يقوم بعملية الانحراف والعدول من المعيار في اللغة ويتجاوز الصور المألوفة والمتكررة ويخلق صوراً فنية جميلة قائمة على التفكير. الصورة الشعرية لا تظهر إلا بمساعدة عنصر الخيال[٤٦]. المقصود من المستوى الأدبي كعنصر أساسي في الشعر هو البحث عن المعاني والدلالات الخفية في النصوص الأدبية.[٤٧]

إن دراسة هذا البعد من القصيدة يظهر أن ابن الأبّار يدرك أهمية استخدام التقنيات البياني، ومن خلال توظيف هذه التقنيات تمكن من إبراز البعد الفني والجمالي لشعره. فيما يلي سوف نقوم بدراسة التشبيه والاستعارة والمجاز العقلي والمجاز المرسل، لكن قبل الدخول في شرح هذه التقنيات نأتي بجدول التوتر والنسبة المئوية لها:

الصور البلاغية	العدد	النسبة المئوية
الاستعاره	٤٨	٦٠
التشبه	٦	٧.٥/.

المجاز العقلي	٢٠	٢٥/.
المجاز المرسل	٦	٧.٥/
مجموع	٨٠	١٠٠/.

جدول الرقم (٣): توتر الصور البلاغية

٥-٣-١) الاستعارة

الاستعارة هي اللفظ المستعمل في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الوضعي.[٤٨] الصور الاستعارية أكثر قدرة على التعبير عن القوى الخيالية والتعبيرات الجمالية من الصور التشبيهية. لأن الاستعارة تتخطى الحدود وتقطع المسافات، ويصبح الجانبان شيئا واحدا، حتى لو كانا متعاكسين.[٤٩] لقد استخدم الشاعر العنصر الاستعاري كثيراً للتعبير عن حزنه وألمه. وفيما يلي نشير إلى بعض منها:

نَادَتْكَ أنْدَلُسٌ فَلَبِّ نِداءَها ... واجْعل طَواغيتَ الصّليبِ فِداءَها[٥٠]

شبه الشاعر الأندلس بالإنسان، ثم قام بحذف المشبه به، وإثبات أحد لوازمه للمشبه، وهو النداء. قرينة الاستعارة هي إثبات النداء للأندلس.

أو كقوله:

صَرَختْ بِدَعوَتك العليّة فاحْبُها ... من عاطِفاتك ما يقي حوْباءها
هيَ دَارُك القُصوى أوَتْ لإيالَةٍ ... ضَمِنْتَ لها معَ نصْرِها إيواءَها
رِشْ أيها المولى الرّحيمُ جناحَها ... واعْقِدْ بِأرْشية النّجاةُ رِشاءَها[٥١]

شبه الشاعر الأندلس بإنسان يمكنه أن يصرح ويرفع صوته ويأوي إلى مأمن ما، وفي البيت الثاني شبهت الأندلس بطائ (جناج الأندلس) يمكنه أن تطير.

أو كقوله من الاستعارة المصرحة:

جَرِّدْ ظُبَاك لمحو آثار العدى ... تَقْتَلْ ضَراغِمَها وتَسْبِ ظِباءَها[٥٢]

في هذا البيت شبه الشاعر كماة العدو بالضراغم ونساءهم بالظباء.

وقوله:

تَقَعُ الجَلائلُ وهْو راسٍ راسخٌ ... فيها يُوقّعُ للسعودِ جلاءَها

لقد اعتمد ابن الأبار على الاستعارة في قوله: "وهو راس راسخ" وهي صورة بيانية تقليدية. شبه الشاعر الجبل بأنسان ثم حذف المشبه به وأتي بلازمه أي "رأس"، فالاستعارة هنا مكنية تخيلية.

و من الصور البيانية التي على الاستعارة وتبني على التجسيم و التشخيص، قول الشاعر مادحا أبا زكريا:

بَرَكَـــتْ بكُـــلّ مَحَلّـــةٍ بركاتُـــه شَـــفْعاً يُبَـــادرُ بـــذلُها شُـــفعاءها

يصور ابن الأبار شمائل ممدوحه وشيمه الكريمة تصويرا حسيا، فبركات السلطان أبي زكريا وأياديه البيضاء على رعيته قد عمت البلاد وحلت بكل مكان، وفي كل موضع، فجوده غمر الناس جميعا فلم يبق منهم محتاجا ولا محروما إلا شملته هذه البركة، وزاد في وضوح هذه الصورة وتأثيرها قدرة الشاعر الفنية ومهارته في تجسيم وتشخيص الصفات المعنوية في صور مادية محسوسة تطفح بالحركة وتمتلئ بالإيحاء، فقد جسد في هذا البيت وشخص بركة الممدوح ويمنه وخيره العميم وهي صفة معنوية في صورة حسية مرئية ومدركة بحاسة البصر، هي صورة ناقة وقد بركت في مكانها لتسقي بلبنها كل الناس، ولقد كانت الناقة عند العرب رمزا للكثير من الصفات والمعاني السامية.

٥-٣-٢) التشبيه

هو "عقد مماثلة بين أمرين، أو أكثر، قصد اشتراكهما في صفة، أو أكثر، بأداة لغرض يقصد المتكلم للعلم".[٥٣] هو يذكرنا بالتشابه والتماثل في جهة أو جهات بين شيئين مختلفين.[٥٤] لم يستفد ابن الأبَّار كثيرًا من التشبيه في هذه القصيدة واستخدم هذا العنصر في الغالب لمدح ممدوح وقواته كقوله:

تَطْمـــو بِتُونِســـها بِحـــارُ جُيوشـــه فيـــزورُ زاخـــر موْجهـــا زَوْرَاءهـــا[٥٥]

التركيب الإضافي " بِحارُ جُيوشه" هو تشبيه اضافي بليغ. شبه الشاعر جيوش الممدوح في الكثرة بالبحار المواجة والمضطربة.

أو كقوله:

كـــالطَّوْد يـفي عَصْـــف الريـــاح وقَصْـــفها ... لا رَهْوَهـــا يَخْشـــى ولا هْوجاءَهـــا
ســـامي الـــذّوائب يفي أعـــزّ ذُؤَابَـــةٍ ... أعْلـــت علـــى خِـــيَمِ النجـــوم بنَاءهـــا
كالغَيْـــث صَـــبَّ علـــى البَســـيطة ... صَوْبَه فَسَقى عَمائِرَها وجَاد قَواءَها[٥٦]

يصور الشاعر ممدوحه في صورة جبل عظيم شامخ القمة، لا تهزه الأحداث الجسام ولا تحركه الرياح العاتية، فالممدوح يتصف بالثبات والرزانة والاستقرار عند شدائد الوقائع وأثناء عظائم الأحداث، ثم يصفه بالعلو والرفعة، فقد تجاوزت مكانته نجوم السماء، كما أن فضل الممدوح قد شمل الجميع في المدن العامرة والفيافي الخالية، ولم يستثن أحدا فهو كالغيث أينما وقع نفع. لقد اعتمد الشاعر على التشبيه في قوله: "كالطود وكالغيث" وهي صورة بيانية تقليدية مألوفة لكثرة تداولها في الشعر العربي، فقد شبه الشعراء القدماء الثبات بالجبل والجود بالمطر، لكن الشاعر بالغ في وصف ممدوحه وغالى في نعته بالرفعة والعلو، فجعله أعلى مكانة وأسمي منزلة من نجوم السماء، وهي مبالغة ممجوجة وغير مستساغة، فقد أطلق العنان لخياله المجنح فجنح به عن المألوف وخرج به عن حد الاعتدال. " فالمبالغة بهذا الشكل قد لا تكون مستساغة لأنها مبنية على الوهم، فلا النجوم لها خيم ولا السلطان يعلوها، وليس هذا من الخيال الصالح للأدب".[٥٧]

أو كقوله في البيت التالي الذي شبه فيه النجاة بأرشية(خيوط):

رِشْ أيهـــا المـــولى الـــرّحيمُ جناحَهـــا ... واعْقِـــدْ بِأرْشـــية النّجـــاة رِشـــاءَها[٥٨]

٥-٣-٣) المجاز العقلي

"هو إسنادُ الفعل، أو ما في معناه من اسم فاعل، أو اسم مفعول، أو مصدر، إلى غير ما هو له في الظاهر، من حال المتكلم، لعلاقة مع قرينة تمنع من أن يكون الإسناد إلى ما هو له".[٥٩]

من أمثلة المجاز العقلي في القصيدة:

وَتَنَكّـــرَتْ لَهُـــم اللّيـــالي فَاقْتَضَـــتْ ... سَـــرَّاءَها وقَضَـــتْهُمُ ضَـــرّاءَها
لايَعـــدَم الـــزّمنُ انتصـــارَ مؤيَّـــدٍ ... تَتَســـوَّغُ الـــدُّنيا بِـــه سَـــرّاءَها[٦٠]

إسناد الأفعال الثلاث (تنكرت واقْتَضَتْ وقَضَتْ) إلى الليالي، وإسناد فعل (لايعدم)

إلى الزمن، وفعل (تتسوغ) إلى الدنيا، كلها مجاز عقلي، والعلاقة هنا زمانية ومكانية.

٥-٣-٤) المجاز المرسل

المجاز المرسل "هو الكلمة المستعملة قصداً في غير معناها الأصلي، لملاحظة علاقة غير (المشابهة) مع قرينة دالّة على عدم إرادة المعنى الوضعي، وله علاقات كثيرة أهمها السببية والمسببية والكلية والجزئية واللازمية والمزومية و..."[٦١].

من أمثلة المجاز المرسل في همزية الشاعر:

خَلَعَتْ قُلُوبُهُمُ هُناكَ عزَاءَها لمّا رأتْ أبْصارُهُم مَا ساءها[٦٢]

في كلمة (قلوب) مجاز مرسل لأن الشاعر ذكر القلوب وأراد أهل الأندلس والعلاقة هنا جزئية.

أو كقوله:

أنْذرْهُمُ بِالبَطْشَةِ الكُبْرى فقدْ نذَرت صَوارمُه الرّقاقُ دِماءَها[٦٣]

في كلمة (صورام) مجاز مرسل والعلاقة هنا السببية لأن الصوارم هنا سبب لإراقة الدماء.

٦ـ الخاتمة:

بعد هذه الرحلة الطويلة والمتواضعة لهمزية الشاعر، استوى البحث على طائفة من نتائج يُمكن تلخيصها فيما يلي:

همزية الشاعر هذه تندرج تحت ما يسمَّي بشعر الاستغاثة، وهي تقوم على مدح السلطان التونسي أبي زكريا بن أبي حفص، واستنهاض عزمه، وهمم المسلمين لنجدة مسلمي الأندلس، ومد يد العون لهم في جهادهم ضد أعدائهم من نصاري الأندلس الذين هجموا على بلاد المسلمين، كما أنه يصف أحوال أهل الأندلس والتدمير والتخريب الذي لحقهم.

وهذا البحث وقف عند بنية القصيدة، متابعاً البحر الذي استخدمه الشاعر، فتبيّن أن ابن الأبّار مقيَّد بالأوزان الخليلية، وبطريقة النظم المألوفة عليها، ويهتم اهتماما كبيرا بالقافية وبموقعها الإيقاعي، وتبيّن ذلك من خلال الحرف الذي اختاره لرويّ القصيدة، فضلا عن ذلك كان لحروف القافية (فداءها أو ـاءها) الأثر الكبير في بلوغ الثراء الفني الإيقاعي، وفي

الإبانة والتعبير عن مكنونات النفس ودواخلها. كما أن الاستخدام الكثير للحروف المدية واللينة يتماهى مع محتوى القصيدة تماهيا كاملا، وأن نسبة استخدام الشاعر للجمل الفعلية خاصة الأفعال الماضية أكبر بكثير من الجمل الاسمية بحيث يكون هناك تلاؤم تام بين المستوى الفكري واللغوي والأدبي.

هوامش البحث

(١). دولة الإسلام في الأندلس، محمد عبدالله عنان، ٢٨٣ وما بعدها.
(٢). نفح الطيب، أبوالعباس أحمد المقري، ج١: ٤٤٦ وما بعدها.
(٣). الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، علي ابن بسام الشنتريني، ج٢: ٧٢٠.
(٤). الحلة السيراء، ابن الأبار، ٣٣.
(٥). الاستعارة في شعر أبن الأبار، أحمد محمد الشوادفي محمد، ١٨.
(٦). ديوان أبي عبدالله محمد ابن الأبَّار القضاعي، ٣٥.
(٧). فوات الوفيات، محمد بن شاكر الكتبي، ٣/ ٤٠٤.
(8). Form
(٩). ديوان أبي عبدالله محمد ابن الأبَّار القضاعي، ١٣ ومابعدها.
(١٠). كليات سبك شناسي، سيروس شميسا، ١٥٣.
(11). Literally level
(12). Philosophical Level
(13). Literary Level
(14). Phonological
(15). . Lexical
(16). Syntactical
(١٧). كليات سبك شناسي، سيروس شميسا، ١٥٣ إلي ١٥٦.
(١٨). المصدر نفسه، ١٥٦ إلي ١٥٨.
(١٩). المصدر نفسه، ١٥٨.
(٢٠). ديوان أبي عبدالله محمد ابن الأبَّار القضاعي، ٣٥.
(٢١). المصدر نفسه، ٣٥.
(٢٢). المصدر نفسه، ٣٦.
(٢٣). المصدر نفسه، ٣٥.
(٢٤). موسيقا الشعر العربي، عيسي علي العاكوب، ١٢.
(٢٥). وزن شعر فارسي، پرويز ناتل خانلري، ٢٤.

(٢٦). سايه روشن شعر نو، عبدالعلي دستغيب، ٣٤.
(٢٧). موسيقي الشعر، ابراهيم أنيس، ١٨٧.
(٢٨). استدعاء شخصية الحسين بن علي في الشعر العربي الحديث، إبراهيم محمد محمد عبدالرحمن، ٢٠٨.
(٢٩). موسيقي الشعر، ابراهيم أنيس،٦٢.
(٣٠). الدروس الوافية والقافية، محمد بوزواوي، ١٠٦.
(٣١). الوافي في علم العروض، عبدالرزاق زهراوي وآخرون، ٢٢٩.
(٣٢). وصف الطبيعة في الشعر الاموي، إسماعيل شحادة، ٣٦٤.
(٣٣) . آشنايي با نقد معاصر عربي، نجمه رجايي، ١١٠.
(٣٤). ديوان أبي عبدالله محمد ابن الأبّار القضاعي، ٣٥ و ٣٦.
(٣٥). أصوات اللغة العربية، أنيس، ٨٨.
(٣٦). فضاي موسيقيايي معلقه امرؤ القيس،، مرتضي قائمي وعلي باقر طاهري نيا ومجيد صمدي، ١٣.
(٣٧). كليات سبك شناسي، سيروس شميسا ١٥٤.
(٣٨). أسلوبية المفارقة من خلال الحقول الدّلاليّة في همزية ابن الأبّار القضاعيّ، وليد رافع و آخرون، ٧٤٩.
(٣٩). ادوار شعر فارسي ازمشروطيت تا سقوط سلطنت، محمد رضا شفيعي كدكني، ١١٦.
(٤٠). علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيق، فريد عوض حيدر، ٤٣.
(٤١) . ديوان أغاني افريقيا لمحمد الفيتوري دراسة أسلوبية، زينب منصوري، ٤.
(٤٢) . الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، صلوح السروجي، ٢٩٦.
(٤٣). ديوان أبي عبدالله محمد ابن الأبّار القضاعي، ٣٨.
(٤٤). المصدر نفسه، ٣٦.
(٤٥). المصدر نفسه، ٣٦.
(٤٦). ديوان أغاني افريقيا لمحمد الفيتوري دراسة أسلوبية، زينب منصوري، ١٠٥.
(٤٧). دراسة اسلوبية في قصيدة موعد في الجنة، عيسي متقي زاده وكبري روشنفكر ونورالدين پروين، ١٤٨.
(٤٨). جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي، ٢٦٧.
(٤٩). ابوفراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، النعمان القاضي، ٤٣.
(٥٠). ديوان أبي عبدالله محمد ابن الأبّار القضاعي، ٣٥.
(٥١). المصدر نفسه، ٣٥.
(٥٢). المصدر نفسه، ٣٧.
(٥٣). جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي، ٢١٩.
(٥٤). صور خيال در شعر فارسي: تحقيق انتقادي در تطور ايماژهاي شعر پارسي وسير نظريه بلاغت در اسلام وايران،، محمد رضا شفيعي كدكني، ٥٣.

(٥٥). ديوان أبي عبدالله محمد ابن الأبَّار القضاعي، ٣٩.
(٥٦). المصدر نفسه، ٤٠.
(٥٧). شعر الاستغاثة للأندلس، إسماعيل زردومي، ١٧٢.
(٥٨). ديوان أبي عبدالله محمد ابن الأبَّار القضاعي، ٣٥.
(٥٩). جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي، ٢٥٥.
(٦٠). ديوان أبي عبدالله محمد ابن الأبَّار القضاعي، ٣٩.
(٦١). جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي، ٢٥١و٢٥٢.
(٦٢). ديوان أبي عبدالله محمد ابن الأبَّار القضاعي، ٣٥.
(٦٣). المصدر نفسه، ٣٩.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر العربية :

١. ابن الأبار القضاعي، أبوعبدالله محمد، الحلة السيراء، تحقيق حسين مؤنس، القاهرة : دار المعارف، ١٩٣٣
٢. ابن الأبَّار القضاعي، أبوعبدالله محمد، ديوان ابن الأبَّار، المحقق: عبد السلام الهراس، المملكة المغربية، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ١٩٩٩م.
٣. ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٧
٤. أنيس، إبراهيم، موسيقي الشعر، قاهره: مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٠م.
٥. بوزواوي، محمد، الدروس الوافية والقافية، الجزائر، دار هومة، دون تاريخ
٦. رافع، وليد و مدلفاف، سليمة، أسلوبية المفارقة من خلال الحقول الدّلاليّة في همزية ابن الأبّار القضاعيّ، جامعة لونيسي عليّ البليدة، الجزائر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد ١٠، عدد: ٤، ٢٠٢١.
٧. زردومي، إسماعيل، شعر الاستغاثة للأندلي، رسالة الماجستير، كلية الآداب، جامعة باتنة، 1995م
٨. زهراوي، عبدالرزاق و سامي، أبو زيد، الوافي في علم العروض، عمان، دار حنين، ٢٠٠٨.
٩. السروجي، صلوح، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، رسالة مقدمة إلي كلية التربية للبنات بجدة للحصول علي درجة دكتوراه الفلسفة في اللغة العربية، تخصص الأدب القديم، الأستاذ المشرف: أحمد سعيد محمد، جدة، كلية التربية للبنات، ١٩٩٨م.
١٠. شحادة، إسماعيل، وصف الطبيعة في الشعر الاموي، الطبعة الاولي، بيروت: دار عمار، ١٤٠٧ق/ ١٩٨٧م.
١١. العاكوب، عيسي علي، موسيقا الشعر العربي، چاپ دوم، دمشق: دار الفكر، ١٤٢١ق.

١٢. عنان، محمد عبد الله، دولة الإسلام فى الأندلس، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٣م.
١٣. عوض حيدر، فريد، علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيق، الطبعة الثانية، القاهر: مكتبة النهضة المصرية، ١٤١٩ق.
١٤. القاضي، النعمان، ابوفراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، القاهرة: دار الثقافة، ١٩٨٢م.
١٥. الكتبي، محمد بن شاكر، فوات الوفيات، تحقيق احسان عباس، الجزء الثالث، بيروت: دار صادر، بي تا.
١٦. متقي زاده، عيسي وكبري روشنفكر ونورالدين پروين، «دراسة اسلوبية في قصيدة موعد في الجنة"، إضاءات نفدية، السنة الثالثة، العدد التاسع، ربيع١٣٩٢ش/ ٢٠١٣م، صص١٥٢- ١٣٥.
١٧. محمد، أحمد محمد الشوافي، الاستعارة في شعر ابن الأبار، رسالة الماجستير، جامعة الزقازيق، كلية الآداب، ٢٠٠٦.
١٨. محمد عبدالرحمن، ابراهيم محمد، استدعاء شخصية الحسين بن علي في الشعر العربي الحديث اطروحة لنيل درجة الدكتواره، ١٤٢٥ق/٢٠٠٤م.
١٩. محمود، الخالق، شعر ابن الفارض في ضوء النقد الادبي الحديث، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م.
٢٠. المقري، أبو العباس أحمد، نفح الطيب، تحقيق إحسان عباس، بيروت: دار صادر ١٩٨٨م.
٢١. منصوري، زينب، ديوان أغاني افريقيا لمحمد الفيتوري دراسة أسلوبية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، الجزائر: جامعة الحاج لخضر، كلية اللغة والآداب، ٢٠١٠م.
٢٢. الهاشمي، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: د. يوسف الصميلي، دون تاريخ.

ثانياً – المصادر الفارسية :

٢٣. دستغيب، عبدالعلي، سايه روشن شعر نو، تهران: فرهنگ، ١٣٤٨ش.
٢٤. رجايي، نجمه، آشنايي با نقد معاصر عربي، چاپ اول، مشهد: دانشگاه فردوسي، ١٣٧٨ش.
٢٥. شفيعي كدكني، محمد رضا، ادوار شعر فارسي ازمشروطيت تا سقوط سلطنت، چاپ سوم، تهران: سخن: ١٣٨٧ش.
٢٦. شفيعي كدكني، محمد رضا، صور خبال در شعر فارسي: تحقيق انتقادي در تطور ايماژهاي شعر پارسي وسير نظريه بلاغت در اسلام وايران، چاپ چهارم، تهران: انتشارات آگاه، ١٣٧٠ش.
٢٧. شميسا، سيروس، كليات سبك شناسي، چاپ سوم، تهران: نشر انديشه، ١٣٧٤ش.
٢٨. قائمي، مرتضي وعلي باقر طاهري نيا ومجيد صمدي، «فضاي موسيقيايي معلقه امرؤ القيس"، مجله انجمن ايراني زبان وادبيات عربي، علمي-پژوهشي، پاييز ١٣٨٨، ش، صص ١٠٧ -١٣٤.
٢٩. ناتل خانلري، پرويز، وزن شعر فارسي، چاپ ششم، تهران: توش، ١٣٧٣ش.