البعد الاجتماعي في شعر النساء الأندلسيات

د. حماد حسن أبو شاويش *

د. سعد محمد العزايزة**

ABSTRACT

The Social Aspects of Andalusian Women's Poetry

This study deals with the social aspects of Andalusian women's poetry in terms of themes and artistry. At the thematic level, the researchers considered the main social issues expressing women's experiences and reality mixed with their needs and ambitions. One noticeable theme is subjectivity manifested clearly in the phenomena of rebellion against some traditions. This theme also appeared in discussing aspects such as love and sentiment, complaint and admonishment, congratulation and condolence, apprehension and life harshness, and the agony of disunion and homesickness. At the artistic level, the study deals with how these women poets addressed the above social and emotional issues using creative language style, image and harmony that balance their psychological and social reality.

الملخص

تتناول هذه الدراسة البعد الاجتماعي في شعر المرأة الأندلسية من جانبين: الجانب الموضوعي والجانب الفني، ففي الجانب الموضوعي، تم الوقوف على أبرز الظواهر أو القضايا الاجتماعية التي حظيت باهتمام الشاعرة الأندلسية التي استطاعت أن تعبر عن تجاربها، وتعكس واقع حياتها ممتزجاً برغباتها وآمالها، فبرز في شعرها عنصر الذاتية الذي ظهر واضحاً في مظاهر التمرد على بعض التقاليد، وفي الحب والتغني بالعاطفة، وفي الشكوى والعتاب، وفي التهنئة والتعزية وإظهار القلق والإحساس بقسوة الأيام، واستشعار لوعة الفراق وألم البعد. وفي الجانب الفني، عالجت الدراسة الأداة الفنية: من لغة وأسلوب وصورة وموسيقى، إذ برزت قدرة الشاعرة على التشكيل الجمالي الذي يعادل أو يوازي واقعها النفسي والاجتماعي.

* قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة الأقصى – غزة - فلسطين.

** وزارة التربية والتعليم العالي .

تمهيد:

عصر الشاعرات ومجتمعهن:

كانت الأندلس واحة لأجناس متعددة: من عرب وبربر وصقالبة، علاوة على أهل البلاد الأصليين بمختلف منابتهم وأصولهم، وعادة ما يكون من الصعب حصر تلك الأجناس في بوتقة واحدة. غير أن سماحة الإسلام جعلت من قادته الفاتحين رسل سلام أقوياء، استطاعوا بكل ثبات وعزم نشر رايات الإسلام في ربوع الأندلس، وتوطيد أركان دولتهم فيها. مما أسهم في التقاء الأجناس المختلفة، التي شاركت معاً في تكوين أسس حضارة فتية صبغت الجميع بصبغتها الواضحة (العزايزة، 1998: 211). وعن ذلك الامتزاج الثقافي بين الأجناس المختلفة يقول الأديب الأسباني أنطنيو غالا: "إن التهجين والتوليد وتمازج الأجناس في أسبانيا هي حقيقة ماثلة، لا يمكن إنكارها في أسبانيا، وأوروبا ابنة التوليد، إذ تمازجت على أرضها ثقافات الشرق والغرب، وبشكل خاص في منطقة البحر المتوسط" (غالا، 1997).

ولم يأت القرن الثالث الهجري حتى وجدنا الشخصية الأندلسية تساير النزعة المشرقية من حيث مجاراة الحضارة، التي بدت شيئاً فشيئاً تظهر إلى السطح، فترققت النفوس، وبدأت تنفعل، وتتنامى مع معطيات البيئة الجديدة.

وقد شاءت الأقدار أن تنتقل حضارة بغداد العباسية بأدق تفاصيلها إلى الأندلس، بكل ما تضمنته من مظاهر رقي وتقدم، وما تشتمل عليه من عناصر متنوعة. فقد انتقلت الآداب وعلوم اللغة والموسيقى، وكذلك الغناء والرقص. كما انتقل من بغداد إلى الأندلس بعض السلوكيات والعادات الراقية في تقديم الأطعمة وتنسيق الموائد وتزيينها بالورود والأزهار واختيار الملابس المناسبة لكل فصل من الفصول (شمس الدين، 2001 : 77).

ويرجع الفضل في تلك الطفرة إلى الأندلسيين الذين ارتحلوا إلى الشرق، فتمثلوا كثيراً من مظاهر حضارته، ورجعوا إلى بلادهم ليشكلوا أحد الروافد البارزة في تنشئة الذوق الأدبي ونمائه على طريقة العرب (عبد الرحيم، 1984: 18).

وإلى جانب هؤلاء الأندلسيين نجد هجرات معاكسة تمثل الوافدين من الشرق، الذين وجدوا في بلاد الأندلس أرضاً خصبة لإبراز مواهبهم الأدبية والفنية والعلمية. ولعل من أبرز هؤلاء الفنان الموهوب زرياب الذي فرض نفسه على المجتمع الأندلسي، فأثر في كثير من مناحي الحياة الاجتماعية (ابن خلدون، 1985: 428، وهيكل، 1982: 121)، بما كان يمتلكه من مواهب

متعددة في الغناء والموسيقى وضروب أخرى أشاع طريقتها عدد كبير من أبنائه وبناته وتلامذته (المقري، 1988: 125/4).

وإلى جانب زرياب، وفد إلى الأندلس مشارقة كثر (المقري، 1988: 118/2 - 119)، أسهموا – إلى حد ما - في بعث نمط مستجد في المجتمع الأندلسي، وخاصة لدى فئة الأمراء والحكام والوزراء الذين بدأوا باستقدام القيان والمغنيات من الشرق، ويذكر في هذا الجانب أن الأمير عبد الرحمن الداخل استقدم بعض الفنانات المشرقيات، وأسس لهن داراً عرفت بـ" دار المدنيات"، وكان من هؤلاء الفنانات اللائي وضعن بذور الموسيقى العربية في الأندلس: فضل وعلم والعجفاء (هيكل، 1982: 77)، ويشير المقري في النفح إلى أن الحكم بن هشام الذي عرف بشاعريته كان يشجع جواريه على نظم الشعر، ويقترح عليهن الأصوات الشعرية التي يريد غناءها (المقري، 1988: 138/4).

لقد جسدت مجالس الأمراء والحكام والوزراء وكبار التجار نمطاً لجانب من الحياة الاجتماعية، فقد كانت ملتقى لكثير من الفنانيين والأدباء الذين اعتادوا حب الترف والتأنق والأخذ بمتع الحياة. كما شاع كذلك الشغف بالموسيقى والتعلق بالغناء، بما يصحبه أحياناً من لهو ومجون، وربما ساعد في ذلك "تحرر بعض الأمراء ممن حكموا في تلك الفترة، مثل عبد الرحمن الأوسط، كما ساعد كذلك تحسن الأحوال الاقتصادية –في أغلب الأحيان - وانتشار الكروم، والترخص في عصر الأنبذة وشربها، ثم كثرة القيان من مشرقيات وإسبانيات، ووفرة الغلمان، وخاصة الصقالبة" (هيكل، 1982: 122).

ويبدو أن عدوى الغناء والمجون قد انتقلت من الخاصة إلى العامة، وليس ذلك بغريب، فكثيراً ما يتبع العوام سادتهم، إذا ما سنحت الفرص وتحسن نمط الحياة. لقد غدت مجالس الطرب نوعاً من الترف الفني، أو قل: الترف الأدبي والثقافي، حيث تثار في تلك المجالس النكت الأدبية وتنشد كثير من مقطوعات القريض الشعري. فلا غرو إذاً أن تعد تلك المجالس "من أكبر مسارح الأفكار وأفخم مظاهر الجمال، وأبرز مظاهر الحياة العقلية والاجتماعية" (محمود، 1990: 138).

وحيث تطل الحضارة بأذرعها تتغير المواقف، ويلجأ كثير من الناس إلى الدعة. وإذا كان ذلك حال الناس بعامة، فكيف بالنساء؟! وهن نصف المجتمع، وكيانه المستور، التي تعمل المدنية –في كثير من الأحوال - على فك وثاقه، وتجلية كثير من مكنوناته. لقد أصاب التطور الحضاري كثيراً من ضروب الحياة الأندلسية، ومن تلك الضروب خروج المرأة للمجتمع،

وتصديها لمهام الرجال بحكم حريتها الجديدة، التي فرضتها نظرية الدفع الاجتماعي لواقع اجتـاز كثيراً من التقاليد والقيم السائدة.

وعلى ذلك جهدت المرأة الأندلسية - وفي ظل الواقع الجديـد فـي مـشاركات ثقافيـة واجتماعية ودينية وأدبية كانت سائدة في عصرها. ويذكر صاحب المعجـب أن بعـض النـساء اشتغل بالعلوم اللغوية والدينية، فكان منهن الفقيهات ومن كتبن المـصاحف، ويـذكر أنـه كـان بالربض الشرقي في قرطبة مئة وسبعون امـرأة، كلهـن يكتـبن المـصاحف بـالخط الكـوفي (المراكشي، 1949: 372).

ونمت في الأندلس أيضاً شخصية بعض الجواري، حتى نـازعن الحرائـر منـازلهن السامية داخل القصور وخارجها، وكان لهن شهرة ذائعة في المجتمع، سواء على المستوى الثقافي أو الاجتماعي، حتى فرض على سادتهن احترامهن، وتقديرهن، وربما ساعد علـى نمـو هـذه الشخصية كثرتهن في القصور (شلبي، 1978: 450، 451).

ولعل مجال الأدب، وخاصة قول الشعر من أكثر المجالات التي بـرزت فيـه المـرأة الأندلسية، حرة كانت أم جارية، ولا غرو في ذلك، إذ إن غرام الأندلسيين بالـشعر قـد وصـل الملوك والأمراء والوزراء والقضاة والفقهاء وغيرهم من عامة الناس. فـلا نـستغرب أن تـدلو المرأة بدلوها في مجال الفن الأدبي، في مجتمع بدأ يسمح للنساء بالظهور وإبراز مـواهبهن. إن ضرورة المد الحضاري تستجلب في متغيراتها جملة من القيم الجديدة التي تدفع في طريقها بعض التقاليد القديمة. وقد اجتازت المدنية الأندلسية –في مرحلة ما - كثيراً من قيم البادية، لترفع بالنساء الشاعرات إلى السطح، تُجالس الرجال في المنتديات، ويمدحن ويرثين، ويهنئن ويعزين، يعـشقن ويتغزلن حتى أفسحن لشعرهن مكاناً رحيباً وفرضن وجودهن بصورة لـم تحـدث للقلـة مـن زميلاتهن في المشرق (الشكعة، 1975: 241).

ويمكن القول: إن القرن الرابع الهجري وما تلاه من حقب زمنية امتدت إلى قـرنين أو ثلاثة، تمثل فترة نهوض لشاعرات الأندلس، سواء على الصعيد الاجتماعي أم السياسي أم الأدبي. إذ احتل بعضهن مكاناً أثيراً في المجتمع، فهذه ابنة أمير، وتلك زوجة ملك، وأخرى واقعة بـين حب الأمير وعشق الوزير. وحسبنا قصتا ولادة بنت المستكفي، وحفصة الركونية، اللتان تـدلان بصورة واضحة على الدور الخطير الذي بلغته بعض النساء الشاعرات من حيث التمتع بالحريـة النسبية التي بدأت تنازع فيها مكان الرجل، وفي ذلك يقول المستشرق هنري بيريس: "ولم يكـن لدى ولادة... أية أسباب تجعلها تحسد الحرية التي يعيشها عشاقها كابن زيدون وابـن عبـدوس،

وأحياناً كانت الكلمات التي توجهها إليهم تشهد لها بحرية تكاد تكون تامة في مواجهة الجنس الخشن" (بيريس، 1988: 347).

ونحسب أن علاقة حفصة الركونية بابن سعيد قد تجاوزت نجوى همسات العشاق، حين تجرأت في لغة صريحة بمكنون عواطفها، فتغار على الحبيب من كل شيء، متجاوزة أبعاد الزمان والمكان (المقري، 1988: 176/4). إنها مرحلة من الغيرة وصلت إلى حد الأثرة والأنانية كما يقول الدكتور مصطفى الشكعة (الشكعة، 1975: 224).

ويبدو أن شعر النساء الأندلسيات يحمل في طياته، - إلى حد كبير - كثيراً من المواقف الحياتية، سواء ما تعلق منها بشخصية المرأة أو بمجتمعها الكبير، وما به من عادات وتقاليد. ونرى أن ذلك الشعر يرصد لنا أيضاً شخصية نسوية مغايرة من حيث الرصيد الثقافي أو الاجتماعي، وذلك ما نحاول من خلال دراستنا التطرق لأبعاده ودلالاته، التي يمكن أن تعبر عن قيم متحولة تستلهم –في بعضها- بواعث البيئة وتنبئ في بعضها الآخر عن واقع اجتماعي منظور.

المبحث الأول

قضايا ومضامين اجتماعية

شهد المجتمع الأندلسي تطوراً لافتاً في مجال الشعر النسويّ، ولم يكن ذلك التطور وليد اللحظة، بل مر بمراحل مختلفة أحاطت به ظروف تاريخية واجتماعية وثقافية.

وتشير كتب الأدب والتراجم (الشنتريتي، 1979، والمقري، 1988، والمغربي، 1953، وغيرها) إلي أن الفترة من القرن الرابع وحتى القرن السادس الهجري تمثل فترة نمو وازدهار لشعر شاعرات الأندلس، فقد نظمن في أنواع مختلفة، منه ما جاء مسايراً للتقاليد الفنية شكلاً ومضموناً، في حين بدا بعضه أكثر انفتاحاً مع متغيرات العصر، من حيث طرح القديم، واستشعار بواعث الحاضر بكل جرأة، إيجاباً أو سلباً.

لقد أظهرت بعض شاعرات الأندلس بروزاً في الشخصية من حيث مقارعة الرجال في مجالسهم، من مدح للأمراء، أو رثاء للأعزاء، أو فخر بالماضي التليد، أو شكوى من عوادي الزمن. وطرحت أخريات بعض السمات السائدة في الغزل كالدلال والثنايا الحسان إلى جرأة في التعبير عن العاطفة، قد يصل أحياناً في أغراض أخرى إلى سفه القول وقذع الهجاء، إنه الانتصار لذاتية التجربة الشعرية وواقعيتها ومعاصرتها، وهي رؤية لا تخلو من نزعات المجون

والتحرر أحياناً من تبعية التقاليد إلى حداثة الواقع بصرف النظر عما تحمل من دلالات. إنها تمثل - في الغالب - مضامين وأبعاداً اجتماعية سنحاول في الصفحات التالية استكمال دلالاتها وفق ما تسمح به حدود الدراسة.

قوة الشخصية وبروز عنصر الذاتية:

اجتازت شاعرات الأندلس في كثير من الأحيان القوى الهائلة التي كانت تمنع من اقتحام المرأة ضروب الرجال، سواء ما تعلق منها ببعض قيم المجتمع السلوكية، أو بتلك السبل الحياتية التي كانت حكراً على الرجال فحسب. وليس ذلك بغريب على مجتمع منفتح سمح لأفراده باجتياز ما يشبه الطفرة في علاقة الرجل بالمرأة، أو علاقة المرأة بسواها من طبقات المجتمع.

وحديثنا في هذا المحور ينصرف إلي شخصية المرأة الشاعرة ومدى بروز ذاتيتها، مما يدلل على أنها ذات تأثير في كيان المجتمع. تشارك الرجل في أدق مصالح حياته، فتمدح لتتكسب أحياناً، وربما قهرتها الظروف لتجعل من المديح وسيلة للتحرر من الأسر، أو لوناً من التملق والتلون. وقد لا ينسجم ذلك مع نفسية المرأة. أو أخلاقها، إلا إذا كان الأمر يتعلق بالممدوح ومدى الإعجاب به أو تقديره (السعيد، 1985: 95).

هذه مريم الأنصارية، التي كانت مؤدبة للنساء تحفظ لنفسها مكاناً أثيراً، وتحتشم لدينها وفضلها، وذلك جعل الأمراء وعلية القوم يبادلونها التحية والاحترام، بل إن عبد الله بن محمد المهدي ينعتها شعراً بأسمى الصفات وأرفعها، ويأمر لها بصلة ثم يقول(المقري،1988: 291/4).

يا فذّةَ الظّرفِ في هذا الزّمان ويَا وحيدةَ العصْرِ في الإخلاصِ في العملِ
أشبهت مريماً العذراء في ورعٍ وفقتِ خنساء في الأشعارِ والمثلِ

إنه الاعتراف للشاعرة بفضلها ومكانتها المتميزة في زمانها، والإعجاب بما تمتلك من قدرات، إذ خلع عليها الأمير سمات العذراء في ورعها، والخنساء في شعرها، فلم يكن في وسع الأنصارية إلا أن تجيب على ذات الوزن والقافية أبياتاً تدلل على فطنتها وقدرتها على الرد وتقديم واجب الشكر، فتفصح عن سجية واعتداد بالنفس قائلة(المقري، 1988: 291/4).

من ذا يجاريك في قولٍ وفي عملِ وقَدْ بَدَرْتَ إلى فضل ولم تُسَلِ
مالي بشكر الذي نَظّمْتَ في عنقي من اللآلي وما أوْليتَ مِنْ قِبَلِ
حلّيتني بحلىً أصبحتُ زاهية بها على كلّ أنثىً من حلى عطلِ
للّه أخلاقُكَ الغرُّ التي سقيت ماء الفراتِ فرقّتْ رقّة الغزلِ

أشبهت مروانَ مَنْ غارت بدائعه وأنجدت وغدتْ من أحسن المثلِ
من كان والده العضب المهّند لم يَلِدْ من النسل غير البيضِ والأسَلِ

وترتجل حفصة الركونية أبياتاً في الأمير عبد المؤمن بن علي حاكم الموحدين، تبرهن بها على مشاركة فاعلة في تقدير الأمير الممدوح، والاعتراف بمكانته وفضله، وما يمثله ذلك من ترسيخ لحكم الموحدين تقول (المقري، 1988: 171/4).

يا سَيّد النَّاس يا مَنْ يؤمّلُ النَّاسُ رِفْدَهْ
أمنن عليَّ بطرسٍ يكونُ للدَّهر عُدَّهْ
تخُطُّ يُمناكَ فيهِ "الحمد للَّه وَحَدهْ"

تبدو الشاعرة في مدحها للأمير من الخاصة الذين يحظون برعايته. وقد سطرت في البيت الثالث إشارة ترمز إلى دولة الموحدين، حيث كان السلطان يكتب بيده بخط غليظ في رأس المنشور (الحمد لله).

ولعل شخصية الشاعرة الأندلسية قد كانت أشد وضوحاً وقوة وتجلية في ذلك الوقت الأبي، الذي جعل بثينة بنت المعتمد تأبى وهي في حسرة الأسر أن تمتهن كرامتها، ويذكر في هذا الباب أن أحد تجار أشبيلية اشتراها على أنها جارية ووهبها لابنه: فلما أراد الدخول بها امتنعت وأظهرت نسبها، وقالت: لا أحل لك إلا بعقد النكاح إن رضي أبي. وأشارت عليهم بتوجيه كتاب من قبلها لأبيها، وانتظار جوابه (المقري، 1988: 284/4 -285). وكان ذلك لوحة فنية نظمتها بصورة تفيض بالصدق العاطفي، تقول (المقري، 1988: 284/4).

اسْمعْ كلامي واستمعْ لمقالتي فهي السلوكُ بَدَتْ من الأجياد
لا تتكروا أنّي سُبيتُ وأنّني بنتٌ لملك من بني عبّاد
ملكٌ عظيم قد تولى عصره وكذا الزمانُ يؤول للإفساد
لمّا أراد الله فُرقةَ شملنا وأذاقنا طعمَ الأسى عن زاد
قامَ النفاق على أبي في مُلكه فدنا الفراقُ ولم يكن بمرادِ
فخرجتُ هاربةً فحازني امرؤٌ لم يأتِ في إعجاله بسدادِ
إذ باعني بيعَ العبيد فضمني مَنْ صانَني إلا من الإنكاد
وأرادني لنكاح نجل طاهرٍ حَسَنِ الخلائق من بني الأنجاد

ومضى إليك يسوم رأيك في الرضى ولأنتَ تنظرُ فـي طريـق رشـادي
فعـساك يـا أبتـي تعرفنـي بـه إن كـان ممـن يُرتجـى لـوداد
وعسى رميكيـةُ الملـوكِ بفـضلها تـدعو لنـا بـاليُمن والإسـعاد

إنها قصة حزينة تؤصل الإباء والعزة والكرامة، فهي من ناحية تظهر من الكبرياء ما يتناسب مع كونها أميرة سليلة الملوك، ومن ناحية أخرى لا تجهل واقعها، بحيث ارتضت حكم القدر في مصيرها (الشكعة، 1975: 172). فلما سمع الأب تلك الرسالة الشجية وهو في منفاه بأغمات واقعاً في شرك الكروب والأزمات. فينظر في أخف الضررين، ويشهد على نفسه بعقد نكاح ابنته من الفتى المذكور ويكتب قائلاً (المقري، 1988: 285/4).

بنيتـي كـوني بـه بَـرَّة فقـد قـضى الوقـت بإسـعافه

وأحسب أن الرجل سعد بذلك الصنيع، الذي يدلل على شرف المكانة وطيب السجايا، بل إن ما فعلته بثينة بنت المعتمد ليحسب في باب التنشئة الاجتماعية التي جبلت على المبادئ الدينية السامية، فلم تسمح لأعتى الظروف أن تضل بها الطريق أو تنحرف عن الحق والصدق والقيم التي تربت عليها.

ويبدو أن عزة النفس جعلت بعض الشاعرات يظهرن شخصية حازمة، لا تخلو من إباء، ولو تعلق الأمر بكينونة المرأة العاطفية. هذه عائشة بنت أحمد القرطبي ترفض رجلاً خطبها فكتبت إليه (المقري، 1988: 290/4).

أنـا لبـوةٌ لكننـي لا أرتـضي نفسي مُناخاً طولَ دهري من أحـدْ
ولَو أنني أختار ذلـك لـم أُجـبْ كلباً وكم غَلّقْتُ سمعي عـن أسـدْ

فهي تقرر منذ البداية الإحجام عن الزواج كبرياءً وترفعاً. ويأتي ردّها بأسلوب لا يخلو من ترفع طبقي ذي مغزى اجتماعي، فقد غلقت أسماعها عن الأسود، فكيف تقبل من هم دونهم. ويظهر أن عزوف بعض الشاعرات عن الزواج قد تكرر عند غير واحدة، كنزهون الغرناطية ومهجة القرطبية وولادة بنت المستكفي، و لعل تلك الظاهرة جاءت في فترة بلغ الترف والأنس أوجه في مجتمع غدت المرأة فيه نداً للرجال، تجالسهم وتناظرهم. لقد بلغت المرأة المثقفة من الإدراك العقلي والوعي بحيث أصبحت محلاً لتنافس الرجال عليها، ولكنها تأبى لكفاءتها العقلية وطموحها،(علي، 1986: 290).

ومن الصور الطريفة في تقدير الذات أن تفخر الشاعرة بجمالها وثقافتها، ومن ذلك قول نزهون الغرناطية في إجازتها للشاعر الكتندي حين قال: (السيوطي، 1988: 86).

(لو كنت تبصر مـــن تكلمِّـــه) فأجابت: لغـــدوت أخـــرس مـــن خلاخلـــه
البـــدر يطلـــع مـــن أزرَّتـــه والغـــصن يمـــرح فـــي غلائلـــه

فالشاعرة نزهون هنا تتم بيتاً عجز عنه الكتندي في حضرة غريمها الأعمى المخزومي، ولا تكتفي بذلك بل تتيه بجمالها مفتخرة لتدلل على امتلاكها ناصيتي العلم والجمال.

وقد جسدت بعض الشاعرات مبادئ تنم عن روح عالية لا تستكين للظلـــم، بـــل ترفـــع الصوت عالياً تتظلم من والي بلدها وصاحب خراجه، فتقول: (المقري، 1988: 294/4).

قد آن أنْ تبكي العُيـــونُ الآبيـــهْ ولقد أرَى أنَّ الحجـــارةَ باكيـــهْ
يا قاصدَ المصر الذي يُرْجى بِهِ إن قَدَّر الرحمنُ رَفْـــعَ كراهيـــهْ
نـــادِ الأميـــرَ إذا وقفـــت ببابـــه يـــا راعيـــاً إن الرعيّـــة فانيـــه
أرسلْتها هَمَلاً ولا مرعـــيً لهـــا وتركتها نهبَ الـــسباع العاديـــهْ
شِلْبٌ كلا شلب، وكانـــت جنّـــةً فأعادها الطاغون نـــاراً حاميـــة
حافوا وما خافوا عقوبـــةَ ربهـــم والله لا تخفـــى عَلَيَـــه خافيـــهْ

إننا أمام شاعرة جادة، لم تبك حالها، أو تتطفل بشجونها، بل تطرق قضية اجتماعية لها دلالة سياسية شغلت المفكرين عبر الأزمان والعصور، وهي محاربة الفساد، ومثل هـــذا الـــشعر الذي يشرح قضايا حياتية تخص المحكوم والحاكم "طرقها محوط بالمكاره لأنه يمثل ثورة علـــى طغيان، لا بد أن يكون صادراً عن شخصية عزيزة النفس، عاليـــة الهمـــة، متـــسمة بالـــشجاعة والاستقامة" (الشكعة، 1975: 233). إن الشاعرة في الأبيات السابقة تبدو هاجية لنظـــام الحكـــم "حين يترك الرعية هملاً نهباً للولاة، فكأنما تضرب الحاكم والوالي معاً في مقتل بمثل هذا الشعر القوي النادر الصريح" (خليف، 1991: 111). ويذكر صاحب النفح أن تلك الأبيات ألقيـــت يـــوم الجمعة على مصلى المنصور، فلما قضى الصلاة وتصفحها بحث عن القصة فوقف على حقيقتها، ورفع الظلم عن المدينة، وأمر للشاعرة بصلة (المقري، 1988: 294/4). ومثل ذلك الموقف ينم عن الدور الخطير الذي لعبته المرأة الشاعرة، من خلال صور تجلت في مرآة ناصـــعة صـــافية تنعكس عليها حياة المجتمع، وما تأثر به من أحداث عامة وظروف خاصة.

التمرد على التقاليد:

شكلت المرأة الشاعرة في مرحلة من مراحل الزمن الأندلسي طاقة هائلة من الجرأة حيناً والتمرد على بعض التقاليد السائدة أحياناً أخرى، ولم تكتف بما منحها العصر من حرية نسبية، بل تجرأ بعضهن لتخرج عن حد المألوف في بعض الموضوعات. ومن ذلك تصديهن للغزل الصريح أو الهجاء المكشوف الذي ينأى عن محمود التقاليد، لميله للخلاعة والإسفاف، وما يحمله من تشهير تغلب عليه سمة الذاتية فيما يسمى بالهجاء الاجتماعي.

وحسبنا ما أثر عن نزهون الغرناطية ومساجلاتها مع أبي بكر المخزومي الأعمى حيث وصلت مهاترات الهجاء بينهما حداً لاذعاً على مرأى ومسمع حاضري أحد مجالس الوزير أبي بكر بن سعيد في غرطانة وما زالا يتبادلان أقذع ألوان السخرية حتى تدخل أبو بكر بن سعيد، وحلف ألا يزيد أحدهما على الآخر في هجو كلمة (المغربي، 1953: 172/2). ولعل أهون ما جرى بينهما من مساجلات قوله لها (المقري، 1988، 296/4).

على وجه نزهون من الحسن مسحةٌ وتحت الثياب العارُ لو كان بادياً

فردت قائلة (السيوطي، 1986، 85).

إن كان ما قُلْتَ حَقّاً من نقضِ عهدٍ كريم
فصار ذكرى ذَميماً يُعْزَي إلى كلَّ لوم
وصرت أقبحَ شيء في صورة المخزومِ

ونزهون تلك لا تتورع في وصف ليلة أحسب أنه من لياليها الشعرية، فكما كانت جريئة في الهجاء، فهي هنا جريئة في الغزل، إن كان هذا الغزل أقرب إلى الخيال منه إلى الواقعِ، انظر كيف تغني في أنشودة اختلط فيها الفن الشعري بالخيال الواقعي (علي، 1986: 301).

للّه در اللّيالي ما أُحَيْسنها وما أحْيسنَ منها لَيْلَة الأحدِ
لو كُنتَ حاضِرَنَا فيها وقد غفلتْ عينُ الرقيب فلم تنظُرْ إلى أحَدِ
أبصرتَ شَمْسَ الضَّحى في سَاعِدَي قمر بل ريَم خازَمةٍ في سِاعَديْ أسَدِ

إنها تحيك الصورة بقوالب فنية تنم عن ذكاء واقتدار في التلاعب بألفاظ اللغة، بيد أنها أطلقت العنان لخيالها حين صرَّحت بلغة مكشوفة عن عشق لم تألف مثله في مجتمع النساء، وإن كان منه للرجال كثير، ولكنها على حد تعبير أحد الباحثين ــ ابنة المدينة وصدى لقيمها (الشكعة، 1975: 156). فهي من نتاج العصر الذي تساهل كثيراً مع حرية النساء في إبداء عواطفهن

المجنونة، وإذا كانت نزهون ابنة الشعب كافحت بعلمها وجمالها حتى ارتقت إلى سيدة مجتمع تشارك في بعض قضاياه، فنحن إزاء أميرة ابنة خليفة، سجل لها تاريخ الأدب قصة عشق مشهورة مع الشاعر الكبير ابن زيدون، وهي ولادة بنت المستكفي، التي تجرأت على كثير من القيم، وتمردت على واقعها الذي قد يحد من الحرية الشخصية لمثلها، فقد أوردت كتب الأدب أنها كتبت بالذهب على عاتقها الأيمن (المقري، 1988: 205/4، والشنتريني، 1979: 376/1/1).

أنا واللّه أصلحُ للمعالي وأمشي مشيتي وأتيه تيها

وكتبت على العاتق الأيسر:

وأمكِنُ عاشقي من صحْن خدي وأُعطي قبلتي من يشتَهيها

ينقل ابن بسام هذا الخبر بتحفظ ويبرأ إلى الله من عهدة ناقليه. فالخبر لو صدق فيه تمرد مفضوح، كونه يصدر عن امرأة شاعرة تجاوزت فيه حد الخفر، فكيف إذا كان من أميرة ذات نسب وشرف، يقتدي بها طبقة بعينها من الأدباء والأديبات الذين وجدوا في ولادة رمزاً لطبقة أرستقراطية شغفوا بمحاكاتها زمناً، وإذا تراوح غزل ولادة بين الإثارة الصارخة والرقة المقبولة (المقري، 1988: 206/4، 207)، فإن ما ورد عنها من هجاء لاذع، وصل في بعضه إلى حد التجريح الذي لا يقبل ، فكيف إذا كان موجها إلى عاشق أو حبيب، اسمعها في إحدى النماذج تقسو على ابن زيدون في حرج إذ تقول: (المقري، 1988: 205/4).

ولقَّبت المسَدَّسَ وهو نعتٌ تفارقك الحياةُ ولا يفارقْ

فلوطيٌّ ومأبون وزانٍ وديُوث وقَرْنانٌ وسارقْ

وإن لولادة في ابن زيدون وفي غيره هجاء بلغ من الفحش درجة لا تكاد تصدق معها أن هذا الشعر لرجل سوقي فضلاً عن أميرةَ أنثى (الشكعة، 1975: 187)، وتذهب معاصرة ولادة مهجة التيانية مذهباً هجائياً أسقطت به كثيراً من أقنعة الحياء، وتمردت على التقاليد التي تحكم واقع المرأة وخاصة حين درجت على ذكر عورات الرجال في شعرها (المقري، 1988: 293/4). ولعل أبرز ما جاء على لسانها تصديها لولادة بنت المستكفي في فحش مرير تقول فيه: (المقري، 1988: 293/4).

ولادةٌ قد صرتِ ولادةً من غير بعل، فُضِحَ الكاتمُ

حَكَتْ لنا مريَمَ لكنّهُ نخلةُ هذي .....

لقد عمدت الشاعرة مهجة إلى تحوير اسم ولادة في خطاب بلاغي غرضه النيل من الشاعرة بنت المستكفي، علماً بأن الأميرة لم تتزوج في حياتها، وماتت بعد الثمانين من عمرها عذراء (الوائلي، 2001: 2/ 676).

ولو جاز لنا أن نتوقف عند خاصية الهجاء عند النساء يمكن القول: إن دلالة ذلك النمط الاجتماعي تنحدر في العادة من موضعين "فقد تبدأ الهاجية بالعدوان، وهذا نادر في شعر النساء، إذ القاعدة في الهجائية النسائية أن ترد العدوان عن نفسها لتأخذ التجربة هذه الأبعاد الدفاعية التي بدت أكثر اتساقاً مع الطبيعة النوعية للمرأة، ولكن هذه الطبيعة الهجومية قد تتوارى خلف حجاب كثيف من الحياء والخجل، فلا تلبث أن تتكشف وتعبر عن نفسها في مواقف الحمية (خليف، 1991: 106).

ولا تستبعد في المواقف الهجائية التي أثرت من بعض الشاعرات أن يكون بعضهن قد خرج من موقف دفاعي لترد عن نفسها هجمة الآخرين، وقد يكون الرد انتصاراً لكرامة جريحة. وما دامت المرأة الشاعرة قد اقتحمت دروب الرجال، فجالستهم جلوس الند للند، من أمثال نزهون وولادة ومهجة فلا حرج حينها أن يسقطن عن أنفسهن رداء الحياء أو غطاء الخجل في التصدي للهاجين ونحوهم.

وتحمل إلينا رياح القرن السادس الهجري نغمات الشاعرة حفصة الركونية، التي تجاوزت في لغتها حدود المألوف، فكثيراً فرضت على أبي جعفر بن سعيد زيارتها لما تبديه من مشاعر حب صادق و ألوان إغراء، وأسباب إثارة، فتقول في إحدى مقطوعاتها (المغربي، 1953: 166/2).

أزُورُكَ أم تـزورُ فـإنَّ قلبـي ... إلى مـا تَـشْتَهي أبـداً يميـلُ
فَثغـري مَـوْرِدٌ عُـذبٌ زلالٌ ... وفَـرْعُ ذؤابتـي ظـلٌ ظَلَيـلُ
وقد أمَّلت أن تظمـا وتـضحى ... إذا وافـى إليـك بـيَ المقيـل
فعجِّل بـالجَواب فمـا جميـلٌ ... إباؤك عـن بثينـة يـا جميـل

إنها لوحة شعرية لا يعوزها الجمال الفني من حيث الشكل. أما من حيث المعنى فهي تعبر عن لون جديد في شعر النساء، يمكن وصفه بالسلوك المبتدع في المجتمع المسلم كون الأنثى ترخص لنفسها فقد الكبرياء "فالمرأة مهما لجَّ بها العشق، ومهما صنعت بها

الصبابة، فإنه يجمل بها، ولو من باب المراعاة لجنسها أن تخفي بعض ما تجد وأن تكون مطلوبة لا طالبة ومرغوبة لا راغبة، وأن تتظاهر بكونها معشوقة لا عاشقة" (الشكعة، 175: 225).

والمتتبع للنماذج الشعرية لحفصة يلاحظ أنها كانت مولعة بالوزير ابن سعيد، مما جعلها تبذل في سبيله كل أمارات الخضوع والإعجاب، وتفضله على أميرها وسيدها ابن عبد المؤمن. وربما كان ذلك العشق سبباً في النغمات التي سجلتها في تلك الأمسية الخلية التي قضياها في أحضان روضة (حور مؤمل) (المقري، 1988: 177/4، ومكي، 1980: 96). ويمكن القول: إن أسلوب الشاعرة حفصة كان من الرقة بمكان مما جعلها محل إعجاب في المجتمع، فما انفكت تمعن في نغمة العشق وترسل بطاقات الشعر بكل جرأة، وصلت إلى حد اللامعقول في قولها: (السيوطي، 1986: 42).

ثنائي على تلك الثنايا لأنني أقول على علمٍ وأنطق عن خُبرِ
وأنصِفُها لا أكذبُ الله إنني رشفتُ بها ريقاً ألذَّ من الخمرِ

فالشاعرة تحاول وصف صورة واقعية تجاوزت عرف العصر وتقاليده، وتمردت على مقاييسه ومعاييره (السعيد، 1985: 179). فهي تتحدث عن خطوات وزورات وثنايا وخمر إلى غير ذلك من ضروب العشق الماجن، ويبدو هنا أن الشاعرة تتغزل في نفسها على لغة النرجسية العمرية لدى ابن أبي ربيعة "وكأنها تتناول مقاييس الجمال الحسي التي أصلها شعراء الغزل في نظرتهم للمرأة، ومن ثم تسجل ضروباً من الحنين إلى مثل هذا الجمال" (خليف، 1991: 26).

ويمكن القول: إن هذا التيار من الشعر المكشوف الذي شاع على ألسنة بعض شاعرات الأندلس لا يخلو من ألوان البراعة الفنية، كما يمكن عدّه نوعاً من التباهي بالمقدرة الشعرية، والرغبة في التفوق على الأقران من الشعراء (شلبي، 1978: 454)، في عصر انصرف فيه كثير من أهل الأدب إلى الترف الثقافي وسيلة إلى الظهور الاجتماعي.

كما يمكن أن يكشف هذا الشعر بلا أدنى شك عن مجتمع من لون جديد قل ما أثر في المشرق العربي، فقد تسربت في نماذج الغزل الصريح منه بعض الصور المستمدة من البيئة المسيحية، كما اهتمت بعض الشاعرات بإبراز خيال شعري تبدو كأنها تصور واقعاً (عيسى ، 1991: 116)، على نحو ما أثر في قصتي ولادة مع ابن زيدون أو حفصة مع ابن سعيد، أو ذلك الشعر الفاحش من مهجة التيانية الذي يستشف من واقع معاني الهجاء التي طرقتها، وذلك إن جاز

للرجل فإنه لا يجوز للمرأة لأنها بطبيعتها أرق وأكثر حياء من الرجل (الشكعة، 1975: 214)، ولكن يبدو أن تلك خصوصية أندلسية سلكت دربها بعض الشاعرات اللاتي تمردن على التقاليد مشفوعات بأوضاع سياسية واجتماعية معينة. وربما يكون من تلك الأوضاع الانفتاح على الثقافة الأجنبية التي نقلت عنها المرأة العربية ما نقلته من سلوك في بساطة ويسر وراحت تصوغ منها في شعرها بلا حرج (خليف، 1991: 140).

ويظهر أن الدور الذي لعبته المرأة في بعض أعصر الأندلس يشبه في خطره دور المرأة في الأدب الغربي خلال القرنين: السابع عشر والثامن عشر الميلاديين، ومنها على سبيل المثال تراخي التقاليد الاجتماعية تراخياً يسمح باختلاط الجنسين دون مبالاة أو تحرج، وليس هناك رقابة صارمة إلا على الحرائر المحافظات، إلى غير ذلك من التقاليد،(حنيف، 1978: 440).

ومع ذلك فنحن مضطرون أن تكون أحكامنا نسبية في هذا الصدد، فإن الأمر يحتاج منا إلى استقراء نصوص كثيرة يصعب الحصول عليها لفقدها، غير أن ما بين أيدينا من النصوص يظهر جانباً مهماً من مقاييس الذوق التي سادت البيئة الأدبية في الأندلس، والتي خضع لها كثير من رواد الشعر، النساء والرجال على حد سواء، فانعكست على أشعارهم وتحكمت إلى حد بعيد في توجيه أفكارهم في شتى مجالات الحياة.

و يرتبط الحديث عن الحب ارتباطاً جوهرياً بالحديث عن المرأة. وقد لقي هذا الموضوع اهتماما كبيراً في المجتمع الأندلسي - كما هو معروف - الذي سمح بقسط وافر من الحرية الاجتماعية، بيد أن تلك الحرية التي دفعت باتجاه النزعة الحسية وجدت اتجاهاً آخر منطقياً، يصبو إلى سلامة المجتمع، ويتطلع إليه في ضوء الثقافة الإسلامية المتوازنة. فلقد تصدى الفقيه الشاعر ابن حزم لتيار النساء الشاعرات اللائي بدأن المجاهرة في عشقهن (علي، 1986: 299)، وطلع على معاصريه بمذهب متكامل عن الحب وعاطفته أسماه (طوق الحمامة في الإلفة والأُلاّف)، ويقرر في بدايته أن الحب ليس "بمنكر في الديانة، ولا بمحظور في الشريعة، إذ القلوب بيد الله عز وجل، وقد أحب من الخلفاء المهديين، والأئمة الراشدين" (ابن حزم، 1993: 19). ثم يتحدث عن العاشقين والمحبين وضروب الوصل وآفات لوعة الفراق موغلاً في التحليل النفسي (شلبي، 1978: 454)، ومستنداً إلى مشاهدات وتجارب مختلفة، ثم يدعو إلى العفاف والوقار بما يتناسب مع الثقافة الدينية السمحة، وخاصة فيما يتعلق بالمرأة وما يحفظ لها أنوثتها التي تختلف في سلوكياتها عن الرجل، فلا بد أن تحاط بسياج خاص من الاحترام والحيطة بما لا

يمس عفتها ويحفظ لها شرفها بعيداً عن سوق الابتذال، وربما أثرت مقولات ابن حزم في فكر الأمة وأدبياتها، وعليه نجد أن التغني بعاطفة الحب قد تراوحت نغمتها عند بعض الشاعرات بين التصريح والتلميح وفق بيئة هذه الشاعرة أو تلك. انظر المغنية أنس القلوب يرتفع صوتها صبابة في قولها: (الوائلي، 2001: 47/1).

قدم الليل عند سير النهارِ وبدا البدرُ مثلَ نصف سوار
فكأنَّ النهارَ صفحةُ خدٍّ وكأنّ الظلام خطُّ عِذَار
نظري قد جنى عليّ ذنوباً كيف مما جنته عيني اعتذاري؟
يا لقومي تعجَّبوا من غزالٍ جائر حيّ في مهجتي وهو جاري
ليت لو كان لي إليه سبيلٌ فأُقضيِ من حبه أوطاري

إننا هنا بصدد جارية تشجو لتطرب، وتحمّل معانيها أمنية الوصال مع الحبيب، شاكية ضيقها بسلوك الرجل إزاءها، وتعلق سعيها خلفه بهذه اللهفة الواضحة، وتلك النغمات التي تصدر عن جارية في حضرة المتسامرين أمر غير مستغرب في المجتمع الأندلسي، بل هو صورة مكررة لمجالس اللهو والمجون في بغداد العباسية. غير أن الغرابة أن ترتفع أصوات الحرائر بألوان الصبابة والشكوى لفراق الحبيب، هذه ولادة بنت المستكفي تفصح عن شجواها قائلة: (السيوطي، 1986: 92).

ألا هلْ لنا من بَعْد هذا التَّفرُّقِ سبيل، فيشكو كلُّ صبٍّ بما لقِي
وقد كنت أوقات التزاور في الشتا أبيت على جمر من الشوق مُحْرِقِ
فكيف وقد أمسيت في حال قطعةٍ لقد عجَّلَ المقدار ما كنتُ أتَّقِي
تَمْرُّ الليالي لا أري البين ينقضي ولا الصبرْ من رِقِّ التَّشَوُّقِ مُعتْقِي
سَقى الله أرضاً قد غدت لك منزلاً بكل سكوبٍ هاطلِ الوَبْل مُغْدِقِ

فالشاعرة تتلطف في أبياتها دون تطرف عهدناه في نماذج سابقة، إذ تجهر بعواطفها للحبيب ابن زيدون الذي ملك قلبها، ولم نجد في ذلك غضاضة وفق منطق المجتمع الأندلسي، الذي سمح للمرأة في حدود نسبية كي تتغزل بالرجل تغزل الرجل بالمرأة،(الشكعة، 1975: 184)، وما كان من ابن زيدون إلا أن يلاطف الأميرة ولادة بأشعار خلَّدها التاريخ (ابن زيدون، 1994، 58 -68 -71). وقد ذكر عن قصيدته النونية (ابن زيدون، 1994: 298)، أنها "أجمل

قصيدة حب نظمها الأندلسيون المسلمون، وغرة من أبدع غرر الأدب العربي كله"ج(بالنثيا، 1955: 83).

لقد أبرزت علاقة ابن زيدون مع ولادة نموذجاً مستحدثاً من الحب الراقي بين سيدة مجتمع وشاعر كبير، وذلك يعكس جانباً اجتماعياً وثقافياً هو أقرب إلى التوافق الأرستقراطي بين أهل الطبقة الواحدة. بيد أن تلك العلاقة انتهت بزلزال - إن صح التعبير - نسف تلك الأيام الخوالي، والذكريات المضيئة، حينما انزلقت ألفاظ ولادة بعد زمن في هجاء الحبيب دون أن يكبح جماحها عقل أو ذكرى، وقد وقف بعض الباحثين المحدثين أمام ذلك التصرف لولادة تجاه ابن زيدون، محللين ومفسرين ذلك الجفاء بأسباب نفسية، وأخرى سياسية، وثالثة اجتماعية، لا يتسع المجال لذكرها (علي، 1986: 277، وابن زيدون، 1957: 38).

ونحسب أن تلك التفسيرات يعوزها كثير من الأدلة، لأنها أعملت النظريات الحديثة في تفسير ظواهر شعرية قد تكون من نزق الخيال. وما نظنه أن شخصية الأميرة، التي كانت من صلب الملوك وتتمتع بالسلطة والظرف والأناقة كانت من الكبرياء بمكان، مما جعلها تعزف أحياناً عن الارتباط برجل ما، حتى لو كان الشاعر الكبير ابن زيدون، فكيف إذا تسرب إليها ميله إلى امرأة أخرى غيرها، عندئذ تكون الانتكاسة أكبر، وردة الفعل قاسية، كما سمعنا من بعض أشعارها.

ويبدو أن ما وصلنا من قصة حفصة الركونية مع أبي جعفر بن سعيد لا يخلو من دلالة على عشق من نوع خاص، عبرت فيه الحبيبة عن مكنون نفسها، في ظاهرة اجتماعية وغرامية فريدة. فبينما يختزن الشاعر في نفسه أملاً وحبوراً، ملك عليه قلبه في حضرة المعشوقة حفصة (المقري، 1988: 177/4، ومكي، 1980، 102)، نجدها قد كبتها الغل، وأوغرت نفسها الأنانية، ليس كراهية للحبيب، بل هو تعلق الموتور الذي نغّص عليه الحب راحة النفس، فتقول: (المقري، 1988: 177/4، 178).

لعمرُك ما سُرَّ الرياضُ بوصلنا ... ولكّنهُ أبدى لنا الغلَّ والحسدْ
ولا صفَّق النهر ارتياحاً لقربنا ... ولا غرَّد القمريُّ إلا لما وجْد
فلا تُحسن الظنَّ الذي أنت أهله ... فما هو في كلّ المواطن بِالرَّشَد
فما خلتُ هذا الأفقَ أبدى نجومه ... لأمرٍ سوى كيما تكون لنا رصَدْ

لقد أفقدتها لوعة الحب منطق الأمل، وربما سجل لها الخاطر فقد الحبيب يوماً، فأرادت الاستحواذ عليه، وتلك حالة نفسية قد تحدث لكثيرين من الناس الذين يعيشون تجارب حياتية تفقدهم كثيراً من الصواب في علاقاتهم بأحبائهم.

وتظهر من أشعار حفصة أنها كانت تحمل في علاقاتها مع أبي جعفر بن سعيد قلقاً متزايداَ، فنجدها تعبر في ألفاظ غير مسبوقة عن ضرام الغيرة، عليه، فتقول: (المقري، 1988: 176/4).

أغارُ عليك من عَيْني رقيبي ومنك ومن زمانك والمكانِ

ولو أنّي خبأتك في عيوني إلى يوم القيامة ما كفاني

لقد كلفت بصاحبها كلفاً شديداً، وأحبته حباً عميقاً، يكَاد يقترب من التجرد أو حب الصوفية (عيسى، 1991: 115). إنها تغار عليه من الزمان والمكان، وتحار في أمرها، أتضمه في العيون، أم تخبئه في الجفون، حتى ذلك لا يكفيها.

ولعل ألفاظها الرقيقة التي صَاغت بها البيتين السابقين تدل على طبيعة امرأة غلبها العشق، فانساب الشعر يعبر عما يعتمل في نفسها من مشاعر وأحاسيس، بل يبدو أن مظهر "العشق و الشعر قد اجتمعا وتصارعا وتساجلا في نفس حفصة، فانتصر مظهر العاشقين وتصرفهم على رهافة الشعراء وتغنيهم" (الشكعة، 1975: 224).

وقد كان من تبعات ذلك الحب المتوهج أن قُتل الحبيب صبراً على يد ابن أمير البلاد عبد المؤمن (المغربي، 1953: 164/2). الذي وجد في ابن سعيد خصماً عنيداً لمشاعره وكرامته بعد أن فضلته حفصة عليه، فانتقم منه شر انتقام.

والشاهد في تلك القضية أن مظاهر الحب والحسد والوشاية والغيرة كان لها من الأهمية ما جعل الساسة يدخلون في أتونها، ويكتوون بوهجها، وكأن جدلية السياسة والحب كانت قدراً على بعض المحبين أو قل: العاشقين، الذين ارتبطت مصائرهم بتلك الجدلية في بعض المجتمعات.

هكذا نجد أن ظاهرة البوح بالعاطفة شاعت لدى بعض شاعرات الأندلس، فمثلت اتجاهاً اجتماعياً عاماً ارتبط بالحياة والظروف التي كانت تحياها تلك الشاعرات.

الشكوى والعتاب:

اتخذت صور الشكوى في شعر النساء الأندلسيات معاني عديدة، وأبعاداً اجتماعية متنوعة، منها ما تعلق بالفراق والبعد عن الأهل والخلان، ومنها ما كان حسرة على تقلبات الدهر وأسفاً على الجمال الضائع. ومن معاني الشكوى ما تضمن سمة العتاب والاعتذار، الذي من شأنه تقريب النفوس وجمع القلوب المشتتة.

ولعل من أكثر ألوان الشكوى شيوعاً شكوى الزمان وتقلبات صروفه، وغدر الأيام، ومن ذلك قول بثينة بنت المعتمد مودعة إياه حكمة السنين وموعظة الأحداث (نيكل، 1949: 105).

ما يعَلَمُ المرُء والدنياَ تُمرُّ بـه ... بأَنَّ صَرْفَ ليالي الدَّهر مَحذورُ
بينا الفتى مُتَردٍّ في مسَرَّته ... وافى عليه من الأيام تغيير
وفر خسراً فلا الأيام دمن له ... ولا بما وعد الأحرار محبور
من بعد سبع كأحلام تمر وما ... يرقى إلى الله تهليل وتكبير
يحل سوءٌ، بَقْومٍ، لا مردَّ له ... وما تُردُّ من الله المقاديرُ

ومن ألوان التشكي أيضاً ما دار بين المحبين والعشاق، الذين كدرهم الفراق، ومن ذلك قول الغسانية البجانية في إحدى مقطوعاتها (المغربي، 1953: 192/2).

أتَّجْزَعُ أَنْ قالوا سترحلُ أظعانُ ... وكيف تُطيقُ الصَّبرَ ويحك إذْ بَانُوا
فما بَعْدُ إلاَّ الموتُ عند رحيلهْم ... وإلاَّ فصبر مثل صبرٍ وأَحْزانُ
عهدْتُهُم والعيش في ظِلٍّ وصلهم ... أنيقٌ وَرَوْضُ الوصل أخضر فَيْنَانُ
فيا لْيتَ شِعري، والفِراقُ يكونُ، هلْ ... يكُونُون من بَعْدِ الفِرَاق كما كانُوا؟

تتحدث المقطوعة عن الفراق والتصبر على بعد الأحبة، قالتها الشاعرة معارضة لأبيات ابن دراج القسطلي شاعر الأندلس المعروف، ويلاحظ في أبياتها ارتقاء في المعاني الغزلية مع قدرة فنية على الرصانة في السبك، مقتدية في المعنى نفسه بأسلوب ابن دراج الذي عرف بطريقته المحافظة إلى حد ما، كما يلاحظ في معانيها لون من الكبرياء في الحب ، وتلك سمةٌ شاعت لدى بعض الشاعرات ومنهن ولادة بنت المستكفي، التي حمَّلت شكواها عتاباً أرسلته للعاشق رهبة من الفراق ورغبة في اللقاء وتحسباً من القطيعة، تقول:(المقري، 1988: 205/4، والسيوطي، 1986: 88).

لو كنتَ تُنْصفُ في الهوَى ما بَيْنَنَا ... لم تهو جاريتيَ ولم تَتَخيَّر

وتركـــتَ غُـــصْناً مُثمـــراً بجمالـــه وجنحتَ للغصن الذي لـــم يُثْمـــرِ
ولقـــد عَلمـــتَ بـــأنني بـــدرُ الـــسَّما لكنْ وُلعتَ، لشَقْوَتي، بالمـــشْتَري

ويذكر أن الأبيات السابقة جاءت رداً على موقف ابن زيدون تجاه عتبة الجارية السوداء حسنة الصوت، بارعة العزف، التي غنتّ ذات ليلة في منتدى ولادّة بحضور ابن زيدون حيث إن عُتبة أحسنت أداءها بغناء بيتين من الشعر في الغزل، مما دفع ابن زيدون إلى التحمس لها والتماس إعادة اللحن، مما حرك غيرة ولادة في عتاب ورجاء مدافعةً عن جمالها وكبريائها، وكأن لسان حالها يقول كيف تترك الغصن المثمر إلى غصن دونه، كيف تترك نور البدر إلى ظلمة المشتري!!.

إنها صورة من الاحتجاج المهذب (الشكعة، 1975: 184)، الذي ينم عن صراع طبقي حتى في الغزل والحب، فالحرائر ينظرن إلى الجواري كوسيلة تسلية في منتديات الموسيقى والغناء، وليس للرجال معهن إلا ما تقتضيه سويعات السمر، وبصورة أخرى، نجد الشاعرة تتحدث عن نفسها بلغة تفوح منها مسحة الأثرة، قوامها مقاييس الجمال بأبعاده الشكلية والاجتماعية التي ارتضاها ذوق المجتمع يوماً.

وإذا عُدنا إلى ابن زيدون فإننا نعتقد أنه لا يُعقل أن يقع في حب جارية سوداء، أو يتهم كما تذكر ولاّدة (لم تهو جاريتي، ولم تتخير) والأصحُّ أن يكون ابن زيدون قد أعجب بأبيات الغزل التي غنتها عتبة وكأنه يريد إثارة ولادة وتأجيج عاطفتها.

وما وردَ عن حَفصَة يَشبه - إلى حدٍ ما - قصة ولادة مع ابن زيدون، حيث بلغها أن الحبيب العاشق ابن سعيد قد علق بجارية سوداء سعت له من بعض القصور، فأمضى معها أياماً ولياليَ بظاهر غرناطة في ظل ممدود وطيب هوى، تقول: (مكي، 1980: 105).

يا أظرفَ النـــاسِ قبـــل حـــالٍ أوقعـــــه نحـــــوه القـــــدرْ
عـــشقتَ ســـوداءَ مثـــل ليـــلٍ بـــدائعُ الحُـــسنِ قـــد ســـتر
لا يظهرُ البـــشرُ فـــي دُجاهـــا كـــــلا ولا يُبـــــصر الخفـــــر
بـــالله قـــلْ لـــي وأنـــت أدرى بكلِ مـــن هـــام فـــي الـــصور
مـــن الـــذي هـــام فـــي جنـــانٍ لا نُـــــوار فيـــــه ولا زهـــــر

وهنا نلحظ عتاباً لا يخلو من تجريح للجارية (بدائع الحسن قد ستر، لا يظهر البشر في دجاها ولا يبصر الخفر) مما جعل أبا جعفر يرد بأظرف اعتذار نجتزئ منه قوله: (مكي، 1980: 106).

لا حكـــمَ إلا لآمـــرٍ نـــاهٍ لـــه مـــن ذنبـــه معتـــذر
لا محيَّـــا بـــه حيـــاتي أعيـــذ مـــداه بالـــسور
....
إذا لـــم تلُـــح يـــا نعـــيم رو حـــي فكيـــفَ لا تفـــسُدُ الفِكـــرْ

ومن صور العتاب أيضاً ما ورد على لسان أم العلاء الحجارية، معتذرة عما بدرَ منهـا من أفعال فتقول: (السيوطي، 1986: 27).

إفهم مطارح أحوالي وما حَكَمتْ به الشواهدُ واعـذرنيِ ولا تلُـم
ولا تكلنـــي إلـــى عـــذرٍ أبينـــه شر المعاذير ما يحتـــاج لْلكَلِـــمِ
وكلُّ ما قد جئته من زلَّـــةٍ فبمـــا أصبحت في ثقةٍ من ذلك الكـــرم

إنها تعتذر وتعاتب بأسلوب رقيق صادر عن قلب رهيف، متمثلة القول المـأثور "نعـم البديل من الزلة الاعتذار" (ابن عبد ربه، 1981: 294/4)، لقد وجدت في الشعر متنفساً لزللهـا، فأرادت أن تخطب الود دون كبرياء كما كان حال ولاَّدة، ودون صُراخ أو أنانية عهـدناها فـي غيرة حفصة الركونية ومن معاني الشكوى التي تنم عن التحسر والوحشة قول الشاعرة قـسمونة بنت إسماعيل (المقري، 1988: 530/3).

يا ظبية ترعى بَروْضـــي دائمـــاً إني حكيتك في التوحُّش والحور
أمسى كلانا مفرداً عن صـــاحب فلنصطبر أبداً على حُكْمِ القـــدر

وكأنها ترمز بالظبية إلى نفسها، فكلتاهما تشعر بالوحدة والوحشة، فلا أنيس يؤنسها، ولا رفيق يسعدها، وهي أيضاً مثلها حوراء، ولكنه حكم القدر. ويبدو أن وحدة الـشاعرة ووحـشتها لظروف ألمت بها، إذ تذكر كتب الأدب (الوائلي، 2001: 487/2) أنها بلغت ولـم يتقـدم أحـد لخطبتها، فهالها الأمر، وبلغت الشكوى ذروتها في قولها: (السيوطي، 1986: 75).

أرَى روضةً قد حانَ منها قطافُهـــا ولست أرى جانٍ يَمُـــدُ لهـــا يَـــدَا

فوأسفا يمضي الشبابُ مُضيَّعا ويبقى الذي ما إن أســميه مُفْــرَدَا

إنها تعجب كيف الصبر على الجمال الضائع، وأحسب أنها تنطق عن تجربة حقيقيــة، وكم يكون الفن معبراً عندما يستلهم الواقع، إنها تكتوي بنار الألم، فجاءت ألفاظها صادقة الدلالــة على أحوالها ومشاعرها.

وقد شاعت تلك النغمة لدى شواعر أخريات غدرهن الزمان، وبدأن معاناة الــشيخوخة، فشكون طول العمر وتراكم الهموم، ومن هؤلاء مريم بنت أبي يعقوب التــي رســمت صــورة تشخص حالها دون تكلف أو تأويل فتقول: (المقري، 1988: 291/4).

وما يُرْتّجى من بنت سبعَين حِجَّــةً وسبعٍ كنسج العنكبــوت المهلْهــل

تَدبُّ دبيبَ الطفلِ تسعى إلي العَصا وتمشي بها مشيَ الأســيرِ المكبَّــلِ

لقد عبرت الشاعرة بصورة ساحرة محسوسة عما يجول بخواطر كثير من الناس عندما يمضي ربيع الشباب، ويطل الواقع بصورته الحقيقية ليرينا ما تحاول تناسيه في زحمة الأيام. إنها تستشعر في بيئتها نمطاً اجتماعياً عانت منه بعض الشاعرات اللائي عايشن وحشة التفرد والعمر الضائع، وذلك النموذج تكرر عند غير شاعرة في المجتمع الأندلسي.

التهنئة والتعزية:

ترتبط مفاهيم التهنئة أو التعزية بالمجتمع الذي يعيش فيــه الإنــسان، وتتــصل تلــك المضامين اتصالاً مباشراً بمستوى العلاقات العامة التي تحكم ظروف هذا المجتمع أو ذاك.

وإذا نظرنا إلى دور الشاعرة في الأندلس نجد أنها فرضت نفسها بما تملكه من قــدرات أصلتها من خلال المبادرات أو الإبداعات الفنية التي ترجمت في جانب منها أحاسيسها، وعززت وفق ذلك مشاركتها في بنية المجتمع وثقافته.

وفيما يتعلق بموضوع التهنئة، غدا هذا الإطار سلوكاً محبباً في شعر النساء الأندلسيات، ففيه من البساطة والارتجال وحسن الأداء ما جعله مقبولاً لدى ذوق المتلقين.

وقد تفاوتت مضامين التهنئة بين المباركة لوليد، أو استقبال عيد، أو تقلــد منــصب، أو انتصار حربي، إلى غير ذلك... وتكاد تكون الشاعرة الغرناطية حفــصة الركونيــة مــن أكثــر الشاعرات إسهاماً في هذا الباب، وربما يعود ذلك إلى ما تقلدته من مكانة اجتماعية أهلتها لتكون (سيدة مجتمع) إذ إنها إمرأة ذات كلمة قوية في مواجهة رجال أقوياء ذوي نفوذ، إننا معاً بــإزاء شاعرة غير قعيدة البيت ولا مهيضة الجناح، ولا خفيضة الصوت، إنها وثيقة الصلة بكبار الساسة

من رجالات المجتمع (مكي، 1980: 90)، ففي إحدى المناسبات ترسل إلى أبي جعفر بن سعيد مهنئة بعد أن نال الوزارة فتقول: (المقري، 1988: 176/4).

رأست فما زال العُداةُ بظُلْمهم وعلْمهِمُ النـــامي يقولــون مــا رأسْ

وهل منكرٌ أنْ ساد أهلَ زمانه جَموُحٌ إلى العليا حَرُونٌ عن الــدنسْ

أكبر الظن أن المقطوعة تحمل لوناً من المدح المبطن، أو دفاعاً عن حق واجب أفضت به الشاعرة بجرأة واضحة.

وتهنئ الشاعرة نفسها ملك غرناطة، وحاكمها القوي أبا سعيد بن عبد المؤمن بيوم العيد قائلة: (المقري، 1988: 4/ 177).

يا ذا العُــلا وابــنَ الخليَــــ فـــــةِ والإمـــــام المرتـــــضى

يهنيــكَ عيــدٌ قــد جــرى فيْـــه بمـــا تهـــوى القـــضا

وأتـــاك مـــن تهـــواه فـــي قيـــــدِ إلانابـــــةِ والرضـــــى

ليعيـــــدَ مـــــن لذّاتـــــه مـــا قـــد تـــصرم وانقـــضى

يتضح لأول وهلة أن هذه الأبيات لا تخلو من عامية، انصرفت فيها الشاعرة إلى مجاملة سيدها وولي نعمتها، لذا غلب على ألفاظها خطاب فيه قدر من التكلف. ويبدو أن طبيعة العلاقــة بين حفصة مع أبي جعفر من جهة، والعلاقة بينها وبين ملك البلاد، جعلها أكثر صدقاً في تهنئتها للأول، في حين جاءت التهنئة للملك نمطية مستهلكة، حيث التفاخر والتباهي والرضى، إلى غيــر ذلك من الأمور التقليدية في مثل تلك الأحوال.

وفي نموذج آخر للتهاني يذكر أن عائشة القرطبية دخلت يومــاً علــى المظفــر ابــن المنصور بن أبي عامر وبين يديه ولد فارتجلت مباركة (المقري، 1988: 4/ 290).

أراكَ اللهُ فيـــه مـــا تريـــدُ ولا بَرِحَـــتْ معاليـــهِ تزيـــدُ

فقد دَلّـتْ مخايلُـهُ علـى مـا تؤمّلُـــهُ وطالِعـــه الـــسعيدُ

تـــشوّقتِ الجيـــاد وهُـــزَّ ال حـــسام هـــوًى وأشْـــرَقت البنـــودُ

فسوف تراهُ بـدراً فـي سـماه مـــن العَلْيـــا كواكبـــه الجنـــودُ

وكيف يخيبُ شـبلٌ قـد نَمتـهُ إلـــى العَليـــا ضـــراغمة أســـودُ

فـــأنتم آل عـــامر خيـــرُ آلٍ زكـــا الأبنـــاءُ مـــنكم والجـــدود

وليـــدكم لـــدى رأيٍ كـــشيخٍ وشَـــيْخكمُ لـــدى حـــربٍ وليـــدُ

فالأبيات تكاد تمتح من المعجم الشعري المتوازن، من حيث المعاني التي اعتاد عليها كثير من الشعراء، ويحسب للقرطبية أنها صاغت ألفاظها في ثوب فني راق - وإن جاء مرتجلاً - جعل بعض الشعراء يقتدون بها وينسجون على منوالها (الشكعة، 1975: 134).

ويدخل في باب التهنئة التراسل الاجتماعي، وهو أن تصبح الشاعرة علماً يقصدها المجتمع كي يستعينوا بأشعارها في مراسلاتهم، أو يتوقوا إلى أشعارها من خلال الغناء والموسيقى، ومن ذلك ما أثر عن هند جارية أبي محمد عبد الله ابن مسلم الشاطبي، كتب إليها أبو عامر ابن يَنّق يدعوها للحضور عنده بعودها (المقري، 1988: 293/4).

يا هندُ هل لك في زيارة فتيةٍ نبذوا المحارمَ غيرَ شرب السلسلِ
سمعوا البلابلَ قد شَدَوْا فتذكروا نغماتِ عُودِكِ في الثقيلِ الأولِ

فكتبت إليه في ظهر كتاب (المقري، 1988: 293/4 -294).

يا سيداً حاز العلا عن سادةٍ شمِّ الأنوفِ من الطرازِ الأولِ
حَسْبي من الإسراع نحوك أنّني كنتُ الجوابَ مع الرسولِ المقبلِ

وقد ذكر صاحب النفح أن امرأة من أعيان غرناطة سألت حفصة الركونية أن تكتب لها شيئاً بخطها، فكتبت إليها: (المقري، 1988: 177/4).

يا ربةَ الحسن، بل يا ربّةَ الكرمِ غُضّي جفونَكِ عمّا خَطّهُ قلمي
تصفّحيه بلحظِ الودّ منعمةً لا تحفلي بردييء الخطّ والكلمِ

وأحسب أن ذلك الصنيع فيه دلالة اجتماعية تنم عن تقدير خاص لأعلام المجتمع ودورهم المؤثر، إذ وجدت تلك المرأة في الشاعرة حفصة مثلاً أعلى لمثقفي العصر الذين يُلجأ إليهم عند الحاجة. وتلك النظرة ما فتئنا نراها عند بعض الكتاب الصاعدين في العصر الحديث، الذي يستعينون بهذا الأديب أو ذاك كي يقدم له بحثاً أو كتاباً، فيكون ذلك التقديم وسيلته للانتشار والارتقاء بين الناس.

أما مجال التعازي في شعر النساء الأندلسيات فقد كان محدوداً قياساً بموضوع التهاني، وذلك وفق ما توفر لدينا من أشعار في هذا المجال. ويبدو أن موضوع الرثاء كان من المرارة ما صرف بعض الشاعرات عنه، ذلك أن أغلب ما وصل إلى أيدينا من شعرهن كان يميل إلى الجانب المشرق من غزل ومدح وفخر وغيرها.

ويتضمن موضوع التعزية في أكثره نظرات تأملية في حقيقة الموت والحياة، ثم ما يتعلق بالميت من مآثر ومكارم ومواقف تليق بمكانته الاجتماعية، وتنتهي التعزية بالحث على الصبر والتأسي بالسلف (عيسى، 1991م: 168).

وتلك المعاني عامة دارت في كثير من أشعار الرثاء والمواساة، وما بين أيدينا من نماذج التعزية أو الرثاء يتضمن بعضها تلك المعاني، وإن جاءت في إطار خاص نلتمسه عند حفصة الركونية حين أبرقت معزية ذوي ابن سعيد ونفسها قائلة: (مكي، 1980: 107).

هدّدوني من أجل لبس الحدادِ لحبيب لي أردوْهُ بالحدادِ
رحَم اللهُ من يجود بدمعٍ أو ينوح على قتيلِ الأعادِ
وسقته بمثلِ جودٍ يدْيهِ حيث أضحى من البلاد الغوادِ

فالحداد هنا ليس على أمير أو قريب أو صديق، إنما على عاشق حبيب، قتل غيلة، فبكته القلوب قبل العيون، ونقصد هنا أبا جعفر بن سعيد الذي سبق الإشارة إلى قتله على يد ابن الملك أبي سعيد عثمان بن عبد المؤمن بسبب تضرمه وحقده على العلاقة العاطفية المشهورة التي كانت تربط الشاعرة بالوزير أبي جعفر.

لقد بكته حفصة وعاشت كثيراً على ذكراه، وما فتئت تذكره، وقد أظلمت الدنيا في ناظريها، وجهرت بالحزن رغم كيد السلطان وجبروته، وظلت على العهد بالحبيب وإن تخطفته الأيام، تقول: (المقري، 1988: 176/4).

ولو لَمْ يكن نجماً لما كانَ ناظري وقد غبتُ عنهُ مُظلماً بعد نورِهِ
سلامٌ على تلك المحاسنِ من شَجٍ تناءت بنعماه وطيبِ سرورِهِ

لعلك تلاحظ في المقطوعتين السابقتين دقة في اللغة، وبساطة في الأسلوب، جعل نبرة المواساة تختلط بين الرثاء والغزل، ويبدو أن ألفاظ الشاعرة تعبر عن مشاعر وفاء حقيقية لا يعتريها التكلف. ويتميز هذا الضرب من الرثاء بأنه "لون ذاتي خالص يعتمد على ميل أصيل من نفس الشاعر إلى البوح كأنه ترجمة ذاتية قصيرة (عباس، 1974: 120).

هكذا كثر دوران شعر النساء الأندلسيات حول كثير من قضايا مجتمعهن، سواء ما تعلق منها بالأمور العامة أو الخاصة. وأثبتت المرأة الأندلسية من خلال إبداعها أنها ارتقت بمستواها الثقافي والحضاري، ما جعلها تتبوأ مكاناً بارزاً تعكس به ما يحيط مجتمعها من تغيرات، ظل بعضها نمطياً يواكب التقاليد المتوارثة، في حين جاء أكثرها يستشعر بواعث الحاضر بكل

إيجابياته وسلبياته، حين انتصرت ذاتية التجربة الشعرية، لقد بدا الفن لدى شاعرات الأندلس معبراً عن ذلك بكل جرأة، انعكس كثير منها على مظاهر الحياة الاجتماعية المختلفة.

المبحث الثاني

التشكيل الفني

عند الحديث عن أبرز السمات الفنية للشعر الاجتماعي عند شاعرات الأندلس ينبغي الإشارة - ابتداءً - إلى أن ذلك الشعر لم يكن على نسق واحد من القوة، وإصابة المعنى المقصود، وإدراك الغرض المراد، فقد تجد في ذلك الشعر ما يفيض بصدق التجربة وحرارة الإحساس والعذوبة والحيوية وسهولة اللفظ ودقة التصوير وانسياب النغم الموسيقي والانتماء الأصيل لأساليب الشعر العربي في التعبير، وقد تعثر فيه أحياناً على أبيات اتسمت بالتقريرية والمباشرة وضعف النظم وضآلة العاطفة وانحسار الخيال.

اللغة والأسلوب:

وأول ما يستوقفنا في دراسة التشكيل الفني، اللغة، وذلك لأنها أداة التعبير لدى الشاعرة، تعكس من خلالها عواطفها، وتصور انفعالاتها، وتكشف عن كثير من حقائق حياتها. ومن الطبعيّ أن تتسق لغة الشاعرة الأندلسية مع عصرها، فهي تغترف من هذا الوعاء الجماعي الذي يشهده عصرها كله، وبذا تظل لغتها في إطار شرعية هذا السياق الجماعي من ناحية، ثم تزداد خصوصيتها بذلك التلون الفردي طبقاً لمواقفها وتجاربها وثقافتها من ناحية أخرى. (خليف، 1991: 166).

ولا شك أن الأندلسيين عاشوا في بيئة حضرية مترفة وتطورت أساليب حياتهم بتطور الحياة الاجتماعية وتحضرها، وكان من المتوقع أن تتحضر لغتهم وأن تعكس ذوق العصر وحضارته، فصاغت الشاعرات أشعارهن في لغة تغلب عليها السهولة والرقة (عيسى، 1991: 242)، نستطيع أن نلمس هذه السمات في كثير من القصائد ولا سيما الغزل، تقول الشاعرة أم الهناء بنت القاضي أبي محمد عبد الحق بن عطية (المقري، 1988: 292/4).

جاء الكتابُ من الحبيبِ بأنّه ... سيزورني فاستعبرتْ أجفاني

غلبَ السرورُ عليَّ حتى إنّه ... من عظمِ فرط مسرتي أبكاني

فاستقبلي بالبشر يومَ لقائهِ ... ودعي الدموعَ لليلة الهجران

فنحن بإزاء لغة سهلة، رقيقة الألفاظ، بسيطة التراكيب، لا توعر فيها ولا إغراب، إنها أبيات غزل تعبر فيها الشاعرة عن مدى غبطتها عندما استلمت كتاباً من الحبيب يمنيها فيه بزيارة، فتنهل دموعها استبشاراً وفرحة بالخبر السار، والأبيات تعبير صادق عن غريزة الأنثى ورقتها وضعفها الذي يدفعها في كثير من المواقف إلى البكاء وذرف الدموع فرحاً أو حزناً، بهجة أو غماً، فهي تمثيل للضعف الإنساني الذي تتقاسمه نسوة العالم أجمع. (السعيد، 1985: 176).

ويظهر حرص الشاعرات على اللفظة السهلة الواضحة والأسلوب الرشيق السمح، وذلك من شأنه أن يتيح لهن بسط الأحاسيس والمشاعر وتداعي الأفكار والمعاني على نحو عفوي، نلمس مثل ذلك في قول حفصة بنت الحاج (المقري، 1988: 311/5).

زائرٌ قد أتى بجيد الغزال مُطلعٌ تحت جنحه للهلالِ
بلحاظٍ من سحر بابلَ صيغتْ ورُضابٍ يفوقُ بنتَ الدوالي
يفضحُ الوردَ ما حوى منه خدٌ وكذا الثَغرُ فاضحٌ للآلي
مَا ترى في دخولهِ بعد إذن أو تراه لعارضٍ في انفصال

الشاعرة في هذه الأبيات تعبر عن مشاعرها ويجئ تعبيرها واضحاً صريحاً دون غموض أو إبهام، فهي تطرق باب معشوقها في جرأة وتبعث إليه ببطاقة كتبت فيها هذه الأبيات التي تتفق ــ كما يقول أستاذنا الدكتور مصطفى الشكعة ــ مع سجيتها، ففيها إثارة وتشويق وتحريض، وتصف فيها نفسها مبدية مفاتنها مفصلة محاسنها، وهي مع ذلك كله مهذبة متذللة في طلب الإذن بالدخول. (الشكعة، 1975: 227).

وإلى جانب السلاسة والوضوح تتميز لغة الشاعرات الأندلسيات في الغالب بالطبعية والبعد عن التكلف، فلا يكثر التصنع في عبارات الشعر وأساليبه، ولا نلمس اللجوء إلى الطرق الملتوية، وهذا يعني أن أكثر الشاعرات كن بعيدات بطبعهن عن التعقيد والغموض، وهذا أمر قد يكون للبيئة أثر فيه، كما كان للثقافة العربية الخالصة التي تتمتع بها تلك الشاعرات دور في وجود مثل هذه الظاهرة، فلم نشعر بتعلقهن بالثقافات الأجنبية، ولم يلحظ ميلهن إلى التفلسف، ولعل حياة الترف مالت بهن إلى تهذيب الألفاظ وتخيرها، فكانت اللغة الشعرية صافية بريئة من التقعر والتعمل، بل كانت قريبة من القلوب، ويظهر أنهن كن في كثير من أشعارهن يصدرن عن تجاربهن الخاصة الحافلة بما يفرح أو يحزن.

فالشاعرة قسمونة تشعر بحزن عميق وأسى بالغ حينما ترى اكتمال أنوثتها دون أن تجد من يدنو منها، وحين ينمو القلق والعذاب في نفس الشاعرة ويكبر، يتسع أساها وتزداد لوعتها، وسرعان ما تتجه نحو الطبيعة تشكو همها، فتخاطب ظبية رأتها، تقول: (المقري، 1988: 530/3).

يا ظبية ترعى بروضي دائماً إني حكيتك في التوحش والحور

أمسى كلانا مفرداً عن صاحبٍ فلنَصطبر أبداً على حُكمِ القدر

فعذاب قسمونة نابع من إحساسها بجمالها الضائع الذي جعلها تشعر بالوحشة والغربة والوحدة، وجاءت الألفاظ توحي بالمشكلة التي تعانيها، فلفظة (التوحش) أوحى بها عذابها النفسي الذي جعل كل ما حولها موحشاً، لا أنس فيه ولا طمأنينة، أما لفظة (مفرداً) فتوحي بعقدة المشكلة التي تعاني منها الشاعرة، والأمور المعقدة تستلزم الاعتصام بالصبر على حكم القدر. (الصمادي، 1990: 116).

وتدور قصائد حفصة حول التعبير عن مشاعرها، ويجيء تعبيرها واضحاً صريحاً لا إيماء فيه ولا تورية، تدعو حبيبها أن يزورها، فإن لم يستطع زارته هي، ولا تتردد في أن تصف بعض جمالها، وتخاف العذال والوشاة، لأن الحب العظيم يثير من سخائم النفوس الأرضية بقدر ما يعظم ويسمو، إنها بحاسة الأنثى تشك وترتاب، كما أنها تعتب على أبي جعفر أنه علق بجارية سوداء، كما عتبت ولادة من قبل على ابن زيدون. (مكي، 1983: 87، 89).

ومن مظاهر البساطة والرقة التلاؤم والانسجام بين المفردات والمعاني، فقد أحسنت الشاعرات في ملائمتهن بين اللفظة وانسجامها مع التراكيب الأخرى. ومن ذلك قول ولادة (المقري، 1988: 338/5).

وقد كنت أوقات التزاور في الشتا أبيت على جمر من الشوق محرق

فالشاعرة "كأنها نحتت من ألفاظها نحتاً لتعبر عن شدة اشتياقها، فنحس بقوة حبها من خلال الصورة المتناسقة المنسجمة الألفاظ، فاختيارها للفظة (الشتاء) وما توحيه من البرودة القارصة والليل الطويل انسجمت مع لفظة (أبيت)، و(جمر) انسجمت بما أوحته من توهج وتوقد الحرارة مع لفظة (محرق)، والأمثال على هذا كثيرة، وهي تدلل على رفعة ذوق الشاعرة" (علي، 1986: 332).

وتشيع في شعر المرأة الأندلسية ألفاظ تتردد على ألسنة النساء وتتصل بطبيعة المرأة وعاطفتها وميولها، كالحب والعشق والشوق والهمس والعناق والوداع والسهر والقلق والحزن والفرح والحلم والعتاب والبكاء والدموع والحنان والعفاف والطهر والقلب والعين والروح والعطر والأثواب والحلي والزينة والحبيب والخد والورد والحسن، ونحو ذلك على شاكلة ما ورد في أبيات سابقة، وعلى شاكلة قول البلسية الشاعرة (الضبي، 1967: 529).

لي حبيب خده كالـ ورد حسناً في بياض

هو بين الناس غضبا ن وفي الخلوة راض

فمتى ينتصف المظـ لوم والظَّالم قاض

وعلى الرغم من غلبة الرقة و السلاسة على أشعار النساء الأندلسيات فإن تلك الأشعار لم تخل من الصنعة اللفظية أحياناً كتلك التي نجدها في قول حسانة التميمية (المقري، 1988: 168/4).

ليجبر صدعي إنه خير جابر ويمنعني من ذي الظلامة جابر

فقد استخدمت الشاعرة الجناس بين (جابر) وهو عامل بلدتها الذي ظلمها و(جابر) الذي يجبر وينصف ظلامتها وهو الأمير.

وما نجده في قول أمة العزيز (المقري، 1988: 170/4).

لحاظكم تجرحنا في الحشا ولحظنا يجرحكم في الخدود

جرح بجرح فاجعلوا ذا بذا فما الذي أوجب جرح الصدود

ويعد الاقتباس من الخصائص الأسلوبية البارزة في شعر النساء الأندلسيات، وأكثر الاقتباسات جاءت من القرآن الكريم ومن ذلك قول نزهون (علي 1986: 314).

قلَّب القلب على جمر الغضا فهو في شان

فقد اقتبست الشطر الثاني من الآية الكريمة "يسأله من في السموات والأرض كلّ يومٍ هو في شأن" (الرحمن: 29).

وفي رسالة الشاعرة الشلبية إلى السلطان يعقوب المنصور التي تتظلم فيها من ولاة بلدها ومن صاحب خراجه وبخاصة قولها (المقري 1988: 294/4).

شلبٌ كلا شلبٍ، وكانت جنة فأعادها الطاغون ناراً حاميةْ

حافوا وما خافوا عقوبة ربهم والله لا تخفى عليه خافيةْ

تقتبس قوله تعالى: "نار حامية" (القارعة: 11) وقوله تعالى: "يومئذ تعرضون لا تخفى منكم خافية" (الحاقة: 18).

كما ترددت ألفاظ دينية كثيرة في عدد من الأبيات، وهذا ما نجده لدى كثير من الشاعرات. تقول أنس القلوب (علي، 1986: 232).

والله قدّر هذا ولم يكن باختياري

وتقول الشاعرة بثينة بنت المعتمد (نيكل، 1949: 105).

يحل سوء بقوم، لا مرد له وما تُرد من الله المقادير

ويكشف البيتان السابقان عن إيمان راسخ بقضاء الله وقدره، وهذا يعكس قوة الوازع الديني لدى الشاعرتين، وهذا أمر غير مستغرب "إذ لا مجال للشك في أن الأدب الأندلسي كان يتنفس في جو مشبع بالثقافة الإسلامية" (عباس وآخرون، 1976: 10).

وعلى الرغم من أن التعفف عن هُجْر القول كان ظاهرة واضحة في الشعر الأندلسي (عباس وآخرون، 1976: 10) فإن المرأة في ذلك العصر لم تأنف أحياناً من الهجاء الفاحش بسبب الانتقاص والانتقام من الذين أساءوا لها، فالباعث عليه واضح، لما حدث في مجالسها من مساجلات، فكانت ترد بمثله وأقبح منه أحياناً، أو بسبب الغيرة والبغضاء أو المضايقات في بعض الأعمال، أو لأجل الطرفة والسخرية (علي، 1986: 307) لذلك ترددت بعض الألفاظ التي بدت أكثر بذاءة وأشد أقذاعاً كما في هجاء نزهون للشاعر المخزومي (المغربي، 1953: 223/1).

قل للوضيع مقالاً يتلى إلى حين يحشر

. . . . . .

خُلِقتَ أعَمى ولكن تهيم في كل ....

ولعل النعوت التي أطلقتها ولادة على ابن زيدون - وهي تهجوه - تعطي صورة قاسية للنقد الاجتماعي (المقري، 1988: 205/4). وفي هجو المرأة للمرأة تأكيد على الحقد والحسد والغيرة وطغيان النفاق وفقدان الوفاء من الأصدقاء، فبدت المرأة أعرف بصوغ تلك المعاني وصقلها. (علي، 1986: 336).

ويبرز أسلوب الحوار في عدد من القصائد وهو أسلوب ناجع لإبراز عواطف الشاعرات ويمثل خروجاً من دائرة البساطة والمباشرة، ويظهر هذا الأسلوب في قول حفصة بنت حمدون، (المقري، 1988: 285/4).

لى حبيب لا ينثنى بعتاب وإذا ما تركته زاد تيها

قال لي: هل رأيت لي من شبيهٍ قلت أيضاً: وهل ترى لي شبيها

والشاعرة حفصة تحاول في هذين البيتين - ومن خلال الحوار - إظهار شخصيتها كامرأة، وإبداء الدلال والتيه على من يدل عليها أو يتيه مستمسكة كل الاستمساك بكبرياء المرأة ذات الجمال، إنها معادلة طريفة في دنيا الحب بين حبيبين متأبّ كلاهما على الآخر، فأبت حفصة أن تنزل له عن كبريائها، فكانت هذه المخالصة التي تصدر شعراً من قريحة شاعرة محبة (الشكعة، 1975: 137).

ويعد أسلوب القص من أساليب الشاعرة الأندلسية في التعبير عن تجربتها، وهذا الأسلوب من أقدم أنواع التعبير الفني التي لجأ إليها الإنسان منذ البداية (إسماعيل، 1963: 207). وقد استخدمت المرأة الشعر في الرسائل بدلاً من النثر، وذلك غير مستغرب.

يقول المستشرق الأسباني غرسيه غومس: "كان كبار القوم من ملوك ووزراء وأصحاب وظائف كبرى وسفراء لا يتراسلون إلا شعراً" (غومس، 1952: 46).

وتمثل الرسالة الشعرية التي بعثتها بثينة بنت المعتمد إلى أبيها، ومطلعها (المقري، 1988: 284/4).

اسمع كلامي واستمع لمقالتي فهي السلوك بدت من الأجياد

نموذجاً للشعر القصصي المتميز، وتعبر عن أصالة هذا الفن عند شاعرات عصر الطوائف، فقد روت فيها ما تريده الشاعرة بأسلوب فني قصصي شعري وضمنتها قصتها كاملة في نطاق من الفطنة وإطار من السداد وجعلت منها قصيدة موشاة بحكمة الشيوخ، وكانت في عمر أزهار الربيع، فبدت قصة واقعية من أكثر القصص في التاريخ أسى وأخذاً بمجامع الأحاسيس والخواطر (الشكعة، 1975: 172/70).

وتصور الشاعرة الكارثة التي تعرضت لها على إثر النكبة التي حلت بالمعتمد حيث أسر وحمل وزوجته إلى أغمات بالمغرب وضياع ملكه، فهي تعود إلى الماضي السعيد، ثم تذكر مشاهد الذل والهوان، وفي زحام هذه الأحداث، وما آل إليه حالها تعرض على أبيها رأيه في زواجها، واستطاعت أن تقدم لوحة بنيت على توالي الأفعال وكأنها أحداث تتلاحق، فقد كانت بثينة في حالة، ثم أتى الزمن فناقضها بحالة أخرى، وهي توظف أسلوب السرد القصصي، وتحكي عن مأساة أسرتها، وتسرد ما حدث من تحول، وتعمد إلى المقارنة بين الماضي والحاضر.

وهي تعمد إلى الإكثار من استخدام الأفعال الماضية مثل: تــولى، أراد، أذاقنــا، دنــا، خرجت، جازني، باعني، ضمني، صانني، أرادني، مضى، كما عمدت في النهاية إلى اســتخدام الأفعال المضارعة عندما توجهت بالخطاب إلي أبيها مثل: يسوم، تنظر، تعرفني، يرتجى، تــدعو ... وهذه الأفعال تفيد الحركة والتحول والصيرورة، كما أنها استخدمت بعــض النعــوت مثــل (عظيم، وطاهر) التي لم تأت حشواً أو تكراراً وإنما بدت لها وظيفة نفسية عاطفية نتيجة انفعــال الشاعرة بالأحداث وتأثرها بالتجربة.

وتستخدم شاعرات الأندلس التكرار بصورة لافتة تجعل منه ظاهرة أسلوبية واضــحة، والتكرار عند ناقد معاصر هو(ياكبسون) من الخصائص الجوهرية للشعر(تــودوروف، 1990: 64) ، وهو وسيلة من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي دوراً تعبيرياً واضحاً فــي القــصيدة، فتكرار لفظة ما أو عبارة ما يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر، وإلحاحه على فكــر الشاعرة أو شعورها أو لا شعورها، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياها من لحظة لأخرى.

وللتكرار وظيفة إيحائية مهمة، وله صور وأشكال عديدة، منها البسيط الذي لا يتجــاوز تكرار لفظة أو عبارة، ومنها المركب الذي يمزج التكرار بعناصر لغوية أخرى، وأمثلة التكــرار عديدة في شعر النساء الأندلسيات، حتى إنها تمثل خصيصة مميزة لأسلوبهن، وهو يكشف عــن رغبة الشاعرة في التأكيد على المعنى الذي تسوق والإلحاح عليه، من مثل قول الــشاعرة أمــة العزيز (السيوطي، 1986: 28).

لحاظكم تجرحنــا فــي الحــشا ولحظنا يجــرحكم فــي الخــدود
جرح بجــرح فــاجعلوا ذا بــذا فما الذي أوجب هــذا الــصدود؟

وقول الشاعرة أم السعد القرطبية (السيوطي، 1986: 29).

آخِ الرجــــال مـــن الأبـــا عـــد، والأقـــارب لا تقـــارب
إن الأقـــــارب كالعقـــــا رب، أو أشـــدّ مـــن العقـــارب

ولأجل تثبيت التجربة وتركيزها ومنحها عمقاً وشمولية عمدت الــشاعرة بثينــة بنــت المعتمد إلى توظيف عنصر التكرار كما في قولها: (نيكل، 1949: 106).

من عزا المجدَ إلينا قــد صــدق لم يُلم من قال، مهما قــال حــق
مجدنا الــشمس ســناء وســنى من يرم ستر ســناها لــم يطــق
أيهــا النــاعي إلينــا مجــدنا هل يضر المجد أن خطب طرق؟

حنـــق الـــدهر علينـــا فـــسطا وكذا الـــدهر علـــى حـــر حنـــق
قد مضى منـــا ملـــوك شـــهروا شهرة الشمس تجلت فـــي الأفـــق

ولا يخلو بيت من هذه الأبيات من كلمات تكررت، وربما أسهمت النكبة التـــي حلـــت بالشاعرة وبملك أبيها في وضوح هذه الظاهرة، فهي تفخر بالمجد والماضي التليد، وهـــو فخـــز ممزوج بالشكوى من مرارة الزمان وقسوة الأيام، ولا شك في أن للكلمات التي تكـــررت دلالات نفسية مهمة، فهذا التكرار قد يهدئ من روع الشاعرة، أو يخفف من حجم الإحساس بـــالألم مـــن الواقع المرير الذي انتهت إليه.

وقد استعانت شاعرات الأندلس بالصورة البديعية في تشكيل الشعر، والغالب على ذلـــك الشعر أنه لم ينغمس في التصنيع أو الإغراق فيه، لأن الشاعرات كن معنيـــات بـــصفاء العبـــارة والأسلوب رغم أنهن نهضن إلى حد بعيد بأعباء التعبير الجمالي فاستطعن أن يحولن هذه الألوان الثقافية إلى عناصر جمالية دخلت في نسيج تشكيلهن للشعر دون أن يسقط في مهاوي الزخرفـــة والتكلف، وذلك لأنهن عند استخدام تلك العناصر في التصوير تجنبن إلى حد بعيد أن يكون البديع شكلياً ولمجرد الزينة أو التصنيع. وتأتي صورهن البديعية نتيجة لهذا متسمة في الغالب بالعفويـــة والبساطة، بريئة من التمحل.

والطباق سيد الأجناس البديعية، وبخاصة إذا كان طباقاً فكرياً يأتلف في معناه ما يتضاد في فحواه ويجمع بين الأضداد (القيرواني، 1981: 5/2): والطباق على هذا النحو أبعد عـــن أن يكون حلية أو زينة شكلية، ولكنه عنصر أساسي في تشكيل الصورة، وتجلية غموضها، وإضفاء الجمال عليها، وهو لذلك يعمل على نمو النص وتوليد الدلالة.

وهذا اللون من البديع يحقق نوعاً من الازدواج أو الثنائية التي تلذ للمتذوق عندما تتـــيح له فرصة المشاركة في أداء الدلالة واكتشاف لعبة التقابل المضطرد، مما يجعله مساهماً في خلق النظام وتحديد معالمه (فضل، 1987: 240، 285). وهو نموذج شاع لدى الشاعرات كما شـــاع لدى الشعراء في الأندلس إذ اكتسب لديهم جميعاً أبعاداً متميزة تستحق التأمل.

ولنقف على طريقة استخدام بعض الشاعرات للطباق، وما أضفاه على أســـلوبهن مـــن رونق وجمال فني. تقول حسانة التميمية مخاطبة عبد الرحمن بن الحكم الذي أنصفها من عاملـــه والي إلبيرة (المقري، 1988: 168/4).

جودت طبعي ولم ترض الظلامة لي فهاك فضلَ ثناء رائح غاد

فإن أقمتُ ففي نعماك عاطفة وإن رحلت فقد زودتني زادي

فقد جمعت الشاعرة بين معنيين متضادين متقابلين في كل بيت، بين (رائح وغاد) في البيت الأول وبين (أقمت ورحلت) في البيت الثاني مما أضفى جمالاً على البيتين، كنا نفتقده لولا استخدام الشاعرة لهذا اللون من البديع الذي جاء دون تكلف أو تصنع وافتعال.

ومنه قول الشاعرة أم الهناء (المقري، 1988: 292/4).

يا عين صار الدمع عندك عادة تبكين في فرح وفي أحزان

ومنه قول أم العلاء (السيوطي، 1986: 27).

يا صبح لا تبد إلى جنح فالليل لا يبقى مع الصبح

الشيب لا يخدع فيه الصبا بحيلة فاسمع إلى نصحي

فلا تكن أجهل من في الورى تبيت في الجهل كما تضحى

والشاعرة في الأبيات السابقة تخاطب رجلاً أشيب كان قد عشقها فكتبت إليه بتلك الأبيات، وهي ترى في الشيب معركة النهار مع الليل، حيث يزول سواد الشعر ليحل محله بياض الشيب، وتنصح له ألا يتصابى محاولاً إخفاء شيبه بصورة أو بأخرى، وفي الأبيات مطابقة بين الليل والصبح وبين تخدع وينصح وبين يبيت ويضحي. ومن الواضح أن الشاعرة بنت هذه المقطوعة على الطباق لتستخلص من جدلية عناصرها فكرة مقنعة، ويظهر أنها مالت إلى هذه الصورة الجدلية عند تصوير موقفها ليكون واضحاً لا لبس فيه.

ومن المقابلات الجيدة ما جاء في قول بثينة بنت المعتمد (نيكل، 1949: 106).

وإذا ما اجتمع الدين لنا فحقير ما من الدنيا افترق

وتكثر في أشعار المرأة الأندلسية صور الطباق، ولعل لجوء الشاعرات إلى هذا اللون البديعي في هذه الصورة يرجع إلى حرصهن على التعبير عن مكنونات أنفسهن وتوظيف كل لون ثقافي وتحويله إلى عناصر جمالية تدخل في نسيج التشكيل الفني، وربما يرجع ذلك أيضاً إلى طبيعة حياة الشاعرات، تلك الحياة التي جمعت بين كثير من المتناقضات من حب جامح، وولـه، ومواعيد، ولقاء، ثم صدود وهجران، مدح وإطراء مع هجاء، وسخرية، مرح وفخر وكبرياء مع شكوى ومرارة وحزن وحرمان، وقد يكون ذلك لطبيعة الحياة التي عاصرتها، فالمجتمع الذي جبلت عليه خلق من طموحها معاني خفية متناقضة (علي، 1986: 325).

وهناك لون بديعي آخر استخدمته الشاعرات واتخذن منه أساساً للتشكيل الفني وهو التجنيس، ويمكن أن يقال عنه ما قيل عن الطباق من حيث إنه لا يمثل زخرفة لفظية، ولكنه عنصر من عناصر التعبير الفني، وهو ليس مجرد تكرار لحروف أو كلمات فحسب ولكنه يجمع إلى هذا الأثر الموسيقى أن له طاقة تعبيرية في التشكيلات الفنية لدى شاعرات الأندلس ولدى الشعراء أيضاً بحيث لا يمثل كله صنعة لفظية وحيلاً لغوية مقصودة، وإنما يجيء عفواً، وهذا سر جماله وقوة تأثيره. وقد عرفه النقاد بأن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها ولكنهما تختلفان في المعنى (العسكري، 1952: 321).

ومن الجناس الذي جاء عفوياً محض خاطر الشاعرة قول ولادة (المقري، 1988: 206/4).

يا أخا البدر سناءً وسناً حفظ الله زماناً أطلعك

فقد جانست بين (السناء) و(السنا) جناساً ناقصاً، أضفى جمالاً فنياً وأعطى جرساً موسيقياً عذباً.

ومنه أيضاً قول الشاعرة حفصة (مكي، 1983: 95).

هددوني من أجل لبس الحداد لحبيب لي أردوه بالحداد

وقولها: (المقري: 1988: 178).

فعجل بالجواب فما جميل إباؤك عن بثينة يا جميلُ

فقد جانست جناساً تاماً في البيتين السابقين بين (الحداد) و(الحداد) وبين (جميل) و(جميل).

ومن هذا أيضاً ما قالته حسانة التميمية (المقري، 1988: 168/4).

سقاه الحيا، لو كان حياً لما اعتدى عليّ زمان باطش بطش قادر

فقد جانست بين كلمتين متحدتين في اللفظ (الحيا) و(حيا) في شطر واحد من البيت.

وتعد التورية من الألوان البديعية التي استخدمتها الشاعرة الأندلسية ولكن لم تكثر منها ومن ذلك قول نزهون (المقري، 1988: 295/4).

حللت أبا بكر محلاً منعته سواك وهل غير الحبيب له صدري

وإن كان لي كم من حبيب فإنما يقدم أهل الحق حب أبي بكر

فلفظة (أبي بكر) في البيت الثاني يمكن أن تعني عشيقها أبا بكر بن سعيد كما قد تعني أبا بكر الصديق رضي الله عنه، ولا شك أن هذه التورية لا تخلو من الطرافة وقد تكشف عما وصفت به نزهون من براعة وظرف وسرعة بديهة وحسن تصرف.

ومراعاة النظير الذي يسمى التناسب والائتلاف والتوفيق والمؤاخاة من ألوان البديع وهو أن يجمع الناظم أمراً وما يناسبه لا بالتضاد، لتخرج المطابقة سواء كانت لفظاً لمعنى أم لفظاً للفظ أم معنى لمعنى (مطلوب، 1975: 279). وقد استخدمت الشاعرة ولادة هذا اللون في قولها: (المقري، 1988: 206/4).

يا أصبحيّ اهنأ فكم نعمةٍ جاءتك من ذي العرش رب المنن

وفيه مراعاة للنظير بين معنى (ذي العرش) التي تعطي معنى (رب المنن). ومن ذلك قول بثينة (نيكل، 1949: 106).

وقديماً كلف الملك بنا ورأى منا شموساً فعشق

ويلاحظ في البيت مراعاة بثينة للنظير بين معنى الكلف ومعنى العشق، ولا شك أن مراعاة النظير أكسب لغة الشاعرة الوضوح وتراكيبها الإبانة والبعد عن الغموض والتوعر (علي، 1986: 326).

الصورة:

ينهض الخيال بالدور الأساسي في تشكيل الصورة عن طريق الجمع بين عناصرها المختلفة وإعادة التأليف بينها لتصبح صورة للعالم الشعري الخاص بشاعر أو شاعرة ما. ويعد الواقع المادي والتراث من مصادر الصورة غير أن المبدع لا ينقل عن هذا المصدر أو ذاك وإنما هو يبدأ منه ليتخطاه إلى تشكيله تشكيلاً جديداً وفق ما يمليه عليه موقفه ومقتضيات رؤيته الشعرية الخاصة.

لقد برع الأندلسيون بشكل عام في التصوير والخيال (شلبي، 1983: 303)، وما يهمنا في دراسة الصورة الشعرية في هذا الإطار من عالم الشعر النسائي أن نتبين السمات الخاصة التي ميزت استخدامها، وطبيعة الدلالات النفسية التي احتلتها فكشفت من خلالها عن شخصية الشاعرة وعبرت عن أخص تجاربها وموقفها من عالمها المتنوع بكل علاقاته وملامحه.

وقد كانت المرأة ترتجل كثيراً من الشعر ارتجالاً، والذي نظمته دون ارتجال جاءت معانيه واضحة، ولكنها أدركت، شأنها شأن الشعراء أن المجاز أبلغ من الحقيقة، لذا عمدت بقصد أو بدون قصد، بفطنتها وإيمائها وبيانها إلى التحليق في الخيال، والحق أن الشعر ليس صوراً وألفاظاً وعبارات فحسب، إنما هو - إلى جانب ذلك - عواطف ومشاعر وملكات قادرة يصنعها الخيال الإبداعي الخلاق (علي، 1986: 339).

وتحتل الصور ذات الطابع النسائي، أي تلك التي تتناسب مع طبيعة الأنثى مكانتها البارزة، وخاصة تلك التي تتسم بدلالة الشكوى، أو تصور ضعف المرأة واستسلامها، فإذا هي باكية شاكية، أو التي تعبر عن الحسد أو عن تجربة الحب.

ولعل من أكثر الصور تردداً ما جاء يحمل ملامح الشكوى ومشاعر القلق على نحو ما جاء في قول حسانة التميمية (المقري، 1988: 168/4).

فإني وأيتامي بقبضة كفّهِ كذي ريشٍ أضحى في مخالب كاسر

فقد وصفت نفسها وأولادها الصغار بطائر ضعيف وقع بين براثن وحش كاسر، وهي صورة تعبر عن واقع صعب تعيشه الشاعرة، وقد بلغت حداً من التأثير تجعل المستمع يتعاطف معها ويشعر بما تشعر به الشاعرة.

ومن الصور التي تتكرر أيضاً صور البكاء والدموع، ومن ذلك قول الشاعرة أم الهناء (المقري، 1988: 292/4).

يا عين صار الدمع عندك عادة تبكين في فرح وفي أحزان

وقول الشاعرة الشلبية تتظلم من ولاة بلدها (المقري، 1988: 294/4).

قد آن أن تبكي العيون الآبية ولقد أرى أن الحجارة باكيهْ

والشاعرة تصور حالها التي تستدعي البكاء، ولكي تزيد الأمور توضيحاً تحاول تضخيم الموقف بإضفاء البكاء على الحجارة، ويبدو أن الخطب لديها عظيم يستحق أن تشاركها الحجارة في البكاء والشكوى والتظلم.

وقد غلب التشبيه على صور المرأة الشاعرة في الأندلس، وقد نرد ذلك إلى الاهتمام في ذلك العصر بفكرة المشابهة والتي تقوم بوجه خاص على التشبيه، ولعل الحرص على التشبيه في ذلك العصر وما قبله مرتبط بطبيعة الذوق وبعقلية النقاد الذين يرون أن قيمة التشبيه تتمثل في الوضوح وأنه "يخرج الأغمض إلى الأظهر" (الرماني، د.ت: 81).

والحقيقة أن الصورة كما تقوم على المشابهة يمكن أن تقوم على التقريب بين عناصر متباعدة أو متناقضة وصهرها معاً في بوتقة الخيال الذي يكشف علاقاتها الكامنة التي تتجاوز الحس ليجسد الحقائق النفسية والشعورية والفكرية.

ومما يلاحظ أن الشاعرة الأندلسية تستمد أكثر صورها التشبيهية من واقع الحياة ومن الطبيعة حولها، وهذا يدل على أنها كانت تصدر في تشكيل صورها عن معايشة وخبرة ومعرفة،

ومن ثم كان تركيزها على حواسها كبيراً في عقد التشبيهات حين اتخذت من الطبيعة والواقع مصدراً أصيلاً من مصادرها، فجاءت تشبيهاتها في الغالب مادية حسية، فقد استمدت من الطبيعة شذى الروض وعرفه لتشكل صورة طريفه تعبر عن سعادتها لكون شعرها أصبح ينوب عنها في زيارة من تحب كالروض الذي ينوب عرفه وشذاه في التعبير عن جماله وسحره، وذلك في قول حفصة الركونية (مكي، 1983: 106).

سار شعري لك عنى زائراً فأعر سمع المعالي شنفه
وكذا الروض إذا لم يستطع زورة أرسل عنه عرفه

وتستمد حفصة الحجارية من واقع الحياة صورة شرب الخمر ومزجها، وتستمد من الطبيعة صورة الشمس الساطعة فتشبه خلق ممدوحها الذي له فضل عليها بالخمر وتصور وجهه في جماله بالشمس في قولها: (المقري، 1988: 285/4).

له خلق كالخمر بعد امتزاجها وحسن فما أحلاه من حين خلقته
بوجه كمثل الشمس يدعو ببشره عيونا ويعشيها بإفراط هيبته

ومن الصور التشبيهية التي استمدتها الشاعرة من عناصر الطبيعة المحيطة قول الغسانية البجانية (المقري، 1988: 170/4).

عهدتهم والعيش في ظل وصلهم أنيق وروض الوصل أخضر فينان

فقد شبهت الوصل بروض أخضر حسن. ومن هذه الصور أيضاً وصف حمدونة بنت زياد لجمال الأنوثة ممثلاً في بياض وجه صاحبتها وسواد ذوائبها، كما في قولها: (المقري، 1988: 288/4).

إذا سدلت ذوائبها عليها رأيت البدر في أفق السواد
كأن الصبح مات له شقيق فمن حزن تسربل بالحداد

إن تشبيه الوجه بالبدر أو بالصبح تشبيه تراثي لا يخلو من رتابة مشرقية غير أن الشاعرة أضفت عليه شيئاً من الطرافة عندما جعلت الصبح الأبيض هو الوجه الذي نكب في شقيق له فتسربل بالحداد وهي الذوائب السوداء.

ونلتقي عند الشاعرة الأندلسية حفصة بنت الحاج بما ابتدعه شعراء سابقون، ولكنها جاءت به أحياناً في صورة مستحدثة مقبولة، فالخد ليس كالورد وإنما يفضحه، وثغرها ليس كاللآلئ، وإنما يكشف زيفه (المقري، 1988: 311/5).

يفضح الورد ما حوى منه خد وكـــذا الثغـــر فاضـــح للآلـــي

ومن التشبيهات التي أضفت عليها الشاعرة حللاً جديدة وأخرجتها في صورة مقبولة قول مهجة القرطبية في وصف ملامح من جمال ولادة (المغربي، 1953: 143/1).

لئن حّلأت عن ثغرها كل حائم فما زال يحمي عن مُطالبه الثغـرُ

فذلك تحميه القواضـــب والقنـــا وهذا حماه من لواحظهـــا الـــسحرُ

وقد شبهت الشاعرة ثغر ولادة بصورة حراس الثغور، وربطت بين مبسمها المـــصبوغ بحمرة الشفاه ومشهد حراس الثغور الذي يدافعون عن الثغور بمـــا يـــسطرونه مـــن دم فيـــصبغ أجسادهم كما صبغت تلك الفتاة المحبوبة شفاهها وجملت أجزاء جـــسدها، لكنهـــا طـــردت كـــل الحائمين حولها، فالثغور يحميها الحراس والجنود بما عندهم من سيوف صقيلة ورمـــاح خطيـــة طويلة، وولادة تحمي جمالها بما ترسمه من لواحظ سحرها ونظراتها حيث هي قريبة إلى وقـــع السيوف والقنا والرماح. ولعلنا نجد دقة ولطافة في التعبير، يعود إلى حسن ذوق الـــشاعرة فـــي إخراجها للمعاني القديمة بصياغة وروح جديدة (علي، 1986: 337).

وتحظى الصورة البصرية في تشبيهات الشاعرة الأندلسية بحظ وافر من الاهتمام؛ وذلك لأنها أكثر الصور الحسية وضوحاً لتوسلها بالعين التي تبصر الأشياء والأشكال وتحددها، والعين أم الحواس وأهمها لصلتها الوثيقة بالكون والحياة من جهة، ولأن كثرة ماديات الكون إنما تـــرى بها، ولكونها من جهة أخرى أكثر الحواس استقبالاً للصور.

وعبرت أنس القلوب عن شدة ما تلقى من الوجد وغدت متغزلة متمنية الوصول إلى من تحب مستخدمة تشبيهات حسية مشكلة عدة صور بصرية كما فـــي قولهـــا: (المقـــري، 1988: 146،147/2).

قدم الليل عند سير النهار وبدا البدر مثـــل نـــصف ســـوار

فكـــأن النهـــار صـــفحة خـــد وكـــأن الظـــلام خـــط عـــذار

وكأن الكـــؤوس جامـــد مـــاء وكـــأن المـــدام ذائـــب نـــار

فقد شبهت الشاعرة الظلام بخط العذار، والبدر بالسوار في لمعانه، والمدام بذائب نـــار. ومع أن هذه التشبيهات ليست كلها جديدة فإن من الباحثين من وصفوها بأنها رائعة وطريفة لأنها منتزعة من الواقع (علي، 1986: 341،342).

والحق أن حدقة الشاعرة لا تكاد تتجاوز سطح الأشياء، ولا تجرؤ على خرق حجابها الحاجز، فما يلفتها في الأشياء إنما هي معطياتها الحسية المباشرة، دون أن تتقدم خطوة أخرى لتجرح قشرتها السطحية أو تحاول الاقتراب من روح تلك الأشياء، ويبدو أن الشعراء والشاعرات في الأندلس يتميزون بنزعة حادة متكررة تجعلهم ينحون إلى الاتكاء في رؤيتهم للكون والحياة على لون من التقدير الخاص لمظاهر الترف الحضاري والثراء البشري والطبيعي، فهم أكثر التصاقاً بمادة الحياة المباشرة مولعون بظواهرها الباهرة (فضل، 1987: 251)، وهذا الاهتمام بالجوانب المادية الحسية للأشياء كما بدت في الأبيات السابقة وفي غيرها جعلت الشاعرة لا تعبأ كثيراً بالتجربة الشعورية المستغرقة في استبطان الأحوال النفسية بشكل يدخل تحولات عميقة على المعطيات الحسية، فهي شاعرة تصور دون أن ترمز، ولم تزد عن التقاط المظهر الخارجي. ولكن ما يلفت في الأبيات تكرار أداة التشبيه كأن، ولعل طبيعة البنية الصوتية الموسيقية تتطلب اختيار مثل هذه الأداة، إلى جانب أن استخدام "كأن" وتصدرها لأكثر من بيت قد يضاعف من قدرتها على استفزاز الخيال وقد يشحذ فاعليتها في التصوير، وهناك من الباحثين من عدّ وجود خمسة تشبيهات متوالية في الأبيات السابقة للشاعرة أنس القلوب مظهراً من مظاهر الإسراف والإثقال والإكثار من الخيال في الشعر، وذلك مسايرة لرأي إميليو غرسية غومس الذي يقول: "ولم يكن هذا الشعر الأندلسي مترعاً بالأخيلة فحسب، بل كان مثقلاً بها حملّ منها فوق ما تطيق، بل بلغ من حشد المعاني (يعني الصور) فيه أن استعصى معظمه على الحفظ والبقاء، وكاد يعسر على الفهم الكامل" (غومس، 1952: 26).

ويظهر أن غومس ومن شايعه من الباحثين كانوا على غير حق فيما وصموا به الشعر الأندلسي - على إجماله - من استعصائه على الفهم الكامل لكثرة صوره وأخيلته، فالغالب على صور الأندلسيين وأخيلتهم أنها شفافة، قلما تحجب فكرة أو تستر معنى، ومما زاد في روائها وبهجتها أنها صادرة في كثير منها عن الحس ومستوحاة من البيئة الجميلة وصادرة عن طبيعة نفسية سهلة (الجندي، د.ت: 272).

ولعل هذا يؤكد أن ما نراه من إكثار من الصور في بعض الأحيان لم يكن - في الغالب - شيئاً متعمداً، أو لم يذهب إليه الشعراء والشاعرات عن عمد بل تسرب إلى أشعارهم مميزاً بطبيعة الذوق وطبيعة الحياة الأندلسية بما تقوم عليه من تشابك وتداخل في الرؤية والثقافة والمؤثرات الحضارية والاجتماعية، إن تلك التوشيات الفنية جزء من طبيعة الحياة الأندلسية القائمة على درجة من الثراء والترف والنعيم يعبر عن العقلية الأندلسية في ذلك الزمن، فالقضية

ليست قضية كثرة الصور بقدر ما هي قضية مرتبطة بطبيعة ظروف حضارية انعكست على طبيعة الأساليب الشعرية.

وكما وظفت الشاعرات التشبيه في بناء الصورة الشعرية جاء توظيفهن للاستعارة بين تشخيص وتجسيد، ذلك أن الصورة الاستعارية بمثابة كشف فني عميق عن القدرة الخيالية التي تنطلق منها الشاعرة في لغة مجازية تتجاوز الحقائق المجردة واللغة التقريرية المباشرة، والاستعارة بهذا المفهوم وسيلة تشكيلية متميزة أرقى من التشبيه وأعمق، وأعقد صنعة، وإن كان التشبيه أساسها وعمادها وهو كالأصل لها. ومن الفضيلة الجامعة في الاستعارة كما يقول عبد القاهر "إنها تبرز البيان أبداً في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً، وتعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد ألواناً من الثمر" (الجرجاني، 1320: 41،28).

ولعل عمق الاستعارة وتميزها يأتيان من قدرتها على الربط بين الأشياء المتغايرة والتي ليس بينها رابط والتي ما تلبث بعد انتظامها في الصورة الاستعارية أن تتحول عن مغايرتها وتباينها لتصبح شيئاً جديداً هو أقرب إلى المركب الكيمائي، وتكمن وظيفتها طبقاً لذلك في أن الذهن يجمع بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم يجد بينها من قبل علاقة (ريتشاردز، 1963: 310).

وتظهر إمكانيات الاستعارة في قدرتها على تشخيص المحسوسات والماديات ومظاهر الطبيعة الجامدة في صور كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة، وقد أكثرت الشاعرات في الأندلس من استعمال الصور الاستعارية التشخيصية وسيلة تشكيلية بنائية على نحو ما نرى في تشخيص حفصة للروض حيث بدا مسروراً بما يشاهد من مظاهر الجمال والمتعة والأنس (مكي، 1983: 103).

ترى الروض مسروراً بما قد بدا له عناق وضم وارتشاف مقبّل

وفي مواضع متعددة من أشعارها تلجأ الشاعرة أم العلاء الحجارية إلى التشخيص في عدة صور متتابعة عندما تصور إعجابها بكل ما يصدر عن صاحبها من أفعال أو أقوال، فالزمن يتحلّى بما هو عليه من مجد وشرف والعين تميل عليه، وذكراه عطرة تلذها الأذن، وذلك في قولها: (المقري، 1988: 169/4).

كلُّ ما يصدر منكم حسن وبعلياكم تحلّى الزمن

تعطف العين على منظركم وبذكراكم تلذ الأذن

وإذا كانت أم العلاء قد شخصت الزمن والعين والأذن، فإن بثينة تشخص الدهر فتجعله يحنق ويسطو، وتشخص الملك فتجعله كلفاً عاشقاً في قولها: (نيكل، 1949: 106).

حنق الدهر علينا فسطا وكذا الدهر على حر حنق

وقديماً كلف الملك بنا ورأى منا شموساً فعشق

وتشخص الغسانية الزمان باطشاً بطش قادر فتقول: (المقري، 1988: 168/4).

سقاه الحيا لو كان حياً لما اعتدى عليّ زمان باطش بطش قادر

كما تلجأ أمة العزيز إلى هذا الأسلوب المؤثر في قولها: (السيوطي، 1986: 28).

لحاظكم تجرحنا في الحشا ولحظنا يجرحكم في الخدود

ولنا أن نقيس على هذه الصور الاستعارية إشراقة البنود في قول عائشة القرطبية (المقري، 1988: 290/4).

تشوقت الجياد له وهزّ الـ حسام هوىً وأشرقت البنود

وكذلك ما نجده من مظاهر التعبير المجازي في قول مريم بنت أبي يعقوب الأنصاري (المقري، 1988: 291/4).

لله أخلاقك الغر التى سُقيت ماء الفرات فرقت رقة الغزل

وكذلك تصوير الوشاية (قول الوشاة) بالغارة وجعل سحر العيون وجمالها وسيلة للقتال كالسيوف، وجعل العيون والنفوس وسائل للغزو والقتال في قول حمدة (المقري، 1988: 287/4).

ولما أبى الواشون إلا فراقنا وما لهم عندي وعندك من ثار

وشنوا على أسماعنا كل غارة وقلّ حماتي عند ذاك وأنصاري

غزوتهم من مقلتيك وأدمعي ومن نفسي بالسيف والسيل والنار

ومما يلفت النظر في النماذج السابقة التي وردت من أشعار النساء في مجال التشبيه والاستعارة أن طبيعة الأنثى ساقت الشاعرات سوقاً غريزياً إلى التقاط بعض الصور من واقع المرأة واهتماماتها، فاستعارت: العناق والضم وارتشاف المقبل وتحلي الزمن وتعطف العين وتلذذ الآذن بالإضافة إلى العشق والكلف واللحاظ التي تجرح وجرح الخدود ورقة الغزل والمقل والدموع ونحو ذلك، شكلت منها صوراً لا تخلو من الطرافة والإبداع، ومما يلفت أيضاً في الأشعار السابقة وضوح اهتمام الشاعرات بالألوان، إذ يمكن عدّ اللون جزءاً لا يتجزأ من الصور المعبر عنها، فله حركة في النفس وظلاله لا تخلو من طاقة موحية، والخيال المركب يستطيع

بقدرته الخاصة التأليف بين الأشياء والألوان والأحاسيس، فيبدع الصورة مستفيداً من التعاقب والحركية في الزمان ومن التشكيلية في المكان، وقد تكون الألوان رموزاً إلى معان معينة (الدليمي، 1991: 67). فلون الخد وإشراقة البنود وألفاظ مثل الغر، النار، الشموس ونحو ذلك مما ورد في الاستعارات السابقة لها دلالتها النفسية والمعنوية، فقد أضفت على الصور الشعرية الكثير من الحيوية والحركة والتأثير.

واهتمت الشاعرات في الأندلس بالكناية، فبنت عليها الكثير من الصور وشكلت على أساسها صوراً عبرت من خلالها عن قلقها أو شوقها أو عتابها وشكواها وغير ذلك مما يختلج في نفسها من مشاعر وأحاسيس في أغراض مختلفة إيثاراً لما تتمتع به صور الكناية من إيجاز واقتصاد وتكثيف للعبارة، والكناية بإجماع البلاغيين أبلغ من الإفصاح (الجرجاني، 1320: 109). وقد عرفت الكناية بأنها لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ (القزويني، 1953: 318).

ويلجأ الشعراء والشاعرات إلى الكناية إذا أعوزتهم الحيلة إلى التعبير عن معنى قبيح أو مستكره أو مستهجن أو لا يجدر الإفصاح عنه بشكل مباشر، وتأتي أهميتها من كونها فضلاً عن قصر عبارتها وسيلة تشكيلية رمزية إلى حد، بمعنى أنها لا تتناول الأمور كما هي في حقيقتها، ولكنها تلجأ إلى تناولها تناولاً غير مباشر وفي هذا تكمن فنيتها.

وقد لجأت الشاعرة الأندلسية إلى تشكيل صورة الكناية في كثير من المواقف التي تستدعي استخدامها كأن تكني عن الكبر بالدبيب على العصا، كما في قول مريم بنت أبي يعقوب الأنصاري (المقري، 1988: 291/4).

تدبّ دبيب الطفل تسعى إلى العصا وتمشي بها مشي الأسير المكبل

أو التكنية عن الحكمة ورجاحة العقل والنباهة والشجاعة بوصف الوليد بالشيخ ووصف الشيخ في الحرب بالوليد، كما في قول عائشة القرطبية (المقري، 1988: 290/4).

وليدكم لدى رأي كشيخ وشيخكم لدى حرب وليد

أو الكناية عن اللهفة والحنين والشوق بالبيات على جمر محرق كما في قول ولادة (المقري: 1988: 206/4).

وقد كنت أوقات التزاور في الشتا أبيت على جمر من الشوق محرق

وبالإضافة إلى هذه الكنايات التي تعاور بعضها عدد من الشعراء نرى حفصة الركونية - وفي صورة عتاب وغيرة مع رقة ودل - تكني عن الجفاف وافتقاد جمال الأنوثة وأناقتها وزينتها وحيويتها بالحديقة التي لا نوار فيها ولا زهر فتقول: (مكي، 1983: 93).

عشقت سوداء مثل ليلٍ بدائع الحسن قد ستر
من الذي هام في جنانٍ لا نور فيه ولا زهر

ويبقى لهذه الشواهد من التشبيهات والاستعارات والكنايات دلالتها الكافية على دور الصور الشعرية في كشف الأبعاد النفسية للشاعرات، وهو ما يعكس توفيقهن في رسم الصورة وفي تحديد أبعادها وملامحها تلك الصورة التي أدت وظيفتها في الإمتاع والإقناع والإيضاح.

الموسيقى:

تعد الموسيقى من أبرز الأدوات البنائية للشعر فهي عنصر جوهري وأساسي في التشكيل الجمالي بل هي لب الشعر وعماده الذي لا تقوم له قائمة بدونه (ضيف، 1971: 29)، وعلى هذا فإن الموسيقى ليست زينة أو حلية خارجية تضاف إلى الشعر، ولكنها جزء من بنيته ووسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن خفايا النفس ودفائنها، وتقوم موسيقى الشعر على إطارين: خارجي وداخلي، والإطار الخارجي يعرف بالموسيقى الخارجية، ويشكل الوزن والقافية دعامتي هذا الإطار، أما الإطار الداخلي أو ما يعرف بالموسيقى الداخلية فإنه يُحكم بمقومات إيقاعية تشمل الجمل والكلمات والحروف ذات الجرس المميز "والشعر لا يحقق موسيقيته بمحض الإيقاع العام الذي يحدده البحر، بل يحققها أيضاً الإيقاع الخاص لكل كلمة أي كل وحدة لغوية لا تفعيلة عروضية للبيت أولاً، وثانياً بالجرس الخاص لكل كلمة من الكلمات المستعملة، ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت كله، ثم في تتابعها في البيت بعد البيت في كل قصيدة أو قسم من قصيدة" (النويهي، د.ت :39/1). وقد نهجت الشاعرة الأندلسية في أوزانها نهج معاصريها وسالفيها من الشعراء العرب، فلم تخرج عن العروض التقليدي، ولكن البناء الموسيقي تأثر تأثراً واضحاً بموسيقى الموشح الأندلسي، وذلك لوجود عدد من الشاعرات الوشاحات اللواتي جمعن بين الشعر والموشح، وتأثر البناء الموسيقي أيضاً بموجة الغناء التي احتدمت في ذلك العصر (عيسى، 1991: 251)، إن قصائد عديدة للشاعرات كانت تتغنى بمطربات أو عازفات موسيقى، وحين تكون المغنية للشعر هي المرأة

الشاعرة تكون العوامل الباعثة على تهذيبه وتقويمه ورعاية قوافيه حسنة قد توافرت له وساعدت على أن تدفعه إلى الأمام بيد قوية (علي، 1986: 347).

وقد انعكست هذه المؤثرات على الشعر، فمالت الشاعرات إلى استعمال أوزان خفيفة وبحور مجزوءة وسهلة تصور حالتهن وتتناسب وذوقهن ورهافة حسهن ولا سيما في الغزل، سواء في الأبيات أم في الموشحات (علي، 1986: 348). كقول الشاعرة أم الكرام في استعمالها البحر السريع عندما تغزلت (المقري، 1988: 170/4).

يا معشر الناس ألا فأعجبوا ... مما جنته لوعة الحب

وقول الشاعرة حفصة بنت حمدون (المقري، 1988: 286/4).

يا وحشتي لأحبتي ... يا وحشة متماديهْ

يا ليلةً ودعتهم ... يا ليلة هي ما هيهْ

وقول أم العلاء الحجارية في تأب وكبرياء وعفة إلى جانب خفة وزن ورقة عبارة (المغربي، 1953: 83/2).

لولا منافرة المدا ... مة للصبابة والغنا

لعكفت بين كؤوسها ... وجمعت أسباب المنى

ومن النماذج البارزة التي استخدمت فيها الشاعرة الأوزان الخفيفة السهلة التي تعكس مواءمتها موسيقاها مع عواطفها وأحاسيسها موشحة نزهون التي اشتملت فضلاً عن رقة العاطفة وجمال الصورة وعذوبة اللفظ على نغم محبب وحروف سلسلة لينة كما في قولها: (علي، 1986: 266 نقلاً عن مجلة علوم إسلامية م/ع/1966).

يأبى من هَدَّم جسمي القوى ... طرفه الأحور

وسقاني ما سقى يوم النوى ... ويح من غرّ

كلما رمت خضوعاً في الهوى ... تاه واستكبر

يالله من شادن صيرني ... رهن أشجان

لم يدع في الحور منه عوضاً ... عند رضوان

ومن المعروف أن الموشح من الفنون التي عرف بها الأندلسيون، وقد حاولت المرأة الأندلسية أن تشارك الرجل في هذا الإبداع، فبادرت إلى الاتجاه الشعبي الذي تمثل في صنع الموشحات، وعُرفت في ذلك أسماء مشهورة كأم الكرام التي اشتهرت بموشحاتها في محبوبها

الفتى السمار، وقسمونة بنت إسماعيل التي لما صنع والدها قسماً من الموشحة أتمتها ببراعة وتميز، ومع ورود مثل هذه الأخبار عن أم الكرام وقسمونة، وما قدمتاه من موشحات لم يصل إلينا من موشحاتهما شيء (علي، 1986: 313)، إلا أن المصادر حفظت موشحة غزلية للشاعرة نزهون التي عرضنا جزءاً منها.

وتأتي القافية كركن آخر من أركان الموسيقى الخارجية، ويمثل تكرارها في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة مركزاً صوتياً وموسيقياً يحقق استمرار النغم ويشي بتوقع حدوثه مرة إثر مرة في نهاية كل بيت، ولا شك أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين توفيق الشاعرة في اختيار القافية وعذوبة أنغامها.

وتأتي القافية بإيقاعها وحسن تلائمها مع القيمة الصوتية للأبيات ميزة أخرى للجوانب الموسيقية، وقد تحقق ذلك جلياً في أشعار كثير من النساء. وكمثال على هذا نذكر بقافية أبيات ولادة التي تناسقت تناسقاً جميلاً أسهمت الصياغة الجيدة والعاطفة الصادقة في ظهورها بهذه الصورة المبدعة، وذلك في الأبيات المؤثرة المعبرة التي مطلعها (المقري، 1988: 338/5).

ألا هل لنا من بعد هذا التفرق سبيل فيشكو كل صب بما لقى

وقد تكررت القافية في الكلمات (لقي، محرق، أتقى، معتقي، مغدق)، والقاف وإن كانت من الحروف الثقيلة ذات الطقطقة، استطاعت الشاعرة أن تخلق منه ترجيعاً موسيقياً خلاباً، وأن تخفف من ثقله بالكسرة التي تأخذ امتداد الياء أحياناً (علي، 1986: 348).

وقد عنيت أم الهناء باختيار قافية مناسبة لموضوعها ذات جرس موسيقي يعبر عن عاطفة متأججة كما في قولها: (المقري، 1988: 292/4).

جاء الكتاب من الحبيب بأنه سيزورني فاستعبرت أجفاني
غلب السرور عليَّ حتى إنه من عظم فرط مسرتي أبكاني
يا عين صار الدمع عندك عادة تبكين في فرح وفي أحزان
فاستقبلي بالبشر يوم لقائه ودعي الدموع لليلة الهجران

وقد تمكنت الشاعرة الأندلسية من تحقيق التناغم الداخلي والتناسق الصوتي في أشعارها في كثير من المواضع مما يعكس قدراً كبيراً من البراعة في هذه المجال من خلال التكامل والتآلف بين الموسيقى الداخلية والإيقاع الخارجي، وقد تحقق ذلك بوسائل عديدة، من أهمها: التكرار والتصريع وحسن التقسيم وغير ذلك من ألوان التآلف النغمي.

ويفيد التكرار النغم قوة وعمقاً، سواء أكان ذلك خاصاً بالحروف أم بالكلمات، وهو يشكل قيمة نغمية جليلة تزيد من ربط الأداء بالمضمون الشعري، ومن الأمثلة المناسبة التي تحققت فيها الموسيقية العالية من خلال التكرار قول زينب المرية (المقري، 1988: 286/4).

ما عالج الناس من وجدٍ تضمّنهم إلا ووجدي بهم فوق الذي وجدوا

فقد كررت الشاعرة كلمة (وجد) ثلاث مرات مما أسهم في إحداث جرس موسيقى جميل.

كما عمدت الشاعرة أم العلاء الحجارية إلى تكرار كلمات كان لها وقع وتأثير كما في قولها: (المقري، 1988: 169/4).

فلا تكن أجهل من في الورى يبيت في الجهل كما يضحي

ما تكرار عدد من الحروف في الأبيات الشعرية بما يحققه من رنين أو جرس يكسب الأبيات تموجاً صوتياً تحس به الأذن وترتاح إليه النفس فله أمثلة: منها هذان البيتان للشاعرة أم السعد القرطبية (السيوطي، 1986: 29).

لعلني أحظى بتقبيله في جنة الفردوس أسنى مقيل

في ظل "طوبى" ساكناً آمناً أُسقى بأكواس من السلسبيل

فقد تكرر حرف اللام خمس مرات في البيت الأول وتكرر حرف السين خمس مرات أيضاً في البيت الثاني، ونحس بعذوبة تكرار الحرفين الذين أحدث تكرارهما نوعاً من الانسياب والرقة من الموسيقى المنبعثة بين ثنايا الكلمات. وهذا يمثل محاولة من الشاعرة "لتوظيف التكرار للتعميق الدلالي والإمعان في التطريب الموسيقي لنفي الرتابة والجمود" (فضل، 1987 289).

وقد أسهم التصريع في تحقق التناغم الداخلي وذلك في قول حمدة بنت زياد (المقري، 1988: 288/4).

أباح الدمع أسراري بوادي له للحسن آثار بوادي

وللتصريع قيمة موسيقية بالغة التأثير وهي أنه يفيد السامع بإيقاع البيت الأول قبل تمامه، ومعلوم أن البيت الأول بمثابة المفتاح الموسيقي للحن. وقد برز التصريع دعامة موسيقية في أشعار المرأة الأندلسية وقد تلجأ الشاعرة إلى التصريع عند الافتتاح كما مثله بيت حمدة بنت زياد السابق، وقد تلجأ الشاعرة إلى التصريع في مواضع أخرى من الأبيات غير المطلع كما في قول حفصة الركونية (المقري، 1988: 178/4).

فعجل بالجواب فما جميل إباؤك عن بثينة يا جميل

وقد ظهر حرص الشاعرة على إغناء البيت بمزيد من التنغيم وبث الموسيقى فيه بالتصريع بين الشطرين وهو التصريع الذي أضفى على البيت جمالاً وتأثيراً .

ويعد حسن التقسيم من ألوان الإيقاع الداخلي وقد استخدمته الشاعرات لتشكل منه ترجيعاً موسيقياً مؤثراً، وجاء هذا اللون في شعر ولادة، وبخاصة في قولها تهجو ابن زيدون (المقري، 1988: 205/4).

فلـــوطيّ ومـــأبون وزانٍ ودّيـــوث وقرنـــان وســـارق

كما برز في قول أمة العزيز (المقري، 1988: 170/4).

لحـــاظكم تجرحنـــا فـــي الحـــشا ولحظنا يجرحكم فـــي الخـــدود

وبعد، فقد تم في الصفحات السابقة دراسة البعد الاجتماعي في شعر المرأة الأندلسية، وتبين أن الإحساس بالقضايا الاجتماعية كان قوياً لدى شاعرة الأندلس، مما يعكس معايشتها لواقع مجتمعها واطلاعها على أحوال الناس، ومعرفتها بهم، واختلاطها معهم، فهي تهتم بما يهم الإنسان في المجتمع الأندلسي. وقد عبرت عن ذلك في شعرها بأساليب واضحة ومؤثرة على مستوى التعبير والتصوير كفلت لذلك الشعر الذيوع والانتشار والبقاء.

المراجع:

1. إسماعيل، عز الدين (1963): التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، مصر.
2. بالنثيا، غونثاليت (1955): تاريخ الفكر الأندلسي، تعريب حسين مؤنس، ط1 مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر.
3. بيريس، هنري (1988): الشعر الأندلسي في عصر الطوائف، ترجمة: الطاهر مكي، دار المعارف، القاهرة، مصر.
4. تودوروف، تزفيطان (1990): الشعرية ط3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب.
5. الجرجاني، عبد القاهر (1320هـ): أسرار البلاغة، مطبعة الترقي، القاهرة، مصر.
6. الجرجاني، عبد القاهر (1372هـ): دلائل الإعجاز، مطبعة المنار، القاهرة، مصر.
7. ابن خلدون، عبد الرحمن (1985): مقدمة ابن خلدون، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان.
8. خليف، مي (1991): الشعر النسائي في أدبنا القديم، مكتبة عزيب القاهرة، مصر.
9. ابن دحية، عمر (1954): المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق الإبياري وآخرين ط1، المطبعة الأميرية، القاهرة، مصر.

10. الدليمي، سمير (1991): الصورة في التشكيل الشعري، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، العراق.
11. الرماني، أبو الحسن (د.ت):النكت في إعجاز القرآن ط3، دار المعارف، القاهرة مصر.
12. ريتشاردز، أ.أ (1963): مبادئ النقد الأدبي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، مصر.
13. ابن زيدون، أحمد (1957): ديوان ابن زيدون، شرح وتحقيق علي عبد العظيم، مكتبة نهضة مصر، والديوان بتحقيق يوسف فرحات، دار الكتب العربي 1994، بيروت، لبنان.
14. السعيد، محمد (1985): الشعر في عصر المرابطين والموحدين بالأندلس، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان.
15. السيوطي، جلال الدين (1986): نزهة الجلساء في أشعار النساء، مكتبة القرآن، القاهرة، مصر.
16. شلبي، سعد (1983): الأصول الفنية للشعر الأندلسي، عصر الإمارة، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر.
17. شلبي، سعد (1978): عصر ملوك الطوائف، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر.
18. الشكعة، مصطفى (1975): الأدب الأندلسي موضاعاته وفنونه، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.
19. شمس الدين، مجدي (2001): حضارة بغداد العباسية في الأندلس، جامعة عين شمس كلية التربية، القاهرة، مصر.
20. الشنتريني، ابن بسام (1979): الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان.
21. الصمادي، ساري (1990): ظاهرة الحزن في الشعر الأندلسي في القرن الخامس للهجرة، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردن.
22. الضبيّ، أحمد (1967): بغية الملتمس في رجال أهل الأندلس، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر.
23. ضيف، شوقي (1971): فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، مصر.
24. ضيف، شوقي (1978): الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط10، دار المعارف، القاهرة مصر.

25. عباس، إحسان (1749): تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، لبنان.
26. عباس، إحسان، وآخرون (1976): دراسات في الأدب الأندلسي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس.
27. ابن عبد ربه، أحمد (1981): العقد الفريد، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ط6، دار الجيل، بيروت، لبنان.
28. عبد الرحيم، مصطفى (1984): تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان.
29. عبود، خازن (2000): نساء شاعرات من الجاهلية إلى نهاية القرن العشرين، ط1 منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان.
30. العزايزة، سعد (1998): وصف الأزهار في الشعر الأندلسي، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس، القاهرة، مصر.
31. العسكري، أبو هلال (1952): الصناعتين، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر.
32. علي، سلمي (1986): المرأة في الشعر الأندلسي (عصر الطوائف)، رسالة ماجستير الجامعة المستنصرية، العراق.
33. عيسى، فوزي (1991): الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر.
34. غالا، أنطينو (1997): حوار مع الكاتب الأسباني أنطنيو غالا، مجلة أخبار الأدب، العدد 191: 36-38.
35. غومس، إميليو (1952): الشعر الأندلسي (بحث في تطوره وخصائصه)، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر.
36. فضل، صلاح (1987): إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.
37. القزويني، جلال الدين (1953): الإيضاح، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، مصر.
38. القيرواني، ابن رشيق (1981): العمدة، دار الجيل، بيروت، لبنان.
39. محمود، نافع (1990): اتجاهات الشعر الأندلسي في القرن الثالث الهجري، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، العراق.

40. المراكشي، عبد الواحد (1949): المعجب في تلخيص أهل المغرب، تحقيق سعيد العريان وآخرين ط1، مطبعة الاستقامة، القاهرة، مصر.
41. مطلوب، أحمد (1975): فنون بلاغية، دار البحوث العلمية، بيروت، لبنان.
42. المغربي، ابن سعيد (1953): المغرب في حلي المغرب، ط3، دار المعارف، القاهرة، مصر.
43. المقري، أحمد (1988): نفح الطبيب في غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان.
44. مكي، الطاهر (1983): دراسات أندلسية، دار المعارف، القاهرة، مصر.
45. النويهي، محمد (د.ت): الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر.
46. نيكل، أ.د(1949): مختارات من الشعر الأندلسي،ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.
47. هيكل، أحمد (1982): الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة، ط 8 دار المعارف، القاهرة، مصر.
48. الوائلي، عبد الحكيم (2001): موسوعة شاعرات العرب من الجاهلية حتى نهاية القرن العشرين، دار أسامة، عمان، الأردن.