الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب و اللغة العربية

الأبعاد الفنّية والفكريّة في شعر يحيى بن حكم الغزال الأندلسي

رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل. م. د) في الآداب واللغة العربية

التّخصّص: الأدب العربي القديم

إعداد الطالبة:

سامية معاش

إشراف الدكتورة:

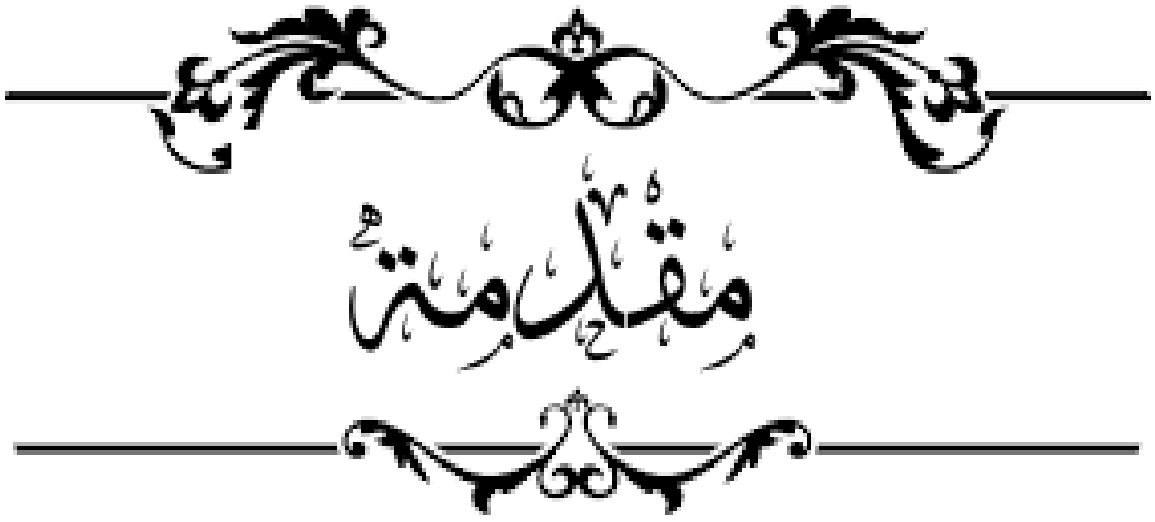
سامية بوعجاجة

لجنة المناقشة:

الرقم	اللقب والاسم	الرتبة	المؤسسة	الصفة
01	امحمد بن لخضر فورار	أستاذ	جامعة بسكرة	رئيسا
02	سامية بوعجاجة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
03	دخية فاطمة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة بسكرة	مناقشا
04	جريوي آسيا	أستاذ محاضر "أ"	جامعة بسكرة	مناقشا
05	فتحي بوخالفة	أستاذ	جامعة المسيلة	مناقشا
06	عطية فاطمة الزهراء	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي بريكة	مناقشا

العام الجامعي: 1444/1443 هـ - 2022/2021م.

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠


مقدمة

يمثّل الشعر الأندلسي جانبا من جوانب تاريخ الشعر العربي، ووجها من أوجه المعرفة التي تؤسّس الفكر، وتعمل على توجيهه توجيها صائبا، يجمع بين ما هو فنّي ونفعي، وقد دأب الشعراء الأندلسيون الذين كرّسوا حياتهم متشبثين بالجذور في محاولة لربط الإنسان الأندلسي بواقعه الاجتماعي والسياسي والفكري وترسيخ القيم النبيلة ونبذ المظاهر السلبية بأسلوب وعظي لا يخلو من الحكمة المتوسّلة بالسّخرية في بعض الأحيان، وهذا ما وجدناه عند (يحيى بن حكم الغزال) الجيّاني الأندلسي الشّاعر،السّياسي، الفيلسوف،حكيم زمانه كما وصفه بعض النقّاد والمؤرخين، والذي انطلق في شعره ورؤيته للواقع من زاوية العقل، والميل إلى التحليل والتعليل في إبراز أفكاره الجديدة وصوره المبتكرة، فحرص كثيرا في شعره على تناول القضايا الاجتماعية فنّيا، ليتجاوز الواقع المرير إلى ما هو أفضل.

يعدّ(يحيى بن حكم الغزال) شاعرا جزلا مطبوعا، برع في العديد من الفنون الشعرية كالغزل والمدح، كما اشتهر بشعره السّاخر اللاذع، وكان فوق ذلك عالما بالفلك والفلسفة وقد بزغ نجمه في بلاط الحكم بن هشام، الذي شهد عهده ظهور عدد كثير من الفلاسفة والشعراء والعلماء أمثال: أبو القاسم الزهراوي، ابن مسرة، عباس بن فرناس وغيرهم، وكان (الغزال) زيادة على علمه وشعره سياسيّا بارعا، ودبلوماسيا محنّكا، يجيد خطاب الملوك ومجالستهم ممّا جعله مقرّبا من البيت الأموي، فقد عاصر خمسة من الأمراء الأمويين.

اشتهرت صداقته الوطيدة بالأمير عبد الرحمان الأوسط، لما عرف به من أصالة الرّأي وحسن التدبير، والتصرّف.

تميّز (يحيى بن حكم الغزال) بين أقرانه بجمعه بين عدّة خصال، يندر وجودها في شخص واحد، فقد جمع بين الفطنة والحنكة والدّهاء وحدّة الخاطر وبديهة الرّأي وحسن الجواب، وكان لعلاقته الوطيدة بالبلاط الأموي في قرطبة دور كبير في بروزه على السّاحة الدبلوماسيّة والسّياسية وكذا الاجتماعية والفكرية في الأندلس.

يعدّ شعره سجلا تاريخيا يوثق لنا البيئة الأندلسية زهاء قرن من الزمن، لخّص فيه الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية والفكرية في الأندلس، ومن هنا جاءت فكرة اختياري لموضوع البحث الموسوم بـ: (الأبعاد الفنّية والفكريّة في شعر يحيى بن حكم الغزال الأندلسي) في محاولة للكشف عن خبايا شعره و الوقوف على أهم المكونات الفكرية والفنية من خلال ديوانه الشّعري والتّعرف على موضوعاته وأسلوبه الفنّي، وكذا مرجعياته الثقافية المتنوعة، ومحاولة استقراء نصوصه، للولوج إلى عالمه الخاص وما يحتويه شعره من تقنيات إبداعيّة، وتنوّع في الموضوعات والمضامين التي تستهوي الدّارس، وذلك بربط تجربة (الغزال) الشّعرية بجذورها التاريخيّة والسياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والعقائديّة والأدبيّة، إضافة إلى عمره الطويل الذي شكّل عاملا مهمّا في إثراء تجربته الشّعريّة والشّعورية.

أما عن أسباب نزوعي الذاتي إلى خوض غمار هذا الديوان فهو حبّ الاطلاع على شخصية الشّاعر وشعره، الذي يعتبر نصًّا لغويا دلاليا يحمل من الإيحاءات ما يجعله متميّزا وأيضا ما لمسته في ثنايا شعره من تمرّدٍ واضح على تقاليد مجتمعه ومظاهره، أمّا السبب الموضوعي فتمثّل في محاولة استنطاق النصوص الشعرية لهذا الشاعر والدبلوماسي الأندلسي، قصد كشف الغطاء على الجوانب الفنّية و إبراز الرؤى والفلسفة الخاصة به في الحياة.

وانطلاقا من هذا التصوّر في محاولة لتحديد الأبعاد الفنيّة والفكريّة للخطاب الشّعري عند الشاعر والكشف عن الجوانب التي لم تكن واضحة في الدراسات السّابقة التي اقتصرت معظمها حول الجوانب الجمالية لشعره، دون استنطاق فكره العميق ورؤيته الشعرية، تولّدت إشكالية البحث المتمثّلة في: ما هي مستويات الإبداع الفنّي والفكري عند يحيى بن حكم الغزال؟ وفيم تكمن شعرية نصوصه؟ وماهي المكونات الفكرية والمعرفية التي ساهمت في إبراز تجربته الشعرية والشعورية؟ وكيف تجلّت خصوصية تلك التجربة

عنده؟ وهل استطاع بما يملكه من قدرات ومهارات فنّية وفكرية ومعرفية أن يحقق مبتغاه من خلال شعرية نصوصه؟

كل هذه الأسئلة وغيرها هي ما سأحاول الإجابة عنه من خلال هذه الدراسة.

إنّ دراسة شعر (الغزال) كظاهرة فنّية وفكرية بحاجة إلى خطّة منهجية تتيح للباحث فيها فرصة تحليلها بشكل واضح ومفهوم، لاستيعاب التّجربة الشّعريّة الفريدة التي خاضها وإدراك كُنْهِهَا إدراكًا صحيحًا ودقيقا، لهذا قسمت البحث إلى مقدّمة ومدخل وثلاثة فصول؛ خصّصت المدخل للجانب النظري، وجاء موسوما بـ الجذور المعرفية(حياة الشاعر وبيئته)، أمّا الفصل الأول فقد تطرقت فيه إلى بناء القصيدة في شعر (يحيى بن حكم الغزال)، وفي الفصل الثاني تناولت أهم الأبعاد الفكرية والمعرفية في شعره كالفلسفة والحكمة والعقيدة، موضحةً المرجعيات المختلفة التي صقلت موهبته الشعرية،كما حاولت أن أبرز اتجاهاته الفكرية، وفي الفصل الثالث والأخير تطرقت إلى جماليات البناء الفنّي في شعره وفنّيات التصوير الشعري لديه، إضافة إلى الدراسة الموسيقية، لينتهي البحث بخاتمة كانت عصارة لهذه الرحلة العلمية، أين رصدت فيها أهم النتائج المتوصّل إليها.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة، على المنهج الفني لأنه المناسب لإبراز جماليات شعر (الغزال)، إضافة إلى مجموعة من مناهج البحث المتداولة، كالمنهج التاريخي الذي يقوم على تتبع الظاهرة الأدبية، واستقراء النصّ الشّعري لاستلهام المعاني المختلفة مع مراعاة ظروف الشاعر والمؤثرات الخارجية المحيطة بالسياقات المختلفة.

ويجدر بنا هنا الإشارة إلى بعض الدراسات السّابقة التي كانت لها علاقة بالبحث في بعض جوانبه كالدراسة التي قام بها الدكتور (علي الغريب محمد الشناوي) بعنوان: شعر يحيى بن حكم الغزال ـ جمع وتوثيق ودراسة، وكان لها الأثر الطيب في خدمة البحث.

ومن الدراسات التي استفدت منها أيضا: الصّورة الشّعرية في شعر يحيى بن حكم الغزال، لصاحبها (محسن إسماعيل محمد) ودراسة أخرى معنونة بـ: الرفض في شعر يحيى بن حكم الغزال، لصاحبها الدكتور (عبد اللطيف يوسف عيسى).

وقد كانت هذه الدراسات وغيرها من المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها كمنطلق ومعين لمعالجة شعر (الغزال) فنّيا وفكريا ومعرفيّا بالتركيز على الجوانب الحكمية والفلسفية والعقائدية.

كما استفدت من بعض المقالات المنشورة في المجلاّت والرسائل الجامعية المختلفة بالإضافة إلى المعاجم مثل لسان العرب لابن منظور.

ومن الصعوبات التي واجهتني أثناء البحث هو ضياع بعض شعر(الغزال) وما تمّ جمعه كان في معظمه جزء من قصائد، إلّا أنّها على الرغم من ذلك كشفت أسرارا كثيرة عن حياة شاعر وعالم ومفكر ديبلوماسي محنّك مثل (يحيى بن حكم الغزال).

وفي الأخير أرجو أن أكون بهذا البحث قد أسهمت بإضافة لبنة جديدة ونافعة بحول الله في فهم النّص الشّعري الأندلسي في فترة صراع الإمارة من خلال دراسة شعر (يحيى بن حكم الغزال).

ولا يفوتني أن أتقدّم بالشكر الجزيل للأستاذة الدكتورة سامية بوعجاجة التي كان لها الفضل الكبير في توجيهي ودعمي لإكمال هذا البحث بما قدمته لي من توجيهات وإرشادات قيّمة لإخراج هذا العمل إلى النّور، فلها منّي فائق الاحترام والتقدير.

مـدخــل:

الجذور المعرفيّة(حياة الشّاعر وبيئته)

أولا: حياة الشّاعر يحيى بن حكم الغزال

ثانيا: بيئة الشاعر

تمهيد

يعدّ يحيى بن حكم الغزال من أهمّ شعراء فترة صراع الإمارة الأموية في الأندلس وذلك بما يتميّز به من خصال جعلته يتبوء مكانة هامّة بين شعراء وعلماء هذه الفترةوفي ما يأتي محاولة لإماطة اللثام عن بعض جوانب شخصيته الإنسانية والشعرية وكذاالسياسية والديبلوماسية في ظلّ الصراع الذي ساد عصره.

أولا: الشّاعر والسّفير الأندلسي يحيى بن حكم الغزال

1- مولده وكنيته:

ولد يحيى بن حكم الغزال سنه 156 هـ، وهو يحيى بن حكم البكري، الجياني الملقب بالغزال، فالبكري نسبة إلى بكر بن وائل، والجياني نسبة إلى مدينه جيّان[1]؛ وكانت جيّان مركزا كبيرا في موسطة الأندلس، وقال ابن سعيد في صفتها: «مملكة جليله بموسطة الأندلس، معروفة بالمحارث والأخشاب، وهي بين غرناطة وطليطلة ومرسيه»[2].

والغزال لقب له؛ لقّب به لحسنه وجماله، وقد ظلّ الغزال وسيما الى مراحل متأخرة من حياته، فقال فيه ابن دحيّه الكلبي: «كان الغزال في اكتهاله وسيما، وكان في صباه جميلا، ولذلك سمي بالغزال، ومشى الى بلاد المجوس و قد شارف الخمسين وقد خطه الشيب، ولكنه كان مجتمع الأشد، ضرب الجسم حسن الصّورة»[3].

2- حياته ومكانته الأدبية:

---

[1] ينظر: محمد بن فتوح بن عبد الله الحميدي أبو عبد الله، جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تحقيق: بشار عوّاد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط1، 2008، ص373.

[2] ابن سعيد المغربي، المغرب في حلى المغرب، تحقيق: د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط4، ج2، ص49.

[3] ابن دحيّة الكلبيّ، المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق: إبراهيم الأبياري، حامد عبد المجيد، أحمد أحمد بدوي، دار العلم للجميع، بيروت، 2011، ص 143.

كان يحيى بن حكم الغزال البكري الجيّاني «من ألمع شعراء فترة صراع الإمارة، بل كان من أكبر شعراء الأندلس في كل الفترات؛ وذلكلأصالتهالشّعرية، وخصائصهالفنيّة، وسبقه إلى موضوعات النقد الاجتماعي والأخلاقي، واتضاح بعض النظرات الحكمية واللّمحاتالفلسفيةعنده، وتصوير شعره لعصره وحياته إلى حد كبير»[1].

وقد ترجم الحميدي في كتابه (جذوة المقتبس) للشّاعر الغزال، ووصفه وصفا دقيقا يبرز مكانة هذا الشاعر في عصره فقال: «يحيى بن حكم المعروف بالغزال (بتخفيف الزاي) رئيس، كثير القول مطبوع النظم في الحكم والجدّ والهزل وهو مع ذلك جليل في نفسه وعلمه ونزلته عند أمراء بلده»[2].

ووصفه ابن دحيّة الكلبي في المطرب بأنّه: «القاعد على كيوان شعر ذلك الأوان وقد أثبت له من قوله ما شهد بإبداعه وحسن تصرفه في المعاني واختراعه وطول يده في الأدب وامتداد باعه»[3].

ولهذه المعلومات عن الغزال قيمة كبيرة في تصوير شخصيته، فهو الشّاعر الأندلسي الفذّ، الذي عرف طوال حياته بالذكاء وحضور البديهة، كما كان جريئا صريحا ويقول ما يعتقد وفق نظرته الخاصّة ويصرّح بما يجول في خاطره، ومن هنا ظهر شعر الهجاء والتعريض والنقد الاجتماعي في شعره، وبقراءتنا لشعر الغزال نستشعر تلك النظرة الذّكية في رؤية الأشياء، والقدرة على اختراع الفكرة وإيصالها للمتلقي، فنجد في شعره هموم الناس ومعاناتهم، وهذا ما يفسّر لنا رفضه لبعض المظاهر الاجتماعية التي سادت

(1) أحمد هيكل، الأدب الأندلسيّ من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، ط10، 1986، ص 166.

(2) محمد بن فتوح بن عبد الله الحميدي أبو عبد الله، جذوة المقتبس، ص 374.

(3) ابن دحيّة الكلبي، المطرب من أشعار أهل المغرب، ص 143.

في عصره، فبرز في شعره ما يتعلق بالنّقد الاجتماعي المتّسم بالواقعية المفرطة أحيانا لأنه يعبّر عن الذّات ويصدر عن البديهة[1].

ويمكن تقسيم حياة الغزال الشّعرية إلى ثلاث مراحل[2]:

1- **مرحلة الشّباب:** غلب على شعره في هذه المرحلة موضوعات الخمر، والغزل والمجون، والفكاهة وفي شعره نماذج عديدة لتلك الموضوعات.

2- **مرحلة الكبر والتّعقل:** وفي هذه المرحلة غلب على شعره موضوعات النّقد الاجتماعي والأخلاقي، الذي ينبئ عن عمق وعي وقوّة إدراك لعيوب الناس، ونقائص الحياة، ممّا وصل بالشاعر إلى التّشبع بروح السّخريّة وقوّة الإحساس بالمرارة، بل إلى التشاؤم الذي حال كثيرا بين نظرة الشاعر وما في الناس والحياة من خير.

3- **مرحلة الضّعف والزّهد:** وفي هذه المرحلة تغلّب على شعر الغزال موضوعات الشكوى، من تقدّم السنّ والحديث عن البلى الذي أخذ يدبّ في كل شيء منه حتى الاسم ودعا إلى الزّهد في الدّنيا ومتاعها الفاني، وذكّر بالموت والقبر والنّهاية المحتومة.

ومن هنا يتّضح لنا أنّ شعر الغزال يسير في الاتجاه المحدث، الذي نقله (عبّاس بن ناصح) إلى الأندلس لأن الغزال كان «أيام نشأته الأدبية من المتمرّدين على مجالس ابن ناصح، التي كانت تعقد في قرطبة ويتناشد فيها الشعراء ويتناقدون، وعرفنا أيضا أنّ الغزال كان في تلك النشأة الأدبيّة بصيرا بالشّعر حتى لقد انتقد بعض ما كان يقوله ابن ناصح في مواجهته»[3].

كان الغزال يتمتّع بمواهب خَلقية وخُلقية، جعلته يختار لبعض الأعمال العظيمة في إمارة قرطبة، في عهد عبد الرحمن الأوسط «لكن طبعه المتحرّر كان يصل أحيانا إلى

(1) ينظر: أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص160.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 170.

(3) المرجع نفسه، ص 160.

درجة الاستهتار، فيجرّ عليه كثيرا من الشر، ويقف دون بلوغه أسمى المناصب التي كان بها جديرا»[1].

كان الغزال مثقّفا ثقافة واسعة فكانت له معرفة في العلوم النّقلية، والعلوم العقلية، وقد وصفه المقري بالعرّاف[2] لمعرفته بعلم النّجوم، وفي شعره ما يدلّ على ممارسته لعلم الفلك كما كان متمكنا من علم الحساب وهذا مايظهر جليا في شعره.

3- آثاره ووفاته:

أ- الديوان

يعدّ يحيى بن حكم الغزال من أشهر شعراء فترة صراع الإمارة، ممن تركوا أثرا واضحا في الحياة الأدبية خاصّة في جانبها الشّعري حيث خلّف الشّاعر ديوانا شعريا يضمّ مختلف الأغراض التي تبرهن على تشبعه بملكة شعرية متفرّدة غذّتها دقّة الملاحظة والنظرة الحاذقة ممّا يدلّ على عمق خبرة باللغة والشّعر، وقد جمعه ديوانا ورتّبه شاعر يسمّى «حبيب بن أحمد الشطحيري»[3] ولكن للأسف هذا الديوان قد ضاع فيما ضاع من تراث الأندلس، ولم يبق من شعر هذا الشاعر إلّا بعض القصائد والمقطوعات المتناثرة في الكتب التي ترجمت له كـ (المقتبس) و(المطرب).

وقد حاول بعض الدّارسين المحدثين جمع شعر الغزال من مصادره، ومن أوائل هؤلاء الدكتور إحسان عبّاس في كتابه تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، كما جمع الدكتور محمد صالح البنداق شعر الغزال في كتاب أسماه (يحيى بن حكم الغزال 250هـ) كما قدّم لنا الدكتور رضوان الدّاية شعر الغزال بعنوان(ديوان يحيى بن حكم

(1)أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص153.

(2) أحمد بن محمد المقري التّلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر، 1968، مج1، ص43.

(3) ينظر: الحميدي، جذوة المقتبس، 186.

الغزال)، ولكن بعد أن حقّق الدكتور محمود علي مكّي السفر الثاني من كتاب المقتبس لابن حيّان «تمّ العثور على نصوص شعرية جديدة، تضاهي المنشور من شعر الغزال في الحجم، بلغ عددها ثلاثمائة بيت شعري تقريبا»[1]، اطّلع عليه الدكتور علي الغريب محمد الشّناوي في مكتبة أستاذه الدكتور محمود علي مكي، فشرع في إعادة جمع شعره، وتوثيقه من جديد، وأعاد دراسته بطريقة جديدة تستوعب ما مضى من دراسات، فأقبل يلتقطه ويجمعه ويوثّقه، ويذيّله بشرح ما غمض من كلماته معتمدا على كتاب المقتبس أصلا لمعظم هذا الشعر، وقد قسّم كتابه المسمّى(شعر يحيى بن حكم الغزال) إلى قسمين:

القسم الأول: جعله لدراسة شعر الغزال في ضوء النصوص الجديدة دراسة فنية تحليلية.

القسم الثاني: جمع فيه شعر الغزال بصورة علمية موثقة.

ب- الأرجوزة

تشير معظم المراجع التي تحدّثت عن الغزال إلى انّه قد نظم أرجوزة في فتح الأندلس وهذا ما اكّده (بروكلمان) في كتابه (تاريخ الأدب العربي) من انّه قد نظمها حين كان عائدا من سفارته إلى بلاد النورمان.[2]

توفي الغزال «سنة 255 هـ تقريبا في عهد الأمير محمد بعد أن عمّر وقارب المائة»[3]، وجاء في كتاب جذوة المقتبس أنّه مات سنة 250 هـ[4] عن عمر يناهز 94

---

[1] يحيى بن حكم الغزال(الديوان)، جمع وتحقيق: علي الغريب محمد الشنّاوي، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، ط1، 2004، ص 9.

[2] ينظر: بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة:عبد الحليم النجار، دارالمعارف، مصر، ذط، ذت،ص104.

[3] أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص 160.

[4] ينظر: الحميدي، جذوة المقتبس ، ص 300.

سنة، لكنّ الغزال نفسه صرّح في شعره أنّه عاش 99 سنة، فإذا أضفنا هذه السنوات إلى تاريخ ميلاده كانت وفاته سنة 255هـ وذلك في قوله[1]:

أَلَسْتَ تَرَى أَنَّ الزَّمَانَ طَوَانِي وَبَدَّلَ خَلْقِي كُلَّهُ وَبَرَانِـــي

إلى أن يقول:

وَمَالِي لَا أَبْلَى لِتِسْعِينَ حَجَّـةً وَسَبْعٍ أَتَتْ مِنْ بَعْدِهَا سَـنَتَانِ

مات الغزال بعد أن أدرك خمسة من أمراء الدولة الأمويّة بالأندلس، وهم[2]:

1- عبد الرحمن بن معاوية الملقب بالدّاخل، وكان الغزال حين توفي الدّاخل سنة 172هـ ابن ست عشرة سنة.

2- هشام بن عبد الرحمن (ت 180هـ).

3- الحكم بن هشام (ت 206هـ)

4- عبد الرحمن الأوسط بن الحكم (ت238هـ)

5- محمد بن عبد الرحمن (ت273هـ)

وهذا ما يؤكده قول الغزال[3]:

أَدْرَكْتُ بِالمَصْرِ مُلُوكًا أَرْبَعَهْ وَخَامِسَا هَذَا الَّذِي نَـحْنُ مَعَهْ

ثانيا: بيئة الشاعر

1- البيئة السّياسية

(1) الديوان، ص233.

(2) ينظر: إدوارد فون زامباور، معجم الأنساب والأسرات الحاكمة في التاريخ الإسلامي، أخرجه: د. زكي محمد حسن بك وحسن أحمد محمود، ترجمة: د. سيدة إسماعيل كاشف وحافظ أحمد حمدي وأحمد ممدوح حمدي، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1970، ج1، ص 20.

(3) الديوان، ص 198.

تعاقب على حكم الأندلس في فترة صراع الإمارة الممتدة «من 206هـ إلى 300هـ الموافق لـ: 822م – 912م أربعة من أمراء بني أميّة الأندلسيين وهم: عبد الرحمن الأوسط (283 هـ) ثم ابنه محمد ثم حفيداه المنذر، وعبد الله ابنا محمد»[1]، وأهمّ ما امتازت به هذه الفترة من النّاحية السّياسية، هو الصّراع في سبيل المحافظة على تلك الإمارة الأمويّة الناشئة، التي تعرّضت لعدد من الأحداث يأتي بعضها من الخارج حينا وينبع بعضها من الدّاخل حينا آخر، ولم تؤثر تلك الأحداث على الإمارة في سنواتها الأولى، تلك السّنين التي حكم فيها عبد الرحمن الأوسط من 206هـ إلى 237هـ الموافق لـ: 822م – 852م والتي كانت أوقات ازدهار حقيقي لحكومة قرطبة ولكنّها ضعفت في سنواتها الأخيرة، وخاصة أيام آخر الأمراء أثناء حكم عبد الله بن محمد، حتى أوشكت على السّقوط[2].

أ-عهد الأمير عبد الرحمن بن الحكم بن هشام (عبد الرحمن الأوسط) (ت238هـ)

عبد الرحمن بن الحكم بن هشام المكنّى بـ(المطرّف) ولد سنة ستّ وسبعين ومئة (176هـ)، بويع بعد موت أبيه بيوم واحد، وذلك في شهر ذي الحجة سنة ستّ ومئتين (206هـ) وهو ابن ثلاث وعشرين سنة وكان نقش خاتمه «عبد الرحمن بقضاء الله راض» وقبل ذلك كان له خاتم باسمه فتلف، وأمر بطلبه فلم يوجد، فأعاد نقش خاتم جدّه عبد الرحمن (ابن الشمرّ) الشّاعر، وقيل له: إنّ الأمير أمر بنقش هذا الخاتم، فقال: [من الرّمل]

خَـاتَمُ لِلمُلْكِ أَضْحَـى حُكْمُهُ فِي النَّاسِ مَـاضِـي
عَابِدُ الرَّحْمَانِ فِـيـهِ بِقَضَاءِ اللهِ رَاضِـــــي

---

[1] ينظر: أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص116.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 117.

فاستحسن ذلك الأمير عبد الرحمن، وأمر بنقشهما في الخاتم[1].

توفّي في شهر ربيع الآخر من سنة ثمان وثلاثين مئتين (238هـ) بعد أن عمّر ستّين سنة، وقد دامت خلافته ثلاثون سنة وثلاثة أشهر وستة أيام[2].

كان عبد الرحمن الأوسط شاعرا أديبا، ذا همّة عالية وكانت له غزوات كثيرة، ظاهر الاعتلاء قاهر الأعداء لم يلق المسلمون معه بؤسا، ولم يروا في عهده عبوسا وهو أوّل من جرى على سنن الخلفاء في الزينة والشكل وترتيب الخدمة، وكسا الخلافة أبّهة الجلالة، فشيّد القصور، وجلب إليها المياه وبنى الرّصيف وبنى المساجد والجوامع بالأندلس، وفي عهده سِيقَ إلى الأندلس كل نفيس، وغريب من جوهر ومتاع[3].

وهكذا امتازت حكومة قرطبة في عهده «بالهيبة وسعدت البلاد على أيّامه بالأمن، واستطاع تأمين الحدود وسدّ الثغور والحدّ من الفتن، وأن يقيم حكومة قويّة، لها وزراؤها وحجّابها وحكّامها وعمّالها وقضاتها، وغير هؤلاء ممن تقوم عليهم حكومة منظمة»[4].

شهد عهد عبد الرحمن الأوسط بعض الفتن الداخلية «كالفتنة التي شبّت بين (مضر) و(يمن) سنة 207هـ في تُدْمَيْر ودامت سبع سنين، فأغزى إليهم الأمير عبد الرحمن في هذا العام (يحيى بن عبد الله بن خلف)، ثم كان يبعث إليهم المرّة بعد المرّة بالقوّاد، فيفترقون ولكنّهم يعودون إلى الفتنة في كل مرّة، وكانت بينهم وبين يحيى بن عبد الله وقيعة تعرف بوقعة المصارة بـ(لورقة) راح ضحيّتها ثلاثة آلاف قتيل. وفي نفس العام شهدت الأندلس جوعا شديدا مات به الكثير من الخلق»[5].

---

[1] أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص 118.

[2] المرجع نفسه، ص117.

[3] المرجع نفسه، ص118.

[4] المرجع نفسه، ص119.

[5] ينظر: أبو عباس أحمد بن محمد بن عذارى، البيان المعرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب، تحقيق: بشار عوّاد معروف، محمود بشار عوّاد، دار الغرب الإسلامي، تونس، مج2، ط1، 2013، ص 95.

وفي سنة «209هـ تقدّم أميّة بن معاويّة بن هشام إلى (تدمير) وكان أبو الشمّاخ رئيس اليمانيّة يقوم بدعوة الأمويين على المضرية وكانت بينهم وقعة بـ(مرسية) كوقعة يوم المصارة بـ(لورقة) فنيّ فيها أمم من المسلمين، وكان سبب هذه الفتنة بين المضريّة واليمانيّة ورقة دالية أخذها مضريّ من جنان يمنيّ فقتله اليمانيّ، فكان ذلك سبب الحروب التي دارت بين الفريقين، ودامت أعواما، وذلك أحد عجائب الدهر ولم تنقطع هذه الفتنة إلّا سنة 213هـ وصار أبو الشمّاخ من ولاة الأمير عبد الرحمن ومن ثقاته»[1].

ولكنّ عهد عبد الرحمن الأوسط شهد حدثا خارجيا خطيرا كان من أبرز الأحداث التي عرفتها الأندلس، وهو «هجوم النورمان على الأندلس سنة 230هـ ، ذلك الهجوم عاشت على إثره المدن الأندلسية الغربية القلق، وعانت من السّلب والنّهب والقتل والسّطو، والقرصنة الشيء الكثير، فأصاب النّاس ما أصابهم من الخوف والذّعر، وكان من نتيجته فرارهم من أمام المهاجمين وإخلاء إشبيلية، وقد تمخّض عن ذلك استنفار قرطبة والمدن القريبة منها لأجل صدّ هذا الهجوم ومواجهته، وراح الوزراء يقودون النّاس في تلك المواجهة مع النّورمان (المجوس) في قرطبة والمدن الأخرى المجاورة»[2].

ولقد تحدّث عن هذا الهجوم (عماد الدّين إسماعيل) المعروف بأبي الفداء قائلا: «في سنة ثلاثين ومئتين خرجت المجوس في أقاصي بلاد الأندلس في البحر إلى بلاد المسلمين، وجرى بينهم وبين المسلمين بالأندلس عدّة وقائع وانهزم فيها المسلمون، وساروا يقتلون المسلمين حتى دخلوا حاضرة إشبيلية ووافاهم عسكر عبد الرحمن الأمويّ صاحب

---

[1] ابن عذارى، البيان المغرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب، ص96.

(2) إبراهيم محمد آل مصطفى، سفارات الأندلس إلى ممالك أوروبا المسيحية الكاثوليكية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2013، ص 100.

الأندلس ثم اجتمع عليهم المسلمون من كل جهة فهزموا المجوس وأخذوا لهم أربعة مراكب بما فيها، وهرب المجوس في مراكبهم متجهين إلى بلادهم»[1].

لم تكن هجومات هؤلاء النّورمان موجهة ضد الأندلس فحسب، بل شملت العديد من الأراضي الأوروبية، «فقد هجموا على إنجلترا وأراضي الدولة الكارولنجية* وغيرها من مناطق أوروبا، وكان شارلمان شديد الاهتمام بإقامة علاقة حسنة مع قادتهم، وكانت خطتهم في الهجوم تتركز في الاستيلاء على ميناء أو نهر صالح للملاحة ومنه ينطلقون من أجل السّرقة، وعلى هذا الأساس كانوا يعدّون المناطق التي استولوا عليها مناطق الانطلاق للإغارة والهجوم على البلدان المجاورة، ولقد كانت هجمات هؤلاء النورمان الدنماركيين بجيش أكثر تنظيما ليسرقوا بشكل أكبر»[2].

ولقد أشار عبد الله عنان في كتابه دولة الإسلام في الأندلس إلى الدوافع الأساسيّة من هجومات النورمان على الأندلس وغيرها من البلدان وذكر «بأن العمل الاقتصادي كان حافزا مهمّا دفع بهم إلى تلك الهجومات، وأنّ ندرة الموارد والثّروات وصعوبة العيش، وحبّ المغامرة كان يدفع بهم دوما إلى عرض البحر، الأمر الذي يجعلهم خطرا متواصلا على الشواطئ القريبة والثغور المجاورة»[3].

تعرّضت الأندلس إثر هجوم النّورمان إلى خسائر ماديّة وبشريّة فادحة، «ولكن بالرّغم من ذلك كانت النتيجة النهائية في صالح قرطبة بعد قتال شديد، أجبر الغزاة على التّراجع بعد أن تكبّدوا ألف قتيل، وأَسْر الكثير منهم، فضلا عن قتل قائدهم، ومن النتائج الأخرى لهجوم النورمان بناء سور إشبيلية وتحصينها، إذ تزامن ذلك مع التوسّع في جامع

(1) عماد الدين إسماعيل المعروف بأبي الفداء، المختصر في أخبار البشر (تاريخ أبو الفدا)، المطبعة الحسينية المصريّة على نفقة السيد محمد عبد اللطيف الخطيب وشركائه، ط1، دت، ج2، ص 36.

* الكارولنجية: مصطلح يستخدم للإشارة إلى إمبراطوريّة الفرنجة تحت حكم سلالة الكارولينجيين.

(2) إبراهيم محمد آل مصطفى، سفارات الأندلس إلى ممالك أوروبا، ص 103.

(3) محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، مكتبة الخانجي، ط4، 1997م، مج4، ص 90.

قرطبة، إلّا أنّ بناء السّور لم يثن من عزيمة الأمير عبد الرحمن بن الحكم في بناء المزيد، والتوسّع في الجامع حتى كَمُلَا معا»[1]، كما أن هناك نتيجة أخرى تضاف لما تقدّم من نتائج تمخّضت عن ذلك الهجوم، ألا وهي «نموّ البحريّة الأندلسيّة، إذْ ازداد عدد الدور المخصّصة لصناعة السفن، وقد ظهرت قدرة هذه البحريّة في صدّ هجوم النورمان الثاني على الأندلس سنة 245هـ/859م، كما نتج عن هذا الهجوم تبادل للسّفارات بين النورمان والعرب المسلمين في الأندلس»[2] والتي منها سفارة شاعرنا يحيى بن حكم الغزال إلى ملك النورمان.

ب-عهدالأمير محمد بن عبد الرحمن بن الحكم بن هشام (ت273هـ)

ولد الأمير محمد في شهر «ذي القعدة سنة 207هـ وبويع في شهر ربيع الآخر سنة 238هـ وهو ابن ثلاثين سنة وخمسة أشهر توفّي سنة 273هـ بعد أن دامت خلافته أربعا وثلاثين سنة وعشرة أشهر وعشرين يوما، قضاها في مقاومة الثّورات والاضطرابات المتلاحقة في عهده»[3].

وصفه ابن عذارى قائلا: «أبيض مشرّب بحمرة، وافر اللّحية يخضب بالحنّاء»[4] أمّا شخصيته، فقد كان «حليما، عفيفا، كاظما لغيظه، متجمّلا حسن الأدب بصيرا بالحساب كما كان محبّا للأدب مقربا لأهل الأدب وجمع حوله الشّعراء والعلماء كما كان يحسن اختيار عمّاله، وكان نقش خاتمه: (بالله يتّق محمد، وبه يعتصم)»[5].

في بداية عهد الأمير محمد ثار أهل طليطلة، «فأرسل لهم الأمير أخاه الحكم بن عبد الرحمن بحملة لتأمين أهالي قلعة (رباح) الذين فرّوا من مدينتهم خوفا من أهل

---

[1] إبراهيم محمد آل مصطفى، سفارات الأندلس إلى ممالك أوروبا، ص100.

[2] المرجع نفسه، ص 110.

[3] ينظر: أحمد هيكل، الأدب الأندلسي، ص120.

(4) أبو عباس أحمد بن محمد بن عذارى، البيان المغرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب، ص 93.

[5] ينظر: أحمد هيكل، الأدب الأندلسي ، ص94.

طليطلة، فنزل بالمدينة، وأمّن أهلها، كما أرسل الأمير بجيش آخر لقتال أهل طليطلة، إلّا أنّ تلك الحملة انهزمت، فخرج لهم الأمير محمد بنفسه في العام التّالي 240هـ وحين علموا بخروجه راسلوا (أردونيو) الأوّل ملك (أستورياس) يستمدّونه، فبعث لهم بقوّات بقيادة شقيقه، فالتقاهم محمد بجيشه ووقعت معركة (وادي سليط)، كان النصر فيها للأمير على أهل طليطلة وحلفائهم، وفي عام 242هـ، بعث بجيش بقيادة ابنه المنذر حاصر المدينة وضيّق على أهلها»[1].

وفي عام «254هـ، خرج الأمير محمد بحملة أخضع بها تمرّد (ماردة)، وصالح أهلها على أن يخرجوا عددا من قادتهم، منهم عبد الرحمن بن مروان الجليقي، بعائلاتهم إلى قرطبة، وفي عام 256هـ، أرسل حملة إلى (وشقة) لإخضاع تمرّد عاملها (عمروس بن عمر بن عمروس) الذي فرّ من المدينة قبل أن تصل قوّات الأمير محمد، وفي عام 258هـ، غدر (بنو قسي) بعاملي الأمير على (طليطلة) و(سرقسطة)، فخرج لهم الأمير بنفسه عام 259هـ، وأسر منهم جماعة، وقدم بهم على قرطبة ثمّ أمر بأن تضرب أعناق (مطرف بن موسى) وأولاده، وفي عام 260هـ، أخرج ابنه المنذر وقائده (هاشم بن عبد العزيز) إلى سرقسطة، فأخضعا تمرّدها»[2].

استمرّت الفتن في عهد الأمير محمد رغم المحاولات الكثيرة لصدّها، «ففي عام 261هـ فرّ (عبد الرحمن بن مروان الجليقي) ورجال ماردة من قرطبة، ولجؤوا إلى قلعة (الحنش) فخرج لهم الأمير وحاصرهم ثلاثة أشهر، حتى استسلموا وطلبوا الأمان، فأمّنهم الأمير، إلّا أنّ ابن مروان عاد للتمرد في العام الموالي، فأرسل له محمد بن عبد الرحمن بن الحكم ابنه (المنذر) وقائده هاشم بن عبد العزيز فحاصره في حصن (كركي) وأرسل ابن مروان لملك (أستورياس) يطلب العون، فأمدّه بقوّة، تصدّى لها (ابن عبد العزيز) في

(1)أحمد هيكل، الأدب الأندلسي ، ص95.

(2) ابن عذارى، البيان المغرب، ص 96-97.

معركة هزم فيها هاشم بن عبد العزيز وأسر، ولم يفكّ أسره إلّا بعد عامين، وفي عام 263هـ، أرسل الأمير ابنه المنذر لقتال (ابن مروان) ثانية، ففرّ منه هذا الأخير، ولجأ إلى (ألفونسو الثالث)»[1].

أرسل محمد بن عبد الرحمن ابنه المنذر «عام 264هـ إلى (سرقسطة)لقتال (بني قسي) فهزمهم، وفي عام 265هـ، ثار يحيى الجزيري في (كورة ريّة) والجزيرة الخضراء، فأخرج له الأمير حملة بقيادة (هاشم بن عبد العزيز) هزمته وأسرته، وجلبته إلى قرطبة»[2].

شهدت أيّام الأمير محمد «ميلاد خطر جديد كلّف الإمارة الأندلسية كثيرا من الجهد والأموال، وظلّ شوكة في جانب الحكومة القرطبية حتى أوائل الفترة التالية، هذا الخطر الجديد هو (عمر بن حفصون) الذي اعتصم بجبل (بوبشتر – Bobastor)* هو وكثير من المتمردين الإسبان الثائرين على حكومة قرطبة، وأخذ يعتدي على بعض الأقاليم القريبة من حصنه في الجنوب، ويشيع كثيرا من الفزع»[3].

فأرسل له الأمير حملة في «عام 272هـ حاصرته، كما أرسل الأمير في نفس العام حملة أخرى لقتال ابن مروان الجليقي بقيادة ابنه (عبد الله) ووزيره (هاشم بن عبد العزيز) وفي عام 273هـ، أرسل الأمير ابنه المنذر لقتال بني رفاعة المتمردين في (كورة ريّة)، وبينما هو محاصرهم، أتاه خبر وفاة الأمير محمد بن عبد الرحمان»[4] وهكذا مات الأمير وخطر ابن حفصون من الأخطار التي ظلّت الإمارة تصارعها ولا تكاد تنتصر عليها.

---

(1) محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، ص304.

(2) ينظر: ابن عذارى، البيان المغرب، ص 98.

* من الجبال التي تتخلل السهل الجنوبي قرب غرناطة، أحمد هيكل، تاريخ الأدب الأندلسي، ص 118.

(3) أحمد هيكل، الأدب الأندلسي، ص 118.

(4) ينظر: ابن عذارى، البيان المغرب ، ص 97.

وفي عهد محمد أيضا أغار النورمان على الأندلس للمرّة الثانية ففي عام «240هـ ، حاولت سفن النورمان غزو الأندلس بأربع وستين (64) مركبا، لكنّهم فوجئوا باستعدادات سفن المسلمين التي كان الأمير عبد الرحمن الأوسط قد أمر بإعدادها بعد غزو النّورمان الأول لغرب الأندلس في عام 230هـ»[1]، فحاول مركبان أن يمرّا فاعترضتهما سفن المسلمين بالقرب من (باجة) وأسرتهما فاستكملت سفن النورمان حركتها حتى مصبّ نهر الوادي الكبير في إشبيلية فلقوا مقاومة أيضا، فتقدموا إلى الجزيرة الخضراء وتغلبوا عليها وأحرقوا مسجدها، ثم انصرفوا إلى الغرب، منه إلى ساحل (تدمير) فحصن (أريولة)، ثمّ اعترضتهم سفن المسلمين مرّة أخرى في طريق عودتهم وكانوا قد فقدوا نحو أربعين مركبا من مراكبهم، فأسروا منها اثنين بالقرب من (شذونة) واستطاع بذلك الأندلسيون أن يردّوا النورمان إلى غير رجعة[2].

ومن الأحداث التي شهدها أيضا عهد محمد بن عبد الرحمن «مجاعتين شديدتين عام 253هـ وعام 260هـ، كما ضرب الأندلس زلزال شديد، عام 267هـ»[3].

كان الأمير محمد بن عبد الرحمن «محبّا للعلماء، حاميا لهم كما ابتعد عن التّرف والبذخ الذي كان سائدا في عهد أبيه، كما قلّ نفوذ الجواري والصقالبة في عهده»[4].

إذن فقد شهدت فترة صراع الإمارة العديد من الثورات الداخلية والخارجية في الكثير من المناطق الأندلسية ولكن ذلك لم يثنِ من عزيمة الأمراء، فظلّ كلّ أمير يدافع ويخمد تلك الفتن والثورات إلى أن يتوفاه الله، ويأتي من بعده من يكمل طريق الكفاح.

2- البيئة الاجتماعية:

---

[1] ابن عذارى، البيان المغرب ، ص98.

[2] المصدر نفسه ، ص106.

[3] محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، ص 312.

[4] ابن عذارى، البيان المغرب ، ص 113.

تزخر الأندلس بعطاء حضاري وفكري وثقافي ينمّ عن تنوّع مجتمعيّ عرقيّ، حيث شهدت هذه البلاد تلوّنا عرقيّا كبيرا لم يكن وليد فترة معينة من تاريخها إنّما هو متجذّر في أعماق تاريخها، ويذكر «أنّ أوّل من سكن الأندلس مزيج من (السلتيين) و(الإيبيريين)، وما لبث هذا الاسم أنْ أطلق على الجزيرة كلّها نسبة إليهم»[1].

تعرّضت بلاد الأندلس خلال «القرن العاشر قبل الميلاد إلى الاحتلال من قبل الفينيقيين الذين أسّسوا عليها عدّة مستعمرات على سواحلها، ليستولي عليها بعدهم في القرن الخامس قبل الميلاد القرطاجيّون، وأسّسوا مدينة قرطاجنّة، وبعدهم في القرن الثالث قبل الميلاد اجتاحها الرّومان وقاموا بتأسيس مدينة (طالقة – Italica)، وجعلوها من أهم مراكزهم وفي أواخر القرن الخامس الميلادي، استقرّ (الوندلس) في جنوب شبه الجزيرة، إلى أن اجتاحت البلاد قبائل من الجرمان يطلق عليهم اسم (القوط)، فاستقرّوا بها، واتسع ملكهم فيها، ثمّ دخلها العرب المسلمون الفاتحون سنة 92هـ/711م»[2].

وبهذا تنوّعت الأجناس واختلفت في هذه البلاد، التي عرفت اختلافا كبيرا في الأعراق البشرية وخصوصا بعد الفتح الإسلامي الذي أضاف عناصر جديدة، واستقرت أقدامهم في أرضيها وتوزّعوا في أرجائها، وشهدت الأندلس تنوّعا في العناصر التي ضمتها إسبانيا الإسلامية من حيث الجنس والعقيدة والثقافة.

ضمّت الأندلس مع العرب الفاتحين «(البلديّون)، والعرب الوافدين (الدّاخلون) جماعة من الإسبان المسالمة؛ أي الذين دخلوا في الإسلام، والعجم الذميّين أو المستعربين، وهم الذين بقوا على دينهم في ظلّ الحكم الإسلامي، ثمّ طائفة المولّدين، وهم نتاج التزاوج بين رجال العرب ونساء الإسبان، ثمّ البربر الذين دخلوا مع طارق بن زياد،

(1) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ج2، ط1، 2008، ص 225.

(2) السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس من الفتح العربي حتى سقوط الخلافة بقرطبة، دار النهضة العربية، بيروت، (دط)، 1981، ص 51.

أو الذين هاجروا من بلاد المغرب ثمّ طائفة من اليهود»[1]. وفيما يأتي أهم العناصر البشرية التي يتكون منها المجتمع الأندلسي.

أ-عناصر المجتمع الأندلسي:

أ-1-الوافدون إلى الأندلس:

- **العرب:** وفدوا إلى بلاد الأندلس مع جيوش الفتح الإسلامي على موجات متتابعة من أهل اليمن وأهل الشّام وغيرهم من العرب، ودخلوها على شكل طوالع، وكل طالعة كانت تسمّى باسم قائدها[2].

توزّعت قبائل العرب في نواحي الأندلس، «حيث نزلت قبائل دمشق في قرطبة، وقبائل فلسطين في شذونة والجزيرة الخضراء، وقبائل قنسرين في جيّان، وقبائل الأردن في رية ومالقة وقبائل اليمن في طليطلة، وقبائل مصر في ماردة ولشبونة، وقد تميزت هذه المنازل التي نزلها العرب في سائر أنحاء الأندلس بأنّها أخصب مناطق البلاد وأطيبها»[3].

عاش العرب في الأندلس «كالسّادة الرومان والقوط، وامتلكوا إقطاعيات كبيرة يعمل فيها الفلّاحون من الإسبان أو المولّدين من العامّة، فكانوا بذلك يتمتّعون بحياة التّرف والنّعيم ويحسّون إحساسا قويّا بنوع من الأرستقراطية نابع من غلبتهم على الإسبان والبربر وأيضا ومن لغتهم التي تفوق غيرها من العناصر»[4].

---

(1) أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، مج4، ط1، 1988م، ص 243.

(2) ينظر: ابن الأبار محمد بن أحمد، الحلّة السيراء، تعليق: حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، ج2، ط2، 1985، ص 63.

(3) المصدر نفسه، ص62.

(4) السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس، ص55.

• **البربر**: كان البربر أوائل من دخل الأندلس ضمن «حملة طارق بن زياد فكان لهم دور عظيم في فتح الأندلس، وما كادت أنباء النّصر الذي أحرزه طارق بن زياد على القوط تصل إلى المغرب حتى امتلأت الأندلس بهؤلاء المهاجرين بغية التماس الغنائم والاستقرار في هذا الوطن الجديد»[1].

استقرّ البربر في شبه الجزيرة «واختاروا أماكن تتلاءم وطبيعتهم، حيث سكن معظمهم المناطق الجبلية، واجتهدوا في تعلّم اللغة العربية، وأقبلوا على دراسة الإسلام وتعايشوا مع جيرانهم من أهل البلاد عن طريق المصاهرة»[2]، فاندمجوا مع بعضهم البعض ومع البيئة الجديدة وأسّسوا معا الحضارة الأندلسية الرائعة، فلا يكاد يفرّق فيها بربري الأصل عن عربيّ الدّم.

لقد كان للبربر أثر عظيم في بناء الأندلس، ونشر الإسلام والجهاد في سبيله، وكانوا خير عون للعرب في التغلغل في سائر بلاد الأندلس، الأمر الذي جعل الطابع البربري ظاهرة واضحة في جنوب إسبانيا حتى الوقت الحاضر[3].

• **الموالي**: ينحدر الموالي في الأندلس من أصول متعددة ، فقد «أتوا في ركاب العرب منذ عبورهم إلى الأندلس؛ إذ كانوا مرتبطين بهم تابعين لهم حتّى نُسي بمرور الزمن أصول كثير منهم، وعدّوا فعلا من القبائل التي تربطهم بها روابط الولاء»[4]، فقد اعتمد عليهم بنو أميّة في إقامة دولة عبد الرحمن الدّاخل الأمويّة، وقد «قلّدوهم أهمّ المناصب في الدولة، وذلك لتفانيهم في الإخلاص لها فكان منهم الوزراء والكتّاب والقوّاد

(1) حسين مؤنس، فجر الأندلس – دراسة في تاريخ الاندلس من الفتح الإسلامي إلى قيام الدولة الأمويّة، الشركة العربيّة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1959م، ص 378.

(2) عبد الواحد ذنون طه، دراسات أندلسيّة، دار المدار الإسلامي، بيروت لبنان، 2004، ص 77.

(3) ينظر: السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس، ص 125.

(4) أحمد هيكل، الأدب الأندلسي، ص 30.

والقضاة»[1]، وبذلك استطاعوا امتلاك الأراضي والإقطاعيات وصنعوا لأنفسهم مكانة مرموقة بين بقيّة المستقرّين في الأندلس، «خاصّة في عصر الولاة، وذلك بسبب انشغال العرب بالنّزاع فيما بينهم، ممّا سمح للموالي بتكوين مركز اجتماعي ممتاز، والتّوحد في كتلة واحدة يسعى إلى كسب تأييدها كل الأطراف في الأندلس»[2].

أ-2-السّكان الأصليّون في الأندلس:

- **المسالمة:** هم الإسبان الذين اعتنقوا الإسلام عقب الفتح، «وما لبث أن أصبح هذا العنصر يشكل السّواد الأعظم من مجمل سكان الأندلس المسلم، نتيجة السّياسة السّمحة التي انتهجها المسلمون إزاءهم، فالفاتحون لم يتعرّضوا لهؤلاء بالسّوء، ولم يفرضوا عليهم الدّين الإسلامي قهرا، وعلى هذا النّحو دخل كثير منهم الإسلام رغبة لا قهرا، وأصبحوا في عداد المجموعة الإسلامية، وتلاشى كل شيء يتصل بأصلهم»[3].
- **المولدون:** لقد كان للمعاملة الحسنة من قبل المسلمين أثر عميق في قيام روابط وثيقة بين المسلمين والمسيحيين الإسبان، عن طريق المصاهرة، «فنشأ بذلك جيل جديد يعرف بالمولّدين؛ وهو العنصر الناشئ من التزاوج الذي حصل بين المسلمين وأهل البلاد الأصليين»[4] وقد ظلّ اسم المولّدين يطلق على هذا العنصر من الناس «حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ثمّ تلاشت هذه التّسمية وذلك بسبب اختلاط الناس، وتحوّل أهل الدولة الإسلامية في الأندلس إلى أندلسيين دون تمييز، ممّا أكسب الحياة الأندلسية طابعا إسلاميا خاصّا»[5].

(1) السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس، ص 126.

(2) عبد الواحد ذنون طه، دراسات أندلسية، ص 80.

(3) حسين مؤنس، فجر الأندلس، ص 423.

(4) ينظر: السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس، ص 128.

(5) المرجع نفسه، ص 129.

• **العجم:** يطلق لفظ العجم على «نصارى الإسبان الذين فضّلوا البقاء على دينهم المسيحيى وكان يطلق عليهم أيضا اسم (عجم الذّمّة)، وقد تعلّم هؤلاء اللغة العربيّة واستخدموها إلى جانب لغتهم الأعجميّة الدّارجة المعروفة بـ(الرومانسية) وهي لهجة عاميّة مشتقّة من اللغة اللاتينية، وقد تكوّنت منها اللغة الإسبانيّة فيما بعد»[1].

وقد عومل هذا العنصر معاملة جيّدة من قبل المسلمين خاصّة فيما تعلّق بالجانب الدّيني ولم يفرضوا عليهم الإسلام، وتُركت لهم حرّيّة ممارسة شعائرهم وطقوسهم الدّينية بكل حرّيّة، وأطلقوا عليهم اسم (المستعربين)[2].

• **اليهود:** شكّل اليهود نسبة معتبرة من المجتمع الأندلسي «خاصّة في المراكز الحضارية المتقدّمة كطليطلة، وغرناطة، فلقد عانى اليهود من سطوة القوط قبل الفتح الإسلامي، وحرموهم من ممارسة شعائرهم وعملوا على تنصيرهم، ممّا جعلهم يرحبون بالفتح العربيّ الإسلامي للأندلس، وشاركوا الفاتحين في حماية المدن الّتي سيطروا عليها بعد دخولهم الأندلس، لذلك لقي اليهود معاملة جيّدة من قبل المسلمين حتى سقوط الخلافة الأمويّة في الأندلس»[3].

إذن، فالمجتمع الأندلسي كان مزيجا من عناصر وأجناس امتزجت بعضها ببعض امتزاجا خلق مجتمعا جديدا، له ميزات عقليّة خاصّة وصفات انفرد بها عن غيره من المجتمعات.

ب- المجتمع الأندلسي في عصر صراع الإمارة

شهد المجتمع الأندلسي رقيّا اجتماعيا، وحضاريا في عصر إمارة عبد الرحمن الأوسط حيث «عرف هذا الأمير بالميل للإصلاح، ورغبته في النهوض بالأندلس، لينافس

(1) عبد الواحد ذنون طه، دراسات أندلسية، ص 81.

(2) ينظر: حسين مؤنس، فجر الأندلس، ص 430.

(3) السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس، ص 133.

بها خلافة العبّاسيين في المشرق، وقد شهد عصره ازدهارا اقتصاديا للبلاد حيث زاد دخل الأندلسيين إلى درجة من الرّخاء، حتى كانت موضع حديث المؤرخين»[1].

من العوامل التي ساهمت في ازدهار وتقدم المجتمع الأندلسي في فترة صراع الإمارة نذكر:

- قدوم الموسيقي المشرقي زرياب*إلى الأندلس الذي أحدث في المجتمع الأندلسي انقلابا هائلا، بما أدخله من عادات جديدة، وبما أشاعه من تقاليد راقية، وبما بعثه في المجتمع من روح التأنّق والتجمّل، كل ذلك بالإضافة إلى إشاعة الموسيقى والغناء وتأسيس أول مدرسة أندلسيّة لهذين الفنّين[2].

وقد كان من نتائج وفود زرياب على المجتمع الأندلسي «أن شاع بينهم التّرف والتأنّق، ويظهر ذلك من خلال انفرادهم بتقاليد في اللّباس، تخالف ما كان عليه أهل الأقاليم الإسلامية الأخرى فالغالب عليهم ترك العمائم، أمّا المعممّون منهم بحكم وظائفهم ومناصبهم كالفقهاء والقضاة فقد كانوا يتّخذون عمائم مغايرة تماما لما كان عليه المشارقة وهم لا يعرفون أشكال العمائم المشرقيّة، وإن رأوا على رأس مشرقيّ في بلادهم شكلا منها، أظهروا العجب والاستظراف لأنهم لم يعتادوا على رؤيتها»[3].

كما كانت ملابسهم متميّزة تأخذ أشكالا خاصة، «لا يكاد يعرفها إخوانهم في المشرق، أمّا النّساء الأندلسيات فيغلب على زيهنّ الأناقة، والتفنّن في الزّينة وأشكال الحليّوتسريحة الشّعر واستعمال الخضاب والتطيّب، لِيَنَلْنَ إعجاب الرّجال، كما اهتمَمْن

(1) المقري، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، ص 162.

* زرياب: اسمه علي بن نافع، وكنيته ابو الحسن، وزرياب لقبه وقدْ أطلق عليه لسمرة بشرته، ينظر: المقري، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، ص109.

(2) ينظر: أحمد هيكل، الأدب الأندلسي، ص119.

(3)المرجع نفسه، ص152.

بشعورهن فعمَدْنَ إلى صبغها، وتزيينها بالأحجار الكريمة، والتّيجان المرصّعة بالجواهر»[1].

- وشاع كذلك الشّغف بالموسيقى والتّعلّق بالغناء، كما شهد هذا العصر كثرة القيان من مشرقيات وإسبانيّات، ووفرة الغلمان وخاصّة من الصّقالبة.
- الصراعات والخلافات ليس من شكّ أيضا أنّ المجتمع الأندلسي في هذه الفترة تأثّر كثيرا بتلك الأحداث الدّاخليّة والخارجيّة، فكانت سببا من أسباب الاحتكاك بين عناصر المجتمع وعاملا من عوامل صهره[2].

هذه العوامل وغيرها ساهمت بشكل لافت في ازدهار المجتمع الأندلسي في هذه الفترة ووصل إلى درجة كبيرة من التحضّر والشغف بالموسيقى والتعلّق بالغناء، والتكلّف في النظافة وعن هذه الصّفة يقول المقري: «وأهل الأندلس أشدّ خلق الله اعتناء بنظافة ما يلبسون وما يفرشون وغير ذلك مما يتعلق بهم، وفيهم من لا يكون عنده إلّا ما يقوته في يومه، فيطويه صائما ويبتاع صابونا يغسل به ثيابه، ولا يظهر فيها ساعة على حالة تنبو العين عنها»[3].

كلّ هذا يدلّ على قمّة التطوّر الحضاري والاجتماعي الذي وصل إليه المجتمع الأندلسي في عصر صراع الإمارة وهو ما انعكس بالتأكيد على الرقيّ الثقافي والأدبي في هذه الفترة.

3- البيئة الثقافية:

(1) ينظر: محمد صبحي أبو الحسن، صورة المرأة في الأدب الأندلسي، عالم الكتب الحديث، عمان الأردن، ط2، 2005، ص81.

(2) ينظر: أحمد هيكل، الأدب الأندلسي، ص120.

(3) المقري، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، ج1، ص 208.

شهدت الأندلس في فترة صراع الإمارة وثبة عظيمة في الجانب الثقافي الذي بلغ أوجه في هذه الحقبة، وممّا دفع إلى هذا الازدهار الثقافي والأدبي «تعلّق الأمراء بالمعرفة ومشاركتهم في ميادين الثقافة، فقد كان عبد الرحمن الأوسط محبّا لمطالعة كتب الطبّ والفلسفة، كما كان مقرّبا للعلماء، مؤْثرا للباحثين، باعثا في طلب الكتب من يجلبها له من الأمصار، وقد أرسل عبّاس بن ناصح إلى المشرق ليبحث له عن الكتب النافعة وينقلها إلى قرطبة»[1].

وكان من دوافع هذا الازدهار في عصر فترة صراع الإمارة كذلك، «ما حمله بعض المشارقة إلى الأندلس من مؤلفات علمية وأدبية، زيادة على ما حمله الأندلسيون أنفسهم، ومن أشهر نقلة المؤلّفات المشرقية إلى الأندلس في تلك الفترة، إبراهيم بن أحمد الشيباني، المعروف بأبي اليسر الريّاضي، وهو من أهل بغداد، وكان قد لقي أهل العلم والأدب، ثمّ رحل إلى المغرب وسكن القيروان ... ووفد أيضا على الأندلس»[2].

ومن الأندلسيين الذين نقلوا الكثير من علم المشرق وأدبه في هذه الفترة «محمد بن عبد السلام بن ثعلبة وكان قد دخل البصرة وكذلك بغداد وأخذ من علمائها ثم انقلب إلى قرطبة وعن طريق هذا العالِم دخل الأندلس كثير من كتب اللّغة ودواوين الجاهليين»[3].

ونتيجة لكل هذه العوامل ظهر عدد كبير من علماء الأندلس في شتى المجلات في فترة صراع الإمارة، فبرز الكثير من علماء الدّين واللّغة، كما ظهر من العلماء الأندلسيين في العلوم العقلية والفلسفية والطبيعية، وأوّل فيلسوف أندلسي«محمد بن مسرّة* وكان أول أمره قد تلقّى تعاليم الدّين والحكمة على يد صديق لأبيه ونشأ محبّا للدراسات العقلية، فنبغ فيها وهو ابن سبعة عشر عاما، ومن العجيب أنّه كان في هذه السنّ المبكّرة أستاذا، له

(1)المقري، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، ج1، ص162.

(2) أحمد هيكل، الأدب الأندلسي، ص 124.

(3) المرجع نفسه، ص 125.

* ينظر بعض ترجمته في جذوة المقتبس للحميدي، ص 58.

تلاميذ يعلّمهم ويعيش معهم في منزل يملكه في جبل قرطبة، وكان يلقّن تلاميذه نوعا من الفلسفة، يستره بأستار من الزهد، وقد أشاع الناس عنه أنّه يشيع تعاليم إلحاديّة تتنافى مع تعاليم الإسلام، وكان ذلك في عهد الأمير عبد الله حيث الظروف القاسيّة، فخاف ابن مسرّة على نفسه، ورحل إلى المشرق وبعد فترة عاد إلى معتزلِه بقرطبة، يواصل تعليم تلاميذه فلسفته في جوّ أكثر هدوءً، وكان يعتمد في مذهبه على إبراز نظرية تقول بوجود مادة روحانية، تشترك فيها جميع الكائنات عدا الذات الإلهية»[1]، ويبدو أنّ ابن مسرّة كان يروج لمذهبه تحت ستار إسلامي من آراء المعتزلة والباطنيّة.

كما ظهر في هذه الفترة أوّل مؤرّخ أندلسي «وهو عبد الله بن حبيب* وكان قد درس أوّل الأمر في إلبيرة وقرطبة، ثمّ رحل إلى المشرق، وتردّد على حلقات الدّرس في المدينة المنوّرة وعاد بعد ذلك إلى بلاده، فأدرك شهرة عظيمة، حتّى لقب بعالم الأندلس وقد قيل في سعة علمه وتعدّد معارفه: أنّه كان يقسّم طلبته في مسجد قرطبة إلى مجموعات، يدرّس لكل مجموعة علما، ولا يسمعهم به في ذلك إلّا كتبه وموطّأ مالك، مع ذلك لم يبق من كتبه الكثيرة إلّا كتابه المسمّى: التاريخ»[2].

وفي مجال الطبّ ظهر في هذه الفترة من أوائل أطبّاء الأندلس «أحمد بن إيّاس، وحمدين بن أبان، ومن أوائل الفلكيين والرياضيين: أبو عبيدة مسلم بن أحمد البلنسي وكان يعنى بعلم الحساب والنجوم»[3].

وأهم الرّجال الذين يعدّون من مفاخر الأندلس في هذه الفترة «عبّاس بن فرناس فخر الفكر الإنساني عامّة وليس للأندلس فقط؛ فهو أوّل من استنبط صناعة الزجاج من الحجارة بالأندلس، وهو أوّل مخترع للآلة المعروفة بالمثقال المستعملة في معرفة الأوقات،

(1) أحمد هيكل، الأدب الأندلسي، ص 125.

* ينظر ترجمة: جذوة المقتبس للحميدي، ص 263.

(2) أحمد هيكل، الأدب الأندلسي، ص 125.

(3) صاعد بن أحمد الأندلسي، طبقات الأمم، تحقيق: حياة بن علوان، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1985م، ص 64.

كما كان من أوائل من حاولوا الطيران في التاريخ، حيث صنع جناحين وركّبهما على جانبيه، ثمّ طار بهما لكنّه وقع، كما كان ابن فرناس إلى جانب ذلك أديبا وشاعرا»[1].

ولقد شهد الأدب في هذه المرحلة وثبة كبيرة، ساعده في ذلك «التقدّم الثقافي والاجتماعي الذي حظيت به الأندلس، حينذاك، وأقلّها يرجع إلى الوضع السياسي الذي كانت عليه البلاد في تلك الفترة، ذلك الوضع الذي كان من مظاهره الحركة العنصريّة والحركة الانفصاليّة والاحتكاك الشديد بين عناصر الأندلس من عرب ومولدين ومستعربين»[2].

لم يعد الشّعر الأندلسي في فترة صراع الإمارة مقتصرا على الاتجاه المحافظ الذي عرفه من قبل وإنّما اتّسع لبعض الاتجاهات الجديدة التي وفد بعضها من المشرق ، وانبثق بعضها الآخر من الأندلس، كذلك يلاحظ «أنّ الاتجاه المحافظ المعروف من قبل قد اتّسعت ميادينه فعالج بعض ما قد جدّ في حياة الأندلسيين، تبعا لظروفهم السياسيّة والاجتماعيّة ، التي أحاطت بهم في تلك الفترة، وقد كانت نتيجة ذلك كلّه نموّا للشعر وازدهارا له»[3]، فظهر ما عرف بالاتّجاه المحدث «ونعني بهذا الاتجاه الذي سار فيه بالمشرق أبو نواس ومسلم بن الوليد وأبو العتاهية وأمثالهم من المجدّدين، والذي تزعّمه أبو نواس، حين ثار على الاتّجاه التّقليدي ... وراح يطرق أغراضا جديدة، بمنهج جديد وأسلوب محدث»[4].

وبما أنّ الأندلس دائمة الصّلة بالمشرق، ودائمة الأخذ عنه، فقد أخذت هذا الاتجاه الجديد في الشعر، حيث نقل إليها في عهد عبد الرحمن الأوسط، وما لبث أن شاع بين أدباء الأندلس.

(1) المقري، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، ج2، ص 231.

(2)أحمد هيكل، الأدب الأندلسي، ص 137.

(3) المرجع نفسه، ص127.

(4) المرجع نفسه، ص127.

ويرجع الفضل في نقل هذا الاتجاه الشعري إلى الشّاعر «عباس بن ناصح، الذي عُرف أيّام الحكم الرّبضي، والذي امتدّ به الأجل إلى عهد عبد الرحمن الأوسط، وكان قد سافر إلى المشرق فالتقى في العراق بأبي نوّاس وسمع شعره، وعاد إلى الأندلس فأشاعه بين الأندلسيين وما لبث بعض هؤلاء أن تمثّلوه، وأنتجوا ما يشبهه، بل ما يفوقه في بعض الأحيان»[1].

وكان من دواعي التجديد في الشعر خلال هذه الفترة «ما شهدته الحياة الجديدة التي عاشها الناس خلال النصف الأول من العصر العبّاسي الأوّل أي؛ في تلك السنوات التي أخذ الناس فيها يفتحون عيونهم في دهشة على مستحدثات الحضارة وانطلقوا في كثير من التحرّر وراء المُتع المختلفة، من شراب وغناء، وموسيقى، وما يتبع ذلك من مجالس لهو ومغامرات مجونٍ فكانت بذلك كل الموضوعات الشعريّة المفضّلة لدى الاتجاه المحدث، تمثّل الحياة الجديدة للمجتمع الجديد، وتصوّر هذا المجتمع في نزقه حينا، وفي رشده حينا آخر»[2].

هذا ما حدث في المشرق حيث نشأ هذا الاتجاه المحدث، أما في الأندلس فقد كانت الحياة في فترة صراع الإمارة تقارب تلك الحياة في العراق أيّام نشأة هذا الاتجاه، فالأندلسيّون في تلك السنوات فتحوا عيونهم على حياة جديدة مترفة، ونعموا بكثير من التحرّر في ظلال بعض الأمراء المتحرّرين مثل عبد الرحمن الأوسط، وبدأت تكثر بينهم مجالس الموسيقى والغناء بفضل ما جاء به زرياب من ألحان وآلات وقيان، وما لقيه من تشجيع وما بذله من جهود، كما بدأت تكثر فيهم مجالس الشراب بسبب ما أتيح لهم من إنتاج الكروم وعصر الأنبذة وترخص في شربها، كذلك بدأت تعرف بينهم علاقات الحبّ الشّاذ، بسبب ما كثر بينهم من غلمان صقالبة وغير صقالبة، وربّما ما ساعد على هذا

(1) أحمد هيكل، الأدب الأندلسي ، ص 128.

(2) المرجع نفسه، ص 131.

السّلوك ما عانته الحياة الأندلسية في تلك الفترة من صراع زلزل القيم ودفع الناس إلى التعلّق بمتاع الحياة[1].

إذن فكما أحدث هذا الاندفاع والتحرّر ردّ فعل عند بعض المشارقة، أحدث الشيء نفسه عند بعض الأندلسيين، «فأنكر بعضهم ذلك الإقبال على الدّنيا، وراح يذكّر بالموت ويدعو إلى التزوّد للدار الآخرة»[2]، وقد كان من هؤلاء من بدأ حياته في التحرّر واللهو والتّعلّق بمُتع الحياة وانتهى به المطاف إلى الزّهد والدعوة إلى ترك ملذات الدنيا كما هو الحال عند شاعرنا يحيى بن حكم الغزال.

وبهذا شقّ الاتّجاه المحدث طريقه في أرض الأندلس «فتلقّاه بعض الشعراء بالإعجاب باعتباره يعبّر عن واقع حياتهم، ويصوّر نزعاتهم حين يلهون وحين يتزهدون، ثمّ إن أسلوبه في جدّته وتحضّره ورقّته أقرب إلى حياتهم الجديدة المتحضّرة الرّقيقة من الأسلوب المحافظ القديم الذي يليق بسكان البادية، فلم تعد حياة هؤلاء الشعراء في مجتمعهم هي تلك الحياة البسيطة القريبة من حياة البداوة، ولم تعد مثلهم مستمدّة من عالَم الآباء والأجداد في البادية، وإنّما أصبحت حياتهم هي تلك الحياة الأندلسية المتحضّرة المترفة التي عرفت اللّهو العابث والتزمُّت الزاهد، كما صارت مثلهم مستمدّة من هذا الواقع الجديد، الذي يعيشونه هم، بكل ما يموج فيه من حسيّات ومعنويّات»[3].

ولكن رغم دخول الاتّجاه المحدث إلى الأندلس وانتشاره بين بعض الأندلسيين في فترة صراع الإمارة «ظلّ الاتّجاه المحافظ قويّا ونامِيًا، وبقي الكثير من الشعراء متمسكين به سائرين على تقاليده، بل إنّ بعضهم أجادوا النّظم على طريقة المحدثين، ولكنّهم كانوا أحيانا يفضلون النّظم على طريقة المحافظين، ولعلّ السبب في ذلك هو أنّ الاتّجاه

(1) أحمد هيكل، الأدب الأندلسي ، صأحمد هيكل، الأدب الأندلسي، ص 132.

(2) المرجع نفسه، ص133.

(3) المرجع نفسه، ص 133.

المحافظ كان قد استقّر في الأذواق وتمكّن من ملكات الشّعراء، كما أنّ هذا الاتّجاه كان أليق بالموضوعات الجادّة، لما اقترن بالاتجاه المحدث الاتصال بالموضوعات اللاّهية»[1] والاهتمام بأغراض شعريّة لم تكن من قبل شائعة.

كذلك كان الأسلوب الشّعري الجديد الذي آثره شعراء هذا الاتّجاه المحدث «أثرا من آثار تلك الحياة الجديدة، التي كانت بمثابة ردّ فعل للحياة البدويّة القديمة»[2].

فمن حيث الأغراض ظهرت الخمريات كقول يحيى بن حكم الغزال[3]:

وَلمّا رَأَيتُ الشَربَ أَكدَت سَماؤُهُم تَأَبَّطتُ زِقّي وَاِحتَسَبتُ عَنائي

فَلَمّا أَتَيتُ الحانَ نادَيتُ رَبَّـــهُ فَثابَ خَفيفَ الروحِ نَحوَ نِدائي

وظهر كذلك الغزل الشّاذ، والمجونيّات كقول المطرّف بن عبد الرحمن الأوسط[4]:

أَفْنَيْتُ عُمْرِي فِي الشُّرْبِ وَالـوُجـوُهُ المِـــلَاح

ولَـمْ أُضَـــيّعْ أَصِـــيلًا وَلَا اطِّلَاعَ صَبَـــاح

أُحْيِـي الـلَّيَـــالِي سُهـدًا فِي نَشْـــوَةٍ وَمَـــرَاح

وَلَسْـــتُ أَسْـــمَعُ مَـــاذَا يَقُولُ دَاعِـــي الفَلَـاح

كما ظهرت بواكير الطبيعيات، كقول عبد الرّحمن الأوسط، وقد كتب إلى صديقه قائلا[5]:

مَا تَرَاهُ فِي اصْطِبَـاح وَعُقُـــودُ القِطْرِ تُـــنْثَر

وَنَسِيمُ الرَّوْضِ يَـخْتَا لُ عَلَى مِسْكٍ وَعَـــنْبَر

كُلَّمَا حَـاوَلَ سَبْقـــاً فَـهْـوَ بِالرَّيحَـــانِ يَعْثُـر

(1) أحمد هيكل، الأدب الأندلسي ، ص 134.

(2) المرجع نفسه، ص131.

(3) الديوان، ص32.

(4) المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ص 329.

(5)أبو الحسن علي بن موسى بن سعيد المغربي الأندلسي، المُغْرب في حلى المَغْرب، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1955، ج1، ص50.

لَا تَكُنْ شْبهاً لَهُ وَاسْ بِـقْ فَمَـا فِي البُطْءِ تُعْذر

وظهرت الزّهديّات كقول الأمير عبد الله[1]:

يَا مَنْ يُرَاوغُهُ الأَجَـــل حَـتَّامَيلهيكـالأمل؟!!

حَتَّـــام لَا تَخْشَى الـدَى وَكَـأَنَّـــهُ بِكَقدنزل؟!

أَغْفَلْت عَنْ طَلَبِ النَّجَاةِ وَلَا نَجَـــاةَ لِمَنْغَـفَل!

هَيْهَاتَ يَشْغَلك المُنَـــى وَلَمّـــا يَدُومُ لَكَ الشُّغْل

فَكَـــأَنَّ يَوْمَكَ قَدْ أَتَـى وَكَـأَنَّ نَعْيَكَ قَـدْ نَـزَل

إذن كانت هذه الأغراض هي أهم الأغراض الشّعرية الجديدة التي جذبت الشّعراء الأندلسيين في هذه الفترة.

أمّا فيما يتعلّق بالأسلوب الجديد الذي بدأ يتّضح في الشّعر السّائر بالاتجاه المحدث، فيلاحظ «أنّه أسلوب يميل إلى شيء من التفصيل ويتجه أحيانا إلى القصّ، وتظهر فيه روح المرارة والكآبة، والتّزمّت إذا كان الموضوع جادّا، ثمّ هو غالبا أسلوب تُرسم صوره من عناصر حضريّة، وتحلّق أخيلته في آفاق غير آفاق البادية، وتؤلّف لغته من ألفاظ بسيطة واضحة حسنة الإيقاع، وتميل موسيقاه إلى البحور القصيرة حسنة الإيقاع والقوافي الرّقيقة»[2].

لقد عرفت الأندلس في فترة صراع الإمارة عددا وفيرا من الشّعراء، «فمنهم من عاصر الفترة السابقة لعباس بن ناصح، وحسّانة التميمية، ومنهم من امتدّ به الأجل إلى الفترة اللاحقة مثل: ابن عبد ربه، ومقدم بن معافى، أمّا من اشتهر في عهد عبد الرحمن الأوسط فهم: يحيى بن حكم الغزال، ابن الشمر، وابن قزلمان، وممن عرف في عهد الأمير محمد: عبّاس بن فرناس العتبي، وممن ذكر في عهد المنذر وعبد الله: ابن عبد

(1)أحمد هيكل، الأدب الأندلسي، ص 130.

(2)المرجع نفسه، ص 130.

ربه، والقلفاظ، و عبديس بن محمود أحمد بن إبراهيم، ابن قلزم، وكان منهم كثير من العلماء غير المتفرغين للشّعر يقرضه أحيانا مثل: عبد الملك بن حبيب، الذي عرف بالتأريخ، وسعيد بن عبد ربه، الذي عرف بالطبّ، وابن فرناس الذي عرف بالعلوم ومحاولة الطّيران»[1].

هذا ولم يكن جميع الشعراء من ذوي الأصول العربية بل كان منهم مولدون، «كالعبلي بل لم يكن قول الشعر العربي مقصورا على المسلمين من سكان الأندلس، وإنّما كان يقوله كذلك المسيحيون المستعربون»[2] وغيرهم من الشعراء الذين لا يسعنا في هذا المقام ذكرهم.

من خلال ماتقدّم يمكن أن نستنتج أنّ (الغزال) لم يكن شاعرا فحسب بل كان عالما وسياسيا محنكا يجيد مخاطبة الملوك، وكان من أشهر السفراء العرب المسلمينفي الدلة الإسلامية عامّة والأندلس خاصّة، في فترة صراع الإمارة وما ساد فيها من تغيرات وما ظهر فيها من صراعات شملت جميع الأصعدة.

---

[1] أحمد هيكل، الأدب الأندلسي، ص153.

(2) المرجع نفسه، ص 154.

الفصل الأول:

بناء القصيدة في شعر يحيى بن حكم الغزال

أولا: البناء الموضوعاتي

ثانيا: البناء الدرامي

ثالثا:البناء الكوميدي(الفكاهي)

تمهيد:

للشّعر وظيفته الإنسانية التي يجسّد فيها مشكلات الحياة وقضايا الإنسان، ويتأثّر بها تأثّرا وجدانيّا واضحا في نصوص الشعراء عبر العصور المختلفة، فأخذوا يعبّرون عن الواقع وما يحمله من مظاهر ومفاسد وعوائق، تقف في طريق الإنسان وحرّيته وآماله وطموحاته.

تناول الشّعر باختلاف الزّمان والمكان أشكالا أدبيّة عديدة وموضوعات مختلفة ومتنوعة في محاولة الوصول إلى فهم حقيقة الدنيا بما تحمله من سرّاء وضرّاء، فتنوّعت وتلوّنت الموضوعات الشعريّة سواء من حيث الأسلوب أو البناء على مدى العصور والأزمنة، فحين قراءتنا لشعر (يحيى بن حكم الغزال) نلمس هذا التغيير والاختلاف في شعره، باعتباره الشاعر الذي عاش في فترة صراع الإمارة في الأندلس، هذا العصر؛ الذي عرف صراعا على السياسة والحكم، وشهد أزمات كثيرة داخلية وخارجية، كلّ ذلك انعكس على الحياة الاجتماعيّة والأدبية، فتولّدت صراعات بين الشعراء والفقهاء والقضاة وأصحاب السلطة ممّا نوّع في الموضوعات الشعريّة لدى شاعرنا، فنجده يمدح تارة ويهجو تارة أخرى، ويتغزّل مرّة وينبذ مرّة أخرى.

لم يكتف (الغزال) بطرق الموضوعات القديمة بل نظم قصائد في موضوعات جديدة بدأت تظهر مع التغيرات الاجتماعية والسياسية التي شهدها الأندلس خلال هذه المرحلة خاصة مع قدوم المغنّي زرياب، فنوّع في المضامين والأساليب.

أولا: البناء الموضوعاتي

تعدّدت موضوعات شعر يحيى بن حكم الغزال فشملت أغراضا تقليدية كالمدح والغزل، والزهد وأغراضا مستحدثة تنوّعت بين الخمريّات، والنقد الاجتماعي، وفنّ التعنين والتعريض، وغيرها من الفنون التي كانت رائجة في عصره والتي اتّسمتْ بسمات فنّية

مبتكرة ومميّزة، وهذا ما جعل شعر الغزال يتميّز عن غيره بصفات خاصّة رفعت من شأنه وذلك لما احتوى عليه شعره من تنوّع في الأغراض وابتكار في الأسلوب ومن هذه الأغراض نذكر:

1. **المديح:** يعدّ المدح من الموضوعات الشعريّة التي اعتمدها الشعراء منذ القديم، وحظي باهتمام بالغ من قبلهم باعتباره الغرض الذي يعدّد فيه الشاعر المزايا ويصف الشمائل الحميدة مع إظهار التقدير والتعظيم لممدوحه، لأنّ تقبّل الثناء وإبراز الخصال شيء غريزي في الإنسان ولا شكّ أنّ الشعراء منذ أن تفطّنوا لتلك الغريزة في الإنسان «اتخذوها سببا إلى الأقوياء ووسيلة على أصحاب السلطة ليحتموا بقوّتهم ويحيوا في ظلال نعمتهم، وأولئك يمدّون لهم في حبل العطاء ليشيعوا محامدهم في الناس، فيمتدّ سلطانهم ويسبق ذكرهم»[1] وهذا ما جعل الشعراء يتّخذون من هذه الغريزة نقطة ضعف عند الأمراء والسلاطين.

يعرّف المديح كذلك على أنّه «شعر غنائيّ يشيد بالفضائل المستحبّة في شخص الممدوح»، وهذا التعريف يؤكّد الشكل الطّبيعيّ لفنّ المديح والغرض الحقيقي منه، لأنّ الشاعر يتعامل أثناء المدح مع قيمة من القيم ويتغنّى بالمثل العليا لشخص الممدوح»[2].

وبما أنّ الشعر الأندلسيّ في عصر الإمارة تأثّر بالبيئة العامّة، خاصة منها الأحداث السياسيّة، فقد كثرت قصائد المديح عند الشعراء تقرّبا منهم من الأمراء.

والدارس للمدائح الأندلسية في ذلك العصر يرى «أنّ معظمها موجّهة إلى أمراء الأندلس، وأنّها من حيث المضمون أو المحتوى لها جانبان: جانب يرينا الصفات التي

---

[1] أيمن محمد زكي العشماوي، قصيدة المديح عند المتنبي وتطوّرها الفنّي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983م، ص15.

[2] علي بوملحم، في الأدب وفنونه، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، (دط)، 1970م، ص103.

خلعها الشعراء على ممدوحيهم، ولا تخرج هذه عادة عن الصفات التقليدية التي يطيب للعربيّ أن يوصف بها، كصفات المروءة والوفاء والكرم والشجاعة وما شابه ذلك، أمّا الجانب الآخر فيدور حول انتصارات الممدوحين التي تعدّ نصرا للإسلام والمسلمين، ويدخل ذلك أحيانا وصف جيوشهم ومعاركهم الحربية»[1].

لقد برع الأندلسيون في مدائحهم على غرار المشارقة فتتبعوا مثلهم الأسلوب القديم ونهجوا منهجه، فتعدّدت طرق المدح عندهم وتنوّعت مناهجه وذلك في ما يخصّ «العناية بمطالع القصائد ورعاية حسن التخلّص فيها»[2]، فجاءت طرائقهم في المدح تختلف من شاعر إلى آخر، فمن الشعراء من يبني قصيدته المدحيّة على موضوع المدح وحده، فيدخل فيه من غير مقدّمات، ومنهم من يبنيها على موضوعين أو أكثر، فيستهلّها بالغزل، ثمّ وصف الطبيعة أو الخمر أو الشكوى أو العتاب، أو غيره من الأغراض، ثمّ يتخلص منه إلى الغرض الرئيس المدح، وهذا دليل على أنّ «شعراء الأندلس ـ في بناء قصيدة المدح ـ يلتقون مع القدماء في تعدّد موضوعاتها، ويخالفونهم في نوعيّتها إلى حدّ ما، ذلك أنّ لكلّ زمان موضوعاته، الّتي بها يستطيع الشاعر أن يحوز الإعجاب، ويستميل ممدوحه للعطاء أو نيل الحظوة عنده»[3]، وهو ما يندرج ضمن المدح التكسّبيّ الذي يغلب عليه طابع المبالغة والتكلّف في وصف الممدوح وذكر خصاله التي قد لا تنطبق عليه في بعض الأحيان.

وليحيى الغزال في هذا الغرض بعض القصائد التي يمدح فيها أمراء البيت الأموي، ففي مدح الأمير الحكم بن هشام يقول:[4]

---

[1] عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1970م، ص185.

[2] جورج غريب، الموسوعة في الأدب، العرب في الأندلس، دار الثقافة للنشر والتوزيع، لبنان، (دط)، (دت)، ص31.

[3] عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، ص187.

(4) الديوان، ص16.

فَـــوَاللهِ لَا أَدْرِي وَإِنِّـــي لَشَـاعِــر إِلَى أَيِّ وَجْـهٍ مِنْ مَدِيحِـكَ أَقْصِــدُ
كَأَنَّ المُــلُوكَ الغُلْبَ عِـنْدَكَ خُــضَّع خَوَاضِعُ طَيْرٍ تَتَّقِي الصَّــقْـرَ لبُـــدُ
تُـــقَلِّبُ فِيهِــمْ مُــقْلَــةً حــكميّـــة فَتَـخْفــِضُ أَقْــوَامًا وَقَوْمًا تَـسَـوّدُ
لَأَعْطِيَتْ سُلْطَانًا عَلَى السُّخْطِ وَالرِّضَا عَلَيْهَا فَذَلَّتْ حِينَ تَغْـوِي وَتَـحْـرِدُ
وَنَـــزَّهْتَ نَفْــسًا أَنْ تُقَــارِبَ رِيـــبَة وَقَـدْ يَـــلْـزَمُ الإِنْسَـــانُ مَـا يَتَعـوّدُ
وُقُـــوفًـــا عَنِ الأَمْرِ الَّذِي فِيهِ شُبْهَة مُلُـوكًا لَـهَا إِنْ نَـــازَعَـتْ تَـتَـأَبّـدُ
وَإِنّكَ تُعْطِي مَا قَدْ أَعْيَـا حِسَـابُهُ الـ عُقُولَ فَمَا تَهْـدَي لَـهُ كَيْـفَ يَعـقِـدُ
سِـــوَى أَنَّ آلافًـــا تُـــؤلَّفُ هَـــكَذا بِلَا فَـهْـمٍ مِـــنْ حَاسـبِـيهَا يُـــردّدُ
وَتُعْطِي وتعطـي ثُمَّ تُعْــطِي كَأَنَّمَا تُرِيدُ نَفــَادَ الـــمَالِ لَوْ كَـــانَ يَنْفـَدُ
مَضَى مَا مَضَى مِنْ ذِكْرِ كَـعْــبٍ وَحَاتِمٍ فَقِيلَ هُمَا مِنْ سَائِرِ النَّاسِ أَجْوَدُ
وَبَعْضُ الَّذِي تُعْطِي كَأَثْمَانِ طَـيْء وَعَـــشْـرَةِ كَعْـبٍ حَيْثُ غَـارُوا وَأَنْجَــدُوا
وَمَا ذَاكَ إِنْ أَعْطَيْتَهُ اليـوْمَ مَانِـعًا عَـدَا مِنْــكَ أَنْ يَــأْتِي بِـأَمْـثَـالِهِ الـغَدُ

يمدح الغزال في هذه القصيدة الأمير الحكم بن هشام ويتساءل في مطلعها تساؤل الحائر: من أيّ جهة يمكنه أن يمدح الأمير؟ ثمّ ينتقل إلى إبراز مجموعة من السّمات الاجتماعيّة التي يمدح بها الملوك عادة فمدحه بالسيادة والشجاعة والعلا، فأعظم الملوك يخضع بين يديه.

ومن مظاهر التجديد في هذا الغرض توظيفه للمعارف والتراث وتضمين مدائحه إشارات تاريخية من التراث العربي خاصّة حين مدح الأمير بالجود والعطاء، فعطاؤه قد أعيا حسابه العقول، وماله رغم عطائه لا ينفد، فقد فاق بذلك كعبا وحاتما.

إنّ مدح الغزال تقليدي نهج فيه منهج من سبقه من الشعراء، فمدحه للأمير الحكم يدخل في نطاق منظومة الفضائل الإنسانية، التي رأى (ابن طباطبا) أنّ العرب تستعملها أثناء المدح في شعرها حين يقول: «وأمّا ما وجدته في أخلاقها، وتمدّحت به

ومدحت به سواها وذمّت من كان على ضدّ حالها فيه، فَخِلَالٌ مشهورة كثيرة، منها في الخَلْقِ: الجمال والبسطة، ومنها في الخُلُقِ: السّخاء والشجاعة، والحِلم، والحزم، والعزم، والوفاء، والبرّ والعقل، والأمانة، والقناعة، والغيرة، والصدق، والصبر، والورع، والشكر، والمداراة، والعفو والعدل، والإحسان، وصلة الرحم، والتواضع، والبيان، والبِشْر، والجَلَد، والتجارب، والنقض والإبرام.»[1] ومن ذلك قول الغزال في القصيدة نفسها[2]:

فَهَبْنِي كَبَعْضِ المَادِحِينَ أَجَزْتَهُم ... بِبَعْضِ عَطَايَاكَ الَّتِي لَا تُصَرَّدُ
وَجَدْتُ التُّقَى وَالبَأْسَ وَالعَدْلَ وَالنَّدَى ... إِلَيْكَ إِذَا مَا اسْتُقْصِيَ الوَصْفُ تَسْتَنِدُ
فَمَنْ تُومِنُوهُ فَهُوَ لِلدَّهْرِ آمِنٌ ... وَمَنْ لَا يَعِشْ مَا عَاشَ وَهُوَ مُطَرَّدُ
وَيَحْسِبُ أَرْضَ اللهِ فِي كُلِّ جِهَةٍ ... حَبَائِلَ أَلْقَاهَا لَهُ المُتَصَيِّدُ

لقد نعتَ الغزال الأمير الحكم بن هشام بمجموعة من القيم وهي: التقى، والبأس والعدل والندى، والأمن، فغدت أرض الله بأمان الأمير آمنة، ونعم الناس في ظلّ حكمه بالأمان والاستقرار.

وللغزال قصيدة أخرى يمدح فيها الأمير عبد الرحمان بن محمد وكان الداعي إليها هو سجن الغزال بسبب بيعه الطعام وقبضه لمال كثير[3]، لذلك فقد جعل مقدّمتها غزليّة فاستهلّها بخمسة أبيات من الغزل يقول فيها[4]:

بَعْضُ تَصَابِيكَ إِلَى زَيْنَبِ ... لَا خَيْرَ فِي الصَّبْوَةِ لِلأَشْيَبِ
أَبْعَدُ سِتِّينَ تَمَلَّيْتَهَا ... كَامِلَةً تَصْبُو إِلَى الرَّبْرَبِ

(1) محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، (دط) 1984، ص50.

(2) الديوان، ص19.

(3) ينظر: محمد بن فتوح بن عبد الله الحميدي (أبو عبد الله)، جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تحقيق: بشّار عوّاد معروف، دار العرب الإسلامي، ط1، 2008م، ص66.

(4) الديوان، ص21.

كُـلُّ رَدَّاحِ الرِّدْفِ خَـمْصَانَـةٍ كَالمُـهْرَةِ الضّـَامِرِ لَـمْ تُرْكَبِ
أَوْ دُرَّة سَاعَة ما اسْتُخْـرِجَتْ لَمْ تُمْتَـهَنْ بَعْدُ وَلـَـمْ تُثْقَـبِ
مُشَرَّبَةُ اللَّوْنِ مَتُـوعُ الضُّحَى صَـفْرَاءُ فِي الآصَالِ كَالمَذْهَبِ

لمّا كان الباعث على هذه القصيدة أمرا يخصّ الشاعر فإنّ لجوءه إلى افتتاحها بالغزل مناسب لغرض المدح حسب رأيّ بعض النقّاد أنّ من حقّ الشاعر «إذا نظم قصيدا أن ينظر، فإن كان مديحا صرفا لا يختصّ بحادثة من الحوادث فهو مخيّر بين أنْ يفتحها أو لا يفتحها بغزل، بلْ يرتجل المديح ارتجالا من أوّلها، وأمّا إذا كان القصيد في حادثة من الحوادث، كفتح معتقل، أو هزيمة جيش أو غير ذلك، فإنّه لا ينبغي أن يبدأ فيها بغزل وإن فعل ذلك دلّ على ضعف قريحة الشاعر، وقصوره عن الغاية، أو على جهله بوضع الكلام في مواضعه»[1].

تحدّث الغزال في هذه الأبيات عن زجر نفسه عن العشق، معلّلا ذلك بعامل السنّ فقد تجاوز الستين من العمر، كما صرّح باسم محبوبته (زينب) وأخذ بتعداد مفاتنها فهي (ثقيلة الأوراك، تامّة الخلق، ضامرة البطن، درّة، ذات لون خمري ...) ويظهر أنّه متأثّر بطريقة الحسّيين في الغزل من أمثال عمر بن أبي ربيعة.

أمّا بالنسبة للتّجديد في هذه المقدّمة الغزليّة فيظهر حين يصوّر محبوبته بصور متلاحقة لم يسبقه فيها أحد غيره من الشعراء ، وهذا ما أشار إليه الدكتور سعد شلبي في قوله: «ثمّ يمضي الغزال في غزله؛ فيضيف للصفة التقليدية الموروثة تكملة أو تتميما، يجعلها أكثر بهاء وتأثيرا في النفوس، فذات الردف الرداح الخمصانة كالمهرة الضامر، ثمّ يقول: لم تركب، وهي كالدرّة، ثمّ يقول: ساعة استخرجتْ، لم تمتهن، ولم تثقب وهي مشرّبة اللون، ثم يقول: متوع الضحى صفراء بالآصال، فصوّر من يحبّها،

(1) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ج3، ط1، 1960، ص96.

ويتغزّل فيها في صور متلاحقة، وكلّ صورة لها ما يكملها، وما يجعلها تتّسق مع الصورة العامّة بحيث تمثلت لنا هذه المحبوبة إنسانة أكثر فتنة وجمالا من حبيبات الشعراء القدامى»[1].

بعد هذه المقدّمة الغزليّة ينتقل الغزال إلى الحديث عن صفات الممدوح بقوله[2]:

مَنْ مُبْلِغٌ عَنِّي إِمَامَ الهُدَى وَالـوَارِثَ المَـجْد أَبًا عَـنْ أبٍ
أَنِّــي إِذَا أَطْــنَبَ مَـدَّاحُـه أوجـزتُ فِي القَوْلِ فَلَمْ أُطْنِبِ
لَا فَكّ عَنِّي اللهُ إِنَ لَمْ تَكُنْ أذكـرتنـا عن عمـر الطيـب
وَأَضْحـتَ المَشْرِقُ مُشْـتَاقَةً إِلَيْـكَ قَدْ غَـارَتْ مِنَ المَغْـرِبِ

تحدّث الغزال في هذه الأبيات عن بعض الصفات والفضائل النفسيّة التي اتّصف بها الممدوح فهو إمام الهدى، قد ورث المجد أبًا عن أبٍ فهو يذكّره بعمر بن الخطّاب رضي الله عنه في خصاله وصفاته وقد أضحت المشرق في شوق إليه، قد غارت من المغرب.

ويضيف أيضا من نفس القصيدة قائلا[3]:

إِلَى جَمِيلِ الوَجْـهِ فِي هَيْئَـةٍ كَهَيْئَةِ الضِّرْغَامَةِ المُغْضَبِ
لَا يُمْكِنُ النَّــاظِر تَأْمِــيلَــهُ إِلَّا الْتِماحَ الخَـائِفِ المـذْنِبِ
يَخْـضَرُّ مَا يَلْمِسُ مِنْ يَابِسٍ وَمَا يَطَـأُ مِنْ مُجْدِبٍ يُعْشِبِ

مدح الغزال الأمير في هذه الأبيات بمجموعة من القيم الاجتماعيّة منها ما يتّصل بالخَلْق كالجمال والبسطة ومنها ما يتّصل بالخُلُق كالسخاء والعطاء، فكلّ ما

(1) سعد إسماعيل شلبي، الأصول الفنيّة للشعر الأندلسي ـ عصر الإمارة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 1982، ص381.
(2) الديوان، ص24.
(3) المصدر نفسه، ص24.

تلمسه يد الأمير يخضرّ ويعشب وكلّ أرض تطؤها قدم الأمير تعشب بعد حدب وقحط.

ينتقل الغزال بعدها فيتحدّث في هذه القصيدة عن مشكلته مع الأمير، فيصف حاله وهو في السجن ويستعطف الأمير الذي عفا عنه بعد أن أجاد الدفاع عن نفسه كما أخذ يصف ما ألمّ به في السجن من وجع القيود، يقول[1]:

وَكَانَ مِنِّي هَكَذا دَفْتَر ... أَعْدَدْتُهُ للفَقْهِ لَمْ يُكْتَبِ
ثُرْتُ إِلَيْهِ وَتَنَاوَلْتُه ... وَكُنْتُ فِي دَهْرِي مِتنَ المُطْرَب
نَقَرْتُ فِيهِ نَقْرَة سَاعَة ... أُشِيرُ بِالرَّأْسِ وَبِالمِنْكَبِ
فَالرِّجْلُ فِي مَوْضِعِهَا لَمْ تَرِمِ ... مَخَافَةَ الكَبْلِ عَلَى أَكْعُبِي
حَتَّى إِذَا مَا طَرَبَ جَدَّ بِي ... وَاللَّهْو إِنْ تَرْكَبْهُ يَسْتَرْكِبِ
قُمْتُ بِرِجْلِي عَلَى وَثْبَة ... فَأَوْجَعَتْنِي حَلَقُ العَقْرَبِ
وَاسْتَضْحَكَ القَوْم فَأَنْبَأْتُهُمْ ... أَنَّ الَّذِي يَحْبِسُنِي غَرَّ بِي
إِنْ تُرِد المَالَ فَإِنِّي امْرُؤٌ ... لَمْ أَجْمَع المَالَ وَلَمْ أَكْسِبِ
قَدْ أَحْسَنَ اللهُ بِنَا عِنْدَمَا ... كَانَ الَّذِي اسْتَوْدَعْتُ لَمْ يَذْهَبِ
إِذَا أَخَذْتَ الحَقّ مِنِّي فَلَا ... تَلْتَمِس الرِّيحَ وَلَا تَرْغَبِ

وحين مدح الأمير عبد الرحمان بن الحكم استخدم أسلوبا مميّزا وجديدا على غير عادة الشعراء قبله، فنجده يستفتح قصيدته بحديث في أربعة أبيات عن الفخر بشعره على غير العادة، حيث اعتاد الشاعر أن يختتم قصيدته بالفخر بشعره لكن الغزال قلب الموازين وافتتح القصيدة به يقول[2]:

(1) الديوان، ص25.

(2) المصدر نفسه، ص27.

إِنَّ القَصَائِدَ لَمْ يُجْزِئْكَ مُجْرِيهَا إِلّا وَقَدْ عَقَدْتَ مِنْهَا نَـوَاصِيهَـا
وَسَرّحُـوهُنّ مَـمْـدُودًا أَعِـنَّتُـها تُبَارِزُ الرّيحَ كُلُّ القَوْمِ يَرْجُوهَـا
بِكُـرِيّةِ النَّجْـرِ لَا مِمَّا يُلْفِقُهُ الْـ مُلْفِـقُـونَ طَرِيـفَاتٌ مَـعَانِيـهَا
فِيهَـا نَتَـائِجُ لَمْ آخُذْ بِرَائِـعِـهَا مِنْ شِعْرِ آخَرَ قَبْلِي قَدْ كَفَانِيـهَا

نجد الغزال في هذه الأبيات يعترف بعجز شعره عن مكافأة الأمير، ثمّ أخذ يمدح قصائده التي أهداها له فشبّهها بالإبل السريعة، الطويلة العنق، كما أكّد على أصالة قصائده وبعدها عن الصنعة والتكلّف، وذلك لطرافة معانيها التي لم يأخذها من غيره.

ينتقل الغزال بعد هذه المقدّمة إلى الغرض الرئيس وهو مدح الأمير، يقول[1]:

أَبُـو المُطَـرّفِ بَـادِيَ كُـلِّ مَـكْـرُمَـة نـــعـدّها لكـريـم أو نـسمّيـها
لَكِنْ قَصَدْتُ إِلَى مَدْحِ امْرِئ قَـصُـرَتْ عَنْهُ الصِّفَاتُ فَلَـمْ تَبْلُغْهُ تَشْـبِيـها
قَـرِم إِذَا رُفِـعَـتْ عَنْـهُ الـسُّـتُور لَنَـا لَاحَـتْ لَـهُ سنـّة يَعْـشَى تَلَالِيـها
كَالشَّمْـسِ تَـرْجِعُ عَنْهَا العَيْنُ حَـاسِـرَةً يَكَادُ مَا جَشَـمَتْ مِنْ ذَاكَ يُغْشِيها
وَمَـا تَكَلَّـفَ مِنْـهُ الفِـكْر مَـنْـزِلَـة إِلَّا تَـحَيَّرَ فِي أَدْنَـى الَّـذِي فِيـها
هُـوَ الهُمَـامُ الَّـذِي مَا مِثْـلَـهُ بَشَـرٌ مِنْ نَسْـلِ آدَمَ مَاضِيهـَا وَبَـاقِـيها
يَا خَيْرَ مَنْ حَمَلَتْهُ الأَرْضُ مُذْ سُطِحَتْ حَـاشَـا الَّـذِي أُحَاشِـي مِنْ نَبِيّـيها
هَذِي مَنَابِرُ أَرْضِ المَشْرِقِ قَدْ جَنَـحَتْ وْقَّـا إِلَـيْـكَ وَهَـزَّتْهَا خـوَافِـيها
شَـزَر الـعُيـُون إِلَـى رُكَّـابِـها أَنَـف لَحْـظ الفَـوَارِك مَـا تَخْـفَى تَلَاقِيها

فكما عجزت القصائد عن مكافأة الأمير كذلك قصرت عنه الصفات، فلم تتمكن من مشابهته، لذلك جاء مدح الغزال لأبي المطرّف مقتصرا على جملة من القيم الخُلقية؛ فهو سيّد إذا أقبل بدت صورته مشرقة متلألئة، وهو كذلك ثاقب الفكر، همام شجاع، بعدها ينفعل الشاعر ويبالغ ليجعل من ممدوحه خير من حملته الأرض إذا

[1] الديوان، ص29.

استثنينا من ذلك الأنبياء، ليختم مدحه بصورة وطريقة مبتكرة، حيث جعل منابر أرض المشرق في شوق إلى الممدوح، وحتى المطايا تبغض ركّابها، شوقا إليه.

2. الغزل: يعدّ الغزل من الموضوعات والأغراض الشعريّة التي عرفها الشعر عند العرب في المشرق والمغرب، ولاقى رواجًا واسعًا بين الناس فهو «شعر يعبّر عن عاطفة الحبّ بين الرجل والمرأة وأخلاقها، وفيه تصوير لهوى الرجل وفيه وصف لخلقة المرأة وأخلاقها، وفيه حكاية عمّا يجري بينهما»[1]. وهذا ما جعله من الأغراض المحبّبة في نفوس الشباب عامّة والعشّاق خاصّة.

وفي بيئة الأندلس الجميلة السّاحرة ما يبعث بالحبّ ويدعو إلى الغزل فلم تجد القلوب الشاعرة نفسها إلّا وهي تنساق وراء عاطفتها، لتحبّ وتتغزّل ففاضت قريحة الشعراء فيضا من شعر الغزل الرّائع الذي «نحى منحى الشعر المشرقيّ، فبالرغم من ظهور الحياة الجديدة بمؤثراتها الطبيعيّة والاجتماعيّة إلّا أنّ الشاعر الأندلسيّ لم يغيّر في نظرته للمرأة ومفهومه لقيم الجمال فيها، فظلّ بذلك الغزل حسّيّا بعيدا عن خلجات النفوس وما يضطرب فيها من شتّى المشاعر، فلم يكن الاختلاف إلّا في طريقة تناوله وطرق التعبير عنه»[2].

ومن هذا المنطلق ظهر الغزل الحسّي الذي اتّخذه بعض الشعراء طريقا للّهو والمجون والمتعة والعربدة، في حين اتّخذ بعضهم طريقا إلى التغنّي بالجمال والبعد عن طريق الغواية والميل إلى طريق العفاف، دون الخوض في أحاديث الفجور، وهو ما يسمّى بالغزل العذريّ أو الغزل العفيف.

---

[1] علي بوملحم، في الأدب وفنونه، ص92.

[2] عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، ص169.

لم يَبْنِ شاعرنا قصائده ومقطوعاته الغزلية على نهج واحد، بل نوّع فيه بين الغزل الحسّي، والغزل العذري، كما له أيضا قصيدة جرى فيها على طريقة المشارقة في الغزل بالمذكر ومن ذالك نذكر:

أ. **الغزل العذري:** تعدّدت تعريفات الباحثين والأدباء المحدثين للغزل العذري إلّا أنها جميعا تتفق في كونه غزلا عفيفا، ومن هذه التعريفات نذكر قول أحد الباحثين بأنّه «حبّ خالص من شوائب الدّنس والرّجس، وهو حبّ طاهر شريف، لا يعرف مخزيات المآثم ولا منديات الأهواء»[1].

من القصائد التي مثّلت الجانب العذري في شعر الغزال قوله[2]:

أَقْرِ السَّــلَامَ عَلَى إِلْفٍ كَلِفْـتُ بِـهِ قَدْ رُمْتُ شَوْقًا وَطُولُ الشَّوْقِ لَمْ يُرَمِ
ظَبْيٌ تَبَاعَدَ عَنْ قُرْبِي وَعَنْ نَظَرِي فَالنَّفْـسُ وَالِهَــةٌ مِـنْ شِـدَّةِ الأَلَـمِ
كُنَّا كَرُوحَيْنِ فِي جِسْمٍ غِذَاؤُهُـمَا مَـاءُ المَحَبَّـــةِ مــن هَام وَمُنْسَجِمِ
إِلْفَيْـنِ هَذَا بِهذَا مُغْـرَمٌ كَـلِـفٌ لَا وَاحِـدَ فِي الهَـوَى مِنَّـا بِمُـتَّـهَمِ
للهِ تِلْـكَ اللّـيَالِـي وَالسُّـرَور بِـهَـا كَأَنَّمَا أَبْـصـر العَـيْـن فِي الحُـلُـمِ
فَفـرَّقَ الـدَّهْرُ شَمْلًا كَانَ مُلْتـئِـمًا مِنَّـا وَجَـمَعَ شَمْـلًا غَـيْرَ مُلْتَـئِـمِ

يظهر لنا في هذه الأبيات مدى تأثر الغزال بمعجم العذريين من خلال المصطلحات التي استخدمها مثل (كروحين في جسم، إلفين هذا بهذا مغرم كلف، فرّق الدهر شملا كان ملتئما ...) كما يبدو لنا أيضا ثقته الكبيرة بالمرأة ممّا يؤكّد على أنّ هذه القصيدة تمثّل المرحلة الأولى من حياته. وممّا يؤكّد لنا كذلك شدّة تأثّره بالعذريين قوله من نفس القصيدة[3]:

---

[1] زكي مبارك، العشاق الثلاثة، طبعة المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (دت)، ص11.

(2) الديوان، ص32.

(3) المصدر نفسه، ص33.

مَا زِلْــتُ أَرْعَى نُجُـومَ الـلـيْـلِ طَالِعَــةً أَرْجُو السُّلُوَّ بِهَا إِذْ غِبْتُ عَنْ نَجْمِي
نَجْــمٌ مِنَ الحُــسْنِ مَا يَجْرِي بِـهِ فُلْكٌ كَأَنّــهُ الدُّرُّ وَاليَــاقُوتُ فِـي النَّظْـمِ
ذَاكَ الَّــذِي حَازَ حُسـنًا لَا نَظـِيرَ لَـهُ كَالبَدْرِ نُورًا عَـلَا فِي مَنــزِلِ النِّعَـمِ
وَقَــدْ تَنَــاظَرَ وَالبرجيــس فِي شَــرَفٍ وَقَــارَنَ الزَّهْــرَةَ البَيْـضَاءَ فِي نَـوْمِ
فَــذَاكَ يُشْبِــهُهُ فِي حُسْــنِ صُـورَتِـهِ وَذَا يَـزِيدُ بِــخَــطِّ الشِّـعْـرِ وَالقَلَـمِ
أَشْــكُــو إِلَى اللهِ مَــا أَلْــقَى لِفـُرْقَـتِـهِ شَكْوَى مُحِـبٍّ سَقِيـمٍ حَافِـظِ الذِّمَـمِ
لَوْ كُنْتَ أَشْكُو إِلَى صَـمِّ الهِضَــابِ إِذًا تَفَطَّــرَتْ لِلَّــذِي أُبْدِيــهِ مِنْ أَلَــمِ
يَــا غَــادِرًا لَــمْ يَزَلْ بِالعُــذْرِ مُــرْتَدِيًا أَيْنَ الوَفَاءُ؟ أَبِنْ لِي غَيْرَ مُحْتَــشِـمِ!
إِنْ غَابَ جِسْمُكَ عَنْ عَيْنِي وَعَنْ نَظَرِي فَمَا يَغِيـبُ عَــنِ الأَسْرَارِ وَالـوَهَــمِ
إِنِّي سَأَبْكِـيكَ مَــا نَاحَــتْ مُــطَوَّقَــةٌ تَبْـكِي أَلِيــفًا عَـلَى قَـرْعٍ مِنَ النَّشَـمِ

يصوّر لنا الشاعر على عادة العذريين في هذه الأبيات أرقه من خلال تتبع نجوم الليل يتسلى بها إذا غاب عنه نجمه، بعدها، يصف لنا محبوبته فإذا هي نجم من الحسن يشبه الدرّ والياقوت كما شبّهها بالبدر في النور والعلو.

يظهر لنا الغزال في هذه القصيدة تقليديا لم يضف إليها أي جديد فهو يصوّر لنا ألم الفراق وما ترتّب عليه من سقم في صورة رومانسيّة تراثيّة خاصّة حين يتخيّل أنّه لو شكا إلى الجبال الصمّ لشعرت بألمه.

ب. الغزل الحسّي: تعدّدت وتنوّعت التسميات التي أطلقها الباحثون والدارسون على هذا النوع من الغزل، فقد سمّاه طه حسين «غزل الإباحيين»[1] وأطلق عليه البعض اسم «الغزل الحضري» الذي يغلب عليه «الرّخاف والترف»[2]، فيما أطلق عليه شوقي ضيف

[1] طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ط11، ج2، (دت)، ص187.

[2] بطرس الستاني، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، دار نظير عبود، ط3، 2000م، ص284.

اسم «الغزل الصريح»[1] بينما ذهب فريق إلى تسميته بـ«الغزل الحسي اللاهي المتطوّر»[2].

يتبيّن من خلال تعدّد المسمّيات لهذا النوع من الغزل مجموعة من الصفات التي تميّز بها فهو «غزل مادّي ودوافعه مادّية يهدف إلى الاستمتاع بالمرأة»[3]، واستخدام الشعراء هذا النوع في أشعارهم أدّت إلى إطلاق هذه الصفات عليه فهو إذن «لا يتجاوز التعبير عن استعمال الحواس ثمّ التعبير عمّا التقطته هذه الحواس المختلفة من صفات المرأة الجسدية»[4].

من القصائد الغزلية ذات الطابع الماجن المستهتر في شعر الغزال، قصيدة يحكي فيها قصة شيخ مع فتاة ناهد يقول فيها[5]:

أَبْصـرَتْ شَيْخًا قُرْبَهُ نَـاهِـدٌ يَلْثَمُـهَا كَالقَـمَرِ السَّـارِي
أَسْنَـانُها فِيـمَا يَـرَى لُـؤْلُـؤ صُفّفَ فِيفِـيهَا بِأَسْـطَـارِ
إِلَـى لُثَاتٍ شِـبْه مَا دينـج دَكُّوا بِـهِ صَنْعـَة مِنْشَـارِ
أَنَّـى تَوَصَّلـتَ إِلَى هَـذِهِ؟ فَقَالَ لِي: لُطْفِي وَدِينَـارِي
خَوَّفْـتُـه اللهَ وَرَوَّعْـتُـهُ مِـنْـهُ بِتـزْدَادٍ وَتِـكْـرَارِ
فَقَـالَ ـ وَالشَّيْخُ خَبـِيـثٌ إِذَا كَلـَّمَ مِـنْ مَشـيْخَةِ الـنَّـارِ

يكشف الغزال في هذه القصيدة عن منازع عمريّة تراود الرجل عندما يتقدّم به العمر؛ فهو يسرد لنا قصّة هذا الشيخ مع فتاة ناهد، رآه وهو يلثمها، وهي لجمالها

---

(1) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي في العصر الإسلامي، دار المعارف، (دط)، (دت)، ص347.

(2) شكري فيصل، تطوّر الغزل بين الجاهلية والاسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط1961،5م، ص273.

(3) أحمد محمد الصباغ الدهني، الصورة الشعرية في شعر الحسيين في العصر الأموي، مذكّرة مقدّمة للحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف الدكتور عزمي الصالحي، كلّية الآداب، جامعة جرش، 2015م، ص16.

(4) المرجع نفسه، ص17.

(5) الديوان، ص36.

وفتنتها شبّهها الشاعر بالقمر وشبّه أسنانها باللؤلؤ ولم يكتف بوصف حسنها بل تعدّى ذلك إلى مساءلة الشيخ قائلا: كيف توصّلت إليها؟ فأجابه بقوله: لطفي وديناري فحاول الشاعر نصحه بتخويفه من الله، لكن الشيخ لم يستجب.

ج. الغزل الشاذ: للغزال قصيدة صنّفت ضمن الغزل بالمذكّر محاكاة منه لشعراء المشرق كأبي نوّاس وغيره، مثله مثل باقي شعراء الإمارة ممن قال في هذا النوع من القصائد.

يقول الغزال واصفا ابن ملكة الرّوم[1]:

وَأَغْيَدَ لَيّـنَ الأَطْـرَافِ رِخْــصٌ كَحِيلُ الطَّرْفِ ذِي عُنُـقٍ طَوِيلِ
تَــرَى مَـاءَ الشّـبَـابِ بِوَجْنَـتَـيْهِ يَلُوحُ كَرَوْنَقِ السَّيْـفِ الصّقِيــلِ
مِنْ أَبْنَاءِ الغَطَارِفِ قَيْصَرِيٌّ الـ ـعُمُــومَةِ حِيـنَ يُنْسَــبُ وَالخَؤُول
كَأَنَّ أَدِيــمَهُ نِصْـفٌ بِنِـصْـفٍ مِنَ الذَّهَبِ الدَّلَامِـص وَالــوَذِيل
وَرُبَّــمَا أُكَرِّرُ فِــيهِ طَــرْفِـي فَأَحْسَــبُ أَنَّــهُ مِنْ عَظْـمِ فِيــلِ
عَلَـى قَـدٍّ سَــوَاءٍ لَا قَصــيرٌ فَتَـحْــقِــرُهُ وَلَا هُــوَ بِالـطَّـوِيـلِ
وَلَكِنْ بَيْنَ ذَيْنِكَ فِي اعْتِــدَالٍ كَغُــصْنِ البَانِ فِي قُـرْبِ المَسِيلِ
يَحِنُّ إِلَيَّ مُــطَرِّفًا لِشَكْلِــي وَيُكْــثِـرُ الزِّيَـارَةَ لِـــي بِالأَصِيـلِ

تنتمي هذه القصيدة إلى الغزل بالمذكّر، وقد وصف الشاعر فيها ابن ملكة الروم فتغنّى بحسن وجنتيه، اللتان يلوح منهما الجمال كرونق السيف المصقول، وشبّه أديمه بالذهب البرّاق، إضافة إلى ذلك فقد نقل (الغزال) إلى هذا الفتى من صفات الغزل بالمرأة كوصف قدّه بالاعتدال واللّين، وشبّهه بغصن البان.

(1) الديوان، ص54.

3. الهجاء: الهجاء من الموضوعات الشعريّة الّتي عرفها العرب قديما واستطاع المحافظة على مكانته في الشعر حتّى العصور اللاحقة باعتباره الغرض « الذي يعدّد معايب المهجوّ وينمّ عن عاطفة البغض لدى الشاعر ... ويدفع إلى هجاء متنوّعٍ ومتعدّدٍ ...»[1].

بما أنّ الشعر الأندلسي ليس بمعزل عن التأثّر بما حوله من ظروف سياسيّة واجتماعيّة، فإنّه من الطبيعي أن يستجيب الهجاء مثلما استجابت الأغراض الأخرى للتأثر بالبيئة وما فيها، ومن هنا كان الشاعر الأندلسي ابن بيئته فكان دائم الاحتراس من غدر الزمان والأصحاب والخلّان ونكران الحاقدين والأعداء، ودائم الاستعداد لردّ السيّئات وكان «حاد الطبع ميّالا إلى الذمّ، حريصا على الانتقام نزّاعا إلى الهجاء، ولكن يبقى يغلب على شعره خفّة الرّوح، والنّكتة اللاذعة، وكان مقبولا، لا يعمد إلى الإغراق في الفحش»[2].

أمّا بالنسبة لأنواع الهجاء التي تناولها الشاعر الأندلسي بصفة عامّة فكان منها ما تعلّق بالجسم والشكل كهجاء الشعر والرأس، والجبين والعينين والأنف والفم واللحية، والطول والعرض وغيرها، ومنها ما هو متّصل بالهجاء الخُلُقي في المرء يتناول صفاته العقلية والعاطفيّة «فيعمد إليها ويحيلها إلى مثالب وضيعة ورذيلة مدنّسة» كلّ هذا بدافع السّخرية حينا والتّفكُّه حينا آخر.

هذه الأنواع وغيرها نلمسها في شعر (الغزال) بشكل واضح وجليّ، ذلك لأنّه لم يكن من الشعراء الذي تعرّضوا إلى هذا الغرض بشيء من الخوف أو الاحتراس من عواقبه الوخيمة، بلْ خاض فيه بكلّ جرأة وشجاعة لكونه لا يهاب أحدا فذلك لمكانته عند أمراء بني أميّة ولكونه شاعرا صريحا، لا يتملّق لغيره ولا ينافق أصحاب السلطة والجاه، فقد

---

[1] علي بو ملجم، في الأدب وفنونه، ص113.

[2] محمد علي سلامة، الأدب العربي في الأندلس، تطوّره وموضوعاته وأشهر أعلامه، الدار العربيّة للموسوعات، ط1، 1989م، بيروت، لبنان، ص278.

كان له قدرة وإجادة في الهجاء بلغت إجادته في المدح، فبلغ هجاؤه إلى درجة لا يحتملها أحد من شدّة الإقذاع وخاصة أصحاب السلطة في عصره.

لقد كان الغزال من الشعراء الذين نالوا بشعرهم من الفقهاء وأصحاب السلطة والنفوذ ونكّدوا بأعمالهم وشهّروا بهم، فهذا (ابن حيان) في كتابه (المقتبس) يذكر لنا أنّ (الغزال) «كان كثير التعريض بالفقهاء الأكابر من أهل عصره شديد المنافرة لهم في أشعاره ومرسل كلامه؛ حتّى نصبوا له ورموه بالزندقة، ونابذوه، وسعوا في مكروهه، وكان قد أغرى بزعيمهم يحيى بن يحيى، وعبد الملك بن حبيب وأصحابهما، فكاد يردى بأيديهما، فأضحت طبقة المتفقهين ساعين عليه»[1].

نفهم من كلام (ابن حيان) أن الغزال كان يكنّ العداء لفقهاء عصره وهذا ما توكّده نصوص ومن ذلك قوله[2]:

لَسْتَ تَلْـقَى الفَقِـيهَ إِلَّا غَنِيـاً ... لَيْتَ شِعـْرِي مِنْ أَيْنَ يَسْتَغْنُونَ

نَقْطَعُ البَرَّ وَالبَـحْرَ طُلَّابَ الـرِّ ... زْقِ وَالقَــوْمُ هَاهُنَا قَاعِــدُونَـا

لَا يَرِيــمُـونَ مَوْطـِنًا وَلَا تُبْـ ... صِرُهُمْ عَيْــنُ نَاظِرٍ يَعْجـَزُونَا

إِنَّ للقـَوْمِ مَضـْرِبًا غَـابَ عَنَّـا ... لَمْ يُصِبْ قَصْدَ وَجْهِهِ الرَّاكِبُونَ

يتعجّب (الغزال) في هذه المقطوعة من ثراء الفقهاء ويتساءل: من أين يستغنون؟ في حين أنّه هو ومن مثله من الشعراء يقطعون البرّ والبحر طلبا للرزق.

(1) ابن حيان الأندلسي، المقتبس من أنباء أهل الأندلس، تحقيق: محمود علي مكي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط، 1973م، ص251.

(2) الديوان، ص59.

ويذكر أنّ الفقهاء في عصر الإمارة قد أصابوا الجاه والمال معا، ممّا جعل الشعراء يحسدونهم ويسخرون منهم[1] ومن أمثلة ذلك تصوير الغزال للطالب منهم في صورة الفيل قائلا[2]:

جَاءَ بِجَسْمِ الفِيلِ فِي العُيُونِ حَـتّى إذَا سَـــارَ سحْـنُونُ

فَجَــاءَ بِالتّـوْرَاةِ وَالإنْجـِيلِ كَأَنَّــمَا سَــارَ إِلَى جـِبْرِيلِ

ويذكر أن شعر الغزال في الفقهاء شاع بين الناس وسمع به الفقهاء فلعنه زعيمهم يحيى بن يحيى الليثي في بعض المجالس[3]. ومن ضحايا هجاء (الغزال) كذلك القاضي الأسوار بن عقبة يقول فيه[4]:

وَتَحْــسَبُ مِنْ خِـبّهِ أَنَّــهُ تَرَاهُ عَنِ النَّاسِ فِي غُرْبَة

وَمَا ذَاكَ مِنْهُ ـ فَلَا تَأْمَنُو هُ إِلَّا لِتُـمَكِّنِــهُ الوَثْبَــة

رَأَيْــتُ لَهُ نَــاظِرِي هِـرَّةً تَرَاءَى لَهَا الفَأْرُ فِي ثُقْبَة

يهجو الشاعر في هذه الأبيات بأسلوب ساحر القاضي الأسوار بن عقبة ويصفه بالمخادع الذي يظهر للناس عكس ما يبطن، إذ إنّه يفعل ذلك ليتمكن من الوثوب، وشبّه عيناه بعيني هرّة تستعدّ للانقضاض على الفأر الذي رأته من ثقبة.

وممّا سبق يظهر لنا أنّ هجاء الغزل للفقهاء وأصحاب النفوذ يعدّ صورة من صور النقد السياسي له دوافع وأسباب، قد تكون دوافع شخصية بحتة، وقد تكون نتيجة لسلوكيات هؤلاء الأكابر وأصحاب الجاه والمال من الفقهاء والقضاة، ولعلّ ما يؤكّد ذلك قول الغزال يهجو القاضي يخامر[5]:

---

(1) الديوان، ص58.

(2) المصدر نفسه، ص57.

(3) المصدر الديوان، ص69.

(4) المصدر نفسه، ص60.

(5) المصدر نفسه، ص62.

فَسُبْحَانَ مَنْ أَعْطَاكَ بَطْشـًا وَقُـوَّةً وَسُبْحَانَ مَنْ وَلّى القَضَاءَ يُخَامِرا
فَقُلْتُ لَهُ كَلَّفْتَـنِي غَيْرَ صَنْعـتِـي كَمَا قَلَّدُوا فَضْلَ القَضَاءِ يُخَامِـرا
فَأَصْبَحَ قَدْ حَارَتْ بِهِ طُرُقُ الهَـوَى يُكَابِدُ لُجِّـيًّا مِنَ البَـحْرِ زَاخِـرَا
فَقُلْتُ: لَوْ اسْتَعْفَيْتَ مِنْهَا فَقَال لِـي: سَأَفْضَـحُ مَاَ قَدْ كَانَ مِنْكَ مُغَايِرَا
فَقُلْـتُ لَهُ: رَأْسُ الفُضـوُحِ إِقَـامَـةُ عَلَيْنَا كَذَا مِنْ غَيْرِ عِـلْمٍ مُكَـابِـرَا
وَخَبْطُكَ فِي دِينِ الإِلَهِ عَلَى عَـمًى خَبَاطَـةَ سَكْـرَانٍ تَكَـلَّمَ سَـادِرَا
فَلَنْ تَحْمِلَ الصَّخْرَ الذُّبَابُ وَلَنْ تَرَى السَّلَاحِفُ يُزْجِينَ السَّفِـينَ المَوَاخِرَا

استغلّ (الغزال) الصفات التي عُرف بها القاضي يخامر، فأشبعه ذمّا وسخرية فهو كما قال عنه ابن حيان «لم يكُ أهلًا للقضاء، ولا راجح الوزن ولا حاضر اليقين ولا واسع البصيرة فيه، وعامل الناس بخلق صعب، ومذهب وعر، وصلابة جاوزت المقدار، فتسلّطت عليه الألسن، وكثرت فيه المقالة»[1].

وفي هذه الأبيات يقدّم لنا (الغزال) في حوار قصصي صورة كاريكاتيرية لهذا القاضي فقد صوّره في صورة إنسان تقلّد منصبا ليس له غير قادر على تسيير أموره ولا مواجهة تبعاته، ثمّ يطالبه الشاعر بتقديم استقالته من ولاية القضاء، ليردّ عليه القاضي يخامر بتهديده بفضحه أمام الملأ، لكنّ الشاعر يردّ عليه بطريقة تؤكّد براعته في فنّ الكلام، فينبّهه إلى أنّ رأس الفضوح هو تقلّد المنصب بغير علم، ثمّ صوّر تخبّطه في الدين على عمى بصورة السكران المتخبّط في كلامه، ليشبهه في الأخير بالذباب الذي يسعى لحمل الصخر وما له في ذلك قوّة، وبالسلاحف التي ترمي أن تسوق السفن المواخر وما لها في ذلك من قدرة.

وبهذا استطاع الغزال في هذه الأبيات أن يحوّل ما قيل عن القاضي يخامر إلى واقع ملموس، ينبض بالحياة والحركة بأسلوبه القصصي الشيّق.

(1) ابن حيان الأندلسي، المقتبس من أنباء أهل الأندلس، ص84.

ولم يسلم المغني زرياب من هجاء (الغزال) الذي امتلك جرأة كبيرة أعانته على زرياب لمّا رآه قد نال مكانة عند الأمير عبد الرحمان، وانتقل إلى منية نصر الخصيّ أثير عبد الرحمان وحظيّه[1]فقال[2]:

ذَكَرَ النَّاسُ دَارَ نَصْرٍ لِزِرْيَا ... بَ وَأَهْـلٌ لِنَيْلِـهَا زِرْيَـابُ
هَكَـذَا قَدَّرَ الإِلَهُ وَقَـدْ تَجْـ ... ـرِي بِمَا لَا تَظُنُّهُ الأَسْبَـابُ
أَخْرَجُوهُ مِنْهَا إِلَى مسكـي ليـ ... ـس عليـه إلّا التراب حجاب

لقد جاء هجاء الغزال لزرياب من باب التعريض حين رأى أنّ الأمير عبد الرحمان قد اختصّه فوق كلّ ذي خاصّة عنده ووفّر عليه الأرزاق «فكان يجري عليه من الرزق في كلّ شهر هلالي ـ مائتي دينار بالوازنة»[3].

ينتقل الغزال في هذه القصيدة من حديثه عن زرياب، إلى حديثه عن نصر الخصيّ وما آلت به الحال بعد موته، وذلٍّ لأهله بعد عزّ وجاهٍ حين قال[4]:

لَيْسَ مَعَهُ مِنَ كُلِّ مَا كَانَ قَدْ جُمِـ ... ـعَ إِلَّا ثَـلَاثَـةُ أَثْـوَابِ
وَتَـلَاشَـى جَـمِـيعُ ذَاكَ فَلَـمَّا ... يَبْقَ إِلَّا ثَـوَابُـه أَوْ عِـقَـاب
عَسكَـرٌ جُنِّـدُوا فَلَيْـسَ بِمَـأْذُو ... نٍ لَهُمْ عَنْهُ أَنْ يَكُونَ الحِسَاب
فَرَأَيْـتُ الرِّقَـابَ مِنْ أَهْلِـهِ ذُلَّـ ... ـت وعـزّت من آخـرين رقـاب

لم يكتف شاعرنا بهجاء الشخصيات السياسية من القضاة والفقهاء وأصحاب السلطة والجاه بل توجّه بهجائه إلى المرأة، فبنى هجاءه على السخرية والفكاهة وفي ذلك قول:

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص309.
(2) الديوان، ص67.
(3) ابن حيان الأندلسي، المقتبس من أنباء أهل الاندلس، ص309.
(4) الديوان، ص68.

مَا تَشْتَفِي أُمّ جــرْحٍ مِنْ مُــلَاحَـاةٍ أَوْ تَسْمَع الدِّيكَ يَزْقُو عَشْرَ زَقْوَاتِ
جَرْدَاءُ صَلْعَاء لَمْ يُبْقِ الزَّمَانُ لَـهَا إِلَّا لِســـَانًا مُــلِحـًّا بِالمَــلَامَــاتِ
دقت حواشـيه وَاشْــوَلَّ مَنْـظَـرُهُ عِنْدَ التَّكَــلُّمِ تحت الحنـة الحانــي
حَـتَّى تَخَالَ لَهَا نَفْسـًا تُصـوِّرُهَـا أُخْرَى سِوَى نَفْسِهَا عِنْدَ الخَــذَلَاتِ

تظهر لنا هذه الأبيات النظرة الساخرة والرّوح الفكاهيّة التي ميّزت شعر الغزال ولازمته حتّى في حديثه عن المرأة، فصوّرها في شكل مضحك فهي صلعاء ذات لسان حادّ لا تجيد سوى الجدال.

4.الزهد: عُرفت الأندلس بكثرة زهّادها من مختلف الطّبقات سواء كان من الحكّام كالأمير عبد الله أو من الشعراء كابن عبد ربّه وشاعرنا يحيى بن حكم الغزال «إلّا أنّ غالبيتهم من الفقهاء والقضاة من أمثال: عبد الملك بن حبيب، ومحمد بن بشير، ويحيى بن يحيى الليثي وقد شاع ذكر الكثير من القضاة الزّهاد خاصّة في عهد الأمير عبد الرحمان بن الحكم من أمثال: ... الأسوار بن عقبة»[1]، وانتشار الزهد في الأندلس خاصّة في فترة صراع الإمارة جاء نتيجة ظهور «الاتجاه الإسلامي الذي برز مع بداية الفتح الإسلامي للأندلس وشمل العديد من الموضوعات كان في مقدّمتها شعر الفتوح والجهاد، ... بالإضافة إلى شعر الزهد الذي وضعت بذوره في فترة تأسيس الإمارة، وتشكّلت أصوله، ورسخت لبناته في فترة ما يسمّى بصراع الإمارة»[2].

يعتبر الدكتور أحمد هيكل الزهد من الفنون المستحدثة في مرحلة صراع الإمارة، وصنّفه ضمن اتجاه المحدث الذي يمثّله من الشعراء (الغزال) في هذه المرحلة من تاريخ الأندلس، ويرى أنّ اتجاه الزهد من الاتجاهات المستحدثة التي وفدت إلى الأندلس في

---

[1] ناجية ناجي دخيل الله السعيدي، الزهد في الشعر الأندلسي حتى أواخر القرن الثالث هجري، مذكّرة مقدمة للحصول على درجة الماجيستير في الأدب، جامعة أمّ القرى، المملكة العربية السعوديّة، (دت)، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص20.

عصر صراع الإمارة زمن عبد الرحمان بن الحكم، «حيث ظهر الاتجاه المحدث في المشرق على يد أبي نواس، ومسلم بن الوليد وأبي العتاهية، وبحكم الصلة الدائمة بين الاندلس والمشرق انتقل هذا الاتجاه إليها عن طريق رجل منها وهو عبّاس بن ناصح»[1].

ولقد عني الأمراء في هذه الفترة بالزّهّاد وتبوؤوا لهم مكانة مرموقة لدى العامّة والخاصّة ولعلّ من مظاهر هذه العناية ما ذكره الدكتور شوقي ضيف عن «أيوب البلوطي الذي عرف في عهد الأمير عبد الرحمان الأوسط، وقد بلغ من اهتمامهم بأمره أن اعتبروه من أولياء الله الصالحين، وتشفّعوا به عندما أجدبت الأرض وانقطع المطر في بداية عهد عبد الرحمان الأوسط، ففزع النّاس إلى قاضيه مسرور بن محمد كي يصلي بهم صلاة الاستسقاء، لما يعرفون من صلاحه، فلبّاهم وفي خطبته دعا الله متشفّعا بأيّوب البلوطي»[2]. وهذا دليل على تلك المكانة التي حظي بها الزهّاد عند الناس في هذه الفترة.

أمّا بالنسبة للعوامل التي أدّتْ إلى ظهور الزهد وانتشار أشعاره في فترة صراع الإمارة يمكن أن نذكر بعضها متمثّلة في[3]:

- كثرة الصراعات والثورات التي خلّفت الدمار والموت ممّا دفع الناس إلى الخوف من الموت.
- كثرة الزهّاد والعبّاد والفقهاء والقضاة ورجال الدين ممّن كان يسير في طريق العبادة والزّهد في الحياة.
- انتشار مظاهر الترف والبذخ خاصّة أثناء حكم عبد الرحمان الأوسط الذي قيل عنه «أنّه كان يعشق مظاهر البذخ والفخامة والجمال، لذا وصل البلاط الأمويّ في عهده إلى درجة لم يسبق لها مثيل من الرّوعة والحضارة التقدّم»[4].

---

[1] أحمد هيكل، الأدب الأندلسي، ص127.

[2] شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات الأندلس، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1119هـ، ص56.

[3] المرجع نفسه، ص57.

[4] أحمد إبراهيم الشعراوي، الأمويون أمراء الأندلس الأُوَل، دار النهضة العربية، (دط)، 1969م، ص277.

- ظهور الغناء والموسيقى بقدوم زرياب وانتشار مظاهر الشرب واللهو واللعب وذلك بلا شكّ يتعارض مع مبادئ الزهد والزّهّاد.

كلّ هذه الظروف والعوامل مجتمعة كان لها دور كبير وأثر قويّ في نفس الشاعر يحيى بن حكم الغزال الذي عاصر هذه الفترة بكلّ مراحلها في السرّاء والضرّاء، باعتباره مقرّبا من العائلة الحاكمة، وهو الأمر الذي ترك أثرا واضحا في شعره الذي يعدّ مرآة عاكسة صادقة لما يختلج في نفسه ويدور في خلده من رؤى وأفكار خاصّة في مرحلة الكبر الّتي اتّسمت بنوع من الجدّية والتعقّل في رؤية الحياة، باعتباره الشاعر الذي بدا حياته باللهو والمجون إلّا أنّه في آخرها أقلع عن ذلك وبادر في التوبة والاستغفار وجنح إلى التقوى والزهد في الحياة وهذا ما أشار إليه أحمد هيكل حين قسّم مسيرته الشعريّة إلى ثلاثة مراحل، مثّلت المرحلة الثالثة حياة الزهد والتقوى والتوبة، والعودة إلى طريق الحقّ.

ومن قصائد (الغزال) التي تعكس صدى التقوى في نفسه، قصيدته التي يدعو فيها إلى عدم الشكوى لغير الله، يقول[1]:

أَيُّهَـا الشَّاكِي إِلَـى مَـنْ لَيْـسَ فِي كَفِّيْـهِ جَـدْوَى
إِنَّ شَـكْـوَاكَ إِلَـيْـه لَيْسَ تُغْنِي عَنْـكَ شَـيَّـا
فَـاسْـأَل اللهَ فَـلَا أَقْـ ـرَبَ مِنْهُ حِينَ يُـدْعَـى
وَأَرْضَ بِـالـقُـوتِ قـوت فِيـهِ كُـلُّ مكفـى
لَسْـتَ تَحْـتَاجُ مَعَ المَـا ءِ شُـرْبَ الـمُـضـرّى
لَا وَلَا مَـعَ جُبَّـةِ الصـُّو فِ إِلَـى الخَزِّ المُـوَشَّـى
وَالعَصَا فِي الكَـفِّ تُغْنِيـ ـكَ عَـنِ السَّيْفِ المـُحَـلَّى
كَـمْ يُرِيدُ المَـرْءُ قَدْ أَرْ بَـى عَلَى السَّبْـعِينَ يَبْقَى
هَبْـكَ عِشْتَ الدَّهْرَ حَتَّى يَنْـفَـدَ الـدَّهْرُ وَيَـفْـنَـى

[1] الديوان، ص98.

أَوْ مَــا قَصــْرُكَ مِنْ ذَا كَ إِلَــى أَنْ تُـــتَـــوفّـــى؟

في هذه الأبيات يرسم الشاعر وهو على مشارف الشيخوخة حدود الزهد في نظره فيراه متمثّلا في العودة إلى الله ودعائه في كلّ وقت وحين، وفي الرّضا بالقوت والاعتدال في اللّباس والتّواضع في السّير ومعاملة الناس والإيمان الجازم بأنّ للعمر نهاية لا بدّ آتية لا محالة.

في شعر الغزال زهديّات كثيرة، تعكس أصداء التقوى وأثر الزمان على نفسه وترصد خبرته في الحياة، وقد دعا كثيرًا في شعره إلى الزهد، فأخذ يرثي حاله ويستشعر الغربة بين أجيال لا تعرفه، بل أحيانا تحسده على عمره الطويل يقول[1]:

أَصْبَحْتُ وَاللهِ مَحْسُودًا عَلَى أَمَدٍ مِـنَ الحَيَـاةِ قَصِيرٍ غَيْرَ مُـمْتَدِّ
حَتَّى بَقِيتُ بِحَـمْدِ اللهِ فِي خَـلَـف كَأَنَّنِي بَيْنَهُمْ مِنْ خِشْيـَتِهِ وَحْــدِي
وَمَا أُفَــارِقُ يَـومًـا مَنْ أُفَــارِقُـه إِلَّا حَسِبْـتُ فِـرَاقِي آخِرَ العَـهْـدِ
أُنْظُرْ إِلَيَّ إِذَا أُدْرِجْتُ فِي كَفَنِــي وَانْظُـرْ إِلَيَّ إِذَا أُدْرِجْتُ فِي اللَّحْـدِ
وَاقْعُدْ قَلِيلًا وَعَايِنْ مَنْ يُقِيمُ مَـعِي مِمَّنْ يُشَـيِّعُ نَعْشِي مِنْ ذَوِي وُدِّي
هَيْهَـاتَ كُلُّهُـمْ فِي شَأْنِهِـمْ لَعِـبٌ يَرْمِي التُّرَابَ وَيَحْثُوهُ عَلَى خَـدِّي

ويستغرق الشاعر في ذات الموضوع فيقول[2]:

لَوْ كَانَت الأَسْمَاءُ يَدْخُلُهَا البِلَى لَقَدْ بَلِيَ اسْمِي لِامْتِدَادِ زَمَانِي

إذن فالغزال في نهاية حياته اتّجه إلى الزهد عملا وقولا، فقد ابتعد عن اللهو واللذات والمجون والعبث، والدليل على ذلك قصيدته التي مطلعها[3]:

لَعَمْرِي مَا مَلَكت مِقْوَدي الصِّبَا فَأَمْطُو للذَّاتِ فِي السَّهْلِ وَالوَعْرِ

(1) الديوان، ص158.
(2) المصدر نفسه، ص233.
(3) المصدر نفسه، ص174.

5.وصف الطبيعة والشخوص:

أ. وصف الطبيعة: منح الله الأندلس طبيعة ساحرة غنّاء فسهولها وجبالها الخضراء وأشجارها الوارفة وأنهارها وأطيارها المفردة جعلت الأندلسيين يتعلّقون بجمالها الآسر، وأخذ الشعراء ينظمون دررا في وصف رياضها ومباهج جنانها، ولم يكن جمال الطبيعة في الأندلس هو وحده من ساهم في ظهور شعر الطبيعة فيها، بلْ إنّ الحياة اللاهية نفسها الّتي أشرنا إليها سابقا والّتي عاشها الأمراء والشعراء، ومن بينهم شاعرنا (الغزال) كانت سبيلا لظهور هذا النوع من الشعر «إذْ كانت الطبيعة مسرح حياة الشاعر اللاهية وفي أحضانها استسلم للهوى وحبّه وخمره، وعكف يصوّر هذا اللّهو، وهذا الحب وهذا الخمر في إطار الطبيعة مقدّما لنا لوحات فيها العبير والأصباغ والألوان»[1].

شاع وصف الطبيعة لدى الأندلسيين وتوسّعوا فيه فأصبح بمثابة «العامل الكيميائي المساعد يدخل في تركيب جميع فنونهم الشعريّة الأخرى، وفي شتّى الأغراض حتّى تلك المجالات الّتي لا تسمح طبيعتها لمثل هذه الصور والألوان الشعريّة»[2].

يعدّ الوصف من الأغراض التي تكشف عن براعة الغزال واقتداره على الابتكار والتجديد، كوصفه للبحر والسفينة، ووصفه لرحلته إلى بلاد الروم مع يحيى بن حبيب فرصد لنا في وصفه صورة البحر، عندما هاج أوّل الأمر، ثمّ رسم صورة للرياح التي هبّت من كلّ صوب، وكادت تقطع حبال السفينة، وصوّر الموت تصويرا بارعا حينما جعل ملك الموت يركب كلّ حيلة، لينال منهم يقول[3]:

---

[1] رُحمى عمران، بواعث شعر الطبيعة في الأندلس وخصائصه الهامّة، Pakistan Journal Of Islamic Research, Vol 15، 2015، ص327.

[2] إحسان عبّاس، تاريخ الأدب الاندلسي عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة، بيروت ، لبنان، ط1، 1960، ص67.

(3) الديوان، ص74.

قَالَ لِي يحيى وَصِرْنَا بَيْنَ مَوْجٍ كَالجِبَـــالِ
وَتَــوَلَّتْنَــا عُـصُـوفٌ مِنْ دُبُـورٍ وَشِـمَـــالِ
شَقَّت القَلْعَـين مِـمَّـا فِي عُرَى تِلْكَ الحِبَــالِ
وَتَمَطـَّى مَلَـكُ الـمَوْ تُ إِلَيْنَـا عَـنْ حِـيَــالِ
فَرَأَيْنَا المَـوْتَ رَأْيَ الـ عَيْـنِ حَـالًا بَعْدَ حَــالِ

ثمّ يحاول الشاعر أن يتجاوز محنة الموت وأهوال البحر، فيتذكّر حبيبته سلمى، التي كانت زاهدة في وصاله، فأصابته بالأرق، وأصبح لقاؤها ضربا من المستحيل، وتساءل في تهكّم وسخرية: هل قضى منها شيئا من نوال؟ يقول[1]:

لَمْ يَكُنْ للقَوْمِ فِينَـا يَــا رَفِيقِــي رَأْسُ مَــالِ
وَسُلَيْمَى ذَاتُ زُهْدٍ فِي زَهِيدِي فِي وِصــَالِي
كُلَّمَا قُلْتُ صِلِينِـي حَاسَـبَتــْنِي بِالخَــيَــالِ
وَالكَرَى قَدْ مَنَعـتْـهُ مُقْلَـتِي أُخْرَى الــلَّيــَالِـي
وَهْيَ أَدْرَى فَلِمَـاذَا دَافَــعَتــْنِــي بِمُــحَـالِ
أَتَرَى أَنَّا اقْتَضـَيْـنَا بَــعْدُ شَيْــئًــا مِنْ نَـوَالِ

إنّ القارئ لهذه الأبيات يجد أنّ الشاعر قد اعتمد على عنصر القصّ الذي أجاد فيه من خلال تحليل عواطفه، كما يظهر جليّا حبّه للفكاهة فالغزال وهو «لا يزال في أشدّ حالات الكرب تشفّ نفسه عن الفكاهة العذبة، في قوله لم يكن للقوم فينا يا صديقي رأس مال»[2].

وفي وصفه للسفينة والبحر يقول[3]:

(1) الديوان، ص75.
(2) إحسان عبّاس، تاريخ الادب الأندلسي، ص162.
(3) الديوان، ص76.

وَلَبْسٍ كَثَوْبِ القِسّ جُبْتُ سَـوَادَهُ عَلَى ظَـهْرِ غِرْبِيبِ القَمِيصِ نَادِ
قَدْ اسْتَأْخَرْتُ أَرْدَافَهُ وَمَضَـت لَـهُ غَــوَارِبُ فِـي آذِبِـــهِ وَهَـــوَادِ
لَهُ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضِـهَا دَآدِئُ مَوْصَـولٌ بِـــهِنَّ دَآدِي
يَبِيتُ بِهَا المَلَّاحُ مِنْ حَذَرِ الرَّدَى مُلَازِمَ صَارِيهِ لُزُومَ قُرَادِ

تقدّم لنا هذه القطعة وصفا دقيقا للبحر والسفينة وهو ما يدلّ على براعة قوّة ملكة التصوير عند الأندلسيين، كما تكشف عن مبلغ ما بذله الشعر الأندلسي من عناية بالصورة في دور مبكر من تاريخه[1].

ب. وصف الشخوص: برع الغزال في وصف الشخوص كبراعته في وصف الطبيعة، ففي وصف حاله وما آل إليه بعد عمر طويل يقول[2]:

تَسْأَلُنِي عَنْ حَالِي أُمُّ عُمَـــــــرْ
وَهْيَ تَرَى مَا حَلَّ بِي مِنَ الغيَــرْ
وَمَا الَّذِي تَسْأَلُ عَنْهُ مِنْ خَبَـــــر
وَقَدْ كَفَاهَا الكَشْفُ عَنْ ذَاكَ النَّظَر
وَمَا تَكُونُ حَالَتِي مَعَ الكِبَـــــــر
اِرْبَدَّ مِنِّي الوَجْهُ وَابْيَضَّ الشَّعْـــر
وَصَارَ رَأْسِي شُهْرَةً مِن الشَّهـــــر
وَيَبِسَتْ نُضْرَةُ وَجْهِي وَاقْشَعَـــــر
وَنَقُصَ السَّمْعُ بِنُقْصَانِ البَصَـــــر
وَصِرْتُ لَا أَنْهَضُ إِلَّا بَعْدَ شَـــــرّ

(1) ينظر: ابن الكتّاني الطبيب، مقدمة كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، تح: إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، دط، 1966، ص16.
(2) الديوان، ص47.

لَوْ ضَامَنِي مَنْ ضَامَنِي لَمْ أَنْتَصِر

وفي هجائه للمرأة يقول[1]:

قَنْوَاءُ مَقْرُونَةٌ مِنْهَا حَوَاجِبُهَا وَالعَيْنُ غَائِرَةٌ تَحْتَ البُثُورَاتِ

يَحْلِفُ مَنْ عَايَنَ الغِيلَانَ مُجْتَهِدًا بِأَنَّهَا غَيْرَ شَكٍّ بِنْتُ سُعْلَاةٍ

كَأَنَّمَا حَمَلْتُ مِنْهَا إِذَا انْبَعَثَتْ عَلَى مُتُونِ عِظَامِي حَدَّ مِبْرَاةٍ

تظهر هذه الأبيات شكل هذه المرأة المضحك حين شبّهها ببنت سعلاة، وتزداد الصورة سوءً حين يقول[2]:

لَطَمْتُهَا لَطْمَةً طَارَتْ وِقَايَتُهَا عنصلعة لَيْسَ فِيهَا خَمْسُ شَعْرَاتِ

كَأَنَّهَا بَيْضَةُ الشَّارِي إِذَا بَرَقَتْ بِالمَأْزِقِ الضَّنْكِ تَحْتَ المَشْرِفِيَّاتِ

لَهَا حُرُوفُ نُوَاتٍ فِي جَوَانِبِهَا كَقِسْمَةِ الأَرْضِ حِيزَتْ بِالتوخوماتِ

وَكَاهِلٍ كَسَنَامِ العَنْسِ حَدَّدَهُ طُولُ السِّفَارِ وَإِلْحَاحُ القُتُودَاتِ

يصوّر الشاعر في هذه الأبيات رأس المرأة الأصلع ليس فيه خمس شعرات فضبّه صلعتها بالأرض التي حدّدت بالحدود، كما شبّه ظهرها بالناقة القويّة الكبيرة؛ التي برز عظم ظهرها بسبب كبرها وتعبها وهي صورة تحمل دلالة الهجاء اللاذع.

6.النقد الاجتماعي: يعرّف النقد على أنّه «محاولة الأديب أن يضع يده على ما يظنّه هو موضع الدّاء، في محاولة منه لوصف الدّواء»[3]، والأديب حين يبحث عن الدواء فهو يهدف إلى «بيان الصّلة بين النصّ والمجتمع الذي نشأ به ... وبيان مواطن الفساد في المجتمع»[4].

---

[1] الديوان، ص71.

[2] المصدر نفسه، ص72.

[3] محمد رضوان الدّاية، في الأدب الأندلسي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص298.

[4] عبد الرحمان علي، فائق مصطفى، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر، ط2، 2000م، ص404.

ومن خلال هذا التعريف يتّضح لنا أنّ النقد يعني «الكشف عن عيب أو نقص خفيّ وهذا العيب قد يكون أدبيّا، أو سياسيا، أو اجتماعيا، ومن هنا تأصّل مفهوم النقد الاجتماعي؛ الذي يعني الكشف عن عيوب المجتمع ونقدها من أجل الوصول إلى مجتمع متكامل»[1]، وهذا ما يسعى إليه شعراء النقد الاجتماعي على مرّ العصور، ويحيى بن حكم الغزال كان واحدًا من هؤلاء الذين عبّروا عن رفضهم لبعض المظاهر الاجتماعيّة والسياسية الّتي كانت سائدة في عصره، ويمكن أن نقسم مظاهر النقد في شعره إلى شقّين: مظاهر اجتماعيّة كالفقر، والغنى، والتسوّل، والبخل، والغرور، والنميمة، والرّياء، ومظاهر سياسية عرّض فيها بالخواصّ من النّاس، كالقضاة، والفقهاء، والسلطان، وغيرهم، كلّ ذلك بأسلوب يشوبه النقد اللاذع.

لطالما ارتبط الشعر بالمجتمع، فالعلاقة بينهما قويّة متماسكة لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فأيّ شاعر مهما بلغ من البراعة والتمكّن لا يمكن أن ينتج شعرا إلّا في إطار الجماعة التي يعيش فيها وينتمي إليها، فهو يستمدّ تجربته الذاتيّة من ذاك المجتمع، فتتولّد انفعالاته ومشاعره من خلال العلاقات السّوسيولوجيّة المتنوعة في مواقفها المتعدّدة.

إنّ الجانب السّوسيولوجي في شعر (الغزال) يكشف لنا عن العلاقة الوثيقة التي تربطه بالواقع الاجتماعي الذي عايشه فالنص الشعري «وثيقة اجتماعيّة مهمّة، باعتبار أنّ المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعيّة، فالقارئ حاضر في ذهن الأديب، وهو وسيلته وغايته في آن واحد، لأنّ الأدب في أيّ بلد هو انعكاس للصّورة الاجتماعيّة التي يمارسها المجتمع بكلّ فئاته»[2].

---

[1] زياد طارق جاسم، ملامح النقد الاجتماعي في شعر يحيى بن حكم الغزال، مجلّة كليّة العلوم الإسلامية، العدد39، 2014م، ص382.

[2] عبّاس محمود العقّاد، دراسات في المذاهب الأدبيّة والاجتماعيّة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، ص15.

لقد كان الجانب السوسيولوجي طاغيا بشكل لافت في شعر (الغزال) خاصة في مرحلة الكبر حين أصبح يرى المجتمع والناس بمنظور عقلانيّ ناضج، فجاء شعره مرآةً عاكسةً لحياة مجتمعه، فتناول في قصائده الأبعاد الاجتماعيّة بمختلف ألوانها وأشكالها ممتزجة برغباته وآماله بأسلوب وعظي، يهدف إلى تسليط الضوء على بعض المظاهر الاجتماعية السلبية السائدة في عصره، وقدْ برز عنصر الذاتيّة بشكل واضح في شعره وكان مظهرا من مظاهر التمرّد على بعض التقاليد ونظرته للمرأة والحبّ وإظهار القلق والإحساس بقسوة الدهر، وتقلّب الأيّام، خاصّة بعد تقدّمه في السنّ، واستشعار لوعة الفراق وألم البعد انطلاقا من الواقع السوسيولوجي والنفسي الذي يعيشه.

شهد المجتمع الأندلسي متغيرات جديدة أكثر انفتاحا واستشعارا للحاضر بكلّ جرأة وواقعيّة وتحرّر في بعض الأحيان، وفيما يأتي حديث عن بعض المضامين الاجتماعيّة التي تطرق إليها (الغزال) في شعره لأنّه «حرص كثير اعلى تناول القضايا الاجتماعية فنّيا، لإقناع المجتمع بتجاوز الواقع السيء وتحسينه»[1] ورفضها والسخرية منها.

انتقد (الغزال) جزيئات اجتماعية كانت سائدة في عصره، حين قارن بين شيخ غنيّ وشابّ فقير، يقول[2]:

وَخَيَّرَهَا أَبُوهَا بَيْنَ شَيْـــــخٍ كَثِيرِ المَالِ أَوْ حَدَثٍ فَقِيرِ
فَـقَالَتْ خطّتا خَسْفٍ وَمَا إِنْ أَرَى مِن حَظْوَةٍلِلمُسْتَخِــيرِ
وَلَكِنْ إِذَا عَزَمْتَ فَكُلُّ شَيْءٍ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ وَجْهِ الكَبِيرِ
لِأَنَّ المَرْءَ بَعْدَ الفَقْرِ يَثْــرَى وَهَذَا لَا يَعُودُ إِلَى صَغِيـرِ

[1] نافع محمود، اتّجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري منشورات دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ط1، 1990م، ص74.

[2] الديوان، ص108.

ومن التناقضات الاجتماعية التي تتكرر في المجتمع، الارتباط بين الشيخ الكبير والفتاة الصغيرة، وهي ظاهرة يرى فيها (الغزال) ضربا من الجنون، يقول[1]:

قَالَتْ أُحِبُّكَ قُلْتُ كَاذِبَـــةٌ غُرِّي بِذَا مَنْ لَيْسَ يَنْتَقِدُ
هَذَا كَلَامٌـلـس تأقبلـــــه الشَّيْخُ لَيْسَ يُحِبُّهُ أَحَــدُ
سِيَّانَ قَوْلُكَ ذَا وَقَوْلُكِ أَنَّ الرِّيحَ نَعْقِدُهَا فَتَنْعَقِـــدُ
أَوْ أَنْ تَقُولِي النَّارُ بَـارِدَةٌ أَوْ أَنْ تَقُولِي المَاءُ يَتَّقِدُ

يظهر لنا من خلال هذه الأبيات وجهة نظر الشاعر الشخصيّة في العلاقة بين الرجل والمرأة، فهي عنده تأخذ بعدا عقلانيا، فالفتاة لا تقرّ بحبّها وتجهر به إلّا لحبيب في مثل سنّها باعدت المسافات بينهما، أمّا أن تقول (أحبّك) لشيخ طاعن في السنّ فهذا كذب وخداع للشيخ الكبير لا أساس له من الصحّة في منطور الشاعر.

يتكرّر رأي الغزال في هذا الموضوع ويصف الشيخَ المحبَّ للفتاةِ الكاعبِ بالحماقة والغباء فيقول[2]:

إِنَّ الفَتَاةَ وَإِنْ بَدَا لَكَ حُبُّهَـــا فَبِقَلْبِهَا دَاءٌ عَلَيْكَ دَفِيـــــنُ
وَإِذَا ادَّعَيْنَ هَوَى الكَبِيرِ فَإِنَّمَا هُوَ لِلكَبِيرِ خَدِيعَةٌ وَقُـــرُونُ
وَإِذَا رَأَيْتَ الشَّيْخَ يَهْوَى كَاعِبًا فَعَلَيْهِ مِنْ دَرَكِ القُرُونِ دُيُونُ

إذن فالشاعر يرفض رفضا قاطعا تلك العلاقة التي تكون بين الشيخ والفتاة، وهذا الرفض ربّما جاء نتيجة بلوغ (الغزال) من العمر عتيّا، ممّا جعله ضعيفا هزيلا عاجزا عن ممارسة أحلام الصبا فهو يعلم علم اليقين أنّ الفتاة لن تعجب بالشيخ مهما ادّعت، لأنّ

---

[1] المصدر نفسه، ص92.

[2] الديوان، ص86.

الشباب «وما يتّصف به من حيوية ورشاقة بوجه عام أكثر اختلاجا للقلوب، وأكثر جذبا للانتباه من الشيوخ الضعفاء»[1].

وممّا يؤكّد صدق كلامه هذا قوله[2]:

إِنّي أَرْجُو لِلفَتَاةِ الَّتِـــــــي تَكُونُ عِنْدَ الشَّيْخِ أَنْ تُؤْجَرَا
حَقٌّ لَهَا لَوْ خَنَقَتْ نَفْسَهَـــا عِنْدَ جَمِيعِ النَّاسِ أَنْ تُعْذَرَا
القِطُّ فِي الكَانُونِ مُسْتَوْبِـــرٌ وَالكَلْبُ فِي حَبْلَيْنِ قَدْ كَشَّرَا
وَالمَقْتُ كُلُّ المُقْتِ فِي عَيْنِهَا أَحْسَنُ مِنْهُ عِنْدَهَا مَنْظَـرَا

فرؤية الفتاة للقط والكلب، أحسن منظرا في عينها من رؤية الشيخ الكبير الذي ابتليت بالزواج منه، وكأنّ الشاعر يرفض وينتقد ما يعرف في يومنا هذا بزواج القاصرات، وما تلاقيه هذه الفتيات من معاناة وألم.

يبدو أنّ (الغزال) لم يكن مشغولا بالزواج ولم يكن يرغب بالاستقرار وتأسيس عائلة وهذا ما يظهر لنا من خلال قوله[3]:

أَنَا شَاعِرٌ أَهْوَى التَّخَلِّي دُونَ مَا زَوْجٍ لِكَيْمَا تَخْلُصَ الأَفْكَارُ
لَوْ كُنْتُ ذَا زَوْجٍ لَكُنْتُ مُنَغَّصًـــا فِي كُلِّ حِينٍ رِزْقُهَا أَمْتَـارُ
كَمْ قَائِلٍ قَدْ ضَاعَ شَرْخُ شَبَابِـــهِ مَا ضَيَّعَتْهُ بِطَالَةٌ وَعَقَـــارُ
إِذْ لَمْ أَزَلْ فِي العِلْمِ أَجْهَدُ دَائِمًا حَتَّى تَأَتَّتْ هَذِهِ الأَفْكَـــارُ
مَهْمَا أَرم مِنْ دُونِ زَوْجٍ لَمْ أَكُنْ كَلًّا وَرِزْقِي دَائِمًا مِـــدْرَارُ
وَإِنْ خَـــرَجْتُ لِنُـــزْهَةٍ هَنَّيْـتُهَـــا لَا ضَبْعَةَ ضَاعَتْ وَلَا تِذْكَارُ

---

(1) يوسف ميخائيل أسعد، الشباب والتوتّر النفسي، منشورات مكتبة دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2001م، ص44.

(2) الديوان، ص188.

(3) الديوان، ص35.

يبرّر (الغزال) في هذه الأبيات عدم زواجه بانشغاله بطلب العلم وتفرّغه وتحصيله له كما يرى في الزواج تنغيصا ومضيعة للوقت والعمر، ولعلّ رأيه هذا يعود إلى أنّ الغزال عاش شبابه لاهيا غارقا في ملذات الصبا، لم يكن يفكّر فيها بالاستقرار، إلى أن مضى به العمر وأصبح شيخا هرما عاجزا.

عُرف عن أهل الأندلس اهتمامهم بالمظهر الخارجي حتّى أنّ بعضهم يفضل أن يكون جميل المظهر ونظيف الملبس على الأكل الفخم وهذا ما يؤكّده اهتمام الشيوخ منهم على خضاب شعورهم، يقول (الغزال)[1]:

بكرت تحسّن لي سواد خضابي فكأنّ ذاك أعادني لشبابي

يرفض شاعرنا الخضاب لأنّه مؤمن بواقعه فهو يعيش حالا لا حول له ولا قوّة في تغييره فالمشيب مرحلة عمريّة لا بدّ للإنسان أن يعيشها وهذا ما يؤكّده قوله[2]:

يَا خَاضِبَ الشَّيْبِ مَدَّ عُمْــرِهِ كَمْ ذَا الَّذِي تَسْتَطِيعُ أَنْ تَصْبِرَا
هَلْ أَبْصَرَتْ عَيْنَاكَ قَطُّ امْرِئً أَعَادَ عُودًا يَابِسًا أَخْضَـــــــرَا
مَنْ شَابَ قَدْ مَاتَ وَلَكِنَّـــــهُ لَا يَسْتَحِلُّ النَّاسُ أَنْ يُقْبَـــــرَا

يسلّم الشاعر بحقيقة الشيب، ويرضى بحاله لأنّ الخضاب غير دائم ومصيره أن يزول، فإن مضى الشباب لن يعود، ويصوّر الإنسان وقد علاه الشيب بالعود اليابس الذي مهما سقيته لن يعود أخضرا.

وفي محاولة لقلب الموازين حول نظرة الشعراء خاصّة والناس عامّة من سوء نذير الشيب، قال[3]:

مَا الشَّيْبُ عِنْدِي وَالخِضَابُ لِوَاصِفٍ إِلَّا كَشَـمْسٍ جُلِّلَــتْ بِضَــبَــابِ

---

(1)المصدر نفسه، ص132.

(2)الديوان، ص188.

(3) المصدر نفسه، ص132.

تَخْفَى قَلْيلًا ثُمَّ يَقْشَعُهَا الصِّبَـــــا فَيَصِـــيرُ مَـا سُتِـرَتْ بِهِ لِذَهَابِ
لَا تُنْكِرِي وَضْحَ المَشِيبِ فَإِنَّمَـــــا هُوَ زَهْـرَةُ الافْـهَامِ وَالأَلْبَـــابِ
فَلَدَيَّ مَا تَهْوَيْنَ مِنْ شَأْنِ الصِّبَـــا وَطَـــلَاوَةِ الأَخْـــلَاقِ وَالآدَابِ

يظهر لنا من خلال قول الغزال أنّه قد ألف الشيب لامتداد عمره، فأصبح يرى في المشيب الحكمة والتعقّل والأخلاق والآداب واعتبره زهرة الأفهام.

من المظاهر الاجتماعية التي رصدها (الغزال) في شعره صورة الإنسان وما يطرأ عليه من تغيير عندما يصبح سلطانا، يقول[1]:

وَإِنْ أُعْطِيتَ سُلْطَانًـــا فَحَاذِرْ صَوْلَةَ الزَّمَنِ
أَخُو السُّلْطَانِ مَوْصُوفٌ بِحُسْنِ الرَّأْيِ وَالفَطِنِ
فَسَاعَةَ مَا يُزَايِلُـــــهُ رَمَاهُ النَّاسُ بِاللَّعْـنِ
وَيُصْبِحُ رَأْيُهُ المَحْمُـــو دُ مَنْسُوبًا إِلَى الأَفَنِ
وَتُبْصِرُ فِي مَطِيَّتِـــهِ سُقُوطَ العَـيْنِ وَالأُذْنِ
وَتَسْتَرْخِي مَفَاصِلُـــهُ وَتَكْسَى كَسْوَةَ الحُـزْنِ
كَأَنَّ بَشَاشَةَ السُّلْطَـــا نِ حِينَ تَزُولُ لَمْ تَكُنِ

يعقد (الغزال) في الأبيات موازنة بين موقف الإنسان قبل أن يعتلي المنصب، وما يتّصف به من حسن الرأي ومحبّة الناس له، وموقفه بعد أن يترك السلطة فيتغيّر عليه كلّ شيء ليصبح مذموما ومكروها حزينا تعيسا.

ويستوحي من تجاربه الاجتماعيّة القدرة على تمييز أنواع الناس في علاقاتهم مع بعضهم البعض فيقول[2]:

وَيُقَالُ حَقٌّ فِي الرِّجَالِ وَبَاطِلٌ أَيُّ امْرِئٍ إِلَّا وَفِيهِ مَقَـــالُ

---

(1)المصدر نفسه، ص102.

(2)الديوان، ص 103.

وَلَكُلِّ إِنْسَانٍ بِمَا فِي نَفْسِـــــهِ مِنْ عَيْبِهِ عَنْ غَيْرِهِ أَشْغَالُ
يَسْتَثْقِلَ اللَّمَّ الحَفِيفَ لِغَيْـــرِهِ وَعَلَيْهِ مِنْ أَمْثَالِ ذَاكَ جِبَالُ
وَيَنَامُ عَنْ دُنْيَاهُ نَوْمَةَ قَانِـــعٍ بِنَعِيمِ دُنْيَاهُ وَذَاكَ خَيَـــالُ

ينتهي الغزال في الأبيات إلى حقيقة واقع اجتماعي تشوبه النميمة والغيبة وتتبع عثرات الناس والشاعر هنا يريد أن يقنع هؤلاء بأنّ لا أحد يخلو من العيوب فلكلّ إنسان نقائص ومطبّات لا بدّ أن يعمل على معالجتها، لا أن ينظر إلى عيوب غيره وينسى نفسه، وهذا ما يؤكده شاعرنا في موضع آخر حين يقول[1]:

وَالمَرْءُ يَعْجَبُ مِنْ صَغِيرَةِ غَيْرِهِ أَيُّ امْرِئٍ إِلَّا وَفِيهِ مَقَالُ
لَسْنَا نَرَى مَنْ لَيْسَ فِيهِ غُمَيْزَةٌ* أَيُّ الرِّجَالِ القَائِلُ الفَعَّالُ

ومن الظواهر الاجتماعية التي أشار إليها (الغزال) في شعره ما يتعلّق بالفرقة والبعاد والغدر والوفاء، يقول[2]:

أَشْكُو إِلَى اللهِ مَا أَلْقَى لِفُرْقَـــــــــتِهِ شَكْوَى مُحِبٍّ سَقِيمٍ حَافِظِ الذِّمَـــــمِ
لَوْ كُنْتَ أَشْكُو إِلَى صَمِّ الهِضَـــابِ إِذًا تَفَطَّرَتْ لِلَّذِي أُبْدِيهِ مِنْ أَلَـــــــمِ
يَا غَادِرًا لَمْ يَزَلْ بِالعُذْرِ مُرْتَدِيًـــــــا أَيْنَ الوَفَاءُ؟ أَبِنْ لِي غَيْرَ مُحْتَشِـــمِ!
إِنْ غَابَ جِسْمُكَ عَنْ عَيْنِي وَعَنْ نَظَرِي فَمَا يَغِيبُ عَنِ الأَسْرَارِ وَالوَهَـــــمِ
إِنِّي سَأَبْكِيكَ مَا نَاحَتْ مُطَوَّقَـــــــةٌ تَبْكِي أَلِيفًا عَلَى قَرْعٍ مِنَ النَّشَـــــمِ

يصف الشاعر في الأبيات أحد الجوانب الاجتماعية المتّصلة بالحبّ والفراق يشكو ألم الفرقة وما يحدث في نفس المحبّ من تعب وأرق ولكنّه رغم ذلك يبقى وفيّا حافظا للذمم لا يغدر بمن يحبّ حتّى وإن غادره وابتعد وهي صورة معبّرة عن الأخلاق الفاضلة

---

(1)المصدر نفسه، ص215.

* غميزة: هي الضعف في العمل و العقل، ينظر: أبو الفضل جمال الدين بن مكرم الإفريقي المصري بن منظور، لسان العرب، دار صادر ، بيروت، ط1، 1990، ج4، ص255.

(2)الديوان، ص45.

التي لا بدّ أن يتّصف بها الإنسان فليس البعيد عن العين بعيدا عن القلب وهذا ما يؤكد في قوله:

إن غاب جسمك عن عيني وعن نظري فما يغيب عن الأسرار والوهم

وممّا شدّ انتباه (الغزال) تلك الظاهرة الاجتماعيّة التي سادت في مجتمعه وشاعت بين أفراده ألا وهي مباهاة الأغنياء على الفقراء في بناء قبورهم يقول[1]:

أَرَى أَهْلَ اليَسَارِ إِذَا تُوُفُّـــوا بَنُوا تِلْكَ المَقَابِرَ بِالصُّخَـورِ
أَبَوْا إِلَّا مُبَاهَاةً وَفَخْـــــرًا عَلَى الفُقَرَاءِ حَتَى فِي القُبُورِ
فَإِنْ يَكُنْ التَّفَاضُلُ فِي ذُرَاها فإنّ العَدْلَ فِيهَا فِي القُعُـورِ
رَضِيتُ بِمَنْ تَأَنَّقَ فِي بِنَـاءٍ فَبَالَغَ فِي تَصْرِيفِ الأُمُـورِ
أَلَمَّا يُبْصِرُوا مَا خَرَّبَتْهُ الـدُّ هُورُ مِنَ المَدَائِنِ وَالقُصُـورِ

موقف الشاعر واضح في هذه الأبيات؛ فهو يرفض وينتقد بشدّة هذا العرف السائد بين بعض الناس وهو موقف اجتماعي أخلاقي نابع من صدق التجربة لأنّ الشعر «العالي هو الذي يتوخّى الصدق»[2] في تعبيره وتصويره للمواقف والتجارب.

(الفقر والغنى) هذه الثنائية التي لازمت الإنسان وأرّقته، أثارت حفيظة الشاعر لأنّ هذه الظاهرة الاجتماعيّة سبب لحدوث مشاكل لا حصر لها بين الناس كما أنّها سبب لمعظم الآفات الاجتماعية، يقول[3]:

إِنّي حَلَبْتُ الدَّهْرَ أَصْنَافَ الدُّرَرْ
فَمَرَّةً حَلُومٌ وَأَحْيَانًا مقـــــــــر
وَعَلْقَمًا حِينًا وَأَحْيَانًا صيـــــــر

---

[1] المصدر نفسه، ص179.

[2] ثريا عبد الفتّاح ملحس، القيم الروحيّة في الشعر العربيّ قديمه وحديثه، منشورات دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1950، ص48.

[3] الديوان، ص186.

وَجُلُّ مَا يَسْقِيكَهُ الدَّهْرُ كَـــــدَرْ

فَلَمْ أَجِدْ شَيْئًا مِنَ الفَقْرِ أَمَـــــرْ

يظهر لنا من خلال هذه الأبيات أنّ (الغزال) هو الآخر قد تذوّق الفقر فأحسّه علقما، حتّى أنّه في بعض الأحيان يستحسن فقره فيحسّه حلوا، لكنّ ذلك لا يدوم ليعود إحساس المرارة مرّة أخرى حين يؤكّد على أنّه لا شيء أمرّ من الفقر في هذه الحياة، فقد صدق علي كرّم الله وجهه حين قال: «لو كان الفقر رجلا لقتلته».

إنّ الله سبحانه وتعالى خلق الإنسان وقسّم الأرزاق بين الناس فكان منهم الغنيّ والفقير فكان لزاما على الغنيّ مساعدة الفقير ليكون هذا الأخير سببا لكسب الغني للأجر والثواب ولكن الملاحظ في المجتمع لا يعكس هذه الصورة، بل أصبح الفقر في نظر الناس عيبا وصار يمسّ بكرامة الإنسان وكبريائه، فالموت «أهون من الفقر الذي يضطر صاحبه إلى المساءلة، ولا سيّما مساءلة اللئام»[1]، وهذا ما تحدّث عنه الغزال حين قال[2]:

لَا تَسَلْ مَنْ كَانَ سَـوَّا ... لًا وَإِنْ أَثْرَى وَأَثْـــرَى

إِنَّ لِلإِعْدَامِ فِينَـــــا ... تَحْتَ شرسوفية* مَـأْوَى

وَلَعَمْرِي إِنَّ الـــــفَقْـ ... ـرَ مَذَاقًا لَيْسَ يُنْسَـــى

رُبَّ مَلْعُونٍ مِنَ النَّـــا ... سِ مِنَ السلِّ أَعْتَـــى

وَمِنَ الذِّيبِ عَلَى ابْنِ ... الشَّاةِ عِنْدَ الجُوعِ أَعْدَى

وَإِذَا هَبَّتْ لَهُ الرِّيـــــ ... ـحُ فَمِنْ إِبْلِيسَ أَطْغَـــى

---

(1) ابن عبد ربه (327هـ)، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وآخرون، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1965م، ص38.

(2) الديوان، ص115.

* الشرسوف: مفرد شراسيف، وهي أطراف أضلاع الصدر ممّا يلي البطن، ينظر: لسان العرب، ج5، 2015.

ثمّ يذكّر الشاعر الغنيّ أنّه من بني آدم في الأخير مهما تكبّر وتجبّر بماله وثروته فهو يبقى في صورة بشرٍ مهما بلغت ثروته، يقول[1]:

إِذَا كُنْتَ ذَا ثَرْوَةٍ مِنْ غِنَى فَأَنْتَ المُـسَوَّدُ فِي العَـالَمِ

وَحَسْبُكَ مِنْ نَسَبٍ صُـورَةً تُخَبَّـــــرُ أَنَّكَ مِنْ آدَمِ

تكشف لنا هذه الأبيات النظرة الاجتماعية الأخلاقيّة، التي حرص (الغزال) على تضمينها كمحاولة للدعوة إلى استبدال هذه الظواهر الاجتماعيّة السلبيّة بالأخلاق الفاضلة والمثل العليا بأسلوب حكمي نابع من عمق التجربة الشعريّة والشعوريّة.

يمتلك شاعرنا نظرة ثاقبة وحدسا قويّا في تمييز البشر ولعلّ ذلك يعود إلى خبراته المتراكمة وفطرته السليمة وكثرة تأمّله في الطبيعة وطبائع البشر خاصّة في مرحلة الكبر، حيث صار أكثر اعتمادا على العقل في تفسير الأشياء لما تميّز به من ذكاء وفطنة ولعلّ ما يؤكّد ذلك قوله[2]:

لَا وَمَنْ أَعْمَلَ المَطَايَا إِلَيْـــه كُلُّ مَنْ يَرْتَجِي إِلَيْهِ نَصِيبًا

مَا أَرَى هَا هُنَا مِنَ النَّاسِ إِلَّا ثَعْلَبًا يَطْلُبُ الدَّجَاجَ وَذِيبَـا

أَوْ شَبِيهًا بِالقِطِّ أَلْقَى بِعَيْنَيْـــ ـهِ إِلَى فَأْرَةٍ يُرِيـدُ الوُثُوبَـــا

وكأنّ الشاعر في هذه الأبيات فاقد الثقة في الناس، فالكلّ يهتمّ بمصلحته الخاصّة أنانيّ لا يعير الآخر اهتماما، وقد استعان لإبراز هذه الدلالة بأسماء الحيوانات وفرائسها فالثعلب والذيب يطلب الدَّجاج بالمكر، والقطّ ينتظر اللحظة الحاسمة ليثب على الفأرة، كلّ يستغلّ ضعف الآخر لينتصر هو في الأخير وكأنّ هذه الخصال من طمع وجشع وأنانيّة أصبحت في الناس بمنزلة الطبائع!

---

[1] الديوان، ص225.

[2] الديوان، ص 137.

وحين عرّض بالرسول الذي أرسل إلى ملك الروم قبله أشار إلى بعض جوانب الحياة اليومية التي يعيشها الإنسان الأندلسي، يقول[1]:

وَكَانَ للرُّومِ فِي حَدَاثَتِـــــــهِ يَغْشَاهُمْ فِي السَّرَايَا وَالتِّجَـارَاتِ
وَكَانَ يَلْعَبُ بِالشِّطْرَنْجِ فِي ملح يَأْتِي بِهَا وَصُنُوفٍ مِنْ فُكَاهَاتِ
وَكَانَ ربتما غَنَّى عَلَى طَـــرَبٍ فِيهَا لَدَى مَلْعَبٍ يَوْمًا بْأَصْـوَاتِ
وَكُلُّ قَوْمٍ لَهُمْ حَالَ تَشَاكُلِهِـــم فِيمَا هُمْ فِيهِ مِنْ أَهْلِ الصِّنَاعَاتِ

انتشر بين الناس في عصر الإمارة حبّهم للغناء والطرب والفكاهة واللهو وكذا عشقهم للعبة الشطرنج ولعل ما يؤكّد ذلك قول (الغزال) مخاطبا ابن أخته[2]:

غَمَّنِي عِشْقُكَ للشَّطْ رَنْجِ (عِشْقًا) يَا إِبْرَاهِيمُ
عَمَلٌ فِي غَيْـــرِ بِرٍّ وَاخْتِلَافٌ وَلُـــــــزُومُ
إِنَّمَا أَسَّسَهَا وَيْـــــ حَكَ شَيْطَانٌ رَجِيـــــمُ
هَبْكَ فِيهَا أَلْعَبَ النَّا سِ فَمَاذَا يَا حَكِيـــمُ؟

اهتمّ الأندلسيون كغيرهم بممارسة لعبة الشطرنج وقد كانت من أجمل الألعاب المستلزمة للذكاء، ومارسها شريحة معيّنة من البشر لأنها تستوجب موهبة عالية وتركيزا كلّيا وذهنا يقظا، لذلك أبدى الأمراء وأصحاب الجاه اهتماما كبيرا بها، وهذا ما يشير إليه الغزال حين قال من نفس القصيدة[3]:

إِنَّمَا هِيَ لِأُنَـــــــاسٍ شَأْنُهُمْ شَأْنٌ عَظِيمُ
مَلِكٌ يَجِي إِلَيْـــــــهِ أَوْ وَزِيرٌ أَوْ نَدِيـــمُ
أَوْ رِجَالٌ وَرِثُوا الأَمْـــ ـوَالَ لِلدَّهْرِ سَلُـــومُ

(1)المصدرنفسه، ص145.

(2) المصدر نفسه، ص223.

(3) الديوان، ص224.

فَادَّكِرْ مَا بِيَدِ القَـــــا ئِمِ عَنْهَا إِذْ يَقُـــومُ
هَلْ سِوى شَيْءٍ يَسِيرٍ مِنْ سُرُورٍ لَا يَـدُومُ
فَإِذَا مَا أَبلغ البَيْـــــ ـتَ فَمَحْسُورٌ مَلُومُ

يبدو أنّ لعبة الشطرنج لم تستهو شاعرنا فهو يرى فيها لذّة وسعادة مؤقّتة لا تدوم ورأيه هذا يظهر جليّا حين يقول:

لُعْبَةُ الشَّطْرَنْجِ شُـؤْمٌ فَاجْتَنِبْهَا يَا شَـــؤُومُ
فَلْيَقُلْ مَا شَاءَ مَنْ شَا ءَ فَقَـوْلِي مُسـتَقِيـــمُ
إِنَّمَا جَاءَتْ بِمَهْـــــدٍ وَاحِدٍ وَهُوَ وَخِيـــــمُ
وَالَّتِي يَنْزَى عَلَيْهَا اليَـ ـوْمَ مَنْ يَنْزَى عَقِيـمُ
وَسَيَبْلُو صِدْقَ مَا فَـ سّرتُ فِيهَا مَنْ يَـرُومُ

فالشاعر ينصح ابن اخته (إبراهيم) بالابتعاد عن هذه اللّعبة، واعتبرها شؤما يجب تجنّبه ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى أنّها لعبة لا تدرّ بمالٍ ولا جاهٍ بل هي مسرّة وترفيه مؤقّت، لا يجني صاحبها من ورائها مالا، وهي مضيعة للوقت وصرف عن مواطن الرزق، كما أنها لعبة تمارس بين أوساط المثقفين والسلاطين ولا تلقى رواجا بين عامّة الناس.

و(للغزال) قصيدة طويلة قالها في أواخر حياته تعدّ نظاما أو دستورا اجتماعيا يبرز فيها آراءه ويدعو إلى ضرورة السلوك القويم للفرد ليصلح المجتمع ناصحا بذلك نفسه وغيره لأنّه يؤمن بالآية الكريمة التي يقول فيها الله تعالى:﴿ إِنَّ **اللهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ** ﴾[سورة الرعد: الآية (11)]، يقول (الغزال)[1]:

لَعَمْرِي مَا مَلَّكْتُ مِقْوَدِي الصِّبَا فَأَمْطُوا اللَّذَّاتِ فِي السَّهْلِ وَالوَعْـرِ
وَلَا أَنَا مِمَّنْ يُؤْثِرُ اللَّهْوَ قَلْبُـــهُ فَأُمْسِي فِي سُكْرٍ وَأُصْبِحُ فِي سُكْرِ

[1] الديوان، ص175.

وَلَا قَارِعَ بَابِ اليَهُودِيِّ مُوهَنًـــا وَقَدْ هَجَعَ النُّوَامُ مِنْ شَهْوَةِ الخَمْـرِ

ينفي الشاعر عن نفسه حبّ الخمر ويدعو إلى نبذ مثل هذه الظواهر في المجتمع والتي انتشرت في عصره بشكل كبير ونسوا أنّ الله قد حرّمها في كتابه المبين ونهى عنها وهذا ما يؤكّد حين يقول:

أَغدُّ السرَى فِيهَا إِذَا الشُّرْبَ أَنْكَرُوا وَرَهْنِي عِنْدَ العَلْجِ ثَوْبِي مِنَ الفَجْـرِ

كَأَنِّي لَمْ أَسْمَعْ كِتَابَ مُحَمَّـــــدٍ وَمَا جَاءَ فِي التَّنْزِيلِ فِيهِ مِنَ الزَّجْرِ

كما يؤكّد على ابتعاده عن الخمر ومجالسه حين يقول:

وَبِاللهِ لَوْ عَمَّرْتُ تِسْعِينَ حَجَّةً إِلَى مِثْلِهَا مَا اشْتَقْتُ فِيهَا إِلَى خَمْرِ

وَلَا طَرِبَتْ نَفْسِي إِلَى مُزْهِرٍ وَلَا تَحَنَّـــنَ قَلْبِـــي نَحـوَ عُودٍ وَزَمِـــرِ

وَقَدْ حَدَّثُونِي أَنَّ فِيهَا مَـــرَارَةً وَمَا حَاجَةُ الإِنْسَانُ فِي الشُّرْبِ لِلمُرِّ

ودعا كذلك في نفس القصيدة إلى ضرورة الاقتصاد في المعيشة والابتعاد عن الإسراف حين قال[1]:

كَفَانِي مِنْ كُلِّ الَّذِي أُعْجِبُوا بِـــهِ قُلَيْلَةُ مَاءٍ تُسْتَقَى لِي مِنَ النَّهْـرِ

فَفِيهَا شَرَابِي إِنْ عَطِشْتُ وَكُلُّ مَا يُرِيدُ عِيـــَالِي لِلعَجِـينِ وَالقِـــدْرِ

بِخُبْزٍ وَبَقْلٍ لَيْسَ لَحْمًا وَإِنَّنِـــــي عَلَيْهِ كَثِيرُ الحَمْدِ لِلنَّاسِ وَالشُّكْرِ

إذن فالشاعر قنوعٌ حامدٌ شاكرٌ؛ يرى بأن العيش يكفيه قليل ماء وخبز وبقل ولا حاجة له إلى اللحم، وهذه دعوة صريحة من (الغزال) إلى ضرورة الاكتفاء بالنبات عن الحيوان وهو الطعام الصحيّ الذي ينبغي على الإنسان اتباعه لضمان صحّته.

[1] الديوان، ص131.

يعالج (الغزال) في شعره مسألة (الرياء) من خلال شخصيّة رجل مراء مخادع، يخدع الناس ويتلوّن بألوان مختلفة وذلك بأسلوب السخريّة والإضحاك، يقول[1]:

وَمُرَاءٍ أَخَذَ النَّـــــــا سَ بِسَمْتٍ وَقُطُـــوبِ
وَخُشُوعٍ يُشْبِهُ السَّـــقَ مَ وَضَعْفَ فِي الدَّبِيبِ
قُلْتُ: هَلْ تَأْلَمُ شَيْئًـا؟ قَالَ: أَثْقَالٌ وَذُنُـــوب!
قُلْتُ: لَا تَعِنْ بِشَـيْءٍ أَنْتَ فِي قَالَبِ ذِيـــب
إِنَّمَا تَبْنِي عَلَى الوَثْـــ بَةِ فِي حِينِ الوُثُـــوب
لَيْسَ مَنْ يَخْفَى عَلَيْـهِ مِـنْـكَ هَـذَا بِلَبِيـــب!

تظهر في هذه القطعة قدرة الشاعر على تناول الظواهر الاجتماعيّة من باب الهزل والسخريّة من خلال إظهار مراء هذا الرجل المتصنّع، وهو يظهر أحوال أهل الصلاح والخير وذوي المكانة والسلطة لكنّه في حقيقته مخادع من أهل الرّياء، وقد وصفه (الغزال) بالذئب الذي ينتظر اللحظة المناسبة للوثوب على فريسته.

تناول (الغزال) في هذا اللّون الشِّعري نقد المجتمع، وما انتشرَ فيه من فساد وآفات اجتماعية، فعبّر في شعره عن رفضه لهذه المظاهر؛ من تفسّخ اجتماعي وانحلال خلقي، فراح ينتقد ويهذّب وينصح ويدعو إلى نبذ كلّ تلك المظاهر البشعة الموجودة في مجتمعه؛ فصوّر بعض المشكلات الاجتماعيّة، وتوسّل في مواضع عديدة من شعره إلى الآخرين كي يتَّعظوا ويصلحوا من أنفسهم حتّى يصلح مجتمعهم.

7.الخمريات: انتشر فنّ الخمريّات انتشارا واسعا بين شعراء الأندلس، وكانت عادة الشرب عندهم تتمثّل في الاجتماع على الكؤوس في البيوت أو الرياض أو على ضفاف الأنهار ولم تكن مجالستهم تلك مجرّد اجتماع من أجل الشرب فحسب؛ إنّما كانت اجتماعات أدبيّة وشعريّة يتنافسون فيها بين تقارض الشعر أو ارتجاله.

---

[1] الديوان، ص35.

وشعر الخمريات يمثّل الاتجاه المحدث في الأندلس وقد تناولوه بأسلوب قصصي لا يخلو من الدعابة والسخريّة وهذا ما نجده عند شاعرنا (الغزال) في وصفه للخمر وقصّته مع الخمّار في قصيدته الخمريّة التي يقول في مطلعها[1]:

تَدَارَكْتُ فِي شُرْبِ النَّبِيذِ خِطَائِي وَفَارَقْتُ فِيهِ شِيمَتِي وَحَيَائِي

إن القارئ لقصيدة (الغزال) الخمرية يدرك مدى تأثره كباقي شعراء الأندلس بشعر أبي نواس الخمري، فنجد على سبيل المثال الدكتور سعد شلبي يحصر أوجه الشبه بين الشاعرين إلى النشأة الحضاريّة لكلّ منهما، وأنّ كلاهما قد نشأ في كنف أمير يرعى الشعر والشعراء وكلاهما اتّصل بسياسة عصره، فأبو نواس سجنه المأمون، والغزال سجنه عبد الرحمان الثاني، ثمّ كانا بعد ذلك مكان عفو ورضا، وكلاهما كان جميل الصورة، مطبوعا على الظرف وحلاوة الروح، وظلّت هذه الخصال ملازمة على كلّ منهما حتى صارا رمزا للنادرة والفكاهة في الأدب الفصيح[2].

وقد قيل في هذه القصيدة أنّ (الغزال) حين رحل إلى المشرق التقى بتلاميذ أبي نواس فتفاجأ ممّا رأى من تهوينهم من شأن شعراء الأندلس، فتركهم حتى أخذوا في الحديث عن أبي نواس، قال لهم: من يحفظ منكم قوله:

وَلَمَّا رَأَيْتُ الشُّرَّبَ أَكْدَتْ سَمَاؤُهُمْ تَأَبَّطْتُ زِقِّي وَاحْتَسَيْتُ عَنَائِي

فأبدى التلاميذ إعجابهم بالشعر كثيرا وذهبوا في مدحه كلّ مذهب، معتقدين أنّه من شعر ابي نواس، فلمّا أفرطوا قال لهم: إنّ هذا الشعر لي، فأنكروا ذلك فأنشدهم قصيدته كاملة، ولمّا أتمّها أحسّوا بالخجل وافترقوا[3].

(1) الديوان، ص117.

(2) سعد شلبي، الأصول الفنّيّة، ص58.

(3) ينظر: ابن دحية الكلبيّ، المطرب، ص148.

وهذه الرواية سواء أكانت حقيقية أم من نسج خيال القصاصين، تدلّ على ما عرف به الشاعر من اقتدار وما اشتهرت به شخصيته من ذكاء ولباقة وخفّة ظلّ.

8.التعنين: يعتبر فنّ التعنين «من أملح الأفانين التي تصرّف فيها (الغزال) من أنواع شعره الذي نحله لنفسه من بين شعراء الأندلس، مقتفيا أثر أبي حكيمة راشد بن إسحاق الكاتب*، السابق إليه من بين شعراء المشرق»[1].

ويعرّف التّعنين بـ «أن يصف المرء نفسه بالعجز عن مباشرة النساء»[2]، ومن أمثلة على هذا النوع من الشعر القصيدة البائية الّتي يرثي(الغزال) فيها عجزه، يقول في مطلعها:

لَمْ أَنْسَ إِذْ بَرَزَتْ إِلَيَّ عُيُـــوبٌ طَرَبًا وَحَيْثُ قَمِيصُهَا مَقْلُوبُ
وَكَأَنَّهَا فِي الدَّارِ حِينَ تَعَرَّضت ظَبْيٌ تَظَلَّلَ بِاللِّوَى مَرْعُـوبُ
وَتَبَسَّمَتْ فَأَرَتْكَ حِينَ تَبَسَّمَـــتْ مَصْفُوفَ دُرٍّ لَمْ تَشُبْهُ ثُقُوبُ

وبعد هذه المقدّمة الغزليّة ينتقل الشاعر إلى وصف عجزه وخجله من تلك الجارية يقول:

حَتَّى إِذَا مَا الصُّبْحُ لَاحَ عَمُودُه فَسَمَا وَحَانَ مِنَ الظَّلَامِ ذُهُـــوبُ
سَاءَلْتُهَا ـ خَجَلًا ـ أَمَالَكَ حَاجَةٌ عِنْدِي؟ فَقَالَتْ ـ سَاخِـرًا ـ خَرُّوبُ
قَالَتْ: حَرَامُكَ إِذْ أَرَدْتُ وَدَاعَـهَا قرنٌ وَفِيهِ عَوَارِضُ وَشُعُـــــوبُ

تكشف لنا هذه القصيدة على أنّ الشاعر كان في شبابه مسرفا في علاقاته النسائية، ممّا جعله يطرق باب الأطبّاء سائلا عن حلٍّ لعجزه عن مباشرة النساء في سنّ الشيخوخة،

* راشد بن اسحاق أبو حكيمه: من الشعراء المقدمين في العقود الأولى من القرن الثالث وهو من الشعراء المنسيّين، ذلك لأنه استفرغ معظم شعره في التألّم لما اصيب به من العنّة ممّا زهد الباحثين في جمع شعره، ينظر: محمد حسين الأعرجي، ديوان أبي حكيمه، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط2، 1997م، ص15.

[1] الديوان، ص120.

[2] المصدر نفسه، ص121.

ليتكشف أنه لا عقاقير، ولا شرب عسل ينفعه، وأنّ السبب في عجزه، يكمن في ذهاب الشباب الذي لن يعود أبدا، وأنّ حالته تشبه من حضرته الوفاة حيث لا يمكن للأطبّاء أن يمدّوا في أجله، وهذا ما يظهر في قصيدته الّتي يقول فيها[1]:

سَأَلْتُ الأَطِبَّاءَ عَنْ بَعْـــضِ مَا ... يُعِيـنُ عَلَى مَا يُـرِيدُ الرَّجُل

إِذَا مَا الشَّبَابُ انقَضَـــى عَهْدُهُ ... تَوَلَّى وَوَالَـتْ عَلَيـْهِ العِلَـل

فَسَمَّوْا عَقَاقِيرَ لِـــــــي جَمَّةً ... فَأَكْثَرُهُم قَالَ شُرْبُ العَسَل

وَكُلُّ الَّذِي زَعَمُوا لَيْـــسَ فِي ... مَشَاشِي لِأَجْمَعَهُ مُحْتَمَـل

وَجَرَّبْتُ مَا اسْتَطَعْتُ مِنْ كُلِّ مَا ... قَدَّرْتُ فَلَمْ تُغْنِ عَنِّي الحِيل

قَعَدْتُ إِلَى بَعْضِهِمْ سَـــائِلًا ... كَذَلِكَ يَسْأَلُهُـــمْ مَنْ جَهل

فَـقَال مَقَـالًا إِذَا مَـا بَـــلَا ... هُ بَالِيـهِ لَـمْ يَلْـفَ فِيهِ خَلَل

إِذَا اِسْطَعْتَ أَنْ تَسْتَعِيدَ الشَّبَابَ ... فَـذَاكَ وَإِلَّا فَلَا تَشْتَغْـــــلْ

أَرَيْتُكَ هَذَا الَّذِي تَبْتَـــــــغِي ... لَهُ الطِّبُّ يُنْهِضُ أَوْ قَدْ بَطُل

فَقَالَ وَمَعَّرَ لِي وَجْهَـــــــهُ ... فَمَاذَا تُرِيدُ إِذَنْ يَا رَجُـــل؟

رَأَيْتُ الَّذِي حَضَـــرَتْهُ الوَفَاةُ ... يَمُدُّ الطَّبِيبُ لَهُ فِي الأَجَـل

فَأَعْوَلْتُ إِعْوَالَ مَفْجُوعَـــــةٍ ... تُخَـبِّـرُ أَنَّ ابْنَـهَـا قَدْ قُتِـــل

الملاحظ في قصائد (الغزال) في فنّ التعنين أنّها تنتمي إلى الغزل الماجن أو الشّاذ وهو ما انتشر بين الشعراء الأندلسيين في فترة صراع الإمارة والذي يعدّ «تطاولا على التقاليد، وخروجا على الآداب الدينية والاجتماعيّة وهم ـ في ذلك ـ يجارون نظراءهم من شعراء بني العبّاس من أمثال بشار وحمّاد، وأبي نواس»[2].

إنّ هذا النوع من الشعر عند (الغزال) قد شاع بين الأندلسيين والمشارقة وذلك لتميّزه بالظرف والدعابة، لذالك نظم فيه شاعرنا كنوع من المعارضة.

---

[1] الديوان، ص52.

[2] سعد شلبي، الأصول الفنّية للشعر الأندلسي عصر الإمارة، ص277.

لقد ساهمت الظروف السياسيّة والاجتماعيّة في تشكيل النصّ الشّعريّ المتميّز لدى شاعرنا، فالمتأمّل في نتاجه الشعريّ يدرك أنّ ذلك الزّخم المعرفيّ في شعره إنّما هو نابع من اختلاف المشارب وتعدّد المناهل التي استقى منها تجاربه واستفاد منها حقّ الاستفادة.

ثانيا: البناء الــدرامي:

لا شكّ أن هناك علاقة وطيدة بين الشعر والدراما منذ القديم، باعتبار الشعر وسيلة تعبّر عن مشاعر النّاس وآلامهم وآمالهم وكذا صراعاتهم وأحزانهم وأفراحهم ومن ثمّ «فقد حفل الشعر العربي في عصوره الأدبية كافة بمناطق دراميّة كثيرة تفتّقت عنها أنماط الذات الإنسانيّة الّتي طرحتْ نفسها بقوّة لدى الشعراء القدامى في العصر الجاهلي، الإسلامي، الأموي، العباسي، حتى العصر الحديث»[1].

تعتمد الدراما على العمل الجماعي بشكل كبير ولا تعتمد على الفرديّة في عمليّة إنتاجها الفنّي وهذا ما ذهب إليه الدكتور عزّ الدين إسماعيل في قوله: «إنّ الدراما تعني في بساطة وإيجاز، الصراع في أيّ شكل من أشكاله، والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتّجاه واحد»[2]، ومن ثمّ فإنّ القصيدة الدرامية لا تنتج بمعزل عن المجتمع والواقع المعيشي وهذا المفهوم نجده أيضا عند (أرسطو) في كتابه (فنّ الشعر) أين اعتبر «أنّ الدراما هي المحاكاة الفعليّة الّتي تطرح هموم الواقع المعيش الّذي يعيش داخله الإنسان»[3].

---

[1] أحمد الصغير، العناصر الدرامية وتشكّلاته الفنّية، مجلّة عود الندّ، مجلة ثقافية فصلية، العدد 16، 2020م، ص12.

[2] عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنويّة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1995م، ص279.

[3] أرسطو، فنّ الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمان بدوي، دار النهضة المصريّة، (دط)، 1953م، ص18.

اتّجهت القصيدة العربية على مرّ العصور الأدبية إلى الإطار الدرامي «إذا قلنا بأنّ الدراما هي روح الحكاية»[1] وهذا يعني أنّ عنصر الحكي أو المشهد الحكائي عنصر مهمّ في بنية الدراما، هذا العنصر الذي انتقل للشعر فأصبح أكثر استخداما داخل النصوص الشعريّة، يرتكز عليها الشاعر ليعالج قضيّة ما اجتماعية أو سياسية أو غيرها من القضايا، ممّا «يجعل النصّ الشعري نصّا منفتحا على غيره من النّصوص الأخرى كالقصّة والرّواية والمسرح والسينما وغيرها من الفنون»[2].

وانطلاقا ممّا سبق ذكره سنحاول دراسة البناء الدراميّ في شعر يحيى بن حكم الغزال ذلك أنّه «أوّل شعراء الأندلس عناية بهذا الجانب، وشعره موسوم بذلك»[3]، فهو يعبّر عن موقفه من الحياة ومن النّاس، ويحكى فيه خلاصة تجربته الّتي امتدّت به زهاء قرن من الزّمن قضاها بين نعيم الصبا ونشاط الشباب وبين رزانة وجدّية الشيخ الحكيم، الذي بلغ من العمر عتيّا وأبى أن تفارقه روحه الفكاهيّة الممزوجة بالألم والسخرية، فقد عايش تقلّبات الدهر به، إضافة على التحوّلات الّتي طرأت على المجتمع من حوله بسب عمره الطّويل.

1- مصادر الدراما في شعر يحيى بن حكم الغزال:

يبني (الغزال) المشهد الدرامي في شعره على مصدرين أساسيين هما: المصدر الذاتي، والمصدر الاجتماعي.

أ. المصدر الذّاتي:

---

[1] عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مكتبة الشباب، (دط)، (دت)، ص82.

[2] أحمد الصغير، العناصر الدراميّة، ص15.

[3] أسامة اختيار، بنية المشهد الحكائي في شعر يحيى بن حكم الغزال، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد الثالث + الرابع، 2011م، ص11.

يعكس المشهد الدرامي لدى شاعرنا ما يدور في وجدانه وخاطره من أحاسيس ومشاعر تجاه غيره من الناس والأشياء والظواهر الاجتماعية والسياسية، كما يجسّد موقفه الخاصّ من الحياة بما تحمله من تناقضات كما حدث مع تلك الفتاة التي تحاول التودّد إليه بعد أن شاب وأصبح شيخا، يقول[1]:

قَالَتْ أُحِبُّكَ قُلْتُ كَاذِبَـــةٌ غُرِّي بِذَا مَنْ لَيْسَ يَنْتَقِدُ

هَذَا كَـــــلَامٌلستأقبـــــله الشَّيْخُ لَيْسَ يُحِبُّهُ أَحَــدُ

سجّل الشاعر موقفه من التصابي على الكبر في مشهد حكائي ساخرٍ، نابع من ذات الشاعر وموقفه الخاصّ الذي ربّما لا يتّفق معه غيره ممّن هم في عمره.

يستبدل الشاعر في بعض مشاهده الدرامية فعل القول بفعل آخر يؤدّي نفس الوظيفة ومن ذلك قوله يصوّر حالته وما آل إليه[2]:

تَسْأَلُنِي عَنْ حَالِي أُمُّ عُمَـــــــرْ

وَهْيَ تَرَى مَا حَلَّ بِي مِنَ الغيَـــرْ

وَمَا الَّذِي تَسْأَلُ عَنْهُ مِنْ خَبَـــــر

وَقَدْ كَفَاهَا الكَشْفُ عَنْ ذَاكَ النَّظَر

وَمَا تَكُونُ حَالَتِي مَعَ الكِبَـــــــر

اِرْبَدَّ مِنِّي الوَجْهُ وَابْيَضَّ الشَّعْـــر

وَصَارَ رَأْسِي شُهْرَةً مِن الشَّهـــــر

وَيَبِسَتْ نُضْرَةُ وَجْهِي وَاقْشَعَـــــر

يصدر هذا المشهد عن ذات الشاعر ووجدانه، فيفرض الموقف سؤالا تطرحه (أم عمر) يليه جواب الشاعر «وهذا من ضروب القول في المشهد الحكائي لديه»[1].

---

[1] الديوان، ص62.

[2] المصدر نفسه، ص65.

ومن الظواهر الّتي قد يرصدها القارئ لشعر الغزال توظيفه للوصف ليحلّ محلّ السرد في المشهد الدرامي، وهذا ما يظهر حين يصف البحر يقول[2]:

قَالَ لِي يحيى وَصِرْنَا بَيْنَ مَوْجٍ كَالجِبَـــالِ

وَتَوَلَّتْنَا عُصُـــــوفٌ مِنْ دُبُورٍ وَشِمَـــالِ

إلى أن يقول:

لَمْ يَكُنْ لِلقَوْمِ فِينَا يَا رَفِيقِي رَأْسُ مَالِ

يتّصل أوّل المشهد الدرامي بآخره من خلال الحوار الذي أجراه الشاعر على لسان صديقه وإن باعد بين القول (قال لي يحيى) وجوابه (لم يكن للقوم فينا *** يا رفيقي رأس مال).

ب. المصدر الاجتماعي:

يعدّ الجانب الاجتماعي مصدرا مهمّا للمشهد الدرامي في شعر الغزال، إذ تحكي تجارب الشاعر وعلاقته بالمجتمع من حوله، فيرصد لنا بعض الظواهر الاجتماعية «بأسلوب حكائي فنّي يدلّ على مهارته، ومادّته فيها من محيط واقعه المعيش»[3].

إنّ استحضار المجتمع في النصّ الشعري «تعبير حيّ عن الوظيفة الإنسانيّة للأدب والرسالة التي يحملها، وعن رؤى الأديب لمجتمعه، وعلى الأدب الّا يعرض صورة جامدة للواقع الاجتماعي، إذ لا تتحقق رسالة الأديب من دون أن يتبنّى موقفا واضحا من الظّواهر التي من حوله»[4].

وشاعرنا ليس بمعزول عن مجتمعه بل على العكس كان دائم الصّلة بمختلف طبقاته، باعتباره الشاعر والحكيم والسفير الأندلسي الذي عاصر خمسة من أمراء بني

---

[1] أسامة اختيار، المشهد الحكائي في شعر يحيى بن حكم الغزال، ص17.

[2] الديوان، ص100.

[3] أسامة اختيار، المشهد الحكائي في شعر يحيى بن حكم الغزال، ص19.

[4] المرجع نفسه، ص20.

أميّة، ومن هنا اكتسب ذلك الكمّ الغزير من المعارف والخبرات والتجارب وأخذ يحكيها لنا من خلاله شعره على لسانه مرّة وعلى لسان أشخاص يستحضرهم في نصوصه مرّة أخرى.

عالج الشاعر في شعره الدرامي العديد من المشكلات الاجتماعيّة التي سادت في عصره ولعلّ أبرزها مشكلة إرغام الفتيات على الزواج من شيخ غنيّ، يقول[1]:

وَخَيَّرَهَا أَبُوهَا بَيْنَ شَيْـــــخٍ كَثِيرِ المَالِ أَوْ حَدَثٍ فَقِيرِ
فَقَالَتْ خطّتا خَسْفٍ وَمَا إِنْ أَرَى مِنْ حَظْوَةٍ للمُسْتَخِيرِ
وَلَكِنْ إِذَا عَزَمْتَ فَكُلُّ شَيْءٍ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ وَجْهِ الكَبِيرِ
لِأَنَّ المَرْءَ بَعْدَ الفَقْرِ يَثْــرَى وَهَذَا لَا يَعُودُ إِلَى صَغِيـرِ

يأتي هذا المشهد ليجسّد حالة اجتماعيّة لها صدى عميق في كلّ المجتمعات على مرّ العصور، حين يتخيّل الشاعر في هذه الأبيات حوارا دراميّا بين أبٍ وابنته يتشاوران في أمر زواجها، لتقع الفتاة بين خيارين مرّين (فقالت: خطّتا خسف ...) وهما أن تقترن إمّا بشيخ غنيّ أو حدث فقير، ثمّ يأتي الشاعر ليبيّن موقفه من خلال موقف الابنة، فيتبنّى رأيها المتمثّل في رفض الانسياق وراء تفاهة النظرة الاجتماعيّة بتفضيل الغنيّ على الفقير؛ فحسب رأيها مرحلة الشباب الّتي مرّت على الغنيّ لن تعود إليه مرّة أخرى، عكس الفقير الّذي قد يتبدّل حاله ليصبح ثريّا، ويبني الشاعر هذا الخيار «على نزعة عقلية تعليلية كما لا يخفى ما في هذا القول من دعابة أيضا»[2]، لأنّ المرء بعد الفقر يثرى والشيخ لا يعود صغيرا.

لطالما كان (الغزال) شديد الانتقاد بالقضاة والفقهاء وأصحاب السلطة نتيجة فساد أخلاقهم وقلّة علمهم، وشعره الدرامي حافل بتلك الإشارات والحوارات الّتي أقامها مع تلك

---

[1] الديوان، ص108.

[2] أسامة اختيار، المشهد الحكائي في شعر يحيى بن حكم الغزال، ص21.

الشخوص إمّا حقيقة أو مجازًا، ومن هؤلاء القاضي (يخامر بن عثمان الشعباني) فرسم لنا من خلال حوارٍ دراميٍّ صورة ناطقة بالحياة والحركة، يقول[1]:

فَقُلْتُ لَهُ كَلَّفْتَنِي غَيْرَ صَنْـعَتِـــي كَمَا قَلَّدُوا فَضْلَ القَضَاءِ يُخَامِـرا
فَأَصْبَحَ قَدْ حَارَتْ بِهِ طُرُقُ الهَـوَى يُكَابِدُ لُجِّيًّا مِنَ البَحْرِ زَاخِـــرَا
فَقُلْتُ: لَوْ اسْتَعْفَيْتَ مِنْهَا فَقَال لِـي: سَأَفْضَحُ مَاَ قَدْ كَانَ مِنْكَ مُغَايِـرَا
فَقُلْتُ لَهُ: رَأْسُ الفُضُوحِ إِقَامَـــــةُ عَلَيْنَا كَذَا مِنْ غَيْرِ عِلْمٍ مُكَابِـرَا
وَخَبْطُكَ فِي دِينِ الإِلَهِ عَلَى عَمًـى خَبَاطَةَ سَكْرَانٍ تَكَلَّمَ سَـــــادِرَا
فَلَنْ تَحْمِلَ الصَّخْرَ الذُّبَابُ وَلَنْ تَرَى السَّلَاحِفُ يُزْجِينَ السَّفِينَ المَوَاخِرَا

استغل (الغزال) الصفات التي عُرف بها القاضي (يخامر)، فأشبعه ذمّا وسخرية، فهو كما قال عنه ابن حيّان «لم يكُ أهلا للقضاء ولا راجح الوزن ولا حاضر اليقين ولا واسع البصيرة فيه، وعامل الناس بخلق صعب، ومذهب وعر، وصلابة جاوزت المقدار، فتسلّطت عليه الألسن وكثرت فيه المقالة»[2].

وفي هذه الأبيات يقدّم الشاعر لنا في حوار قصصيّ صورة ساخرة لهذا القاضي معتمدا على عنصر الحوار الذي يؤدّي في هذا المشهد وظيفة فنّية تتمثّل في تناوب الكلام بين المتحاورين، فالشاعر ينكر علم القاضي وقضاءه، والقاضي بدوره يردّ عليه ويتوعّد الشاعر بالفضيحة والجناية عليه، ثمّ يعيد الشاعر هجومه اللاذع للقاضي بجعل رأس الفضائح أن يبقى القاضي في مقامه حين قال له: رأس الفضوح إقامة علينا ...، وتقلّد منصب بغير علمٍ؛ فهذا القاضي يحكم بين الناس عن جهل والدليل على ذلك تخبّطه في قضائه خبط عشواء من غير هدًى، ثمّ يصوّرهُ لنا الشاعر في صورة السكران المتخبّط في مشيته وكلامه، وهذه الصورة قد أضفت على المشهد سمة الحركة، فهذا

[1] الديوان، ص69.

[2] ابن حيّان، المقتبس، ص84.

القاضي لا يصلح للقضاء كما لا يصلح الذباب لحمل الصخر، والسلاحف لدفع المواخر في البحر.

إنّ استخدام الشاعر لعنصر الحركة والحوار في هذا المشهد الدرامي أعطى للنصّ السمة الحكائية، ممّا وضع القارئ أمام الأحداث وكأنّه يحضر مسرحيّة أو فلما.

ثالثا: البناء الكوميدي (الفكاهي):

الفكاهة «فنّ تميّز به أهل الأندلس منذ القديم وطبيعي أن تحمل إليهم الحياة في تناقضها الفكاهة والسخرية، فقد عرفت البلاد الأندلسية أنواعا من تعسّف الحياة وظلم أهلها، نتيجة تعاقب أنماط بشريّة على أرضها، كان آخرها العرب»[1]، وهو ما انعكس بدوره على الشاعر الأندلسي ابن بيئته فجاء شعره مصبوغا بروح الفكاهة والسخرية الداعية إلى الضحك لأنّ الضحك في حدّ ذاته «يحتاج إلى سيكولوجية معيّنة يتمتّع صاحبها بقدر كبير من الذكاء والإحساس الرهيف»[2]، وهذه السيكولوجية ينبغي أن يتمتّع بها الشاعر والمتلقّي حتى يتحقّق الهدف والغرض من القول أو القصيدة، فضافة إلى أنّ الأندلسيين «قوم انبساطيّون يحبّون المرح والملاحة، وتتمثّل فيهم سرعة البديهة وحدّة الذكاء، وطبيعيّ، فهم لا يضحكون دائما بالطريقة نفسها، أو للأسباب نفسها، لأنّ فاعليّة الاستجابة للضحك تحدّد الأنماط السلوكيّة والطريقة في الانبساط فضلا عن التباين في نماذج الناس من جوّ إلى جوّ»[3].

ولذلك عمد الشعراء الأندلسيون إلى تنويع الموضوعات الفكاهية فطرقوا أبوابا مختلفة وأغراضا متنوّعة وأخذوا يتفنّنون في السخرية منها، لغرض الامتاع والضحك أحيانا ولأغراض بعيدة أخرى تدخل في إطار النقد اللاذع لبعض الظواهر الاجتماعية والأعراف

---

[1] حسين خريوش، أدب الفكاهة الأندلسي، دراسة نقديّة تطبيقية، منشورات جامعة اليرموك، (دط)، (دت)، ص6.

[2] المرجع نفسه، ص6.

[3] حسين خريوش، أدب الفكاهة الأندلسي، ص10.

السائدة كم لم يسلم الفقهاء وأصحاب السلطة والجاه من هذه السخرية اللاذعة فكانت تلك النصوص الشعرية بمثابة الرفض الصادر عن بعض الشعراء ولعلّ أبرزهم شاعرنا يحيى بن حكم الغزال الذي برع في هذا الفنّ واستخدم بأسلوب يعبّر عن شخصيّته المرحة وموقفه من الحياة والناس.

لجأ (يحيى بن حكم الغزال) في مواضيع كثيرة من شعره إلى السخرية والتهكّم الممزوجة بروحه الفكاهية، وقد برز ذلك حتّى في أحرج المواقف أو في أكثرها جدّية وهذا التضاد في الصورة الهزليّة الّتي يجمع فيها الشاعر بين الجدّ واللهو، وبين الحزن والضحك «يكاد لا يفارق الشعر الأندلسي حتّى في المواقف الدقيقة المهيبة، كالموقف الرثائي، فإنّ الصورة تنقلب إلى أضدادها وتشكّل بعدا هزليّا هجائيا فيه ممازجة الجدّ بالظرف»[1].

فنجد الشاعر حين تغزّل بزوجة ملك الروم مزج بين الدعابة والغزل في قوله[2]:

قَالَتْ أَرَى فُودَيْهِ قَـــــدْ نَوَّرَا دُعَابَةً تُوجِـبُ أَنْ أَدْعُبَــا

قُلْتُ لَهَا: يَا بِأَبِي؟ إِنَّـــــــهُ قَدْ يُنْتَجُ المُهْرُ كَذَا أَشْهَبَا

فَاسْتَضْحَكَتْ عَجَبًا بِقَوْلِي لَهَا وَإِنَّمَا قُلْتُ لِكَيْ تَعْجَبَــا

تصوّر لنا هذه الأبيات موقف (الغزال) من المرأة وهو موقف صاغه من خلال نظرته الفكاهية السافرة الّتي تميّز بها شعره، فكما يقول عنه الدكتور إحسان عبّاس «وممّا يميّزه بين شعراء الأندلس ميزتان كبيرتان: الأولى: قيام شعره على النظرة الساخرة، ووضوح نظراته الفلسفية القائمة على تجربته، وهما خاصيتان عزيزتان في الشعر الأندلسي، فأمّا السخرية: فإنها القاعدة الصلبة المتّصلة بروحه الفكاهية، وهي لا تفارقه

---

[1] الديوان، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص38.

في أحرج المواقف، أو في أشدّها جدّية، حتّى في الغزل»[1]، والشاعر هنا يقف أمام الملك وزوجته فالأحرى أن يكون أكثر جدّية ولكنّه اختار الفكاهة طريقا للوصول على قلب الملكة.

ومن أمثلة السخريّة المشوبة بالمرارة، في مواقف (الغزال) من المرأة موقفه عندما أصبح شيخا طاعنا في السنّ يقول[2]:

قَالَتْ: أُحِبُّكَ قُلْتُ: كَاذِبَةٌ غُرِّي بِذَا مَنْ لَيْسَ يَنْتَقِدُ

هَـذَا كَلَامٌ لَسْـتُ أَقْبَلُـهُ الشَّيْخُ لَيْسَ يُحِبُّهُ أَحَـدُ

إنّ القارئ لهذين البيتين يدرك تلك الحقيقة الّتي يغفل عنها الكثير من الناس خاصّة فئة الشيوخ ممّن يتعرّضون للاستغلال.

كان (الغزال) موضع إعجاب بعض نساء عصره وذلك لوسامته وفطنته ومرحه في شبابه وحتّى اكتهاله، فقد قال عنه ابن دحية: «كان الغزال في اكتهاله وسيما، وكان في صباه جميلا، ولذلك سمّي بالغزال»[3].

وحكى الشاعر ما يشير إلى ذلك في شعره بأسلوب كوميدي، حين دخل يوما على الأمير عبد الرحمان الأوسط، فقال له الأمير مداعبا: «جاء الغزال بحسنه وجماله» فأجابه الشاعر بقوله[4]:

قَـالَ الأَميـرُ مُداعِباً بِمَقَـالِهِ جاءَ الغَزالُ بِحُسنِهِ وَجَمالِهِ

أَينَ الجَمالُ مِن اِمرِئٍ أَربى عَـلى مُتَعَدِّدِ التَسعينَ مِن أَحوالِهِ

وَهَل الجَمالُ لَهُ الجَمالُ مِن اِمرِئٍ أَلقاهُ ريبُ الدَهرِ في أَغلالِهِ*

---

[1] إحسان عبّاس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، ص166.

[2] الديوان، ص42.

[3] ابن دحية، المطرب من أشعار أهل المغرب، ص143.

[4] الديوان، ص216.

تظهر روح الدعابة الّتي تميّز بها الشاعر واضحة في هذا الموقف الّذي حدث مع الأمير وقدْ بنى هذا الحدث بأسلوب حواري كوميدي.

إن الملاحظ للمشاهد الدراميّة والكوميدية في شعر (الغزال) يدرك مدى تأثّر الشاعر ببيئته وأنّ معظم هذه المشاهد جاءت موضوعاتها مستوحاة من واقع ملموس معيش، لذلك خضعت اللغة الشعرية في هذه المشاهد بطبيعتها البسيطة الشعبيّة فجاءت بذلك اللغة في نصوصه غير بعيدة عن الحكايات والأمثال الشعبية، ممّا جعلها قريبة من نفوس العامة من الناس، فهي تلامس حياتهم اليومية بأسلوب مليء بروح الفكاهة.

* جاء في المغرب: أين الجمال من امرئ أربى على *** متعدّد التسعين من أحواله.

الفصل الثاني:

الأبعاد الفكريّة والمعرفيّة في شعر يحيى بن حكم الغزال

أولا: الأبعاد الفكريّة

1. الفكر الفلسفي
2. الفكر الحكمي
3. الفكر العقائدي

ثانيا: المرجعيّات المعرفيّة

1. المرجعية السياسيّة والدبلوماسيّة
2. المرجعية الثقافية والتراثية

تمهيد:

امتلك الشاعر يحيى بن حكم الغزال رؤية خاصة ونظرة فريدة للحياة جسدها في شعره وفق أبعاد فكريّة تنوّعت بين ما هو فلسفي وواقعي، فاستطاع أن يجسّد تجربته الشعرية، ويعيد نظام الواقع وفق نظرة خاصة، اتسمت بالحكمة والوعي بما يجري من حوله، مشكّلا علاقات جديدة مع واقعه انطلاقا من فلسفته في الحياة، وتفاعله مع أحداث عصره ومجتمعه.

وبقراءتنا لشعر الغزال ندرك دون كبير عناء أن شعره جاء وعاءً، انصهرت فيه الثقافة الواسعة والمعارف المكتسبة من عمره الطويل الذي ناهز المائة عامٍ، وتقلّده للمناصب السياسيّة فكانت خير رصيد انتهل منه شاعرنا إنتاجه الذي يعكس مدى تأثره واستجابته للأحداث وتعليله للمواقف، وفيما يأتي حديث عن طبيعة الأبعاد الفكرية في شعره والغاية التي يتوسّم الشاعر تجسيدها من خلال اعتمادها كأنساق نسج وفقها إنتاجه الشعري، حاملة معها رؤيته الشعرية عبر توظيفه لمجموعة من الأفكار داخل نصوصه ليصبح النص دالّا ومدلولا في الوقت ذاته، لأن البنية النصيّة تجعل المعنى مرتكزا على تلك الدّوال ليتبادلا التّأثير والتّأثر في عملية التلقي فيصبح الفكر «جزءً متمّما من أجزاء الكتابة الحيّة، بكلّ ما فيها من أحاسيس ومشاعر وانطباعات، ذلك أنّ الفكر لا ينبغي أن يُفرض فرضا على الكتابة من الخارج، وعندئذ تكون الكتابة موظّفة لفكر خارجي عليها وبالتالي فهي ـ أي الفكر ـ ليس جزءً عضويّا من مكونات الكتابة الجيّدة، وإنما ينبغي له أنْ ينبثق من الداخل من مكونات الكتابة نفسها ليكون جزءً أصيلًا منها لا عنصرا دخيلا عليها»[1].

[1] شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر ابي العلاء المعرّي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، ط1، 2008م، ص293.

وهذا يؤكد لنا أنّ حضور الفكر في الشعر يتمثّل في قدرة الشاعر على استحضار ما يملكه من مشاعر ورؤى انطبعت بها ذاته وامتزجت بها نفسه.

ومن هنا جاء تميّز (الغزال) في إبداعه الشعريّ انطلاقا من تميّزه في عمق فكره من حيث تنوّع روافده وقدرته الفائقة على الاستيعاب الذهني، والتفاعل النفسي، وهذا ما يلاحظ في جلّ شعره، فقد كان (الغزال) متعدّد الأفكار، متداخل الرؤى ممّا أسهم في بناء خطابه الشعري وتشكيله.

أولا: الأبعاد الفكرية

1. الفكر الفلسفي:

إنّ العلاقة بين الشعر والفلسفة علاقة قديمة لا يمكن الفصل فيها بين الإنتاج الفكري والإنتاج الشعريّ وهذا ما نفهمه من قول (جان فال) «أنّه لا يوجد في حقيقة الأمر فرق جوهري بين الفلسفة والشعر وفي أحيان كثيرة كان من بين الفلاسفة شعراء موهوبون كأفلاطون وسارتر»[1].

غير أنّ الفلسفة تستند على العقل وتبجّله بشكل مطلق، في حين أنّ الشعر يميل إلى العاطفة والانفعال، والخيال، ولا مجال للعقل إلّا في نطاق ضيّق، ولكن هذا لا يعني اختلافهما فكلاهما يعتمد على الحقيقة في محاولة إدراك الأشياء إدراكا صحيحا ثمّ يعرضه بأسلوبه الخاصّ، فغاية الشعر هي التعبير الجميل عن الشعر الصادق، وغاية الفلسفة هي الكشف عن الحقائق الصادقة.

ومن خلال قراءتنا لشعر (الغزال) نجد أنّه قد استوعب فكرا فلسفيا غزيرا، ومع ذلك بقي شعرا وهذا ما يؤكّد مرّة أخرى صعوبة التفريق بين الشعر والفلسفة.

---

[1] بوخينسكي جوزيف، مدخل الفكر الفلسفي، تر: محمود حمدي زقزوق، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، دط، 2008، ص93.

لقد كان (الغزال) شاعرا، وأديبا، وفنّانا بارعا، لكنّه لم يكن فيلسوفا بحتا لأنه أراد من خلال شعره أن يبرز تجربته النفسيّة بأسلوب شيّق باعتباره من الشعراء الذين نظروا إلى الحياة نظرة التفحّص والتدقيق والتحليل وهذا ما جعل البعض يتوهّم بأنّه كان فيلسوفا، وهذا العطاء الفكريّ الميتافيزيقي للغزال ما هو إلّا نمط متفرّد من الإبداع الشّعريّ، وأداة فنّان، شاعر مرهف الإحساس، واسع الإدراك يملك من الأدوات الفنّيّة ما خوّله الولوج إلى عالم الفلسفة، فهو يملك ثقافة دينية وفلسفيّة وحضاريّة تتفاعل كلها مع حريّته الفكريّة في عصر مليء بالتناقضات لينتج لنا شعرا ذو طابع فنّي وفكريّ متميّز.

أ- فكرة الروح والجسد:

يتّفق الفلاسفة والعلماء والفقهاء على أنّ الإنسان له وجود مادّي يتمثّل في الجسد ووجود معنوي يتمثل في الروح أو النفس؛ فالجسد هو الذي يتحرّك ويعمل ويبكي ويضحك وأمّا الروح فهي جزء لا يتجزّأ من الجسد، هذا الأخير الذي رُبِطَ بالروح على الدوام ضمن ثنائيّة شكّلت محلّ تساؤل واهتمام في شتّى المجتمعات والفلسفات والديانات وكذا المعتقدات كلّما طرحت إشكاليّة أصل الوجود «فبعضهم ذهب إلى الفصل بين الروح والجسد؛ ورأى أنّ كلّا منهما جوهر مستقلّ عن قرينه، ومنهم من اعتقد أنّ اتصال الروح والجسد اتصال عارض، لا يلبث أن ينتهي إلى افتراق عند الموت، فيما رأى آخرون أنّ ليس للروح مثلٌ غير الجسد، فهي متّصلة به منتقلة إلى سواه بعد الوفاة، وثمّة من قال بأنّ الروح لا وجود لها إلّا بجسده، فهي تفنى بفنائه، أو إنّ الروح ليست جوهرا مستقلّا قائما في ذاته، إنّما هي الفعاليّة الفكريّة والعاطفيّة التي تجري في الدماغ الإنسانيّ والجملة العصبيّة كلّها»[1].

وفي شعر (الغزال) صدى لهذه التساؤلات ولعلّ ما يثبت ذلك تخصيصه لقصيدة كاملة حول النفس يناقش فيها فكرة الروح والجسد ويكشف فيها عن رؤيته الفلسفية للحياة

[1] كمال قنطار، فكر المعرّي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2014م، ص305.

والناس، وهذا ما يؤكده (ابن حّيان) في قوله: «كان جدليّا متكلّما، تفنّن في أنواع العلوم»[1]. ووفقا لهذه المقولة فإنّ المعلومات الجديدة عن (الغزال) وفكره الفلسفي يمكن ان نعتبرها إقرارا لابن حيّان على كون (الغزال) أوّل فيلسوف اعتنق أفكار المعتزلة وليس (ابن مسرّة) لأن هذا الأخير ولد عام 259 هـ، أي بعد وفاة (الغزال) بتسع سنوات، فالغزال توفّي عام 255 هـ[2].

إنّ قصيدة (الغزال) في ذكر النفس تعالج أفكارا كثيرة حول روحانيّة النفس وخلودها بعد انفصالها عن الجسد، فنجد الشاعر قد استهلها بإعلان أنّ أمر النفس لا يعلمها إلّا الله ولكنّه تمنّى أن يعرف مصير الروح، عندما تغادر البدن وأيّ موضع تكون فيه إلى أن يقوم الحساب، وهل لديها اشتياق إلى العودة مرّة أخرى إلى الجسد أم لا؟ يقول (الغزال)[3]:

تَمَنَّيْتُ أَمْرًا قَدْ طَوَى اللهُ عِلْمَـــــهُ وَمَا عِنْدَ غَيْرِ اللهِ فِيهِ يَقِيـــــنُ
تَمَنَّيْتُ أَنْ أَدْرِي وَهَلْ تَنْفَعُ المُنَـــى إِذَا زَالَ هَذَا الرُّوحُ أَيْنَ يَكُـــونُ؟
أَفِي نُسْخَةٍ أَمْ هُوَ مُقِيمٌ بِمَوْضِـــعٍ ـ إِلَى أَنْ يُنَادَى بِالحِسَابِ ـ رَهِيـنُ
وَهَلْ فِيهِ عَقْلٌ مِثْلَمَا كَانَ أَوْ بِهِ اشْـ تِيَاقٌ إِلَى مَا خَلْفَهُ وَحَنِيـــــنُ

تطرح الأبيات السابقة إشارة إلى اعتناق (الغزال) لمذهب أفلاطون في النفس خاصة في قوله (أفي نسخة أم هو مقيم بموضع) فأفلاطون يرى أنّ النفس قبل اتصالها بالجسد كانت تعيش في عالم المثل، فمن المحتمل أن يكون (الغزال) اطّلع على هذه الأفكار عن طريق قراءته لفلسفة كل من (ابن سينا) و(الفارابي)[4].

---

(1) ابن حيّان، المقتبس، ص250.

(2) ينظر: الديوان، ص94.

(3) المصدر نفسه، ص95.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 228.

يتساءل (الغزال) في الأبيات عن حال الإنسان بعد موته، وهو في القبر، هل يبقى على صورته في الحياة؟ وهل له عقل مثلما كان، وهل يشتاق إلى الحياة وما فيها أم لا؟ كلّها أسئلة تنمّ عن محاولة (الغزال) في الاقتراب من الحياة البرزخية، ولكنّه عجز عن تفسير كلّ هذه التساؤلات، ممّا جعله ينزع نزعة شكّية في الحياة ما بعد الموت ولعل ذلك يعود إلى أثر معرفته بالفلسفة وعلومها، ممّا حمل عليه الفقهاء والقضاة، فكاد أنْ يشنق[1].

تتواصل تساؤلات الشاعر حول الروح والجسد وما مصيرهما بعد الموت فيقول[2]:

وَيَا لَيْتَ شِعْرِي أَيُّ شَيْءٍ مُحَصَّل يَرَى شَخْصٌ مَنْ قَدْ مَاتَ وَهُوَ دَفِينُ
أَهُوَ هُوَ؟ أَمْ خَلْقٌ شَبِيهٌ بِمَا أَرَى فَهَلْ لِلقُلُوبِ النَّاعِسَاتِ عُيُونُ؟
وَكَيْفَ يَرَى وَالعَيْنُ قَدْ مَاتَ نُورُهَا وَوَاقِعُهُ يُشْبِهُ الوَقَارَ سُكُونُ
تَعَالَى الَّذِي لَا يَعْلَمُ الغَيْبَ غَيْرُهُ وَلَا عِنْدَ مَخْلُوقٍ بِذَاكَ يَقِينُ

تتوالى في الأبيات السابقة تساؤلات (الغزال) حول الحياة البرزخية فيتساءل: هل يبقى الإنسان على هيأته أم لا؟ وهل لقلوب الموتى عيون ترى بها؟ ولكنّه استدرك في حيرة قائلا: كيف يرى الإنسان وعينيه قد سلبت نورها، فمات وأصبح لا يملك منها حراكا؟

إلّا أنّ شاعرنا يعود ليقرّر أنّ الحديث عن الروح واتصالها بالجسد أو انفصالها عنه يمثّل ضربا من الخوض في الغيب، الذي لا يعلمه إلّا الله، بعدها يشير إلى حنين الروح إلى الحياة الأعلى، بعد فراق البدن، وأنّ روحه لا تزال في اتّصال مع خالقها، رغم أنها سجينة البدن يقول[3]:

لَئِنْ كَانَتِ الأَرْوَاحُ مِنْ بَعْدِ بَيْنِهَا بِهِنَّ إِلَى مَا خَلْفَهُنَّ يَقِينُ

---

[1] ينظر: الديوان، ص229.

[2] المصدر نفسه، ص96.

[3] المصدر نفسه، ص97.

وَتَمْلك أَنْ يَغْشَى الصَّفِيُّ صَفِيَّـهُ وَتعـلم بَعْدَ المَـوْتِ أَيْـنَ يَكُـونُ؟

فَرَوْحِي لَا يَنْفَكُّ فِي وَصْلِ رَبِّـهِ وَإِنْ حَالَ حِصْنٌ دُونَ ذَاكَ حَصِينُ

في هذه الأبيات أصداء للديانتين (الأورفية) و(الفيثاغورثية)؛ «حيث نجد أن كلمة (نفس) فيهم قد اتّخذت بعدا آخر؛ حيث كانت ذات كيان فردي، ومن ثمّ فهي خالدة، وكانت تعني قبسا من الربوبيّة»[1].

إذن فالروح عند (الغزال) سجينة الجسد وكأنّ قيمة الإنسان عنده تكمن في الرّوح دون البدن، اعتبارا منه أنّ الجسد سجن لهذه الروح التي لا تنفكّ في وصل خالقها وإن حال الجسد دون ذلك.

وبهذا يمكننا أن نستنتج أن العلاقة بين الروح والجسد تعتبر من المسائل المهمّة في معرفة حقيقة الوجود عند (الغزال)، ولكنّه لم يستطع تفسيرها أو الجزم فيها برأي قاطع فهي مشكلة جدليّة لا تدرك بالعقل وحده لذلك نجد شاعرنا قد مزج بين عقله ووجدانه حين خاض في هذه المسألة.

ب-فكرة الاستطاعة:

استأثرت هذه المسألة باهتمام كبير من قبل (الغزال) وهو أمر بديهي فقد ذكر عنه (ابن حيّان) أنّه قد كان «يقول بالاستطاعة، وهو أوّل من أفصح بذلك، وتكلّم فيه بالأندلس»[2].

ويري الدكتور محمود علي مكي أنّ هذه المقولة وهي الأخذ برأي المعتزلة في الاستطاعة أي: حرّية الإرادة جديدة تماما، إذ لم ترد في أي مصدر سابق[3].

---

[1] مصطفى النشار، تاريخ الفلسفة اليونانية من منظور مشرقي، دار قباء للطباعة، دط، 2000، ص130.

[2] ابن حيّان، المقتبس، ص251.

[3] الديوان، ص192.

إنّ (الغزال) في نظرته إلى مسألة الجبر والاختيار والقول بالاستطاعة نظرة مفكّر وشاعر، وهي رؤيا نابعة من الدوافع النفسيّة لديه من قلق وحيرة وتأمّل في الكون والحياة.

إضافة إلى الدوافع الاجتماعية المتمثّلة في ميله إلى نقد المجتمع رغبة في الإصلاح والحض على المثل العليا والأخلاق الحميدة وهذا ما يتجلّى من خلال قصيدته الغزلية التي تكشف لنا عن منازع عمريّة للشاعر، فهذه القصيدة التي غلب عليها الطابع القصصي يحكي لنا فيها عن قصّة شيخ مع فتاة ناهد، يقول فيها[1]:

أَبْصَرْتُ شَيْخًا قُرْبَهُ نَاهِدٌ يَلْثَمُهَا كَالقَمَرِ السَّارِي

إلى أن يقول:

خَوَّفْتُـــهُ اللهَ وَرَوَّعْـــتُـــهُ [مِنْـهُ] بِتِـزْدَادٍ وَتِكْـــــرَارِ

فَقَالَ وَالشَّيْخُ خَبِيـــــثٌ إِذَا كَلَّمَ مِنْ مَشْيَـخَةِ النَّـــارِ

بِاللهِ دَعِينِي أَقْضِي مِنَ الـدُّ نْيَا لبَانَـاتِي وَأَوْطَـــارِي

أَلمْ تَقُلْ لِي أَنْتَ أَنَّ كُلَّ مَـا يَعْلَمُهُ النَّاسُ بِمِـقْـــدَارِ؟

وَكُنْتُ قَدْ كَلَّمْتُه مَـــــــرَّةً فَلَمْ أَجِد بُدًّا مِنْ إِقْـــرَارِي

وَقَدْ قَالَ وَالوَعْظُ مُحَـالٌ إِذَنْ ـ وَأَنْتَ ذُو عِلْمٍ وَأَفْكَـــارِ ـ

إِذَا كَانَت الأَعْمَالُ مَحْتُومَـةً مِنْ قَبْلِ أَنْ يَبْرَأَنَا البَـارِي

فَلَسْتُ أَسْتَطِيعُ سِوَى مَا تَرَى إِذْ كُـلُّ مَا كَـانَ بِأَقْـــدَارِ

إلى أن يقول:

إِذَا تُوُفِّيتُ فَإِنِّي لِمَا قُدِّرَ مِنْ جَنَّةٍ أَوْ نَارِ

تكشف لنا هذه القصيدة عن طابع مستهتر ماجن ناجم عن سلوك هذا الشيخ الطاعن في السنّ، كما تختصر لنا إحدى المسائل الكبرى للوجود الإنساني، وهي مسألة الجبر والاختيار وهل الإنسان مجبر في سلوكه أم مسيّر؟

---

[1] الديوان، ص36.

إذن فالقصيدة تعبّر عن فكر الشاعر من خلال موقفه من سلوك هذا الشيخ مع الفتاة، كون أن الشيخ مجبر على القيام بما يفعله وليس له حرّيّة داخل جسده حسب رأيه.

يطرح (الغزال) قضيّة حرّيّة الإنسان في الحياة والموت بطريقة أخرى ويتلمّس قوّة الجبر في أكثر من مظهر من مظاهر الوجود الإنساني كحقيقة الموت والحياة التي يقف إزاءها الإنسان عاجزا فيقول[1]:

فَطُوبَى لِعَبْدٍ أَخْرَجَ اللهُ رُوحَهُ إِلَيْهِ مِنَ الدُّنْيَا عَلَى عَمَلِ البرّ

فالشاعر إذن يقرّ مبدأ فقدان الحرّيّة لدى الإنسان في مجيئه وذهابه عن الدنيا ويؤكّد بذلك نظرة المؤمن بقضاء الله وقدره وسنته في الخلق.

انطلاقا من مبدأ فقد الحرّيّة المطلقة للإنسان في هذه الحياة يشير (الغزال) إلى مظهر آخر من مظاهر الوجود التي تخضع لقوة الجبر، وهي سيرورة الدهر وما يحمله من حوادث فيقول[2]:

مَنْ ظَنَّ أَنَّ الدَّهْرَ لَيْسَ يُصِيبُهُ بِالحَادِثَـاتِ فَإِنَّهُمَغْـــرُورُ
فَالْقَ الزَّمَانَ مُهَوِّنًا لِخُطُوبِـــهِ وَانْجَرّ حَيْثُ يَجُرُّكَ المَقْدُورُ
وَإِذَا تَقَلَّبَت الأُمُورُ وَلَمْ تَـــدُمْ فَسَوَاءٌ المَحْزُونُ وَالمَسْـرُورُ

فالشاعر إذن من خلال رؤيته للحياة يرى أنّها «واقع موضوعيّ وليست فعلا ذاتيّا إراديّا، وما الأفراد من بني البشر ومن الأحياء كافّة سوى أدوات أو مراحل عابرة في سيرورة الحياة، فهم وإن تباينت أشخاصهم وطبائعهم، وإنّما ينفذون ذلك المخطّط الحيويّ الذي ابتكرته الطبيعة اضطرارا»[3].

---

[1] الديوان، ص176.

[2] المصدر نفسه، ص187.

[3] كمال القنطار، فكر المعرّي، ص307.

وهذا يعني أن قوانين الحياة لا تتمثل لأحد، إنها تفعل فعلها مستقلّة عن إرادة الإنسان غير آبهة لأهوائه، ولا سبيل أمام البشر سوى الرضوخ أمامها واستيعابها كأقدار محتومة.

ج-فكرة الخير والشر:

الخير والشرّ من القضايا الأزليّة التي حيّرت الإنسان وارهقت قواه العقليّة والفكريّة لأنّ هذه الثنائية ملازمة للنفس الإنسانيّة، فالله سبحانه وتعالى جعل من الخير والشر امتحانا للناس ليبلوهم فيه بالأذى والنفع ويمنحهم بذلك السيئات والحسنات لقوله عزّ وجلّ:﴿ كُلُّ **نَفْسٍ ذَائِقَةُ المَوْتِ وَنَبْلُوكُمْ بِالشَّرِّ وَالخَيْرِ فِتْنَةً وَإِلَيْنَا تُرْجَعُونَ**﴾ [الأنبياء: الآية (35)].

والخير والشرّ في الإسلام ينصّ على أنّ الخير هو الفطرة التي جبل عليها الإنسان إلّا أنّه يضعف أمام شهواته حينا، ويتبع وسوسة الشيطان، هذا الأخير الذي توعده بالغواية ليبقى الإنسان حائرا أمامه فإن تبعه هلك، وإن استعصى عليه فقد نجا وله أجر غير ممنون.

أمّا مشكلة الخير والشرّ في رأي بعض المفكرين فتعدّ من أعقد المسائل التي واجهوها وقد، اختلفت آراؤهم وتباينت عقائدهم بشأنها فقال المتفائلون: «أنّ هذا العالم مع ما فيه من شرور لا يمكن إنكارها، فإنّ تلك الشرور قليلة نسبيّا يمكن مكافحتها والقضاء عليها، وأنّ القوة الإلهيّة التي خلقت الكون، خلقته بحكمة لا سبيل لنكرانها، والمتشائمون يرون أنّ الوجود نفسه شرّ وأنّ النفس البشريّة مجبولة عليه، وأنّ الدنيا مليئة بالمتاعب والشرور والمآسي»[1].

[1] عطا بكري، الفكر الديني عند أبي العلاء المعرّي، دار مكتبة الحياة، لبنان، دط، 1980م، ص127.

كما أنّ هناك بعض العقائد ترى أنّ الإنسان عبد لقوى مسيطرة، هي قوى الشر، وأنّ الخير يقف عاجزا أمام طغيانها، فالإنسان حسب رأيهم لا يملك سبيلا للخلاص منها سوى الاستسلام لها وإرضائها ما استطاع، ومن هنا لجأ الإنسان القديم إلى عبادة آلهة الشرّ استرضاء لها وخوفا منها[1].

ومن هنا اشتغل الفلاسفة على مدى قرون بمسألة ثنائية الخير والشرّ في الطبيعة البشريّة فانقسموا بهذا إلى فريق يرى أنّ الإنسان مجبور على الخير، وفريق يرى أنّه ميّال إلى الشرّ، لنجد الإسلام يفضل في هذه القضيّة ويثبت أنّ نفس الإنسان تولد مؤمنة صالحة فإن ضلّت فهي ضالّة وهذا ما يؤكّده قوله تعالى في سورة الزلزلة:﴿ فَمَنْ **يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ**﴾[الزلزلة: الآية (8-7)].

أمّا (الغزال) فيرى أنّ الشرّ موجود لدى جميع الناس دون استثناء فيقول[2]:

إِذَا أُخْبِرْتَ عَنْ رَجُلٍ بَرِيءٍ مِنَ الآفَاتِ ظَاهِرُهُ صَحِيحُ

فَسَلْهُمْ هَلْ هُوَ آدَمِـــــيّ فَإِنْ قَالُوا نَعَمْ فَالقَوْلُ رِيــحُ

يؤكّد الشاعر في هذه الأبيات على أنّ الشر قانون شامل مثبوت في جميع الناس يتغلغل عميقا في أنفسهم، فما من إنسان خالص، سليم من العيوب والذنوب لكنّ الله سبحانه وتعالى أنعم عليه بالستر وهذا ما يؤكده حين يقول[3]:

وَمِنْ إِنْــعَامِ خَالِقِـنَا عَلَيْنَـا بِأَنَّ ذُنُوبَنَا لَيْسَـتْ تَفُوحُ

فَلَوْ فَاحَتْ لَأَصْبَحْنَا هُرُوبَـا فُرَادَى بِالفَلَا مَا نَسْتَرِيحُ

---

[1] ينظر: عطا بكري، المرجع السابق، ص128.

[2] الديوان، ص43.

[3] المصدر نفسه، ص43.

لقد تكوّن لدى شاعرنا عقل فلسفي أخذ يكوّن له فلسفة تجمع في أصولها بين الفلسفات الأخرى وفلسفة الفكر الإسلامي وبهذا جاءت تمثلا رائعا لصورة فلسفة جديدة خاصة بـ(الغزال)، انفرد بها.

2.الفكر الحكمي

الحكمة هي أحد أغراض الشعر العربيّ التي تهدف إلى ذكر أفكار يرى أصحابها بأنّها صحيحة وجب الأخذ بها، بأسلوب سلس وراق، في محاولة لتحقيق الخير والصواب ونبذ الخطأ والشرّ، وشعر الحكمة لا ينتج إلا عن عمق تجربة وطول خبرة في الحياة ومجرياتها.

حِكَمُ (الغزال) عبارة عن مجموعة من آراء وخواطر سائحة، كانت وليدة الفكر المثقف الذي تمتّع به الشاعر، وعصارة خبرة عميقة في الحياة ناتجة عن عمر طويل واختلاط بأصناف متنوعة من الناس والأجناس، وإدراك عميق بمشكلات الحياة، فنجده يطالعنا بإنسانيّة وَعْظِيّة وحكميّة تحاول دعوة الناس إلى فهم الحقيقة بأسلوب يمتزج فيه الإمتاع والترويح بالتهذيب والتأديب، ليصبح شعره وسيلة من وسائل النقد والإصلاح الاجتماعي الهادف إلى توجيه السلوك والقيم، والحثّ على مكارم الأخلاق، لأنّ غاية الشعر هو إصلاح النفس وتربيتها على الأخلاق الحميدة النبيلة، ويحثها على الأفعال الحسنة، ويزجرها عن الأفعال السيئة وينفرها من الفواحش والرذيلة، حتى تسمو وتترفع فهو الموجّه والمرشد إلى المحامد والمحقق للمقاصد التي ترفع من منزلته وترتقي بمجتمعه فكما قال الجاحظ (ت 255 هـ) «كان الشاعر في الجاهليّة يقدّم على الخطيب، لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيد عليهم مآثرهم ويفخّم شأنهم ويهوّل على عدوّهم ومن غزاهم، ويهيّب من فرسانهم، ويخوّف من كثرة عددهم، ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم،

فلمّا كثر الشعر والشعراء واتخذوا الشعر مكسبة ورحلوا على السوقة تسرّعوا إلى أعراض الناس، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر»[1].

نفهم من قول الجاحظ أنّ الأغراض النبيلة ترفع من شأن صاحبها وأنّ الذميمة منها سبب في سقوط أصحابها ووضع أقدارهم.

وشاعرنا كما هو معروف عنه ذو مكانة مرموقة بين أوساط الشعراء والأمراء بفضل ذكائه وحنكته السياسيّة التي انعكست في شعره فنال شهرة واسعة في زمانه استمرّت حتّى بعد موته.

سلكت الحكمة في شعر (الغزال) اتجاهات عدّة لعلّ أبرزها الاتجاه الإنساني باعتبار الإنسان هو الحكيم الخبير بطبائع البشر وما يعتريها، فيأتي بقول ترتاح له النفوس، فيشعر كل فرد وكأنه المعني والمقصود، وذلك لعمومها في المدلول، وتكون الحكمة أعظم أثرا عندما تصاغ من قبل شاعر فحل له القدرة على التصرّف في المعاني والإبداع في الأسلوب، كما يظهر لنا جليّا الاتجاه الاجتماعي في شعر (الغزال) خاصة عند نقده لبعض الظواهر الاجتماعيّة في مجتمعه معبّرا عن رفضه لها لأنّ الحكمة تنبع من الواقع الاجتماعي، وتتّجه للمجتمع، فكلّما كانت النفس الحكيمة أقدر على استلهام الحيثيات الاجتماعيّة، كان تأثيرها على أفراد المجتمع أكثر، وكلّما كانت معمّمة كان اتساع مدارها أكبر، وإمكانية استمرارها أعظم، وتصبح بذلك حكمة اجتماعيّة تهدف إلى رفع المستوى الاجتماعي، لكونها تحثّ على تحسين الأخلاق والزهد في الدنيا، إضافة إلى الاتجاه الفلسفي الذي كان حاضرا وبقوة في شعره باعتبار الفلسفة حقلا من حقول البحث والتفكير في محاولة لفهم الوجود والواقع، والكشف عن ماهية الحقيقة والمعرفة والحياة والموت والعلاقات القائمة بين الأفراد، لأن الفكر الفلسفي كما هو معلوم جزء لا يتجزّأ عن حياة

---

[1] الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، ج3 1998م، ص241.

الإنسان لذلك نجد أنّ لكلّ شاعر فلسفته الخاصة في هذه الحياة، تختلف بحسب مستواه الفكريّ ومدى تحصيله للمعارف، فيعالج أمورا فلسفيّة من خلال الحكم التي تتّجه إلى المجتمع والحياة[1].

لقد تأثّر (الغزال) بالأحداث والمواقف التي مرّت به خلال حياته وعاصرها بذاته، فرواها بلسانه ونقلها في شعره في شكل صور حكمية جاءت وليدة تلك التجارب الإنسانيّة والخبرة الحياتيّة، إضافة إلى ما جدّ فيعصره من فكر وفلسفة، كانت كلّها بمثابة عوامل ومصادر أبرزت الحكمة لدى الشاعر.

أ-مصادر الحكمة في شعر (الغزال)

- **التجربة**

انبثقت الحكمة عند (الغزال) من خلال تجاربه الإنسانيّة التي مرّ بها، ومن خبرته الحياتيّة والأزمات الشعوريّة والنفسيّة التي عاشها في حياته، وبما أنّ الحكمة هي عصارة للتجارب الحياتية التي يمرّ بها الإنسان، وإلهام بعد تفكير وتدبير ونتيجة لقناعة راسخة فهي «عبارة عن العلم المتّصف بالأحكام، المشتمل على المعرفة بالله تبارك وتعالى، المصحوب بنفاذ البصيرة وتهذيب النفس، وتحقيق الحقّ، والعمل به، والصدّ عن اتّباع الهوى والباطل، والحكيم من له ذلك»[2]. وشاعرنا معروف بحكمته ونظرته العقليّة للحياة وخاصّة حين قارب القرن من عمره، إذْ نجد صوت الحكمة يعلو على صوت العاطفة من خلال إيمانه القوي بالله تعالى، وتصديقه الجازم بقضائه وقدره وهذا ما يظهر لنا من خلال قوله[3]:

وَإِنَّ مُقَامِي شَطْـرَ يَـوْمٍ بِمَنْـــــزِلٍ أَخَافُ عَلَى نَفْسِي بِهِ لَكَثِيـرُ

---

[1] ينظر: زهدي الخواجة، الموازنة بين الحكمة في شعر المتنبي والحكمة في شعر أبي العلاء المعرّي، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص24.

[3] الديوان، ص162.

وَقَدْ يَهْرُبُ الإِنْسَانُ مِنْ خِيفَةِ الرَّدَى فَيُدْرِكُهُ مَا خَافَ حَيْثُ يَسِيرُ

ففي هذين البيتين يخرج الشاعر بنتيجة مفادها الإيمان بالقضاء والقدر، فقد يهرب الإنسان من الموت لكنّه يدركه في نهاية المطاف.

ويشير (الغزال) في موضع آخر إلى أنّ الأعمار بيد الله وأنّ سطوة الموت قائمة على كافّة المخلوقات ولا تقتصر على الإنسان فحسب، يقول[1]:

فَكَمْ طَاعِنٍ ظَنَّ أَنْ لَيْسَ آتِيًـــا فَآبَ وَأَرْدَى حَاضِـــرُونَ كَثِـــيرُ
وَإِنَّ الَّذِي أَعْطَيْتُهُ مِنْ تَغَرُّبِـــي عَلَيَّ - وَإِنْ أَعْظَمْـــتُهُ - لَحَقِـــيرُ
رَأَيْتُ المَنَايَا تَسْلُبُ العِصَمِ عُمْرَهَا فَتُدْرِكُهـــا وَالطَّيْرُ وَهُوَ يَطِـــيـرُ
لَعَلِّي سَأَمْضِي ثُمَّ أَرْجِعُ سَالِمًـــا وَيَهْلَكُ بَعْـدِي آمِنِـينَ حُـــضُورُ

ينصح الشاعر في هذه الأبيات الإنسان فيبيّن له حقيقة أنّ عليه ألّا يجزع ويخاف من الموت لأنّ الأعمار بيد الله، وأنّ عليه أنْ يمضي في هذه الحياة ويسافر دون خوف أو قلق فالموت يدرك الطير وهي تطير.

(الغزال) كغيره من شعراء الأندلس ممّن اقتفى آثار المشارقة وفاقوهم فيه، فنجده حين يتحدّث عن المرأة ينصح الرجال بالكفّ عن الكلف بالنساء ومحاولة كسب ودّهن، ويصف من يخالفه في الرأي بالجنون وفقدان العقل والبعد عن الصواب فيقول[2]:

يَا رَاجِيًا وِدَّ الغَوَانِي ضِلَّـــةً فَـــفُؤَادُهُ كَلَفًـــا بِهِـــنَّ مُوَكَّـــلُ
لَا تَكْلَفَنَّ بِوَصْلِهِنَّ فَإِنَّمَا الـ كَلِفُ المُحِبَّ لَهُنَّ مَنْ لَا يَعْقِلُ

وحين يتحدّث عن مرحلة الشباب نجده يدعو إلى ضرورة إطلاق العنان لأنّ هذه المرحلة من عمر الإنسان لا تعوّض فهي حسب رأيه نعيم متحوّل، يقول[3]:

---

[1] الديوان، ص163.

[2] المصدر نفسه، ص210.

[3] المصدر نفسه، ص212.

أَعْطِ الشَّبِيبَةَ لَا أَبَا لَك حَقَّهَا مِنْهَا فَإِنَّ نَعِيمَهَا مُتَحَوِّلُ

تظهر في شعر الغزال بعض الومضات الحكميّة حين يتحدّث عن (الفقر والغنى)، يقول[1]:

رَضِيتُ بِمَنْ تَأَنَّقَ فِي بِنَـــاءٍ فَبَالَغَ فِي تَصْرِيفِ الدُّهُــورِ

أَلَمَّا يُبْصِرُوا مَا خَرَّبَتْهُ الـــدُّ هُورُ مِنَ المَدَائِنِ وَالقُصُـورِ

لَعَمْرُ أَبِيهِمْ لَوْ أَبْـصَرُوهُـــم لَمَا عُرِفَ الغَنِيُّ مِنَ الفَقِيــرِ

فموقف الشاعر من هذه الظاهرة هو موقف رفض وازدراء لأنّ الله سبحانه وتعالى نهى عن مثل هذه السلوكيات فالتفاضل الحقيقي يكون بالأعمال لا بالبنيان.

- **الحقيقة**

تعدّ الحقيقة مصدر إلهام الشعراء، كما لها دور كبير في إبراز حكمهم، فعندما يؤمن الشاعر بالحقيقة ويتأثر بها تظهر واضحة وبصورة جليّة في شعره على هيئة حكم يوجهها للناس بغية التأثير فيهم فمن تلك الحقائق الحياة والموت، والصحة والمرض، والفقر والغنى والسعادة والشقاء، وغيرها من الأمور الحتميّة.

ولعلّ أكثر حقيقة أرّقت الإنسان منذ وجوده هي الموت، فشغلت تفكيره نحو مصيره المحتوم، ومضى يتأمل حقيقة الحياة ومدى قصرها ومحدوديّة أيّامها وهذا ما حاول الغزال أن يقنع به غيره حين يقول[2]:

كَمْ يُرِيدُ المَرْءُ قَـــدْ أَرْ بَى عَلَى السَّبْعِينَ يَبْقَـــى

هَبْكَ عِشْتَ الدَّهْرَ حَتَّى يَنْفَدَ الدَّهْرُ وَيَفْنَـــــى

أَوْ مَا قَصْـــرُكَ مِنْ ذَا كَ إِلَى أَنْ تُـــــتَوفّى؟

فالحياة إذن قصيرة مهما بلغت بالإنسان لأنّ العمر ينقص ولا يزيد.

---

[1] الديوان، ص180.

[2] المصدر نفسه، ص112.

يؤمن (الغزال) بحقيقة حتميّة لا مفرّ منها وهي انقضاء العمر بسرعة حين يعدّ أيامه وفيما قضاها يقول[1]:

مَضَتْ ثَلَاثُونَ إِلَى مِثْلِهَـــا لِي وَثَلَاثُونَ وَثِنْتَـــــانِ
وَالثُّلُثُ الثَّالِثُ فِي غَمْـــــرَةٍ قَلَّ بِهَا بِرِّي وَإِيمَـــــانِي
فَانْقَرَضَ العُمْرُ وَمَا فِي يَدِي مِنْ كُلِّ هَذَا غَيْرُ خُسْرَانِ
وَكُلُّ شَيْءٍ غَيْرَ مَا كَانَ لِلَّـــ ـهِ مِنَ الدُّنْيَا لِبُطْـــــلَانِ
لِي جَسَدٌ بَالٍ وَلَكِنَّمَـــــــــا رَكِّبَ فِيهِ رُوحُ شَيْطَـــانِ

ففي هذه الأبيات انبعثت الحكمة لدى شاعرنا من خلال إيمانه القويّ بحتميّة الانتهاء والزوال.

يحاول (الغزال) دعوة الناس إلى فهم حقيقة هذه الدنيا الزائلة، التي لا يأخذ الإنسان منها شيئا سوى التراب، كما يدعو إلى التفكير في الحساب الإلهي، وأنّ الإنسان مهما عاش من سنين عمره لا بدّ أن يساق يوما إلى الموت، وعلى العاقل أن يتّعظ ممّا آلت إليه حالته ليعرف أنّ الموت آتٍ لا ريب فيه، فقد صار الشاعر شيخا بعد كلّ ذلك الجمال والبهاء، فلم يبق منه إلّا الاسم يقول[2]:

أَلَسْتَ تَرَى أَنَّ الزَّمَانَ طَوَانِـــــي وَبَـدَّلَ خَلْـقِـي كلُّـهُ وَبَـرَانِـــي
تَحَيَّفَنِي عُضْوًا فَعُضْوًا فَلَمْ يَـــدَعْ سِوَى اسْمِي صَحِيحًا وَحْدَهُ وَلِسَانِي
وَلَوْ كَانَت الأَسْمَاءُ يَدْخُلُهَا البِلَـــى لَقَدْ بَلِيَ اسْمِي لِامْتِدَادِ زَمَانِـــــي
وَمَالِي لَا أَبْلَى لِتِسْعِينَ حَجَّـــــة وَسَبْعٍ أَتَتْ مِنْ بَعْدِهَا سَنَتَـــــانِ
إِذَا عَنَّ لِي شَخْصٌ تَخَيَّلَ دُونَـــه شَبِيهُ ضَبَابٍ أَوْ شَبِيهُ دُخَـــــانِ
فَيَا رَاغِبًا فِي العَيْشِ إِنْ كُنْتَ غَافِلًا فَلَا وَعظ إِلَّا دُونَ لَحْظِ عَيَـــانِ

---

[1] الديوان، ص230.

[2] المصدر نفسه، ص233-234.

ولقد وقف الشاعر من الدهر موقف العداء بعد ان أدرك حقيقة المعركة الأزليّة بينه وبين الإنسان الذي لا حول له ولا قوّة أمام سطوة الدهر وجبروته، فالخاسر الوحيد في هذه المعركة هو الإنسان، فصروف الدهر حسب رأيه لن ينجو منها أحد، يقول[1]:

مَنْ ظَنَّ أَنَّ الدَّهْرَ لَيْسَ يُصِيبُهُ بِالحَــادِثَاتِ فَإِنَّهُ مَغْـــرُورُ
فَالْقَ الزَّمَانَ مُهَوِّنًا لِخُطُوبِـــهِ وَانْجَرّ حَيْثُ يَجُـرُّكَ المقْدُورُ
وَإِذَا تَقَلَّبَت الأُمُورُ وَلَمْ تَـــدُمْ فَسَوَاءٌ المَحْـزُونُ وَالمَسْـرُورُ

فهذه الأبيات الممزوجة بالحكمة، يسلّم فيها (الغزال) بحقيقة أنّ مصائب الدهر لا تعرف كبيرا ولا صغيرا، ولا حزينا ولا سعيدا، فكلّهم سواسية أمام تقلّباته ومصائبه.

- **العقل**

جاءت حكم (الغزال) نتيجة فكر واسع وثقافة ممزوجة بالتاريخ والسياسة والعلوم المختلفة لتكون حكمته بمثابة نصائح ومواعظ يقدمها لغيره، لأنه كما نعلم قد اتّصف بالحكمة وجودة الرأي وحسن البصيرة، وهي صفات جعلته يتقلّد عدة مناصب سياسيّة، فعندما عمل مستشارا لأحد القضاة كان يأخذ برأيه والدليل على ذلك قوله[2]:

يَقُولُ لِي القَاضِي مُعَاذُ مُشَـــاوِرًا وَوَلَّى امرئ فِيمَا يَرَى مِنْ ذَوِي العَدْلِ
فَدَيْتُكَ مَاذَا تَحْسَبُ المَرْءَ صَانِعًا؟ فَقُلْتُ: وَمَاذَا يَفْعَلُ الذُّبُّ فِي النَّحْـلِ؟
يَذُقُّ خَلَايَاهَا وَيَأْكُلُ شَهْـــــدَهَا وَيَتْـرُكُ للذُّبَّـانَ مَا كَانَ مِنْ فَضْـــلِ

في هذه الابيات يشير الشاعر إلى قصّة وقعت له مع القاضي (معاذ بن عثمان الشعباني)* حين طلب رأي (الغزال) في رجلين كانا قد ولّاهما أحباسه (أوقافه) في قرطبة

---

(1) الديوان، ص187.

(2) المصدر نفسه، ص214.

* معاذ المذكور في هذه القطعة هو معاذ بن عثمان الشعباني، كان قاضيا في عهد الأمير عبد الرحمان بن الحكم، وهو من أهل جيّان، يذكر أنّه كان حسن السيرة، ليّن العريكة، وكان لا يظنّ بالناس شرّا، ينظر:الخشني القروي، قضاة قرطبة، تحقيق:إبراهيم الأبياري، الدار المصريّة للتأليف والترجمة،(دط) 1966م، ص57.

فخانا الأمانة ونهباها، وقد كان (معاذ) يحسن الظنّ بهما، فخاب ظنّه، وكان رأي (الغزال) فيهما أنّهما مثل الدبّ يأكل العسل ويقتل النحل، وهذا أسوء وصف لهذين الرجلين الخائنين.

يتحدّث (الغزال) عن قيمة العقل ودوره في معرفة طينة الناس ومقامهم فيقول[1]:

يُعْرَفُ عَقْلُ المَرْءِ فِي أَرْبَـــعٍ مِشْيَـتُهُ أَوَّلُهَا وَالحَـــــــرَكْ
وَدُورُ عَيْنَيْهِ وَأَلْفَاظُـــــــــه بعد عَلَيْـهِمْ يَدُورُ الفَـــــــلكْ
وَرُبَّمَا أَخْلَفْنَ إِلَّا الَّـــــــتِي آخِرُهَا مِنْهـنَّ سُمِّـــــــينَ لَكْ
هَذِي دَلِيـلَاتٌ عَلَى عَقْلِـــــهِ وَالعقْلُ فِي أَرْكَانِهِ كَالمَـــــلكْ
إِنْ صَـــــحَّ المَـرْءُ مِنْ بَعْدِهِ وَيَهْلَكُ المَرْءُ إِذَا مَـا هَـلَـــــكْ
فَانْظُرْ إِلَى مَخْرَجِ تَدْبِيـــــرِهِ وَعَقْلِهِ لَيْسَ إِلَى مَا مَـــــــلكْ
فَرُبَّمَا خلّطَ أَهْل الحِجَـــــــا وَقَدْ يَكُونُ النوك في ذي النسكْ
فَإِنْ إِمَامٌ سَـأَلَ عَنْ فَاضِـــلٍ فَادْلُلْ عَلَى العَاقِلِ لَا أُمَّ لَـــكْ

من خلال هذه الأبيات يظهر لنا اهتمام (الغزال) الكبير بدور العقل فهو يثق فيه ثقة تامّة، ويرى فيه الطريق الصحيح للوصول إلى المعرفة والمرتبة الفاضلة، كما يؤكّد على صحّة العقل ووجوب اتّباعه لأنّ مشاورة العقل هي التي تهدي الإنسان إلى الحقّ لذلك دعا في البيت الأخير إلى ضرورة تفضيل العاقل دون أيّ تردّد.

إنّ حكم الشاعر من خلال ما سبق ذكره، معركة شرسة بين عقله وعواطفه تغلّب فيها العقل والواقع على العواطف والخيال وكأنّه يرفض مذهب الفنّ للفنّ ويدعو إلى مذهب الفنّ للفائدة معتبرا غاية الشعر طلب الحقيقة والتهذيب.

3-الفكر العقائدي

[1] الديوان، ص201.

استلهم (الغزال) من الموروث العقائديّ في شعره بشكل لافت، وقد هيمنت الرؤية الشعريّة المنبثقة من الفكر الديني المحض على مساحات واسعة من نصوصه الشعريّة وأصبح النصّ الديني بؤرة مركزية فنّية مولّدة، كثيرة الإيحاءات والأفكار ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى أمرين: أحدهما أنّ الموروث الديني منهل عذب يزوّد الشعراء بألفاظ وتراكيب عجيبة، وثانيهما الاعتقاد بأنّ الاقتباس والتضمين أو استلهام القرآن خاصّة والموروث الديني عامّة، بالغ الأثر في الانتقال بشعر الشاعر من مصاف الشعراء المغمورين على مدارج الشعراء المتميّزين[1].

وفيما يأتي حديث عن أثر الموضوعات الدينية والنصوص الشرعية والأفكار العقائدية في شعر الغزال.

إنّ المتصفّح لشعر الغزال يظهر له حرص الشاعر على توظيف الموروث الديني في نصوصه وكما هو معلوم أنّ النصوص القرآنيّة قادرة على حشد ذاكرة الشاعر بمعان ودلالات ومعارف ومحاور متجدّدة، فكان النصّ القرآني بذلك «أحد السُّبل والأسباب في الانتقال بالنصّ من العقم واللَّاإنتاجية، إلى نصّ مليء بالتجارب، ومن نصّ جافّ إلى نصّ خصب منفتح على آفاق علويّة، مشرقة، مكتنزة برؤى الانفتاح الدّلالي»[2].

لقد شكّل القرآن الكريم بفضل فصاحته وبلاغته متنفسا ومعينا أساسيا لا ينضب ورافدا مهمّا اغترف منه شاعرنا أفكاره ومعانيه سعيا منه إلى ترقية أبعاد شعره اللُّغوية والفكرية، لأنّ القرآن الكريم كان ولا يزال وسيظلّ المنبع الرئيس للثقافة الدينية والنصّ المقدّس والمصدر الإعجازي الذي أحدث ثورة فنّية على معظم التعابير التي ابتدعها الشعراء العرب قديما وحديثا.

---

[1] ينظر: عبد المنعم فارس سليمان، مظاهر التناص في شعر أحمد مطر، رسالة ماجستير، إشراف: يحيى عبد الرؤوف جبر، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2005م، ص18.

[2] إبراهيم مصطفى الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعرّي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م، ص123

والمتأمّل لشعر الغزال يجد أنّه نوّع في اقتباس المعاني والألفاظ في علاقة متشابكة بين النصّ الغائب والنصّ الحاضر لأنّ «الإشارة القرآنية تغني النصّ الشعري، وتكسبه كثافته التعبيرية وتعطيه تطابقا بين وظيفة الإشارة وسياق المعاني»[1]، ومن ذلك قوله[2]:

وَطَعَامٌ مِنْ ضَرِيعٍ أَصَبْنَا هُ عَلَى أَنَّهُ يَسِيرٌ قَلِيل

جاء هذا البيت في سياق قصيدة هجا فيها (الغزال) عامل (تدمير) حينما قصّر في أداء مهامه التي أوكلتْ إليه بأسلوب ساخر، فـ(الغزال) عند قدومه إلى (تدمير) لم يجد شيئا يمدح به العامل حتّى الطعام لم يكن متوفّرا فقد حوّل هذا العامل (تدمير) إلى جحيم لا يجد فيها الناس ما يأكلون سوى الضريع فاستعان الشاعر بجملة (طعام من ضريع) الواردة في سورة الغاشية في قوله تعالى:﴿ لَيْسَ **لَهُمْ طَعَامٌ إِلَّا مِنْ ضَرِيعٍ**﴾[سورة الغاشية: الآية (6)]، والضريع هو طعام أهل النار للدلالة على سوء تسييره وتقصيره في عمله.

وممّا يدلّ على تعلّق (الغزال) بالقرآن الكريم كثرة إيراده لأسماء قرآنيّة في العديد من قصائده كذكره لسورة «طه» و«غافر».[3]

لَقَدْ سَمِعْتُ عَجِـيبًا مِنْ آبدَاتِ يُخَامِر
قَرَأَ عَلَيْـهِ غُـــلَامٌ طَهَ وَسُورَةَ غَافِـرِ
فَقَالَ: مَنْ قَالَ هَذَا؟ هَذَا لَعَمْرِي شَـاعِر

ومن المعاني الدينية المقتبسة من القرآن الكريم والتي لها علاقة بالفناء والحساب يوم لا يملك الإنسان لنفسه شيئا يقول[4]:

اِنْقَضَتْ بَعْضُ لَيَالِي الـ نَّاسِفِي سَـــوْفَ وَحَـتَّى

---

[1] محمد بن عمارة، الصوفيّة في الشعر المغربي المعاصر، المعرّب للنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص10.

[2] الديوان، ص203.

[3] المصدر نفسه، ص173.

[4] المصدر نفسه، ص116.

وَجْهُ ذِي التَّقْوَى مِنَ الـ إِبْرِيزِ* فِي العَيْنَيْنِ أَنْقَى

غَـيْـرَ أَنَّ الأَمْــرَ لِلــ عَـزِيـزِ لَيْــسَ يَـفْنـَى

فهنا حديث عن عمر الإنسان القصير وفنائه مهما طال به لن يأخذ معه إلّا التقوى والعمل الصالح وأنّ يوم الحساب لا ينفع فيه مال ولا بنون، وأنّ الأمر لله العزيز فهو الباقي ليس يفنى، وهنا إشارة إلى الآية الكريمة في قوله تعالى:﴿ يَوْمَ **لَا تَمْلِكُ نَفْسٌ لِنَفْسٍ شَيْئًا وَالأَمْرُ يَوْمَئِذٍلِلهِ**﴾[سورة الانفطار: الآية (19)].

وفي محاولة لإبراز غواية الشيطان للإنسان وتأثيره عليه يقول[1]:

وَمِنَ الشّيْطَانِ عَن الرَّ أْيِ للــصَّاحِبِ أَغْـوَى

في هذا البيت وظّف الشاعر لفظة (الشيطان) ولفظة (أغوى) بطريقة تنسجم مع المعنى الذي أراده وهي ألفاظ قرآنية نجدها قد وردت في قوله تعالى:﴿ ... **فَأَتْبَعَهُ الشَّيْطَانُ فَكَانَ مِنَ الغَاوِينَ** ﴾[سورة الأعراف: الآية (175)].

كما نجد (الغزال) في كثير من المواضع الشعرية يحيل إلى الحديث النبوي الشريف لفظا ومعنى وهذا راجع إلى فكره الديني وسماعه لأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلّم ليستلهم منها الدلالة والعبرة معمّقا بذلك موقفه الفكري الرامي إلى الإصلاح ومن ذلك قوله[2]:

النَّاسُ خَلْقٌ وَاحِدٌ مُتَشَابِهُ لَكِنَّهَا تَتَخَالَفُ فِي الأَعْمَالِ

ففي هذا البيت إشارة واضحة إلى الحديث النبوي الشريف في قوله صلى الله عليه وسلّم: «الناس سواسية كأسنان المشط الواحد لا فضل لعربيّ على أعجميّ إلّا بالتقوى».

* الإبريز: هي الحليّ الصافي من الذهب، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (ب،ر،ز) ج1، ص230.

[1] الديوان، ص116.

[2] المصدر نفسه، ص116.

وقد اختار الشاعر هذا الحديث ليبيّن أنّ الناس كلهم سواسية في الخلق، لكنّ ما يميّزهم عن بعضهم هي الأعمال والأخلاق.

يستعين (الغزال) بالحديث النبوي الشريف حين يتحدّث عن حسن التأدّب والكلام عن الناس في قوله[1]:

وَرَأَيْتُ أَلْسِنَةَ الرِّجَـالِ أَفَـــاعِيَا طَوْرًا تَثُورُ وَتَارَةً تَخْـــــــتَالُ

فَإِذَا سَلِمْتَ مِنَ المَقَالَةِ غَيْرَ مَا تَجْنِي، فَأَنْتَ الأَسْعَدُ المِفْضَالُ

فهذا البيت يحمل معنى حديثه صلى الله عليه وسلّم حين «سئل: أيّ المسلمين أفضل؟ قال: من سلم الناس من لسانه ويده»[2].

وكأنّ الشاعر يريد أن يحذّر الناس من عواقب اللدغ بالكلام لأنّ ذلك يؤدّي إلى تحطيم العلاقات وقطع الأرحام.

استفاد (الغزال) من الألفاظ الدينية في العديد من أشعاره كذكره للكتب السماوية والملائكة في قوله[3]:

فَجَاءَ بِالتَّوْرَاةِ وَالإِنْجِيلِ كَأَنَّمَا سَارَ إِلَى جِبْرِيل

وفي قوله[4]:

وَتَمَطَّى مَلَكُ المَـــــو تِ إِلَيْنَا عَنْ حِيَـــــالِ

كما ذكر أسماء بعض الملوك والأنبياء والرسل في مثل قوله[5]:

---

[1] المصدر نفسه، ص213.

[2] الترمذي محمد بن عيسى، الجامع الصحيح، تح: أحمد محمد شاكر، مطبعة الباني الحلبي، القاهرة، ط3، 1978م، ج5، ص18.

[3] الديوان، ص58.

[4] المصدر نفسه، ص205.

[5] المصدر نفسه، ص212.

أَرْدَت الأَيَّامُ شِرُوِيـــــ ـهَ وَسَابُورَ وَكِسْـــــرَى
وَسُلَيْمَـــــــانَ وَدَاوُ دَ وَذُو الخِضْرِ قَدْ أَوْدَى

إضافة إلى ذكره لمفردات لها علاقة بالحساب والثواب والعقاب، واليوم الآخر في ثنايا قصائده ومن ذلك قوله[1]:

لَيْسَ مَعَهُ مِنَ كُلِّ مَا كَانَ قَدْ جَمَّ عَ إِلَّا ثَـــلَاثَـــةُ أَثْـــــوَابٍ
وَتَلَاشَى جَمِيعُ ذَاكَ فَـــــــــلَمَّا يَبْقَ إِلَّا ثَـوَابُـــه أَوْ عِـقَـاب
عَسْكَرٌ جُنِّدُوا فَلَيْسَ بِمَـــــــأْذُو نٍ لَهُمْ عَنْهُ أَنْ يَكُونَ الحِسَاب

ففي هذه الأبيات يتحدّث الشاعر عن مصير الإنسان المحتوم وأنّه بعد موته لن يأخذ معه شيئا إلّا عمله الذي يلقى به ربّه فيحاسبه إما الثواب وإمّا العقاب.

وتظهر النزعة الدينية في شعر الغزال من خلال الدعوة إلى الحرص على طلب الرزق الحلال في قوله[2]:

طَالِبُ الرِّزْقِ الحَلَالِ لَا يَقِرْ نَهَـــارُهُ وَلَيْـــلُهُ عَلَى سَفَرْ

وفي حديثه عن الفقر وألمه يقول[3]:

أَلَا تَرَى أَكْثَرَ مَا فِيهَا يَفِرْ مَخَافَةَ الفَـقْرِ إِلَى نَارِ سَقَرْ

تذوّق الغزال هو الآخر مرارة الفقر فأحسّه علقما، لأنّ الحياة في رأيه حلو ومرّ، لكنّ الفقر أشدّ وقعا على الإنسان لأنه قد يؤدّي به إلى نار سقر، فالفقير قد يسرق وقد يقتل وبالتالي فهو يرمي مخافة الفقر بنفسه إلى التهلكة، واستخدامه لعبارة (نار سقر) دلالة على النزعة الدينية التي اتّسم بها شعره، فهو غالبا ما يلجأ إلى العبارات المستوحاة من القرآن الكريم ليعبّر عن صدق تجربته، والتأثير في غيره كمحاولة للإقناع، فكلمة (سقر)

---

[1] الديوان، ص68.

[2] المصدر نفسه، ص185.

[3] المصدر نفسه، ص186.

وردت في القرآن الكريم كأحد أسماء النار لقوله تعالى: ﴿**سَأُصْلِيهِ سَقَر وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَر لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ لَوَّاحَةٌ لِلبَشَرِ عَلَيْهَا تِسْعَةَ عَشَرَ**﴾ [سورة المدثّر: الآيات (30-26)].

ويستعين (الغزال) بالقرآن الكريم حين يقول[1]:

فَاسْأَـلِ اللهَ فَلَا أَقْــرَ بَ مِنْهُ حِيـنَ يُدْعَــى

إنّ معنى هذا البيت موجود في الآية الكريمة: ﴿ ... **وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الوَرِيدِ** ﴾[سورة ق: الآية (16)].

نوّع (الغزال) في اقتباس المعاني، والألفاظ الدينية إضافة إلى الرموز ذات الدلالة الدينية فنجد أحيانا يستخدم الحلف باليمين المعظّمة، فيقول[2]:

لَا، وَمَنْ أَعْمَلَالمَطَايَا إِلَيْه كُلُّ مَنْ يَرْتَجِي إِلَيْهِ نَصِيبًا

يحلف الشاعر في هذا البيت بالله تعالى الذي جعل أفئدة من الناس تهوي إلى مكّة المكرّمة وتحثّ الخطى وتعمل المطايا؛ والمطايا[3] جمع مطيّة وهي من الدواب وما يمتطى وأعمل المطايا أي جعلها تسرع في قصد طريق الحجّ وقطعه في أقصر وقت ممكن.

ومن المعاني الدينية التي حرص (الغزال) على تضمينها في شعره ولها علاقة متينةبوحدانيّة الله تعالى وقدرته قوله[4]:

إِذَا أَرَادَ الإِلَهُ شَيْئًا كَوَّنَه فَلَنْ يَضُرَّكَ فِيهِ سُوءُ تَدْبِير

---

[1] الديوان، ص111.

[2] المصدر نفسه، ص137.

[3] ينظر: لسان العرب، ج2، ص308.

[4] الديوان، ص173.

إنّ حديثه عن قدرة الله عزّ وجلّ في تولّي أمور العباد يشير إلى قوله تعالى:﴿ **إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ** ﴾[سورة يس: الآية (82)].

من خلال توظيف (الغزال) للأفكار والمصطلحات الدينية توظيفا متنوّع الدلالة والإيحاء يفصح لنا دون شكّ عن ثروته الدينيّة وما يمتلكه من مخزون فكري ولغوي، كما يشير إلى مدى ما تركته ألفاظ القرآن الكريم ومعانيه وكذا الأحاديث النبويّة والشخصيّات الدينية من تأثير على نفسيته وحياته ككلّ، محاولا من خلالها وعظ الناس وتقديم النصيحة من باب التذكير والعظة.

ثانيا: المرجعيّات المعرفيّة

1.المرجعيّة السياسيّة والدبلوماسيّة

يعدّ (الغزال) من أوائل الدبلوماسيين وأشهر السفراء العرب المسلمين في الأندلس، فكان فريد عصره وأعجوبة زمانه، ومحطّ الأنظار، برع في السياسة كما برع في أبواب العلم المختلفة وقد قال ابن دحية في وصفه «إنّه اختير سفيرا لما كان عليه من حدّة الخاطر، وبديهة الرأي، وحسن الجواب، والنجدة والإقدام، والدخول والخروج من كلّ باب»[1].

كثر الحديث في مختلف الدراسات التي تناولت حياة (الغزال) عن تكليفه بمهمّة السفير، واضطرب عدد من الدارسين لهذا الجانب من حياته في تحديد عدد سفاراته بين واحدة أو اثنتين، وفي تعيين الجهة التي أرسل إليها ومن أسباب ذلك أنّ بعض كتب التراجم ذكرت سفاراته إجمالا، فنجدُ الحميدي مثلا يقول: «أرسله بعض ملوك بني أميّة بالأندلس رسولا إلى ملك الرّوم ...»[2]، وتحدّث ابن دحية عن رحلته إلى بلاد المجوس

---

[1] ابن دحية، المطرب، ص139.

[2] الحميدي، جذوة المقتبس، ص374.

(النورمان) وقد اهتمّ عدد من المؤرخين والمستشرقين والمهتمّين بالأدب والدبلوماسيّة برحلات (الغزال)، وكتبوا عنها الكثير لكنّنا نجد ل. بروفنسال يصرّ على أنّها رحلة واحدة إلى القسطنطينية[1] واختلف الذين قالوا برحلة (الغزال) إلى بلاد النورمان في تعيين البلاد التي رحل إليها سفيرا فبعضهم يرى أنّها كانت إلى (زيلندة والدنمارك) وبعضهم يرى أنّها (إيرلندة) والبعض الآخر يرى أنّها كانت إلى الدنمارك[2].

ومن هنا يتّضح جليّا بأنّ الغزال قام برحلتين كسفير عن الدولة المروانيّة أيّام عبد الرحمان الأوسط، الرحلة الأولى كانت إلى القسطنطينيّة سنة 225 هـ، حمل فيها رسالة جوابيّة إلى الإمبراطور (بتوفيل) انطلق فيها (الغزال) من مرسيّة على الشاطئ الشرقي برفقة السفير البيزنطيّ، وكانت بيزنطة بعد هزيمتها في وقعة عمّوريّة سنة 223 هـ راغبة في التقرّب إلى دولة بني مروان بالأندلس، في محاولة لتخفيف الضغط[3] عليها، لأنّ الأندلس كانت تعدّ حينها من أقوى ممالك أوربا وأكثرها عظمة.

وكان اختيار عبد الرحمان الأوسط (للغزال) عائد إلى حنكته ولباقته وسياسته المشهورة وكان أيضا صديق الأمير وكاتبه، استقبل الامبراطور البيزنطيّ (الغزال) السفير الأندلسي بحفاوة بالغة، وعلى الرغم من تجاوز عمر (يحيى بن حكم الغزال) ستّين سنة حينها إلّا أنّ شخصيته ولباقته كانت مثار الدهشة والإعجاب، فسحر البلاط البيزنطي بكياسته وبديع صفاته فنال منزلة رفيعة عند الامبراطور حتّى أنّه طلب منه منادمته وحضور مجلسه، فامتنع (الغزال) عن ذلك، واعتذر بأنّ ذلك محرّم في دينه.

---

[1] ينظر: إفاريست ليفي بروفسال، سلسلة محاضرات عامّة، في أدب الأندلس وتاريخها، تر: محمد عبد الهادي شعيرة، المطبعة الأميرية، القاهرة، دط، 1951م، ص65.

[2] ينظر: أحمد إبراهيم الشعراوي، الأمويون أمراء الأندلس الأوّل، دار النهضة العربية، القاهرة، دط، 1969م، ص102.

[3] ينظر: ابن دحية، المطرب، ص69.

عاد (الغزال) إلى قرطبة بعد أن أدّى سفارته بنجاح تامّ، وعمل على إحكام الصلة والمودّة بين الإمبراطور وبين الأندلس، وبهذا بزغ نجمه وسما شأنه لتصبح سفارته وسياسته مضرب الأمثال في الاندلس.

والرحلة الثانية كانت إلى جتلند (الدنمارك) عام 230 هـ بعد أن هاجم الأسطول النورماني شواطئ الأندلس وعاث فسادا في مدن شذونة وإشبيلية حتّى تصدّى له الجيش الأندلسي، وقتل قائد النورمان وأحرق عدد كبير من سفنهم وهرب باقي النورمان عائدين إلى بلادهم بعد هزيمتهم النكراء[1].

بعد الهزيمة سعى ملك النورمان (هوريك) إلى الصلح وعقد الهدنة مع الأندلس، فأرسل سفارة إلى الأمير عبد الرحمان الأوسط لعقد معاهدة صلح بينهم فوافق الأمير، وكان نجاح سفارة (الغزال) إلى القسطنطينية محفّزا لدى عبد الرحمان، فقام بإرسال (الغزال) سفيرا إلى بلاد النورمان بصحبة أحد وجهاء الأندلس وهو (يحيى بن حبيب)[2]، فخرجا معا إلى البحر المحيط عن طريق (شلب) في مركب خاص أعدّ لهما وسارت مع المركب الرسل النورمانيون، وقد وصف (الغزال) تلك الرحلة والأهوال التي عانوها خلالها من شدّة الموج واضطراب البحر حتّى أنّهم قاربوا على الهلاك، يقول[3]:

قَالَ لِي يحيى وَصِرْنَا بَيْنَ مَوْجٍ كَالجِبَـــالِ
وَتَوَلَّتْنَا عُصُـــــوفٌ مِنْ دُبُورٍ وَشِمَـــالِ

إلى أن يقول:

فرأينا الموت رأي الـ ـعين حالا بعد حال

---

[1] ابن دحية، المطرب، ص 300.

[2] الديوان، ص302.

[3] المصدر نفسه، ص205.

وقد اختلف تقويم المؤرخين للنتائج البعيدة للرحلتين ولم يختلفوا في نجاح الرحلتين في وقتيهما، ولا في نجاح الغزال سفيرا بارعا، متفنّنا[1]، وعلّق كراتشوفسكي عن هذا قائلا: «هو يحيى بن حكم البكري الملقّب بالغزال لجماله، لعب دور الدبلوماسي مرّتين، وهو شاعر فنّان وعلى معرفة بعدد من اللغات»[2].

وقد كان نجاح سفارة (الغزال) إلى النورمان عاملا مهمّا في استقرار الأندلس، فقد أمنت من هجمات القراصنة النورمانيين فترة من الزمن، وتمكّن الأمير عبد الرحمان من تحصين الأندلس والاهتمام بالأسطول البحري الأندلسي.

حصل (للغزال) في هذه الرحلة أنس مع السلطان وزوجته، فجاءته ليلة بخمر، وقالت له: اِشربْ هذه مع ابني، وكان غلاما بديع الجمال فذكر أنّ ذلك لا يجوز في دينه وممّا يدلّ على ذلك في شعره قوله[3]:

وَأَغْيَدَ لَيِّنُ الأَعْطَافِ رِخْــصٌ كَحْيل الطَّرْفِ ذِي عُنُقٍ طَوِيلِ
تَرَى مَاءَ الشَّبَابِ بِوَجْنَتَيْـــــهِ يَلُوحُ كَرَوْنَقِ السَّيْفِ الصَّقِيــلِ
مِنْ أَبْنَاءِ الغَطَارِفِ قَيْصَرِيٌّ الـ عُمُومَة حِينَ يُنْسَبُ وَالخــؤولِ

ثمّ يبدأ بوصفه إلى أن يقول:

أَتَى يَوْمًا إِلَيَّ بِزِقِّ خَمْــرٍ شَمولَ الرِّيحِ كَالمِسْكِ الفَتِيـلِ
لِيَشْرَبَهَا مَعِي وَيَبِيتَ عِنْدِي فَيَثْبُتَ بَيْنَنَا وِدُّ الخَلِيـــــلِ
وَجَاءَتْ أُمُّهُ مَعَهُ فَكَانَـــا كَأُمِّ الخِشْفِ، وَالرَّشَأ الكَحِيلِ
تُوصِينِي بِهِ وَتَقُولُ: أَخْشَى عَلَيْهِ البَرْدَ فِي اللَّيْلِ الطَّوِيـلِ
فَقُلْتُ حَمَاقَة مِنِّي ونوكـــا فَدَيتُك لَسْت مِنْأَهْلِ الشمُولِ

---

(1) ينظر: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجّار، دار المعارف، ج8، ط5، 1977م، ص105.

(2) اغناطيوس يوليانوفتش كراتشكوفسكي، تاريخ الادب الجغرافي العربي، تر: صلاح الدين ثمان هاسم، الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية، ج1، ط1، 1957م، ص36.

(3) الديوان، ص206.

يرى البعض من الدارسين «أنّ (الغزال) كان داهية خبيرا بطبائع النساء عليما بأحوالهن، وبما يثلج صدورهن، من ثناء على جمالهن، ومبالغة في أوصافهن، وهو في سفارته إلى القسطنطينية، يعلم أنّ للمرأة فيها دورا كبيرا في توجيه أمور الدولة، فتقرب إلى الملكة (تيودورا) علّه ينال عن طريقها، ما تصبو إليه نفسه من مكاسب لوطنه، فنافقها لتضغط على الإمبراطور لقبول شروطه، وفعلا نجح في ذلك نجاحا فريدا، وأعجبت به المرأة وغرّها ثناؤه، وحقّق عن طريقها ما يريد»[1].

يقول واصفا إمبراطورة الرّوم (تيودورا)[2]:

كَلِفْتَ يَا قَلْبِي هَوَى مُتْعِبًـــــا غَالَبْتَ مِنْهُ الضَّيْغَمَ الأَغْلَبَـا
إِنِّي تَعَلَّقْتُ مَجُوسِيَّـــــــــةً تَأْبَى لِشَمْسِ الحُسْنِ أَنْ تَغْرُبَا
أَقْصَى بِلَادِ اللهِ لِي حَيْـثُ لَا يَلْقَى إِلَيْهَا ذَاهْبٌ مَذْهَبَـــــا
يَا نُورُ يَا وَرْدَ الشَّبَـــابِ الَّتِي تطْلع مِنْ أزرَارِهَا الكَوْكَبـــا
يَا بِأَبِي الشَّخْصُ الَّذِي لَا أَرَى أَحْلَى عَلَى قَلْبِي وَلَا أَعْذَبَـــا
إِنْ قُلْتُ يَوْمًا إِنَّ عَيْنِـــي رَأَتْ مشبهه لَمْ أعد أَنْ أَكْذِبَـــــا

استطاع الغزال في هذه القصيدة، بوصف جمال زوجة ملك الروم التأثير فيها على نحو فيه تجديد، وهذا ما فطن إليه ابن دحية في قوله معلقا على هذه القصيدة «وهذا شعر لو رُوِيَ لعمر بن أبي ربيعة، أو لبشّار بن برد، أو لعبّاس بن الأحنف، ومن سلك هذا المسلك من الشعراء الحسّيين لاستغرب له، وإنّما أوجب أنْ يكون ذكره منسيّا، أن كان أندلسيّا، وإلّا فما له أجمل، وما حقّ له أن يهمل وهل رأيت أحسن من قوله: تأبى لشمس الحسن أن تغربا أو كالبيت الأوّل من هذه القطعة، أو كصفته لما جرى من الدعابة»[3]

---

[1] ابن دحية، المطرب، ص144.

[2] الديوان، ص38.

[3] ابن دحية، المطرب، ص145.

حين رأت الملكة أنّ فودي (الغزال) قد أصابهما الشيب، فعلّل لها ذلك بأنّ المهر ينتج وهو أشهب، فسرّت لتفسيره، الذي قصد من ورائه أن يضحكها ويداعبها، يقول من نفس القصيدة:

قَالَتْ أَرَى فُودَيْهِ قَـــــدْ نَوَّرَا دُعَابَةً تُوجِبُ أَنْ أَدْعُبَــا

قُلْتُ لَهَا: يَا بِأَبِي؟ إِنَّـــــــهُ قَدْ يُنْتَجُ المُهْرُ كَذَا أَشْهَبَا

فَاسْتَضْحَكَتْ عَجَبًا بِقَوْلِي لَهَا وَإِنَّمَا قُلْتُ لِكَيْ تَعْجَبَـــا

وتظهر لنا من خلال هذه الأبيات الثلاثة إحدى خصائص شعر (الغزال) وهي الميل إلى التحليل والتعليل، حين فسّر للملكة سبب شيبه ممزوجا بالدعابة والغزل، وممّا لا شكّ فيه أنّه قد رمى من وراء ذلك إلى تحقيق أهداف سياسية.

وبما أنّ النصّ الشعري امتداد للواقع الذي يعيشه الشاعر فإنّه بطبيعة الحال يتأثر بالقضايا السياسيّة التي تطرح وقت إنتاجه، ممّا يحمل الشاعر على تناول هذه القضايا بأن يكون أداة طيّعة في يد السلطة لتشكيل المجتمع وتوجيهه بما يخدم طبقة أو فئة معيّنة، أو العكس، وأن يكون أداة لمقاومة استبداد السلطة، ومناصرة الشعب والدفاع عن مصالحه.

ومن هنا برز موضوع النقد السياسي كمكوّن أساسي من مكوّنات الخطاب الشعري عند (الغزال) فوقف رافضا لاستغلال بعض الحكام لمناصبهم من أجل كسب المال، كما رفض السلطة وما تحمله من جاه ومال وعرّض بالفقهاء والقضاة، وقد كانت له الجرأة في الهجوم على ذوي المكانة في الدولة ولم يمنعه كونه من المقربين إلى الأمراء ولا مناصبه الإدارية والسفاريّة لأنّ (الغزال) كما هو معروف عنه ذو وجه واحد، لا ينافق وهذه الخصال هي ما جعلت الدولة تغض الطرف عن هجائه لبعض القوّاد والقضاة والمقرّبين كنصر الخصيّ والقاضي يخامر الشعباني، وزرياب المغنّي وغيرهم من أصحاب السلطة، فجاء شعره نتاجا لآراء ومواقف واضحة وثابتة تنمّ عن مبدأ شخصي أمين سليم.

لقد وقف (الغزال) في وجه بعض القضاة وكشف زيفهم، يقول ساخرا من القاضي (يخامر)[1]:

فَسُبْحَانَ مَنْ أَعْطَاكَ بَطْشًا وَقُوَّةً وَسُبْحَانَ مَنْ وَلَّى القَضَاءَ يُخَامر

إنّ هجاء (الغزال) لهذا القاضي يعود إلى الخصال والصفات التي كان يتّصف بها في تعامله مع الناس واستغلاله لمنصبه.

كما ينتقد (الغزال) سياسة بعض القضاة في اختيار معاونيهم كالقاضي (معاذ الشعباني) وهو شقيق (يخامر) وقد كان طيّبا عكس (يخامر)، وُلِّيَ القضاء سنة 232 هـ وكان يحسن الظنّ بالناس كثيرا، يقول الغزال متهكّما بعدلين من عدول القاضي (معاذ)[2]:

أَتَاكَ أَبُو حَفْصٍ وَيحيى بْنُ مَالِكٍ فَأَهْلًا وَسَهْلًا بِالوَغَى وَالمَعَامِـــعِ
رِجَالٌ إِذَا صَبُّوا عَلَيْكَ شَهَـــادَةً حَكَتْ فِيكَ وَقْعَ المُرْهَفَاتِ القَوَاطِعِ
أَقُولُ لِدِيكِي إِذَا رَأَيْتَ وُجُوهَهُمْ تَعِزُّ فَقَدْ جَاءَتْكَ إِحْدَى الفَجَائِـــعِ

لم يكن القاضي (معاذ) يحسن اختيار معاونيه، ممّا دفع (الغزال) إلى هجاء رجلين من رجاله، فوصفهما بأنهما من أهل الجلبة والفتن والتخريب، والميل والجور على الناس، حتّى أنّ الشاعر دعا ديكه إلى أن يحترز منهما فإذا رأى وجهيهما أن يطلب العزاء لنفسه، فظهورهما يمثّل مصيبة في حدّ ذاتها، ويجسّد الشاعر ردّة فعل ديكه بأسلوب يجنح إلى الخيال، فيصوّره وقد بدت دموعه وهو يتحدّث إليه قائلا: إنّ هؤلاء العدول كثيرا ما تسبّبوا في بكائي،أضفى (الغزال) على صورة هذين العدلين من روحه الفكاهية وسخريته اللاذعة.

---

[1] الديوان، ص192.

[2] الديوان، ص197.

يفترض أن يكون الأمراء والحكّام خير قدوة للناس، لكنّ عصر (الغزال) كان حافلا بالحكّام الذين لا همّ لهم سوى تحقيق المتعة واللذة، يسعون إليها عن طريق الخمر ومجالس الغناء والطرب، ممّا حمله على هجاء زرياب المغنّي حينما رآه قد نال حظوة عند الأمير عبد الرحمان، يقول[1]:

ذكر النَّاس دَارَ نَصْرٍ لِزِرْيَا بِ وَأَهْلٌ لِنَيْلِهَا زِرْيَابُ

لقد جاء موقف الغزال من زرياب من باب التعريض حينما رأى الناس يتحدّثون عن انتقاله إلى منية* نصر الخصي، أثير عبد الرحمان وحظيّه.

وقد كان هجاء (الغزال) (لنصر الخصي) المسرف في استغلال السلطة، لفتة جزئية منه، فقد انتهى (نصر) مسموما بعد أن أجبره الأمير عبد الرحمان على شرب سمّ كان قد أعدّه نصر لقتل الأمير في مؤامرة سياسية خبيثة تنبّه لها الأمير يقول (الغزال)[2]:

أَغْنَى أَبَا الفَتْحِ مَا قَدْ كَانَ يَأْمَلُـهُ مِنَ التَّصَانُعِ وَالتَّشْرِيفِ لِلـــدُّورِ
وَكُلُّ عَرْضٍ وَقَرْضٍ كَانَ يَجْمَعُهُ حَفيرَةٌ حُفِرَتْ بَيْنَ المقابيـــــرِ
لَمْ يَأْلُهَا القَوْمُ تَضْيِيقًا وَلَا وَقَعَـتْ فِيهَا الكَرَازِينُ إِلَّا بَعْدَ تَقْدِيـــــرِ
فَصَافِيهَا كَأَشْقَى العَالَمِيـــــنَ وإِنْ لَفُّوهُ بِالنَّفْحِ فِي مِسْكٍ وَكَافُورِ
مَا العُرْفُ لَوْ أَخْبَرُونَا بَعْدَ ثَالِثَـةٍ إِلَّا كعرف سواه في المناخيـــــر
وَكَانَ أزمَعَ شَيْئًا لَمْ تَكُنْ سَبَقَـتْ لَهُ مِنَ اللهِ أَحْكَامُ المَقَادِيـــــرِ
إِذَا أَرَادَ الإِلَهُ الشَّيْءَ كَونَـــــهُ فَلَنْ يَضُرَّكَ فِيهِ سُوءُ تَدْبِيـــــرِ

كان (نصر الخصيّ) قد تواطأ مع الطبيب يونس الحرّاني على صنع دواء للأمير عبد الرحمان وأن يخلطه بسمّ سريع الأثر وبالغ في إكرام الطبيب ووعده المواعد، ولكنّ

---

[1] الديوان، ص133.

* منية: قرية قريبة من قرطبة مشرفة على النهر في غرب قرطبة قريبة من مقبرة الربض، ينظر: الديوان، ص60.

[2] الديوان، ص172.

الحرّاني أسرّ إلى جارية للأمير فاحتاط عبد الرحمان لنفسه ثمّ أمره أن يشرب الدواء فمات منه، أمّا هجاء (الغزال) لزرياب فكان لمّا عرف منه من عجب وتيه وتكبّر وعجرفة، فلا تذكر الأخبار مسألة بعينها كانت بين الشاعر وزرياب[1].

وقال في تقصير عامل تدمير وعدم أداء عمله الموكل إليه[2]:

قَدْ أَرَدْنَا حُسْنَ الثَّنَاءِ عَلَيْكُم مُذْ حَلَلْنَا فَلَمْ نَجِدْ مَا نَقُولُ

إلى أن يقول:

لَيْتَ شِعْرِي مَاذَا عَلَيْكَ مِنَ الإِجْـ مَالِ لَوْ كَانَ مِنْكَ فِعْلٌ جَمِيلُ

وَلَعَمْرِي لَأَنَّكَ أَوْسَعُ فِي العُـــذْرِ وَلَـكِنْ لِقَوْلِنَا تَأْوِيـــــــــلُ

كان (الغزال) زيادة على علمه وشعره دبلوماسيا وسياسيا بارعا، يجيد مخاطبة الملوك ومجالستهم ممّا قوّى صداقته بأمراء بني أميّة ونال مكانة رفيعة لديهم، وكان ينتقد أمراء عصره بجرأة يفتقدها الكثيرون من أبناء عصره ومن ذلك قوله في الأمير عبد الرحمان بن محمد عندما أبطأ في إطلاق ما وعد به فقال[3]:

أَبْقَى الأَمِيرُ عَلَيْنَا هَمَّ مَا وَعَـــدَا فَمَا اعْتَدْنَا بِشَيْءٍ عِنْدَمَا انْفَـرَدَا

يَقُولُ لِي ابْنُ الشَّهِيدِ وَالوَزِيرِ أَبُو عَبْدِ الإِلَهِ وَعَبْدُ اللهِ قَدْ شَهِـــدَا

لَا تَأْسَفَنَّ عَلَى شَيْءٍ تُخَلِّفُـــــهُ سَيُوسِعُ المَلِـكُ الإِجْرَاءَ وَالصَّـفْدَا*

إلى أن يقول:

مَا كَانَ أَحْلَاهُ فِي نَفْسِي وَأَطْيَبه لَوْ كَانَ ذَلِكَ فِي اليَوْمِ الَّذِي وَعَدَا

---

(1) ينظر: محمد رضوان الداية، ديوان يحيى بن حكم الغزال، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان،ط1، 1993، ص13.

(2) الديوان، ص69.

(3) المصدر نفسه، ص159.

* الصفد: العطاء، ينظر: لسان العرب، مادة (ص،ف،د)، ص288.

بعد أن كتب (الغزال) هذه القصيدة، أنجزه الأمير ما وعده إيّاه، ووقّع له بإثبات راتب له في الأزمنة وزاده إلطافا؛ فأزعجه للخروج، فاستبسل له ونفسه مرضيّة[1].

عرف (الغزال) طوال حياته بالذكاء، والألمعية، وحضور البديهة، فكانت هذه الصفات في جملة ما قرّبه من البيت الأموي، ويضاف إلى هذه الأوصاف أنّه كان في شبابه متلافا قليل الاحتراز، فقد مدح الأمير عبد الرحمان وطلب عملا مناسبا له، فولّاه قبض الأعشار واختزانها في الأهراء* ويبدو «أنّ الغزال كان على معرفة اشتهرت له بعلم الحساب، وهذا مفهوم لاشتغاله بالفلك والنجوم»[2] فنفق الطعام في ذلك العام وسما السعر بالقحط سمّوا كثيرا فوضع يده في البيع حتّى أتى على ما كان عنده في الأهراء، ثمّ إنّه نزل الغيث ورخص الطعام، فأُعْلِمَ السلطان بما صنع (الغزال) من البيع، فأنكره وقال: إنّما تُعَدُّ الأعشار لنفقات الجند، والحاجة إليها في الجهد فماذا صنع الخبيث؟ خذوه بأداء ما باع من أثمانها، واشتروا به طعاما واصرفوه في الأهراء إلى وقت الحاجة إليه، فلمّا طُلِبَ منه ثمن ما باع أبى ذلك، وقال أنّما اشترى لكم من الطعام عدد ما بعت من الأمداد، وبين العددين بون كثير نحو من ثلاثين ألفا، فأُعْلِمَ السلطان بامتناعه من الأداء، وبما ذهب إليه من شراء مثل ما باع، فأمر بسجنه، وحمله إليه في الكَبْلِ، فسيق منها إلى قرطبة، وسجن بها، فنظم قصيدته التي مطلعها[3]:

بَعْضُ تصابيك إلى زَيْنَبِ لَا خَيْرَ فِي الصَّبْوَةِ للأَشْيَبِ

فلمّا سمعها الأمير أعجب بها، وأعجب بها الحاضرون وقال له بعضهم: لقد أنصفك (الغزال) في قوله:

قَدْ أَحْسَنَ اللهُ إِلَيْنَا مَعًا أَنْ كَانَ رَأْسُ المَالِ لَمْ يَذْهَبِ

---

[1] ينظر: ابن حيان، المقتبس، ص356.

* الأهراء: الهري، بيت كبير ضخم يجمع فيه طعام السلطان ينظر: الوسيط، ص192.

[2] ابن دحية، المطرب، ص136.

[3] الديوان، ص11.

فإنّه لو ذهب أيها الإمام، أيّ ذمّة كانت تفي به (الغزال) مع ما هو عليه من الإنهاك وقلّة المال؟ لينتهي الأمر بإطلاق سراح (الغزال)[1].

لقد تجرّأ (الغزال) في زمن غلب فيه حبّ المال والسلطة على الدين والعقل، ووقف في وجه بعض الفقهاء المتلبّسين بقناع الدين، وكشف زيفهم، وصرّح بشرورهم ومساوئهم مستعينا بأسلوبه الساخر، لأنّه كان شاعرا «يجيد السخرية بمن يعاديه لا يداري ولا يتملّق وتلك الصفة أصليّة فيه، ظهرت في تهجّمه على الفقهاء في عهد الحكم كما حدّثنا التاريخ وظلّ يشهّر بهم في عهد ولده عبد الرحمان، كما يخبرنا شعره»[2].

وحين يتعجب من ثراء الفقهاء ويتساءل من أين يستغنون؟ يقول[3]:

لَسْتَ تَلْقَى الفَقِيهَ إِلَّا غَنِيًّـــا لَيْتَ شِعْرِي مِنْ أَيْنَ يَسْتَغْنُـونَ
نَقْطَعُ البَرَّ وَالبَحْرَ طُلَّابَ الرِّ زْقِ وَالقَـوْمُ هَاهُـنَا قَاعِـدُونَـا
لَا يَرِيمُونَ مَوْطِنًا وَلَا تُبْـــــ ـصِرُهُمْ عَيْنُ نَاظِرٍ يَعْجَـزُونَـا
إِنَّ للقَوْمِ مَضْرِبًا غَـابَ عَنَّـا لَمْ يُصِبْ قَصْدَ وَجْهِهِ الرَّاكِبُونَ

ويذكر (ابن حيان) «أنّ هذه الأبيات قد طارت في الناس وأزعجت الفقهاء، فلعنه زعيمهم (يحيى بن يحيى الليثي) في بعض المجالس فقال له: أعيا عليك من أين؟ من رزق الله، الذي لست تؤمن به يا زنديق»[4]، وليس صحيحا ما وصفه به لأنّنا لا نحسّ في حياة (الغزال) وأخباره ما يدلّ على ذلك.

---

[1] ابن دحية، المطرب، ص140.

[2] سعد إسماعيل شلبي، الأصول الفنية للشعر الأندلسي، عصر الإمارة، ص360.

[3] الديوان، ص59.

[4] ابن حيان، المقتبس، ص251.

يظهر من خلال ما سبق أنّ (الغزال) عاش عمرًا مديدا حافلا بالأحداث السياسية والتاريخية المهمّة، والتي كان له فيها أثر واضح وصنيع حسن، وقد لبث في خدمة أمراء الأندلس ما يزيد عن خمسين[1] عاما تبوّأ من خلالها الزعامة والريادة في العلم والحكمة والسياسة، وظلّ دائما موضع التكريم والاحترام من الملوك والأمراء.

2. المرجعيّة الثقافيّة والتراثيّة

تمتّع الغزال بسعة الثقافة التي كانت عصارة خبرة حياتية دامت القرن تقريبا، امتزجت فيها الثقافات المختلفة من دين وأدب وفلسفة، وتاريخ وأمثال شعبية وغيرها ممّا فاض به شعره.

إنّ الدارس لشعر (الغزال) يلحظ الاستخدام الواسع للتراث التاريخي والأمثال والشخصيّات العربية والإسلامية، والتي تفنّن في توظيفها بأسلوب يخدم التجربة الشعرية لدى شاعرنا.

أ. التّراث التّاريخي

لقد كان حضور الفكر التاريخي في شعر (الغزال) واضحا، وكان استلهامه للحوادث والشخصيات التاريخية في سياقاته الشعرية يفرز تداخلا بين الماضي والحاضر «بكلّ ماله من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يشبه تواكبا تاريخيا يومئ الحاضر على الماضي»[2].

وظّف (الغزال) في ثنايا قصائده الكثير من الإشارات والإحالات التاريخية وأخبار الأمم السابقة، لأنّ التاريخ يعدّ منبعا ثريّا من منابع الإلهام الشعري، وقدْ شكّل أحد المحاور الهامّة التي تركّز حولها شعره، وكان التاريخ العربي والإسلامي حجر الأساس

---

[1] ينظر: ابن حيان، المقتبس، ص260.

[2] رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، مصر، دط، 1985م، ص201.

فيه، ممّا ساهم في الحفاظ على الثقافة العربية في المجتمع الأندلسي المختلط الأجناس، وتوظيفه لهذا التاريخ دليل على أنّ الماضي يعيش في نفسه وذهنه، فوظّفه وفق رؤيته الشعورية ليأخذ منه الدروس والعبر ويقنع غيره بضرورة الاتعاظ بمصير من سبقهم من الأمم، إضافة إلى ما يمدّه التاريخ للنصّ الشعري من أبعاد ثقافية تحوّل النصّ لمسرح زاخر بالإحالات والمرجعيّات التاريخية.

ومن الأبيات الشعريّة الدالة على إدراكه لأهمّيّة التاريخ في تحصين الإنسان بالدروس والعبر، التي تساعده على بناء حياته في ظلّ مجتمع مؤسّسٍ على قيم الخير والفضيلة قوله[1]:

هَلْ لَكَ فِي خَبَرٍ بِمَا أَفْنَت الـ أَيَّامُ مِنْ مُلْكِ سُلَيْمَـانِ
لَوْ عَلْمَ البَانُونَ مَا أَتْعَبُـــوا أَنْفُسَـهُمْ يَوْمًا بِبُنْيَـــانِ
وَقَدْ رَأَوْا مَا فَعَلَ الدَّهْرُ بِالـــ بُنْيَانِ وَالمَسـكنِ وَالبَـانِي

من الواضح أنّ هذه الأبيات تدعو إلى أخذ العبرة من قصّة سيدنا سليمان عليه السلام الذي آتاه الله ملكا عظيما وبنى أعظم مملكة على وجه الأرض لكنّ تلك المباني كان مصيرها في الأخير أن زالت وفنيت.

انفتح (الغزال) على أيّام العرب وحروبهم وصراعاتهم وما تضمّنته من روافد ثقافيّة ومضامين اجتماعية ممّا يؤكّد امتلاكه ثقافة تاريخيّة غزيرة، تدلّ على اطلاعه على أخبار السلف وأبطالهم، ومن الحروب التي ذكرها في شعره (حرب داحس والغبراء) وهي حرب من حروب الجاهليّة قامت بين فرعين من قبيلة غطفان هما: عبس وذبيان، وتعدّ من أطول الحروب التي عاشها وخاضها العرب في الجاهلية، يقول[2]:

وَهَلْ حَرْبُ غَبْرَاءَ أَوْ دَاحس وَمَا حَفِظُوا مِنْ وَقِيعَاتِهِم

---

[1] الديوان، ص231.

[2] المصدر نفسه، ص147.

يشير (الغزال) إلى حرب (داحس والغبراء)؛ داحس هو اسم حصان قيس بن زهير، والغبراء فرس لحذيفة بن بدر، وقصّة هذه الحرب تعود إلى أنّ قيسا اتّفق مع حذيفة الذبياني على رهان قدره مائة من الإبل، لمن يسبق من الفرسين، وكانت المسافة تستغرق عدّة أيام، فوضع نفر من أتباع حذيفة كمينا على الطريق فردّوا داحسا كي تسبقه الغبراء ولمّا فعلوا فازت الغبراء، وحين تكشّف الأمر، اشتعلت الحرب بين عبس وذبيان والتي دامت أربعين سنة[1].

إنّ القارئ لشعر (الغزال) يرى كثافة الإشارات التاريخية المتّصلة اتصالا وثيقا بأيام العرب والمسلمين وما تعلّق بمعاركهم مع الفرس والروم، محاولا بكلّ ما امتلكه من فنّيات لغويّة وأساليب تعبيرية أن يوصلها إلى المتلقي وفقا للموقف الذي يتحدّث عنه ولعلّ الغاية من هذه الإشارات هي تقديم العظة أو تقوية رأي الشاعر وما يذهب إليه ومن ذلك ذكره لمعركة (ذي قار) والإشارة إلى بعض أحداثها، هذه المعركة التي أذاب فيها العرب خلافاتهـم لهزم الفـرس وهي المواجهـة التي قال الرسول –صلى الله عليه وسلّم – بشأنها «هذا أوّل يوم انتصف فيه العرب من العجم وبي نصروا»[2] وعن ذلك يقول (الغزال)[3]:

إِنَّ الَّتِي خَوّفت يَحْجِــزُنِي عَنْهـَا الحَيَاءُ وحاجزا الحلم
وَجَزَاءُ جَدِّكَ يَوْمَ وَقْعَةِ ذِي قَارٍ يُطَاعنُ مَعَ بَنِــي عَمِّي

يشير (الغزال) في هذين البيتين إلى بعض الأحداث الجزئية لمعركة (ذي قار) حيث ذكر ذلك الحلف الذي كان بين (مرداس بن عامر السلمي)، وبني بكر (أعمام الشاعر) واعتبره علامة تحول بينه وبين هجاء الفقيه (عبد الملك بن حبيب)، وكان الجدّ الأعلى للفقيه عبد الملك مولى الصحابي، الشاعر (العباس بن مرداس بن أبي عامر السلمي)

---

[1] ينظر: لسان العرب، مادة [دحس]، ص301.

[2] البخاري محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2001م، ص264.

[3] الديوان، ص225.

وكان لمرداس المذكور بلاء مشهود في معركة ذي قار[1]، وبهذا يقدّم الشاعر تبريرا عن عدم هجائه لهذا الفقيه بالحجّة والدليل.

أدرك (الغزال) أهمّيّة توظيف الشخصيّات التاريخية والدور الذي تقوم به في العملية الإبداعيّة، فاستلهم تلك الشخصيّات، واستثمر أبعادها ومدلولاتها الرّمزيّة وما توحي به من مضامين، لينتج نصّا شعريّا منسجما مع الغرض الشعري ومن ذلك قوله مادحًا الأمير عبد الرحمان[2]:

لَا فَكّ عَنِّي اللهُ إِنَ لَمْ تَكُنْ أذكرتنا عن عمـر الطيــب

في سياق ذكر صفات الممدوح يتذكر الشاعر شخصيّة عمر دون تخصيص أهو عمر بن الخطاب أم عمر بن عبد العزيز؟ وهما شخصيّتان تاريخيتان تحملان من الخصال الحميدة ما جعل الشاعر يوظّفهما في سياق المدح.

إنّ إشارات (الغزال) التاريخية لا تنحصر في فترة زمنيّة معيّنة، ولا شخصيات محدّدة دون غيرها، بلْ نجده يذكر جميع أصناف البشر من أنبياء وخلفاء وأمراء ومن ذلك قوله[3]:

يَا ابْنَ المحلينَ مِنْ شِيثٍ إِلَى حَكَمٍ بِالمُلْكِ طَوْرًا وَطَوْرًا بِالنُّبُوَّاتِ

فقد ذكر النبي (شيث) وهو الابن الثالث لسيدنا آدم عليه السلام رزقه الله به بعد قتل قابيل لهابيل، حين مدح الأمير الحكم بن هشام وهو ثالث أمراء بني أميّة.

إنّ توظيف (الغزال) للتاريخ متنوّع يدلّ على سعة ثقافة الشاعر وغزارة معارفه وتنوع آرائه.

---

[1] ينظر: الديوان، ص223.

[2] المصدر نفسه، ص24.

[3] المصدر نفسه، ص144.

ب. التّراث الشّعري

إنّ القارئ لشعر (الغزال) يلحظ قوّة صلته بالتراث الشّعري العربي لغة وأسلوبا ويدرك أنّ (الغزال) قد ألمّ إلماما كاملا بالشّعر العربي، سواء في المشرق أو المغرب وأنّه تثقف ثقافة واسعة من هذا الشعر وأفاد منه في إثراء تجربته الشعريّة.

قويت صلة (الغزال) بالتراث الشعري العربي، فشعره يزخر بالكثير من الاقتباس والتضمين لمعاني وعبارات الشعراء العرب مع إضافة لمسته ونظرته وآرائه الخاصّة، وقد اهتمّ (الغزال) بالشعر العربي القديم اهتماما واضحا، ابتداء من الشعر الجاهلي وهذا ما يظهر لنا من خلال وقوفه على الأطلال في مقدّمة إحدى قصائده ولكن «على نحو آخر لم يتداوله القدماء ...»[1] وذلك في قوله:

رِيعَ قَلْبِي لَمَّا ذَكَرْتُ الدِّيَارَ وَتَنَــوَّرْتُ بِالنَّــخِـيلَاتِ نَــارَا
وَأَزْهَدَتْنِي ذَاتُ السَّنَا بِبُرُوقٍ مِنْ لَظَاهَا فَمَا أُطِيقُ اصْطِبَارَا
وَقَرِيحُ الفُؤَادِ يَزْدَادُ لِلنَّـــــا رِ وَمِيضُ السَّعِيرِ مِنْهَا اسْتِعَارَا

فالشاعر في هذه الأبيات حسب رأي الدكتور (سعد شلبي) يقف على الطلل في بداية القصيدة بأسلوب جديد مغاير يختلف فيه مع المقدّمة الطللية المعروفة عند شعراء الجاهليّة؛ فالبيت الاوّل يذكرنا بالمطالع القديمة ولكنّ الشاعر يشاكل بين النار التي رآها في طلله، وبين بروق نيران أخرى ويشتق من المعنى الكلّي للتوقّد والضياء، معانٍ فرعيّة أخرى فيها التوليد والطرافة[2].

---

[1] سعد إسماعيل شلبي، الأصول الفنّية للشعر الأندلسي عصر الأمارة، ص381.

[2] الديوان، ص382.

وممّا يدلّ على الاطّلاع الواسع (للغزال) على الشعر القديم، إلى غاية شعر عصره حديثه عن ثورته على الأطلال، على نحو ما فعل أبو نوّاس في المشرق، يقول[1]:

لَمْ أُجْرِ فِيهَا مِنَ الأَعْرَابِ وَصْفَهُمُ تِلْكَ المَـهَامَةُ مغبِرًا فَيَـافِيهَـــــا
وَلَا بَكَيْتُ عَلَى أَطْلَالِ مَنْزِلَـــــة قَفْر تُورد فيها العَيـْنُ صبـيهَـــا
وَلَا رَمَيْتُ بِطَرْفِي إِثْرَهَا جَزَعًـــا قَدْ شَفَّ نَفْسِي فِي زَعْمِي تَصَابِيهَا

يثور (الغزال) في هذه الأبيات على الأطلال، إذْ نراه يفخر بأنّه لم يجر في قصيدته مجرى الأعراب من وصف للصحاري الغبراء، وبكاء على الأطلال، أو وقوف عليها متأمّلا جزعا، وبهذا يثبت مرّة أخرى مدى تأثّره بالتراث الشعري القديم على الرغم من رفضه له.

ج. التراث الشعبي

يمثّل التراث الشعبي أهمّية كبيرة، باعتباره رمزا مهمّا للحركة الإبداعيّة، فقد ترك هذا الموروث بصمات بارزة، في البناء الفكري لإبداعات الشعراء، «لأنّ الشاعر له دور مهمّ في احتضان هذا التراث ليتداوله العامّة، وكما أنّه مصدر سخيّ يمدّ الشاعر بالرموز والصور والأخيلة، لتكون بذلك قصائده غنيّة بقيمتها الفنّية والموضوعية»[2].

تضمّن شعر (الغزال) بعض الأمثال الشعبيّة، لا سيّما تلك التي تحمل في طياتها قصصا تعبّر عن واقع العرب وحياتهم، ولعلّ المثلان القائلان: «أجود من كعب بن مامة»[3] و«أجود من حاتم الطائي»[4] من أشهر الأمثال التي استخدمها العرب قديما،

---

[1] الديوان، ص28.

[2] حريز سيد حامد، تحديد مفهوم الأدب الشعبي، مجلّة المأثورات الشعبية، العدد الثالث، جويلية 1986م، ص28.

[3] أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ج1، ص133.

[4] المصدر نفسه، ص134.

واتخذوا من شخصيّة كعب وحاتم رمزا للكرم والإيثار، وفي هذا يقول (الغزال) مادحا الحكم بن هشام[1]:

مَضَى مَا مَضَى مِنْ ذِكْرِ كَعْبٍ وَحَاتِمٍ فَقِيلَ هُمَا مِنْ سَائِرِ النَّاسِ أَجْوَدُ

فشخصيّة كلّ من (كعب) و(حاتم) اشتهرت بالجود والإيثار؛ فالأوّل هلك عطشا في بعض أسفاره ليسقي رفيقه (النميري) وهو رجل من النمر بن قاسط، وقصّة هذا المثل أنّ كعبا سافر ونفرا في قيظ شديد، فأعوزهم الماء إلّا شيئا يسيرا يقتسمونه، فلمّا بلغت النوبة كعبا في الشرب نظر إليه (النميري) فقال كعب للساقي: «اِسقِ أخاك النميري» ففعل ذلك مرارا ونفد الماء، فسقط كعب ميّتا عطشا، فغدا مثلا يضرب في سخاء النفس وإيثارها[2].

أمّا الشخصيّة الثانية المتمثّلة في حاتم الطائي، فقد زعم الطائيون أنّه أخذ الجود عن أمّه (غنيّة بنت عفيف) الطائية، وكان شجاعا جوادا شاعرا مظفرا، إذا قاتل غلب وإذا سئل وهب، وإذا أثرى أنفق، وقصص جوده وكرمه كثيرة لعلّ أشهرها ذبحه لفرسه لإطعام الصبية الجياع.

فقد روت (ماويّة) امرأة حاتم أنّ الناس أصابتهم سنة فأذهبت الحفّ والظلف، فبتنا ذات ليلة بأشدّ الجوع، فعلّلنا أولادنا حتّى ناموا، ثمّ أخذ يعلّلني بالحديث لأنام، فإذا امرأة تقول: يا أبا سفانة أتيتك من عند صبية جياع، فقال: أحضريني صبيانك فوالله لأشبعنّهم، فقمت مسرعة فقلت: بماذا يا حاتم؟ فوالله ما نام صبيانك من الجوع إلا بالتَّعليل، فقام إلى فرسه فذبحه وأطعم الجميع ولم يذق منه شيئا[3].

لقد ضمّن (الغزال) هذه الأمثال الشعبيّة بأسلوب يوحي بالإبداع وسعة الثقافة والاطّلاع على أخبار السابقين، كما يدلّ هذا التوظيف على قدرة بارعة على حشد

---

(1) الديوان، ص17.

(2) ينظر: الميداني، مجمع الأمثال، ص138.

(3) ينظر: الديوان، ص139.

النصوص التراثيّة داخل نصّ واحد، فقد تمكّن من الإشارة إلى شخصيتين بارزتين في بيت واحد ليدلّ النصّ الحاضر على زخم متنوع من القصص التي ألفت حول (كعب) و(حاتم).

ومن قوله مشيرا إلى المثل القائل: «وحتى يؤوب القارظان كلاهما»[1]:

وَكَوْنِي كَحَالِ القَارِظِينَ فَإِنَّنِي أَرَانِـي مُقِيـمًا مَـا أَقَـامَ ثبـيـر*

استحضر (الغزال) هذا المثل في نصّه الشعري ليوسّع دائرة الرؤيا الشعرية فيه وجعله يحمل أبعادا إنسانيّة تكشف عن معطيات واقعه المعاش، فهو بصدد وصف حاله وهو يودّع محبوبته للذهاب في رحلة بعيدة لا يعرف فيها مصيره من بعدها، فاستقى هذا المثل الشعبي الذي تعود قصّته إلى أنّ رجلين أحدهما من عنزة، والآخر عامر بن تميم خرجا يطلبان القرظ؛ وهو عبارة عن ورق يدبغ به الأدم فلم يرجعا فضرب بهما المثل، قال أبو ذؤيب[2]:

وَحَتَّى يَؤُوبَ القَارِظَانِ كِلَاهُمَا وَيَنْتَشِرَ فِي القَتْلَى كلَيْبٌ لِوَائِلِ

اتّجه (الغزال) في شعره إلى ذكر أسماء بعض الشخصيّات التي ظلّت راسخة في ذاكرة التراث الشعبي العربي ولعلّ أبرزها شخصيّة (دعد)، يقول (الغزال)[3]:

وَمَا هَذِهِ الدُّنْيَا سِوَى كَرّ لَحْظَـــة يعدُّ بِهَا المَاضِي وَمَا لَمْ يَجِنْ بَعْدُ

هِيَ الزَّمَنُ المَوْجُودُ لَا شَيْءَ غَيْرُهُ وَمَا مَـرَّ وَالآتِي، عَدِيمَانِ يَا دَعدُ!

في هذين البيتين يتحدّث (الغزال) عن سرعة فناء الدنيا وزوالها واستحالة البقاء فيها وأنّ كلّ ما لا نفع له إلّا في الدنيا فهو منفعة تافهة في نظره، وكلّ ما ينقضي وكأنّه لم

---

[1] الديوان، ص202.

* ثبير: جبل بمكّة.

[2] ينظر: لسان العرب، مادّة [ق، ر، ظ]، ص75.

[3] الديوان، ص82.

يكن مشيرا إلى القصّة التي نسجتْ حول (دعد) تلك الفتاة من بنات أمير من أمراء (نجد) بارعة الجمال كانت شاعرة بليغة، فخطبها الأمراء لكنّها أبت الزواج إلّا برجل أشعر منها، فأخذ الشعراء بنظم القصائد وشاع خبرها في أنحاء جزيرة العرب، وكان في (تهامة) شاعر بليغ حدثته نفسه أن ينظم قصيدة في سبيل تلك الشاعرة، فنظم القصيدة وركب ناقته واتّجه إلى (نجد)، لكنّه التقى في طريقه بشاعر كان يسعى لنفس الهدف فسأله: إلى أين وجهتك؟ فقال «دوقلة» الشاعر التهامي: إنّي ذاهب لنيل (دعد)، فطلب منه ذلك الشّاعر أن يسمعه قصيدته فألقاها «دوقلة» فأعجبته، فما كان منه إلّا أن قتل «دوقلة» وحفظ القصيدة متوجّها إلى (دعد)، فقرأ عليها القصيدة، لكنّها بذكائها وبلاغتها بعد سماعها للقصيدة علمت أنّ كاتبها ليس بهذا الرجل الذي أمامها، لأنّ «دوقلة» الأذكى من قاتله عندما أدرك أن صاحبه لا بدّ قاتله أضاف إلى القصيدة بيتا يكشف قاتله، فصاحت (دعد) اقتلوا قاتل بعلي! فسمّيت تلك القصيدة باليتيمة[1].

وكأنّ (الغزال) بإشارته لهذه القصّة يبيّن للإنسان تفاهة الدنيا الفانية، فالشاعر التهاميّ كان هدفه دنيويا فمات دون أن يدركه ولم ينل من ذلك شيئا لا في الدنيا ولا في الآخرة.

حملت الأمثال التي وظّفها (الغزال) في شعره رموزا اجتماعية تعبّر عن الواقع الاجتماعي والحياة اليوميّة ومن ذلك قوله[2]:

يَبِيتُ بِهَا المَلَّاحُ مِنْ حَذَرِ الرَّدَى مُــلَازِمَ صَارِيــهِ لُزُومَ قُــرَادِ

استخدم الشاعر اسم حشرة (القراد) التي تعيش على الدواب والطيور، ويضرب بها المثل في ملازمة الشيء وعدم الابتعاد عنه فيقال «لزوم القراد» للدواب مخافة الموت.

---

(1) ينظر: عمر فاروق الطباع، قصائد العشق والجمال في الشعر العربي، دار القلم، ط1، 1993م، ص49.

(2) الديوان، ص157.

إضافة إلى الأمثال والشخصيات الشعبية نجد (الغزال) قد أشار في شعره إلى بعض الأساطير التي تضرب جذورها في التراث العربي، تناقلتها الأجيال وحفظتها الذاكرة الشعبيّة ومن بين الأساطير التي ظلّت سائدة في كلّ المجتمعات العربية أسطورة (الغولة والسعلاة) والتي نسجت حولها حكايات وقصص كثيرة وعنها يقول الشاعر[1]:

يَحْلِفُ مَنْ عَايَنَ الغِيلَانَ مُجْتَهِدًا بِأَنَّهَا غَيْرَ شَكٍّ بِنْتُ سُعْلَاةِ

ويقول (الغزال) في هجاء رجل اسمه (أبو حازم):

سَأَلْتُ فِي النَّوْمِ أَبِي آدَمَـــا فَقُلْتُ وَالقَلْبُ بِهِ وَامِـــــقُ:

أَابْنُكَ بِاللهِ أَبُو حَـــــــــازِمٍ صَلَّى عَلَيْكَ المَالِكُ الخَالِقُ؟

فَقَالَ لِي: إِنْ كَانَ مِنِّي وَمِنْ نَسْلِي فَحَوَّاءُ أُمُّكُمْ طَالِـــقُ!

إنّ معنى هذا البيت سائر بين العامّة في مثل يجري مجرى القصّة موجود عند بعض المغاربة يصفون البربر وهو المثل القائل[2]:

رَأَيْتُ آدَمَ فِي نَوْمِي فَقُلْتُ لَـــهُ: أَبَا البَرِيَّةِ إِنَّ النَّاسَ قَـدْ حَكَمُوا

أَنَّ البَرَابِرَ نَسْلٌ مِنْكَ، قَالَ: أَنَا! حَوَّاءُ طَالِقَةٌ إِنْ كَانَ مَا زَعَمُوا!

لقد استطاع شاعرنا من خلال توظيفه للأمثال والشخصيّات الشعبيّة التعبير عن الدروس والعبر المستنبطة منها لأنها عبارة عن قصص وحكايات اجتماعية تراثيّة تناقلتها الألسن عبر العصور كما تميّزت بالطابع العربيّ الأصيل، فالأمثال التي وظّفها في شعره نابعة من الأرض العربية وهو ما زادها قوّة في مدّ جسور التواصل بين الماضي والحاضر، وبين المشرق والمغرب.

---

[1] الديوان، ص71.

[2] ينظر: ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي شهاب الدين أبو عبد الله، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، لبنان، 1993م، مج1، ص300.

1- يتّضح من خلال ما تمّ التطرّق إليه أنّ المرجعيّات الفكريّة في شعر الغزال متنوّعة بتنوّع ثقافته وسعة معارفه، وأنّها قد تشكّلت في إطار التعبير عن مختلف القضايا التي شغلت الإنسان في عصره، فشملت الجانب الفلسفي والعقائدي، والاجتماعي، والسياسي الدبلوماسي، والتاريخي والثقافي.

الفصل الثالث:

جماليّات البناء الفنّي

في شعر يحيى بن حكم الغزال

أولا: شعريّة اللغة

1.الانزياح

2. الحقول الدلاليّة

ثانيا: فنّيّات التّصوير الشّعري

1.الصّورة البلاغية.

2.الصّورة الحسّية.

ثالثا: فنّيات الإيقاع الشّعري

1.الإيقاع الخارجي

2.الإيقاع الدّاخلي

تمهيد:

إنّ الحديث عن جماليّات البناء الفنّي للأعمال الشعريّة من أبرز مقاييس النقد الأدبيّ إذْ يتناول جماليّات هذا البناء من خلال إبراز أهمّ الظواهر الفنّية وعلاقتها البنيويّة في الشعر والتي يسعى الشاعر من خلال توظيفها إلى إبراز مدى قدرته على التصرّف فيها والأثر الذي تتركه في شعره، وكذا الخصائص التي يتميّز بها، بحيث تتضافر الجوانب اللغويّة مع الجوانب التركيبية والدلاليّة والإيقاعية في نسيج متكامل يعمل على تفجير الطاقة الإبداعية للشاعر ليخلص في النهاية إلى عمل يحمل خصوصيّة وطاقة إبداعيّة، وقدرة على الولوج إلى أواصر النفس والتأثير فيها بما يمتلكه كذلك من أدوات فنّية وقدرات إبداعيّة تظهر في ثنايا شعره.

وفيما يلي حديث عن أهمّ الجوانب الفنّية في شعر (يحيى بن حكم الغزال) كمحاولة لتقديم رؤية فنّية لأشكال الإبداع الفنّي في شعره.

أولا: شعـريّة اللّغة

حظيت اللّغة الشّعرية باهتمام كبير من قبل النقّاد والدارسين، باعتبارها العنصر الأساس الذي يقوم عليه النصّ الشعريّ والنثريّ على حدّ سواء، كما تعدّ أهمّ الأسس التي ترتكز عليها القصيدة الشعريّة، فالشاعر يقوم بإنتاج شعره وينقل من خلاله تجاربه ومشاعره ليعيد تصويرها من خلال اللغة الشعريّة بما تحتويه من تراكيب فنّيّة يبرز من خلالها موهبته الإبداعيّة، قصد التأثير في المتلقّي.

وبما أنّ اللغة الشعريّة هي خروج عن اللغة النمطية المعيارية، فهي تكتسي طابع الشاعريّة من خلال الانزياحات التركيبيّة، والدلاليّة، لتخرج اللغة عن دلالتها المعجميّة إلى دلالات إيحائية جديدة، ولا شكّ أنّ لكلّ شاعر لغته الخاصّة ونظرته المتميّزة للألفاظ

والمفردات، يخلق بينها مجموعة من العلاقات التركيبيّة والدلاليّة، التي من شأنها أن تكوّن لغته الشعريّة، التي يتميّز بها عن غيره.

وفيما يلي حديث عن جماليّات اللغة الشعريّة عند يحيى بن حكم الغزال.

1. الانزياح:

يعدّ الانزياح أساسا من أسس الشعر قديمة وحديثه، يغامر به الشاعر في تجربته الشعرية فيخوض من خلاله عالم الخطأ بالخروج عن القاعدة العامة والابتعاد عن المألوف، ومن مظاهره في شعر الغزال نذكر:

أ. التّقديم والتّأخير:

يعدّ التقديم والتأخير أسلوبا بلاغيّا يظهر المواهب والقدرات، وهو دالّ على التمكّن والفصاحة وحسن التصرّف في الكلام، وتعدّ ظاهرة التقديم والتأخير كواحدة من خصائص اللغة العربية المتعدّدة، والتي تدلّ على مرونتها واتساعها، كما أنّها تعتبر أسلوبا بلاغيّا يظهر المواهب والقدرات.

إنّ التّقديم والتّأخير في الشّعر «يكتسب أهميّة خاصّة من حقيقة أنّه يخضع في كل لغة للطابع الخاص بها فيما يتعلّق بترتيب الأجزاء داخل الجملة، وهو تكنيك لغوي مرتبط بالشّعر منذ نشأته ويحفل به على مدى عصوره، إذْ يعدّ طرازا أسلوبيّا يمكن تتبّعه في نتاج كل شاعر على حدة مما يعدّ خصّيصة أساسيّة في بنية عالمه الشّعريّ»[1].

ويعرّف (عبد القاهر الجرجاني) التقديم والتأخير في كتابة (دلائل الإعجاز) بقوله «هو باب كثير الفوائد جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك على لطيفة ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم

[1] مختار عطيّة، التقديم والتأخير ومباحث التركيب – بين البلاغة والأسلوبية ـ دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندريّة، مصر، دط، 2005، ص113.

تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان.»[1]

نفهم من قول الجرجاني أنّ للتقديم والتأخير مزايا كثيرة، فهو يزيد الكلام حسنا وبلاغة، ولكن لا يقع إلّا لعلل لغويّة يقتضيها ترتيب معاني الكلام، فيحوّل فيها اللفظ من مكان إلى مكان آخر لأغراض وأسباب ضروريّة.

ونجد (السكاكي) في كتابه (مفتاح العلوم) يتحدّث عن التّقديم والتّأخير فيورد تعريفا له في قوله: «هو تتبّع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتّصل بها من الاستحسان وغيره ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضيه الحال ذكره»[2].

نفهم من هذا القول أنّ التقديم والتأخير في الكلام يكون بغرض الإفادة وذلك من خلال تحريك عنصر من موقعه الأصليّ إلى موقع آخر في الجملة نفسها مع مراعاة الوقوع في الخطأ ومطابقة الكلام لمقتضى الحال.

وللتقديم والتأخير أسباب كثيرة، منها أسباب نحوية بحتة تتعلق بتقديم المسند والمسند إليه وجوبا وجوازا في الجملة الاسمية وكذا حالات تقديم المفعول به على الفاعل وجوبا في الجملة الفعليّة، وأحيانا تقديمه على الفعل والفاعل معا[3]، ومنها ما هو لأسباب بلاغيّة تحمل دلالات وأغراض مختلفة كالتشويق، وإفادة التعميم، التفاؤل والتخصيص ... [4]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1978، ص106.

[2] السكاكي (يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي)، مفتاح العلوم، ضبط: نعيم زعرور، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1997م، ص512.

[3] ينظر: محمود سليمان ياقوت، النحو التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، مكتبة المنارة الإسلامية، الكويت، 1996م، ص296-298.

[4] ينظر: فضل حسن عباس، البلاغة العربيّة فنونها وأفنانها (علم المعاني)، دار الفرقان، الأردن، ط4، 1997، ص212-213.

إنّ التقديم والتأخير نوعان، تقديم على نيّة التأخير وتقديم لا على نيّة التأخير، وهذا ما أشار إليه الجرجانيّ في قوله: «... واعلم أنّ تقديم الشيء على وجهين: تقديم يقال له إنّه على نيّة التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي حسبه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدّمته على المبتدأ والمفعول إذا قدّمته على الفاعل كقولك: «منطلق زيد» و «ضرب عمرًا زيدٌ»، معلوم أنّ «منطلق» و «عمرًا» لم يخرجا بالتقديم عمّا كانا عليه، من كون هذا خبر مبتدأ ومرفوع بذلك، وكون ذلك مفعولا منصوبا من أجله، كما يمكن إذا أخّرت، والثاني: هو ما ينقل فيه المقدّم من حكم إلى حكم، ومن إعراب إلى إعراب مثل قولك: «زيدٌ ضربتُه» وأصله «ضربتُ زيدًا» فقدمت المفعول به وجعلته مبتدأ وأعربته بالرفع بعد أن كان منصوبا، وكذلك قولك: «زيدٌ المنطلق» و «المنطلق زيدٌ» إذا جعلت المقدّم في كل منهما مبتدأ والمؤخر خبرًا، فقد تقرّر أنّه إذا كان ثمّة اسمان معرّفان، فما كان معلوما منهما مطلوب الحكم عليه فهو مبتدأ وما كان يطلب الحكم به فهو الخبر، فإذا عرف المخاطب زيدًا ورأى شخصا منطلقا، فإنْ كان متطلّعا لأن تحدّثه عن زيد فقل له: «زيدٌ المنطلق» وإن كان متطلّعا لأنْ تحدّثه عن المنطلق فقل له: «المنطلق زيد»، فالمقدّم في كل منهما مبتدأ والمؤخر خبر، فلم يبق على حاله الذي كان عليه قبل ذلك.»[1].

فالجرجانيّ لم ينظر إلى تغيير الإعراب فحسب وإنّما نظر أيضا إلى اختلاف المعنى باختلاف التركيب.

إذن فالتقديم والتأخير مبحث مشترك بين علميْ البلاغة والنحو عامة وعلم المعاني خاصّة، فعلماء النحو قد اشتغلوا على رصد صور التقديم والتأخير الواجبة والجائزة، ممّا دفع البلاغيين إلى الاهتمام بالأغراض التي يفرضها أسلوب التقديم والتأخير باعتباره مرتبطا ارتباطا وثيقا بالدلالة اللّغويّة والسّياقيّة ليحقّق قيمته البلاغيّة.

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص106.

وعلى هذا الأساس فإنّ التقديم والتأخير باعتباره انحرافا أو عدولا عن البناء الأصليّ للجملة يتيح للمبدع مساحة واسعة من القدرة على إيصال رسالته للمتلقّي، وذلك من خلال «منح الحريّة للمبدع كيْ ينسّق وينظّم الدوال داخل الجملة وفق ما يهوى تحقيقا للتأثير الذي يريده.»[1].

كما يعدّ «مظهرا من مظاهر كثيرة تمثّل قدرات أو طاقات تعبيريّة يديرها المتكلّم اللقن إدارة حيّة وواعية، فيسخرها تسخيرا منضبطا للبوح بأفكاره وأحاسيسه، ومختلف خواطره»[2] ليحقق الدلالة المطلوبة لدى المتلقّي.

وفيما يلي حديث عن ظاهرة التقديم والتأخير في شعر (يحيى بن حكم الغزال) ذلك لأن «الطبيعة الفكريّة والنفسيّة ... تؤثر على التركيب اللغويّ وأحيانا تتدخّل في اختيار مفرداته وذلك من خلال رؤية الفنّان وتجربته التي خاضها»[3].

فمن مواضع التقديم والتأخير في شعر الغزال نذكر تقديم الخبر الواقع شبه جملة على المبتدأ في قوله[4]:

إِنَّ الفَتَاةَ وَإِنْ بَدَا لَكَ حُبُّهَـــا فَبِقَلْبِـــهَا دَاءٌ عَلَيْـكَ دَفِيـــنُ

وَإِذَا ادَّعَيْنَ هَوَى الكَبِيرِ فَإِنَّمَا هُوَ لِلكَبِيرِ خَدِيعَةٌ وَقُـــرُونُ

وَإِذَا رَأَيْتَ الشَّيْخَ يَهْوَى كَاعِبًا فَعَلَيْهِ مِنْ دَرَكِ القُرُونِ دُيُونُ

سخر الشاعر في هذه الأبيات من ادعاء الفتاة حبّ الشيخ الكبير، إذْ يراه الغزال ضربا من الخداع وانحرافا عن المألوف، لذلك نجده قدّم الخبر (بقلبها) الواقع شبه جملة من جار ومجرور على المبتدأ المؤخر (داء) في البيت الأوّل وهو ما تكرّر أيضا في البيت الثالث بتقديم الخبر (عليه) على المبتدأ (ديون) وذلك لأن الشاعر انزاح عن

---

[1] مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التركيب ـ بين البلاغة والأسلوبية ـ ص114.

[2] المرجع نفسه، ص115.

[3] المرجع نفسه، ص115.

[4] الديوان، 235.

المألوف بتحريك عناصر الجملة ليعبّر عن انزياح الفكرة، فمحبة الفتاة للشيخ هو ما اعتبره خديعة وخرقا للعادات والتقاليد لما هو مألوف.

والشاعر قد قدّم الخبر أيضا إضافة إلى ما قلناه للحفاظ على الوزن والقافية فقدم الخبر وأخّر المبتدأ لكيلا يقتل الوزن الذي اعتمده في هذه الأبيات على تفعيلات البحر الكامل وكذلك حفاظا على القافية وحرف الروي.

إنّ الشاعر من خلال «انتهاك النمط التعبيريّ المألوف يراعي صدى نفسه التي تستحي إلى هذه الطريقة في تشكيل النسيج الشعري أكثر من غيرها ذلك أنّ المبدع، لا يستمدّ لذته من التعبير عن عواطفه وحدها بلْ يضاف إلى ذلك استيلاؤه على مقاليد لغته وسيطرته على أبنيتها في تشكيل الجمل والعبارات بغية إضفاء على الأنساق التركيبية بعدًا إيحائيا يشد انتباه المتلقّي ويشحذ ذهنه»[1].

ومن مواضع تقديم الخبر على المبتدأ قول (الغزال) مادحا قصائده التي أهداها للأمير عبد الرحمن[2]:

بِكُرِيّةِ النَّجْـرِ لَا مِمَّا يُلْفِقُهُ الْــ مُلْفِقُــونَ طَرِيفَــاتٌ مَعَانِيــهَا

فالملاحظ في هذا البيت تقديم الخبر (طريفات) على المبتدأ المؤخر (معانيها) لأن في المبتدأ ضمير يعود على الخبر والضمير هنا متعلّق بالقصائد، فقدّم الخبر ليزداد المعنى ثباتا وتأكيدا على طرافة معاني قصائده، إذن فالغرض من التقديم هو التخصيص فتقديم الخبر (طريفات) على المبتدأ (معاني) جعل هذه الصفة مقتصرة على معاني قصائده دون غيرها وكأن الغزال بهذا يؤكد عن بعد شعره عن التكلّف والصنعة وأنّ قصائده أصيلة لم يأخذها عن غيره.

ويقول في سياق آخر[1]:

---

[1] جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوارج ـ دراسة أسلوبية ـ، دار رحلة، عمان، دط، 2010م، ص200.

[2] الديوان، ص27.

سَـيّانَ قـولُكِ ذَا وَقَـوْ لُكِ إِنَّ الرِّيحَ نَعْقـِدُهَا فَتَنْعَـقِدُ

يتضمّن هذا البيت تقديم الخبر (سيّان) على المبتدأ المؤخّر (قولك) لغرض بلاغيّ يفهم من السياق العام للقصيدة، فالشاعر بصدد السخريّة من كلام المرأة التي تدعي حبّ الشيخ الكبير موضّحا أنّ كلامها ضرب من الخيال فسواء عنده أأقرت بحبها وقالت: أحبك، أو قالت: إن الريح نعقدها فتنعقد، فكلا القولين ضرب من الخيال ولا أساس لهما من الصّحة.

لا يقتصر التقديم والتأخير على الجملة الاسمية فحسب بل يطال الجملة الفعلية أيضا فالترتيب المنطقيّ للجملة الفعليّة من خلال التركيب أن نبدأ بالفعل ثمّ الفاعل يليه المفعول به في حالة كون الفعل متعدّيا أمّا إن كان لازما فهو لا يحتاج مفعولا به بل يكتفي بفاعله، غير أنّ هناك حالات يختل فيها هذا الترتيب وينزاح عن الأصل فيتقدّم المفعول به على الفاعل أو على الفعل والفاعل معًا، وهذا الأمر، لا يكون عشوائيا، وإنّما يتمّ بشروط وقواعد معيّنة ممّا يزيد الكلام بلاغة ودلالة على التّمكّن والفصاحة.

ومن أمثلة التقديم والتأخير في الجملة الفعلية نذكر قول (بن حكم الغزال)[2]:

وَأَوْتَغَهُ الشَّيْطَانُ حَتَّى أَصَارَهُ مِنَ الغَيِّ فِي بَحْرٍ أَضَلَّ مِنَ البَحْرِ

إنّ المتمعن في البيت يلاحظ تقديم المفعول به المتصل بالفعل (أوتغه) على الفاعل المؤخر (الشيطان) وذلك لتخصيصه بالفعل وقصر الحكم على المقدّم وكأنّ الشيطان أوتغ شارب الخمر وأضلّه وأغرقه في بحر من اللهو لا قرار له فهو بذلك تائه في ملذّات الدنيا غارق فيه.

وهذا ما يتّضح لنا من قول (الغزال) في مقطوعة له أبدى فيها تعجّبه من ثراء الفقهاء الذين يرى بأنّ لهم نهجهم الخاصّ في نيل الجاه والمال، يقول[1]:

---

[1] الديوان، ص42.

[2] المصدر نفسه، ص175.

لَا يرِيمُونَ مَوْطِـنًا وَلَا تُـبْـــ صِرُهُم عَيْنُ نَاظِرٍ يَعْـجَزُونَـــا

إِنَّ لِلقَوْمِ مَضْـرِبًا غَابَ عَنَّـا لَمْ يُصِبْ قَصْدَ وَجْهِهِ الرَّاكِبُونَا

الملاحظ في البيت الثاني أنّ هناك تقديما وتأخيرا في العجز حين قدّم المفعول به (قصد) على الفاعل المؤخر (الراكبون) وذلك حفاظا على الوزن والقافية.

ب. الاعتراض

يعدّ الاعتراض أحد أهمّ عناصر الإدخال التي تقطع التّسلسل الطبيعي لأجزاء الجملة بنوعيها الاسميّة والفعليّة، وقد عرّفه القزويني (739 هـ) بأنّه «أن يؤتى في أثناء الكلام أو بين كلامين متّصلين معنى بجملة أو أكثر لا محلّ لها من الإعراب لنكتة»[2].

وقد حدّدت كتب البلاغة النّكت أو الأغراض التي يؤديها الإطناب بالاعتراض فذكرت منها: التنزيه والدعاء، والتنبيه والتحسّر، والتعظيم، والتخصّيص، والاستعطاف وبيان السّبب والمدح.

ويعرّف العلويّ(745هـ) الاعتراض في قوله: «كل كلام أدخل في غيره أجنبيّ بحيث لو أسقط لم تختلّ فائدة الكلام»[3].

إنّ المتأمّل في تعريف الاعتراض عند البلاغيين يجد اضطرابا شديدا في فهم وظيفته في الجملة، وأسلوبيته في أداء المعنى، فقد قسّمه ابن الأثير (637 هـ) إلى قسمين «أحدهما لا يأتي في الكلام إلّا لفائدة، وهو جار مجرى التوكيد، والآخر أن يأتي

---

[1]الديوان، ص234.

[2]أبو عبد الله محمد بن عبد الرحمن (القزويني)، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، الشركة العالميّة للكتاب، بيروت، ج1، ط3، 1989، ص313.

[3]العلوي (يحيى بن حمزة)، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المطبعة العصرية، صيدا – بيروت، ج2، ط2، 1914م، ص167.

في الكلام لغير فائدة، فإمّا أن يكون دخوله فيه كخروجه منه، وإمّا أن يؤثّر في تأليفه نقصا وفي معناه فسادا»[1].

والدّارس لحركيّة جملة الاعتراض في النّص الشعريّ ككل يرى أنّ الزيادة في المبنى تقتضي الزيادة في المعنى، وأنّ الاستغناء عن جملة الاعتراض – باعتبارها حشوا لا فائدة منه – يذهب جزء كبيرا من المعنى الذي يقصده الشاعر، فنظريّة الاتصال (لرومان جاكسون) تقوم على فكرة أنّ أيّة عمليّة اتّصال لغويّ لابدّ لها من توافر ستّة عناصر هي: المرسل، والرسالة، والمرسل إليه، والسياق وقناة الاتّصال، والسنن، ويولّد كلّ عنصر من هذه العناصر وظيفة، لتتشكّل ستّ وظائف هي: التعبيريّة والشعريّة، والتأثيريّة والمرجعيّة، والانتباهيّة والميتالغويّة[2].

إنّ هذه الوظائف التي تحدّث عنها (جاكبسون) لا بدّ من أن تكون حاضرة في كل رسالة لغويّة متفاوتة وسنحاول فيما يأتي اعتمادها في دراسة بنية الاعتراض في شعر يحيى بن حكم الغزال.

ب.1. وظائف الاعتراض:

- **الوظيفة التأثيرية:**

تؤدي بنية الاعتراض الوظيفة التأثيرية من خلال الأساليب الإنشائية الطلبية كالنداء والأمر والنهي، والدعاء، وكذا الرجاء والتمني[3] ومن ذلك قول الغزال يهجو القاضي الأسوار بن عقبة بلهجة ساخرة[1]:

---

[1]ابن الأثير (ضياء الدين نصر الله بن محمد) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ج3، دط، دت، ص41.

[2]ينظر: رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988م، ص27.

[3]ينظر: رومان جاكسون، قضايا الشعرية، وينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص159.

وَتَـحسَـبُ مِـن خِبّهِ أَنَّـــهُ تَـراهُ عَنِ الناسِ فـي غُربَه
وَمـا ذاكَ مِنـهُ –فَلا تَأمَنو هُ –إلا لتمكـنه الوثـبة

لقد جاءت الجملة الاعتراضيّة (فلا تأمنوه) لتؤدي الوظيفة التأثيرية التي يوّجه فيها الخطاب إلى المخاطب في محاولة لإحداث نوع من القلق النفسيّ والتوتّر العاطفيّ المحفّز له لإثارة المخاطب لتكون بذلك عامل استفزاز يحرّك في المخاطب نوازع ردود الفعل حتى يكون حريصا في التعامل مع هذا القاضي المخادع.

- **الوظيفة الانتباهيّة:**

هذه الوظيفة «مهمتها إقامة التواصل وتمديده، وتوظّف للتأكّد ممّا إذا كانت دورة الكلام تشتغل... وتوظّف لإثارة انتباه المخاطب أو التأكد من أنّ انتباهه لم يرتخ»[2]. ومن أبرز الأدوات التي تؤدي هذه الوظيفة: التأكيد، التكرار والإطناب[3]، ومن أمثلة ذلك قول الغزال[4]:

خَـوَّفـتُـهُ اللهَ وَرَوَّعْـــتُـــهُ [مِنْهُ] بِتِـزْدَادٍ وَتِـكْـــــرَارِ
فَـقَـال –وَالشَّيْـخُ خَبِيـــثٌ إِذَا كَلَّمَ مِـنْ مَشْيَـخَةِ النَّـــار–
بِاللهِ دَعِينِي أَقْضِـي مِنَ الـــدُّ نْيَا لبَانَاتِي وَأَوْطَـــــارِي

فقد اعترضت الجملة (والشيخ خبيث إذا كلّم من مشيخة النار) بين الفعل (قال) وجملة مقول القول (بالله دعني عنك أقضي من الدنيا...) وعلى الرغم من طول هذه الجملة الاعتراضيّة فإنّها ليست المعنيّة بالكلام، وإنّما المعني هو البيت الثالث (بالله دعني...) وما يليه من أبيات تكشف عن طابع مستهتر وماجن صادر عن شيخ مع فتاة

---

[1] الديوان، ص60.

[2] رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص30.

[3] ينظر عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربيّة للكتاب، تونس، دط، 1977م، ص160.

[4] الديوان، ص36.

ناهد وما فيه من قلّة حياء وبعد عن الدّين، وما الجملة الاعتراضيّة في هذه الأبيات إلّا تنبيه لهذا الشيخ على ضرورة التوبة والرّجوع إلى الطريق الصحيح وهذا ما تكشفه لنا الأبيات الموالية فكان الشاعر معارضا لسلوك الشيخ وتصرّفاته.

- **الوظيفة الميتالغويّة:**

تؤدّي بنية الاعتراض الوظيفة الميتالغويّة من خلال العبارات التي تفسّر أو توجّه دلالة كلمة أو تعبير سابق، فلا تعبّر عن شيء أو حدث أو معنى وإنّما تبيّن كلمة أو تعبيرا سابقا، وذلك في سبيل فكّ الشفرة وتأمين عمليّة الفهم للكلام عندما تكون تلك الشفرة غامضة أو ملتبسة أو عامّة، وينبغي هنا التمييز بين اللغة الموضوع التي تشير إلى ما هو خارج اللغة، واللغة الواصفة أو الشارحة التي تشير إلى اللغة نفسها[1].

ومن ذلك قول الغزال[2]:

وَقَدْ قَالَ وَالوَعْظُ مُحَـالٌ إِذَنْ – وَأَنْـتَ ذُو عِلْـمٍ وَأَفْكَـار –

إِذَا كَانَت الأَعْمَالُ مَحْتُومَـةً مِنْ قَبْلِ أَنْ يَبْـرَأَنَا البَارِي

فالجملة الاعتراضيّة (وأنت ذو علم وأفكار) جاءت تبيانا لكلمة (الوعظ) وأنّ المخاطب والذي هو الشاعر هو صاحب علم وأفكار وأهل للوعظ، كما يكشف لنا البيت الثاني عن حس فلسفي يناقش من خلاله الشاعر قضيّة الجبر والاختيار على لسان هذا الشيخ الماجن حين يقول: (إن كانت الأعمال محتومة...)

والجملة الاعتراضيّة تؤدّي وظيفة ميتالغويّة من حيث أنّها عبارة يؤتى بها لإقامة الوزن، فهي مفرغة من أيّ محمول دلاليّ، مؤدّية بذلك وظيفة السنن الشعري أو الشفرة الشعريّة، من جهة أنّ الشعر يوظّف النظم الإيقاعيّة بوصفها شفرات خاصة به[3] وهذا ما

---

[1] ينظر: رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص31.

[2] الديوان، ص37.

[3] ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2002م، ص102.

دفع القدماء إلى التماس العذر للشاعر حين كان يضطر إلى إقحام جملة معترضة لغرض إقامة الوزن ومن ذلك أيضا قول الغزال[1]:

أَعْطِ الشَّبِيبَةَ لَا أَبَا لَك حَقَّهَا مِنْهَا فَإِنَّ نَعِيمَهَا مُتَحَوّلُ

فعلى الرغم من الطاقة التّنبيهيّة في العبارة الدعائيّة (لا أبا لك) فإنّها تؤدّي الوظيفة الميتالغويّة من حيث أنّها عبارة دعائية في الأصل ولمّا كثر استعمالها أفرغتْ من محمولها الدعائي، وهكذا استعملت في جلّ الشعر العربي القديم وهو أمر لم يستوعبه الكثير من النقاد القدامى فظلوا يبحثون فيها عن الفائدة (المعنى) فإنْ لم يجدوه لم يستحسنوا الاعتراض وإن وجدوه استحسنوه[2].

- **الوظيفة التعبيريّة:**

وهي الوظيفة «التي تركّز على المتكلّم وتنحو إلى التعبير المباشر عن موقفه ممّا يقول».[3]

وباستقراء شعر (يحيى بن حكم الغزال) نجد بنية الاعتراض المؤدية للوظيفة التعبيريّة من خلال حضور الذّات المتكلّمة بآمالها وآلامها كقوله[4]:

فَكَمْطَاعِنٍ ظَنَّ أَنْ لَيْسَ آتِيًـــــا فَآبَ وَأَرْدَى حَاضِرُونَ كَثِيرُ

وَإِنَّ الَّذِي أَعْطَيْتُهُ مِنْ تَغَرُّبِـــــي عَلَيَّ ـ وَإِنْ أَعْظَمْتُهُ ـ لَحَقِيرُ

تجلّت ذات الشاعر نصّيّا في الجملة الاعتراضيّة (وإن عظمته) من خلال ضمير المتكلم (تُ) المتصل بالفعل (عظمت) لتؤدي الوظيفة التعبيريّة من خلال إظهار الأمل في سياق الحزن الشديد على فراق المحبوبة فما أكثر الذين سافروا واعتقدوا أنهم لن

---

[1] الديوان، ص44.

[2] ينظر: ابن الأثير (ضياء الدين، نصر الله بن محمد)، المثل السائر في الكاتب والشاعر، ص47.

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص109.

[4] الديوان، ص85.

يعودوا، فعادوا بينما هلك الكثيرون دون سفر، فيشير من خلال الجملة الاعتراضيّة إلى أثر الرحلة في نفسه، فيرى أنّ مردودها مقارنة بغربته وابتلائه يبدو حقيرا.

ب.5. الوظيفة الشعريّة:

في هذه الوظيفة يتمّ «استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص»[1]، ومن خلال منهج التوازي الذي يتضمّن مجموعة من الأدوات الشعريّة التكراريّة مثل: الجناس والقافية، والترصيع، والسجع، والتطريز، والتقسيم، والمقابلة، والتقطيع، والتصريع وعدد المقاطع أو التفاعيل والبتر والتنغيم، يمكن لبنية التوازي هذه أن تستوعب الصور الشعريّة بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز، ويمكن للتوازي أن يتخطّى حدود البيت أو المقطوعة لكي يستوعب القصيدة بأكملها[2].

وبدراسة نماذج الاعتراض في شعر يحيى الغزال نجد أنّ الوظيفة الشعريّة لم تتحقّق داخل بنية الاعتراض، وإنّما تحقّقت في توازي بنية الاعتراض مع أجزاء أخرى في النصّ ومن ذلك قوله[3]:

ساءلتها – خجلا – أما لك حاجة ... عندي؟ فقالت – ساخرا – خرّوب

يظهر الحرص على توازي الشطرين واضحا من خلال إدخال بنية الاعتراض في إطار بنية التوازي بمعنى أنّ الاعتراض الثاني (ساخرا) جيء به لإحداث التوازي مع الاعتراض الأوّل (خجلا) من جهة ولإحداث التوازي بين الشطرين من جهة أخرى.

- **الوظيفة المرجعيّة:**

---

[1] ينظر: رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص31.

[2] ينظر: المرجع نفسه، 32

[3] الديوان، ص47.

هي الوظيفة التي «تتجلّى نصّيّا في ضمير الغائب»[1] وفي الجملة الخبريّة التي «تحيل إلى واقع مرجعي خارجيّ لسانيّ»[2] ومن أمثلة ذلك قول الغزال[3]:

تَمَنَّيْتُ أَنْ أَدْرِي وَهَلْ تَنْفَعُ المُنَـــى إِذَا زَالَ هَذَا الـرُّوحُ أَيْنَ يَكُـــــونُ؟

أَفِي نُسْخَةٍ أَمْ هُوَ مُقِيمٌ بِمَوْضِـــــعٍ ـ إِلَى أَنْ يُنَـادَى بِالحِسَابِ ـ رَهِيـــنُ

إنّ الجملة الاعتراضيّة (إلى أن ينادى بالحساب) تحيلنا إلى أشياء خارج النصّ، فتؤدي بذلك الوظيفة المرجعيّة، فهي تحيلنا إلى أفكار كثيرة حول يوم القيامة وروحانيّة النفس وخلودها بعد انفصالها عن الجسد فنتذكر قوله تعالى: «**كَلَّا إِذَا دُكَّت الأَرْضُ دَكًّا دَكًّا (21) وَجَاءَربك والملك صَفًّا صَفًّا (22)**» وقوله تعالى: «**يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ المُطْمَئِنَّةُ (27) ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَرْضِيَّةً (28)**» [سورة الفجر].

كما تعيدنا إلى السّياق التاريخيّ لحياة الشاعر خاصّة في قوله (أفي نسخة أم هو مقيم بموضع) ففيه إشارة إلى اعتناقه لمذهب أفلاطون في النفس.

إذن فالجملة الاعتراضيّة في شعر يحيى بن حكم الغزال جاءت كوسيلة لكسر شاعرنا حدّة القوانين اللغوية التي تفرض نوعا من التراتب والالتصاق بين عناصرها من جهة، واعتراضا على ما في المجتمع من مظاهر وسلوكيّات من جهة أخرى، إضافة إلى ما يوحي به مصطلح الاعتراض من دلالة على الرفض والتمرد والتوق إلى الحرّيّة.

ج.الحذف:

يعدّ الحذف أحد آليّات التعبير الشعري التي تعمل على خرق قوانين اللغة العاديّة، خالقة للشعر قوانينه الخاصّة به، بما أنّه تعبير غير عاديّ عن عالم عاديّ.

---

[1] رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص30.

[2] عبد الواحد المرابط، السيمياء العامّة وسيمياء الأدب، الدار العربيّة للعلوم، بيروت، ط1، 2000م، ص47.

[3] الديوان، ص95.

كما يعتبر الحذف من موضوعات البلاغة العربيّة التي لها أهمّيّة كبير في رصد الدّلالة وهو من الموضوعات التي تتشارك بها البلاغة والنحو، إلّا أن الفرق بين النّحويّ والبلاغيّ يتمثل في أنّ البلاغيّ يركّز على الدّلالة الّتي يتمّ بثّها من وراء الحذف.

يعرّف الحذف على أنّه نوع من الإيجاز وهو «باب واسع يدخل أكثر مواطنه في الإلماح إلى المعنى»[1] كما أنّه «سلوك طريق التضييق بحذف بعض الكلام تخفيفا لقوّة الدلالة على معناه»[2].

ويرى (سيبويه) أنّ الجملة العربيّة نوعان: الجملة الاسميّة والجملة الفعليّة وكلّ نوع من هذين النوعين يتكوّن في أصل تركيبه من عنصرين أساسين هما: المسند والمسند إليه، والأصل في هذين العنصرين أن يكونا مذكورين في الجملة، غير أنّ المتكلّم في بعض الأحيان يعمد إلى حذف بعض هذه العناصر؛ لحضورها في ذهنه، ومثل هذا الحذف يعرف من خلال القرائن الحالية والمقاليّة التي تصاحب القول، فتساعده على فهم المقصود من الكلام، ممّا يجعل التركيب اللغويّ موجزا في بنائه قويّا في دلالته[3].

ولأهميّة الحذف في التركيب اللغوي قال فيه (أبو هلال العسكري): «الإيجاز قصور البلاغة على الحقيقة وما تجاوز مقدار الحاجة فهو فصل داخل في باب الهذر والخطل وهما من أعظم أدواء الكلام وفيهما دلالة على بلادة صاحب الصناعة»[4].

---

[1] فاضل صالح السمرائي، الجملة العربيّة والمعنى تأليفها وأقسامها، دار ابن حزم، دط، 2000م، ص147.

[2] بدر الدين بن مالك (الشهير بابن الناظم)، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، مج4، ط1، 1989م، ص143.

[3] ينظر: سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر)، الكتاب (كتاب سيبويه) تحقيق: عبد السلام هارون، عالم الكتب، بيروت، دط، دت، ج1، ص17.

[4] أبو هلال العسكري، الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو فضل إبراهيم، مكتبة عيسى البابي الحلبي، بيروت، ط1، 1952م، ص157.

كما قال فيه (عبد القاهر الجرجاني) في كتابه دلائل الإعجاز: «باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسّحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تبن»[1].

إذن فحذف أيّ عنصر من عناصر التركيب اللغوي يضفي على الكلام رونقا وجمالا وفصاحة ويحقق غايات بلاغيّة أحيانا؛ لذلك جعله (ابن جنّي) مع التقديم والتأخير من شجاعة العربيّة[2] فهو يزيّن اللغة ويقوّي العبارة، ويثري المعنى ولا ينقص من قدر البلاغة، وهذا ما يؤكده (العلوي) في قوله: «بل لو ظهر المحذوف لنزل قدر الكلام من علو بلاغته ولصار إلى شيء مسترذل، ولكان مبطلا لما يظهر على الكلام من الطلاوة والحسن والرّقّة»[3].

ونفهم من هذا القول تأكيده على أنّحذف الكلام من موقعه أفضل من الذكر.

ومما سبق يتراءى لنا أنّ ظاهرة الحذف لم يستعملها العرب في كلامهم من فراغ، إنّما لاعتبارات وغايات فالحذف في موضعه «ضرورة وبلاغة يستدعيان عدم الذكر، كما للذكر ضرورة وبلاغة في موضعه لا يستقيم الكلام إلا به»[4].

كما أنّ الحذف من خصائص اللغة العربيّة وفيه تكمن قيمتها البيانية والتعبيريّة، وفي الحذف مشاركة فنّية للقارئ حتّى لا يشعر أنّه عاجز الذهن وعاطل الاستيحاء الفنّيّ الذي يفسر الدلالات ويحقق المتعة وفيما يأتي حديث عن بعض مواطن الحذف في شعر يحيى بن حكم الغزال ودلالتها الفنية.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص146.

[2] ينظر: ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي نجار، دار الكتب المصرية،ج2، 1952م، ص360.

[3] العلوي، الطراز المتضمن أسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ص92.

[4] قصي سالم علوان، علم المعاني، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،دط ، 1993م، ص136.

- **حذف المبتدأ:**

يحذف المبتدأ في كلام العرب كثيرا «وذلك في جواب الاستفهام وبعد فاء الجواب، وبعد الخبر صفة له في المعنى»[1] ويجوز الحذف فيه إذا دلّ عليه دليل «ولا يتمّ الحذف وجوبا أو جوازا إلّا بقرينة دالّة على الحذف وإلا امتنع الحذف فيه»[2] ويرجع البلاغيّون حذف المبتدأ إلى أسباب عدّة منها: صون المسند إليه من أن يذكر باللسان لجلالة قدره أو لتحقيره بعدم ذكر اسمه أو للإنكار لأن الخبر لا يصلح له حقيقة أو ادّعاء[3].

ومن مواطن حذف المبتدأ عند شاعرنا قوله مادحا قصائده التي أهداها للأمير عبد الرحمن[4]:

بِكُرِيّةِ النَّجْـرِ لَا مِمَّا يُلْفِقُهُ الْــ مُلْفِقُونَ طَرِيفَاتٌ مَعَانِيـــــــهَا

يأتي حذف المبتدأ في هذا البيت رغبة في المبالغة بالخبر وتفخيمه الذي هو صفة تبيّن ماهيّة الموصوف التي يحاول الشاعر أن يرفع من إيحاءاتها مبالغة بها، وتعظيما لها فعبارة (بكريّة النجر) جاءت لتدلّ على مدح الشاعر لقصائده باعتبارها قصائد أصيلة بعيدة عن التكلّف غير مصنوعة والدليل على ذلك طرافة معانيها التي لم يأخذها من غيره، ويأتي المبتدأ المحذوف (هي) والمقدّر بـ (هي بكريّة النجر) ليجعل من هذه القصائد وكأنّها إبل سريعة تمتاز بطول العنق أصيلة من بنات أفكار الشاعر، غير ملفقة مما يخلق صورة فيها حالة من التنكير تولج المتلقّي في صورة تعظيم وتفخيم لهذه القصائد، وكلّ ذلك يصبّ في مصلحة الشاعر المتمكّن، وكأنّه يفتخر بقصائده ليدلّ على بعد شعره عن التكلّف والصنعة.

---

[1] محمد جعفر الكرباسي، المنتخب في كلام العرب، مطبعة الآداب، النجف، دط، 1983م – 1403هـ، ص93.

[2] رضي الدين محمد بن الحسن الاستربادي، شرح كافية ابن الحاجب، منشورات دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، 2007م – 1423 هـ، ج1، ص272.

[3] ينظر: قصي سالم علوان، علوم المعاني، ص218.

[4] الديوان، ص27.

ومن أمثلة حذف المبتدأ لغرض تحقيره بعدم ذكر اسمه، قوله ساخرا من المرأة حين صار شيخا طاعنا في السنّ[1]:

قَالَتْ أُحِبُّكَ قُلْتُ كَاذِبَـــةٌ غُرِّي بِذَا مَنْ لَيْـسَ يَنْتَقِدُ

هَـذَا كَـــلَامٌ لست أقبله الشَّـيْخُ لَيْـسَ يُحِبُّهُ أَحَــدُ

إذْ قام بحذف المبتدأ (أنتِ) والمقدّر (أنتِ كاذبةٌ) وكأنّما حاول إلغاء التعريف بهذه المرأة وكأنّها شيء مبهم غير خاضع للوصف، فالحذف هنا وراءه أبعاد نفسيّة أكبر من موضوع التقليل والتحقير فالشاعر يضعنا أمام صورة ساخرة تشويهًا للمرأة حين يكذّبها، بادّعائها حبّ الشيخ الكبير.

- **حذف الخبر:**

يحذف الخبر في كلام العرب وجوبا وجوازا في مواضع مختلفة ولدواع عديدة؛ فيحذف وجوبا إذا وقع المبتدأ بعد لولا الامتناعيّة فيقدّر الخبر بـ (كائن) أو (موجود)، كما يحذف الخبر وجوبا في أسلوب القسم، وبعد ليت في تركيب (ليت شعري)، وبعد لا النافية لدلالة السياق عليه، وأمّا حذفه جوازا فيكون لذكر سابق يدلّ عليه فيحذف خبر (لا زال) و(ما برح)[2].

إذن فحذف الخبر من عادة العرب ومن ذلك قول يحيى الغزال يهجو عامل (تدمير)[3]:

قد أردنا حسن الثناء عليــكم مذ حلــلنا فلم نجد ما نقول

إلى أن يقول:

لَيْتَ شِعْرِي مَاذَا عَلَيْكَ مِنَ الإِجْــ مَالِ لَوْ كَانَ مِنْكَ فِعْلٌ جَمِيلُ

---

[1] الديوان، ص42.

[2] ينظر: الأستربادي، شرح كافية ابن الحاجب، ج4، ص241.

[3] الديوان، ص69.

وَلَعَمْرِي لَأَنَّكَ أَوْسَعُ فِي العُــذْرِ وَلَـكِنْ لِقَــوْلِنَا تَــأْوِيـــــلُ

يظهر الشاعر في هذه الأبيات سخريته وهجاءه لهذا العامل الذي لم يجد ما يمدحه عليه لأنّه قصّر في عمله ولم يؤدّ مهامه وذلك باستخدام التركيب (ليت شعري) الذي حذف فيه الخبر المقدّر بـ (ليت عملي حاصل...) وقد حذف الخبر لكثرة الاستعمال وللعلم به[1].

ويحذف الشاعر الخبر للتأكيد على رأيه في هذا العامل المقصر في عمله من خلال أسلوب القسم في قوله (لعمري) فحذف الخبر وجوبا للعلم به والتقدير (لعمري قسمي) فعند النحويين «قولك لعمري لأفعلنّ؛ لعمري: مبتدأ، واللام لام ابتداء، والخبر محذوف، تقديره قسمي أو حلفي، فحذفوه لطول الكلام بالمقسم عليه»[2].

ويحذف الخبر لإبراز نظرة الشاعر إلى الحياة وإثبات الشيء الطبيعي الذي يؤمن به فيقول[3]:

أَنَا شَاعِرٌ أَهْوَى التَّخَلِّي دُونَ مَا زَوْجٍ لِكَيْــمَا تَخْــلُصَ الأَفْكَارُ

لَوْ كُنْتُ ذَا زَوْجٍ لَكُنْتُ مُنَغَصًّــا فِي كُـلِّ حِيــنٍ رِزْقُــهَا أَمْتَــارُ

إلى أنْ يقول:

وَإِذَا خَرَجْتُ لِنُزْهَةٍ هَنَّــيْتُهَا لَا صنْعَة ضَاعَتْ وَلَا تِذْكَار

لم يذكر الخبر في (ولا تذكار) والتقدير (ولا تذكار ضائع أو موجود) والسبب في ذلك إعطاء إيحاء بأنّ هذا الحال وهذا التفكير هو أسلوب حياة الشاعر وأنّه حسب رأيه شيء طبيعي ولا حاجة لذكره.

---

[1] ينظر: سيبويه، الكتاب، ص177.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص178.

[3] الديوان، ص183.

ويحذف الخبر للتعليل وبيان السبب الذي يدفعه إلى الابتعاد عن فعل أمر ما كزجر نفسه عن العشق لكبر سنّه فيقول[1]:

بَعْضُ تَصَابِيكَ إِلَى زَيْنَـبِ لَا خَيْـرَ فِي الصَّـبْوَةِ لِلأَشْيَبِ

حذف الخبر جوازا بعد (لا) النافية لدلالة السياق عليه، في (لا خير) وتقديره (لا خير موجود أو كائن) ليدلّ على أنّ الشاعر مقتنع برأيه فلا خير موجود في حبّ الأشيب.

- **حذف الفعل**

يحذف الفعل للاختصار أو للاختزال[2]؛ فيحذف للاختزال وينوب عنه المصدر لئلا يجتمع العوض والمعوض عنه[3]، ويسمّى هذا النوع من الحذف بحذف الاختزال للدلالة على التوكيد كقول الغزال[4]:

أَتَاكَ أَبُو حَفْصٍ وَيحيى بْنُ مَالِكٍ فَأَهْلًا وَسَهْلًا بِالوَغَى وَالمَعَامِـــعِ

رِجَالٌ إِذَا صَبُّوا عَلَيْكَ شَهَـــادَةً حَكَتْ فِيكَ وَقْعَ المُرْهَفَاتِ القَوَاطِعِ

فحذف عامل المصدر (أهلا وسهلا) وجوبا ويقدّر لهما فعل من معناهما فنقول: أهلت أهلا[5] أو حللت أهلا ونزلت سهلا، فالشاعر في البيت الأول يؤكّد تهكّمه وسخطه على هذين الشخصين فجعلهما من أهل الجلبة والفتن والميل على الناس، فبحضورهما تحضر المصائب والمعامع، وحذف الفعل هنا يدلّ على عدم الترحيب بهما والسخريّة من صورة هذين الرجلين.

---

[1] الديوان، ص21.

[2] ينظر: سيبويه، الكتاب، ص269.

[3] ينظر: عاصم بيطار، النحو والصّرف، مطبعة جامعة دمشق، ط6، 1999م، ص145.

[4] الديوان، ص66.

[5] سيبويه، الكتاب، ص270.

وقد يدلّ المصدر المذكور النائب عن فعله المحذوف على التوبة والندم وتأمّل الحياة والزمن والتوقف عن اقتراف الذنوب وطلب الرحمة كقول الغزال[1]:

مَهْلًا فَلَيْسَ العَذْلُ مِنْ شَانِي لَسْتُ عَن اللَّذَّاتِ بِالوَانِي
مَضَتْ ثَلَاثُونَ إِلَى مِثْلِهَا لِي وَثَلَاثُونَ وَثِنْتَانِ
وَالثُّلُثُ الثَّالِثُ فِي غَمْرَةٍ قَلَّ بِهَا بِرِّي وَإِيمَانِي

إلى أنْ يقول:

فَانْقَرَضَ العُمْرُ وَمَا فِي يَدِي مِنْ كُلِّ هَذَا غَيْرُ خُسْرَانِ

وقع الحذف في البيت الأوّل (مهلا) والتقدير (أمهل مهلا قليلا) فاختزل الفعل وعوّضه المفعول المطلق ليدلّ على طلب التريّث لأنّ الزمن يمضي والعمر ينقضي والشاعر لا يزال يلهو، ويأتي الحذف هنا للدلالة على أنّ الشاعر يرغب في محو وحذف زلّات الماضي وذنوب الصّبا ليكمل ما تبقّى من عمره في الطّاعة وطلب المغفرة قبل فوات الأوان.

- **حذف الفاعل:**

يحذف الفاعل في الجملة الفعليّة رغبة من المتكلّم بالإبهام لتعظيم الفاعل[2] وحذفه لا يقوم إلّا بقرينة[3] دالة عليه، وقد يأتي حذفه ليمثّل قفزة على واقع الامتداد النحويّ في محاولة من الشاعر لبث دلالته في ذهن المتلقّي ومن ذلك قول (يحيى بن حكم الغزال) في مدح الأمير الحكم بن هشام[4]:

كَأَنَّ المُلُوكَ الغُلْبَ عِنْدَكَ خُضَّعُ خَوَاضِعُ طَيْرٍ تَتَقِي الصَّقْرَ لُبَّدُ
تُقَلِّبُ فِيهِمْ مُقْلَةً حَكَمِيَّةً فَتَخْفِضُ أَقْوَامًا وَقَوْمًا تُسَوِّدُ

---

[1] الديوان، ص100.

[2] ينظر: قصي سالم، علم المعاني، ص138.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص139.

[4] الديوان، ص16.

إن السّياق العام يقود على دلالة التهويل والتعظيم التي حاول الشاعر طرحها أمام المتلقي، ليبيّن قيمة ومكانة الممدوح في نفس الشاعر والذي يضمر في داخله اسمه في كل من الفعل (تقلّب) و(تسوّد) وكأنّ الشاعر يخرج من خلال حذفه للفاعل المقدّر بـ (أنتَ) إلى دلالة العلوّ والسيطرة والتعظيم عن طريق جعل الفاعل مبهما ممّا يطوّق المحذوف بشيء من الإبهام الذي يرفع من درجة المبالغة فيه.

وفي سياق آخر نجد حذف الفاعل في قول الشاعر[1]:

هَذَا كَلَامٌ لَسْتُ أَقْبَلُهُ الشَّيْخُ لَيْسَ يُحِبُّهُ أَحَدٌ

يتقدّم الناسخ (ليس) كلّا من الفعل (أقبله) والفعل (يحبّه) ويرتبط بهما للدلالة على الاستمراريّة في وجهة نظر الشاعر من أنّ الشيخ الكبير لا تحبّه المرأة وهو يمثّل موقف الغزال حين صار شيخا، فحذف الفاعل والمقدّر بالضمير المستتر (أنا) في الفعل (أقبله)، والضمير (هو) في الفعل (يحبّه) والذي وسع دلالة الفكرة وأعطاها معنى الشموليّة من خلال حذف الفاعل لتصبح فكرة عدم محبة المرأة للشيخ فكرة عامّة ولا تخصّ الشاعر وحده.

- **حذف الموصوف:**

يحذف الموصوف فتقوم الصفة مقامه وتدلّ عليه «ويجوز حذف المنعوت وإقامة النعت مقامه إذا دلّ عليه دليل»[2] وأكثر ما يكون حذفه في باب النداء نحو: يا أيّها المؤمنون أي: القوم المؤمنون، وفي باب المصدر مثل قوله تعالى: «... **مَنْ تَابَ وَعَمِلَ صَالِحًا**»[الفرقان: 25]، أي: وعمل عملا صالحا[3].

---

[1]الديوان، ص42.

[2]محمد تقي الحسيني، البداءة في علم النحو والصرف، منشورات مطبعة النعمان، النجف، ط2، 1977م، ص86.

[3]ينظر: المرجع نفسه، ص98.

كما أنّ حذف الموصوف «يتيح للصفة أن تؤدّي دورا مزدوجا وهي أن تقوم بمهمتها أوّلا ثمّ تقوم بمهمّة الموصوف الغائب ثانيا»[1].

ويأتي حذف الموصوف في كثير منه عند شاعرنا في محاولة للتركيز على صفات الموصوف دون ذكره ومن ذلك هجاؤه لامرأة صلعاء يقول[2]:

مَا تَشْتَفِي أُمّ جرْحٍ مِنْ مُلَاحَـــاةٍ أَوْ تَسْمَع الدِّيكَ يَزْقُو عَشْرَ زَقْوَاتِ

يأتي حذف الموصوف في هذا البيت تجسيدا لحالة الشاعر أكثر من تركيزه على صفة الموصوف المحذوف، فإنكاره لهذه المرأة جعله يُغَيِّبُ ذكر اِسمها في كلامه، ليكتفي بوصفها بالجرداء والصلعاء، انطلاقا من نظرته الساخرة للمرأة عموما وهو ماعرف عنه خاصة في مرحلة الكبر.

2-الحقول الدلاليّة:

ارتبط الدّرس الدلاليّ بالدّرس اللغويّ باعتبار اللغة بمركباتها هي الحامل الأبرز للمعنى، فأية دراسة لا بدّ لها أن تتعرض للمعنى والدلالة التي تحملها المفردات وهذا ما يشكل جزء من التطوّر اللغوي[3].

ولقد اهتم الدلاليّون بوظيفة الكلمات في أداء المعنى كما يقول (بيير جيرو) «يدرس علم الدلالة وظيفة الكلمات، وعلى عاتق هذه الوظيفة يتمّ نقل المعنى»[4]، وهذا يعني أنّ الكلمة تكتسب أهمّيّتها في اللغة العامّة وفي الشعر خاصّة فتصبح «المسؤول الوحيد عن

---

[1]محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصريّة العالميّة للنشر، لونحمان، القاهرة، دط، دت، ص23.

[2]الديوان، ص70.

[3]ينظر: ماهر حبيب، عفراء منصور، التطور الدلالي عند شعراء البلاط الحمداني في الشؤون المدنية والسكنية نموذجا، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، مجلّد 30/ عدد01، مجلّة تشرين للبحوث والدراسات، اللاذقية، سوريا، 2008م، ص50.

[4]بيير جيرو، علم الدلالة، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة، سوريا، دط، 1998م، ص21.

خلق وعي الإنسان في مجتمعه، فهي قد تصبح سجنا حين لا تنفتح على التاريخ، ولا تلتقي بالواقع مكتفية بالتوهيم أو التعزيم عليه»[1].

وفيما يأتي حديث عن الألفاظ المسيطرة على معجم(يحيى بن حكم الغزال) وعلاقتها بالتكوين النفسي لشاعرنا ومؤثرات البيئة المحيطة والظروف المعاشة ومدى مساهمتها في بلورة أشعاره.

أ. حقل الطبيعة:

لقد تردّدت مفردات الطبيعة في شعر الغزال بصورة أساسيّة كمعظم الشعراء الأندلسيين المتأثرين بجمال الطبيعة الأندلسيّة فوظّفوها في أشعارهم لما لها من قدرة تصويريّة كبيرة لما يجول في وجدان الإنسان وما يخالج نفسه، ويمكن للباحث في شعر (الغزال) أن يطلق عليها (كلمة السرّ) أو التيمات الأساسيّة التي يتنوّع عليها شعرهُ ككل.

يضمّ هذا الحقل كل المفردات والألفاظ التي تنطوي ضمن مفهوم الطبيعة وقد احتلّ المرتبة الأولى عند الغزال وذلك لكثرة مفرداته في شعره ومن ذلك نذكر:

- **مفردات النورالعتمة**

دراسة مفردات النور ودلالتها في شعر يحيى بن حكم الغزال، لا تبتعد كثيرا عن مفردات العتمة أو الظلام، فمفردات النور رغم تضادها مع مفردات الظلام والعتمة تقوم بنفس الدّور في الخطاب الشعريّ عنده، إذ جاءت مشحونة بطاقات سالبة في صيغ متعددة، ومن ذلك قوله[2]:

رِيعَ قَلْبِي لَمَّا ذَكَرْتُ الدِّيَارَ وَتَنَوَّرْتُ بِالنَّخِيلَاتِ نَـــــــارَا
وَأَزْهَدَتْنِي ذَاتُ السَّنَا بِبُرُوقٍ مِنْ لَظَاهَا فَمَا أُطِيقُ اصْطِبَارَا

[1]أحمد عبد الحيّ، الشاعر والسلطة، مطبعة الشاعر، طنطا، ط1، 2000، ص204.

[2]الديوان، ص29.

وَقَرِيحُ الفُؤَادِ يَزْدَادُ لِلنَّـــــا رِ وَمِيضُ السَّعِيرِ مِنْهَا اسْتِعَارَا

بالنظر إلى هذه الأبيات نجد الشاعر استعمل عدّة مفردات دالّة على النور هي (تنوّرت، السنا، بروق، لظاها، النار، وميض، السعير) وهي كلّها مرتبطة بالنور مشحونة بدلالات سلبيّة توضح الموقف العامّ والرؤية الإبداعيّة للشاعر؛ فالمتأمّل في البيت الأوّل يجد أنّ الشاعر قد وقف على الطلل، فالأطلال تحمل دلالة العتمة والظلام والحزن على فراق الأحبّة لكن الشاعر يتدارك ذلك بالتأكيد على أنّ الظلام سينجلي وأنّ الحزن سينتهي والأحبّة سوف تلتقي باستخدام مفردات النّور مؤكدا على أنّ بعد الظلام يأتي النور.

يمثّل الليل عند الغزال مصدرا لإذكاء الهموم وإثارة مشاعر الاغتراب بداخله، هذا الليل ليس له آخر يقول[1]:

مَا زِلْتُ أَرْعَى نُجُومَ اللَّيْلِ طَالِعَةً أَرْجُو السَّلْوَ بِهَا إِذْ غِبْتُ عَنْ نَجْمِي

نَجْمٌ مِنَ الحُسْنِ مَا يَجْرِي بِهِ فَلَكٌ كَأَنَّهُ الدُّرُّ وَاليَاقُـوتُ فِي النَّـــــظْمِ

ذَاكَ الَّذِي حَازَ حُسْنًا لَا نَظِيرَ لَهُ كَالبَدْرِ نُورًا عَلَا فِي مَـنْزِلِ النَّعـــمِ

توزّعت مفردات العتمة المضيئة في هذه الأبيات على النحو الآتي: (النجوم، نجم، البدر) كلّها مرتبطة (بالليل) وبالنظر إلى سياقات هذه الدوال نجد بأنها مشحونة بطاقات سلبية متعددة، فالشاعر في هذه الأبيات يصوّر لنا أرقه وألم الفراق الذي يعانيه من خلال تتبعه لنجوم الليل، يتلهّى بها إذا غاب عنه نجمه هذا الأخير الذي يرمز إلى محبوبة الشاعر التي يصوّر لنا حسنها وكأنها البدر نورا وعلوّا، فلطالما كان الليل على مرّ العصور ملهما للفنّانين والمبدعين ولم يكن الغزال أقلّ حظّا من غيره في استلهام ما في الليل من حركات وسكنات ليعبّر بها عن مشاعره وأحاسيسه.

- **مفردات الحيوان**

[1] الديوان، ص33.

يشكّل الحيوان مصدر الإلهام لدى شاعرنا ويستحوذ على جزء كبير من معجمه الشعري من حيث التردّد والحضور، فهو يعدّ رمزا للقيمة الجماليّة لدى المرأة حينا، ورمزا للسخريّة اللاذعة حينا آخر ومن ذلك قوله[1]:

ظَبْيٌ تَبَاعَدَ عَنْ قُرْبِي وَعَنْ نَظَرِي فَالنَّفْسُ وَالِهَةٌ مِنْ شِدَّةِ الأَلَمِ

اختار الشاعر الظبي (الغزال الأبيض) ليعبّر عن جمال محبوبته البعيدة عنه، وهي صورة مألوفة كثيرا ما نجدها في الشعر العربي القديم خاصة الجاهلي منه.

ونجد الشاعر في قصيدة أخرى يشبّه القاضي (يخامر) بالتّيس ساخرا فيقول[2]:

أَتَيْتُ يَوْمًا بِتَيْـــسٍ مُسْتَعـــْبِرٍ مُتَحَـاسِر

فَقُلْتُ: قُومُوا اذْبَحُوهُ فَقَـالَ: إِنِّي يُخَـامِر

فالدالّ (التيس) هنا يوحي إلى أنّ الشاعر يرى في القاضي (يخامر) وهو متحاسر، أي يشعر بأقصى درجات الندم تيسا لا منفعة فيه، ولا رأي له فهو منساق لا حيلة له إضافة إلى ما يرمز له الحيوان من قلة الحيلة، كيف لا وهو بلا عقل.

يقف الشاعر موقف المتشكّك المرتاب في كلّ من حوله، فيقول[3]:

لَا وَمَنْ أَعْمَلَ المَطَايَا إِلَيْـــه كُلُّ مَنْ يَرْتَجِي إِلَيْهِ نَصِيبًا

مَا أَرَى هَا هُنَا مِنَ النَّاسِ إِلَّا ثَعْلَبًا يَطْلُبُ الدَّجَاجَ وَذِيبَـا

أَوْ شَبِيهًا بِالقِطِّ أَلْقَى بِعَيْنَيْـــ ـهِ إِلَى فَأْرَةٍ يُرِيدُ الوُثُوبَـــا

يطرح الشاعر في هذه الأبيات فكرة انعدام ثقته بالبشر فيستخدم الدّوال (الثعلب، الدجاج، الذئب، القطّ، الفأرة) لتوحي بنظرة الغزال الساخرة والناقدة لمجتمع يرى فيه أنّ المصلحة الشخصيّة تتقدّم فيه عن المنفعة العامّة، إذن فالسياق يوضح أنّ الشاعر على

---

[1] الديوان، ص220.

[2] المصدر نفسه، ص174.

[3] المصدر نفسه، ص137.

وعي بحقيقة البشر وهي حقيقة استطاع أن يوظّفها فنّيّا ليتّفق هذا التوظيف مع رؤيته للواقع.

ويكشف لنا ا الغزال في قصيدة أخرى عن عجزه في التواصل مع النساء فيقول[1]:

وَصَرَّحَتْ فِي بَعْضِ تَعْرِيضِهَا مَا حَاجَةُ اللَّيْثِ إِلَى النِّمْرِ

وَالــفَرَسُ الجَائِـعُ مَاذَا لَـــــهُ فِي الجَلِّ وَالبُرْقُعِ وَالضِّـفْرِ

إلى أن يقول:

وَأَتْبَعـت ذَلِكَ: دَعْ عَـنْكَ ذَا أَنْتَ تُـدَاوِي قُرْحَةَ النَّسْرِ

ارتبطت مفردات الحيوان في الأبيات (الليث، النمر، الفرس، النسر) بمفردات العجز فلا حاجة لليث إلى النمر والفرس الجائع لا قوّة له ولا ضفر، والشاعر قدرته لا تتعدى مداواة قرحة جرح تنفضّ، إذن فالنمر عاجز والفرس الجائع عاجز، والشاعر عاجز.

ب. الحقل الفلسفي

استعمل الشاعر مصطلحات فلسفيّة باعتبارها «علم الأشياء الأبديّة الكليّة» فنجد في شعره حديثا عن النفس والروح ومن ذلك قوله[2]:

تَمَنَّيْتُ أَنْ أَدْرِي وَهَلْ تَنْفَعُ المُنَــى إِذَا زَالَ هَذَا الرُّوحُ أَيْنَ يَكُـــــونُ؟

ويقول:

لَئِنْ كَانَتِ الأَرْوَاحُ مِنْ بَعْدِ بَيْنِهَا بِهِنَّ إِلَى مَا خَلْفَهُنَّ يَقِيـــــــــنُ

ويقول أيضا:

فَرَوْحِي لَا يَنْفَكُّ فِي وَصْلِ رَبِّــهِ وَإِنْ حَالَ حِصْنٌ دُونَ ذَاكَ حَصِينُ

ويقول كذلك في سياق آخر[1]:

---

[1] الديوان، ص51.

[2] المصدر نفسه، ص97.

لِي جَســدٌ بَالٍ وَلَكـنَّمَـــا كُبَّ فِيهِ رُوحُ شَيْطَـــانِ

تردّد مصطلح (الروح) في شعر الغزال بصورة أساسيّة وخاصة أثناء حديثه عن النفس البشريّة ومصيرها بعد الحياة ويظهر ذلك من خلال تساؤلات الشاعر عن حال الإنسان بعد الموت وهذا ما يقودنا إلى التأكيد مرة أخرى على أنّ شاعرنا له اتّصال وثيق بالفكر الفلسفي في عصره.

جـ. حقل الألوان

تعدّ ظاهرة استخدام اللون في الخطاب الشعريّ ظاهرة بارزة في الشعر العربيّ والأندلسيّ بالخصوص وهو ما أطلق عليه البلاغيّون اسم (التدبيج)الذي يعرّفه العلويّ بقوله: «هو أن تذكر في الكلام ألوانا من الأصباغ تدلّ على المدح والذمّ...»[2].

فالألوان لها علاقة وثيقة بالمعجم الشعريّ لأن اختيار الألفاظ بطريقة معيّنة يُثير معان كثيرة لدى المتلقّي ويفتح أمامه باب الخيال الواسع، وإنّ تكرار الشاعر للون معين في نصوصه يسهم في «تفسير دلالة اللون مما يعين على فهم التجربة الشعريّة بوجه عامّ»[3].

ومن بين الألوان التي تكرّرت لدى شاعرنا في سياق المدح قوله[4]:

يخْضرّ ما يلمس من يابس وما يطأ من مجدب يعشب

وظّف الشاعر مفردة (يخضرّ) و(يعشب) كرمز باعتبار السياق الذي قال فيه هذا البيت وهو سياق المدح، فالأرض تخضرّ وتعشب بقدوم الأمير الذي يبعث الأمل في نفوس رعيّته كما يبعث اللون الأخضر الجميل الراحة والأمل في نفس الإنسان، لكونه لون

---

[1]الديوان، ص101.

[2]العلوي، الطراز، ص78.

[3]يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، دار النهضة العربية، ط1، 1985م، ص96.

[4]الديوان، ص24.

الطبيعة الزاهية التي تشرح الصدر وتجلي الهمّ، إضافة إلى أنّه لون يوحي بالتجديد والتغيير.

د. حقل الأعداد

استخدم الغزال مفردات الأعداد استخداما واضحا في شعره، فهي عنده وحدات معجمية تحظى بنسبة تكرار عالية نذكر من ذلك قوله[1]:

مَهْلًا فَلَيْسَ العَذْلُ مِنْ شَانِي لَسْتُ عَن اللَّذَّاتِ بِالوَانِـــي
مَضَتْ ثَلَاثُونَ إِلَى مِثْلِهَـــا لِي وَثَلَاثُونَ وَثِنْتَـــــــــانِ
وَالثُّلْثُ مِنْهَا فِي سَبِيلِ الصِّبَا وَفِي المَعَاصِي ثُلْثُهَا الثَّانِي
وَالثُّلُثُ الثَّالِثُ فِي غَمْـــــرَةٍ قَلَّ بِهَا بِرِّي وَإِيمَـــــــــانِي
فَانْقَرَضَ العُمْرُ وَمَا فِي يَدِي مِنْ كُلِّ هَذَا غَيْر خَسْــرَانِ

لقد تعامل (الغزال) مع طائفة من الأعداد في هذه الأبيات وهي (ثلاثون، وثنتان، الثلث الثاني) وهذه الدوال فضلا على تكرارها في الأبيات الشعريّة فإنّها تمثل تاريخ الشاعر نفسه وترمز إلى خبرته وتجاربه في هذه الحياة، والتي قضاها بين لهو ولذات حتى ضاع العمر ولم يكسب منه شيئا، مما يعكس لنا نظرة حكمية نابعة من صدق تجربة الشاعر، فكأنّه يودّ لو يوضح للناس حتمية أن العمر وإن طال قصير، إضافة إلى ما يحمله العدد ثلاثة واثنان من دلالة الإفراد والتثنية ،وكأن الشاعر يؤكد على أن العمر فانٍ سواء أعاش المرء بمفرده أو مع غيره.

ويتخذ الشاعر من العدد وسيلة للسّخرية حين يحتجّ أو يرفض، ومن ذلك قوله[2]:

مَا تَشْتَفِي أُمّ جرْحٍ مِنْ مُلَاحَـــاةٍ أَوْ تَسْمَع الدِّيكَ يَزْقُو عَشْرَ زَقْوَاتِ
جَرْدَاءُ صَلْعَاء لَمْ يُبْقِ الزَّمَانُ لَهَا إِلَّا لِسَــانًا مُلِـحًّا بِالمَلَامَـــــاتِ

---

[1] الديوان، ص100.

[2] المصدر نفسه، ص70.

ويقول أيضا[1]:

لَطَمْتُهَا لَطْمَةً طَارَتْ وِقَايَــتُهَا عَنْ صَلْعَةٍ لَيْسَ فِيهَا خَمْسُ شَعْرَاتِ

المتأمل لهذه الأبيات والمتتبع للسياق الذي جاءت فيه يجد أنّ الشاعر قد جعل من الرقم محورا تدور حوله سخريته من المرأة ذات اللسان الحادّ، فهي غير بارعة سوى بالجدال والخصام.

يواصل الغزال سخريته القائمة على ذكر الأعداد في قوله[2]:

وَهَا هُنَا وَاحِدٌ فِي طُولِ لِحْيَتِهِ وَعَرْضها بِضَمَانٍ عَشْرُ لِحْيَاتِ

يسخر الغزال من المبعوث الذي كان قد أرسل قبله إلى بلاد الروم باستخدام الرقم عشرة مقابلا للرقم واحد وكأنّ هذا المبعوث لا يفلح في القيام بأمر غير التباهي بلحيته، فهو لا يصلح لأمر السياسة والدبلوماسية وليس أهلا لها.

هـ. حقل الأعلام

عمد الغزال إلى إضفاء الروح الإسلاميّة في تجاربه الشعريّة من خلال توظيف أسماء الأنبياء، وهذا دليل على تعلّقه بدينه وكانت النزعة الإسلاميّة فيه هي العمود الفقريّ لثقافة الشاعر، ومحور تفكيره واهتمامه في بلاد تعدّدت فيها الأديان، وفي عصر ساده اللهو والابتعاد عن تعاليم الدّين، فنجده يقول في وصف أهوال رحلته[3]:

أَعَاذِلَتِي إِنَّ الظَّــلَامَ بَشِـير وَعِنْدِي رَحْلُ حَاضِر وَبَعِيرُ

إلى أن يقول[4]:

---

[1] الديوان، ص72.

[2] المصدر نفسه، ص73.

[3] المصدر نفسه، ص161.

[4] المصدر نفسه، ص162.

وَمُوسَى بْنَ عِمْرَانَ أَقَامَ بِمَدْيَـــــنَ سِنِينَ حَذَارِ المَوْتَ وَهُوَ أَجِـيرُ
وَأَحْمَدُ لَمَّا أَنْـكَرَ الدَّارَ أَرْقَـــــلَت بِهِ عَيْسجُور* لِلفَـلَاة عُبُــورُ
وَيحيى وَعِيسَى مُوقِنِيــنَ تَوَارِيَـــــا بِأَنْ لَيْسَ يُنْجِي الهَارِبِينَ فُرُورُ
وَقَدْ يَهْرُبُ الإِنْسَانُ مِنْ خِيفَةِ الرَّدَى فَيَلْحَقُهُ مَا خَافَ حَيـْثُ يَسِـيـرُ

يستلهم الشاعر في هذه الأبيات التراث الإسلاميّ، فيتناص معه، عندما يشير إلى قصّة سيدنا موسى عليه السلام ومكوثه في مدين سنين مخافة الموت وهو أجير، وكذلك هجرة الرسول صلى الله عليه وسلّم إلى المدينة المنورة خوفا على من آمن معه من الصحابة، كما يشير إلى قصّة النبيّ يحيى وعيسى عليهما السلام، وكأنه بذكر هذه الأسماء يؤكد على أنّ الإنسان أحيانا يضطر للهروب والابتعاد عمن يحب وعما يحب لأسباب معينة ولكن حنينه دائما لأول منزل.

إن توظيف الغزال للمعتقد الإسلاميّ في شعره كان توظيفا فنّيّا يسعى من خلاله إلى خدمة تجاربه وتعزيز مواقفه، حتّى يعطي لمنطوق كلامه بعدا إشاريّا دينيّا، وبعدا يحمل نوعا من القداسة والصدق.

وفي سياق آخر يوظّف (الغزال) الأعلام للتعبير عن رؤيته المؤيّدة لممدوحه والمرتكزة على صفة أخلاقيّة أساسيّة وهي الكرم يقول[1]:

فَوَاللهِ لَا أَدْرِي وَإِنِّـــي لَشَـاعِر إِلَى أَيِّ وَجْـهٍ مِنْ مَدِيحِكَ أَقْـصِدُ

إلى أن يقول[2]:

مَضَـى مَا مَضَى مَنْ ذِكْرِ كَعْبٍ وَحَاتِمٍ فَقِيلَ هُمَا مِنْ سَائِرِ النَّاسِ أَجَـوَدُ
وَبَعْضُ الَّذِي تُعْـطِي كَأَثْمَـانِ طَـيِّء وَعشرة كَعْبٍ حَيْثُ غَارُوا وَأَنْجَدُوا

* عيسجور: الناقة الصلبة، والسريعة، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة(ع س ج)، ص 433.

[1] الديوان، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص17.

ويقول أيضا[1]:

أَبُو المُـطرّفِ بَادِي كُلَّ مَكْـرُمَةٍ نَعُدُّهَا لِكَرِيـمٍ أَوْ نُسَـمِّيـهَا

إلى أن يقول:

هُوَ الهُمَـامُ الَّذِي مَا مَـثْلَهُ بَشَـرٌ مِنْ نَسْلِ آدَم مَاضِـيهَا وَبَاقِيهَا

إنّ أسماء الأعلام التي وظفها الشاعر كلّها تتصل بالممدوح اتصالا وثيقا وكلّها تؤدي دورا بارزا في تشكيل الخطاب الشعري لدى الغزال حيث جعلها في خدمة غرضه الذي يسعى من خلاله إضفاء الصدق لمنطوق كلامه عن ممدوحه، وما يتميّز به من صفات أخلاقيّة حميدة فاق فيها غيره، فذكر الشاعر للأسماء كـ (كعب، حاتم، أبو المطرف، آدم) أضفى على النص نوعا من الوقار والتأثير في نفس المتلقي.

ثانيا: فنّيات التّصوير الشّعري

يعدّ الشعر تعبيرا عمّا يختلج في نفس الشاعر من إحساسات وانفعالات شعوريّة يجسدها عن طريق نسيج لغويّ خاص، وفق أوزان ممتلئة بتجارب حياتية متنوعة، سواء أكانت حادثة أو موعظة دينية أو حكمة أو ربّما رسالة يبعث بها المبدع إلى المتلقي عبر لغة شعريّة مجازية، انفعاليّة، وجدانيّة وإيحائية في شكل صور تمثل المعاني الذهنيّة المستقرّة في نفسيّة الشاعر.

يعرّف (دي، سي، لويس) الصّورة الشعريّة بأنها «صورة رسمت بكلمات، ربما تحدث من وصف أو استعارة، أو تشبيه، أو تقدّم إلينا في تعبير أو فقرة هي حسب الظواهر وصفّية خالصة للوصف»[2].

---

[1] الديوان، ص239.

[2] سي. دي. لويس، طبيعة الصورة الشعرية، ترجمة: محمد حسن عبد الله، ضمن كتاب اللغة الفنية، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص46.

وهذا التعريف إذن يربط الصّورة الشعريّة بالأشكال المجازيّة كالاستعارة والتشبيه مع احتمال وجودها في التعابير الوصفيّة الخالصة.

إنّ المتتبّع لتعاريف الصورة الشعريّة وكيفيّة تناولها بالدراسة يجد ثمّة خلطا بين الصورة على اعتبار أنّها تعبير لغويّ عن حالة من التماثل، والصورة على اعتبار أنّها تصوّر ذهنيّ ينتجه العقل أو الفكر الصافي، ففريق يرى أنّ الصورة لها منطقها الخاص، وفلسفتها المميّزة، وهما يبعدان عن الأشكال المجازيّة كالتشبيه والاستعارة والكناية[1]، وهذا ما يؤكده أدونيس في قوله: «يخلط الكثيرون بين التشبيه والصورة، حتى ليندر بين قرّاء الشعر الجديد وناقديه من يميّزون تمييزا صحيحا بينهما، فالتشبيه يجمع بين طرفين محسوسين، إنّه يبقي على الجسر الممدود فيما بين الأشياء، وهي إذ تتيح الوحدة في العالم تتيح امتلاكه»[2].

نفهم مما سبق أنّه قد لا تحتوي القصيدة على أحد أشكال الصور البيانيّة من تشبيه واستعارة وكناية، لكنّها في حدّ ذاتها صورة كما يقول دي سي لويس: «الصورة هي الشيء الثابت في الشعر كلّه، وكل قصيدة إنّما هي في ذاتها صورة»[3].

لكن نرى أنّه من التعسّف أن يتمّ الفصل بين الصورة الشعرية وبين أشكال المجاز في البلاغة العربيّة وفيما يأتي حديث أنواع الصّورة الشعريّة في شعر يحيى بن حكم الغزال:

1. الصورة البلاغيّة:

أ. الصورة التّشبيهية:

---

[1] سي دي لويس، طبيعة الصّورة الشعرية، ص70.

[2] أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، ط ط، 2005م، ص230.

[3] سي. دي. لويس، طبيعة الصورة الشعرية، ص45.

تتواجد في كتبنا النقديّة والبلاغيّة تعريفات كثيرة للتشبيه سواء في كتب القدماء أو المحدثين فنجد (العلويّ) يعرّفه بقوله: «هو الجمع بين شيئين أو الأشياء، بمعنى ما بواسطة الكاف ونحوها»[1]، ويعرفه القزوينيّ بقوله: «الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى»[2].

ولا تختلف نظرة المحدثين للصورة التشبيهية عن القدماء كثيرا فيعرّفه (صبحي البستاني) بقوله: «الصورة الشعريّة تقوم على تقريب حقيقتين فلا ينظر إليه فقط من خلال طبيعة كل حقيقة، إذا كانت مجرّدة أو حسّيّة، وإنّما من خلال عمليّة التقريب والجمع بحدّ ذاتها، ومع موقع هذا الجمع داخل السّياق العام، وما يمكن للعلاقة الجديدة المستحدثة بين طرفي التشبيه أن تولد من إيحاءات ومدلولات»[3].

إذن فالصورة التشبيهيّة تحمل دلالات إيحائيّة تختلف باختلاف تصوّر المتلقي وإدراكه وخبراته السّابقة أو طبيعة الإثارة التي تولّدها في نفسه ومخيلته، وأبرع تلك الصّور هي التي تستطيع أن توحي بأكبر قدر ممكن من الدلالات الإيحائية والإثارات التخيّليّة عند المتلقّي.

وفي شعر (الغزال) كمّ غزيرٌ من الصور التشبيهيّة المتنوّعة بين ما هو حسّيّ ومعنويّ، دالّة على براعته في تحويل الخيال إلى تعابير تمثل تجسيدا للأفكار المجرّدة والخواطر النفسيّة ومن ذلك قوله[4]:

فَلَمْ يُعْطِنِي مِنْ مَالِهِ غَيْرَ دِرْهَـــمٍ تَكَلَّفَهُ بَعْدَ انْقِطَاعِ رَجَـــائِي
كَمَا اقْتَلَعَ الحَجَّامُ ضِرْسًا صَحِيحَةِ ذَا اسْتَخْرَجْت مِنْ شِدَّةٍ بِبُكَاءِ

---

[1] العلوي، كتاب الطراز، ص263.

[2] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص209.

[3] صبحي البستاني، الصورة الشعريّة في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986م، ص115.

[4] الديوان، ص119.

استعان الشاعر في هذه الصورة بالتشبيه التمثيليّ وقد سمّي بذلك «لأن وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدّد»[1]، وإذا كان وجه الشبه صورة مأخوذة من متعدّد فإنّ الأمر يحتاج إلى إعمال فكر ودقّة نظر، فكلّما كان التشبيه كذلك كان أبلغ لذلك قيل عنه «ألطف أنواع التشبيه وأدقّها وأكثرها إعانة على توضيح الفكرة وجلاء المعنى لأن وجه الشبه فيها يقع بين هيئات متعددة»[2].

فالشاعر قد صوّر لنا صورة البخل في هذا الرجل الذي لم يعطه من المال غير درهم تكلّفه بعد أن انقطع أمل الشاعر فشبهه بصورة الحجّام حين يقتلع ضرسا صحيحة بعد شدة وبكاء.

وممّا استوقفنا أيضا من الصور التشبيهيّة قوله[3]:

خَرَجَتْ إِلَيْكَ وَثَوْبُهَا مَقْلُـــوب وَلِقَلْبِهَا طَرَبٌ إِلَيْكَ وَجِيـبُ

فَكَأَنَّهَا فِي الدَّارِ حِينَ تَعَرَّضَتْ ظَبْيٌ تَظَلَّلَ بِاللِّوَى مَرْعُوبُ

يصوّر لنا الشاعر خفقان قلب الفتاة واضطرابها، مشبّها حالتها في الدار بالظبي المتظلّل تحت شجرة اللّوى مرعوب وخائف.

ومن الصور التشبيهيّة التي تصوّر رؤية الشاعر للسّواد الذي يعدّ بعدا مرفوضا في أخيلة الشعراء؛ لأنه ظلّ مقرونا بالبؤس والشقاء والألم واليأس، غير أن شاعرنا لم يلجأ إلى ما لجأ إليه الشعراء الآخرون في هذه النظرة السّوداويّة بل جعل منه سمة جماليّة ألبستْ الصّورة معلما قريبا من ذهنيّة المتلقّي ومنحته دلالة مستقرّة في الواقع، يقول[4]:

وَلَبْسٍ* كَثَوْبِ القِسّ جُبْتُ سَـــوَادَهُ عَلَى ظَهْرِ غِرْبِيبٍ** القَمِيصِ نَادِ

---

[1]صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص108.

[2]علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبيّة في الشعر، المكتبة الأزهريّة للتراث، دط، 1996م، ص178.

[3]الديوان، ص122.

[4]المصدر نفسه، ص157.

* لبس: الظلام، ينظر لسان العرب، مادة (ل، ب، س)، مج5، ص1001.

في هذه الصورة يجمع لنا الشاعر بين ما هو معنوي وما هو مادّيّ فشبّه (لبس) وهو الظلام بثوب القسّ والجامع بينهما هو سواد اللون، فصورة اللون الأسود تتكرر ثلاث مرات في الشطر الأول يحملها كل من (اللبس، ثوب القس، سواده)، ممّا يعطي دلالة على أنّ الشاعر قد جعل من السّواد سمة جماليّة حين يصف لنا رحلته في البحر، وهو رغم الظلام الدامس لا يشعر بخوف أو قلق على ظهر الغربيب (السفينة)مستمتعا متأملا في روعة البحر وجماله.

اعتمد الغزال على التشبيه التمثيليّ أيضا في مدح الأمير الحكم بن هشام، يقول[1]:

كَأَنَّ المُلُوكَ الغُلْبَ عِنْدَكَ خُضَّعُ خَوَاضِعُ طَيْرٍ تَتَّقِي الصَّقْرَ لُبَّدُ

تُقَلِّبُ فِيهِمْ مُقْلَةً حَكَمِيَّةً فَتَخْفِضُ أَقْوَامًا وَقَوْمًا تُسَوِّدُ

إلى أن يقول:

وَتُعْطِي وَتُعْطِي ثُمَّ تُعْطِي كَأَنَّمَا تُرِيدُ نَفَادَ المَالِ لَوْ كَانَ يَنْفَدُ

تظهر لنا هذه الأبيات صورة الخضوع التي تحيط بالملوك أمام الممدوح وما يشعرون به من الرضا أمام سيطرته وعطائه المتجدّد بتجدّد الأيام، فشبهها الشاعر بصورة خضوع الطير أمام الصقر الجارح، وتعدّد وجه الشبه في هذه الصورة من شأنه أن يفتح لذهن المتلقّي بابا من الاحتمالات كي يدرك علاقة المشابهة بين طرفي التشبيه.

ويرسم لنا الغزال صورة لحسنائه فيقول[2]:

مَا زِلْتُ أَرْعَى نُجُومَ اللَّيْلِ طَالِعَةً أَرْجُو السَّلْوَ بِهَا إِذْ غِبْتُ عَنْ نَجْمِي

نَجْمٌ مِنَ الحُسْنِ مَا يَجْرِي بِهِ فَلَكٌ كَأَنَّهُ الدُّرُّ وَالياقُوتُ فِي النَّظْمِ

ذَاكَ الَّذِي حَازَ حُسْنًا لَا نَظِيرَ لَهُ كَالبَدْرِ نُورًا عَلَا فِي مَنْزِلِ النَّعَمِ

** غربيب: شديد السواد، ينظر لسان العرب، مادة (غ، ر، ب)، مج5، ص2000، والمقصود هنا بالغربيب هو السفينة.

[1] الديوان، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص33.

يصوّر لنا الغزال على عادة العذريين أرقه من خلال تتبعه لنجوم الليل يتسلّى بها في غياب حبيبته، فإذا هي نجم من الحسن، يشبه الدّر، والياقوت في الاتساق والجمال، كما أنّها مثل البدر في النور والعلوّ، وهي صورة تقليدية كثيرا ما نجدها تتكرر في الشّعر العربي القديم حين يشبّه الشاعر محبوبته بالبدر[1].

وعندما تتفاعل صور الشاعر مع الموروث الشعريّ ومع تعاليم الدين والعرف السائد في مجتمعه يقول[2]:

وَرَأَيْتُألسنةالرجال أَفَـــاعِيَا طَوْرًا تَثُورُ وَتَارَةً تَخْـــــتَالُ

فَإِذَا سَلِمْتَ مِنَ المَقَالَةِ غَيْرَ مَا تَجْنِي، فَأَنْـتَ الأَسْعَدُ المِفَضَـالُ

إنّ الدور الرئيس في هذه الصورة هو التشبيه البليغ الذي «يحذف منه الأداة ووجه الشبه، وقد سماه بعض النقاد بالتشبيه الشرعي»[3]، فقد شبه الشاعر هنا «ألسنة الرجال بالأفاعي التي تمتلك القدرة على اللدغ والاغتيال، وهي صورة توحي بأثر اللسان في تحطيم العلاقات الإنسانيّة»[4]، فاللسان هنا يمثّل الغيبة والنميمة وهما خلقان ذميمان نهى عنهما الله ورسوله.

لقد جاءت الصورة التشبيهيّة للغزال في معظمها تحت إطار الصّورة التراثيّة ولم يضف إليها جديدا.

ب. الصّورة الاستعاريّة

حظيتْ الاستعارة بأهميّة بالغة من قبل النقاد قديمهم وحديثهم، فقد عرفها (الجرجاني) بقوله: «الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه

---

[1] الديوان، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص103.

[3] صبحي البستاني، الصورة الشعريّة في الكتابة الفنية، ص108.

[4] الديوان، ص104.

وتظهره وتجيئ إلى اسم المشبه به، وتجريه عليه»[1]، واعتبره (بورتن) «المحك الأساسي للموهبة الشعريّة؛ إذ لا يستطيع أن يستخدمها إلا أعاظم الشعراء، فإنها تجمع الأشياء المتباينة في وحدة جديدة»[2].

يتّفق البلاغيّون عند حديثهم عن الحقيقة والمجاز على أنّ الاستعارة جزء من عمليّة المجاز الذي من شأنه إحداث دغدغة نفسيّة، أي أنّ جوهرها يقوم على الانتقال من دلالة أولى إلى دلالة ثانية والعلاقة التي تربط بينهما هي علاقة المشابهة فالانتقال والمشابهة هما الركنان الرئيسان في تكوينها[3].

وفي ميدان حديثنا عن الاستعارة في شعر (يحيى بن حكم الغزال) نجد أن الشاعر يحاول في تعامله مع الألفاظ الموجودة في متناول كل الناس أن يدفع اللغة في اتجاه جماليّ، ليصنع بالكلمات ما يصنعه الرسّام بالألوان دون أن يحيد عن السّنن النحويّة إنّما «يخلق علاقات جديدة تتصف بالانحرافيّة واللاملاءمة»[4]. ويحاول نقل تجاربه الشعوريّة ورؤيته للأشياء والناس والأفعال إلى صور استعاريّة جميلة يستطيع بها أن يتجاوز المألوف والعلاقات المنطقيّة للأشياء ومن ذلك قوله[5]:

وَإِذَا تَقَلَّبَت الأُمُورُ وَلَمْ تَدُمِ فَسَوَاءٌ المَحْزُونُ وَالمَسْرُورُ

تظهر الصورة الاستعاريّة حين يشخص الشاعر الأمور في صورة إنسان يتقلب في مضجعه قلقا، لتسهم هذه الصورة الاستعاريّة في إيضاح رؤية الشاعر الحكميّة للحياة.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص114.

[2] س. هـ. بورتن، التصوير وألوان المجاز، ترجمة: محمد حسن عبد الله، مقال ضمن كتاب اللغة الفنية، ط1، دار المعارف المصرية، (د ت)، ص88.

[3] ينظر: صبحي البستاني، الصورة الشعريّة، ص69.

[4] المرجع نفسه، ص82.

[5] الديوان، ص187.

تأتي صورة استعاريّة أخرى في شعر الغزال لتنتج دلالة الشعور بالوحدة والشوق يقول[1]:

كَتَبْتُ وَشَوْقٌ لَا يُفَارِقُ مُهْجَتِي وَوُجْدِي بِكُمْ مُسْتَـــحْكِمٌ وَتَذَكُّرِي
بِقُرْطُبَةَ قَلْبِي وَجِسْـــمِي بِبَلْدَةٍ نَأَيْتُ بِهَا عَنْ أَهْلِ وُدِّي وَمَعْشَرِي

إلى ان يقول[2]:

أَلَا يَا نَسِيمَ الرِّيحِ بَلِّغْ سَلَامَـــنَا وَصِفْ كُلَّ مَا يَلْقَى الغَرِيبُ وَخَبِّرِ
وَقُلْ لِشُعَاعِ الشَّمْسِ بَلِّغْ تَحِيَّتِي سمـيك وَاقْـرَأْهَا عَلَى آلِ جَعْفَــرِ

تتكامل الصورة الاستعاريّة في هذه الأبيات حين يظهر الشاعر شدّة الوجد والحسرة والألم الذي يعانيه وهو بعيد عمّن يحبهم ويشتاق إليهم، ويأتي نداء النسيم ومخاطبة شعاع الشمس لينتج دلالة التشخيص حين جعل منهما إنسانا يبلغ السلام والتحيّة.

وحين يصوّر شاعرنا حقيقة الموت يقول[3]:

وَإِنَّ مُقَامِي شَطْرَ يَـوْمٍ بِمَنْـــــزِلٍ أَخَافُ عَلَى نَفْسِي بِهِ لَكَثِيـرُ
وَقَدْ يَهْرُبُ الإِنْسَانُ مِنْ خِيفَةِ الرَّدَى فَيُدْرِكُهُ مَا خَافَ حَيْثُ يَسِيرُ

في هذه الصورة صيّر الشاعر (الردى) وحشا كاسرا لا نجاة منه، يطارد فريسته أينما ذهبت ومهما حاولت الفرار سوف يمسك بها في الأخير، وهو في هذا لم يبتعد عن الآية الكريمة في قوله تعالى:﴿ قُلْ **لنْ يَنفعكُم الفِرارُ إنْ فَررتمْ منَ المَوْت أو القَتل وإذًا لا تُمتعون إلّا قَليلًا**﴾ [سورة الأحزاب: 16].

ج. الصّورة الكنائيّة:

---

[1] الديوان، ص177.

[2] المصدر نفسه، ص179.

[3] المصدر نفسه، ص54.

يعرّف (قدامة بن جعفر) الكناية بقوله: «أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك بل بلفظ يدلّ على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دلّ التابع أبان عن المتبوع»[1]، ويتّضح من تعريفه أنّه قد أطلق على الكناية مصطلح الإرداف.

وعرّفها (السكاكي) بقوله: «هي ترك التصريح بذكر الشيء، على ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك»[2]، ونفهم من هذا التعريف أن المعنى الحقيقي والمجازي متواجدان في السياق وقابلان للقصديّة،وهي مهمة القارئ.

وقد اهتمّ النقد الحديث بالمجاز لاهتمامه باللّغة الشّعريّة باعتبارها اللّغة التي «تتطلع إلى معنى فوق المعنى على أجنحة الخيال وتقتنص اليقظة عن طريق الأحلام»[3].

إذن فالصورة الكنائيّة تعتمد في توليدها على الانزياح والانفلات من المعنى المعجميّ إلى معنى المعنى، فهي تحمل معنيين أحدهما حقيقي والآخر مجازي وهو المقصود.

والمتأمّل لشعر (الغزال) يلتمس صورا كنائيّة موحية بالمعنى الدقيق والمبنى الرائع ومن ذلك قوله[4]:

أَرَى أَهْلَ اليَسَارِ إِذَا تُوُفُّـــــوا بَنُوا تِلْكَ المَقَابِرَ بِالصُّخَورِ
أَبَوْا إِلَّا مُبَاهَاةً وَفَخْـــــــــرًا عَلَى الفُقَرَاءِ حَتَى فِي القُبُورِ
فَإِنْ يَكُنْ التَّفَاضُلُ فِي ذُرَاهـــا فإنّ العَدْلَ فِيهَا فِي القُعُـورِ
رَضِيتُ بِمَنْ تَأَنَّقَ فِي بِنَـــــاءٍ فَبَالَغَ فِي تَصْرِيفِ الدُّهُــورِ

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت، دط، دت، ص157.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، ص512.

[3] لطفي عبد البديع، دراما المجاز، مجلة الفصول، مج6، ع2، 1986م، ص105.

[4] الديوان، ص180.

أَلَمَّا يُبْصِرُوا مَا خَرَّبَتْهُ الـــــدُّ هُورُ مِنَ المَدَائِنِ وَالقُصـُورِ
لَعَمْرُ أَبِيهِمْ لَوْ أَبْـصَرُوهُـــــم لَمَا عُرِفَ الغَنِيُّ مِنَ الفَقِيــرِ
وَلَا عَرَفُوا العَبِيدَ مِنَ المَوَالِـــي وَلَا عَرَفُوا الإِنَاثَ مِنَ الذُّكُورِ
وَلَا مَنْ كَانَ يَلْبَسُ ثَوْبَ صُوفٍ مِنَ البَدَنِ المُبَاشِرِ لِلحَـــرِيرِ
إِذَا أَكَلَ الثَّـــرَى هَذَا وَهَـــــذَا فَمَا فَضْلُ الكَبِيرِ عَلَى الحَقِيرِ

في هذه الأبيات يجمع الشاعر صورة الموت، وصورة المقابر، وصورة التفاخر وصورة العدل والإنصاف، وصورة المدن والبيوت، وصورة العبيد، والإناث والذكور وصورة الثياب أَصُوفًا كانت أم حريرا، كلّها مجتمعة للكناية عن صورة المال وما يفعله في نفس البشر، لذلك جاء المدار غير الفحوى؛ فأهل اليسار كناية عن الأغنياء، و(الذرى والتي تعني فوق الأرض) كناية عن الدنيا، و(القعور والتي تعني تحت الأرض) كناية عن الآخرة،وقوله: (من كان يلبس ثوب صوف) كناية عن العابد الزاهد،وقوله: (البدن المباشر للحرير) كناية عن اللاهي في ملذات الدنيا، كما تُظهر لنا هذه الكنايات صورة الطبقية والتفاضل والتباهي في الدنيا على أساس ما يملكه الفرد من متاع الحياة الزائل، ليجمع الغزال الصور التي ذكرناها فتؤدّي دلالة الصورة الكلّيّة (صورة المال).

وليحيى الغزال في ذكر الموت والتذكير بالفناء قوله في رجل بنى مسكنه إلى جانب المقابر[1]:

أَيَا لَاهِيًا فِي القَصْرِ قُرْبَ المَقَابِرِ يُرَى كُلَّ يَوْمٍ وَارِدًا غَيْرَ صَـــادِرِ
كَأَنَّكَ قَدْ أَيْقَنْتَ أَنْ لَسْتَ صَائِـــرًا غَدًا بَيْنَهُمْ فِي بَعْضِ تِلْكَ الحَفَائِرِ

فالتعبير الكنائي جاء في قوله (واردا غير صادر) وهي كناية عن الموت في قوله (تلك الحفائر) كناية عن المقابر، وهي صور تكشف عن نظرة الشاعر لهذه الحياة التي لا

[1] الديوان، ص171.

يرى فيها إلّا اغترابا حينما يصيّر الإنسان تحت الثرى، فالمال الذي يسليه يصبح مبتذلا أمام الغربة الأبديّة في القبر، بعدها لا ينفع لا مال ولا قصر.

وفي شعر الغزال الكثير من الصّور الكنائيّة التي يسخر فيها من المرأة ومن ذلك قوله[1]:

قَنْوَاءُ مَقْرُونَةٌ مِنْهَا حَوَاجِـــــبُهَا وَالعَيْنُ غَائِرَةٌ تَحْتَ البُثُورَاتِ

يَحْلِفُ مَنْ عَايَنَ الغِيلَانَ مُجْتَهِدًا بِأَنَّهَا غَيْرَ شَكٍّ بِنْتُ سُعْلَاةٍ

تظهر لنا الصورة الكنائيّة في عبارة (بنت سعلاة)، والسعلاة هي الغول، وهذا التعبير يقال للمرأة التي توصف بالخبث والسلاطة فهي إذن كناية عن المرأة قبيحة الوجه سيئة الخلق.

2.الصورة الحسّية:

أ. الصورة السمعية

أفاد الغزال ممّا يسمع من الأصوات في تشكيل صوره الحسّية لينقل للمتلقّي صورا فنّية تنبض بالحياة وبأسلوب فنّي مؤثر، فلم يكتف شاعرنا بتصوير مشاهده دون أن يدخل المكوّن السمعي كلّما أمكن له ذلك ومن ذلك وصف القاضي (يخامر) في صورة الجاهل الذي لا يفقه شيئا[2]:

لَقَدْ سَمِعْتُ عَجِيبًا مِنْ آبدَاتِ يُخَامِر

قَرَأَ عَلَيْهِ غُـــلَامٌ طَهَ وَسُورَةَ غَـافِر

فَقَالَ: مَنْ قَالَ هَذَا؟ هَذَا لَعَمْـرِي شَاعِر

وفي حديثه عن تركه للهو والخمر يقول[3]:

---

[1] الديوان، ص142.

[2] المصدر نفسه، ص173.

[3] المصدر نفسه، ص57.

كأنّي لم أسْمع كِتاَبَ مُحَمَّد وما جَاءَ في التَّنزيلِ فِيهِ مِنَ الزِّجْرِ

ويقول حين يصوّر حاله بعد أنْ قارب القرن[1]:

وَنَقُصَ السَّمْعُ بِنُقْصَانِ البَصَر

وَصِرْتُ لَا أَنْهَضُ إِلَّا بَعْدَ شَر

وفي حديثه عن تقلّب الدنيا بأهلها[2]:

لَا يُجيب الداعية فيه ولا يَرْ جِع منْ عنْدِهِ إليهِ جَوابُ

تتشكّل الصورة السمعية في هذا البيت من خلال الكلمات (يجيب، الداعية، يرجع جواب) وقد أقام الشاعر صورته على السمع، ليذكّر الإنسان بما سيؤول إليه بعد وفاته من أنّه لن يسمع صوته أحد من الخلق.

ب. الصورة البصريّة

تعدّ الصورة البصريّة من أكثر الصور حضورا في الشعر العربيّ لأن الشاعر معروف عنه تصوير ما تقع عليه عيناه، بيد أنّها تختلف من شاعر إلى آخر لأن الصورة المثلى لا تقوم من خلال كونها صورة، بل تقوّم من خلال تفاعل المتلقّي مع صيرورتها في قياس الإحساسات المتداخلة معها على الرغم من كونها خيالا اكتسب مشاعر وأحاسيس[3].

لقد وظّف الغزال الصور البصريّة في شعره بشكل لافت ومن ذلك قوله[4]:

جَرْدَاءُ صَلْعَاء لَمْ يُبْقِ الزَّمَانُ لَـهَا إِلَّا لِسَـانًا مُلِحـًّا بِالمَــلَامَــاتِ

دَقَّتْ حَوَاشِـيهِ وَاسْــتَوَلَّ مَنْظَــرُهُ عِنْدَ التَّكَلُّمِ تَحْتَ الحِنَّةِ الحانـــي

حَتَّى تَخَالَ لَهَا نَفْسًا تُصَوِّرُهَـــا أُخْرَى سِوَى نَفْسِهَا عِنْدَ الخَــذَلَاتِ

---

[1] الديوان، ص184.

[2] المصدر نفسه، ص36.

[3] ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، مج1، ط1، 1996م، ص31.

[4] الديوان، ص141.

قَنْوَاءُ مَقْرُونَةٌ مِنْهَا حَوَاجِبُهَـــــا وَالعَيْنُ غَائِرَةٌ تَحْتَ البُثُـــــرورَاتِ

إلى أن يقول[1]:

لَطَمْتُهَا لَطْمَةً طَارَتْ وِقَايَتُهَــا عَنْصَلْعَةٍ لَيْسَ فِيهَا خَمْسُ شَعْرَاتِ

كَأَنَّهَا بَيْضَةُ الشَّارِي إِذَا بَرَقَتْ بِالمَأْزِقِ الضَّنْكِ تَحْتَ المَشْرِفِـــيَّاتِ

في هذه الأبيات يصوّر لنا الشاعر امرأة أراد السخريّة منها فقصد الصور البصريّة لأنها أقرب إلى المتلقّي من غيرها، فالقارئ لها يحسّ وكأنّ المرأة ماثلة أمامه في أبشع حالاتها، وبذلك تتحقق غاية الشاعر والتي ظلت موحية بالسخرية المملوءة بالصور المنبوذة لا سيما الصور التي لم تخطر على بال أحد.

ومن الصور البصريّة التي استوقفتنا في شعر الغزال تصويره لنفسه وما آل إليه جسده بعد عمر طويل يقول[2]:

اِرْبَدَّ مِنِّي الوَجْهُ وَابْيَضَّ الشَّعْـر
وَصَارَ رَأْسِي شُهْرَةً مِن الشَّهـر
وَيَبِسَتْ نُضْرَةُ وَجْهِي وَاقْشَعَـر
وَنَقُصَ السَّمْعُ بِنُقْصَانِ البَصَـر
وَصِرْتُ لَا أَنْهَضُ إِلَّا بَعْدَ شَـــرّ
لَوْ ضَامَنِي مَنْ ضَامَنِي لَمْ أَنْتَصِر
فَانْظُرْ إِلَيَّ وَاعْتَبِـرْ ثُمَّ اعْتَبِـــرْ
فـــإِنّ لِلِـــحلوم فَيَّـــا مُعْتَبِـــرَ

لو تأملنا هذه الصور قليلا لأدركنا أثر العمر في تركيب صورة (الغزال)، فبعد أن كان يلقب بالغزال لوسامته أصبح شيخا أبيض الشعر ضعيف البنية، فضلا عن تجاربه

[1] المصدر نفسه، ص143.

[2] الديوان، ص184.

الحياتيّة التي استخلص منها العبروالمواعظ،فأخذ يدعو غيره إلى التأمل إلى ما آل إليه جسده، بعد ما كان شابّا يافعا أصبح شيخا ضامرا، لذلك فليعتبر من يعتبرلأن دوام الحال من المحال.

إنّ هذه الصورة تحمل أبعادا حكميّة إن لم نقل تجربة شخصيّة أراد بها بعث القيم الإنسانيّة الحقيقية التي لا تتمثل في المظاهر الخارجية إنما تكمن في الفحوى وما يقدمه الإنسان من خير في الدنيا ليجده في الآخرة، فالعمر فصيرمهما طال لذا علينا استغلاله فيما ينفع.

يواصل الغزال تصوير ومضاته الحكمية من خلال مخاطبة الزمان وكأنه إنسان فعل به ما فعل، حين أدرك المعنى الحقيقي للحياة وفهم كنهها يقول[1]:

أَلَسْتَ تَرَى أَنَّ الزَّمَانَ طَوَانِـــــي وَبـــدَّلَ خَلْـقِي كُـــلَّهُ وَبـرَانِـــي
تَحَيَّفَنِي عُضْوًا فَعُضْوًا فَلَمْ يَـــدَعْ سِوَى اسْمِي صَحِيحًا وَحْدَهُ وَلِسَانِي
وَلَوْ كَانَت الأَسْمَاءُ يَدْخُلُهَا البِلَـــى لَقَدْ بَلِيَ اسْمِي لِامْتِدَادِ زَمَانِـــــي
وَمَالِي لَا أَبْلَى لِتِسْعِينَ حَجَّـــــة وَسَبْعٍ أَتَتْ مِنْ بَعْدِهَا سَنَتَـــــانِ
إِذَا عَنَّ لِي شَخْصٌ تَخَيَّلَ دُونَـــه شَبِيهُ ضَبَابٍ أَوْ شَبِيهُ دُخَـــــانِ
فَيَا رَاغِبًا فِي العَيْشِ إِنْ كُنْتَ غَافِلًا فَلَا وَعظ إِلَّا دُونَ لَحْظِ عَيَـــانِ

نلاحظ في هذا الأبيات أهمّية حاسّة البصر في قوله (ألست ترى) وما لها من قدرة في مداعبة المشاعر والأحاسيس وإظهار علامات التأثير والتأثّر خاصّة ما يتعلّق بخلاصة التّجربة التي تظهر في إيحاءات الوجه وتبدّل الشكل والجسم، لأن الشاعر قد عاش حياة مليئة بالتجارب ظلّت راسخة في ذاكرته ترجمها في صور بصريّة باعتبارها معيارا للتأثير في الآخر وهذا ما يؤكده قوله (فلا وعظ دون لحظ عيان).

ج. الصورة الشمّية

[1] الديوان، ص233-234.

بما أنّ شاعرنا ابن بيئة الأندلس الخلّابة التي تكثر فيها المشمومات الطيّبة، والشذى الذي تبعثه الأزاهير والنّسيم العليل وما يحمله من روائح زكيّة، كلّ ذلك كان له تأثيره الخاصّ على تقوية حاسّة الشمّ لدى شاعرنا فوظّفها في صوره الحسّية لإضفاء الحيوية على صوره ومن ذلك قوله في نصر الخصيّ[1]:

فَصَارَ فِيهَا كَأَشْقَى العَالَمِيـــنَ وَإِنْ لَفُّوهُ بِالنَّفْــحِ فِي مِسْكٍ وَكَافُورِ

مَا العُرْف*** لَوْ أَخْبَرُونَا بَعْدَ ثَالِثَةٍ إِلَّا كَعُرْفِ سِوَاهُ فِـي المَنـاخِيرِ

إنّ الإنسان حين لا يسلم من المعاصي والآثام فإنّه حين يموت يبقى أشقى العالمين وإن لفّوه بالنفح في مسك وكافور وتبقى رائحته كريهة نتيجة أعماله السيئة فنصر الخصيّ هلك بسبب خيانته وأفعاله.

وظّف (الغزال) حاسّة الشمّ للتعبير عن أمور معنويّة فجعل للذنوب رائحة تفوح وفي هذا تجسيد وتقوية لأثر الصورة الفنّية وفي ذلك يقول[2]:

وَمِنْ إِنْعَامِ خَالِقِنَا عَلَيْنَـــا بِـأَنَّ ذُنُوبَنَا لَيْسَــتْ تَفُوحُ

فَلَوْ فَاحَتْ لَأَصْبَحْنَا هُرُوبَـا فُرَادَى بِالفَلَا مَا نَسْتَرِيحُ

وَضَاقَ بِكُلِّ مُنْتَحِلٍ صَلَاحًا لِنُتْنِ ذُنُوبِهِ البَلَدُ الفَسِيحُ

إنّ هذه الرائحة النتنة للذنوب لولا ستر الله تعالى علينا لانتشرت في الآفاق ولأصبح الواحد منّا يهرب في الفلاة حتى لا يشمّ الناس ريحه الكريهة لكثرة ذنوبه، وهذه الصورة وإنْ اتّسمت بالطرافة فهي لا تخلو من التقليد والمحاكاة، فهذا المعنى نجده عند أبي العتاهية في قوله[3]:

أَحْسَنَ اللهُ بِنَا أَنَّ المَــنَايَا لَا تَفُــوحُ

---

[1] الديوان، ص60.

*** العرف: الرائحة وأكثر ما تستعمل الكلمة في الطيّبة منها، ينظر: لسان العرب مادّة [ع ر ف]، ص1020.

[2] الديوان، ص42.

[3] ديوان أبي العتاهية، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، دط، 2003م، ص55.

د. الصورة الذوقيّة

لم تكنْ حاسة الذوق كثيرة الورود بالمقارنة مع حاسّة البصر في تشكيل الصورة الشعريّة عند (الغزال)، وهذا أمر غير مستغرب؛ لأنّ الذوق من الحواس الخاصّة والإنسان يتذوّق في الغالب لنفسه لا لغيره.

ساهمت حاسة الذوق كبقيّة الحواسّ في رسم الصورة الحسّية لدى شاعرنا، فوظّف بعض أصناف الذوق في شعره كالعذوبة والحلاوة والمرارة، واللذة، محمّلة بالدلالات والرموز ومن الصور الحسّية التي وردت فيها حاسّة الذوق قوله[1]:

تَفَتَرُّ عَنْ دُرٍّ تَنَاسَقَ نَظْمُهُ فِيهِ لُثَاةٌ عَذْبَةٌ وَغَـــرُوب*

حَاوَلت مِنْهَا رَشْفَةً فَكَأَنَّهَـا عَسَلٌ بِمَاءِ سَحَابَةٍ مَقْطُوبُ

تشكّلت الصورة الذوقيّة في هذين البيتين من خلال الالفاظ (لثاة، عذبة، غروب، رشفة) وقد وظّف الشاعر هذه الالفاظ متغزّلا بجارية كان قد اشتراها واسمها (طروب) فشبّه ريقها بالعسل الممزوج بماء السحابة.

وليس بعيدا عن هذا السياق يقول[2]:

وَعَانَقْتُ غُصْنًا فِيهِ رُمَّان فِضَّة وَقَبَّلْتُ ثَغْرًا رِيقُهُ رِيقُ سُكَّرِ

يشبه الشاعر ريق محبوبته بالسكر في رسالة شعريّة بعثها إلى أهله وذوي ودّه في قرطبة.

وحين يتحدّث عن مرارة الدنيا يقول[3]:

فَـــمَرَّةً حُلْوٌ وَأَحْيَـــانا مَقِـرْ*

---

[1] محمد رضوان الداية، ديوان الغزال، ص34.

* الغروب: جمع الغرب، وهو كثرة الريق في الفم، ينظر: لسان العرب مادة [غ ر ب]، ص600.

[2] الديوان، ص55.

[3] المصدر نفسه، ص49.

وَعَلْقَمًا حِينًا وَأَحْيَانًا صَبِرْ **

تظهر لنا الصورة الحسّية المتوسّلة بحاسّة الذوق والطعم في الألفاظ (حلو، مقر، علقم، صبر) وهي صورة ذوقية وجّهها (الغزال) لتلائم غرضه من القصيدة وهو الحديث عن الغنى والفقر فالإنسان في هذه الحياة يتناوب عليه العسر واليسر.

وعند حديثه عن الخمرة يقول[1]:

وَقَدْ حَدَّثُونِي أَنَّ فِيهَا مَرَارَةً وَمَا حَاجَةُ الإِنْسَانِ فِي الشُّرْبِ لِلمُرِّ؟

اتّخذ (الغزال) من حاسّة الذوق سبيلا إلى نبذ الخمر والدعوة إلى الابتعاد عنها معلّلا بمرارتها.

هـ. الصورة الكاريكاتورية

اعتمد الغزال في صوره على التصوير الكاريكاتوري الذي أضفى على شعره عنصر الطرافة، فجاءت صورة مثيرة للضحك لكلّ من يقرؤها وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على قدرة الشاعر الفنّية على بناء الصورة الكاريكاتورية بناء يقوم على الطرافة والسخرية، في بعض المشاهد التي يستوحيها من الظواهر الاجتماعية المحيطة به.

ولع (الغزال) في بناء الصورة الساخرة خاصّة في مشاهده الحكائية، وهذا ما يبدو جليّا في ذلك الحوار الذي دار بينه وبين ديكه في إطار التشخيص يقول[2]:

أَقُولُ لِدِيكِي إِذْ رَأَيْتَ وُجُوهَهُـم تَعِزُّ فَقَدْ جَاءَتْكَ إِحْدَى الفَجَائِعِ

رَثَى وَاسْتَهَلَّتْ عِنْدَ ذَاكَ دُمُوعُهُ وَقَالَ: كَثِيرًا مَا أَفَاضُوا مَدَامِعِي

---

* مقر: مقر الشيءُ، صار مرّا أو حامضا، ينظر: لسان العرب مادة [م ق ر]، ص305.

** صبر: عصارة شجر مرّ، ينظر لسان العرب مادة [ص ب ر]، ص 201.

[1] الديوان، ص58.

[2] المصدر نفسه، ص198.

تشعّ هذه الصورة بعنصر الإضحاك لأنها تعبّر بشكل مباشر عمّا يدور في ذهن الشاعر، كما أنّها تجنح إلى البساطة في التعبير، ولعلّ ذلك يعود إلى حرص (الغزال) على أن تكون صورة قريبة للناس يفهمها العامّة.

تتكرّر الصورة الساخرة كثيرا في شعر (الغزال) ومن ذلك تصويره لنفسه وقد جرّ تيسا للذبح يقول[1]:

أَتَيْتُ يَوْمًا بِتَيْـــسٍ مُسْتَعْبِرٍ مُتَحَاسِر

فَقُلْتُ: قُومُوا اذْبَحُوهُ فَقَالَ: إِنّي يُخَامِر

تحمل هذه الصورة الكاريكاتورية موقف الشاعر من القاضي (يخامر) الذي لا يفقه من القضاء شيئا والدليل على ذلك اعتذار التيس عن الذبح مدّعيا أنّه يخامر ويريد بذلك أنّه حمارٌ ولحم الحمار لا يؤكل.

ثالثا: فنّيّات الإيقاع الشّعريّ:

1.الإيقاع الخارجي

يقصد بالإيقاع الخارجي تلك الموسيقى الصادرة عن الوزن والقافية، باعتبارهما إطارا خارجيا يمثّل القواعد الأساسيّة العامّة التي يلتزم بها الشعراء في نظم قصائدهم، فهما يمنحان النص الشعريّ خصوصيّة الحضور، إضافة إلى التفاعل الحاصل بين الوزن والموضوع الذي من أجله نظم الشاعر قصيدته، لأنّ نغمة الإنشاد «تتغيّر تبعا للحالة النفسيّة؛ فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهّفة مرتفعة، وفي اليأس بطيئة»[2].

---

[1] الديوان، ص174.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط4، 1972م، ص225.

وفيما يأتي سنقف على أهمّ الأوزان والقوافي التي اختارها (الغزال) لتناسب عواطفه ويعبّر بواسطتها عن رؤيته للعالم من حوله.

أ. الوزن

يعرّف الوزن على أنّه «الروح التي تكهرب المادة الأدبيّة وتصيّرها شعرا، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إنّ الصور والعواطف لا تصبح شعريّة بالمعنى الحق إلّا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن»[1].

ولقد اهتمّ الغزال بالوزن ومجانسته مع الموضع الذي تعالجه القصيدة واختار من الأوزان ما يتناسب مع موضوعات شعره «فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوّة، وتجد للبسيط بساطة وحلاوة، وتجد للكامل جزالة، وحسن اطّراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب بساطة وسهولة وللمديد رقّة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة، ولما في المديد والرمل من اللين كان أليق بالرثاء»[2].

وهذا يعني أن طبيعة الفكرة تقتضي اختلاف الوزن فكل بحر من بحور الشعر إلّا يوفر للمعنى تنسيقا صوتيا يوحي بالدلالات المختلفة.

لقد اتّبع شاعرنا في نظم قصائده ومقطوعاته نهج الشعراء القدامى من حيث طبيعة البحور الأكثر تواترا في شعره كما سيوضحه الجدول الإحصائي:

البحر	عدد قصائده ومقطوعاته
الطويل	18
الكامل	13
الخفيف	06

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار نهضة مصر، ط1، 1967م، ص193.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط1، 1971م، ص269.

مجزوء الرمل	05
السريع	05
البسيط	04
الوافر	04
الرجز	03

المتأمّل لهذا الجدول يستنتج أنّ شاعرنا قد اختار من البحور أطولها وأكثرها شيوعا في الشّعر العربيّ القديم فكما يقول شكري عيّاد: «أربعة أوزان قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصي من الشعر هي: الطويل والكامل والوافر والبسيط»[1].

فيما يأتي حديث عن بعض نماذج البحور الأكثر تواترا في شعر يحيى بن حكم الغزال وهي الطويل، الكامل والخفيف مع الوقوف على بعض ما لحق تفعيلات قصائده من زحافات وعلل، كمحاولة لإبراز دور تلك الزحافات في تكثيف الإيقاع وفق ما يناسب البناء الدلالي للنص.

- **الطويل:**

الملاحظ أنّ بحر الطويل هو الذي يحتلّ صّدارة البحور التي وظّفها الغزال في شعره باعتباره «الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزانا لأشعارهم ولا سيّما الجليلة الشأن»[2].

ومن ذلك قصيدة للغزال في ذكر النفس يقول فيها[3]:

تَمَنَّيْتُ أَمْرًا قَدْ طَوَى اللهُ عِلْمَـــــهُ وَمَا عِنْدَ غَيْرِ اللهِ فِيهِ يَقِيـــــــنُ

تَمَنَّيْتُ أَنْ أَدْرِي وَهَلْ تَنْفَعُ المُنَـــى إِذَا زَالَ هَذَا الرُّوحُ أَيْنَ يَكُـــــونُ؟

---

[1]شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علميّة)، دار المعرفة، مصر، دط، دت، ص35.

[2]إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص227.

[3]الديوان، ص228.

أَفِي نُسْخَةٍ أَمْ هُوَ مُقِيمٌ بِمَوْضِـــــعٍ ـ إِلَى أَنْ يُنَادَى بِالحِسَابِ ـ رَهِيـــنُ
وَهَلْ فِيهِ عَقْلٌ مِثْلَمَا كَانَ أَوْ بِهِ اشْـ تِيَاقٌ إِلَى مَا خَلْفَهُ وَحَنِيـــــــــنُ
جَسَسْتُ بِوَهْمِي جَسَّ أَعْمَى فَـرَدَّهُ مِنَ الغَيْبِ شَيْءٌ لَا يَرَاهُ مُحِيـــــنُ
وَيَا لَيْتَ شِعْرِي أَي شَيْءٍ مُحَـصَّـلٍ يَرَى شَخْصٌ مَنْ قَدْ مَاتَ وَهُوَ دَفِينُ

إنّ اختيار الشاعر لهذا الوزن جاء عن تجربته الشعريّة والشعوريّة لأن بحر الطويل أكثر البحور طولا، لذلك لا يستطيع السباحة فيه إلّا ذو صدر قويّ متمكّن متمرّس فقصيدة (الغزال) في ذكر النفس غنيّة بالمعاني الرّوحيّة والفلسفيّة العميقة، والتي ترمز إلى الثراء المعرفيّ والإبداعيّ الذي تمتع به شاعرنا، فنلاحظ أثناء قراءتنا لأبياتها موسيقى غنائيّة يأتي بها هذا البحر من خلال تكرار (فعولن – مفاعيلن)مع الزحافات التي تعتريها في الصدر والعجز من كل بيت ممّا يساعد الشاعر على أن يجعل من قراءة نصوصه مجالا للتأويل والاحتمال، خالقة ألفة إيقاعيّة بين الشّاعر والمتلقّي.

كما نظم من البحر نفسه قصيدة شعريّة في وصف الخمر، جاءت محاكاة للقصة الخمريّة عند أبي نواس والتي مطلعها[1]:

تَدَارَكْتُ فِي شُرْبِ النَّبِيذِ خِطَائِي وَفَارَقْتُ فِيهِ شِيمَتِي وَحَيَائِـــي
وَلَمَّا رَأَيْتُ الشُّرَّبَ أَكْدَتْ سَمَاهُمْ تَأَبَّطْتُ زِقِّي وَاحْتَسَيْتُ عَنَائِـي
فَلَمَّا أَتَيْتُ الخَانَ نَادَيْتُ رَبَّـــهُ فَهَبَّ خَفِيفَ الرُّوحِ نَحْوَ نِدَائِي

يتجلى لنا من خلال هذه الأبيات قدرة الغزال على استخدامه بحر الطويل من خلال إعطاء الالفاظ حقّها في التعبير عن دلائلها ورموزها وما تحمله من موسيقى أشعرتنا بالكمّ الهائل من المعاني والانفعالات التي تتجسّد في هذه الأبيات، لأن بحر الطويل «يعدّ

[1] الديوان، ص118.

بإيقاعه البطيء والهادئ أكثر ملاءمة للانفعالات الهادئة المسيطر عليها، الممتزجة بعنصر من التأمّل سواء أكانت سرورا غير صاف وهادئ أم حزنا ملطفا هادئا»[1].

وعلى نسق الطويل يقول الغزال في مدح الأمير الحكم بن هشام[2]:

فَـــوَاللهِ لَا أَدْرِي وَإِنِّـــي لَشَـاعِـــــر إِلَى أَيِّ وَجْهٍ مِنْ مَدِيحِكَ أَقْـصِـدُ
كَأَنَّ المُلُوكَ الغُلْـبَ عِنْـدَكَ خُـضَّـع خَوَاضِعُ طَيْرٍ تَتَّقِي الصَّـقْرَ لُبَّـدُ
تُقَلِّـبُ فِيـهِمْ مُـقْلَـةً حكـمـيّة فَتَخْفِضُ أَقْوَامًا وَقَوْمًا تَسَـــوّدُ
لَأَعْطِيَتْ سُلْطَانًا عَلَى السُّخْطِ وَالرِّضَا عَلَيْهَا فَذَلَّتْ حِينَ تَغْـوِي وَتَحْـرِدُ

إنّ الإيقاع الموسيقي في هذه الأبيات يحاكي نفسيّة الشاعر المحبّ لممدوحه وعجز كلماته عن إيفائه حقّه في المدح، فالشاعر هنا يتساءل تساؤل الحائر: من أيّ وجه يمكنه أنْ يمدح الأمير، والملفت للانتباه أنّ زحافات الطويل في هذا النصّ اختصّت بحذف الساكن الخامس (القبض) لتصبح (فعولن –> فعول) (مفاعيلن –> مفاعلن) كالآتي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ... فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن ... فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن ... فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ... فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

إنّ حذف السّواكن في هذه التفعيلات نتج عنه إيقاع سريع يبين لنا هجوم الشاعر على المدح مباشرة دون مقدّمات، وكأنّه يعجل في إبراز صفات الممدوح الذي قصّرت عن مدحه العبارات واحتارت فيه الكلمات.

ومن هنا يتّضح لنا أن بحر الطويل يستوعب ضروبا عدّة من الشعر، ولعلّ هذا ما جعل شاعرنا يكثر من النظم فيه.

---

[1] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط2، ص524.

[2] الديوان، ص151.

- **الكامل:**

جاء الكامل في المرتبة الثانية في شعر (الغزال) لأنّ: «الكامل أتمّ الأبحر السباعيّة، وقد أحسنوا بتسميته كاملا لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدّمين والمتأخرين» ومن ذلك قول شاعرنا[1]:

لَوْ كُنْتُ ذَا زَوْجٍ لَكُنْتُ مُنَغَصًّا فِي كُلِّ حِينٍ رِزْقُهَا أَمْتَارُ
كَمْ قَائِلٍ قَدْ ضَاعَ شَرْخُ شَبَابِهِ مَا ضَيَّعَتْهُ بِطَالَةٌ وَعَقَارُ
إِذْ لَمْ أَزَلْ فِي العِلْمِ أَجْهَدُ دَائِمًا حَتَّى تَأَتَّتْ هَذِهِ الأَفْكَارُ

اختار الشاعر هذا البحر لما فيه من موسيقى عالية تجعله فخما لفخامة الغرض لأنّ الشاعر بصدد تأكيد هدفه في هذه الحياة، ألا وهو طلب العلم والاجتهاد فيه بعيد عن منغصات الحياة، ويلفت انتباه المتلقّي في هذه الأبيات تلك السهولة والرتابة التي توفرها التفعيلة المتكرّرة إضافة إلى قلّة الزحاف والعلل في هذا البحر ما عدا زحاف الإضمار في (متفاعلن ---> متْفاعلن) وعلّة القطع أين أصبحت (متفاعلن --> متفاعل) في ضرب الأبيات أي في التفعيلة الأخيرة والتي التزم بها الشاعر في كل القصيدة.

ومن الكامل أيضا قوله[2]:

أَحْبَابَنَا عُودُوا عَلَيْنَا عَوْدَة مَا مِنْكُمْ بَعْدَ التَّفَرُّقِ مَرغَبُ
كَمْ ذَا أُدَارِيكُمْ بِنَفْسِي جَاهِدًا وَكَأَنَّمَا أُرْضِيكُمْ كَيْ تَغْضَبُوا
وَأَزِيدُ بُعْدًا مَا اقْتَرَبْتُ إِلَيْكُمْ كَالسَّهْمِ أَبْعَدُ مَا يُرَى إِذْ يَقْرُبُ

انساقت عواطف شاعرنا مع هذا البحر فالوزن الشعريّ زاد الحيويّة في المشاعر والعواطف وشدّ انتباه السامع وجعل انشاده يتملّك مشاعر المتلقّي، بفضل الموسيقى التي

---

[1] الديوان، ص182.

[2] مصدر نفسه، ص131.

تولّدها تفعيلات الكامل، فدندنتها من النوع الجهير الواضح الذي يؤثر على السامع، مع المعاني والعواطف والصّور فيتملّك بذلك سمعه وعقله.

- **الخفيف:**

سمّي الخفيف بهذا الاسم لخفّته على اللّسان وطراوته على الآذان، وهو بهذا قريب من النفس، ولسهولته يقترب من النثر ممّا جعله يناسب القصائد الغزليّة ذات الطابع الخفيف ومن ذلك قول الغزال[1]:

رِيعَ قَلْبِي لَمَّا ذَكَرْتُ الدِّيَارَ وَتَنَوَّرْتُ بِالنَّخِيلَاتِ نَارَا
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
وَأَزْهَدَتْنِي ذَاتُ السَّنَا بِبُرُوقٍ مِنْ لَظَاهَا فَمَا أُطِيقُ اصْطِبَارَا
فاعلاتن مستفلعن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

لقد استوعب هذا الوزن النغمة الحزينة للشاعر حين وقف على الأطلال وتذكّر الأحباب وهذا عائد إلى طبيعة الوزن الإيقاعيّة ذات البنية المركّبة من تفعيلتين (فاعلاتن – مستفعلن).

أمّا بالنسبة للزحافات الواقعة في هذا النص فقد تنوّعت بين حذف الثاني الساكن (الخبن) في فَاعِلَاتُنْ –> فَعِلَاتُنْ وفي مُسْتَفْعِلُنْ –> مُتَفْعِلُنْ، وحذف الثاني والسابع (الشكل) في فَاعِلَاتُنْ –> فَعِلَاتُ، ممّا أنتج إيقاعا سريعا، كاد أن يكون مقتصرا على الجمل الفعليّة التي من خصوصيتها الحركة، وكأنّ الإيقاع يواكب حركيّة وحيويّة تلك الجمل.

لقد اختلفت أغراض بحر الخفيف بين النسيب والحماسة والمديح والهجاء، والرثاء والفخر وهذا راجع إلى الأبعاد التي يتمتّع بها هذا البحر فهو: «من أعظم البحور العربيّة

[1] الديوان، ص187.

أبّهة وجلالة وهو لما له من أصل رجزي لا يكاد يخلو من الجلبة»[1] ومن هذا الوزن في الهجاء يقول الغزال[2]:

قَدْ أَرَدْنَا حُسْنَ الثَّنَاءِ عَلَيْكُـــــمْ مَذْ حَلَلْنَا فَلَمْ نَجِدْ مَا نَقُـــولُ
غَيْرَ تَجْمِيرِنَا بِهَائِلِ رَمْـــــــلٍ حَيْثُ شِئْنَا مِنْ جَانِـبَيْهِ نَبُولُ
وَطَعَامٌ مِنَ الضَّرِيعِ أَصَبْنَـــــا هـ عَلَى أَنَّهُ يَسِيرٌ قَلِـــــيلُ
لَيْتَ شِعْرِي مَاذَا عَلَيْكَ مِنَ الإِجْـ مَالِ لَوْ كَانَ مِنْكَ فِعْلٌ جَمِيلُ
وَلَعَمْرِي لَأَنَّكَ أَوْسَعُ فِي العُـــذْرِ وَلَـــكِنْ لِقَولِـنَا تَأْوِيـــــــلُ

لعلّ استخدام الشاعر لهذا الوزن يعود إلى أنّه يمتاز بالتدفّق الظاهر للمعاني كما أنّه يجود في الوصف وتصوير الانفعالات وهذا ما يظهر لنا من خلال هذه الأبيات التي ينتقد فيها (الغزال) عامل (تدمير) على تقصيره في عمله فليس له فعل جميل.

لقد كان الغزال حريصا على تنويع الإيقاع وتكييفه بحسب ما تقتضيه حالته النفسيّة فاختار من البحور ما يناسب تجربته الشعرية والشعورية، بعيدا عن الرتابة التي يقع فيها بعض الشعراء حين يفرضون على أنفسهم الالتزام بالنموذج الخليلي.

ب. القافية

اختلف العلماء في تعريف القافية وتحديد حروفها فمنهم من جعلها تشمل آخر كلمة في البيت، ومنهم من جعلها مقتصرة على حرف الرويّ[3]، أمّا الخليل فقد عرّفها على أنّها: «آخر حرف ساكن من البيت إلى أوّل ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن الأوّل»[4]، ويبقى هذا التعريف هو الصحيح الشائع.

---

[1] عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ط5، 1981م، ج1، ص507.

[2] الديوان، ص203.

[3] نظر: علي الشوابكة وأنور أبو سليم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، جامعة مؤتة، مركز جوهرة القدس التجاري، عمان الأردن، 1991م، ص193.

[4] ابن منظور، لسان العرب، ج15، ص195.

وللقافية أهمّية بالغة، إنّها بمثابة الأساس الذي تبنى عليه ركائز البيت الشعري، فهي وإن كانت كلمة أو بعض كلمة إلّا أنّها عنصر أساسيّ وجزء مهمّ في تكوين البناء الموسيقي العام للنصّ كونها «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمّى الشعر شعرا حتّى يكون له وزن وقافية»[1].

وتساعد القافية الوزن على «إحداث التّناسب الصوتيّ والتناسب النغميّ في القصيدة»[2] عن طريق ما يخلّفه تكرارها من نغمة موسيقيّة عذبة «تكون جزء هامّا من الموسيقى الشعريّة»[3].

ولعلّ أهمّ ما يميّز القافية عن الوزن أنّها تمثّل مجالا اختياريّا متاحا للشاعرفهي لا تقوم على نموذج يضبط سلفا كما هو الحال في الوزن الذي لا بدّ للشاعر أن يلتزم به؛ فالشاعر يختار في بداية النظم القافية التي يريد أن يبني عليها قصيدته بحريّة مطلقة، إلّا أنّ هذه الحريّة لا تدوم إذ يجب أن يتقيّد بها لاحقا، لأنّ هذه التقفية ستصبح هي الأخرى نموذجا سابقا يفرضه الشاعر على نفسه، وهذا ما دفع القدامى إلى نسبة القصائد إلى رويّها.

وعند تتبعنا لقصائد (الغزال) نجد حروف الرويّ تسير في كمّها ونوعها على النحو الآتي:

حرف الروي	تواتره العددي في القصائد والمقطوعات
الهمزة	2
الباء	10

[1] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، دط، دت، القاهرة، مصر، ص5.

[2] زين كامل الخويسكي وآخرون، في اللغة والأدب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004م، ص11.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص246.

التاء	2
الحاء	2
الدال	6
الراء	20
السين	1
العين	2
القاف	2
الكاف	1
اللام	10
الميم	5
النون	9
الياء	2

المتأمّل لهذه المعطيات يخلص إلى أنّ شاعرنا استخدم من الحروف أكثرها شيوعا في الموروث الشعري العربي وهي (الدال، الراء، اللام، الميم والنون) استنادا إلى تقسيم إبراهيم أنيس لأحرف الروي وتصنيفها بحسب درجة شيوعها في الموروث الشعري العربيّ «فالأحرف الشائعة هي (ب، د، ر، س، ع، ل، م، ن)» والأحرف المتوسطة الشيوع هي (ف، ح، ل، ء، ج، ي، ق) وقليلة الشيوع هي (ص، ض، ط، ه، ث، ت) أمّا النادرة فهي (غ، ذ، ظ، ز، خ، ش، و)[1].

إذن فاختيار الشاعر لحروف الرويّ في شعره كان موافقا تماما لمبدأ الشيوع إضافة على ملاءمته لنفسية الشاعر وما يختلج بداخلها من أحاسيس ومشاعر، وحرف الرويّ في الشعر يجيء متحركا أو ساكنا لذلك قسّم القدماء القافية تبعا لذلك إلىمطلقة يكون فيها الرويّ متحركا، ومقيّدة يكون في الرويّ ساكنا.

[1] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص284.

- **القافية المطلقة:**

لقد جاءت القافية المطلقة في شعر الغزال أكثر بكثير من القافية المقيّدة وفيما يلي نقسّم القوافي المطلقة حسب عنصري الردف والتأسيس إلى:

- القوافي المؤسسة:

التأسيس هو ألف تسبق حرف الرويّ بينهما حرف واحد متحرّك يسمّى (الدخيل)[1]، وتكرار القوافي المؤسسة في شعر الغزال استدعى تماثلا صوتيّا ساهم إلى حدّ كبير في إبراز الجانب الدلاليّ وتعميقه ومن ذلك قوله[2]:

أَيَا لَاهِيًا فِي القَصْرِ قُرْبَ المَقَابِرِ يُرَى كُلَّ يَوْمٍ وَارِدًا غَيْرَ صَـــادِرِ
كَأَنَّكَ قَدْ أَيْقَنْتَ أَنْ لَسْتَ صَائِـــرًا غَدًا بَيْنَهُمْ فِي بَعْضِ تِلْكَ الحَفَائِرِ
تَرَاهُمْ فَتَلْهُو بِالشَّرَابِ وَبَعْضُ مَـــا تَلِـذُّ بِهِ مِنْ نَقْـــرِ تِلْـكَ المَزَاهِـــرِ
وَمَا أَنْتَ بِالمَعْنُونِ عَقْلًا وَلَا حِجًى وَلَا بِقَلِيـــلِ العِـــلْمِ عِنْدَ التَخَابُـــرِ

لقد أحدث تواتر التأسيس في هذه القصيدة تماثلا صوتيا أعطى نغما موسيقيّا جميلا ألقى بظلاله على المعنى حيث احتفظت ألفاظ القوافي (صادر، حفائر، زاهر) بإيقاع ممدود ساهم في تخفيف سرعة الإيقاع في آخر كل بيت لينسجم مع الجوّ الانفعالي الذي يكشف الشاعر فيه عن النهاية الحتميّة للإنسان وهي الموت مهما طال به العمر ويعزز هذه الدلالة أسلوب النداء في البيت الأوّل أين تظهر لنا رغبة الشاعر في لفت انتباه السامع إلى هذه الحقيقة المطلقة.

- القوافي المردوفة:

---

[1] ينظر: أبو الحسن أحمد بن محمد، الجامع في العروض والقوافي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1989م، ص275.

[2] الديوان، ص170.

الرّدف هو أن تأتي (ألف) أو (ياء) أو (واو) ساكنة قبل حرف الرويّ، وسمّي ردفا: «لأنّه ملحق في التزامه، وتحمّل مراعاته للرويّ فجرى مجرى الرّدف للراكب، لأنه يليه وملحق به»[1].

لقد اتّخذ هذا النوع من القوافي عند شاعرنا شكلين هما:

الشكل الأول، القافية المردوفة بالألف: وهي أكثر ما يشيع في شعر الغزال وكما نعلم أن الألف حرف يخرج من أقصى الحلق وهي عبارة عن حرف مدّ ولين وصفة اللّين والجهر تجعلها أكثر الأصوات وضوحا في السمع[2] لذلك فقد احتلت القافية المردوفة بالألف في شعر الغزال مساحة صوتيّة كبيرة تناسبت مع الدلالات التي أوحت بمضامينه الشعريّة ومن ذلك قوله[3]:

قَالَ لِي يحيى وَصِرْنَا بَيْنَ مَوْجٍ كَالجِبَـــالِ
وَتَوَلَّتْنَا عُصُـــــوفٌ مِنْ دُبُورٍ وَشِمَـــالِ
شَقَّت القَلْعَين مِمَّـــا فِي عُرَى تِلْكَ الحِبَالِ
وَتَمَطَّى مَلَـكُ المَـــوْ تُ إِلَيْنَا عَنْ حِيَـــالِ
فَرَأَيْنَا المَوْتَ رَأْيَ الـ عَيْنِ حَالًا بَعْدَ حَـــالِ

منحت القافية المردوفة هذه الأبيات إيقاعا يتضمن موجات صوتيّة ممتدّة تحاكي دلالة المقطوعة التي رسم فيها (الغزال) صورة البحر عندما هاج أوّل ما ركبه هو ورفيقه، وقد أعطى الرّدف هنا دلالة مكانيّة ونفسيّة تحملها الألفاظ (جبال، شمال، حبال، حيال، حال)، حيث جاء المدّ الذي يرتفع في نهاية كل بيت متماشيا مع الإيقاع الممدود الذي

---

[1] الخطيب التبريزي (أبو زكرياء يحيى بن علي الشيباني)، الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق: محمد أحمد بلقاسم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص120.

[2] ينظر: التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص130.

[3] الديوان، ص74.

غطّى معظم الأبيات سيّما وأنّ أنفاس الشاعر ورفيقه ترتفع مع ارتفاع أمواج البحر ليشكّل كلّ ذلك محطّة إيقاعيّة منسجمة يتلاءم فيها بناء الكلام مع الوجود الداخلي للشاعر.

أمّا النمط الثاني من القوافي المردوفة فنجد أنّ الشاعر قد زاوج فيها بين حرفيّ المدّ (الياء، الواو) ومن ذلك قوله[1]:

تَمَنَّيْتُ أَمْرًا قَدْ طَوَى اللهُ عِلْمَـــــهُ وَمَا عِنْدَ غَيْرِ اللهِ فِيهِ يَقِيـــــنُ
تَمَنَّيْتُ أَنْ أَدْرِي وَهَلْ تَنْفَعُ المُنَـــى إِذَا زَالَ هَذَا الرُّوحُ أَيْنَ يَكُـــونُ؟
أَفِي نُسْخَةٍ أَمْ هُوَ مُقِيمٌ بِمَوْضِـــعٍ ـ إِلَى أَنْ يُنَادَى بِالحِسَابِ ـ رَهِينُ

أحدثت القوافي المردوفة في هذه الأبيات تحوّلات صوتيّة تراوحت بين ردفي (الياء والواو) ممّا منح المقطوعة إيقاعا متنوّعا لاءمت التحوّلات النفسيّة للشاعر التي امتزج فيها العلم بالغيب فهو يتساءل عن مصير الروح بعد مغادرتها للبدن وهي معان أفرزت التوجّه الفلسفي للشاعر والذي خيّم على القصيدة ككل وهو ما يوضحه أسلوب الاستفهام في البيت الثاني في قوله (إذا زال هذا الروح أين يكون؟).

ويقول ساخرا من ادّعاء الفتاة حبّ الشيخ الكبير[2]:

إِنَّ الفَتَاةَ وَإِنْ بَدَا لَكَ حُبُّهَـــا فَبِقَلْبِـهَا دَاءٌ عَلَيـكَ دَفِيـــنُ
وَإِذَا ادَّعَيْنَ هَوَى الكَبِيرِ فَإِنَّمَا هُوَ لِلكَبِيرِ خَدِيعَةٌ وَقُـــرُونُ
وَإِذَا رَأَيْتَ الشَّيْخَ يَهْوَى كَاعِبًا فَعَلَيْهِ مِنْ دَرَكِ القُرُونِ دُيُونُ

لقد ساهمت أصوات الردف في هذه الأبيات على تحريك المشهد الشعريّ بفعل التزاوج الصوتي بين (الياء والواو) الذي يحاكي نظرة الشاعر المغايرة لغيره من الشعراء ممن يتغزل بالمرأة ويذكر محاسنها، بيد أنّ شاعرنا نظر إليها نظرة يملؤها سوء الظنّ،

---

[1] الديوان، ص95.

[2] المصدر نفسه، ص45.

والإحساس المتألم الناتج عن نظرته للنساء، ممّا يولّد شعورا مزدوجا نحوهنّ تولّد ربّما نتيجة تعرّضه في حياته الطويلة إلى خداعهنّ وكيدهنّ.

- القافية المقيّدة:

إنّ القوافي المقيّدة في شعر الغزال نادرة عكس المطلقة المبثوثة في جلّ شعره، فقد وردت القافية المقيّدة في مقطوعات فقط من مجموع شعره وهو ما يتّفق «مع حالات شتّى للتجربة الشعريّة ويميّزها، ولكنّها على كلّ حال تكون بمثابة نهاية حادّة للبيت تعمّق من الإحساس بحدّة التجربة»[1].

يقول مصوّرا حالته بعد الكبر[2]:

تَسْأَلُنِي عَنْ حَالِي أُمُّ عُمَـــــــرْ
وَهْيَ تَرَى مَا حَلَّ بِي مِنَ الغيَـــرْ
وَمَا الَّذِي تَسْأَلُ عَنْهُ مِنْ خَبَـــــر
وَقَدْ كَفَاهَا الكَشْفُ عَنْ ذَاكَ النَّظَر
وَمَا تَكُونُ حَالَتِي مَعَ الكِبَـــــــر
اِرْبَدَّ مِنِّي الوَجْهُ وَابْيَضَّ الشَّعْـــر
وَصَارَ رَأْسِي شُهْرَةً مِن الشَّهـــــر

جاءت القافية المقيّدة في هذه المقطوعة لتمثّل معادل السكون النفسي والجمود المعنوي بكل ما تحمله القافية المقيّدة من قيمة صوتيّة تجسّد معنى المحدودية والثبات، فهي تعكس إحساس الشاعر بالعجز والحسرة والحزن الناتج عما آل إليه بعد أن كان شابا وسيما، أصبح شيخا هرما، اربدّ منه الوجه وابيضّ منه الشعر، كما أعطى هذا السنن الإيقاعي الذي طغى على بناء المقطوعة من أوّلها إلى آخرها إيقاعا رصينا متماسكا

---

[1] حسن عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص88.

[2] الديوان، ص183.

متتابعا ممّا يجعل القارئ بتوقع هذا الجرس الموسيقي في نهاية كل سطر وكأنّه لازمة أو منبّه.

كذلك نظم شاعرنا على حرف (الكاف) من نفس القافية يقول[1]:

يُعْرَفُ عَقْلُ المَرْءِ فِي أَرْبَـــعٍ مِشْيَتُهُ أَوَّلُهَا وَالحَـــــرَكْ
وَدُورُ عَـيْنَيْــهِ وَأَلْفَــاظُـــه بعد عَلَيْهِمْ يَدُورُ الفَـــلكْ
وَرُبَّمَا أَخْلَفْنَ إِلَّا الَّـــــــتِي آخِرُهَا مِنْهُنَّ سُمِّـــينَ لَكْ
هَذِي دَلِيلَاتٌ عَلَى عَقْلِـــــهِ وَالعقْلُ فِي أَرْكَانِهِ كَالمَلكْ
إِنْ صَحَّ صَحَّ المَرْءُ مِنْ بَعْدِهِ وَيَهْلَكُ المَرْءُ إِذَا مَا هَلَكْ
فَانْظُرْ إِلَى مَخْرَجِ تَدْبِيـــــرِهِ وَعَقْلِهِ لَيْسَ إِلَى مَا مَـلَكْ

يبدو أنّ هذا النّظام الموسيقي قد طغى على أبيات القصيدة من أوّلها إلى آخرها، فقد أعطى هذا الإيقاع المتشابه تماسكا وتماثلا إيقاعيّا جميلا جسّدته العبارات (الحرك، الفلك، لك، الملك، هلك، ملك) وما تحمله من دلالات الحصر والمحدودية، وكأنّ الشاعر يحصر علامات الإنسان العاقل في أربع صفات هي (مشيته، حركاته، عينيه، وألفاظه) فإن ملكها الواحد منّا ملك العقل والحكمة.

الشاعر في هذا النوع من القوافي يتفق واستخدام القدامى للقوافي «فالشعر العربي ينزع إلى القافية المقيّدة»[2] فهي المناسبة للغناء وترجيع الصوت خاصّة إذا علمنا أنّ الشاعر قد عاصر زرياب وظهور الموسيقى في الأندلس.

ومن الظواهر اللافتة للانتباه في شعر الغزال والتي ميّزت قوافي قصائده، ظاهرة الإرصاد والإرصاد في الكلام المنظوم هو «أنْ يبني الشاعر البيت على قافية قد أرصدها

---

[1] الديوان، ص202.

[2] سالم المصري، شعر التصوّف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2007م، ص340.

له، أي أعدّها في نفسه فإذا أنشد صدر البيت عرف ما يأتي به في قافيته، وذلك من محاسن التأليف، لأنّ خير الكلام ما دل بعضه على بعض»[1].

نذكر من ذلك قوله[2]:

لَعَمْرُ أَبِيهِمْ لَوْ أَبْصَرُوهُـــــمْ لَمَا عُرِفَ الغَنِيُّ مِنَ الفَقِـــيرِ
وَلَا عَرَفُوا العَبِيدَ مِنَ المَوَالِـــي وَلَا عَرَفُوا الإِنَاثَ مِنَ الذُّكُــورِ
وَلَا مَنْ كَانَ يَلْبَسُ ثَوْبَ صُوفٍ مِنَ البَدَنِ المُبَاشِرِ للحَـــــرِيرِ
إِذَا أَكَلَ الثَّرَى هَذَا وَهَـــــذَا فَمَا فَضْلُ الكَبِيرِ عَلَى الحَـقِيرِ

فبمجرّد قراءتنا لهذه الأبيات نلاحظ أنّ الكلام بعضه يدلّ على بعض، وتتبادر في أذهاننا القافية التي نتوقع من الشاعر ذكرها فمثلا:

كلمة الغني --- تفرز لنا --- الفقير

كلمة الإناث --- تفرز لنا --- الذكور

كلمة صوف --- تفرز لنا --- الحرير

كلمة الكبير --- تفرز لنا --- الحقير

ومن نفس الأسلوب يقول الغزال[3]:

فَلَمَّا أَتَيْتُ الخَانَ نَادَيْتُ رَبَّهُ فَهَبَّ خَفِيفَ الرُّوحِ نَحْوَ نِدَائِي

إنّ ذكر الشاعر لكلمة (ناديت) في صدر البيت سيفرز حتما دلالة (ندائي) التي جاءت قافية له.

وقوله أيضا[4]:

---

[1] يوسف حسين بكّار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة، بيروت، ط2، دت، ص179.

[2] الديوان، ص180.

[3] المصدر نفسه، ص118.

[4] المصدر نفسه، ص166.

فَأَصْبَحْتُ مَسْرُورًا بِنَائِي مَحَلِّي وَهَلْ لِامْـرِئٍ نَائِـي المَحَلِّ سُرُورُ؟

فكلمة (سرور) يأتي بها السامع قبل أن ينطق بها المتكلّم لأنّ أوّل الكلام موطئ لها، وفي قوله كذلك[1]:

لَمْ ترض أولَائِي وَلَا عَصْرِي وَلَا عَشِيَّاتِي وَلَا فَجْرِي

فبمجرّد ذكر الشاعر (أولائي، عصري، عشياتي) يتبادر إلى ذهن السامع (فجري) الواردة قافية وقوله أيضا[2]:

قُلْتُ لَهَا: إِنْ تَصْبِرِي تُؤْجَرِي قَالَـتْ: وَنَحْنُ الآنَ فِي الأَجْرِ

فكلمة (تؤجري) تفرز لنا القافية المتمثلة في كلمة (الأجر).

وفي قوله[3]:

وَقَدْ حَدَّثُونِي أَنَّ فِيهَا مَرَارَةً وَمَا حَاجَةُ الإِنْسَانِ فِي الشُّرْبِ للمُرِّ

كذلك كلمة (مرارة) أفرزت لنا (للمرّ) وهي قافية البيت.

وعلى العموم فظاهرة الإرصاد كما قال عنها أهل البيان لطيفة المأخذ، دقيقة الصنعة إضافة إلى أنّها تشرك وتنشط ذهن المتلقّي وتثير فضوله من منطلق الافتراض والتوقّع، ممّا يعمّق تفاعله مع النصّ إلى درجة الإحساس بشراكة النظم مع الشاعر، الذي يتعمّد أحيانا ظاهر الإرصاد كي يجذب المتلقّي.

2 – الإيقاع الداخلي

لا تقتصر موسيقى الشعر على الوزن والقافية فحسب، بل تتعدى إلى أنواع أخرى من الإيقاع تسمّى بالإيقاع الداخلي، وهو إيقاع خفيّ له أهميّته بجميع مكوناته الصوتيّة، والبلاغيّة في إحداث موسيقى الشعر وهذه الموسيقى تكمن في قدرة الشاعر على اختيار

---

[1] الديوان، ص167.

[2] المصدر نفسه، ص170.

[3] المصدر نفسه، ص190.

الكلمات ذات النغم وترتيبها بطريقة متآلفة متناسقة ينجرّ عنها ذلك الإيقاع الدّاخليّ بين المقاطع في الأبيات، والذي يتوافق مع الحالة النفسيّة للشاعر حين تتقلب من حال إلى أخرى تماشيا مع تغيّر المقاطع من مقطع إلى آخر ومن بيت إلى آخر، «لأن الانسجام الصوتي الداخلي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها حينا أو بين الكلمات بعضها وبعض حينا آخر»[1]. وعليه وجب علينا أن «ننصت إلى الإيقاع الخاص لكلّ كلمة لغويّة وإلى الجرس الذي تصدره الحروف، وإلى انسجام الإيقاع والجرس في النغم الشعري للبيت الكامل ثمّ الأبيات المتعاقبة»[2].

ينشأ الإيقاع الداخلي من توزيع الحروف في القصيدة، وما يحدثه من دلالات، فالتكرار بأنواعه المختلفة والمحسنات البديعية كالجناس والطباق، والتصدير، يتلوّن معها الإيقاع ويتعدّد ليجسّد تفرّد الشاعر في تجربته الشعريّة ويعكس نفسيّته وهذا ما يتّضح لنا من خلال تلك الأساليب التي اعتمدها (الغزال) في تشكيل إيقاعاته الداخليّة.

أ. إيقاع التكرار:

التكرار من الأساليب المعروفة عند العرب، وهو من محاسن الفصاحة ومظاهر القدرة الفائقة على السيطرة في عناصر اللغة، وتوظيفها، وهو جزء هام من مفهوم الإيقاع الداخلي المتعلّق بالجانب الصوتيّ والجماليّ الذي يكون في الغالب مشفوعا بالثراء الدلالي.

إذن فالتكرار في الشعر لا يخلو من الحسن والجمال والوقع على الأسماع، لذا فقد تعدّدت صوره وأنماطه التي من شأنها أن تؤدي وظيفة إيقاعيّة في بنية النصّ الداخليّة ومن ذلك نذكر:

- **إيقاع المتكرر من الأصوات:**

---

[1] إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي، قضايا الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، ط2، 1399، ص263.

[2] محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة، القاهرة، دط، دت، ج1، ص39.

للحروف دور كبير في إحداث الإيقاع الموسيقى في النص الشعري، لذلك يحرص الشعراء على التعامل مع الأصوات تعاملا دقيقا، فاختيار الشاعر لأصوات معينة لا يكون تلقائيّا ولا عبثا، بل يكون بعد تبصّر ودراية عميقة، تنمّ عن إحساسه المرهف اتجاه الأصوات، فهو يدرك تمام الإدراك بأنّه يجب عليه أن يحيط ألفاظه بنوع من الإيقاع الصوتيّ المنسجم والمتناسق عن طريق أنسجة إيقاعيّة تقع في آذان المتلقّي فتوفّر له متعة ولذّة، وتفتح أمام مخيّلته إيحاءات ودلالات يسعى الشاعر إلى إيصالها له.

يعدّ الصوت اللغويّ من أهمّ دعائم تأديّة المعاني وتمثيلها، وقد لاحظ علماء اللّغة القدامى تلك العلاقة الوطيدة بين الأصوات والدلالات لذلك عرّف ابن جنّي اللغة بـ «أنّها أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم»[1].

والدارس لشعر (يحيى بن حكم الغزال) يجد أنّ الثراء الإيقاعيّ الصّوتي سِمة بارزة في شعره وفيما يأتي دراسة لقسمين من الأصوات هما:

- **إيقاع الأصوات المهموسة:**

سمّيت بعض الأصوات مهموسة انطلاقا من أنّ الهمس هو «الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتيّة حال النطق به»[2] ولا يهتز معها الوتران الصوتيّان ولا يسمع لها رنين حين النطق بها وهي (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ف، ك، هـ) والتي جمعت في قولهم (حثّه شخص فسكت)[3].

وممّا يؤكّد استخدام شاعرنا للأصوات المهموسة قوله[4]:

---

[1] ابن جني أبو الفتح عثمان الموصلي، الخصائص، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2001م، ص33.

[2] كمال بشر، علم اللغة العام، الأصوات، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، دت، ص87.

[3] ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بمصر (دط)،(دت)،ص20.

[4] الديوان، ص150.

إِذَا أُخْبِرْتَ عَنْ رَجُلٍ بَرِيءٍ مِنَ الآفَاتِ ظَاهِرُهُ صَحِيحُ
فَسَلْهُمْ هَلْ هُوَ آدَمِـــــــيّ فَإِنْ قَالُوا نَعَمْ فَالقَوْلُ رِيــحُ
وَلَكِن بَعْضُنَا أَهْلُ اسْتِتَــارٍ وَعِنْـدَ اللهِ أَجْمَـعُنَا جَرِيـــحُ
وَمِنْ إِنْعَامِ خَالِقِنَا عَلَيْنَـــــا بِأَنَّ ذُنُوبَـنَا لَيْسَتْ تَفُـــوحُ
فَلَوْ فَاحَتْ لَأَصْبَحْنَا هُرُوبًـا فُرَادَى بِالفَلَا مَـا نَسـتَرِيــحُ
وضاق بكل منتحل صلاحا لنتن ذنوبه البلد الفــسيــح

لقد بلغ عدد الأصوات المهموسة(51)واحد وخمسون صوتا في هذه المقطوعة مما حقّق إيقاعا موسيقيّا خافتا، هادئا، يخلو من الصّخب وهذا طبيعي إذا ما نظرنا إلى موقف القصيدة وموضوعها، فالشاعر يقرّ حقيقة عامّة وهي أن لا أحد بلا ذنوب لكن من رحمة الله وإنعامه على عباده سترهم وأخفى ذنوبهم، لذلك تناثرت الأصوات المهموسة في جسد القصيدة ككل تواصلا مع نفس الشاعر المنكسرة أمام عظمة الله تعالى ورحمته بعباده، فتوالت (الحاءات) في كل شطر، وفي كل كلمة تقريبا، والحاء من الأصوات الحلقيّة المهموسة التي تدلّ على الاضطراب والحزن، كما يوحي تكرارها بشيء من الضيق والتعب الذي يبدو على الشاعر حين يتذكر ذنوبه التي أرهقت كاهله.

ونجد تكرار الأصوات المهموسة كـ (السين والصاد) في شعر الغزال فيقول[1]:

لَعَمْرِي مَا مَلَّكْتُ مِقْوَدِي الصِّبَا فَأَمْطُوا اللَّذَّاتِ فِي السَّهْلِ وَالوَعْـرِ
وَلَا أَنَا مِمَّنْ يُؤْثِرُ اللَّهْوَ قَلْبُـــهُ فَأُمْسِي فِي سُكْرٍ وَأُصْبِحُ فِي سُكْرِ

إلى أن يقول[2]:

فهل لك في الدنيا سوى الساعة التي تكون بها السرّاء أو حاضر الضرّ
فَمَا سَاقَ مِنْهَا لَا يُحسُّ وَلَا يـــــرَى وَمَا لَمْ يَكُنْ مِنْهَا عَمْيٌ عَن الفِكْـرِ

---

[1] الديوان، ص174.

[2] المصدر نفسه، ص176.

فَطُوبَى لِعَبْدٍ أَخْرَجَ اللهُ رُوحَهُ إِلَيْهِ مِنَ الدُّنْيَا عَلَى عَمَلِ البِرّ

الملاحظ على هذا المشهد من القصيدة تكرار الأصوات المهموسة الصّفيريّة (السين والصاد) والتي تمتاز بصفير عالٍ، إذ أنّ مجرى هذه الأصوات «يضيق جدّا عند مخرجها فتحدث عند النطق بها صفيرا عاليا لا يشاركها في نسبة علوّ هذا الصفير غيرها من الأصوات»[1] وهذا العلوّ تناسب وعلو صوت الشاعر، الذي يكشف عمّا يختلج في صدره من مشاعر وأحاسيس، وكأنها نغمات داعية إلى التوبة والعودة إلى الطريق الصحيح وكأنّها أيضا على اتصال مع نفس الشاعر المضطربة الحزينة النادمة فتكرار صوت (السين) وتواتره في القصيدة والذي آزره صوتيّا صوت (الصاد) وضّح لنا الحالة الشعوريّة للشاعر الراجي النادم المتحسّر على ما فات، كلّ هذا أحدث إيقاعا نغميّا مثيرا يجبر القارئ على المشاركة الوجدانيّة، ويعزز هذه الدلالة صوت (الهاء) «وهو صوت رخو مهموس عند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يحرّك الوتران الصوتيّان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق»[2].

والهاء كما هو معروف تدلّ على الاهتزاز والاضطراب والحزن، وتكرارها يوحي بشيء من الضيق والتعب وهو ما يبدو على شاعرنا خاصة حين يقول من نفس القصيدة[3]:

كَفَانِي مِنْ كُلِّ الَّذِي أُعْجِبُوا بِهِ قُلَيْلَةُ مَاءٍ تُسْتَقَى لِي مِنَ النَّهْرِ

إنّ تكرار الأصوات المهموسة في هذه القصيدة لوّن الأبيات بلون من الترديد الصوتيّ العذب، فتكرار (السين، الصاد، الهاء) أحدث نوعا من البناء الإيقاعيّ للأبيات، ممّا أسهم في تأكيد قدرة الشاعر على الملاءمة بين عناصر تجربته الشعريّة والشعوريّة.

---

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص74.

[2] حسام البهنساوي، الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2005م، ص77.

[3] الديوان، ص175.

- **إيقاع الأصوات المجهورة:**

لم يكتف (الغزال) بالأصوات المهموسة كوسيلة لإيصال المعاني والكشف عمّا يختلج في صدره بل استعان إلى جانب ذلك بالأصوات المجهورة التي تنسجم مع الدلالة التي يتوخّاها من شعره، ولتكمل الدّور الذي بدأته نظيرتها المهموسة.

يعرّف الصوت المجهور على أنّه كل صوت «يقترب فيه الوتران الصوتيّان أحدهما من الآخر فتضيق فتحة المزمار، ولكنّها تسمح بمرور النفس الذي يندفع فيها فيهتز الوتران الصوتيّان»[1]، وعلماء اللغة يسمّون هذه العمليّة بجهر الصوت، ومعنى هذا أنّ الأصوات المجهورة تمثّل القوّة والوضوح وهذا ما أكّده (ابراهيم أنيس) في قوله من أنّ «الأصوات المجهورة أوضح من الأصوات المهموسة، وتتألّف من جميع الأصوات عدا المهموسة»[2]؛ كما تحدّث (ابن الجزري)عن الجهر قائلا: «والجهر من صفات القوّة... وإذا منع الحرف النفس أن يجرى معه حتى ينقضي الاعتماد كان مجهورا»[3].

وللأصوات المجهورة دور كبير في إيقاعيّة الأداء الشعريّ، فلكل صوت منها ظلال إيحائيّة تعبيرية تشارك في إبراز التجربة الشعريّة صوتيّا ودلاليّا، ومن خلال فرز الأصوات المجهورة في شعر الغزال نجد الشاعر قد لجأ إلى تكرار بعض الحروف المجهورة بشكل لافت ومن ذلك ما نجده في قصيدته في ذكر النفس[4]:

تَمَنَّيْتُ أَمْرًا قَدْ طَوَى اللهُ عِلْمَـــــهُ وَمَا عِنْـــدَ غَيْـرِ اللهِ فِيـهِ يَقِيـــــنُ

تَمَنَّيْتُ أَنْ أَدْرِي وَهَلْ تَنْفَعُ المُنَـــى إِذَا زَالَ هَـذَا الـرُّوحُ أَيْـنَ يَكُـــــونُ؟

أَفِي نُسْخَةٍ أَمْ هُوَ مُقِيمٌ بِمَوْضِـــــعٍ – إِلَى أَنْ يُنَادَى بِالحِسَابِ – رَهِيـــنُ

---

(1) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص123.

(2) المرجع نفسه، ص124.

(3) ابن الجزري محمد بن محمد الدمشقي، النشر في القراءات العشر، تحقيق: علي محمد الضباع، المكتبة التجارية، مصر، دط، دت، ص202.

(4) الديوان، ص228–229.

وَهَلْ فِيهِ عَقْلٌ مِثْلَمَا كَانَ أَوْ بِهِ اشْـ تِيَـــاقٌ إِلَى مَـــا خَلْـفَـهُ وَحَنِيـــــنُ
جَسَسِتُ بِوَهْمِي جَسَّ أَعْمَى فَـــرَدَّهُ مِنَ الغَيْبِ شَيْءٌ لَا يَرَاهُ مُحِيـــــنُ
وَيَا لَيْتَ شِعْرِي أَي شَيْءٍ مُحَصَّـلٍ يَرَى شَخْصٌ مَنْ قَدْ مَاتَ وَهُوَ دَفِينُ
أَهُوَ هُوَ؟ أَمْ خَلْقٌ شَبِيهٌ بِمَـــا أَرَى فَهَلْ لِلقُلُوبِ النَّاعِسَاتِ عُيُـــونُ؟
وَكَيْفَ يَرَى وَالعَيْنُ قَدْ مَاتَ نُـورُهَا وَوَاقِعُهُ يُشْبِهُ الوَقَارَ سُكُـــــونُ
تَعَالَى الَّذِي لَا يَعْلَمُ الغَيْبَ غَيْـرُهُ وَلَا عِنْدَ مَخْلُوقٍ بِذَاكَ يَقِيـــــنُ
لئن كانت الأرواح مـن بعد بينها بهـنّ إلى ما خـلفـهن حـــــنين
وَتَمْلك أَنْ يَغْشَى الصَّـفِيُّ صَفِيَّـهُ وَتعلم بَعْدَ المَوْتِ أَيْـنَ يَكُـــونُ؟
فَرَوْحِي لَا يَنْفَكُّ فِي وَصْـلِ رَبِّـهِ وَإِنْ حَالَ حِصْنٌ دُونَ ذَاكَ حَصِينُ
وَيَعْطِفُنِي وِدٌّ عَلَى الوَصْلِ ثَابِـتٌ وَحَبْلُ هَوَى لَا فَصْلَ فِيهِ مَتِيـــــنُ
وَإِنْ تَكُنْ الأُخْرَى فَعُذْرًا فَإِنَّنِـــي إِلَى أَنْ أُنَادَى بِالحِسَابِ رَهِيـــــنُ
لَفَارَقْـتُهُ إِذْ بنْـتُ عَنْـهُ وَإِنَّـــهُ بِقُرْبِي لَوْ يُجْدِي عَلَيَّ ضَنِيـــــنُ
عَلَيْكَ سَلَامُ اللهِ مَا هَبَّت الصبَـا وَمَا نَاحَ فِي أَيْكِ الغُصُونِ حنُـــونُ
لَئِنْ سخنت مِنْ مَعْشَرٍ بِمُصِيبَتِي عُيُـون فَقَـدْ قَـرَّتْ بِذَاكَ عُيُـــونُ

إنّ الغزال في هذه القصيدة لجأ إلى تكرار حرف (النون) في أربع وسبعين كلمة نذكر منها (تمنّيت، يقين، تنفع، المنى، يكون، ينادى، رهين، حنين، بطون، دفين الناعسات، عيون نور، سكون، رهين، ناح، حنّون...).

يعدّ حرف النون أوضح الأصوات المجهورة التي شاعت في شعر الغزال، وأوّل ما يعرف عن هذا الصوت هو ارتباطه بالبكاء والحزن لذلك يسمّى بـ «الحرف النوّاح»[1] وهذا ما يتناسب مع التجربة الشعريّة عند شاعرنا في هذه القصيدة التي يبدو لنا فيها وأنّه في صراع دائم مع ذاته، يتحرّق شوقا لمعرفة الحقيقة، حقيقة ما بعد الموت وهذا ما يظهر

[1] رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص10.

جليّا في بداية القصيدة التي استهلّها بقولة (تمنيّت) والتي كرّرها في البيت الثاني وحقّقت بالفعل رغبته الجامحة لبلوغ هدفه.

والنون كما نعلم «صوت مجهور متوسّط بين الشّدّة والرخاوة، ففي النطق به يندفع الهواء من الرئتين محرّكا الوترين الصوتيين، ثمّ يتّخذ مجراه في الحلق أوّلا، حتّى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى، فيسدّ هبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثا في مروره نوعا من حفيف لا يكاد يسمع»[1].

وقد استأثر حضور هذا الصّوت نسبة عالية في القصيدة إضافة إلى التنوين الذي يفرز صوت النون الساكنة في مثل (أمرًا، مقيمٌ، محينٌ، دفينٌ، عيونٌ...)، وتكرار هذا الصوت كرويّ وفي الحشو مرارا أوحى لنا بموسيقى حزينة وبمسحة أنين خاصّة حين يقول:

عَلَيْكَ سَلَامُ اللهِ مَا هَبَّت الصبَـا وَمَا نَاحَ فِي أَيْكِ الغُصُونِ حنُـــونُ

لَئِنْ سخنت مِنْ مَعْشَرٍ بِمُصِيبَتي عُـيُون فَـقَدْ قَـرَّتْ بِـذَاكَ عُيُـــونُ

فالشاعر إذن على مدار أبياته يصف ذاته وما ستؤول إليه بعد الموت، وحال أحبابه وأصدقائه وأعدائه بعده، فمنهم من سيبكي وينوح، ومنهم سيفرح وهي الدلالة التي جسّدها تكرار حرف النون بشكل لافت في هذه القصيدة ككل.

وفي القصيدة نفسها تبدو الكثافة الشديدة لصوت (اللام) فقد تكرّر في ثنايا القصيدة بشكل لافت أيضا يستدعي التأمل، وهو من حروف اللين المجهورة، ومن صفاته الصوتيّة أنّه «حرف مجهور متوسّط الشدّة، شكله في السرياليّة يشبه اللجام... وصوت هذا الحرف يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق»[2].

---

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص66.

[2] حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دط، 1998م، ص53.

ومن الكلمات التي اشتملت على (اللام) نذكر على سبيل المثال لا الحصر (الله، علمه، زال، عقل، خلفه، الغيب، محصّل، القلوب، وصل، حال، حبل، فضل...).

والملاحظ أنّ معظم هذه الكلمات لا تكاد تخلو من دلالة (الالتصاق والاتصال) وهذا ما يؤكده الشاعر في قوله:[1]

فَرَوْحِي لَا يَنْفَكُّ فِي وَصْلِ رَبِّــهِ وَإِنْ حَالَ حِصْنٌ دُونَ ذَاكَ حَصِينُ

وَيَعْطِفُنِي وِدٌّ عَلَى الوَصْلِ ثَابِـتٌ وَحَبْلُ هَوًى لَا فَصْلَ فِيهِ مَتِيـــــنُ

وفي قوله أيضا:[2]

لَفَارَقْتُهُ إِذْ بِنْتُ عَنْهُ وَإِنَّـــــــهُ بِقُرْبِي لَوْ يُجْدِي عَلَيَّ ضَنِيـــــــنُ

وعلى العموم فقد جمع الغزال في قصيدته هذه بين صوتين مجهورين أحدهما شديد والآخر بين الشّدّة والرخاوة وهذا ما شكّل نوعا من التّوازي بين الشّدّة والوسطيّة، ممّا يوحي بنفسيّة الشاعر القلقة غير المستقرّة فهو يتمنى معرفة حقيقة ما بعد الموت ولكنّه في نفس الوقت يتذكّر أنّ الغيب لا يعلمه إلّا الله وأنّ معرفة ذلك أمر مستحيل وهذا ما يؤكّده في قوله:[3]

تَعَالَى الَّذِي لَا يَعْلَمُ الغَيْبَ غَيْرُهُ وَلَا عِنْدَ مَخْلُوقٍ بِذَاكَ يَقِينُ

وهذا التكرار الكمّيّ لهذه الأصوات أوحى لنا بموسيقى خاصّة أضفت إيقاعات نغميّة جميلة تبرز من خلالها حال الشاعر ونظرته للكون والحياة،كما تظهر لنا نزعته الفلسفية.

- **إيقاع المتكرر من الألفاظ:**

---

[1] الديوان، ص 228.

[2] المصدر نفسه، ص 229.

[3] االمصدر نفسه، ص 229.

تشكّل ظاهرة تكرار الألفاظ قيمة إيقاعيّة ودلاليّة في آن معا، فتكرار لفظ معيّن ينتج موسيقى إيقاعيّة تترك أثرها في المتلقّي ممّا لها من دور كبير في إثراء النصّ الشعريّ فتكسبه طاقة دلاليّة جديدة باعتبارها «وسيلة من الوسائل السحريّة التي تعتمد على تأثير الكلمة المكرّرة في إحداث نتيجة معينة في العمل الشعري»[1].

وفي شعر (الغزال) أمثلة كثيرة عن تكرار اللفظ سواء في البيت الواحد أو في القصيدة ككل، ومن ذلك قوله[2]:

وَتُعْطِي وتعطي ثُمَّ تُعْطِـــي كَأَنَّـــمَا تُرِيدُ نَفَادَ المَالِ لَوْ كَانَ يَنْفَـــــدُ
مَضَى مَا مَضَى مِنْ ذِكْرِ كَعْبٍ وَحَاتِمٍ فَقِيلَ هُمَا مِنْ سَائِرِ النَّاسِ أَجْـوَدُ
وَبَعْضُ الَّذِي تُعْطِي كَأَثْمَانِ طَـــــيْء وَعَشْرَةِ كَعْبٍ حَيْثُ غَارُوا وَأَنْجَدُوا

لقد كرّر الشاعر الفعل المضارع (تعطي) بشكل لافت للانتباه على مستوى هذه الأبيات وتكراره لم يأت تلقائيّا إنّما جاء ليؤدّي دلالة وقصدا معيّنا، ولتأكيد المعنى الذي يرنو إليه الشاعر لأنّ «التكرار إلحاح على جهة هامّة في العبارة، وهذا هو القانون الأوّل له، حيث يكشف عن مدى اهتمام المتكلّم بهذه العبارة، ممّا يحيلنا إلى أنّه ذو دلالة نفسيّة قيّمة»[3]، تتمثل في هذه الأبيات في إصرار الشاعر على إظهار سمة العطاء التي يمدح بها الأمير الحكم بن هشام فعطاؤه قد أعيى حسابه العقول، وماله رغم عطائه لا ينفد فقد فاق كعبا وحاتما، كما أن عطاءه متجدد بتجدد الأيام، وهذا ما يؤكده تكرار الفعل الماضي (مضى) مرّتين للدلالة على تفوق الممدوح في هذه الصفة على من قيل عنهم أجود الناس.

ب. إيقاع التجنيس

---

[1] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبيّة، دراسة في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1987م، ص30.

[2] الديوان، ص17-18.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص276.

يعدّ التجنيس لونا من ألوان التّنميق الصّوتي الذي يولّد موسيقى إيقاعيّة متناغمة وركنا هاما في بناء النص الشعريّ لأنك «لا تجد تجنيسا مقبولا ولا سجعا حسنا حتّى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساقه نحوه، وحتّى تجده لا يبتغي به بدلا، ولا تجد عنه حولا ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن، وأولاه ما وقع من غير قصد من المتكلّم وإن كان مطلوبا بهذه المنزلة وفي هذه الصورة»[1].

إذن فالتجنيس أداة تعبيرية فنّية، تعمل على إكساب الأسلوب فاعلية وتأثيرا من خلال ذلك الاتساق والائتلاف الذي تستسيغه النفس وتطرب له، خاصة إن كان الجناس عفويّا من غير تكلّف بحيث إذا حذف فقدَ الكلام رونقه وبهاءه، فهو يحقق نوعا من الجرس الرخيم والإيقاع النابع من استعمال جمال اللفظ وصواب المعنى[2].

لقد استعمل (الغزال) التجنيس في شعره استعمالا واعيا ومتنوعا ومن أمثلة ذلك نجد التجنيس الاشتقاقيّ الذي «هو توافق اللفظين في الاشتقاق»[3]، أي ما اتفقت فيه الأركان اللفظية في تأليف حروفها ومعناها، ويشتق منها، أو أن يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى.

ويقوم هذا اللون البديعي على تعدّد أشكاله، ذلك أنّ الشاعر بإمكانه أن يشتق من المادة الواحدة أركانا لفظيّة كثيرة، ومن ثمّ تتّسع دائرة التجنيس من لفظتين إلى مجموعة من الألفاظ من خلال التصرف في جذر الكلمة سواء أكان ذلك بالتعريف أو بالتنكير أو باشتقاق الأسماء والأفعال مما يثري المادة اللغوية للنصوص ويخلق نوعا من الإيقاع[4].

من أشكاله في شعر الغزال ما يظهر في قوله[5]:

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1991م، ص11.

[2] ينظر: علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، دت، ص48.

[3] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة والبيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، دط، 1993م، ص354.

[4] ينظر: علي الجندي، فن الجناس، ص50.

[5] الديوان، ص53.

فَقَال مَقــالًا إِذَا مَا بَـــــــلَا هُ بَالِيهِ لَـمْ يَلْفَ فِيهِ خَلَل

يظهر جناس الاشتقاق في هذا البيت في أربعة الفاظ متلاحقة وهي: (قال←مقالا بلاه←باليه)، ويمكن أن نلمس تلك المزاوجة بين المشتقات لأن هناك علاقة طبيعية بينها فالتجانس وقع بين الفعل والمفعول المطلق وبين الفعل واسم الفاعل من خلال انتمائها لجذر لغوي واحد يحقق نوعا من التجانس الصوتي الإيقاعي.

كما نجد التجنيس الاشتقاقيّ في قول (الغزال)[1]:

لتعجّبتُ والذي منه أعجبـ ثُ إذا ما نظرت شيء عُجَابُ

عمد الشاعر إلى تكرار النواة الأصليّة لمادة (ع ج ب) باشتقاق الفعل الماضي مع صيغة المبالغة واشتراك هذه الكلمات في الجذر الأصلي نجم عنه اتفاق في الوضوح السمعي للقارئ مما يزيد من حسن الإيقاع وجماله ويخلف توترا إيقاعيا مكثفا.

كما لجأ الشاعر إلى أنماط أخرى من التجنيس، نذكر على سبيل المثال الجناس الناقص الذي يقوم على اختلاف الركنين المتجانسين في الهيئة أو الترتيب أو العدد والتجنيس الناقص انزياح عن التجنيس التام ومن صوره في شعر الغزل قوله[2]:

يَا نُورُ يَا وَرْدَ الشَّبَـــابِ الَّتِي تطْلع مِنْ أزرَارِهَا الكَوْكَبـــا

عمد الشاعر إلى إبدال حرف النون في (نود) بحرف الرّاء في (رود) ومن خلال هذه المبادلة، نلمس ذلك الانتقال في مخارج حروف الكلمة الأولى إلى مخارج حروف الكلمة الثانية، مما يولّد ذلك الإيقاع المبني على التغاير البسيط بين الكلمتين.

ج. إيقاع المتقابلات اللفظية

---

[1] الديوان، ص68.

[2] المصدر نفسه، ص38.

التقابل اللفظي سِمة أساسيّة من سمات اللغة الشعريّة التي تعمل على توجيه دلالة النصوص الشعريّة وتلوين إيقاعها، ويقوم التقابل اللفظي على المقابلة بين الألفاظ «بإيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة والمخالفة»[1].

إنّ للمتقابلات اللفظيّة كالطباق والمقابلة قدرة كبيرة على تشكيل الإيقاع الموسيقي من خلال تكرار ثنائيات لفظية تولد نغما إيقاعيّا تستسيغه الأذن، كما أنّها «تولّد حركة ذهنية نشطة لكنّها منتظمة تتمثّل في الانتقال بين أجزاء القول الشعريّ، لإدراك علاقات التشابه والاختلاف بينها، ولا تكتمل فاعليتها إلّا وهي داخل السّياق، إذ لا بدّ من مراعاة تموضعها ومكانها من النظم، حتّى يصبح بالإمكان إدراك حركتها المتكاملة والفاعلة في نسيج البناء الشعريّ، وهذا لا يتمّ إلّا عندما تنبثق عن الحركة النفسيّة والوجدانيّة للشاعر وحين تكون خاضعة لتوجهات الموقف الشعريّ»[2].

ومن أمثلة هذه المتقابلات في شعر الغزال نذكر الطباق في مثل قوله[3]:

مَنْ مُبْلِغٌ عَنِّي إِمَامَ الهُـدَى وَالوَارِثَ المَجْد أَبًا عَـنْ أبٍ
أَنِّي إِذَا أَطْنَبَ مَدَّاحُـــــه أوجزتُ فِي القَوْلِ فَلَمْ أُطْنِبِ
وَأَضْحَــت المَشْرِقُ مُشْـتَاقَةً إِلَيْكَ قَدْ غَارَتْ مِنَ المَغْرِبِ

يظهر لنا في هذه الأبيات المحسن البديعي المتمثل في الطباق ليشكل عنصرا إيقاعيا إلى جانب ما يحمله الجمع بين اللفظ وضده من الناحية الدلاليّة من إيحاءات؛ فلجوء الشاعر إلى استحضار هذه المتقابلات من الألفاظ (أطنب ≠أوجز، لمأطنب) و(المشرق ≠ المغرب) يوجّه الدلالة ويعزز الإيقاع، فالشاعر في مدحه للأمير يطلب منه

---

[1] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، ط2، دت، ص636.

[2] ابتسام حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، بيروت ط1، 1997م، ص295.

[3] الديوان، ص126.

أن يفكّ قيده رأفة به، فهو يذكره بأحد العمرين: عمر ابن الخطاب رضي الله عنه، وعمر بن عبد العزيز، وقد أصبح المشرق في شوق إليه، قد غار من المغرب.

ونجد المقابلة في قوله[1]:

للهِ تِلْكَ اللَّيَـالِي وَالسّـرُور بِهَـــــا كَأَنَّمَا أبْصر العَيْن فِي الحُلُـــمِ

فَفَرَّقَ الدَّهْـرُ شَمْلًا كَانَ مُلْتَئِـــمًا مِنَّا وَجَـمَعَ شَمْلًا غَيْرَ مُلْتَئِـــمِ

إنّ الشاعر في هذه الأبيات يؤكد إحساسه وينقل الواقع الذي يعيشه فيكرر ويطابق وفقا لتماوج إحساسه مما يشكّل مشهدا إيقاعيا حافلا بالنغم، متناسقا مع التوقيع النفسي الداخلي المنتظم، حين قابل بين (فرق≠جمع) وبين (ملتئما وغير ملتئم) في البيت الثاني، ولقد أثار التقابل اللفظي المشاعر المتناقضة ما بين التفرقة والجمع في عرضه لذكريات الأهل والخلان، فالأمس ليس الآن، كل شيء قد تغير وتحوّل.

ومن هذا المنطلق فقد كان للتقابل اللفظي بلاغته وجمالياته، ذلك أنّ الضدية الظاهرة بين طرفيه تعدّ مظهرا بارزا أمام القارئ، وبلاغتها تكمن في المعنى المتخفي وراء المتضادات والتي لا يستطيع إلاّ المتلقي الحذق أن يكتشفها بقدراته الخاصّة.

وممّا سبق نستنتج أنّ الأبعاد الفنّيّة في مختلف أشكالها؛ من انزياح لغويّ وتصوير شعريّ وإيقاع فنّي كان لها دور أساسي في تكوين التجربة الشعريّة لدى شاعرنا، إضافة إلى ما دلّت عليه من براعة الشاعر وقدرته في التصرّف باللغة والمعاني.

[1] الديوان، ص37.

الخاتمة

يعتبر شعر (يحيى بن حكم الغزال) ظاهرة شعرية متميّزة في الشّعر الأندلسي خلال فترة صراع الإمارة، فمثّل الاتجاه المحدث في هذا العصر عبر تنوّيعه في المواضيع والأساليب التي وظّفها في شعره، فجاء نتاجه الشعري عصارة ًلما يقارب القرن من الزمن جسّد فيه فكره ورؤيته الخاصة للحياة الاجتماعية والسياسية، وبهذا استطاع بما يملكه من خبرة وبراعة وفطنة وانطلاقا من مرجعياته الفكرية والمعرفية أن ينهج طريقاً خاصا به تميّز به عن أقرانه ومعاصريه، مما دفعني إلى المغامرة في التأويل والتحليل، لأتوصل من خلالها إلى مجموعة من النتائج يمكن تلخيصها فيما يأتي:

- كانت الأبعاد الفنّية والفكرية في شعر الغزال منفتحة على كلّ الاتجاهات الاجتماعية والسياسية والدينية والنفسية والأسلوبية والبلاغية واللغوية والفلسفية والحكمية.
- تبيّن من خلال البحث أنّ عمر الغزال الطويل قد أثّر في نفسيته الأثر الكبير وساهم في تكوين أزمة نفسيّة وصلت إلى حدّ الاغتراب النفسي والرفض كرفضه للزواج وموقفه السلبي من المرأة، والنظرة الساخرة لها.
- إنّ عمر الغزال الذي قارب المائة أظهر حالات نفسية في شعره من خلال التعبير الساخر عن الواقع والمجتمع ورثاء الذات بسبب الكبر.
- استثمر الغزال القصّ والحوار لنقل المتناقضات والسلوك السلبي، وكلّ المظاهر الاجتماعية التي تنفر منها النفوس في محاولة لمعالجة مجتمع مهدّد بالتفتت والانحلال الخلقي.
- الأبعاد الفكريّة في شعر الغزال تشكّلت في إطار التعبير عن مختلف القضايا التي شغلت الإنسان في عصره فتنوّعت بين ما هو فلسفي وحكمي وعقائدي واجتماعي وسياسي وتاريخي.

- يعدّ شعر الغزال وثيقة مهمّة سجّل فيها آراؤه الفلسفية ونظرته للحياة والموت، وأفكاره المتعلّقة بالدنيا والآخرة، والأخلاق والطباع، والنفس والغرائز إضافة إلى دعوته لترك الدنيا الفانية والزهد فيها.
- عبّر (الغزال) في شعره عن مختلف القضايا الاجتماعية والسياسيّة والثقافية التي شغلت الإنسان في عصره، وحاول أن يقدّم تصوراته وآراءه حولها، استنادا إلى الخبرة الطويلة والزاد المعرفي الذي تمتّعت به شخصيّته.
- اصطبغ شعر الغزال بصبغة حكمية ظهرت في جلّ شعره، وذلك لما للحكمة من آفاق واسعة تفتح أمام الشعر بابا من الإيحاءات والإشارات المختلفة وإضافة إلى ما تحمل من عمق الدلالة والتأويل.
- كان لاطّلاع الغزال على التراث الشعري العربي في المغرب والمشرق دور في خلق قدراته، خاصّة فيما يتعلّق بالصور الوصفيّة لما فيها من ابتكار وبراعة لم يعرفها سابقوه.
- حفل النصّ الشعري للغزال بالثقافة المتنوّعة كالدينية متمثلة في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، والشعرية كالنصوص الشعرية المختلفة إضافة للأمثال الشعبية والمصطلحات الفلكية والعلمية وما تعلّق بالتنجيم وغيرها.
- شكّل القرآن الكريم والثقافة الدينية المنبع الأساس لشعر الغزال وهو ما تميّز به شعراء الأندلس عموما، وظهر تأثّره بالقرآن الكريم في معظم شعره أين نجد ألفاظه ومعانيه مبثوثة في قصائده خاصة حين يتحدّث عن الحياة والموت والحساب والثواب والعقاب، كما نلمس تأثره أيضا حين يتساءل عن مصير الإنسان بعد الموت ممّا يدلّ على حبّه للاكتشاف والتساؤل بحثا عن الحقيقة وجوهر الأشياء.
- تظهر النزعة العقلية في شعر الغزال من خلال رفضه لبعض مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية التي سادت عصره، فإيمانه القويّ بالعقل نابع من صدق

منطلقاته ورؤيته للواقع والاشياء مرتبطة بشخصيته القويّة البعيدة عن التملّق والمجاملة.

- تحدّث الغزال بديمقراطية عن القضايا السياسية، فجاهر بآرائه اتجاه بعض الفقهاء والقضاة، ودعا إلى مبدأ المسؤوليّة تكليف وليست تشريف، وهاجم كلّ من استغل منصبه لمصلحته الشخصية ولم يقم بواجبه اتجاه الرعيّة.
- الأبعاد الفنّية في شعر الغزال احتوت على عناصر كان لها الدّور الأساس في تكوين التجربة الشعرية لدى شاعرنا وهي: اللغة، الصورة، الإيقاع، عملت كلّها على تشكيل النصّ الشعري.
- كان للغة الغزال وأسلوبه دور هامّ في بناء النصّ الشعري، عن طريق الألفاظ، والتراكيب والظواهر البلاغية والأسلوبية والنحوية كما ظهرت مقدرته الفذّة على التلاعب بالتراكيب بما يتلاءم وغرضه من نظم القصيدة، وحالته النفسيّة، وهو ما يدلّ على امتلاكه لموهبة لغويّة وثقافة واسعة.
- لم يكن استخدام الغزال لفنون البيان والبديع مجرّد زينة وتصنّع فقط، بل كان توظيفا الغرض منه دلاليّ صرف، يفصح عمّا يختلج في نفسه من معاني ودلالات.
- كانت الصورة الشعرية في شعر الغزال خلاصة تجارب ذهنية خلقها إحساس الشاعر بتلك التجارب، وقدرة خياله على تحويلها من كونها ذهنية إلى صورة بارزة للعيان يتذوقها المتلقّي فيدرك فكرتها ومضمونها.
- تميّز أسلوب (الغزال) بالبساطة والميل إلى التحليل والتعليل.
- اعتمد (الغزال) في شعره على الأوزان التقليدية ولم يخرج عن أوزان الخليل، كما أنّه لم يقتصر على وزن واحد أو بحر بعينه.
- اهتمّ الغزال بالبنية الموسيقية فنتج عن ذلك صناعة إيقاعيّة بالغة الدقّة.

- عبّرت الموسيقى الشعرية عند الغزال عن تجربته الشعورية التي عاشها لذلك جاء التنويع في استعمال البحور الخليلية ليعبّر عن الحالات المختلفة والمتباينة في كلّ مرّة.
- تنوّعت قوافي الغزال بين المطلقة والمقيّدة لتكون بذلك الركيزة الأساس في التنويع الموسيقي.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين، وصلّى الله على رسولنا الكريم محمّد وآله وأصحابه أجمعين.

قائمة المصادر

والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

المصادر:

1. ابن الأبار عبد الله بن محمد، الحلّة السيراء، تعليق: حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، ج2، ط2، 1985.
2. ابن الأثير (ضياء الدين نصر الله بن محمد)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ج3، دط، دت.
3. أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، مج4، ط1، 1988م.
4. بدر الدين بن مالك (الشهير بابن الناظم)، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، مج4، ط1، 1989م.
5. الترمذي محمد بن عيسى، الجامع الصحيح، تح: أحمد محمد شاكر، مطبعة الباني الحلبي، القاهرة، ط3، 1978م.
6. الجاحظ عمرو بن بحر بن محبوب، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، ج3 1998م.
7. ابن الجزري محمد بن محمد الدمشقي، النشر في القراءات العشر، تحقيق: علي محمد الضباع، المكتبة التجارية، مصر، دط، دت.
8. ابن جني أبو الفتح عثمان الموصلي، الخصائص، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2001م، ص33.
9. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط1، 1971م.
10. أبو الحسن موسى بن سعيد المغربي الأندلسي ، المغرب في حلى المغرب، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1955.

11. ابن حيان الأندلسي، المقتبس من أنباء أهل الأندلس، تحقيق: محمود علي مكي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط، 1973م.
12. الخشني القروي، قضاة قرطبة، تحقيق:إبراهيم الأبياري، الدار المصريّة للتأليف والترجمة،(دط) 1966م.
13. الخطيب التبريزي (أبو زكرياء يحيى بن علي الشيباني)، الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق: محمد أحمد بلقاسم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.
14. ابن دحية الكلبيّ، المطرب من اشعار أهل المغرب، تحقيق: إبراهيم الأبياري، حامد عبد المجيد، أحمد أحمد بدوي، دار العلم للجميع، بيروت، لبنان، دط، 2011م.
15. ديوان أبي العتاهية، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، دط، 2003م.
16. الحميدي (محمد بن فتوح بن عبد الله أبو عبد الله)، جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتب الاسلامية، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1429هـ
17. ابن سعيد المغربي، المغرب في حلى المعرب، تحقيق: د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط4.
18. السكاكي (يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي)، مفتاح العلوم، ضبط: نعيم زعرور، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1997م.
19. سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر)، الكتاب (كتاب سيبويه) تحقيق: عبد السلام هارون، عالم الكتب، بيروت، دط، دت، ج1، ص17.
20. صاعد بن أحمد الأندلسي، طبقات الأمم، تحقيق: حياة بن علوان، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1985م.
21. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ج3، ط1، 1960.
22. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، دط، دت، القاهرة، مصر.

23. أبو عباس أحمد بن محمد بن عذارى، البيان المعرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب، تحقيق: بشار عوّاد معروف، محمود بشار عوّاد، دار الغرب الإسلامي، تونس، مج2، ط1، 2013.
24. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1991م.
25. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1978.
26. عبد الله محمد بن عبد الرحمن أبو (القزويني)، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، الشركة العالميّة للكتاب، بيروت، ج1، ط3، 1989.
27. ابن عبد ربه (327هـ)، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وآخرون، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1965.
28. العلوي (يحيى بن حمزة)، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المطبعة العصرية، صيدا – بيروت، ج2، ط2، 1914م.
29. أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، لبنان.
30. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت، دط، دت.
31. ابن القوطيّة (أبو بكر محمد بن عمرو بن عبد العزيز بن ابراهيم بن عيسى)، تاريخ افتتاح الأندلس، تحقيق: إبراهيم الأبياري، المكتبة الأندلسيّة 2، ط2، 1989م.
32. ابن الكتّاني الطبيب، مقدمة كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، تح: إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، دط، 1966.
33. محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، (دط)، 1984.
34. أبو هلال العسكري، الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو فضل إبراهيم، مكتبة عيسى البابي الحلبي، بيروت، ط1، 1952م.

35.يحيى بن حكم الغزال، جمع وتحقيق: علي غريب محمد الشناوي، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، مصر، ط1، 2004م.

المراجع:

36. ابتسام حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، بيروت ط1، 1997م.
37. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط4، 1972م.
38. إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي، قضايا الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، ط2، 1399.
39. إبراهيم محمد آل مصطفى، سفارات الأندلس إلى ممالك أوروبا المسيحية الكاثوليكية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2013..
40. إبراهيم مصطفى الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعرّي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م.
41. إحسان عبّاس، تاريخ الأدب الاندلسي عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة، بيروت ، لبنان، ط1، 1960.
42. أحمد إبراهيم الشعراوي، الأمويون أمراء الأندلس الأوّل، دار النهضة العربية، القاهرة، دط، 1969م.
43. أحمد عبد الحيّ، الشاعر والسلطة، مطبعة الشاعر، طنطا، ط1، 2000.
44. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة والبيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، دط، 1993م.
45. أحمد هيكل، تاريخ الأدب الأندلسيّ من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، ط10، 1986.
46. أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، ط ط، 2005م.
47. أيمن محمد زكي العشماوي، قصيدة المديح عند المتنبي وتطوّرها الفنّي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983م.
48. البخاري محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2001م.

49. بطرس البستاني، مقدمة ترجمة الإلياذة، تقديم: محمد كامل الخطيب، دار النهضة، ط3، 1966م.

1. أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، دار نظير عبود، ط3، 2000م.

50. ثريا عبد الفتّاح ملحس، القيم الروحيّة في الشعر العربيّ قديمه وحديثه، منشورات دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1950.

51. جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوارج ـ دراسة أسلوبية ـ، دار رحلة، عمان، دط، 2010م.

52. جورج غريب، الموسوعة في الأدب، العرب في الأندلس، دار الثقافة للنشر والتوزيع، لبنان، (دط)، (دت).

53. حسام البهنساوي، الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2005م.

54. أبو الحسن أحمد بن محمد، الجامع في العروض والقوافي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1989م.

55. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دط، 1998م.

56. حسن عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.

57. حسين خريوش، أدب الفكاهة الأندلسي، دراسة نقديّة تطبيقية، منشورات جامعة اليرموك، (دط)، (دت).

58. حسين مؤنس، فجر الأندلس – دراسة في تاريخ الاندلس من الفتح الإسلامي إلى قيام الدولة الأمويّة، الشركة العربيّة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1959م.

59. رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.

ii. لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، مصر، دط، 1985م.

60. رضي الدين محمد بن الحسن الاستربادي، شرح كافية ابن الحاجب، منشورات دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، 2007م – 1423 هـ.
61. زكي مبارك، العشاق الثلاثة، طبعة المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (دت).
62. زهدي الخواجة، الموازنة بين الحكمة في شعر المتنبي والحكمة في شعر أبي العلاء المعرّي.
63. زين كامل الخويسكي وآخرون، في اللغة والأدب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004م.
64. سالم المصري، شعر التصوّف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2007م.
65. سعد إسماعيل شلبي، الأصول الفنيّة للشعر الأندلسي ـ عصر الإمارة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 1982.
66. السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس من الفتح العربي حتى سقوط الخلافة بقرطبة، دار النهضة العربية، بيروت، (دط)، 1981.
67. شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر ابي العلاء المعرّي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، ط1، 2008م.
68. شكري فيصل، تطوّر الغزل بين الجاهلية والاسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط1961،5م.
69. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علميّة)، دار المعرفة، مصر، دط، دت.
70. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي في العصر الإسلامي، دار المعارف، (دط)، (دت).
71. شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات الأندلس، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1119هـ.
72. صبحي البستاني، الصورة الشعريّة في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986م، ص115.

73. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.
74. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2002م.
75. طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ط11، ج2، (دت).
76. عاصم بيطار، النحو والصّرف، مطبعة جامعة دمشق، ط6، 1999م.
77. عبّاس محمود العقّاد، دراسات في المذاهب الأدبيّة والاجتماعيّة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012.
78. عبد الرحمان علي، فائق مصطفى، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر، ط2، 2000م.
79. عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربيّة للكتاب، تونس، دط، 1977م.
80. عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1970م.
81. عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مكتبة الشباب، (دط)، (دت).
82. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ط5، 1981م.
83. عبد الواحد المرابط، السيمياء العامّة وسيمياء الأدب، الدار العربيّة للعلوم، بيروت، ط1، 2000م.
84. عبد الواحد ذنون طه، دراسات أندلسيّة، دار المدار الإسلامي، بيروت لبنان، 2004.
85. عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنويّة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1995م.
86. عطا بكري، الفكر الديني عند أبي العلاء المعرّي، دار مكتبة الحياة، لبنان، دط، 1980م.
87. علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، دت.

88. علي بوملحم، في الأدب وفنونه، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، (دط)، 1970م.
89. علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبيّة في الشعر، المكتبة الأزهريّة للتراث، دط، 1996م.
90. عماد الدين إسماعيل المعروف بأبي الفداء، المختصر في أخبار البشر (تاريخ أبو الفدا)، المطبعة الحسينية المصريّة على نفقة السيد محمد عبد اللطيف الخطيب وشركائه، ط1، دت.
91. عمر فاروق الطباع، قصائد العشق والجمال في الشعر العربي، دار القلم، ط1، 1993م.
92. فاضل صالح السمرائي، الجملة العربيّة والمعنى تأليفها وأقسامها، دار ابن حزم، دط، 2000م.
93. فضل حسن عباس، البلاغة العربيّة فنونها وأفنانها (علم المعاني)، دار الفرقان، الأردن، ط4، 1997.
94. قصي سالم علوان، علم المعاني، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1993م.
95. كمال بشر، علم اللغة العام، الأصوات، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، دت.
96. كمال قنطار، فكر المعرّي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2014م.
97. محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة، القاهرة، دط، دت.
98. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط2.
99. محمد بن عمارة، الصوفيّة في الشعر المغربي المعاصر، المعرّب للنشر والتوزيع، ط1، 2001.
100. محمد تقي الحسيني، البداءة في علم النحو والصرف، منشورات مطبعة النعمان، النجف، ط2، 1977م.
101. محمد جعفر الكرباسي، المنتخب في كلام العرب، مطبعة الآداب، النجف، دط، 1983م – 1403هـ.

102. محمد حسين الأعرجي، ديوان أبي حكيمه، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط2، 1997م.
103. محمد رضوان الدّاية، في الأدب الأندلسي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.
104. محمد صبحي أبو الحسن، صورة المرأة في الأدب الأندلسي، عالم الكتب الحديث، عمان الأردن، ط2، 2005.
105. محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، مكتبة الخانجي، ط4، 1997م.
106. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصريّة العالميّة للنشر، لونحمان، القاهرة، دط، دت.
107. محمد علي سلامة، الأدب العربي في الأندلس، تطوّره وموضوعاته وأشهر أعلامه، الدار العربيّة للموسوعات، بيروت، لبنان، ط1989،1م.
108. محمود سليمان ياقوت، النحو التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، مكتبة المنارة الإسلامية، الكويت، 1996م.
109. مختار عطيّة، التقديم والتأخير ومباحث التركيب – بين البلاغة والأسلوبية ـ دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندريّة، مصر، دط، 2005.
110. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبيّة، دراسة في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1987م.
111. مصطفى النشار، تاريخ الفلسفة اليونانية من منظور مشرقي، دار قباء للطباعة، دط، 2000.
112. مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ج2، ط1، 2008.
113. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، مج1، ط1، 1996م.
114. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار نهضة مصر، ط1، 1967م.
115. نافع محمود، اتّجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري منشورات دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ط1، 1990م.

116. يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، دار النهضة العربية، ط1، 1985م.
117. يوسف حسين بكّار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة، بيروت، ط2، دت.
118. يوسف ميخائيل أسعد، الشباب والتوتّر النفسي، منشورات مكتبة دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2001م.

القواميس والمعاجم:

119. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، ط2، دت.
120. إدوارد فون زامباور، معجم الأنساب والأسرات الحاكمة في التاريخ الإسلامي، أخرجه: د. زكي محمد حسن بك وحسن أحمد محمود، ترجمة: د. سيدة إسماعيل كاشف وحافظ أحمد حمدي وأحمد ممدوح حمدي، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1970.
121. علي الشوابكة وأنور أبو سليم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، جامعة مؤتة، مركز جوهرة القدس التجاري، عمان الأردن، 1991م.
122. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر ، بيروت، ط1، 1990.
123. ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي شهاب الدين أبو عبد الله، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، لبنان، 1993م.

المراجع المترجمة:

124. أرسطو، فنّ الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمان بدوي، دار النهضة المصريّة، (دط)، 1953م.
125. اغناطيوس يوليانوفتش كراتشكوفسكي، تاريخ الادب الجغرافي العربي، تر: صلاح الدين ثمان هاسم، الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية، ج1، ط1، 1957م.
126. إفاريست ليفي بروفسال، سلسلة محاضرات عامّة، في أدب الأندلس وتاريخها، تر: محمد عبد الهادي شعيرة، المطبعة الأميرية، القاهرة، دط، 1951م.

127. بوخينسكي جوزيف، مدخل الفكر الفلسفي، تر: محمود حمدي زقزوق، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، دط، 2008.
128. بيير جيرو، علم الدلالة، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة، سوريا، دط، 1998م.
129. رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988م.
130. س. هـ. بورتن، التصوير وألوان المجاز، ترجمة: محمد حسن عبد الله، مقال ضمن كتاب اللغة الفنية، ط1، دار المعارف المصرية، (د ت).
131. سي. دي. لويس، طبيعة الصورة الشعرية، ترجمة: محمد حسن عبد الله، ضمن كتاب اللغة الفنية، دار المعارف، مصر، دط، دت.
132. كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجّار، دار المعارف، ج8، ط5، 1977م.
133. المستشرق زامباور، أخرجه: زكي محمد حسن بك وحسن أحمد محمود، ترجمة: د. سيدة إسماعيل كاشف وحافظ أحمد حمدي وأحمد ممدوح حمدي، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1970.
134. المجلات والدوريات:
135. أحمد الصغير، العناصر الدرامية وتشكّلاته الفنّية، مجلّة عود الندّ، مجلة ثقافية فصلية، العدد 16، 2020م.
136. أسامة اختيار، بنية المشهد الحكائي في شعر يحيى بن حكم الغزال، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد الثالث + الرابع، 2011م.
137. حريز سيد حامد، تحديد مفهوم الأدب الشعبي، مجلّة المأثورات الشعبية، العدد الثالث، جويلية 1986م
138. رُحمى عمران، بواعث شعر الطبيعة في الأندلس وخصائصه الهامّة، Pakistan Journal Of Islamic Research, Vol 15، 2015.
139. زياد طارق جاسم، ملامح النقد الاجتماعي في شعر يحيى بن حكم الغزال، مجلّة كليّة العلوم الإسلامية، العدد39، 2014م.

140. لطفي عبد البديع، دراما المجاز، مجلة الفصول، مج6، ع2، 1986م.
141. ماهر حبيب، عفراء منصور، التطور الدلالي عند شعراء البلاط الحمداني في الشؤون المدنية والسكنية نموذجا، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، مجلّد 30/ عدد01، مجلّة تشرين للبحوث والدراسات، اللاذقية، سوريا، 2008م.

الأطروحات والرسائل الجامعية:

142. أحمد محمد الصباغ الدهني، الصورة الشعرية في شعر الحسيين في العصر الأموي، مذكّرة مقدّمة للحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف الدكتور عزمي الصالحي، كلّية الآداب، جامعة جرش، 2015م.
143. عبد المنعم فارس سليمان، مظاهر التناص في شعر أحمد مطر، رسالة ماجستير، إشراف: يحيى عبد الرؤوف جبر، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2005م.
144. ناجية ناجي دخيل الله السعيدي، الزهد في الشعر الأندلسي حتى أواخر القرن الثالث هجري، مذكّرة مقدمة للحصول على درجة الماجيستير في الأدب، جامعة أمّ القرى، المملكة العربية السعوديّة، (دت).

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ–د
مدخل: الجذور المعرفيّة	
أولا: حياة الشاعر يحيى بن حكم الغزال	6
2– مولده وكنيته	6
3–حياته ومكانته الأدبية	6
4–آثاره ووفاته	9
ثانيا: بيئة الشاعر	11
1–البيئة السّياسية	11
أ–عهد الأمير عبد الرحمن بن الحكم بن هشام (عبد الرحمن الأوسط) (ت238هـ)	12
ب–عهد الأمير محمد بن عبد الرحمن بن الحكم بن هشام (ت273هـ)	16
2–البيئة الاجتماعية	19
أ–عناصر المجتمع الأندلسي	21
أ–1–الوافدون إلى الأندلس	21
أ–2–السّكان الأصليّون في الأندلس	23
ت– المجتمع الأندلسي في عصر صراع الإمارة	24
3–البيئة الثقافية	26
الفصل الأول: بناء القصيدة في شعر يحيى بن حكم الغزال	
تمهيد	36
أولا: البناء الموضوعاتي	36
1–المدح	37
2–الغزل	45
أ– الغزل العذري	46

ب- الغزل الحسّي	47
ج- الغزل الشاذ	49
3- الهجاء	50
4- الزهد	55
5- وصف الطبيعة والشخوص	59
أ- وصف الطبيعة	59
ب- وصف الشخوص	61
6-النقد الاجتماعي	62
7- الخمريات	76
8- التعنين	78
ثانيا: البناء الدرامي	80
1-مصادر الدراما في شعر يحيى بن حكم الغزال	81
أ-المصدر الذّاتي	81
ب-المصدر الاجتماعي	83
ثالثا: البناء الكوميدي (الفكاهي)	86
الفصل الثاني: الأبعاد الفكريّة والمعرفيّة في شعر يحيى بن حكم الغزال	
تمهيد	91
أولا: الأبعاد الفكرية	92
1-الفكر الفلسفي	92
أ-فكرة الروح والجسد	93
ب- فكرة الاستطاعة	96
ج-فكرة الخير والشر	99
الفكر الحكمي	101
أ-مصادر الحكمة في شعر (الغزال)	103

• التجربة	103
• الحقيقة	105
• العقل	107
3.الفكر العقائدي	108
ثانيا: المرجعيّات المعرفية	115
1–المرجعيّة السياسيّة والدبلوماسيّة	115
2–المرجعيّة الثقافيّة والتراثيّة	126
أ–التّراث التّاريخي	126
ب–التّراث الشّعري	130
ج–التّراث الشّعبي	131
الفصل الثالث: جماليّات البناء الفنّي في شعر يحيى بن حكم الغزال	
تمهيد	138
أولا: شعريّة اللّغة	138
1–الانزياح	139
أ–التّقديم والتّأخير	139
ب– الاعتراض	145
ج– الحذف	151
2–الحقول الدلاليّة	160
أ– حقل الطبيعة	161
ب–الحقل الفلسفي	164
جـ. حقل الألوان	165
د. حقل الأعداد	166
هـ. حقل الأعلام	167
ثانيا: فنّيات التّصوير الشّعري	169
1. الصورة البلاغيّة	170

فهرس الموضوعات:

أ- الصورة التّشبيهية	170
ب- الصّورة الاستعاريّة	174
جـ- الصّورة الكنائيّة	176
2-الصّورة الحسّية	179
أ-الصّورة السّمعية	179
و. الصّورة البصريّة	180
ز. الصّورة الشّمّية	182
ح. الصّورة الذوقيّة	184
هـ.الصّورة الكاريكاتورية	185
ثالثا: فنّيّات الإيقاع الشّعريّ	186
1. الإيقاع الخارجي	186
أ.الوزن	187
ب.القافية	193
2.الإيقاع الداخلي	202
أ.إيقاع التكرار	203
ب-إيقاع التجنيس	211
ج- إيقاع المتقابلات اللفظية	213
الخاتمة	217
قائمة المصادر والمراجع	222
فهرس	235
الملخص	

الملخص:

تعالج هذه الدّراسة المعنونة بـ «الأبعاد الفنّية والفكريّة في شعر يحيى بن حكم الغزال الأندلسي» شعر (الغزال) من خلال تحديد الأبعاد الفنية والفكرية المكوّنة للتجربة الشّعرية لديه، وكشف جماليات هذا الإنتاج الشعري من خلال ربط البعد الفكري بالعناصر الفنية والجمالية في محاولة لتشكيل علاقات جديدة بينها وبين الأبعاد الأخرى.

اعتمد البحث بالدّرجة الأساس على شعره الذي جمعه ووثقه الدكتور علي الغريب محمد الشناوي وتكوّنت هذه الدراسة من مدخل وثلاثة فصول تسبقهم مقدمة حدّد فيها أهميّة الموضوع وأسباب اختياره والاشكاليات المطروحة وكذا المنهج المتّبع في الدراسة وخطّة البحث، تمّ الإشارة إلى بعض الدراسات السابقة وأهمّ المصادر والمراجع المعتمدة و الصعوبات التي واجهت البحث ثمّ جاء المدخل بعنوان: الجذور المعرفية فشمل حياة الشاعر وبيئته، يليه الفصل الأول معنونا بـ: بناء القصيدة في شعر يحيى بن حكم الغزال بعدها يأتي الفصل الثاني المخصص للبحث في الأبعاد الفكرية والمرجعيات المعرفية في شعر يحيى بن حكم الغزال، فتناول البعد الفلسفي، والبعد الحكمي، والعقائدي والتاريخي والثقافي والسياسي والدبلوماسي.

وتوجّه الفصل الثالث للبحث عن الأبعاد الفنّية، فتطرّق إلى جماليات اللّغة الشعريّة وفنّيات التصوير الشعري وكذا البنية الموسيقية الداخلية والخارجية.

وانتهى البحث بخاتمة احتوت على أبرز النتائج المتوصّل إليها والتي نذكر منها:

- الأبعاد الفكرية في شعر يحيى بن حكم الغزال هي مجموعة من المعارف المتراكمة والمترابطة والتي تحمل كمّا هائلا من العلوم، والقيم، والأفكار المنفتحة على الصعيد الاجتماعي والسياسي والديني والفلسفي والحكمي.
- الأبعاد الفنية في شعر الغزال تقوم جميعها من خلال علاقاتها المتبادلة على تحقيق البناء الشعري والفنّي المتكامل من خلال اللغة والصورة والإيقاع، والدلالة والإيحاء.

الكلمات المفتاحية: الأبعاد، الفنّية، الفكرية، الشعر، يحيى بن حكم الغزال الأندلسي.

Abstract

The artistic and intelectual dimensions of the poetry of Yahya Ben Hakam El Ghazal El Andalusi

This present study, entitled "the artistic and intellectual dimensions in the poetry of Yahya Ben Hakem El Ghazali", seeks to examine the poetry of El Ghazal through the identification of the artistic and intellectual dimensions that form his poetic experience, and explore the aesthetics his poetic production through making connections the intellectual side with the artistic and aesthetic elements, the objective of which is to create new relations with other dimensions.

This present research was based El Ghazal's poetry, which was compiled and documented by Dr. Al El Gharib Mohamed Achinnawi. This study, it must be noted, consists of three chapters and one introduction, which identified the importance of the topic and rationale as well as the debatable issues, methodology used in the study and the outline. The researcher working on this study overviewed the previous studies and the most important references as well as some practical challenges encountered in the study. The introduction, entitled "the intellectual roots" addressed the bibliography of the poet. Chapter ONE is entitled "writing the poem in the poetry of Yahya Ben Hakem El Ghazali" was followed by Chapter TWO which is devoted to address the intellectual dimensions and intellectual sources in the poetry of Yahya Ben Hakem El Ghazali, by overviewing the philosophical, religious, historical, cultural, political and diplomatic dimensions.

Chapter three addressed the artistic dimensions and focused on the aesthetics of the poetic style, poetic imagery, and the musical construction, both internal and external.

The study ends up with many important conclusions such as:

- The intellectual dimensions in the poetry of Yahya Ben Hakem El Ghazali represent a set of cumulative and interrelated forms of knowledge that contain sciences, values, and new ideas in different aspects, ranging from politics, religion, philosophy and wisdom.
- The artistic dimensions of the poetry of El Ghazal interact with each other in different ways to create an artistic and poetic entity through language, imagery and rhythm, semiotics and association.

Keywords: dimenions, artistic, intelectual, poetry, Yahya Ben Hakam El Ghazal El Andalusi.