التشكيل الفني لصورة المرأة الأندلسية وتشبيهاتها في شعر ابن الزقاق البلنسي

دكتور/ محمد رمضان عبد الوهاب عبد الوهاب
مدرس الأدب الأندلسي
كلية الآداب- جامعة المنيا

اشتُهر الشعر في ربوع الأندلس قاطبة، وكانت مدينة بلنسية من المدن التي حظيت بالعديد من الشعراء الفحول أمثال ابن خفاجة وابن الزقاق، وغيرهم من الذين أدلوا بدلوهم في جميع الأغراض الشعرية التقليدية والمتطورة، وقد حظيت المرأة باهتمام كبير لدى جميع شعراء الأندلس، ويمكننا_ في هذا البحث_ الوقوف مع أحد أبرز شعرائها وهو ابن الزقاق البلنسي.

التعريف بابن الزقاق:

هو أبو الحسن علي بن عطية الله بن مطرف بن سلمة اللخمي، وُلد في مدينة بلنسية بالأندلس عام ٤٩٠هـ، اشتهر بابن الزقاق؛ نسبة لعمل والده الذي اختُلف فيه بين العمل بالزقاق وبين العمل بالحدادة، على كلٍ فتوحي المصادر التي تحدثت عنه أنه عاش فقيرًا؛ إذ يُنسب أبوه إلى كونه (لخمي) التي يمتد نسبها إلى بني عباد الإشبيليون، وتجمعه بهم قرابة، وله أخ يدعى (حسن) ويبدو أنه مات صغيرًا، ولديه من الأولاد محمد وإبراهيم، كانت زوجته تدعى دُرة، على الرغم من عدم الإشارة لها في المصادر إلا إننا التمسنا ذلك من إحدى مرثياته التي يظهر فيها التفجع؛ لفقدها فضلًا عن عاطفته الصادقة فيها. بدأ ابن الزقاق طلب العلم صغيرًا، وكان محبًا للقراءة والكتابة، وتتلمذ على يد أبي محمد بن السيد البطليوسي العالم اللغوي الأديب. وله ديوان شعري كبير بتحقيق د/ عفيفة محمود ديراني، يجمع بين الغزليات الرقيقة، والمدائح المتعددة التي اشتهر بها، فضلًا عن الأغراض الشعرية الأخرى من رثاء وعتاب ووصف. وتوفي عام ٥٢٨هـ(١).

يحاول هذا البحث دراسة (التشكيل الفني لصورة المرأة الأندلسية وتشبيهاتها في شعر ابن الزقاق البلنسي)؛ فيتخذ من ديوان ابن الزقاق متنًا لدراسته، ويرتكز على

المنهج الفني وسيلة للدراسة. وهناك العديد من الأهداف التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع منها: الشخصية الأدبية لابن الزقاق بعدِّه مرحلة مهمة من مراحل التاريخ الأدبي في الأندلس، وكذلك معرفة كيفية تعبيره عن المرأة الأندلسية، ورؤيته فيها، ومحاولة الوقوف على تشكلاته الفنية سواء في الرؤية المقدمة أو من خلال المفردات والأدوات المتمثلة في التشبيه بأنواعه المختلفة، فضلًا عن عدم وجود دراسات متخصصة تعنى بالمرأة وتشكلاتها عنده. وقد اتخذ البحث المنهج الفني أداة للدراسة لأنه أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب، وطبيعة الفنون على وجه العموم(٢).

ويختار الباحث من خلاله دراسة (الصورة الفنية وتشكلاتها) وهي التي تتمثل لغويًا في الشكل والهيئة والخيال الوهمي وماهية الشيء، إذ تعنى التجسيم والوصف، فنجد المعاجم: صور الشيء أي جعل له صورة مجسمة إما بالفرشاة أو بآلة التصوير. وصور الأمر أي وصفه وصفًا يكشف عن جزيئاته. وتصور الشيء أي تخيله واستحضر صورته في ذهنه، والصورة هي الشكل. وصورة المسألة أو الأمر صفتها. وتصورتُ الشيء توهمت صورته فتصور لي.(٣) ويعرفها د/ علي البطل بقوله: " تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعثرة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، ويدخل في تكوين الصور بهذا الفهم ما يعرف بالصور البلاغية، من تشبيه ومجاز، إلى جانب التقابل والظلال، والألوان، وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية، والمشهد الخارجي".(٤) ويتوقف معها الدكتور جابر عصفور بعدِّها نوعًا بلاغيًا أو تجاوزًا في الدلالة لعلاقة مشابهة وتناسب متعددة الأركان متمثلة في التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز(٥)، ومن هذا المنطلق فهي الأدوات الفنية التي يتوسل بها الشاعر إلى التقديم الحسي للمعنى(٦).

ومن ثم يحاول البحث دراسة تشكلات الصورة الفنية وأبعادها في شعر ابن الزقاق البلنسي من حيث الرؤية المتمثلة في المعني، ومستويات الصورة الفنية فيه، وتشكلاتها من خلال النص. والمتتبع لشعر ابن الزقاق يجد أنه عني بالمرأة اهتمامًا كبيرًا يمثل الجزء الأكبر من ديوانه بجانب المدح. وقدم لها العديد من الصور سواء في قصائد بعينها استقلت بغرض الغزل، أو مقدمات قصائده التي تحدث فيها عن الأغراض الأخرى. ويمكن الوقوف مع صورة المرأة عنده من خلال العناصر الآتية:

(١) صورة المرأة التراثية: هي الصور البدوية المتوارثة والنمطية للمرأة في الشعر العربي، والتي قد تتمثل في صورة المرأة العربية القديمة في الشعر الجاهلي وغيره، واستحضار صورة الصحراء والبدو، وتمنع المحبوبة في عاطفتها، وهجرانها، وذكر الأماكن المشرقية القديمة، والتناص الأدبي مع شعراء المشرق العربي. وقد استطاع ابن الزقاق الاستعانة بكل هذه المعاني في رسم صورة المرأة الأندلسية؛ إذ يقدم صورة المرأة التراثية المستمدة من الموروث الثقافي والفكر العربي القديم؛ من خلال محبوبته (أسماء) التي توهن قلبه، وتصبه بقلة النوم، مقدمًا وصفًا جسديًا لها يتمثل في مشيتها المتمايلة بقوله:

طَرَقَتْ على عِلل الكرى أَسماءُ وهْناً وما شعَرَتْ بِها الرُّقَباءُ
سَكْرى ترنّح عِطفُهَا فَتعلمتْ مِنْ مَعطفيها البانةُ الغنَّاءُ
يثني الصِّبا والراحُ قامتها كما تثني الأراكةَ زَعزعٌ نَكْبَاءُ
زارت على شحط المزارِ متيَّما بالرقمتينِ ودارُها تيماءُ
في ليلةٍ كشَفَتْ ذوائبَها بها فتضَاعفتْ بَعقَاصِها الظَّلماءُ
والطيفُ يخفى في الظلامِ كما اختفى في وجنة الزَّنجيِّ منه حياءُ
ما زال يُمتعُني الخيال بوصلها حتى انزوى عن مُقلتي الإغفاءُ
برد الحُليّ فنافرت عَضُدي وقد هبَّ الصباحُ ونامَتِ الجَوْزاءُ
ودَعَتْ برحلتها النَّوى فتحمَّلتْ في الركب منها ظبية أدماءُ
ماتت بدمنتِها الشمائلُ والصبا ومدامعي والمُزنةُ الوطفاءُ
فلتؤخذنَّ بمهجتي لحَظَاتُها وبِعَرصَتَيها الريحُ والأنواءُ
طلعت بحيثُ الباتراتُ بوارق والزُّرقُ شُهْبٌ والقَتامُ سماءُ(٧)

فعلى الرغم من أن الشاعر أندلسيًا ولم تذكر المصادر التي بين أيدينا نزوحه إلى الشرق العربي؛ فيقدم ذاته بسكنى الرقمتين المشرقية(٨) والمحبوبة تيماء؛ وإن كان يرى الباحث في هذه الرؤية أمرين: أولهما: رغبته في تقديم المحبوبة عربية خالصة،

وأخرهما: الرغبة في المحاكاة والتقليد لشعراء المشارقة في تقديمهم للمحبوبة وتذكره مكان وجودها، وعلاقتها بالرقميتن أمثال زهير بن أبي سلمى في قوله:

ديـــــارٌ لهـــــا بـــــالرقمتين كأنهـــــا مراجيع وشـــم في نواشـــر معـــصم(٩)

وقول عنترة:

لمـــــن طلـــــل بـــــالرقمتين شـــــجاني وعاثت به أيـــدى البلـــى فحكـــاني(١٠)

إلا أن ابن الزقاق يختلف معهم في تجديد مكان سكناها ودارها الذي يوجد بين الشام ووادي القرى. ومن الملاحظ في البيت الرابع أن الشاعر يقدم المحبوبة زائرة له، إلا أن هذه الزيارة لم تدم طويلًا، وربما لم تتكرر؛ فنجده يلجأ إلى حيلة العشاق، المتمثلة في الخيال، الذي يبعث في قلبه هناء الوصل، كعوض أو بديل للمحبوبة أسماء، وإن كانت نتيجتهما واحدة وهي مغادرة النوم. ولا يقتصر الأمر من الشاعر في تقديم صورة المرأة التراثية على ذكر الأماكن المشرقية، ومحاكاة شعراء المشرق فحسب، بل تعددت صورة المرأة التراثية وتجسدت في (الظباء الأدماء، ماتت بدمتها الشمائل).

وفي صورة ضدية يقدم الشاعر مهجته أسيرة في لحاظ محبوبته، وما تحمله دلالة الصورة من القرب بينهما في هذه الزيارة، والريح والأنواء التي تبتعد بدارها وعرصاتها، وما تحمله أيضا الصورة من دلالة البعد المرغمة فهو لم يكن برغبتها. كما يقدم الشاعر محبوبته نفسها بظبية الأرض اللينة بقوله:

دع ظبيـــةَ الوعـــساءِ واعـــنِ لهـــذه فلكـــــلِّ أَرضٍ يَمْمَـــــتْ وَعْـــسَاءُ

قطعت بها أيـــدي الركـــاب تنوفـــة قـــد أُلهبـــت فـــــي جوِّهـــا الرَّمـــضاءُ

ليست سَمومُ الـــريحِ مـــا لفَحـــت بهـــا لكنَّهـــــا أَنفاســـــيَ الـــــصُّعداءُ

هـــــل تُـــــبلغنَّ الظـــــاعنين تحيـــــةً ريـــحٌ تهـــبُّ مـــع الأصـــيلِ رُخـــاءُ

كَسلى تجـرُّ علـــى الحديقـــة ذيلَهـــا فـــالعرْفُ منهـــا مَنْـــدَلٌ وكَبَـــاءُ(١١)

فكل أرض تطأ فيها المحبوبة تتحول إلى وعساء حتى التنوفة الخالية من الماء والأنيس، وعلى الرغم من شدة حرارتها إلا إنها تتحول إلى بساط لينة، ولا مصدر لهذه الحرارة فيها إلا أنفاس الشاعر وخفقان قلبه، وتتوقه للمحبوبة. ومن خلال الصورتين السابقتين تتشكل ملامح المرأة المحبوبة عند ابن الزقاق بكونها تراثية عربية مشرقية،

تتعمد الترحال والتنقل، ومن ثم الهجر وما يجنيه قلب الشاعر جراء ذلك. ولا يمتلك الشاعر سوى إرسال التحية لها مع الريح، متناصًا مع شعراء المشارقة ودأبهم في ذلك. كعنترة الذي يخاطب رياح الحجاز بقوله:

وبت بطيف منك يا عبل قانعًا ولو بات يسري في الظلام على خدي

فبالله يا ريح الحجاز تنفسي على كبد حري تذوب من الوجد(١٢)

كما قدم ابن الزقاق محبوبته زينب بامرأة تراثية من أهل تميم، ذات نسب عربي أصيل، منعتًا إياها بالعديد من الصفات التراثية المألوفة عن المرأة العربية ككل في قوله:

يا شمسَ خدرٍ ما لها مغربُ أرامةٌ دارُكِ أم غُرَّبُ

ذهبتِ فاستعبرَ طرفي دمًا مُفَضَّضُ الدمعِ به مُذْهَبُ

اللهَ في مهجةٍ ذي لوعةٍ تَيَّمَهُ يومَ النَّقا الرَّبرب

شام بريقًا باللِّوى فامترى أضوءُهُ أم ثغرُكِ الأشنبُ(١٣)

فالمحبوبة عند الشاعر شمس خدر، لم تغرب من قلبه، فهي دائمة الحلول والاستمرار، وإن اعتمد في رسم الصورة على التنافر والتلفيق؛ فعلى الرغم من كونها (مالها من مغرب)، إلا أنها ذهبت، وإن كان يرى الباحث أن الذهاب فقط على المستوى الكوني أو الوجودي، لكن على مستوى العشق فلها من قلبه بديل حلول وإشراق. وكعادة الشعراء العرب اللجوء إلى الترحم والدعاء (الله في مهجة ذي لوعة). ويواصل الشاعر تشكيله الفني لمحبوبته زينب بكونها محبة للترحال والتنقل وتقديمها في صورة الظبية؛ مما يترك في نفسه التحسر وألم الفراق. ويعمد في البيت الرابع على عقد المشابهة بين البرق وضوئه وثغر المحبوبة وجماله، في صورة كثيرًا ما ترددت في الشعر العربي القديم مثل قول امرئ القيس:

بثغر كمثل الأقحوان منور نقي الثنايا غير أثعل(١٤)

ولا يجد ابن الزقاق سوى الاستنجاد والاستعطاف في قوله:

ناشدتكَ اللَّه نسيمَ الصَّبا أين استقرَّت بعدَنا زينبُ

لم تسرِ إلا بشذا عَرفِها أو لا فماذا النفسُ الطيبُ

هـــاتِ حـــديثًا عـــن مغـــاني اللِّـــوى فعهـــدُكَ اليـــومَ بهـــا أقـــرَبُ

إيـــــهٍ وإن عـــــذَّبني ذِكرُهـــــا فَمِنْ عـذابِ الـنَّفسِ مـا يَعْـذُبُ(١٥)

يستنجد الشاعر بنسيم الصبا وسحاب المزن معًا؛ فيطلب من الأول معرفة مكانها، ويطلب من الآخر تذكاره بمغاني اللوى لمشابهتها مع أيام الوصل، معتمدًا على الأسلوب الإنشائي الطلبي المتمثل في فعل الأمر. ولعل في قوله (لم تسر إلا بشذا عرفها) تجديد في الصورة العربية المشرقية حتى عند ابن الزقاق نفسه، إذ دأب كل الشعراء في تقديم ارتحال المرأة وترك عرفها في الفيافي أو الطلل للتذكار، إلا أن شاعرنا يرى أنها امرأة ممنعة حتى في نسيمها وعرفها؛ ومن ثم خلت الدنيا عند الشاعر من النفس الطيب. ويلاحظ استخدام الشاعر للجناس التام في البيت الأخير بين عِذَّب، وعَذب للتعبير عن لوعته جراء فقدها، واستعذابه لهذا، ولعل في ربط صورة المرأة بعطرها صورة قديمة قدمها من قبل امرئ القيس في قوله:

إذا قامتـــا تـــضوع المـــسك منهـــا نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل(١٦)

ويقدم محبوبته (سُعدى) بامرأة آمرة ببعدها وهجرانها بقوله:

لعمـــرُ أبيهَـــا مـــا نكثـــتُ لهـــا عَهْـــدَا ولا فارقتْ عَيني لفُرقتها السُّهْدَا

أتأمرني سُـــعدي بـــأن أهجُـــرَ الكَـــرى وأعصِي على طَوْعِي لأجفانِها سُعدي

بَرئتُ إذا من صُحبة الرّكبِ والـــسُّـــرى ولا عَرفَت إبْلى ذَميـــلًا ولا وَخْدا(١٧)

من الواضح الجلي في الأبيات أن الشاعر يقدم ثنائية ضدية مضمرة بينه وبين محبوبته سُعدى؛ فهو باق على عهودها، مطيع لأوامرها؛ إذ تأمره بمفارقة النوم، فيعصى الجفون، بل يُشفى من مرضه وسقمه لركبها، فضلًا عن كونه لم يعرف الترحال عنها قط، منتظرًا قدومها، وإن كانت تحمل الصورة عدم انتواء الشاعر الارتحال وراءها، أو البحث عنها، وفي المقابل يقدمها بدلالة الهجر، وحب الارتحال، ومن ثم عدم البقاء على العهد. فقد شكل ابن الزقاق صورته للمرأة من خلال معطيات الثقافة العربية التراثية المتمثلة في الرحلة والارتحال والظعائن، وهجران النوم، والشفاء من علة الهجر، وانتظار المحبوبة المرتقب، والبقاء على العهد. فضلًا عن الاستعارة المتعددة في الأبيات؛ ففي البيت الأول استعارة تشخيصية للعين، وفي الثاني للكرى

والجفون، وفي الثالث للإبل. وفي موضع آخر يحدد ابن الزقاق مكان ارتحال محبوبته سُعدى بقوله:

أيهـــا الراكـــبُ المخـــبُّ لتُبلِـــغ ... ركـــبَ سُـــعدَى تحيـــةً مـــن مـــشوقِ

ذا جـــوىً ناصـــبٍ ودمـــعٍ خـــضيبٍ ... وحـــشًا ذائـــبٍ وقلـــبٍ خفـــوقِ

مـــزج الـــدرَّ طرفـــهُ بعقيـــق ... مـــذ أنـــاخوا ركـــابَهُم بالعقيـــق

وتولَّـــت جمـــالُهم بجمـــالٍ ... من دُمى الرملِ فـــي القبـــابِ، أنيـــق

فـــإذا أُبـــتَ فاتَّخـــذه نـــديمًا ... بصبوحٍ مـــن ذكـــرهم وغبـــوق(١٨)

يعتمد الشعر في الأبيات على تقديم صورة سُعدى المرتحلة، والتي تربطه بها علاقة الذكرى، والرغبة الملحة في الوصل؛ فيخاطب الشاعر كعادة شعراء المشرق متخيلًا (راكبًا) ويبلغه سلام العاشق إلى محبوبته، محملًا برصد حالته، فهو متعب ودموعه تمتزج بالدم، إلا أن قلبه ما زال خافقًا. ويحدد ابن الزقاق مكان المحبوبة متمثلًا في العقيق(١٩) بالمشرق العربي، وإن كانت الصورة تحمل دلالة بُعدَها عن الأندلس من ناحية، وكذلك الأصل المشرقي والمرأة العربية من ناحية أخيرة. ويرصد الشاعر صورة جمالها من خلال الجناس التام في البيت الرابع بين جمالهم (ناقتهم) وبين جمالهم البشري. وكذلك بين عقيق من العقوق، والعقيق المكان المشرقي في البيت الثالث. كما شكل ملمحًا آخر لها من كونها غائبة إلا إنها حاضرة بذكرها؛ إذ يطلب من الركب مشاركته حانته، ويتخذوا من ذكراها عوضًا عن الخمر وسكرته, فالصورة محملة بالدلالات المشرقية والتراثية في مصطلحات (أناخوا، والركائب، تبليغ سلام المحب، المرأة الممنعة.

وفي رؤية أخرى يعتمد على الوصف الصريح لمحبوبته سُعدى المرتحلة، معتمدًا على التضاد اللوني بين بياض وصلها، وسواد بشرتها (وهي حوالك)، متطرقًا إلى تمايل مشيتها، ووصف حسي لثديها المستدير الذي يُجنى، فلا ثمر غيره، والجناس الناقص بين سعدى وسعيدة في قوله:

فللـــه مـــن سُـــعدَى ليـــالٍ ســـعيدةٌ ... أرتنـــي بيـــاضَ الوصـــلِ وهـــي

ولله أعطـــافٌ لـــدانٌ هَـــصَرتُهـــا ... ولا ثمـــرٌ إلا الثـــديُّ الفوالـــك(٢٠)

ويربط ابن الزقاق كثيرًا في صوره التراثية للمرأة بين المكان المتمثل في مدينة نجد والمحبوبة، فنجده يقدم صورة المحبوبات من خلال المنظور المكاني بقوله:

رمى أدمعي نصُّ الركائبِ والوخدُ فأبدت هَوَى مَن لم يكن سقِمًا يبدو
بعينيَّ هاتيك الحمولُ عشيَّة وقد عَلقَت من دونِ آرامها الأسد
أدارهمُ الأولى لبستِ من البلى مطارفَ لا تَبلى وإن بَلِيَ العهد
كأن لم تكوني للأحبَّةِ منزلًا ولا عَبَثت فيك الرُّبابُ ولا هند
كفى حَزَنًا أنَّ النوى أجنبيَّةٌ وأن سُليمى حالَ من دونها البعد
بنجدٍ أناخوا العيسَ بعد تهامةٍ ويا بُعدَ ما بيني وبينك يا نجد(٢١)

يعتمد الشاعر على التراث الثقافي المتمثل في مدينة نجد وسكانها في تقديم رؤيته الفنية وتشكيله للمرأة البدوية النمطية المتمثلة في (سُليمى) وقريناتها رباب وهند، فنجده يقدم المرأة بالظاعنة والمرتحلة، مرتكزًا على الكناية في البيت الأول بسرعة الإبل، وعدم مبالاتها للأمر، وكأن الهجر برغبة منها. ولم يلبث أن يخاطب الطلل _كعادة شعراء العرب_ إلى أنه يضع له تجديدًا في المضمون والرؤية؛ فإذا كان الشعراء يرون في الطلل الخراب، فإنه يراه في هجران المحبوبة فحسب أي خلو دارها منها، إلا أن دارها لا تُبلى، فهي كناية عن وجود المكان دون أهله. ويلجأ ابن الزقاق إلى الأسلوب الإنشائي غير الطلبي متمثلًا في التعجب من هذا الأمر، وكأنه لم يشهد قصص عشقه مع رباب وهند وسليمى التي ارتحلت إلى بلاد المشرق العربي واستقرارها في مدينة نجد، وابتعادها عنه مكانيًا وعاطفيًا ولا يملك إلا مخاطبة المكان من بُعد. فمن الملاحظ تجديد الشاعر في صورة الطلل من ناحية الرؤية، والتقليد في مجاراته لنهج الأقدمين في التشكيل والمعطيات. وكذلك قوله:

أجر ذوابلي من أرضِ نجدٍ خلالَ مَجَرِّ أذيال الغمام
على ميثاءَ رفَّ بها الخزامى وأضحى الزهرُ مفضوضَ الختام
تلفُّ غصونها ريحٌ بليلٌ فيعتنقُ الأراك مع البشام
ألا يا صاحبيَّ استروحاها شآميةً فمن أهوى شآمي

عـــسى نَفَـــس النعـــامى بعـــد وَهـــنٍ يُبـــشِّر مـــن سُـــليمى بالـــسلام(٢٢)

يقدم ابن الزقاق سُليمى من خلال مشرقيتها، وموطنها العربي في صورة متفاوتة بين نجد والشام، فيجرى شاعرنا _الذي لم يرتحل وراء المحبوبة من قبل_ ذوابله إلى أرض نجد، معلنًا وقت الارتحال والنزوح مع أذيال الغمام، وتفتق الزهور. ولعل في البيت الثاني تناصًا أدبيًا مع قيس بن الملوح في قوله:

ألا هل إلـــى شـــم الخزامـــى ونظـــرة إلى قرقري قبل الممـــات ســـبيل(٢٣)

إلا أن الرؤية بينهما مختلفة، فشاعرنا تحصَّل عليها، إشارة منه إلى الظفر والنيل والانتصار. إلا أن قيس تمناها فقط. وإن كان البيت الأخير يظهر فيه التلفيق جليًا إذ لم يستقر من مكانه، ويخاطب صاحبيه؛ فينتظر سلام سليمى. متناصًا مع النابغة الجعدي في قوله:

رحيقًـــا عراقيًـــا وريطًـــا شـــاميًا ومعتصرًا من مسك دارين أزفـــرا(٢٤)

فمفردات تشكيل الصورة مستمدة من البيئة الأموية على وجه التحديد؛ إذ سكن المحبوبة في الشام، والتناص مع شاعر الغزل العفيف الأموي قيس بن الملوح.

ويستمر توظيف ابن الزقاق للمكان للتعبير عن المرأة النمطية من خلال قوله في محبوبة أخرى تدعى سعاد بقوله:

ذرنـــي ونجـــدًا لا حملـــتُ نجـــادي إنْ لـــم أَخُـــطَّ صـــعيدَهُ بِـــصعادِ
وأُخَضْخِضَنّ حشا الظلامِ إلـــى الـــدُّمى وأُصـــــافِحنَّ ســـــوالفَ الأجيـــــاد
حيثُ العبيـــرُ وشـــــى تأرُّجـــه علـــى مَـــسْرَى الظبـــاءِ وَمَـــسْرَحِ الأبـــراد
ولقد مررت علـــى الكثيـــبِ فأرزمـــت إبلـــي ورجَّعـــت الـــصهيـــلَ جيـــادي
مـــا بـــين ســـاحاتٍ لهـــم ومعاهـــدٍ سُقيت من العبـــراتِ صـــوبَ عهـــاد
ضَـــربُوا بـــبطنِ الـــواديينِ قِبَـــابَهم بـــين الـــصوارمِ والقنـــا المنـــآد
يـــا بانـــةَ الـــوادي كفـــى حزنًـــا بنـــا إلاّ نطـــارحَ غيـــــر بانـــــةِ وادي
أيـــن الظبـــاءُ المـــشـــرئبَّة بالـــضحى في مُنحناكِ وأيـــن عهـــدُ ســـعاد(٢٥)

فالمحبوبة في الأبيات عربية، تألف الترحال والتنقل؛ الأمر الذي يعكسه ويوضحه مصافحته للجياد، والعبير الذي تتخلفه وراءها في سيرها كعادة المرأة العربية، ما يُهوِّن على قلبه، ويزيد آلامه في الوقت نفسه. فمن الملاحظ أن الشاعر يبدأ صورته بالوقوف على الأطلال _كدأب المشارقة_ فقدمه خاويًا في صورة صهيل الجياد، موضحًا اتساعه في رؤية تجديدية لم يألفها العرب؛ فهو محمل بالساحات والمعاهد التي سُقيت بعبرات العهد والوصل. كما يذكر ابن الزقاق أماكن الإقلاع والارتحال، وكذلك أماكن الاستوطان الجديدة؛ إذ نجد المحبوبة تستقر في بطن الواديين متناصًا مع الشماخ في قوله:

حمامـــة بطـــن الـــواديين ترنمـــي سقاكِ من الغر العِـذابِ مطيرهـا(٢٦)

فعلى الرغم من أن الشاعر قد عهد إلى تقديم صورة المرأة المرتحلة دائمًا إلا إنه في هذه الصورة يراها بالمستقرة. ويستمر تقديم الشاعر للمرأة بالمتمنعة التي تبعث الوهن في قلب محبيها، الأمر الذي يظهر جليًا في دعوته من خلال أسلوب الإنشاء الطلبي (الأمر) في قوله (كفى بنا حزنًا) والذي يفيد التوجع والرغبة في التوقف. وكعادة الشعراء في مخاطبة المتخيل_ وربما تكون ذاته_ بعد ارتحال المحبوبة مقدمًا إياها بالظبية الظاعنة، معلنًا عن اسمها بعد وصف ومقدمة مطولة والتي تمثلت في سعاد. وتمثلت تراثية الصورة في الأبيات في امرأة عربية، تسكن نجد، استقرت ببطن الواديين، مرت على الكثيب، تهوى الترحال والتنقل، مخاطبة الطلل، ممنعة بعاطفتها، تقديمها بالطبية، الاستنجاد من قبل الشاعر والدعاء، ثم الدعوة بالسقيا.

ويقدم محبوبته (أُمامة) من خلال التشكيل التراثي في قوله:

أمّـــا وقـــد شُـــرِّدَتْ تلـــك اليعـــافيرُ فالنومُ حِجرٌ علـــى الأجفـــانِ محجـــورُ

لا يـــسكنُ القلـــبُ مـــن ذُعْـــرٍ تَغَلْغَلَـــهُ وربـــربُ الحـــيِّ بالتَّرحـــالِ مـــذعور

خفَّ القطيـــنُ فعـــزَّ الـــنفسَ بعـــدهم: جُرْحُ النوى بِعَـــزاءِ الـــنفسِ مـــسبور

ما مَنْ حَشاهُ كحـــرِّ النـــارِ مُـــضطرِمٌ كُفِّـــي أُمـــامُ فـــبعضُ الـــصفوِ تكـــدير

مـــا بـــين ســـاحاتٍ لهـــم ومعاهـــدٍ كَمَـــنْ حَـــشاهُ كبـــردِ المـــاءِ مَقْـــرُور

لـــو تَخْبُـــرينَ جَـــواهُ لالْتَقَـــى بكمـــا على الهـــوى عـــاذرٌ منـــهُ ومعـــذور

لا تحسبيه طليقاً مثلَ عبرته إنَّ الطليقَ بحكم الوجدِ مأسور

أيا ابنةَ القومِ كم يُعْزى السماحُ لكمْ ونيلُ وصلكُمُ المرجوُّ محظور(٢٧)

تتمثل المحبوبة (أُمامة) في الأبيات في صورة الربرب واليعافير، العاشقة للترحال كعادة محبوباته؛ الأمر الذي يوهن قلبه بجرح، وعزاء نفس من خلال الصورة الكنائية التي تعكس عمق جرحه في قوله (المسبور). ولم يقتصر تقديمه للمرأة بالمرتحلة فحسب بل بالمعاتبة واللائمة في أسلوب حواري مضمر، فيرد عليها بالحكمة بأن هذه سنة الحياة، فلا حياة بدون صفو يعقبه تكدير، ويعدد الشاعر على مسامعها من خلال الحكمة ما يبيح له العذر، لعله يجد في ذلك اللقاء من جديد للصفو المنتظر. كما لجأ الشاعر في الأبيات إلى الأسلوب الإنشائي المتمثل في النداء (أيا) المنادي به للقريب والبعيد معًا؛ إذ أن المحبوبة بعيدة في مسكنها، قريبة من قلبه، ويعكس تراثيتها في قوله (ابنة القوم). ويراها بالممنعة في موضع آخر بقوله:

دعا بإقامةِ الشوقِ الرحيلُ فللبرحاءِ أن بانو حلولُ

وللزفراتِ إثرَ العيسِ زجرٌ تُحَثُّ به الظعائن والحمول

سميري هل حديثُ الركبِ إلاّ نسيمُ صبًا تأرّج أو شمول

فها أنا من تنشُّقِه بروضٍ وها أنا من تعاطيه أميلُ

فداكِ أُمامُ مني ذو ضلوع صوادٍ لا يُبلُّ لها غليل

أما غير الخيالِ لنا لقاءٌ أما غيرُ النسيم لنا رسول

أسائلُ عنكِ أنفاس الخزامى فتخبرني بكِ الريحُ العليلُ

وما إن كنتُ لولا كونُ حبي لأقبلَ ما يُحدِّثني القبول

خليليّ اذكرا مني عليلاً يعلِّلُ نفسَهُ نفسٌ عليل

إذا ذُكرَ العقيقُ وساكنوه بكى طربًا وأسعده الهديل(٢٨)

يبدأ الشاعر بوصف الرحلة_ كعادة المشارقة_ ومنها إلى مخاطبة السمير، والخليل، ثم وصف أُمامة، ومناشدتها في اللقاء والعودة، وألاَّ يحيل البعد بينهما، واصفًا حالة الفراق عليه وعلى قلبه، ويتمنى الشاعر من خلال أسلوب الاستفهام ألا يقتصر

لقاؤهما على الخيال، وإن كان فلا تنحصر المراسلة بينهما على النسيم فحسب، بل يريد الشاعر من خلال الصورة الكنائية، الإفصاح عن رغبته المضمرة في اللقاء والوصل وقطع الهجران. ويلجأ إلى إظهار محاولاته للوصل بتساؤلاته للأنفاس، ومخاطبة الريح العليل، الذي يكنى به عن لوعته وحسرته من ناحية، والصورة الاستعارية بتجسيد النفس والريح من ناحية أخيرة. ولم يلبث أن يحدد ملامح تشكيل صورة المرأة الأندلسية (أمامة) من خلال ذكر مكانها المشرقي المتمثل في العقيق، ووصفها بالربرب، والدعوة المتكررة للخليل والصاحب، والوقوف ع الذكرى متأثرًا بقول أمرئ القيس:

قفا نبك من ذِكـرى حبيـب ومنـــزل بسِقطِ اللِّوى بينَ الدَّخول فحَوْمـلِ(٢٩)

ويجمع الشاعر بين الصفات الحسية والمعنوية لمحبوبته التي تدعى (بالمالكية) من خلال قوله:

وليـل طرقـت الخـدر فيـه وللـدجى عُبـابٌ تَـراه بالكواكـبِ مُزبِّـدا

أُجـاذبُ عِطْـفَ المالكيّـة تَحتـه وأسحـبُ من ضافـي العفافِ له بُردا

نَعِمـتُ بهـا واللّيـلُ أسـودُ فـاحمٌ يغازلُ منها الأسـودَ الفـاحِمِ الجَعْـدا

فلـم أرَ أشـهَى مـن لَمَاهَـا مُدامَـةً ولـم أر أذكـى مـن تَنَفُّـسها نَـدَّا

تبـسَّمُ عمّـا قُلّدتْـه فـأجتَلى بمْبَـسمِها عِقـدا ولَبَّتهـا عِقْـدا

ويَعبـقُ ريَّاهـا إذا هَّبـت الـصَّبا فيحملُ عنها نشُـرها العنبَـرَ الـوَرْدا

سلِ الرّيحَ عـن نَجـدٍ تخبِّـرْك أنَّهـا مُعطّرةُ الأنفـاس مـذ سـكَنت نَجْـدا

وأنّ الغَضـا والسِّدر مُـذ جَاوَرتهمـا لطيبِ شذَاها أَشبَهَا الغارَ والرَّنـدا(٣٠)

يعدد الشاعر الصفات الحسية التراثية لمحبوبته المالكية، فيقدمها خدرًا وكوكبًا من الناحية الجمالية، والتدين والعفاف، وإن حمل الاسم الدلالة الفقهية والميل للمذهب المالكي من الناحية الدينية. كما أنها تتميز بالشفاة التي تغني عن الخمر، وأنفاسها التي تعد أذكى من الندى، ورائحتها التي تفوق العنبر والورود، ولم يلبث أن يحدد أصولها المشرقية المتمثلة في مدينة نجد، سائلًا رسول العشق (الريح) عن سكنى نجد، بل إنهم أصل رائحتها الذكية ومصدرها.

وإن كانت تحمل الأبيات رؤية مغايرة في صورة الشَّعر؛ إذ يقدمه بالملتوي المضفر في البيت الثالث. ويقدمها من خلال معركة حربية في العشق؛ بفارس يجيد الطعن والسداد، بما تمتلكه من مقومات جسدية، حولها الشاعر إلى أدوات حربية، لا تصيب إلا جسده وقلبه بقوله:

وأملكُ شوقي أن يذيبَ جوانحي ... ولي من جفونِ المالكيةِ مالك

لئن فتكت بي مقلتاها فرُبَّما ... أكرُّ وعزمي بالحوادثِ فاتك

وما لحظاتُ الغيدِ إلا صوارمٌ ... ولا نزعاتُ البينِ إلاَّ معارك(٣١)

ويفصح ابن الزقاق عن نسب محبوبته (العدنية) وأصولها المشرقية بقوله:

عدنية وهي من عدنان إن نسبت ... إذا رمت فحسبنا قومَها ثعلا

باتت تعلِّلني صهباءَ ريقتها ... والنجم ينظر منها نظرة قبلا

حتى بدا ذنبُ السرحانِ يُعجِلنا ... برفعهِ من ظلامِ الليل ما انسدلا

فيا لبدرِ تمامٍ بات في عضدي ... حتى إذا طلعت شمسُ الضحى أفلا

ويا لغصنِ نقا لدنٍ معاطفُهُ ... سقيته الدمع حتى أثمر القبلا(٣٢)

يشير ابن الزقاق في الأبيات إلى نسب المحبوبة (عدنية) فهي من قوم عدنان في النسب، وقبيلة ثعل إذا ما رمت. متناصًا مع قول امرئ القيس:

رب رام من بني ثعل ... متلج كفيه في قتره (٣٣)

كما حملت الصورة دلالة دأب المحبوبة على زيارته ليلًا مخافة الواشين، وألا يفتضح أمرهما بشروق الشمس، ويوضح معانقتها له في خمر ريقتها مجازيًا، وبياتها في عضده، كما يكني عن مدة اللقاء بينهما المتمثلة في طوال الليل حتى بزوغ الفجر، في قوله:(حتى بدا ذنب السرحان يعجلنا)، كما تحمل دلالة ورغبة الشاعر في عدم انقضاء هذه الليلة، ويختتم صورته ورؤيته في المحبوبة بتشكيل موروث ومتآلف عليه من صورة البدر في ضيائها، والغصن في تمايلها ونضارتها الشبابية.

ويعتمد ابن الزقاق في تشكيله على الصورة النمطية في تصويره محبوبته (هند) برؤية مخالفة للمرأة التراثية المعهودة بقوله:

ما لهندٍ تكفكفُ الدمع حزنًا ... وشفاءُ الحزين في راحَتَيها

صَبَغَ الدرُّ خدَّها قانيًا إذ نثرتها الشؤونُ من مقلتيها
كنت أسلو خيامَ نجدٍ فلما مالتِ العيسُ بالحُدُوج إليها
راح دمعي كدمع هندٍ ولكن ساعة ينهمي على وجنتيها(٣٤)

يقدم ابن الزقاق صورة هند من خلال الرؤية الممنعة ظاهريًا؛ معتمدًا على الصور المتطورة والمتجددة، إذ نجدها تمسح جفونها حزنًا على الارتحال، وهي رؤية مغايرة، فدائما ما ترتحل المحبوبة العربية دون مبالاة منها_ وكما قدمها هو من قبل_ مصورًا دموعها بالدر الذي تنثره العيون على خدها؛ فأصابها بحمرة شديدة. ويحدد الشاعر مكان ارتحالها المتمثل في مدينة (نجد) التي كانت تغيب عن ذهنه لولا قيام رحلة المحبوبة بكريمة إبلها (العيس)؛ وفي الصورة دلالة الشرف وعلو المكانة لها. ويلجأ إلى أسلوب الإنشاء المتمثل في التعجب من جفاء عيونه، وتمنيه مواصلة هند لبكائها الذي يريح كسكر الخمر؛ إذ أن بكاءها يوحي ببقائها على العهد، وذكراه، ويختتم ابن الزقاق صورته بتوقف دموعه؛ لربما أن الارتحال دون إرادة منها. فقد احتوت الأبيات على مفردات تراثية استطاع من خلالها الشاعر تقديم رؤيته وتشكيل صورته منها (خيام نجد/ محبوبته هند/ العيس/ الحدوج).

ويعبر ابن الزقاق عن صدق عاطفته في تقديم رؤيته في المرأة وتشكيلها الفني عند موت زوجته (درة) ، وفراق الموت الذي حال دونهما بقوله:

أظاعنةً والحزن ليس بظاعنٍ لقد أوحش الأيامَ يومُ نواكِ
نوىً لا يشدُّ السَّفْرُ راحلةً لها ولا يشتكيها العيسُ ليلَ سراكِ
ولكنها تطوي المحاسنَ في الثرى فيا حُسْنَ ما يُطوى عليه ثراكِ
وتُورثُ شمسَ الدُّجْنِ أختك لوعةً بفقدكِ والبدرَ المنيرَ أخاكِ
وتعلمنا أنَّ المصائبَ جمّةٌ وأنَّ مدانا في المقامِ مداكِ
وأنَّ الشبابَ الغضَّ والصوْنَ والنهى طوى الكلَّ منها الحَيْنُ يوم طوالك(٣٥)

يقدم ابن الزقاق صورة المرأة الفقيدة والمرتحلة ارتحالًا أبديًا متمثلًا في الموت، وعلى الرغم من ظعنها إلا أن الحزن بعدها لا يرحل، كما يرى أن الدهر توقف عن حلاوته بفقدها فأوحش الأيام يوم فقدها، موضحًا حقيقة الموت الوجودية من خلال

رحلتها ودلالة موتها؛ إذ لا تشد إليه الرحال، ولا تشتكيه الصحاري والفيافي. ولا يملك الشاعر سوى تعداد صفات الزوجة الحسية والمعنوية، من خلال الجناس التام بين الثرى (التراب)، والثرى (الذكرى الحسنة). في البيت الثالث. فالمحبوبة امرأة متكاملة ذات حسن وبهاء، ولديها نسب سليل؛ فالشمس أختها، والبدر أخاها، والشباب الغض والصون والنهى هيئتها، فلا شباب ولا عفة بعد فقدها، فالكل متمثل فيها، مقصور عليها بقوله:

غدا الدهرُ من مـرِّ الحـوادثِ كالحًـا ... ولـم أَدْرِ أن الـدهرَ بعـضُ عـداكِ

عجبـتُ لـه أنّـى رمـاكِ بـصرفِهِ ... ولـم يَغْـشَ عينيـه شـعاعُ سـناكِ

فعطّـلَ جيـداً أتلعًـا كـان مُطْلعًـا ... سـميّك منـصوبًا بـصَفح طَـلاكِ

فيـا دُرُّ إن أمـسيتِ عُطـلاً فطالمـا ... غدا الـدرُّ واليـاقوتُ بعـض حـلاكِ

ويـا دُرُّ مـا للبيـتِ أظلـم كـسرُه ... تـراكِ تيممـت التـرابَ تـراكِ

ويـا زهـرةً أذوى الحمـامُ رياضَـها ... لقـد فجعـتْ كـفُّ الحِمـامِ ربـاكِ

سقاكِ النـدى حتـى تعـودي نـضيرةً ... ومـن للقلـوب الحائمـات بـذاكِ

الافت في عـضد الحمـام لقـد رمـى ... عقيلـةَ هـذا الحـي يـوم رمـاكِ

فـدتك كريمـاتُ النـساء وربمـا ... رأيـنَ قليلًـا أن يكـن فـداكِ(٣٦)

وبموت زوجته يرى أن الدهر من أشد أعدائها، متعجبًا من خلال أسلوب الإنشاء كيف استطاع الدهر أن ينال منها ولم يصبه أي مكروه من شعاع عينيها، وتحمل الصورة كناية عن شدة جمالها. وكعادة العرب في قصيدة الرثاء يقدمها بالجيد الناعم الطويل والمنتصب، دلالة على نضارتها وجمالها وحسن طلعتها من ناحية، وهيبتها وشموخها وعلو مكانتها في العنق المرفوع من ناحية أخيرة. ويخاطب الشاعر في صورة تجديدية الدر بديلًا للطلل المتبقي من المحبوبة، متعجبًا من ظلمة البيت بعد فقدها، من خلال الجناس التام بين (تراك) من الرؤية، و(تراك) من الترك. ويقدم الشاعر مبالغة نصية بتصدع الطبيعة الأندلسية من حوله عند فقدها؛ متمثلًا في الرياض والحمام، ويلجأ الشاعر _كعادة الشعراء العرب_ إلى الدعوة بالسقيا والترحم عليها.

ويختتم الأبيات بأصلها الكريم ومكانتها بعقيلة الحي أي كريمتهم، معلناً تفردها ومكانتها في قلبه والكون أجمع، فنساء الكون الكريمات فداء لها وإن كان قليلًا عليها.

كما قدم الشاعر صورة المحبوبة التي تسمع للواشين بقوله:

يـــا نازحًـــا بـــودادِهِ لمَّـــا بـــدا واشٍ ولـــيس عـــــن الفـــؤاد بنـــازح

ما كـــان أحـــسنَ شـــملَنا ونظامَـــهُ لـــو كنـــت لا تـــصغي لقـــولِ الكاشـــح

إني لأعجبُ كيف يعـزُبُ عنـكَ مـا أضمرتُ فيـك وأنـت بـين جـوانحي(٣٧)

يعتمد الشاعر في الأبيات على الثنائية الضدية لتقديم رؤيته وتشكيله الفني للمرأة التراثية بين حالتها وحالته؛ فيقدمها بعيدة بودادها، وتسمع للواشين؛ الأمر الذي حال بينهما، وعلى الرغم من ذلك يراها محلة في القلب، بل يتعجب من خلال أسلوب الاستفهام، كيف يغيب عنها ما أضمره لها من ود في قلبه إذ هي من تمتلكه وتسكنه؟! كما أنه لا يهاب الواشين غير مواطنه ابن المعتمد بن عباد في قوله:

لولا عيون من الواشين ترمقنـــي ومـــا أحـــاذره مـــن قـــول حراســـي

لـــزرتكم لا أقـــاميكم بجفـــوتكم مشيًا على الوجه أو سعيا على الراسي(٣٨)

ولعل في رؤية عدم استماع الشاعر للواشين تراثية قديمة ألفها الشعراء فنجد جميل بثينة يقول:

لقد فرح الواشون أن صـرمت حبلي بثينـــة أو أبـــدت لنـــا جانـــب البخـــل

يقولون مهلًـــا يـــا جميـــل وإننـــي لأقسم مالي عـــن بثينـــة مـــن مهـــل(٣٩)

(٢) المرأة الحضرية: هي الصورة التي تتشكل من خلال البيئة الأندلسية وطبيعتها، والتي تتمثل في الحدائق والرياض وغيرها من ناحية، والتجديد في الصور القديمة سواء من خلال المفردات التشكيلية أومن حيث المعاني المقدمة أي إعادة صياغة المعاني القديمة من خلال رؤية معاصرة من ناحية أخيرة.

فنجد ابن الزقاق يقدم المحبوبة الحضرية بملكة تفوق بجمالها ومكانتها ملكة سبأ بلقيس، متناصًا مع القرآن الكريم، مع فرق بين محبوبته وعرشها الذي يعجز الجن على حمله ونقله إليه، ومن ثم عدم الوصول إليه، فمع ثقل العرش تثقل همومه وأحزانه قوله:

لو أنَّ في عرش بلقيس لهُ قدمًا أعيا على الجنِّ أن تزجيه من

متمثلًا الفرق في قوله تعالى: ﴿ **قَالَ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَيُّكُمْ يَأْتِينِي بِعَرْشِهَا قَبْلَ أَن يَأْتُونِي مُسْلِمِينَ(٣٨) قَالَ عِفْرِيتٌ مِّنَ الْجِنِّ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن تَقُومَ مِن مَّقَامِكَ وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ(٣٩) قَالَ الَّذِي عِندَهُ عِلْمٌ مِّنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ**﴾ (٤١).

ويشكل ابن الزقاق ملامح المرأة الحضرية من خلال المعطيات المألوفة مع التجديد المتمثل في الوصف الحسي لها؛ فهي امرأة متزينة، رائحتها ذكية، وتباعد أسنانها المفلجة، التي توحي بشدة أنوثتها، كما أنها حاملة للخمر؛ وعلى الرغم من ذلك يسكر من لحاظها، وفمها المدلل، فاجتمع عليه سكرين في قوله:

سرى وهنًا وليلتُنا كلمَّتِه أو السَّبجِ

يُديرُ علي صافيةً تضُوعُ لِعرفِه الأرجِ

وبينهما معتَّقَةٌ من اللحظاتِ والفَلجِ

فنلتُ السكرَ من خمرٍ ومن ثغرٍ ومن غنجِ(٤٢)

ويربط ابن الزقاق بين المرأة والواقع الأندلسي من خلال تقديم رؤية تجديدية في قوله:

وما جَنَّتِ الظلماءُ إلا لبستُها دثارًا على ضافي شعورِ الذوائبِ

وقد أذهلتني عن نجومِ سمائِها نجومُ حُليٍّ في سماءِ ترائبِ

أوانَ هصرتُ الوصل تندي فروعُهُ جنى ووردت الأنس عذبَ المشاربِ

فقد أفلتت تلك المها من حبائلي ونكَّبَ إسعافُ المنى عن

يقدم ابن الزقاق جمال المحبوبة وزينتها في الأبيات؛ فهي امرأة ترتدي الثوب الأسود، الذي يشبه ظلام الليل، وبما تحمله دلالة اللون من شدة الجمال، ورصد معاناته جرائها في الوقت نفسه. كما اعتمد الشاعر على الترادف في المعني بين ردائها وبين سواد شعرها الذي رآه من مقدمة رأسها غير مموج، في صورة تجديدية ومغايرة للمرأة العربية؛ فالعرب أجمعوا _أو مالوا _ لتقديم شعر المرأة متموجًا وفق الغديرة الواحدة، التي إذا ما انفكت ظهر الشعر متعوجًا يقول امرؤ القيس:

وفرع يزين المتن أسود فاحمٍ أثيت كقنو النخلة المتعثكل

غـــدائره مستـــشذرات إلـــى العـــلا تـــضل المـــدارى فـــي مثنـــى

فهي امرأة أندلسية حضرية، ترتدي اللباس الأسود، ذات شعر أسود، منيرة كالنجوم، تفضل الزينة فتردي الحلي الذي يعلو الصدر متناصًا مع النص القرآني في وصف الحور العين ونساء الجنة بقوله تعالى: **(وكواعب أترابا)(٤٥)** ، إشارة مضمرة منه بأنها امرأة في جنة الأرض وهي الأندلس كما قدمها ابن خفاجة بقوله:

يَـــا أهـــلَ أَنـــدَلُسٍ! لِلَّـــهِ دَرُكُـــمُ مـــاءٌ وَظِـــلٌ وَأَنهـــارٌ وَأَشـــجارُ

مـــا جَنَّـــةُ الخُلـــدِ إِلّـــا فـــي دِيـــارِكُمُ وَلَو تَخَيَّرتُ هَـذا كُنـتُ أَختـارُ(٤٦)

ولعل في البيت الأخير وتشبيهها بالمها دلالة الهروب المستمر، وعدم النيل منها في صورة كنائية. ويعتمد الشاعر على التلفيق في تشكيل صورة المرأة الحضرية في قوله:

أقبلـت تمـشي لنـا مـشيَ الحُبـابِ ظبيـةٌ تفتـرُّ عـن مثـل الحَبـاب

كلمـا مـال بهـا سُـكر الـصِّبا مال بـي سكـرُ هواهـا والتـصابي

أشـعرت فـي عبراتـي بخلًـا إذ تجلَّـت فتغطَّـت بنقـاب

كذُكـاءِ الـدِّجنِ مهمـا هَطَلَـت عبرةُ المـزنِ تـوارت بالحجـاب(٤٧)

اعتمد ابن الزقاق على التلفيق وإفساد الصورة بين الرؤية والتشكيل؛ إذ يقدم المرأة حاملة للخمر (الساقية) التي تتمايل في مشيتها كالحية اللعوب_ وما يرتبط في العقل العربي وثقافته لدلالتها ورمزيتها للشيء الضار_ ولم يلبث أن يقدمها بمشاركة له في الاحتساء؛ إلا أن هذا الخمر هو خمر عشقهما، فهي امرأة ليست ممنعة، بل عاشقة، فعلى الرغم من أن المرأة لعوب كالحية، إلا إنها تتوارى بالحجاب كشمس يوم ممطر مغيم. وربما تحمل الصورة دلالة أخرى تتمثل في بخل الشاعر بعبراته، ومن ثم رجعت المرأة لعادتها في الحياء والتعفف الذي يتناسب مع بخل عاطفته. ولعل في الصورة تناصًا مع القرآن الكريم في تشكيله متمثلًا في قوله تعالى: ﴿**توارت بالحجاب**﴾**(٤٨)** والكناية في البيت الأول التي تعكس تمايلها وأنوثتها الطاغية.

ويعتمد على التجديد في الصورة والرؤية للمرأة الحضرية من خلال الوصف الحسي لها بقوله:

عذيري مـن هـضيمِ الكـشحِ أحـوى رخـيمِ الـدلِّ قـد لـبِسَ الـشَّبابـا

أعـــدَّ الهجـــرَ هـــاجرةً لقلبـــي وصيَّرَ وعـدَهُ فيهـــا ســـرابا(٤٩)

يقدم ابن الزقاق صورة مغايرة للمرأة المحبوبة تتمثل في هضيم الكشح الأحوى؛ أي نحيلة الخصر السمراء، في ريعان شبابها، تتميز بسهولة المنطق، على الرغم من إلف الشعراء بتشكيل المرأة البدينة كقول عمرو بن كلثوم:

ومتنـــي لدنـــةٍ ســـمقت طالـــت روادفهـــا تنـــوء بمـــا ولينـــا

ومأكمـــة يـــضيـــق البـــاب عنهـــا وكشحًا قـــد جننـــت بـــه جنونـــا(٥٠)

وعلى الرغم من ذلك إلا إنها راحلة، وربما تحمل دلالة الوصف الجسدي لها ما يمكنها من سهولة الحركة والتنقل، كما أنها لا تفي بعهودها التي تشبه السراب؛ ومن ثم الوعد بينهما غير محتمل، وإن كان يراه قريبًا، على الرغم من عدم وجوده.

ويقدم ابن الزقاق في تشكيل صورته الحضرية للمرأة الأندلسية وصفًا حسيًا؛ إذ هي امرأة ذات جسد ممشوق، مهتزة ما بين الرأس والأوراك، وأما قوامها فلدن لين؛ يحمل الصورة الكنائية عن رشاقتها وخصرها الرفيع، وأما مؤخرتها فهي ضخمة وإن كان فيها تجديد في الصورة والرؤية. يقول ابن الزقاق:

ومرتجـــةِ الأعطـــافِ أمَّـــا قوامُهـــا فلـــدنٌ وأمـــا رِدفُهـــا فـــرَدَاحُ

ألمّت فبات الليـلُ مـــن قـصر بهـا يطيـــرُ ولا غيـــرُ الـــسرورِ جَنـــاح

وبـــتُّ وقـــد زارت بـــأنعم ليلـــةٍ يعـــانقني حتـــى الـــصباحِ صـــباح

على عـــاتقي مـــن ســـاعِديها حمائـــلٌ وفـــي خَـــصرها مـــن ســـاعديَّ

فالمحبوبة في الصورة ليست ممنعة في صورة تجسيدية، جسَّد فيها اللقاء بينهما الذي طال حتى شروق الصباح، ورصد حالة القرب والتواصل الذي يتمثل أكثر في البيت الأخير؛ إذ تضع يدها على عاتقه، ويضع يدها على خصرها في صورة كنائية تحمل الاحتواء والقرب بينهما.

ولكن على الرغم من خصرها الممشوق وضخامة مؤخرتها إلا إنها مسرعة في مشيتها؛ الأمر الذي يصيب الشاعر بالافتتان في غرامها وعشقها بقوله:

ومفتـــانٍ قتـــولِ الـــدلِّ وسنَـــي يجـــــاذبُ خـــــصرَها ردفٌ رداح

ســـرت إذ نامـــتِ الرقبـــاءُ نحـــوي ومـــسكُ الليـــل تُهديـــه الريـــاح

وقــد غنَّــي الحلــيُّ علــى طلاهــا بوســـــواسٍ فجاوبَـــــهُ الوشـــــاح
تحــاذر مــن عمــود الــصبح نــورًا مخافـــة أن يُلِـــمَّ بنـــا افتِـــضَاح
فلـــــم أر قبلهـــــا والليـــــلُ داجٍ صـــباحًا بـــات يذعـــرُهُ صـــباح(٥٢)

ويكمل ابن الزقاق تشكيله الفني في صورة المرأة الحضرية بعدَّها متزينة بالحلي، والوشاح، متطرقًا للحديث عن اللقاء بينهما مجددًا، والذي يظهر جليًا سرًا؛ الأمر الذي يعكسه تخوفها من الصباح من ناحية، وافتضاح أمرهما من ناحية أخيرة. ومن ثم تكتمل ملامح المرأة في الصورة الكلية بكونها ممشوقة القوام، ردفها رداح، متزينة بالحلي، مشرقة كنور الصباح، ليست ممنعة، محبة وزائرة، تخشى الواشين، وتخاف على علاقتهما.

وقد يلجأ ابن الزقاق إلى الأسلوب الحواري والقصصي لتقديم رؤيته في المرأة الحضرية التي تستجيب وتتفاعل مع المحبوب بقوله:

ومرتجــةِ الأعطــافِ مُخطفَــةِ الحَــشا تميلُ كما مــال النزيــفُ مــن الــسكر
بذلتُ لها من أدُمــعِ العــينِ جوهـــرًا وقِدمًا حكاهــا فــي الــصِّيانة والــستر
فقالـــت وأبـــدت مثلَـــهُ إذ تبـــسمت غنيتُ بهذا الدرِّ عــن ذلــك الــدر(٥٣)

يقدم ابن الزقاق من خلال الصورة التشبيهية تمايل المحبوبة، وتبختر مشيتها بحال السكير الذي فقد عقله، ويتمايل يمنة ويسرة من شدة سكره، فيرصد تقديم رفع خصر المرأة الحضرية، وتقبلها للحوار؛ إذ هي عاشقة ومتحررة، وليست ممنعة بعاطفتها وأشواقها تجاه الآخر المحب. ويقول أيضًا:

وآنسةٍ زارت مــع الليــلِ مَــضجعــي فعانقتُ غُصنَ البانِ منهــا إلــى الفجــر
أُسَــائِلُها أيــن الوشــاحُ وقــد غَــدَت مُعطَّلَـــةً منـــه مُعطَّـــرةً النـــشر
فقالـــت: وأومَـــت للـــسوارِ نقَلتُـــه إلـــى معـــصمي لمَّـــا تقلقـــلَ فـــي

اعتمد الشاعر على أسلوب الحوار بينه وبين المرأة الحضرية التي تتسم بالرفع واتساق خصرها؛ الأمر الذي ينافي تمنعها في الصورة التراثية المقدمة من قبل، فهي تتجاوب وتشارك الشاعر، بل هي محبة؛ إذ نجدها تزوره في مضجعه، وتعانقه ومن ثم فهي امرأة متحررة. فعلى الرغم من دأب شعراء المشرق في تقديم صورة الخصر

واتساق جسد المرأة؛ إلا أن شاعرنا من خلال الرؤية الحضرية يقدم ترك المحبوبة وشاح وسطها _من خلال الصورة الكنائية_ التي توضح قصر الوشاح، مما دفعها لنقله إلى معصمها، ومن ثم أصبحت شبه عارية. فالتجديد في الصور جلي في زيارتها، ومعانقتها، ولباسها المتحررة منه. وعلى الرغم من كونها متحررة إلا إنها في الوقت نفسه خائفة مذعورة من الواشين وغيرهم يقول:

زارتكَ من رقبةِ الواشي علـى فَـرَقِ حتى تبدَّى ومـيضُ المـرهفِ الذَّلـق

فخفَّض الجأشَ منها أن ملكـتُ يـدي نهرٍ يَغصُّ به الواشـون مـن شَـرَق

سـكَّنتها بعـد مـا جالـت مـدامِعُها بمقلتيهـا فرنـدًا فـي ظُبـا الحـدق

فأقبلـت بـين صـمتٍ مـن خلاخلهـا وبين نُطق وشـاحٍ جائـلٍ قلـق(٥٥)

يقدم ابن الزقاق صورة تخوف المحبوبة الحضرية عند زيارتها له، ويتمثل ذلك جليًا في قوله (فخفض الجأش) وكذلك قوله: (سكَّنتها)، كما ترصد الصورة دلالات عدة في تحررها؛ إذ ملكت يديه، الأمر الذي يوحي بالقرب بينهما، وتحديق النظر بينهما في البيت الثالث، كما اعتمد الشاعر على الكناية في البيت الأخير في صمت الخلاخل وتوقف رنينها المناسب لتخوفها وترقبها، وتلقلق الوشاح في خصرها في لفتة مغايرة للواقع؛ إذ تبدل الصوت من الصامت للصائت في صورة ضدية بين صمت الخلخال وصوت الوشاح؛ ليخلص منه الشاعر في رسم اتساق جسد المرأة من ناحية، واكتناز ساقيها وثبوتها أمام الشاعر وعينيه من ناحية أخيرة.

كما اعتمد الشاعر على الصنعة الفنية في بيتين متتاليين، وبما يتناسب معهما في السماء والأرض، وإن كانت صورة الأرض بمعطياتها عند الشاعر أجل وأعظم. في قوله:

وأرسلت من مُتنّـى فـرعها غـسقًا في ليلة أرسلت فرعًـا مـن الغـسـق

تبـدو هلالًـا ويبـدو حَليُهـا شُـهُبًا فما يفـرق بـين الأرض والأفُـق(٥٦)

كما قدم ابن الزقاق المرأة المحبوبة مشرقية تارة، وأندلسية تارة أخرى فقد عمد إلى تقديمها بمغربية، تسكن مدينة فاس، مقدمًا إياها بغزالة تتعدد صفتها الحسية والمعنوية من خدود وردية، وقوام لدن متثني، وأجفان سكر بقوله:

يـــا رشـــأً مـــسكنُه فـــاس ألـــشمسُ مهمـــا لُحـــت نبـــراسُ

صدغـــاكَ فـــي خـــديكَ مـــا لاح أم أُنبِـــتَ فيـــه الـــوردُ والآس

حـــسبيَ أجفانُـــك خمـــرًا وخـــدَّ اك ومـــن ريَّـــاك مَيّـــاس

لا تـــسقني الخمـــر إذًا بعدهـــا قـــد فعلـــت مـــا تفعـــلُ الكـــأس(٥٧)

ويجدد ابن الزقاق في تقديم صورة المرأة المنوحة؛ إذ انتقل بالنواح والتعديد من صورته الواقعية إلى المجازية متمثلة في الشدو والتغني بمحاسن الفقيد بقوله:

كَثـــرَ العويـــلُ عليـــه بعـــد نعيِّـــه حتـــى كـــأنَّ العـــالمين حمـــام(٥٨)

ولعل في صورة الحمام ما يدعو بالتفاؤل وكأنها حالة فرح، عكس الحالة ذاتها المتمثلة في الحزن والفقد. وقد يستعين ابن الزقاق بالنص القرآني لتقديم رؤيته في المرأة الحضرية بقوله:

طُـــرَّةُ ليـــلٍ فـــوق صـــبحٍ مُبـــين أم حَلَـــكُ اللَّمـــةِ فـــوق الجبيـــن

وا بِـــأبي مـــن ارتـــضى حُكمَـــهُ فـــي مهجتـــي وهـــو مـــن الظـــالمين

أغيَـــدُ فـــي وجنتِـــهِ روضـــةٌ يجـــري بهـــا مـــاءُ الـــشباب المعـــين

قلـــت وقـــد أقبـــل يختـــالُ فـــي بُردَتِـــهِ يَـــسبي نُهـــى الناظـــرين

هـــذا هـــو البـــدرُ وغـــصنُ النّقـــا فـــلا تكـــن فيـــه مـــن الممتـــرين(٥٩)

اعتمد ابن الزقاق في الأبيات على مفردات الطبيعة والنص الديني في تقديم الرؤية والصورة معًا؛ فقُسمت الأبيات بين صورة المرأة وصفاتها؛ فهي غاد في وجنتها الرياض، بها نضارة الشباب الذي لا ينضب، مختالة ومتدللة، محتشمة في بردتها فضلًا عن كونها بدرًا وغصن نقا، وعلى الرغم من ذلك فهي امرأة مالكة، ومتحكمة بحكم جائر (من الظالمين) متناصًا مع قوله تعالى:﴿ **الحق من ربك فلا تكونن من الممترين**﴾(٦٠)، تسبي عيون الناظرين وعقولهم. وبعد ذلك يقابلها الشاعر بدفاع عنها وعن مقوماتها بالتناص القرآني (ولا تكن فيه من الممترين). ولعل التلفيق يظهر جليًا في البيت الأول (حلك اللمة فوق الجبين). ويقول أيضًا:

بـــأبي وغيـــرَ أبـــي أغـــنُّ مهفهـــفٌ مهضومُ مـــا خلـــف الوشـــاح خميـــصُه

لـــبس الفـــؤادَ ومزّقتـــه جُفونـــــهُ فأتـــــي كيوســـــفَ حـــين قُـــدَّ

يلجأ الشاعر في البيتين إلى التجديد في تقديم صورة المحبوبة من خلال التشكيل الديني المتمثلة في قصة سيدنا يوسف وامرأة العزيز، مقدمًا المحبوبة بامرأة العزيز التي سكنت فؤاده فمزقته. وإن كانت تحمل الصورة الأنا والافتخار بالذات في رؤية الممنع عليها، والمقبلة عليه، الراغبة فيه. وقد استطاع ابن الزقاق بتقديم الصنعة الفنية في الأبيات ومعطياتها؛ فالمرأة رفيعة الخصر_كعادته في التقديم_ وعلى الرغم من ذلك تلبس فؤاده. ولعل في هذه الصورة ما يحمل الإبداع ويعكس تحررها ضمنيًا وفنيًا من ثيابها من ناحية، والرغبة في إقامة علاقة وإن كان غير مصرح بها، لكنها تفهم ضمنيًا من سياق القصة التاريخية من ناحية أخيرة.(٦٢).

ونجد ابن الزقاق لا يقتصر على المرأة العربية فحسب بل يتطرقها لحديث عن الآخر المتمثل في المرأة اليهودية بقوله:

وحَبَّـــبَ يـــومَ الـــسبتِ عنـــدي أننـــي يُنـــــادِمني الـــــذي أنـــــا أحببـــــتُ

ومـــن أعجـــب الأشـــياءِ إنـــي مُـــسلمٌ تقيّ ولكـــن خيـــرُ أيـــاميَ الـــسبت(٦٣)

اعتمد ابن الزقاق على الموروث الديني لتقديم صورة المرأة الحضرية المتمثلة في المرأة اليهودية النديمة (التي تشاركه الخمر)، الأمر الذي يجعله يفضل يوم السبت، على الرغم من تحريم الصيد فيه في الفكر الديني قديمًا، وكأن المحبوبة صيد نال منه الشاعر من ناحية، ومن ناحية أخيرة يظهر تقديس الشاعر ليوم السبت (وهو يوم مقدس لليهود) على الرغم من كونه مسلمًا تقيًا على حد وصفه، إلا أن الأمر إذا ما اتصل بالغزل والمحبوبة يصبح الأمر مختلفًا، مبالغًا في تقديم رؤية فرط عشقه؛ إذ لا يمانع _من خلال الصنعة المحكمة_ الدخول في دين اليهودية من أجلها، إلا إنه يخاف الموت معللًا بُعد الخوف منه لذاته، وإنما يخشاه لفرقتهما، وتتضمن الأبيات التناص مع الحديث النبوي الشريف الخاص بحروب الردة قتل المرتدين_ الذي لا يهابه الشاعر ولا يحذره لذاته_ بقوله صلى الله عليه وسلم: **(من بدل دينه فاقتلوه)(٦٤)** ويقول في السياق ذاته:

أحنُّ إلـــى ديـــنِ اليهـــودِ مـــن أجلـــه ولـــولا حـــذارُ الـــسيفِ كنـــتُ يهوديـــا

ولـــست أخـــافُ الـــسيفَ إلا إننـــي أمـــوتُ بأشـــواقي واتركـــه حيّـــا(٦٥)

ويقول:

وقفــت علــى الربــوعِ ولــي حنــينٌ لـــــساكنهنَّ لـــــيس إلـــــى الربـــــوع

ولـــو أنـــي حننـــتُ إلـــى مغـــاني أحبَّـــائي حننـــتُ إلـــى الـــضلـــوع(٦٦)

يعتمد ابن الزقاق على الصورة العكسية للمكان والمحبوبة؛ إذ نجده في البيت الأول لا يحن إلى المكان (الربع) بل إلى ساكنه ومن فيه، وفي البيت الثاني نجد الضد والنقيض حيث إن الشاعر لا يحن إلى المحبوبة بل للمكان المتمثل في (الضلوع)، في رؤية مؤداها أن مكان حلول المحبوبة في الضلوع أعمق وأدل من المكان الوجودي المتمثل في الربع من ناحية، أو محاولة تعويضية يطوي بها غياب المحبوبة وابتعادها، بحضورها في قلبه، وقربها منه.

(٣) التشبيه:

يحاول هذا المبحث دراسة الدلالات البلاغية ودورها في تقديم الرؤية وتشكلات ملامح صورة المرأة الأندلسية المقدمة من قبل الشاعر من خلال التشبيه بأنواعه المختلفة. ويعرفه أبو هلال العسكري بأنه "الوصف بأن أحد الموصفين ينوب مناب الآخر، بأداة التشبيه"(٦٧). ويجمل ابن الأثير تعريفه فيه بقوله: " التشبيه هو أن يثبت للمشبه حُكمًا من أحكام المشبه به"(٦٨). ويعرفه السكاكي بأنه" مستدع طرفين مشبهًا ومشبهًا به، واشتراكًا بينهما من وجه وافتراقًا من آخر"(٦٩).

تعدت الأنواع التشبيهية في شعر ابن الزقاق ما بين التشبيه البليغ والتمثيلي والضمني ثم المقلوب والمجمل والمؤكد على الترتيب بالأكثرية داخل الديوان، متطرقًا إلى عقد المشابهة النصية مع الظواهر الطبيعية والكونية ومتعلقات الحياة اليومية. ويمكن تقديمها والوقوف معها على النحو الآتي:

(أ) التشبيه البليغ: هو التشبيه الذي حذفت منه الأداة ووجه الشبه(٧٠). وهو أعلى مراتب التشبيه في البلاغة وقوة المبالغة؛ لما فيه من إدعاء أن المشبه هو عين المشبه به(٧١).

يعدد الشاعر الصور التشبيهية في شعره لرسم صورة المحبوبة من خلال التشبيه البليغ المتمثل في الوصف الحسي لها بقوله:

طلعـــت بحيـــثُ الباتـــــراتُ بـــوارقٌ والـــزرقُ شـــهبٌ والقتـــامُ ســـماءُ(٧٢)

فقد وظف الشاعر التشبيه البليغ لاكتمال صورة المحبوبة، وتقديم رؤاه الفنية في وصف جمالها، من خلال عقد المشابهة مع الطبيعة؛ إذ شبه العيون بالشهب، والقتام بالسماء المظلمة، ونظراتها بالبوارق وما تحمله الصورة من دلالة النور في نظرتها من ناحية، وسرعة الاختفاء من ناحية أخيرة.

كما شبه لسان المحبوبة بالمصباح المنير؛ دلالة على عذب حديثها ومنطقه في قوله:

شبّوا ذبال الــزرق فــي ليــل الــوغى نـــارًا وكـــلَّ مـــذَّربٍ مـــصباحا(٧٣)

كما تحمل الصورة تشبيه العيون الزرق بالنار التي تضئ ظلمة الليل بإشعاعها، وإن عكست حرقتها في قلب الشاعر آلامه ومعاناته. كما شبه أطراف عين المحبوبة من خلال الرؤية الحربية، فقدمها بالرماح الفاتكة بقلبه وجسده، وليس الأمر مقصورًا عليه لكونه حبيبها بل يتعداه لكل من رآها كما في قوله:

ويـــا لحمامـــاتٍ بكـــينَ وإنَّمـــا غـــدوتُ قتيـــلَ الـــشوقِ وهـــي نـــوادبي

كلُونِـــا لأطـــرافِ الرمـــاحِ فإننـــا نكلنا جميعًا عـــن لحـــاظ الحبائـــب(٧٤)

كما اعتمد ابن الزقاق على التشبيه البليغ في نقل معاناته ورصدها إثر فراق المحبوبة في قوله:

غـــداةَ النَّـــوى زُمَّـــت لبـــينٍ ركائـــبُ عليهـــا قبـــابٌ حـــشوُهن كواعـــبُ

طلعـــن شموسًـــا والـــديارُ مـــشارقٌ لهـــن وأحـــداجُ القـــلاصِ مغـــاربُ(٧٥)

فقد شبه لشاعر المرأة بالشمس التي أشرقت عند ارتحالها، كما صور الديار التي خرجت منها مرتحلة المتمثلة في بلاد الأندلس بالمشارق، وأحداج الناقة التي تحملها إلى مهجرها بالمغارب، وما تحمله دلالات التشبيه البليغ من غيابها وعدم بزوغها ومن ثم الظلام الذي يغيم على قلب الشاعر، فالمحبوبة شمس، ولقياهما شروق، وافتراقهما غروب وظلام.

وفي صورة مغايرة يقدم الشاعر المرأة بالكوكب الذي لا يعرف الأفول من خلال التشبيه البليغ في قوله:

هبهـــا تبـــدَّت فـــي الظـــلامِ كواكبًـــا لم لا تغُـــورُ مـــع النجـــومِ صـــباحا(٧٦)

يرى الشاعر المرأة في ظلام الليل كوكبًا غير اعتيادي؛ إذ يخالف سنة الكون في الحلول والأفول، فهو دائم، ليس له مغيب، ولا يسير مع النجوم صباحًا، فالتشبيه البليغ في الصورة يقدم المرأة المحلة في قلب الشاعر.

وقد اعتمد ابن الزقاق على التشبيه البليغ في تقديم الوصف الحسي للمرأة المحبوبة؛ فقدم مشيتها بتمايل الغصن، وقوامها بالفرع اللدن من خلال قوله:

ومرتجــةِ الأعطــافِ أمـــا قوامُهـــا فلـــدنٌ وأمـــا ردفُهـــا فـــردَاح(٧٧)

كما قدمها من خلال التشبيه البليغ _في صورة مغايرة للواقع_ بالنور الذي يعشق الظلمة، ويخشى الصباح؛ مخافة أن يفتضح أمرهما في قوله:

تحـــاذرُ مـــن عمـــود الـــصبحِ نـــورًا مخافـــةَ أن يُلِـــمَّ بنـــا افتِـــضَاح

فلـــم أر قبلهـــا والليـــلُ داجٍ صـــباحًا بـــات يـــذعرُه صـــباح(٧٨)

ويعقد الشاعر مشابهة تكاملية من خلال التشبيه البليغ بين المحبوبة والهلال من ناحية، وبين الحلي والشهب من ناحية أخرى، وبين الأرض والسماء من ناحية أخيرة، ولا يستطيع الشاعر التمييز والتفريق بينهما دلالة لاكتمال جمال المحبوبة في قوله:

وأرسلت مـــن مُثنَّـــى فرعهـــا غَـــسقًا في ليلـــة أرســـلت فرعًـــا مـــن الغـــسق

تبدو هلالًـــا ويبـــدو حَليُهـــا شُـــهبًا فمـــا يُفـــرقُ بـــين الأرض والأفـــق(٧٩)

كما اعتمد على التشبيه البليغ في رسم صورة المرأة الفقيدة في قوله:

عجبـــت لـــه أنَّـــى رمـــاكِ بـــصرفِهِ ولـــم يغـــشَ عينيـــه شـــعاعُ ســـناك

فعطـــل جيـــدًا أتلعًـــا كـــان مُطلعًـــا ســـميك منـــصوبًا بـــصَفح طـــلاك(٨٠)

تعددت الصور التشبيهية في الأبيات؛ إذ قدم نظرة المحبوبة بالشعاع الفاتك الذي طالما يؤثر في الجميع، ولم يؤثر في الموت، كما قدم عُودها الطويل بالنبتة التي أفسدها الموت بفعلته. فقد نقل التشبيه معاناة الشاعر، وصورة المحبوبة طويلة القامة، التي تعرض عن الناظرين بجيدها الأتلع. كما اعتمد الشاعر على التشبيه البليغ في تقديم نسب المحبوبة الكريم الذي يتمثل في القوة والعراقة بقوله:

يا بنت جـــرار الـــذوابلِ فـــي الـــوغى من لـــي بظبيٍ فـــي كفالـــةِ ضـــيغم(٨١)

اعتمد الشاعر على الصورة المتنامية في تقديم رؤيته الفنية للمرأة المحبوبة من خلال التشبيه البليغ؛ إذ قدم المحبوبة من خلال رؤية الحرب، فقدمها ظبية متناسبة مع الصيد، وعلى الرغم من ذلك يصعب النيل منها لحماية أبيها لها المتمثل في الأسد وما تحمله دلالة التشبيه من القوة والمحاوطة على من في كنفه.

(ب) التشبيه التمثيلي: هو التشبيه الذي يشبه فيه حالة بحالة، ووجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد(٨٢). وقد اعتمد ابن الزقاق على التشبيه التمثيلي بصورة تالية للتشبيه البليغ في تقديم رؤيته الفنية لصورة المرأة الأندلسية، فنجده يعقد المشابهة بين المرأة والرياح بقوله:

طرقت على عِلل الكرى أسماءُ وهنًا وما شعَرت بها الرُّقباء

يثني الصِّبا والراحُ قامتَها كما تثني الأراكةَ زعزعٌ نكباء(٨٣)

فقد شبه الشاعر حالة تمايل المحبوبة في مشيتها بالريح الشديدة والسريعة في الوقت ذاته، فقد استطاع أن يعبر عن حالته مع المحبوبة وهجرانها وأيام الوصل التي انقضت من خلال التشبيه الذي يوحي بسرعتها متمثلًا في الريح الشديدة التي لا تبقي ولا تذر.

كما شبه المحبوبة وقوة نظرتها الفاتكة بقوس حاجب بن زرارة التميمي (٨٤) في قوله:

بكل فتاةٍ إن رمتكَ بسهمها فعن حاجبٍ تشبيهُهُ قوسُ حاجب(٨٥)

ويعدد ابن الزقاق التشبيهات التمثيلية في تقديم صورة المحبوبة في قوله:

أقبلت تمشي لنا مشي الحُبابِ ظبيةٌ تفترُّ عن مثل الحَباب

أشعرت في عبراتي بَخلًا إذ تَجلَّت فتغطَّت بنقاب

كذُكاءِ الدَّجنِ مهما هَطَلَت عبرةُ المزنِ توارت بالحجاب(٨٦)

قدم الشاعر المرأة في مشيتها بالحية اللعوب في تمايلها، والتي ترصد أنوثتها الطاغية من ناحية، والظبية وما تحمله الصورة من دلالات السرعة، وعدم القدرة على الإمساك بها أو النيل منها من ناحية أخرى، وكذلك نظراتها التي تشبه فقاقيع الخمر ومن ثم السكر الذي يذيب العقل والقلب معًا من ناحية أخيرة. ويختتم الشاعر صورته بتشبيه المحبوبة وحياءها بذكاء الدجن (شمس يوم مطر ومغيم)، فعلى الرغم من وجودها إلا أن المطر يتساقط، فوجودها وجود حي.

كما قدم المحبوبة من خلال الرؤية الخمرية معتمدًا على التشبيه التمثيلي في قوله:

ومرتجــةِ الأعطــافِ مُخطفــةِ الحَــشا تميل كما مالَ النزيفُ من السكــر(٨٧)

يشبه الشاعر حالة تمايل المرأة في مشيتها بحال السكير الذي فقد عقله من شدة السكر، فجمال المحبوبة ذهب بعقل الشاعر وأفقده رشده.

ويعتمد ابن الزقاق على التناص الديني في تقديم رؤيته الفنية للمرأة الأندلسية من خلال التشبيه التمثيلي، معبرًا به عن اكتمال جمال المحبوبة، وانشقاق وجنتها بانشقاق القمر، وكأن جمالها يُحف بالتقديس في قوله:

ومــــا شــــقَّ وجنتــــه عابــــثٌ ولكنهــــــا آيــــــةٌ للبــــــشر

جلاهــــا لنــــا الله كيمــــا نــــرى بهــا كيــفَ كــان انــشقاقُ القمــر(٨٨)

وكذلك قوله:

غفــــرتُ للأيــــامِ ذنــــبَ الفــــراق أن فــــزتُ مــــن تــــوديعهم بالعنــــاق

مــــا أنــــسّ لا أنــــسَ لهــــم وقفــــةً كالــــشهدِ والعلقــمِ عنــد المــذاق(٨٩)

فعلى الرغم من أن الوداع يصحبه الألم والحسرة والعناء، إلا أن الشاعر يقدمه برؤية مغايرة؛ فيقدم رضاءه عن الفراق لطالما سيفوز بعناق المحبوبة من خلال التشبيه التمثيلي في تقديم ارتحالها الذي يجمع بين الشهد في الرؤية قبل الارتحال، والعلقم في مذاق رحيلها وذكراها.

كما قدم انسياب المحبوبة في مشيتها وطريقتها وليونتها بانسياب الماء في قوله:

ينــساب بــي بــين الــصوارم مثلمــا أبصرت في الماء انــسياب الأرقــم(٩٠)

ويقدم صورة المحبوبة عند الالتقاء بها في ظلمات الليل بالبدر المنير الذي ينير القلوب ويحنيها من خلال التشبيه التمثيلي في قوله:

تطلَّع مثل البــدرِ فــي غــسقِ الــدجى فحنَّــت قلــوبٌ حائمــاتٌ وأجفــان(٩١)

ويعدد ابن الزقاق الصور التشبيهية التمثيلية في قوله:

وأغــر مــصقولِ الأديــمِ تخالُــه برقًــا إذا جمــعَ العتــاقَ رهــانُ

يطــأ الثــرى متبختــرًا فكأنَّــهُ مــن لحظِــهِ فــي متنــه نــشوان

فكــأنَّ بــدر الــتمِّ فــوقَ سَــراته حُــسنًا وبــين جفونــه كيــوان(٩٢)

فقد شبه الشاعر المحبوبة في البيت الأول بالبرق في الإنارة والجمال، وبالسكران متبخترًا بسكره في أول أمره في البيت الثاني، ثم بدر تم في السماء وبين جفونه كوكب مكتمل الجمال في البيت الأخير. فيجمع الشاعر للمرأة من خلال التشبيه صفات الجمال المتمثلة في البدر والبرق والكوكب، وصفات الخمر والتي غالبًا ما يفضل الشعراء تقديم صورة المحبوبة من خلالها وخاصة في الأندلس. وكذلك قوله:

فالكأسُ في كفِّه بالراح مُترعَة كهالةٍ أحدَقَت في الأفق بالقمر(٩٣)

فقد شبه حالة الكأس الممتلئة بالخمر في كف المحبوبة بالقمر في الأفق، فالخمر قمر، والمرأة أفق.

(ج) التشبيه الضمني: هو التشبيه الذي لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمحان من التركيب، وهذا النوع يؤتى به؛ ليفيد أن الحكم الذي أسند إلى المشبه ممكن.(٩٤) ومن بواعثه التفنن في أساليب التعبير والنزوع إلى الابتكار والتجديد، وإقامة الرهان على الحكم المراد إسناده إلى المشبه، والرغبة في إخفاء معالم التشبيه؛ لأنه كلما خفي ودق كان أبلغ في النفس(٩٥). وقد اعتمد ابن الزقاق كثيرًا على التشبيه الضمني الذي يفهم من سياق الكلام في تقديم رؤيته الفنية ورسم صورة المرأة الأندلسية؛ فنجده يزاوج بين الكرم المتمثل في صورة المطر، والعفة في قوله:

وقد جمع الحسنُ فيه مع النب لِ نورًا وطيبَ ذكاءِ

له كرمٌ وبه عفةٌ فيجمع بين الحيا والحياءِ(٩٦)

وقد يعتمد ابن الزقاق على التناص الديني لتقديم رؤيته الفنية في المرأة من خلال التشبيه الضمني بين المحبوبة والملكة بلقيس في قوله:

وربما خالهُ ذو الجهلِ ذا أدبٍ لا يحسب الآلَ ماءً غير ذي ظمإٍ(٩٧)

يتطرق الشاعر إلى خُلق المحبوبة من خلال التشبيه الضمني؛ فالجاهلون فقط هم من يرون هذا الحياء أدبًا، كذلك يرى غير العطشان أن الجواهر جواهرًا لا ماء فيها.

كما تضمن انشقاق القمر مع انقسام وجنة المحبوبة من خلال التشبيه الضمني بقوله:

يقولون وجنتُه قُسِّمت فرسمُ محاسنِه قد دُثِر(٩٨)

كما قدم فم المرأة المحبوبة بالعذب الزلال عند رشفه بالرحيق من خلال التشبيه الضمني في قوله:

نازعـــتُ إخـــواني بعـــذر عـــاقني دونـــي مـــن العَـذب الـــزلالِ رحيقـــا(٩٩)

ويقدم حياء المحبوبة من خلال التشبيه الضمني والتناص مع القرآن الكريم في قوله:

أطلعـــت خجلتُـــه فـــي خـــدِّه شـــفقًا فـــي فلـــقٍ تحـــتَ غَـــسق(١٠٠)

شبه الشاعر حياء المحلولة وخجلتها في خدودها بالشفق المحمر وقت الصباح المنشق من ظلمة الليل الكالح، ليرسم صورة الحياء والحمرة والجمال معًا من خلال الطبيعة الكونية.

ويربط ابن الزقاق بين محبوبته والطبيعة من خلال التشبيه الضمني لتقديم معاناته في قوله:

أمرضَـــــها سُـــــقياك إذ جُـــــدتّها كـــم غـــصَ ظمـــآنٌ بمـــا يـــشرَب(١٠١)

فقد شبه الشاعر وصل المحبوبة ولقياها بالمرض الذي يسقاه مثل الغصن الظمآن بما يشرب؛ فإنه لا يرتوي منه على الإطلاق. وكذلك قوله:

نعمـــتُ بهـــا والليـــلُ أســـودُ فـــاحمٌ يغازلُ منها الأسودَ الفاحمَ الجعدا(١٠٢)

فقد شبه ابن الزقاق سواد شعر المحبوبة الملتوي بالضفائر بسواد الليل الممثل لميقات لقياهما.

(د) التشبيه المقلوب: هو جعل المشبه مشبهًا به بإدعاء أن وجه الشبه فيه أقوى وأظهر(١٠٣). اعتمد ابن الزقاق كثيرًا على التشبيه المقلوب في تقديم صورة المرأة المحبوبة، فنجده يقدم تمايل أشجار البان متوسطة القوام وما تحويه من دلالات الحسن واللين بتمايل المحبوبة في مشيتها التي تشبه السكير في قوله:

طَرَقَـــت علـــى عِلـــل الكـــرى أســـماءُ وهنًـــا ومـــا شعَـــرت بهـــا الرُّقبـــاء

سَـــكرى تـــرنّح عطفُهـــا فتعلمـــت مـــن معطفهـــا البانـــةُ الغنَّـــاء(١٠٤)

ويعتمد على التشبيه المقلوب في تقديم صورة المرأة الفاتكة بمقوماتها الجسدية في قوله:

ســـأقيمُ عـــذرَ الـــسمهريِّ فإنمـــا تُدمي لحاظُكِ لا الوشـــيجُ الأســـمر(١٠٥)

فيرى ابن الزقاق من خلال التشبيه أن لحاظ المحبوبة أفتك في القلوب والأجساد التي تصيبها الوهن من الرماح والنبال والسيوف (الوشيج الأسود)؛ الأمر الذي يعذر فيه سمهر(١٠٦) برماحه الصلبة، فبذلك يرى أن وجه الشبه المتمثل في الفتك أقوى في لحاظ المحبوبة عنه في السهام. ويبدع ابن الزقاق في تقديم صورة المرأة الحضرية المتكاملة من خلال التشبيه المقلوب مع البدر في قوله:

تاهـــت علـــى البـــانِ بأعطَافهـــا وعيَّرت بـدرَ الـدُّجى بالمُحـاق(١٠٧)

فيرى الشاعر أن وجه الشبه المتمثل في النور والبهاء في المحبوبة أبلغ؛ لأنه مكتمل، ويظهر جليًا في معايرتها للبدر بنقصان نوره المتجسد في المحاق. ليخلص من خلال التشبيه أن المحبوبة تفوق الكون بمظاهره جمالًا ورفعة.

وفي صورة أخرى يصرح ابن الزقاق بالغزل الصريح في رسم استدارة ثدي المحبوبة من خلال التشبيه المقلوب؛ فيرى فيه الثمر الذي يوجب قطافه، ولا ثمر غيره في قوله:

فللـــه مـــن سُـــعدَى ليـــالٍ ســـعيدةٌ أرتني بيـــاضَ الوصـــلِ وهـــي حوالـــكُ

ولله أعطـــــافٌ لـــــدانٌ هـــــصرتُها ولا ثمـــــرٌ إلاَّ الثـــديُّ الفوالـــك(١٠٨)

كما ربط بين الطبيعة والمرأة من خلال التشبيه المقلوب في قوله:

جـــــال طرفـــــي بجـــــدول مـــــاؤه كالـــــسجنجـــل

ســـــابح فيـــــه أغيـــــد لحظـــــه لحـــــظ مُغـــــزل(١٠٩)

فقد جعل الغيد في هذه الحقول والجداول مثل لحظ المحبوبة المتمثلة في الظبية التي ولد لها غزال (المغزل). بإدعاء أن جمال الطبيعة في المحبوبة أقوى وأبلغ. وكذلك قوله:

وأتحفنـــي منهـــا الربيـــعُ بـــورده عبيـــرًا بـــه الأنفـــاسُ إذ فَتَـــقَ النـــورا

حكـــت نفحـــةً ممـــن هويـــتُ ووجنـــةً فأنشُقُها طـــورًا وألثمهـــا طَـــورا(١١٠)

فيرى الشاعر أن وجه الشبه في المحبوبة أجمل منظرًا من الطبيعة الأندلسية بربيعها وورودها وعبيرها المفتق. كما قدم المحبوبة من خلال الخمر والتشبيه المقلوب في قوله:

وســـاق يحـــثُّ الكـــاس وهـــي كأنمـــا تلألأ منها مثـلُ ضـوءِ جبينـه(١١١)

فشبه الشاعر تلألأ الخمر بداخل الكأس والنور الذي تبعثه في قلوب محبيها بضوء جبين المحبوبة، وهي رؤية تكاملية للمرأة المحبوبة التي تجمع بين جمال الطبيعة والخمر ولذته.

(هـ) التشبيه المؤكد: هو التشبيه الذي حذفت منه الأداة(١١٢). وقد استعان ابن الزقاق بالتشبيه المؤكد لتقديم صورة المرأة في طباعها وتعاملاتها التي تشبه نسيم الهوى (الحب) ونسيم الهواء بما يحمله من تلطف وتعطير في قوله:

يذكرنـــــــي طبعَـــــهُ رقـــــةً نسيبُ الهـوى ونـسيمُ الهـواء(١١٣)

وكذلك قوله:

يا شمس خـدرٍ مـا لهـا مـن مَغـرِبُ أرامـــــــةٌ دارُك أم غُـــــرَّب(١١٤)

فقد شبه الشاعر المحبوبة بشمس خدر باقية، ليس لها مغيب في القلب من خلال التشبيه المؤكد.

كما استعار الشاعر صورة القمر للدلالة على جمال المحبوبة من ناحية، وبُعدها فوق الجبال من ناحية أخيرة، ومن ثم صعوبة المنال من خلال التشبيه المؤكد في قوله:

أســـتودعُ الله أقمـــارًا علـــى إضـــمٍ تُنازعُ الحليَ فـي لبَّاتِهـا الـشُّهُبُ(١١٥)

كما يتعجب الشاعر من فرط جمال المحبوبة من خلال التشبيه المؤكد في قوله:

تغُـــضُّ منِّـــيَ آدابـــي فواعجبًـــا لروضةٍ غضَّ منها النُّـورُ والعُـشُب(١١٦)

فقد شبه المحبوبة بالروضة الغض التي يشع منها النور والعشب معًا، فالمشبه والمشبه به اجتمعا لتقديم الرؤية الجمالية للمرأة. وقد يأتي ابن الزقاق بالصفة التي تتناسب مع المشبه به في تقديم الرؤية الفنية للمرأة من خلال التشبيه المؤكد؛ إذ تناسب الربرب (الظبية) مع الذعر والخوف من النيل منها. في قوله:

لا يـسكنُ القلـبُ مـن ذعـرٍ تغَلغَلـه وربربُ الحيِّ بالترحـالِ مـذعور(١١٧)

وكذلك قوله:

وعطفِـــك اللَّـــدنُ انثنـــى نـــشوةً أم غُـــصنٌ للأيـــكِ ميَّـــاس(١١٨)

فقد شبه تمايل قوام المحبوبة في مشيتها بالغصن المتمايل النضر، ولعل في دلالة التشبيه ما يوحي بالجمال في الهيئة، وكذلك الرغبة في البقاء وديمومة الخضرة.

(و) التشبيه المجمل: هو التشبيه الذي حذف منه وجه الشبه(١١٩). وقد اعتمد ابن الزقاق على التشبيه المجمل بصورة قليلة للغاية في تقديم تشكيله الفني لصورة المرأة الأندلسية، فيقدم هيئة المحبوبة وجمالها البشري من الشفاة المعسولة، وريحتها العنبرية، ونظراتها الحادة، وطرفها الفاتر، كالصبح المبين الذي يجلو الظلمة في قوله:

بأبي في الحبِّ معسولُ اللَّمى عنبريُّ النَّشرِ ريميُّ الحَدَق

فاترُ الطرفِ غريرٌ فاتنٌ بارعُ الوصفِ منيرٌ كالفَلَقِ(١٢٠)

وكذلك قوله:

وليلٍ قطعتُ دياجيرَهُ بعذراءَ حمراءَ كالأنجم(١٢١)

فالمحبوبة بكر، تتميز بحمرة الوجه، تشبه النجم المنير الذي يجلو الليل بظلماته الحالكة. ويعقد ابن الزقاق المشابهة بين المرأة والطبيعة الصامته من خلال قوله:

وبي هيفاء من ظبيات نجد تُضاهي الغصن والحقف المهيلا(١٢٢)

فقد شبه الشاعر نساء نجد بالأغصان، وما أعوج من الرمل واستطال في التمايل والحسن والبهاء.

الخاتمة

وتشمل أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة على النحو الآتي:

(١) تمثلت المرأة عند الشاعر في المحبوبة فقط، ولم يتطرق إلى سواها في شعره.

(٢) تمثلت صورة المرأة عند الشاعر في صورتي المرأة التراثية التي يستمد تشكيلها الفني من التراث العربي، والفكر القديم، وترديد المعاني القديمة بصياغة مختلفة، وكذلك الصورة الحضرية التي استعان فيها بالطبيعة الأندلسية، ومعطياتها، والتجديد في المعاني ومن ثم الصورة.

(٣) تعددت أسماء المحبوبات عند الشاعر في قصائده، وفي القصيدة الواحدة؛ الأمر الذي يعكس تطرقه للغزل من باب الصنعة الفنية، والقدرة النظمية، لا من باب المعايشة كابن زيدون وغيره.

(٤) تمثلت معالم الصورة التراثية في: هجران المحبوبة، والوقوف على الأطلال، محبة للترحال والتنقل، صورة الصحراء والفيافي، الأماكن المشرقية المتعددة كنجد، والرقمتين والعقيق، وبطن الواديين وغيرها، وعدم مبالاتها لأمره، وبعدّها امرأة ممنعة في عاطفتها، فضلًا عن الوصف الصريح لجسدها.

(٥) تمثلت معالم الصورة الحضرية في: التجديد في الصور القديمة، ومعانيها، فالمرأة زائرة لها، وتعانقه حتى الصباح مما يعكس تحررها، وعدّها امرأة متزينة، غير متشحة الثياب، فضلًا عن لجوئه إلى الحوار القصصي؛ الذي يعكس تفاعلها معه واستجابتها لعاطفته. كما تطرق إلى المرأة اليهودية والحديث عنها من خلال ديانتها.

(٦) ردد الشاعر كثيرًا معاني شعراء العصر الجاهلي التي تتعلق بالمرأة خاصة امرؤ القيس، وعنترة، والعصر الإسلامي كالشماخ والنابغة الجعدي، والأموي كجميل بثينة، والعباسي خاصة المتنبي، وكذلك معاصريه كابن حمديس والمعتمد بن عباد وغيرهم.

(٧) أظهر ابن الزقاق التناص بالقرآن الكريم، وتضمين الأحداث التاريخية التي ترتبط بالمرأة فيه كامرأة العزيز مع يوسف، وبلقيس مع سليمان، فضلًا عن الآيات التي تتعلق بالحور العين، مما يضفي على علاقته بالمرأة شيئًا من القدسية، وأن محبوبته تتشبه بالملكات الدينيات وبحوريات الجنة، مما يعكس في الوقت ذاته الأنا المتعالية للشاعر وإن كانت مضمرة وراء السياقات والصور.

(٨) أبدى الشاعر ولعه بالأماكن المشرقية، ولم يتطرق إلى ذكر أي من الأماكن الأندلسية التي تتعلق بمحوبته الحضرية حتى مدينته بلنسية، رغبة منه في تقديم المحبوبة عربية خالصة.

(٨) نوَّع ابن الزقاق في استخدام التشبيه لرسم صورة المرأة الأندلسية إلا إنه اعتمد على التشبيه البليغ بصورة تفوق باقي الأنواع رغبة منه في إخفاء وجه الشبه بين المشبه والمشبه به، وكذلك التشبيه التمثيلي في صورة تالية له؛ لإقامة علاقة ندية بين حالة المرأة وبين حالة المشبه به.

الهوامش

(١) انظر في ترجمته: الذيل والتكملة:ص٨٠، نفح الطيب: ٢٦٩/٤، المطرب:ص١٠٠، فوات الوفيات ١٢٥/٢.

(٢) سيد قطب: النقد الأدبي(أصوله ومناهجه)، ط٦، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٠، ص١٣٢.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، بيروت، دار صادر، المجلد ٤، ١٩٩٧، ص٨٥.

(٤) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري(دراسة في أصولها وتطورها)، ط٢، بيروت، دار الأندلس، ١٩٨١، ص٣٠

(٥) انظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص ١٠.

(٦) المرجع السابق: ص١٧.

(٧) ابن الزقاق البلنسي: ديوانه، تحقيق: عفيفة محمود ديراني، بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٤، صـــ٦٣،٦٤.

(٨) الرقمتين: اختُلف في مكانهما في المشرق العربي ما بين البصرة والنباج بعد ماوية تلقاء البصرة، وقال العمراني: الرقمتان روضتان إحداهما قريبة من البصرة والأخرى نجد، ويرى الأصمعي بأنها مكانين أحدهما بالقرب من المدينة والأخير بالقرب من البصرة، على كلٍ أجمعت المصادر على مشرقيتها. ينظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، بيروت، دار صادر، الجزء الثالث، ص٥٨.

(٩) زهير ابن أبي سلمي: ديوانه: تحقيق: علي حسن قاعور، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٨، ص١٠٢.

(١٠) التبريزي: شرح ديوان عنترة، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٩٩٢، ط١، ص١٤٥.

(١١) ابن الزقاق: ديوانه، ص ٦٥.

(١٢) نفسه: ص٢٢١.

(١٣) نفسه: ص٨٠.

(١٤) امرؤ القيس: ديوانه، مصطفي عبد الشافي، بيروت، دار الكتب العلمية، ص١١٣.

(١٥) ابن الزقاق: ديوانه، ص٨٠، ٨١.

(١٦) امرؤ القيس: ديوانه، ص١١١.

(١٧) ابن الزقاق: ديوانه، ص١٣٢.

(١٨) نفسه: ص٢١٠.

(١٩) العقيق: كل مسيل ماء شقه السيل في الأرض، فأنهره ووسعه يُدعي عقيق، وقال الأصمعي: الأعقة هي الأودية فمنها عقيق عارض اليمامة، ومنها عقيق بناحية المدينة ومنها عقيق البصرة وغيرها) انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٤ ص١٣٨: ١٤١.

(٢٠) ابن الزقاق: ديوانه، ص٢٢٤.

(٢١) نفسه: ص١٤٢،١٤١.

(٢٢) نفسه: ص٢٥٤،٢٥٣.

(٢٣) قيس بن الملوح: ديوانه، ت/يسري عبد الغني، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٩، ص ٧٢.

(٢٤) أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، ت/ علي قاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦، ص٣٥٨.

(٢٥) ابن الزقاق: المصدر السابق، ص١٤٥،١٤٤.

(٢٦) الشماخ: ديوانه: ت/ صلاح الدين عبد الهادي، القاهرة، دار المعارف. ص٤٣٨.

(٢٧) ابن الزقاق: ديوانه، ص١٨١،١٨٠.

(٢٨) نفسه: ص٢٣٠،٢٢٩.
(٢٩) امرؤ القيس: ديوانه، ص١١١.
(٣٠) ابن الزقاق: ديوانه، ص١٣٣.
(٣١) نفسه: ص٢٢٥.
(٣٢) نفسه: ص٢٤١.
(٣٣) امرؤ القيس: ديوانه، ص٧٥.
(٣٤) ابن الزقاق: ديوانه، ص٢٨١.
(٣٥) نفسه: ص٢٢٧،٢٢٦.
(٣٦) نفسه: ص٢٢٨،٢٢٧.
(٣٧) نفسه: ص١٣١.
(٣٨) المعتمد بن عباد: ديوانه: ت/حامد عبد المجيد/ أحمد أحمد بدوي، دار الكتاب المصري، ص٥٨.
(٣٩) جميل بثينة: ديوانه، ت/بطرس البستاني، دار صادر، بيروت، ص٩٨.
(٤٠) ابن الزقاق: ديوانه، ص٧٢.
(٤١) قرآن كريم: سورة النمل، آيات ٣٨:٤٠.
(٤٢) ابن الزقاق: ديوانه، ص١١٤.
(٤٣) نفسه: ص٧٥.
(٤٤) امرؤ القيس: ديوانه، ص١١٥.
(٤٥) قرآن كريم: سورة النبأ، آية٣٣.
(٤٦) ابن خفاجة: ديوانه: ت/ عمر فاروق الطباع، بيروت، دار القلم، ص١١٥.
(٤٧) ابن الزقاق: ديوانه، ص٨٧.
(٤٨) قرآن كريم: سورة ص، آية ٣٢.
(٤٩) ابن الزقاق: ديوانه، ص٩٨.
(٥٠) عمرو بن كلثوم: ديوانه، ت/ إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت،ط١، ١٩٩١، ص٦٩.
(٥١) ابن الزقاق: ديوانه، ص١٢٩.
(٥٢) نفسه: ص١٣٠.
(٥٣) نفسه: ص١٦١.
(٥٤) نفسه: ص١٦٠.
(٥٥) نفسه: ص٢١١.
(٥٦) نفسه: ص٢١٢.
(٥٧) نفسه: ص١٩١.
(٥٨) نفسه: ص٢٦٤.
(٥٩) نفسه: ص٢٧١.
(٦٠) قرآن كريم: سورة البقرة، آية١٤٧.
(٦١) ابن الزقاق: ديوانه، ص١٩٦.
(٦٢) تتضمن الأبيات قوله تعالى ﴿وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِن دُبُرٍ﴾ انظر: سورة يوسف، آية٢٥.

(٦٣) ابن الزقاق: ديوانه، ص١١٣.

(٦٤) حديث شريف: حدثنا علي بن عبد الله، حدثنا سفيان عن أيوب، عن عكرمة، أن عليًا رضي الله عنه، حرق قومًا، فبلغ ابن عباس فقال:لو كنت أنا لم أحرقهم لأن النبي صلى الله عليه وسلم قال: (لا تعذبوا بعذاب الله) ولقتلتهم كما قال النبي صلى الله عليه وسلم:(من بدل دينه فاقتلوه): انظر: محمد بن إسماعيل البخاري: الجامع المسند الصحيح (صحيح البخاري)، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط١، ١٤٢٢هـ، ج٤، رقم (٣٠١٧) ص٦١.

(٦٥) ابن الزقاق: ديوانه، ص٢٨٥.

(٦٦) نفسه: ص١٩٨.

(٦٧) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق: على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابلي الحلي وشركائه، ص٢٣٩.

(٦٨) ابن الأثير: المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، المكتبة العصرية،ج١، ص٣٨٨.

(٦٩) السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، ط٢، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٧، ص١٥٧.

(٧٠) علي الجارم، علي أمين: البلاغة الواضحة، دار المعارف، ص٢٥.

(٧١) عبد العزيز عتيق: علم البيان، ، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥، ص١٠٥.

(٧٢) ابن الزقاق: ديوانه، ص٦٤.

(٧٣) نفسه: ص١٢٢.

(٧٤) نفسه: ص٧٤.

(٧٥) نفسه: ص٩٦.

(٧٦) نفسه: ص١٢٣.

(٧٧) نفسه: ص١٢٩.

(٧٨) نفسه: ص١٣٠.

(٧٩) نفسه: ص٢١٢.

(٨٠) نفسه: ص٢٢٧.

(٨١) نفسه: ص٢٥٠.

(٨٢) علي الجارم، محمد أمين: البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص٣٥.

(٨٣) ابن الزقاق: ديوانه، ص٦٣.

(٨٤) حاجب بن زرارة التميمي، من سادات العرب وتميم في الجاهلية والإسلام، ذو معرفة بأخبار العرب وأنسابهم، وأفصحهم وأبلغهم، وهو الذي رهن قوسه عند كسرى على مال عظيم، ووفي له. انظر: ابن حجر العسقلاني: الإصابة في تمييز الصحابة، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٥، صـ٦٥٦،٦٥٧.

(٨٥) ابن الزقاق: ديوانه، ص٧٤.

(٨٦) نفسه: ص٨٧.

(٨٧) نفسه: ص١٦١.

(٨٨) نفسه: ص١٧٩.

(٨٩) نفسه: ص٢١٦.

(٩٠) نفسه: ص٢٥١.

(٩١) نفسه: ص٢٧٣.
(٩٢) نفسه: صـــ٢٧٤،٢٧٣.
(٩٣) نفسه: ص١٧٤.
(٩٤) علي الجارم، محمد أمين: المرجع السابق، ص٤٧.
(٩٥) عبد العزيز عتيق: المرجع السابق، ص١٠٢.
(٩٦) ابن الزقاق: ديوانه، ص٧٠.
(٩٧) نفسه: ص٧٢.
(٩٨) نفسه: ص١٧٩.
(٩٩) نفسه: ص٢٠٤.
(١٠٠) نفسه: ص٢٠٨.
(١٠١) نفسه: ص٨١.
(١٠٢) نفسه: ص١٣٣.
(١٠٣) علي الجارم، محمد أمين: المرجع السابق، ص٦٠، عبد العزيز عتيق: المرجع السابق، ص٩٥.
(١٠٤) ابن الزقاق: ديوانه، ص٦٣.
(١٠٥) نفسه: ص١٦٣.
(١٠٦) السَّمهَري: هو الرُّمح الصليب العود، ويقال: وتر سمهري شديد، ورمح سمهري، وهو المنسوب إلى سمهرٍ وهو اسم رجل كان يُقوِّم الرماح ويبيعه بالخطِّ، وامرأته تدعى رُديْنة. انظر: ابن منظور: لسان العرب. القاهرة، دار المعارف، ص ٢١٠٦،٢١٠٧.
(١٠٧) ابن الزقاق: ديوانه، ص٢١٨.
(١٠٨) نفسه: ص٢٢٤.
(١٠٩) نفسه: ص٢٣٥.
(١١٠) نفسه: ص١٧٨.
(١١١) نفسه: ص٢٧٤.
(١١٢) علي الجارم، محمد أمين: المرجع السابق، ص٢٥.
(١١٣) ابن الزقاق: ديوانه، ص٧٠.
(١١٤) نفسه: ص٨٠.
(١١٥) نفسه: ص٨٨.
(١١٦) نفسه: ص٨٩.
(١١٧) نفسه: ص١٨٠.
(١١٨) نفسه: ص١٩١.
(١١٩) علي الجارم، محمد أمين: المرجع السابق، ص٢٥.
(١٢٠) ابن الزقاق: ديوانه، ص٢٠٨.
(١٢١) نفسه: ص٢٥٩.
(١٢٢) نفسه: ص٢٣٦.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- ابن الأثير: المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، المكتبة العصرية،ج١.
- امرؤ القيس: ديوانه، مصطفي عبد الشافي، بيروت، دار الكتب العلمية.
- البخاري: محمد بن إسماعيل: الجامع المسند الصحيح (صحيح البخاري)، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط١، ١٤٢٢هـ، ج٤.
- التبريزي: شرح ديوان عنترة، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٩٩٢، ط١.
- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢.
- جميل بثينة: ديوانه، ت: بطرس البستاني، دار صادر، بيروت.
- ابن خفاجة: ديوانه: ت/ عمر فاروق الطباع، بيروت، دار القلم، ص١١٥.
- ابن دحية: المطرب من أشعار أهل المغرب: تحقيق: إبراهيم الإبياري وآخرون، بيروت، دار العلم للملايين.
- ابن الزقاق البلنسي: ديوانه، تحقيق: عفيفة محمود ديراني، بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٤.
- زهير ابن أبي سلمي: ديوانه: تحقيق: علي حسن قاعور، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٨.
- السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، ط٢، بيروت، دار الكتب العلمية.
- سيد قطب: النقد الأدبي(أصوله ومناهجه)، ط٦، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٠.
- الشماخ: ديوانه: ت/ صلاح الدين عبد الهادي، القاهرة، دار المعارف.
- عبد العزيز عتيق: علم البيان، ، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥.
- ابن حجر العسقلاني: الإصابة في تمييز الصحابة، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٥.
- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق: على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابلي الحلي وشركائه.
- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري(دراسة في أصولها وتطورها)، ط٢، بيروت، دار الاندلس، ١٩٨١.

- علي الجارم، علي أمين: البلاغة الواضحة، دار المعارف.
- عمرو بن كلثوم: ديوانه، ت/ إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي/ بيروت/ط١، ١٩٩١.
- أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، ت/ علي قاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦.
- قيس بن الملوح: ديوانه، ت/يسري عبد الغني، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٩.
- الكبتي: فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار صادر.
- المراكشي: الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، تحقيق: إحسان عباس وآخرون، ط١، تونس، دار الغرب الإسلامي، ٢٠١٢.
- المعتمد بن عباد: ديوانه: ت/حامد عبد المجيد/ أحمد أحمد بدوي، دار الكتاب المصري.
- المقري: نقح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار صادر.
- ابن منظور: لسان العرب. القاهرة، دار المعارف، ٢٠٠٣.
- ياقوت الحموي، معجم البلدان، بيروت، دار صادر، الجزء الثالث، ص٥٨.