بحوث قسم اللغة العربية وآدابها

اسْتِدْعاءُ الشعرِ العباسي عند الأندلسيين
(ابن فُركون نُموذجًا)

الباحث/إبراهيم صالح محمد مصطفى

الملخص:

لطالما نظر الأندلسيون إلى الشعر المشرقي نظرة مثالية باعتباره النموذج الأعلى الذي يجب احتذاؤه، ورغم بدء تشكُّل الشخصية الأدبية الأندلسية منذ القرن الرابع ظل استدعاء الشعر المشرقي لاسيما العباسي قائما، ولم تنطفئ جذوته إلا بانطفاء جذوة الأندلس، حيث ظهر ذلك التأثير جليا في شعر آخر شعراء الأندلس الكبار أبي الحسين ابن فُركون، الذي كثُر في شعره استدعاء أشعار العباسيين المتقدمين منهم والمتأخرين، ولم يأتِ استدعاؤه حرفيا خاليا من جمال الفن، بل حاور أشعار العباسيين ونافسهم لفظًا ومعنى وخيالًا وسَبكًا، فجاءت أشعاره مساوية لأشعارهم في قيمتها الفنية ومتفوقة عليهم أحيانا وربما جاءت باهتة متأخرة عنهم في رتبتها الفنية أحيانا أخرى.

Recalling the Abbasid poetry among the Andalusians)Ibn Farkoun as a model(

Prepared by researcher/ Ibrahim Saleh Mohamed **Mustafa**

Summary:

Andalusians have always viewed Oriental poetry as an ideal as the supreme model to be followed, and despite the beginning of the formation of the Andalusian literary personality since the fourth century, the invocation of Oriental poetry, especially the Abbasid, persisted, and its flame was extinguished only by the extinguishing of the flame of Andalusia, as this effect was evident in the poetry of the last poets of Andalusia The great Abu Al-Hussain Ibn Farkoun, who in his poetry frequently recalled the poems of the Abbasids, advanced and later, and his summons did not come

literally devoid of the beauty of art. About them in the technical rank at other times.

مقدمة:

وصل الشعر العربي المشرقي في العصر العباسي إلى قمة نضجه الفني، لِما توافر له من عوامل التحضر، والثقافة، وتمازج الحضارات، واتساع حدود الدولة، ووفرة العلوم، وكثرة الفِرَق، واشتداد الصراعات الحزبية بين العباسيين والأُمويين والشيعة، وظهور النعرات العِرقية المتمثلة في الشعوبية، ثم كثرة الدويلات نهاية العصر العباسي، وكلها عوامل حَدت بالحكام إلى إجزال العطاء للشعراء فكثُر التنافس بينهم ومالوا إلى التجويد، كما أدت إلى ابتعاد الشعراء العباسيين عن بعض ما ساد شعر سابقيهم –لا سيما الجاهليون – من سذاجة فكر شابت بعض أشعارهم، وعدم استقصاء للفكرة، ودوران هؤلاء الأسلاف حول موضوعات بعينها قَلَّ أن يخرجوا عن فَلكها، فكان أن اخترع الشعراء العباسيون المعاني، ونقَّحوا الألفاظ مبتعدين بها عن البداوة والغريب إلى الحضارة وما يناسبها من لفظ رقيق مألوف، مع المحافظة — في معظم شِعرهم – على جزالة اللفظ وفخامة التركيب، وواكب ذلك حركة نقدية قوية استوى فيها النقد العربي على سُوقه، مُوَجِّها الشعراءَ إلى أُسس الإجادة وأسباب الجَمال والقبول الفني، لذا لم يكن غريبا أن يُفتَنَ شعراءُ الأندلس بالشعر العباسي الذي وصل — عندهم — إلى درجة الكمال الفني فصار جديرا أن يكون مثالا يُحتذى، وزخرت دواوين شعرائهم بتضمين أبياته والتأثر بأساليبه وألفاظه، وكثيرا ما نسمع أصداء هذا التأثر وتلك النظرة الأندلسية المثالية للشعر العباسي في تمجيد الشعراء العباسيين لأعلامه، جاعلين غايتهم وأعلى درجات الإجادة عندهم الوصول بفنهم إلى ما وصل إليه العباسيون.

استدعاء أشعار العباسيين عند ابن فُركون:

يجِد الدارسُ لديوان ابن فُركون تأثرا بيّنا بأشعار **بشار بن بُرد(١٦٨هـ)**، وليس غريبا أن يتأثر به، **فبشار** "فاتح شعر المولَّدين، وخاتم عصر المتقدمين، حيث عُدَّ شعره أحد مظاهر تحوُّل الشعر العربي من طَور إلى طَور[١]، الأمر الذي كان له أثره فيمن تلاه من شعراء، وليس غريبا كذلك أن يقع اختيار ابن فركون على أشهر أبيات **بشار**:

كأن مثارَ النقعِ فوق (رءوسهم)[٢] وأسيافَنا ليلٌ تَهاوَى كواكبُهْ[٣]

ليُكثر من استدعائه إلى فضاء فنه، وربما يعود ذلك إلى سببين:

أولهما: شهرة بيت **بشار** وبلوغه درجة عالية من الجمال الفني النابع من دقة التشبيه، "وأئمة الأدب مجمعون على أن **بشارا** غير مسبوق في هذا التشبيه"(٤)، فهو لم يكتف بتشبيه النَّقع بالليل في ظُلمته وتشبيه السيوف بالكواكب في اللمعان، بل أتمَّ التشبيه بأن جعل السيوف تتهاوى حين سُلَّت من الأغماد وأخذت تعلو وتهبط فوق رءوس الأعادي".(٥)مشهد حربي رآه **بشار** بعين بصيرته فصوره فنُّه تصويرا سبق به المبصرين، وجعل كبار الشعراء يتسابقون إلى استدعائه(٦).

السبب الثاني أن البيت صورة حربية حماسية تناسب السياق العام لأشعار ابن فركون، لذا شُغِفَ ببيت **بشار** واستدعاه إلى فضاء شعره في(٢٨) موضعا حاور فيها بيت **بشار** لاجئا إلى الإيجاز حينا والتمطيط حينا، محافظا على المعنى حينا ومغيرا فيه أحيانا، ومن ذلك قوله:

عواليكَ في الهيجاء تهوِي كأنها كواكبُ في ليلٍ من النقعِ جُنَّحُ(٧)

حافظ الشاعر على المعنى القارِّ في بيت **بشار**، كما حافظ على الإطار العام للصورة، حيث تتهاوى العوالي في ليل النقع المظلم على هام الأعادي فتبيدهم، ويعيد استدعاء البيت مادحا يوسف الثالث:

كأن مثارَ النقعِ ليلٌ وفَجْرُهُ حُسامُكَ يبدو خاضبا مُتَضرِّجا(٨)

حيث أضاء ليلَ النقع حسامُ الممدوح الذي شابه الفَجر في الإضاءة كما شابهه في الحُمرة التي خضبته بها دماء أعدائه، ويستدعي المعنى ذاته لاجئا إلى التمطيط والتقابل المدهش حيث يقول في سيف الممدوح:

هو فَجرٌ يجلو الدياجِي مُنيرٌ ومُثيرٌ من العَجَاج حَنادسْ

فيُريكَ الصباحَ والليلُ داجٍ ويعيدُ الظلامَ واليومُ شامسْ(٩)

جاعلا المقابلة البطل الأكبر في ساحة البيتين، فسيف الممدوح يجلو بلمعانه دياجي النقع إذا خرج من غمده كما يجلو نورُ الصباح ظلامَ الليل ، ثم لا يلبث أن يثير بضرباته المتتابعة ما سكن من غبار فيحيل نهار المعركة إلى ليل شديد الظلمة رغم سطوع الشمس، وهي مقابلة حوت كثيرا من بهاء الشعر ودهشتِه رغم ما شابَها من مبالغةٍ كانت – ولم تزَلْ – مما يَحسُن به الشعر، فالعدول عن المألوف والاعتدال إلى المبالغة والغُلوِّ كان مما استحسنه نقادُ العربِ واليونانِ القدامي الذين اعتَبر كثيرٌ منهم الغلوَّ أجودَ المذهَبين(١٠)، التماسا لدهشة الشعر وقوة التأثير، وزاد من تأثير البيتين التكثيف النغمي الذي وجد في توالي صوت (الجيم) في البيت الأول(فَجر- يجلو – الدياجي –

العجاج)، وهي صوت—كما يرى إبراهيم أنيس "من الحروف الأنسب للمعاني العنيفة"[١١] لما فيها من شدة وجهر[١٢]، تآزرت مع شيوع أصوات المد(يجلو – الدياجي- منير – مثير – العجاج – حنادس – يريك – الصباح – داج – يعيد – الظلام – شامس) وما تملكه من قوة إسماع عالية[١٣] تكاد تُسمعنا ضجيج المعارك بالإضافة إلى تناثر أصوات الصفير[١٤] في(مثير – حنادس – شامس – الصباح – الظلام) لتتناسب الأصوات مع الموصوف (السيف) وصلصلته، والحروب وضجيجها.

ويقول في مدح يوسف الثالث:

سيُطلع من ليل العجاجِ نصولَهُ نجوما ويُبدي من عزيمته فَجرا[١٥]

مضيفا إلى محيط البيت معنى جديدا موفَّقًا، فإن كانت نصال الممدوح قد استحالت نجوما تنير ليلَ العجاج فإن عزيمته قد شابهت الفجر الذي يُنهي مطلعُهُ ليلَ الهزائم، ومنه قوله:

ويُطلع منه الوجهُ أزهرَ باسما وللأُفقِ وجْهٌ بالعَجاجةِ أغْبَرُ[١٦]

محدِثا قدرا أكبر من محاورة بيت بشار وصورته، حيث المقابلة بين وجه الأفق المغْبَر بعجاجة المعركة ووجه يوسف الثالث البدري المبتسم غير المكترث بأهوال المعارك، مضيفا إلى محيط بيت **بشار** بعض معنى بيت المتنبي في سيف الدولة:

تمُرُّ بك الأبطالُ كَلمَى هزيمةً ووجهُك وضَّاحٌ وثغرُك باسِمُ[١٧]

ونجده يلجأ إلى التحوير الساخر في قوله:

إذا خَفيت في ظلمةِ النَّقعِ هامُهُم أشعَّةُ بيضِ الهِنْدِ عنها بَواحِثُ[١٨]

مستخدما أسلوب الشرط بأداته(إذا) لتأكيد حقيقة غَلَبة جند الممدوح في ميدان المعركة، ولاجئا إلى التضاد اللفظي(خفيت- بواحث/ ظلمة النقع – بيض الهند)، وإلى المقابلة القائمة على المفارقة الهزْلية حيث لجوء جنود العدى إلى الاختباء تحت جنح ظلام النقع خوفا من سيوف جند يوسف الثالث، بينما لا تترك لهم تلك السيوف مجالا للاختباء، فهي دائمة البحث عن هامِهم في ظلمات المعركة مستأصلة إياها، ويلفت انتباهنا التضاد اللوني في ساحة البيت، حيث السواد الذي نراه في ظلمة النقع، والبياض الذي نراه في أشعة بِيض الهند، وهي صورة بصرية موفقة ساهمت في تعزيز الدلالة. [١٩]

ويحتل بيت **المعري**(٤٤٩هـ):

ألا في سبيلِ المجدِ ما أنا فاعلُ عَفافٌ وإقدامٌ وحَزمٌ ونائِلُ[٢٠]

المرتبة الثانية بعد بيت بشار في كثرة استدعاء ابن فركون له، والبيت وإن انتمى في بيئته الأولى إلى الفخر، فإنه ينتمي إلى دائرة المدح بمعناها الواسع- فالفخر مَدح للنفس- والبيت يصدر عن ذوق الشعر العربي ونقاده منذ الجاهلية، حيث مَدْح العربي بالعفاف والشجاعة ورجاحة العقل وسخاء اليد، لذا أكثر ابن فركون من استدعاء البيت مستغلا ذيوعه وما يشيعه من دلالات مكثفة على كمال الممدوح، حيث يقول:

حزمٌ وإقدامٌ وعزمٌ في تُقًى في جُود كَفٍّ قد أقامت خَمسَها[٢١]

يدور البيت في إطار بيت **المعري**، وقد زاد صفة التُّقى باعتبار الملك حامي حِمى الدين وخليفة المسلمين، لكن تأبَى شعرية ابن فركون إلا أن تصبغ البيت بصبغتها، متجاوزة أُفُق التوقع في عجز البيت، فتزيد صورة بديعة حيث جعل يد الممدوح إنسانا تقيا قد أقام فرائضه كاملة، والفرائض هنا فرائض الجُود التي يراها الخليفة واجبة تجاه رعيته، ومنه قوله:

إمامٌ له حِلمٌ وعِلمٌ ونائلٌ وحَزمٌ وإقدامٌ ومَجْدٌ مؤثَّلُ[٢٢]

محافظا على ما حمله بيت **المعري** من صفات، مضيفا إليها ما يناسب مليكه من الإمامة وما تستدعيه في النفوس من وجوب الطاعة، والمجد المؤثل ودلالته على طيب أصل الممدوح الذي ينتمي إلى الخزرج أنصار النبي صلى الله عليه وسلم، ويستدعي البيت تارة أخرى في قوله:

أعوّذُ بالسبعِ المثانِي خلائِقا لَدى مُفْرَدٍ بالعِزّ أَحرزها سَبعا

عفافًا وإقداما وعِلما وعزمةً وحِلما وحَزما يوجِبُ المنحَ[٢٣]

مضيفا إلى صفات بيت المعري ما يناسب مدْح الملوك من العِلم والعَزم والحِلم، لتصبح المناقب سبع صفات يخاطب بها ما وقر في نفوس المتلقين من خصوصية للعدد سبع فالسموات سبع والأراضين سبع وصفات الممدوح التي فاق بها غيره سبع، لذا استحق أن يعوذه بها شاعره بالسبع المثاني، ليأتي التماثل بين السبع المثاني والصفات السبع، وليرُد العجُز على الصدر(السبع المثاني – سبعًا)، مستبدلا المِنح بالنوال بقصد التجانس بين (المنح والمنع).

ويُوَلِّي وجهه شطر **البحتري**(٢٣٠هـ) مستدعيا بيته في رثاء حُمَيدٍ الطُّوسي وأولاده الذين خطف الموت نفوسهم :

دعاها الردى بعد الردى فتتابعت تتابُعَ مُنْبَتِّ الفريدِ المُنَظَّمِ[٢٤]

حيث يقول في رثاء الأمير أبي الحسن أخي يوسف الثالث:

دعاهُ الرَّدى حتى أجابَ نِداءَهُ وأَسرى بِهِ رَيْبَ المَنونِ فأسرَعا[٢٥]

محافظًا على تشخيص البحتري الموت بداعٍ يدعو فلا يُرَدُّ دعاؤه، وهو بعض معنى قوله تعالى "**فَإِذَا جَاءَ أَجَلُهُمْ لَا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ**"[٢٦]، وجاء عجُز بيت ابن فُركون مشخِّصًا رَيْب المنون، وحاملا الدلالة على سرعة الفقد وفجأته، ومُرسِّخا عجز الإنسان أمام حوادث الدهر، غير أن في بيت **البحتري** صورة خلا من بهائها بيت ابن فركون، نبعت من اختلاف السياق بين البيتين، فقد شبه البحتريُّ تتابعَ موت الطُّوسي وأولاده بتناثر فرائد عقد تقطعت خيوطه، بما يثيره المعنى في النفس من دلالات الأسى لفرادة من أصابهم الموت وتتابع موتهم.

ويستدعي بيت **ابن الرومي(٢٨٣أو٢٨٤هـ)** في رثاء ابنه:

لقد أنجزَتْ فيكَ الليالي وعيدَها وأخلفت الآمالُ ما كان من وَعدِ[٢٧]

في قوله:

سواكَ على الدهر إذ جار لم نَجِدْه مُعينا ولا مُنجِدا

لئن مَطَلَتْ بكَ أيامُهُ فقد أنجزَتْ منكَ لِيَ المَوْعِدا[٢٨]

ناقلا البيت من أجواء الرثاء المتشحة بالسواد إلى أجواء المدح، ومخالفا ما وَقَرَ فيه من معنى، فإن كان الدهر في بيت ابن الرومي قد أنجز وعيده بموت الولد وأخلفت الآمال وعدها بأن يطول به العمر وتقر به نفس والده، فالدهر في بيت ابن فركون لا يشغل الممدوح عن الوفاء بوعوده في العطاء والإكرام وإن غَيَّبَ الممدوح أحيانا عن محبيه لكثرة شواغله وتعهده أحوال الرعية، وتستوقفنا دقة الشاعر في استخدامه الضمائر، حيث جعلَ الفاعلَ في البيت الأول الضميرَ المستتر (نحن) في الفعل (نجِد)، لأن عون الملك ونجدته تشمل الشاعر وغيره من أفراد الرعية، بينما كان الضمير المستخدم في عجز البيت الثاني (ياء المتكلم) معبرا بها عن خصوصية علاقته بالملك الذي يخص شاعرَه ابنَ فركون بوعود القُرب والرفعة ولا يألُ جهدا في الوفاء بما وعد.

وفي سبيل حرصه على مدح مليكه بما اعتاد عليه الذوق العربي في مدح الملوك وبما أثنى عليه نقادهم، نجده حريصا على استدعاء ثنائية (النَّدى والبأس) التي طالما أثنى على اجتماعهما نقاد العرب على نحو ما نرى في قول قدامة: "وأما مدح القائد فيما يجانس البأس والنجدة ويدخل في باب شدة البطش والبسالة فإن أضيف إلى ذلك المدح الجود والسماحة والتخرق في البذل والعطية كان المديح حسنا والنعت تاما إذا كان الجود أخا الشجاعة"[٢٩]، فيستدعي قول **أبي تمام(٢٣١هـ)** في مدح أحمد بن المعتصم:

إقدامَ عمرو في سماحة حاتمٍ في حِلم أحنفَ في ذَكاء إياسِ

لا تُنكروا ضَرْبي لهُ مِن دونِهِ مَثَلًا شَرُودًا في النَّدى والبَاسِ

فاللهُ قد ضَرَبَ الأقلَّ لنورِهِ مثلًا مِن المِشكاةِ والنِّبْراسِ[٣٠]

وقوله يصف فداحة خَطب قوم حُمَيْدٍ الطوسي:

يُعَزَّوْن عن ثاوٍ تُعَزَّى به العُلا ويَبكي عليه الجُودُ والبأسُ[٣١]

حيث يقول في يوسف الثالث:

مولًى لبذلِ النَّدى والبَأسِ راحتُهُ بالسَّيْفِ كَم سَفَحت للسَّيْبِ كَم

جامعًا بين الحُسْنَيين: النَّدى والبأس، ولاجئا كعادته إلى موسيقاه الصاخبة حيث اللف والنشر غير المرتب، والتجنيس في(السَّيْف – السَّيْب/ سَفَحَتْ – صَفَحَتْ) وحُسن التقسيم، وتوالي حروف الصفير: السين والصاد في (البأس – السيف – سفحت – السيب – صفحت) وما في تواليها من تكثيف للتنغيم، وكلها أدوات موسيقية أضيفت أنغامها إلى أنغام بحر البسيط الآسرة وما يكسوها من "سباطة وحلاوة"[٣٣] جذبا وإمتاعا مقصودَين لأذن المتلقي وقلبه، واقترابًا من فن البحتري وقدرته على تحبير موسيقاه الداخلية، "والبحتري هو أبرع شاعر عباسي يصور هذا الجانب"[٣٤] ، وفي بيت ابن فُركون كذلك نظرٌ إلى قول **البحتري** في مدح محمد بن حُمَيْد:

يأيها الملِكُ الذي قَسَمَ الندى نصفينِ بين يَمينهِ وشَمَالِهِ

فأجاز حُكمَ السيفِ في أعدائه فمضَى، وحُكْمَ الجُودِ في أموالِهِ[٣٥]

ويستدعي بيت **الشريف الرضي(٤٠٦هـ)**:

ضاق الزمان فضاق فيه تقلبي كالماءُ يجمع نفسَهُ في الجدول[٣٦]

حيث يقول في جيوش النصارى:

ضاقت عليهم أرضُهم فتوقفوا والماءُ يَجْمَعُ نفسَهُ في الجَدولِ(٣٧)

ناقلا السياق من مقام الشكوى الذي وقف فيه **الشريف الرضي** – مستدرا عطف الممدوح وعطاءه – إلى سياق الهجاء والسخرية من كتائب الروم التي أحاطت بها كتائب الممدوح وأحكمت حصارها فشُلَّتْ حركتُها بعد اندفاع، كماء السيل الذي تَجَمَّعَ في جدول ضاق به فسكنت حركتُه بعد تدفُّق.

وفي استدعاء الشاعر **لأبي نُوَاس(١٩٩هـ)** يختار بيته الذي مدح به الخصيب:

زها بالخصيبِ السيفُ والرمحُ في الوغى وفي السلمِ يزهو مِنْبَرٌ وسَرِيرُ(٣٨)

يكمن جمال بيت أبي نواس في المقابلة بين حال الخصيب في السلم وحاله في الحرب، حيث يفتخر سيفُه ورمحُه بشجاعته وبأسه حالَ الحرب، ويفتخر مِنبرُه وعرشُه بفصاحتِه ورشيدِ رأيِه حالَ السلم، وهو المعنى الذي أخذه ابن فركون في قوله مادحا يوسف الثالث:

إذا حارب ارتاعت لذابله العِدى وإن سالمَ ارتاحت إليه المنابِرُ(٣٩)

مضيفا إلى المقابلة المعنوية – التي أكسبت بيت **أبي نُوَاس** جَمالَه – التماثل الصوتي الذي يحرص عليه في كثير من أشعاره، فالشطران يقوم كل منهما على أسلوب الشرط، ويقابل (حارب – ارتاعت) في صدر البيت (سالم – ارتاحت) في عجزه، وما فيهما من توازن صوتي وتطابق معنوي، وما بين(ارتاعت – ارتاحت) من تجانس، والعدى في الصدر وما توحي به من معاني الحرب، والمنابر في العجُز وما توحي به من معاني السلم.

ويتجه ابن فركون بذائقته الفنية تجاه **أبي العتاهية(٢١٠هـ)** ليلتقط بيته الذائع الذي أنشده بين يدي المهدي:

أتته الخلافةُ مُنْقَادةً إليهِ تُجَرِّرُ أذيالَهَا(٤٠)

صارفا معنى البيت إلى يوسف الثالث حيث يقول:

إنَّ الخلافةَ إذْ رأتْهُ وَلِيَّها وهَبَتْ لهُ شَرعًا وطَبعا نَفسَها(٤١)

يكمن جمال بيت ابن فركون في الإيحاء باستحقاق يوسف الثالث الخلافة دون منازع، في حين أوحت صيغة اسم المفعول (منقادة) في بيت **أبي العتاهية** بالجَبْر والصراع الذي كان سِمة من

سمات دولة بني العباس، فإن كانت الخلافة قد أتت للمهدي منقادة تجر أذيالها افتخارا به، فقد وهبت نفسها مختارة ليوسف الثالث لما رأت فيه من استحقاق نفَى التنازع والاختلاف، وأتى المصدر(شرعًا) ملائما في موضعه بما يعكسه من دلالات دينية توحي بانفراد الممدوح باستحقاق الخلافة مما يوجب مبايعته.

ويبقى **أبو الطيب المتنبي(٣٥٤هـ)** أكثر الشعراء الذين استدعى ابن فركون أشعارهم ، ولا عَجَب، فالمتنبي شاعر العربية الأول، ذلك الذي ملأ الدنيا وشغل الناس في زمنه ولَمَّا يزل، لذا أكثر ابن فركون من الطواف حول مَعينه والامتياح من عَذب أشعاره، معترفا بشعريته الفذة، وحِكمته البالغة، ويقع اختياره الأكبر على بيت المتنبي:

تَمُرُّ بكَ الأبطالُ كَلْمَى هَزيمةً ووجهُكَ وضَّاحٌ وثَغرُك باسِمُ[٤٢]

والبيت من قول **صريع الغواني مسلم بن الوليد الأنصاري(٢٠٨هـ)** في مدح يزيد بن مزيد الشيباني:

يَفْتَرُّ عند افترار[٤٣] الحَربِ مُبتسما إذا تَغيَّر وجْهُ الفارسِ البطلِ[٤٤]

وبعض معنى بيت **منصور النميري**[٤٥]:

وليس لأعباءِ الأمورِ إذا اعتَرَتْ بمكترثٍ لكنْ لهنَّ صبورُ

يُرى ساكنَ الأوصالِ باسطَ وجهه يريك الهُوينا والأمورُ تَطيرُ[٤٦]

حيث يقول ابن فركون مادحا يوسف الثالث:

إذا راحت الأبطالُ وهي عوابسٌ مِن الرَّوعِ لا يزدادُ إلا تبسُّما[٤٧]

ولا شك أن ابن فركون تأثر ببيت **المتنبي** الذي حاز من الشهرة والإجادة ما لم يكن لأبيات غيره، فتغيُّر وجه الفارس البطل في بيت **مسلم** أقل وقعا في نفس المتلقي من مرور الأبطال كلمى منهزمين في بيت **المتنبي**، واقتراب الحرب في بيت **مسلم** ليس كمرور الأبطال في أتون المعركة عند **المتنبي**، لذا فاختيار ابن فركون بيت **المتنبي** يفرضه جمال البيت الآسر، بالإضافة إلى ذلك التشابه الكبير بين الشاعرَين(**المتنبي** وابن فُركون) وممدوحَيهما وسياقَيْ المدح، **فالمتنبي** كان الشاعر الأول في بلاط سيف الدولة وابن فركون الشاعر الأول في بلاط يوسف الثالث، و**المتنبي** كان يَصْدُر في شعره عن عاطفة صادقة تجاه سيف الدولة الذي كان يرى فيه نموذجا للفارس العربي الذي يقاتل الروم دون وَجَل وينتصر عليهم، وهي النظرة ذاتها التي كان ينظر إليها ابن فركون ليوسف الثالث في

قتاله النصارى، وسر جمال الأبيات يكمن في المقابلة بين حال الأبطال وحال الممدوح وقت اشتداد المعركة، فبينما تمر الأبطال مجروحين منهزمين يظل الممدوح مشرق الوجه مبتسما واثقا من نصر الله، وبينما يستخدم **المتنبي** جُملَتيْ الحالِ الاسميتين(ووجهُكَ وضَّاحٌ وثغرُكَ باسِمُ) للدلالة على ثبوت رَبَاطة جَأْش الممدوح وقوة بأسه واستصغاره الأهوال وقت المعركة، يقابل ابن فُركون بين العبوس والتبسُّم، مع استخدام القَصْر(لا يزدادُ إلا تَبَسُّما) إمعانا في تأكيد قوة الممدوح وثقته بنصر الله، وهو نفس المعنى الذي دل عليه قوله:

وكذا يوسفُ عند الروعِ يُلفَى باسمَ الثغرِ والوجوهُ عوابسْ(٤٨)

ويستدعي البيت مع بعض تغيير لا يبتعد به عن الأصل حيث يقول:

ثبْتٌ إذا ارتاعت الأبطالُ يوم وغًى سَمْحٌ يُنيرُ مُحيَّاهُ وقد كلَحَتْ(٤٩)

حيث دلل بالصفتين المشبهتين (ثَبْتٌ – سَمْحٌ)على ثبوت شجاعة ممدوحه وفروسيته مهما اشتد أُوَار الحرب، معززًا الدلالة بالتضاد بين(ثَبْت – ارتاعت/سَمْحٌ – ينير – كَلَحَت).

ويستدعي بيت المتنبي تارة أخرى في قوله:

إذا عبسَ الروعُ اغتدَى متبسمًا وإن قُبضَتْ أيدى النَّدى

مُكثِّفًا معنى بيت المتنبي في صدر بيته، ومالئًا فراغ شطره الثاني ببيان كرم الممدوح ليجمع الحسنيين في آنٍ معًا:الشجاعة والجُود مغيرا التركيب إلى الشرط بـ(إذا) للتحقق في صدر البيت، مغيرا إياها إلى (إنْ) في عجزه لضرورة الوزن، ومطابقا بين (عَبس –مبتسما/قُبضت – متبسطا)، وضاربا على أوتار التجنيس في (اغتدى – الندى/متبسما – متبسطا)، وحريصا على التوازن الصوتي بين شطري البيت، مع شيوع حروف السين وما به من صفير في ساحة الشطرين ليضفي أجواء موسيقية احتفالية تَصْدح بمدح مولاه وتتوافق مع ذوق عصره، مع حرصه على عدم الوقوع في براثن الركاكة وهلهلة النسج.

وتنتقي ذاكرته الفنية في إحدى عيدياته –التي دأب على تهنئة السلطان بها – بيت **المتنبي** في سيف الدولة:

هنيئا لكَ العِيدُ الذي أنتَ عِيدُهُ وعيدٌ لِمَن سَمَّى وضَحَّى وعَيَّدا(٥١)

يهنئ **المتنبي** سيفَ الدولة بقدوم العيد، جاعلا من ممدوحه عيدا للعيد، حيث يفرح العيدُ بوصوله إليه، ومعتبرا ممدوحه عيدا للناس يفرحون بوجوده وسلامته، يستدعي ابن فركون صدر بيت **المتنبي** حيث يقول:

هذا وعيدُ الفطرِ أسعدُ قادمٍ وافاكَ مُتَّخذًا خلالَكَ عِيدا(٥٢)

محافظا على دلالاته المضمَّخة بفخامة المدح، مستخدما اسم التفضيل(أسعد) لترسيخ معنى ابتهاج العيد بخلال الممدوح، محافظا على ما في البيت من موسيقا مبعثها رَدُّ العجُز على الصَّدر(عيد – عيدا)، لكن يظل لبيت المتنبي الغَلَبة في اعتبار الممدوح عيدا للعيد والرعية معا.

ويستدعي بيت المتنبي من قصيدته التي نظمها آخر عَهد غُربته بمصر:

عيدٌ بأيةِ حالٍ عُدتَ يا عِيدُ بما مَضَى أَمْ بأمرٍ فيكَ تَجدِيد(٥٣)

في قوله:

وقد عادَ عيدٌ كان مِن قبلُ مُطلِعًا مُحَيَّاكَ وضَّاحَ الأسِرَّةِ أَبلَجَا(٥٤)

مُغيّرا الغرض والسياق والجو النفسي، فبيت المتنبي مطلع قصيدة يهجو بها كافور، تنطق معانيه بالحسرة والأسى لما افتقده من نعيم كان يتوقعه في بلاط كافور قبل أن يَخيب ظنُّه، فيترك مصر خائب الآمال، منكسر القلب، مخاطبا العيد خطاب اليائس من أن يكون العيد قد أتى بغير ما اعتاده – مُدة إقامته بمصر– من حُزن ووحدة وفَقْد، نقل ابن فركون البيت من الهجاء إلى المدح، ومن الحُزن واليأس إلى السعادة التي يقذفها العيد في قلوب الرعية عندما تَسعد بإشراق وجه الممدوح الذي يشاركهم صلاة العيد ويلتقي وفود المهنئين.

ومن الاستدعاءات التي حازت كثيرا من جمال الفن وتمكُّن الشعرية ودقة الاختيار قول ابن فركون:

ولما رأيتَ الغربَ قد فُل غَربُهُ وأَقفرَ مِن رَبْع الخلافة عامرُ

وقام وليُّ الكافرين بعبئِها فكم مسلمٍ قد ذلَّ واعتزَّ كافرُ

تداركتَها بابنِ الخلائفِ مُنعِما وسَيْبُك مبذولٌ وسيفُك قاهرُ

وما هي إلا غادةٌ طالما دَعت إماما له حِلمٌ عن البَغْيِ زاجرُ

ثناهُ وفاءُ العَهدِ عنها فلم يَزَلْ يردُّ يدًا عن ثوبِها وهو قادرُ

إلى أن شَكَتْ ما نالَها وتظلَّمَتْ لديكَ وقد دارتْ عليها الدوائرُ

....

ألا إن مُلك الغرب لم يُلفَ بَعدَها بشاكٍ ولكن للصنيعةِ شاكرُ(٥٥)

الأبيات نظمها ابن فركون حين وَجَّهَ مليكُه يوسفُ الثالثُ صنيعتَه السعيدَ إلى المغرب لمحاربة السلطان المغربي أبي سعيد عثمان، ضمَّنها شطرَ المتنبي:

عواذلُ ذات الخال فيَّ حواسدُ وإنَّ ضَجيعَ الخَود مِني لماجِدُ

يَرُدُّ يَدًا عن ثَوبِها وهوقادرٌ ويَعصي الهَوى في طَيْفِها وهو

(٥٦)

يصف المتنبي في البيتين عِفة نفسه وبُعدَ هِمته عن مغازلة النساء، لذا أصبحت حبيبته ذات الخال محسودة من العواذل لمحبتها ذلك العفيف الشريف الذي يَرُدُّ يَدَهُ – حالَ يَقَظته – عن إزار حبيبته رغم القُدرة، ويمتنع عن خيالها حالَ منامه، يجعل ابن فركون من الحبيبة المعادلَ الموضوعيَّ للمغرب الذي صار غادةً طالما دعت الممدوح فاستعصم، ويجعل من المتنبي – المحب العفيف – المعادلَ الموضوعيَّ لممدوحه الذي طالما امتنع عن ضَمّ بلاد المغرب ونزْعها من مُلك بني مرين عِفَّةً وتَرَفُّعًا ووفاءً لِما كان بين المرينيين وبني نصر من علاقات المحبة ومواثيق النصرة، لكن تغيُّر الحال، وما رآه من خطرهم على غرناطة والمغرب، وما رماهم به من تحالف مع النصارى جعله يمد يده بالنصرة استجابة لأبنائها الذين دعوه، اختيارٌ يكشف عن مدى تَمَثُّل ابن فركون شعرَ المتنبي، وقدرته على تغيير دَفَّته وتوجيهه لخدمة معنى جديد مع الإفادة مما وَفَّرَ في البيت المتضمَّن من دلالة وجَمال، وحَرِصَ ابن فركون على أن يلبسه غلالة موسيقية تزيده جمالا، فأكثر من الطباق(أقفر – عامر/مُسلم ذَلَّ – اعتزَّ كافر/حِلم – بَغْي) تأكيدا لحاجة المغرب إلى مد يد النصرة، وجدارة يوسف الثالث بها، وأكثر من التجنيس (الغرب – غربه/ دارت– الدوائر/ سَيْبك – سَيْفك/ شاكٍ – شاكر) التماسًا لجَمال الوقع، ونلحظ قدرة ابن فركون وحرصه على تحميل الجناس فائدة مزدوجة، فالتجنيس بين(سيبك – سيفك/شاكٍ – شاكر) تخطى القيمة الموسيقية للجناس ليفيد قيمة معنوية تأكيدية نبعت من الطباق بين كل لفظتين متجانستين ليجمع بين إمتاع الأذن وإقناع العقل، وربما جانَبَ ابنَ فُركون الصوابُ وهو يصف موقف مَليكه من المغرب، متغافلا عن حقيقة أن الصراع بين يوسف الثالث والمرينيين لم يكن صراع كُفر وإيمان، لكن صراع نفوذٍ وسُلطان، أدى إلى إضعاف كلتا الدولتين لصالح عدوهما النصراني المتربّص، لكن نضع في الاعتبار كذلك ما نَصَّ عليه النقادُ من أن معيار

الجودة في النص ليس وصف الحقائق، ونظرة كثير منهم إلى النص باعتباره "فعلا أدبيًّا وليس قولًا إخباريًّا"(٥٧).

ويقول ابن فركون متغزلا :

لا يُعذَلُ المشتاقُ في حُبِّهِ فالصَّبُّ لا يُصْغِي إلى قولِ لاحْ(٥٨)

ناظرا لأبيات المتنبي:

القلبُ أعلمُ ياعذولُ بِدائِهِ وأحقُّ منكَ بجفنِهِ وبمائِهِ

فوَمَن أُحِبُّ لأعصينَّكَ في الهَوى قَسَمًا بِهِ وبحُسْنِهِ وبَهَائِهِ

أأُحِبُّهُ وأُحِبُّ فيهِ مَلامةً؟ إن المَلامةَ فيهِ مِن أعدائِهِ

....

لا تَعْذِر(٥٩)المشتاقَ في أشواقِهِ حتى يكونَ حَشاكَ في أحشائه(٦٠)

يقف المتنبي في مقام العشق ناهيا الُّلوَّامَ عن لوم قلبه حتى يجدوا ما يجده من تباريح الهوى، فيلتمسون له العذر، مقسِما بحبيبه على عدم طاعة العذول، الذي عَدَّه المتنبي من أعداء الحبيب لنهيه عن حُبِّه، لجأ ابن فركون إلى الإيجاز مكثفا الأبيات، مستبدلا بعض الألفاظ مراعاة للوزن ومستبدلا الخبر بالنهي، لكن أتى بيته صورة باهتة من أبيات المتنبي، خَلَت مما كساها من رونقِ الشِّعرية ورَوَاءِ الفن.

ويقول عازفا على أوتار الغزل:

إذا هو أبدَى للعيونِ جَمالَهُ أراك مُحيًّا الشمسِ والليلُ دامِسُ

ومهما بَدَت يومًا ذوائبُ شَعْرِهِ أرَتْكَ ظلامَ الليلِ واليومُ شامِسُ(٦١)

مستدعيا قول **المتنبي**:

كَشَفَتْ ثلاثَ ذوائبٍ من شَعْرِها في ليلةٍ فأرَتْ لياليَ أَربَعًا

واستقبلَتْ قمرَ السماءِ بوجهِها فأرتنيَ القَمَرَيْنِ في وقتٍ معًا(٦٢)

الصورة موجودة مكررة قبل المتنبي، نجدها في قول **أبي زُرعة**:

فَبِتُّ ولي ليلان: بالشَّعر والدجى وصُبحانِ: مِن صبحٍ ووجهِ حَبيبِ(٦٣)

ونجدها في قول **ابن المعتز**:

فما زلت في ليلتين: بالشَّعر والدجى وشمسين: من كأس ووجه حبيبِ(٦٤)

غير أن دوال البيت(أراك – ذوائب شعره – أرتكَ) تكشف عن أخذ ابن فركون البيتين من بيتي **المتنبي** الذي شَبَّهَ سواد ذوائب حبيبته بليل، ووجهَ حبيبته بالشمس التي طلعت لتضيء ظلام ليلِه ليجتمع نور شمس الحبيبة مع سنا القمر المكتمل في أجواء شعرية مدهشة، ينقل ابن فركون البيتين إلى الغزل بالمذكَّر – الذي أَورده غير مرة في ديوانه ذاكرًا أنه إنما ينظمه بأمر من سلطانه على سبيل الهزْل لا الحقيقة(٦٥)–وقد أحسن السَّبك بالمقابلة في عجز البيت الأول(مُحيًّا الشمس – الليل دامس)، وعجز البيت الثاني (ظلام الليل – اليوم شامس)، مقتربا مما في بيتي **المتنبي** من شعرية وجمال، ومضفيا على البيتين ظلال فنه وذوق عصره.

ويلتقط معنًى بديعا **للسَّرِيّ الرَّفَّاء(٣٦٢هـ)** حلق به **السَّرِيُّ** في آفاق الشعرية وسماوات الخيال وهو بيت يراه الثعالبي "غُرَّة شِعره في الغَزل"(٦٦):

بنفسي من أَجُودُ لَه بنفسي ويَبخلُ بالتحيةِ والسَّلامِ

وحتفي كامنٌ في مُقلَتيهِ كُمُونَ الموتِ في حَدِّ الحُسامِ(٦٧)

حيث يقول ابن فركون:

سيفُكَ صَلْتٌ حيثُ بأسُكَ كامنٌ وقلبُكَ ثَبْتٌ حيثُ بَنْدُكَ

جمع **السَّرِيُّ** ببراعة بين المقلتين وحد السيف، ففيهما من البريق الظاهر ما يسر الناظرين، ومن الخطر الخفي ما يقتل المتعرضين، وجاء اختياره لمادة(ك . م. ن) التي أتى منها باسم الفاعل(كامن)، والمصدر(كُمُون) زيادة في إظهار معاني خفاء الخطر وغفلة الضحية، وهو المعنى الذي نقله ابن فركون لسيف الممدوح، فهو أملس براق، لكن كَمِن فيه البأس والخطر، وكأن ابن فركون يُحذر من الاغترار بما يبدي يوسف الثالث من جمال خَلْق وخُلُق، فخلْفهما خطر كامن وموت مُحدِق لمن خالف أو اعتدى، وأكد المعنى في عجز البيت بجملة اسمية دلت على ثبوت الثبات وقوة القلب (قلبك ثابتٌ)، مؤكدا المعنى بالتضاد بين (ثَبْت – خافق)، وجاذبا الأسماع بالتماثل الصوتي بين شطري البيت:

سيفك/ صلت/ حيث/ بأسك/ كامن

وقلبك/ ثبت/ حيث/ بندك/ خافق

ليلائم رُوح عصره، ويكسوَ بيته جمالا إنشاديا اتسم به كثير من أبيات ابن فركون.

خاتمة:

تناول البحث تأثر الأندلسيين بأشعار العباسيين باعتبارها المثل الأعلى الذي يجب احتذاؤه، وذلك من خلال شِعر آخر شعراء الأندلس الكبار أبي الحُسين بن فُركون، وخلص البحث إلى النتائج الآتية:

١-استدعى ابن فركون الكثير من أشعار العباسيين المتقدمين منهم والمتأخرين.

٢- كان البيت الأكثر استدعاءً في ديوان ابن فُركون بيت بشار بن بُرد:

كأن مثارَ النقعِ فوق (رءوسهم) وأسيافَنا ليلٌ تَهاوَى كواكبُهْ

باعتباره صورة حربية برع بشار في تصويرها وناسبت الأجواء الحربية التي غلبت على الأندلس في عصر ابن فُركون.

٣- أكثرَ ابن فركون من استدعاء الأبيات العباسية المدحية التي تضمنت صفات تمجدها العرب كالندى والبأس.

٤-لم يقتصر ابن فركون في استدعاءاته على الاستدعاء اللفظي الخالي من إبداع الفن، لكن جاءت استدعاءاته مكسوة بجمال الفن وتميز الإبداع.

٥- تعددت طرائق وآليات ابن فركون في استدعاءاته الشعرية العباسية، حيث لجأ إلى التكثيف والإيجاز والحذف والزيادة والتصريح والتلميح.

٦- دلت اختيارات ابن فركون للأبيات المستدعاة على مدى وعيه وثقافته الشعرية وجمال ذائقته وقدرته الشعرية على تطريز قصائده بالأبيات المستدعاة لتكون خيوطا ذهبية في نسيج نظمه.

٧-دلت البنية الشعرية للأبيات المستدعاة ومحيطها على قدرة ابن فركون اللغوية التي مكنته من إعادة صياغة كثير من الأبيات المستدعاة بأسلوبه الخاص الذي فاق أحيانا الأبيات المستدعاة رغم سبْق أصحابها زمنًا وفَنًّا.

الهوامش:

(١) ديوان بشار بن برد، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة الجزائرية، ٢٠٠٧م: ١/ ٥

(٢)رواية الأغاني ومعظم كتب الأدب: (رءوسنا)، وما أثبته المحقق أوقع لما فيها من الإيحاء بأن سيوف قومه كانت مسلَّطة على رءوس أعدائهم.

(٣)ديوان بشار بن برد: ١/ ٣٣٥

(٤)ديوان بشار بن برد: ٦٢

(٥)ينظر أسرار البلاغة ١٣٩

(٦)على نحو ما نرى في قول ابن المعتز(٢٩٦هـ):

وعمَّ السماءَ النقعُ حتى كأنهُ دُخَانٌ وأطرافُ الرماحِ شَرَارُ

ديوان ابن المعتز، دار صادر، بيروت: ١٩٤

وقول المتنبي:

فكأنما كُسِيَ النهارُ بِها دُجَى ليلٍ وأطلَعَتِ الرماحُ كواكِبا

ديوان المتنبي: ١٢٨

(٧)الديوان: ٢٠٤

(٨)الديوان: ١٩٤

(٩)الديوان: ١٨٤

(١٠) ينظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت: ٩٤

(١١) موسيقا الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م: ٤١

(١٢) ينظر:الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، القاهرة: ٧٠

(١٣) في الأصوات اللغوية، دراسة في أصوات المد العربية، د. غالب فاضل المطلبي، دائرة الشئون الثقافية والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٤م: ٤٥

(١٤) ينظر: كتاب سيبويه، أبو بِشر عمرو بن عثمان بن قَنبر، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ودار الرفاعي بالرياض، ط٢، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م : ٤٦٤/٤، ومخارج الحروف وصفاتها، الإمام أبو الأصبَغ السُّمانيّ الإشبيليّ المعروف بابن الطَّحَّان، تحقيق: د. محمد يعقوب تركستاني، ط١، ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م: ٩٤

(١٥)الديوان:١٠٦

(١٦)الديوان:١٥١

(١٧)ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العُكْبَرِيّ المسمى التبيان في شرح الديوان، تحقيق: مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، ٣٨٧/٣

(١٨)الديوان:٣٤٧

(١٩) وينظر في استدعاء بيت بشار: الديوان: ١٢٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٨١، ١٨٣، ١٨٧، ١٩١، ١٩٦، ١٩٩، ٢٠٣، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢١١، ٢١٤، ٢٢٦، ٢٣٠، ٣٣١، ٣٤١، ٣٦٣، ٣٧٢.

(٢٠) ديوان سِقْط الزَّند، أبو العلاء المعري، دار بيروت للطبع والنشر، لبنان: ١٩٣

(٢١) الديوان:١٤٥

(٢٢) الديوان:١٧٣

(٢٣)الديوان: ١٦٤

(٢٤) ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصّيرَفي، دار المعارف، ٢٠٠٩م: ١٩٤٧/٤

(٢٥)الديوان: ٣٦٠

(٢٦)سورة الأعراف: ٣٤

(٢٧)ديوان ابن الرومي، شرح: أحمد حَسن بَسَج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٣،١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م: ١/ ٤٠٠

(٢٨)الديوان: ١٣٨

(٢٩) نقد الشعر، ١٠٩

(٣٠) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، تحقيق: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٤١٤هـ– ١٩٩٤م ٣٦٢/١، ومثل ذلك قول كعب بن زهير:

هُمُ الأُسْدُ عند البأسِ والحَشْدُ في القِرَى وهم عند عَقْدِ الجارِ يوفونَ بالذِّمَمْ

ديوان كعب بن زهير: ٨٤

وقول حسان بن ثابت مفتخرًا بقومه:

لنا الجَفناتُ الغُرُّ يَلمَعنَ بالضُّحى وأسيافُنا يَقطُرْن مِن نَجدةٍ دَمَا

شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري: عبد الرحمن البرقوقي، المطبعة الرحمانية بمصر، ١٣٤٧هـ – ١٩٢٩م: ٣٧١

(٣١) شرح ديوان أبي تمام:٢/٢١٩

(٣٢) الديوان:١٧٤

(٣٣)منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحَسَن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي: ٢٩٨

(٣٤)الفن ومذاهبه، د, شوقي ضيف، دار المعارف، ط١١: ٨١

وينظر في تميز الموسيقا الداخلية عند البحتري: موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م:٤٠

(٣٥) ديوان البحتري: ٣/١٧٨٩

(٣٦)ديوان الشريف الرضي، وزارة الإرشاد الإسلامي، إيران، ١٤٠٦هـ: ٢/ ١١٧

(٣٧)الديوان: ١٩٧

(٣٨)ديوان أبي نواس، تحقيق: محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية بمصر، ط١، ١٨٩٨م: ١٠٠

(٣٩)الديوان:١٩٩

(٤٠)ديوان أبي العتاهية: دار بيروت للطبع والنشر، لبنان، ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م: ٣٧٥

(٤١)الديوان: ١٤٥

(٤٢)ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العُكْبَرِيّ المسمى التبيان في شرح الديوان، تحقيق: مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، ٣٨٧/٣

(٤٣) في شرح العكبري للمتنبي: اقتراب:٣٨٧/٣

(٤٤)شرح ديوان صريع الغواني مسلم بن الوليد الأنصاري، تحقيق: د. سامي الدهان، دار المعارف، ط٣: ٩

(٤٥) منصور النميري من شعراء عصر الرشيد والمأمون

(٤٦)نقد الشعر، قدامة بن جعفر: ١٠٨، وفي بيت المتنبي كذلك بعض معنى بيت البحتري:

لقد كان ذاك الجأشُ جأشَ مُسالِمٍ على أنَّ ذاكَ الزِّيَّ زِيُّ مُحارِبِ

تَسَرَّعَ حتى قالَ من شهِدَ الوَغَى: لقاءُ أعادٍ أم لقاءُ حَبائِبِ؟!

ديوان البحتري: ١٧٨

(٤٧)الديوان:٢٣١

(٤٨)الديوان:١٨٤

(٤٩)الديوان:١٧٤

(٥٠)الديوان:١٨٧

(٥١)ديوان المتنبي:٢٨٥

(٥٢)الديوان:٣٦٦

(٥٣)ديوان المتنبي: ٢/ ٣٩

(٥٤)الديوان: ١٩٥

(٥٥) الديوان:١٩٨–٢٠٠

(٥٦) ديوان المتنبي١/ ٢٦٨

(٥٧) الخطيئة والتكفير:٨٦

(٥٨) الديوان:٢٦٤

(٥٩) ويروى:لا تعذُل، ينظر ديوان المتنبي:٦/١

(٦٠) ديوان المتنبي: ٣/١–٦

(٦١)الديوان ٢٦٢

(٦٢)ديوان المتنبي: ٢/ ٢٦٠

(٦٣)ينظر: ديوان المتنبي:٢٦٠/٢

(٦٤)ديوان المتنبي:٢٦٠/٢

(٦٥)ينظر: الديوان:٣٥٣و٣٥٥

(٦٦)لباب الآداب، أبو منصور إسماعيل الثعالبي، تحقيق: أمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ ٠ ١٩٩٧م: ١٩٨

(٦٧)ديوان السَّرِيِّ الرَّفَّاء، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦م، ٤٣٣

(٦٨)الديوان:٢٠٩

المصادر والمراجع:

***القرآن الكريم**

١-أسرار البلاغة، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجُرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة

٢-الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، القاهرة

٣-ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العُكْبَرِيّ المسمى التبيان في شرح الديوان، تحقيق: مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت

٤- ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصّيرَفي، دار المعارف، ٢٠٠٩م: ١٩٤٧/٤

٥- ديوان بشار بن برد، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة الجزائرية، ٢٠٠٧م

٦-ديوان ابن الرومي، شرح: أحمد حَسن بَسَج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٣،١٤٢٣هـ — ٢٠٠٢م

٧-ديوان ابن فركون، تحقيق: د. محمد بن شريفة، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، ط١، ١٤٠٧هـ — ١٩٨٧م

٨- ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العُكْبَرِيّ المسمى التبيان في شرح الديوان، تحقيق: مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت

٩- ديوان أبي العتاهية: دار بيروت للطبع والنشر، لبنان، ١٤٠٦هـ — ١٩٨٦م

١٠- ديوان أبي نواس، تحقيق: محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية بمصر، ط١، ١٨٩٨م

١١- ديوان السَّرِيّ الرَّفَّاء، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦م

١٢- ديوان سِقْط الزَّند، أبو العلاء المعري، دار بيروت للطبع والنشر، لبنان

١٣- ديوان الشريف الرضي، وزارة الإرشاد الإسلامي، إيران، ١٤٠٦هـ

١٤- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، تحقيق: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٤١٤هـ- ١٩٩٤م

١٥- شرح ديوان صريع الغواني مسلم بن الوليد الأنصاري، تحقيق: د. سامي الدهان، دار المعارف، ط٣

١٦- الفن ومذاهبه، د, شوقي ضيف، دار المعارف، ط١١

١٧- في الأصوات اللغوية، دراسة في أصوات المد العربية، د. غالب فاضل المطلبي، دائرة الشئون الثقافية والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٤م

١٨- كتاب سيبويه، أبو بِشر عمرو بن عثمان بن قَنبر، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ودار الرفاعي بالرياض

١٩- لباب الآداب، أبو منصور إسماعيل الثعالبي، تحقيق: أمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ ٠ ١٩٩٧م

٢٠- موسيقا الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م

٢١- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحَسَن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي: ٢٩٨

٢٢- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت