

الفنون الشعرية عند شعراء الحلة
المخمس والموشح مثلاً - قراءة ثقافية

Poetic arts at Hilla's Poets
Al-Mukhammas and Al-Moashah as an Example-
Cultural Reading

م.م. سلام عبد عون محمد الجمل
مركز تراث الحلة

Asst. Lect. Salam Abd Aoun Muhammed Al-Jamal

Hilla Heritage Center

الملخص

تُعرّف الفنون الشعرية بأنّها الفنون التي نشأت بالاعتماد على الشعر العربيّ، فهي تحمل جسد الشعر العربيّ وروحه، وكذلك شيئاً من طبع شعر أمة أخرى وروحه، وبهذا يصبح بالإمكان رصد هذه الفنون، بوصفها مثلاً على التلاقح الثقافيّ والمجتمعيّ بين أمم العالم الإسلاميّ، في تلك الحقبة المميّزة من حياة الأُمَّة، وكذلك بوصفها دليلاً على تطوّر الوعي بالشعر والفنّ عموماً.

وقد تجسّد هذا الأمر على نحوٍ شامل في فنّي المخمّس والموشّح، إذ أصبحت العلاقة أكبر وأوسع بين الكلمة والصورة، في هذين الفنّين الشعريّين، عبر استعمال تقنيّات التصوير بجسد الشعر، فأصبح الشعر كالرسم والتصوير.

وهنا نستذكر كلمة الجاحظ عن الشعر، إذ قال عنه بأنّه صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير، فهذه الفنون تشكّلت نتيجة لوعي جديد بفكرة الشعر، وبإهية الشعر، ويمكن حصر الفنون الشعرية بالمخمّس وكذلك الموشّح والتشطير وغيرها، وقد ظهرت هذه الفنون الشعرية على مستوى كبير في التراث الشعريّ لأغلب أمصار العالم العربيّ، وبالخصوص في التراث الشعريّ لشعراء الحلة، فنجدها في شعر الشعراء المبرزين من أمثال صفّي الدين الحلّيّ، والسيد حيدر الحلّيّ، والسيد جعفر الحلّيّ، وغيرهم.

Abstract

The Poetics are defined as the arts that have originated depending on the Arabic Poetry. It carries the body of Arabic Poetry and its spirit, in addition to that of another nation's Poetry and spirit. Accordingly, we can observe these arts as examples of Socio-Cultural reciprocity between the nations of the Islamic World, in this distinct era of the nation's life, and also as evidence of development of the knowledge of poetry and arts in general.

This matter generally appears in Al-Mukhammas and Al-Muwashah where the relationship between the word and the image becomes larger and wider by using the techniques of visualization in poetry so that it becomes like the arts of drawing and photography.

In this respect, Al-Jahidh describes poetry as the production and form of weaving and a kind of photography. This view has come up as a result of new awareness about the idea and realism of poetry. Poetics can be typically seen in Al-Mukhammas, Al-Muwashah, and Al-Tashtair which widely appear in the heritage of poetry in most Arab countries and especially in the heritage of Hilla poets like Safi El-Din Al-Hilli, Sayyid Haider Al-Hilli and Sayyid Jaffer Al-Hilli and others.

المقدمة

يتمحور الحديث عن الشعر في الحديث عن الشاعرية، وهو الأمر الذي طالما بحث عنه النقاد والشعراء في مختلف العصور، فقد كان البحث عن الشاعرية أو الشعرية في النص الشعري، هو الشغل الشاغل وراء العمل الدؤوب للشعراء طوال أعصار حياة الشعر في المنطقة العربية والعالم، ولما كانت أدوات الشعر محدودة في الألفاظ والمعاني والأوزان، كان حرياً بالشعراء أن يبحثوا عن مخارج لمأزق كهذا، وقد كانت عمليات البحث هذه تجري بشكل مستدام ومحموم، فنجد مثلاً أن البواكير الأولى للتجديد في الشعر العربي، طلباً للوصول إلى لحظة الشاعرية أو الشعري، كانت متمثلة في الخروج عن البناء العام للشعر، وليس في التجديد في الأسلوب الشعري، لأن الجسد الذي بُني فيه الشعر العربي كان - وحتى عصر قريب - يمثل عائقاً كبيراً، أمام تجديد الشعر، وبعد هذه الخطوة توالى الخطوات التي هدفت إلى الوصول إلى الشاعرية، فنجد التجديد يطرأ على مضامين النص الشعري، وكذلك على أوزانه ولغته وإيقاعاته، حتى يصل الأمر في مطلع القرن العشرين إلى قصيدة التفعيلة على يد بدر شاكر السياب، فيضع حدّاً لتلك المحاولات، ويقدم شكلاً شعرياً جديداً يستطيع الوقوف أمام الشكل الشعري القديم بكلّ جدارة وثقة، ونجد أن ثمرات الشكل الشعري الجديد قد ازهرت وأينعت على أشكال شعرية جديدة، بدايةً من قصيدة النثر وليس انتهاءً بالقصيدة التفاعلية.

مثلت الحلة، وهي لؤلؤة العصور والبلدان في تلك الحقبة المظلمة من حياة الأمة والشعر، أنموذجاً يُحتذى به في التطورات الشعرية، فقد قدمت الحلة للعرب والشعر

العربيّ الموسم الثالث من فحول الشعر العربيّ، بعد الموسم الأوّل الذي هو موسم شعراء العصر الجاهليّ، والموسم الثاني الذي هو فحول شعراء العصر العباسيّ الثاني، فقد كانت الحلة زاخرة بالعلماء الشعراء، وبالشعراء الأدباء، والفنّانين المبدعين، فليس غريباً أن تقدّم الحلة شاعراً مثل صفيّ الدين الحليّ الذي زاحم في شهرته شهرة شعراء عمالقة من مثل أبي تمام والمتنبيّ، وقد كان لشعراء الحلة الدور الأبرز في تحريك عجلة الشعر، والنهضة به ليتجاوز كلّ عوائق الزمان والمكان التي كانت تعيق نهضة الشعر وتجديده.

هذا وقد جاء البحث على شكل ورقة كاملة، تصدّرتها مقدّمة موجزة عن الحضارة في الحلة، وكذلك عن الفروقات بين الشعر والنثر، ثمّ حديث عن مفهوم عمود الشعر، وتلاه حديث عن قضيّتي الأصالة والتجديد أو الطبع والصنعة، ثمّ حديث عن علاقة الحلة بالشعر ومساهماتها في تطوير الشعر والفنون الشعرية على وجه الخصوص، ثمّ جاءت الوقفة البحثية الأولى حيال أوّل مظهر تجديديّ في الشعر العربيّ ألا وهو (التخميس) الذي ظهر قديماً بشكل أكبر من بقية الفنون الشعرية الأخرى، ثمّ توقّف البحث حيال المظهر الثاني في التجديد في الشعر العربيّ ألا وهو (الموشح) الذي يمثل الجناح الثاني لطيران الشعر في عامل التطوير المستدام للشعر العربيّ، ثمّ ختم البحث بخاتمة فيها نتائج البحث وما توصل إليه، ثمّ بعد ذلك ثبت بقائمة المراجع والمصادر.

توطئة

تُعدُّ الحِلَّةُ من الحواضر العربيَّة والإسلاميَّة التي زخرت بالمعارف والفنون لروح طويل من الزمن، فكانت قبلةً للشعراء والفقهاء والمفكرين، وهي الحاضرة التي احتوت الحوزات العلميَّة والمدارس الأدبيَّة في الحِقب التي انكفأت فيها تلکم الظواهر في مختلف بلدان العالم، فكانت كالشمعة في وسط ظلام دامسٍ يحدِّق بكلِّ البلاد العربيَّة، وقد كان للاستقرار السياسي والاجتماعي الذي تتمتع به المدينة دور بارز في وصولها إلى تلکم الدرجة من التقدُّم والرقيِّ، وفي الحديث عن الشعر فإننا نتحدَّث عن المدينة الشاعرة، المدينة التي أنجبت عددًا هائلًا من الشعراء والأدباء على طول حياتها الزاخرة، فقد كُتبت الكتب ووضعت المعاجم في إحصاء عدد أدبائها وشعرائها، وخير مثال على ذلك كتاب (البابليَّات) لليعقوبي^(١)، وغيره من الكتب التي عُنيت بهذا الشأن.

الشعر والنثر

إنَّ الحديث عن الشعر يستلزم الحديث عن النثر، فهما جناحا المنتج الأدبيِّ والفنيِّ لكلِّ الحضارة العربيَّة (قديمًا) في مختلف أزمنتها وتواريخها، فلا تخفى الكلمة المشهورة: «الشعر ديوان العرب»^(٢)، فهي كلمة مُجِيلٌ لمُدَّة زمنيَّة معيَّنة كانت فيها آلة البلاغة العربيَّة مقتصرة على المنتج الشعري، وقد دُلَّ على ذلك ابن سلام الجمحيِّ بقوله: «الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصحَّ منه»^(٣)، وما أن حلَّ الإسلام حتى ظهرت الخطابة والمراسلات والكتب، والتي شكَّلت الجزء الثاني من هذا الديوان الضخم، فقد أصبحت الفنون

الثريّة تقف على قَدَم المساواة مع الفنون الشعرية، خصوصاً في نهايات العهد الأمويّ والعهود العباسية، ولقد أصبحت تلکم الفنون الثرية أداة من أدوات بسط الحكم، وتبيان المسائل الفقهية والمحاججات بين الخصوم المذهبيين، وعليه فقد تقدّم هذا الباب من الفنون تقدّمًا كبيرًا، حتى أصبحت المقطوعات الثرية توزاي في جمالها ورونقها جمال الشعر العربيّ الجزل.

عمود الشعر

يقوم الشعر على جسد قويّ شكّته حالة الانصهار مع الذات والطبيعة، ذلك الجسد هو ما سمّاه القدماء، بـ(عمود الشعر)، فهو عمودٌ لا وجود له إلاّ في الموازين الفنية والنقدية التي يُحكّم على الشعر فيها ومن خلالها، وعمود الشعر هو كل المواصفات الفنية والموضوعية والذوقية التي يُحكّم بموجبها على كون منجزٍ قوليٍّ ما شعراً أو ليس من الشعر، وإلى جانب تلکم المواصفات هنالك أركانٌ ضرورية لكلّ شكلٍ شعريّ، ألاّ وهي (الوزن والقافية)، إذ نجد أبسط تعاريف الشعر عند القدماء على أنّه «كلام منظوم باد على المثور»^(٤) وكذلك على أنّه «قولٌ موزونٌ ومقفى له معنى»^(٥)، فهذا التعريف يختزل الجسد الشعريّ في ذلك الزمان، إذ إنّ هذين الشرطين يُعدّان أساسيين لكلّ نصّ يُعدُّ شعراً، فإذا كان نصّ ما يحمل كلّ مواصفات الشاعرية والفنية، إلاّ أنّه ليس موزوناً وليس مقفياً، فإنّه لا يُعدُّ من جنس الشعر حسب قانون الأقدمين، وبهذا يمكن رسم شكل ذلك العمود الكبير الذي حدثت بسببه خلافات عميقة بين شعراء الأجيال المختلفة، وكذلك نقاد الأجيال في مختلف العصور والأزمان.

الأصالة والتجديد

تعدّ هذه القضية من أكثر القضايا التي شغلت العقل النقديّ العربيّ في مختلف

العصور، فقد بدأ النزاع فيها منذ نهاية العصر الأمويّ، ولم يتوقّف حتى نهايات العصور المظلمة، فقد أصبح الجدل فيها سبباً في كتابة الكتب ووضع المؤلفات وتدوين الدواوين، ولعلّ أول كتاب أخذ بنظر الاعتبار هذه القضية، كتاب (طبقات فحول الشعراء) لابن سلام^(٦)، فقد كان لعامل الأصالة والقدم دور بارز في وضع كلّ شاعر في طبقته ما، واستمرّ هذا الحال حتى عصور متأخرة، ولعلّ المسبّب في وضع هذا الاعتبار موضع الأهميّة، كون هؤلاء النقاد هم علماء لغة ونحو، فهم الذين وضعوا المعايير لجيّد الشعر من رديئه بحسب حاجتهم لهذا النوع من الشعر وعدمه، ولعلّ هذا الأمر لم يكن مرصوداً بشكلٍ جيّد، كون البيئّة الثقافيّة في تلكم الأزمان كانت بيئّة لغويّة، والثقافة ثقافة لغويّة، وحتى النزاعات الدينيّة والمذهبيّة كانت قائمة بين رجالات اللغة، وعليه فإنّ قضيتي الطبع والصنعة أو الأصالة والتجديد، أخذتا حيزاً كبيراً جدّاً من تراث الأمتة النقديّة^(٧)، بسبب طبيعة العقليّة النقديّة في ذلك الزمان، ولا يخفى أنّ معيارية الجزالة والرقّة وحُسن المأتمى وجوّد التراكيب وحُسن التنظيم وتناسب الموارد، كانت وما زالت حتى يومنا هذا من شروط قبول الشعر، فقد أصبح جهد الشاعر الجاهد في حُقبه من الحُقب، أن يحاكي الأقدمين وأن ينسج على منوالهم، لما يحتمله هذا الحال من تقديس للقديم وتعظيم له، فهو الذي يحمل صفة الكمال والجمال، وهو المثال الذي يجب أن يُتخذ في كلّ زمان ومكان، وعليه لم نجد انحرافاً عن خطّ الشعر القديم المشرقيّ، حتى عند شعراء المغرب العربيّ والأندلس، غير أنّ الانحرافات بدأت بالظهور على شكل فنون شعريّة جديدة، نسجت خيوطها إلى جوار الجسد القديم لا عليه، وقد كان لظهورها أسباب موضوعيّة وزمانيّة ومكانيّة وسيكولوجيّة، فمن تلكم الفنون التي ظهرت فن الموشح، وفن التخميس، وفن التشطير، وفن التدوير، وغيرها من الفنون، إلى جانب ذلك ظهرت فنون شعريّة مستغلّة حالة الاختلاط الثقافيّ والتنوع العرقيّ في

جسد الدولة العربية، ومن تلك الفنون الكنكان والبيات والمواليا^(٨)، إذ إن هذه الفنون استعملت الجسد الشعري العربي بأوزان غير عربية، فهي فارسية غالباً، وقد كان ظهور هذه الفنون جميعاً مصاحباً لحالة التقدم الفني والأدبي، وكذلك لشيوع ظاهرة الفنون الموسيقية في الأوساط الحضارية الكبيرة في مختلف بلدان الأمة العربية.

الرحلة والفنون الشعرية

تعدُّ الرحلة من الأمصار التي انتشرت فيها المباريات الثقافية والشعرية في زمانها الذهبي، وبسبب كونها حاضرة مهمة من حواضر البلاد العربية، فقد كان لها نصيب وافر من تلك التطورات التي تتزامن مع حالة التطور السياسي والمعماري والعسكري والفني والأدبي، وقد انعكست هذه التطورات على شكل فنٍ وأدب، التطور الذي طرأ على شكل الشعر وجسده، وكذلك على موضوعاته ومفرداته، فقد تطورت الموضوعات الشعرية، بما يتلاءم مع تطور الحالة المجتمعية في تلك البيئة، فلا يخفى أن مجتمع الرحلة في وقت تمصيرها، كان مجتمعاً عربياً، وقد انعكس هذا بشكل كبير على الأنماط الأولى للشعر الحلي، فهو شعر يقارب روح العصر ولغته وينسج على منوالها، ومثل ذلك شعر ابن العودي النيلي^(٩) وغيره، إلا أن هذا الحال لم يستمر طويلاً، إذ ما لبثت حركة التطور أن تسارعت بشكلٍ مطرد، حتى لبس الشعر الحلي ثوبه الخاص به، وأضحى له أسلوب فني فريد يُعرف به، حاله حال شعر مختلف الأمصار الإسلامية في الشام ومصر والحجاز وبقية أطراف العراق، فقد أصبح الشعر ملائماً لطبيعة المدينة والمدنية، وألفاظه وبنائه وتراكيبه تميل إلى الرقة والعدوبة، فأصبح شعراً رائداً إبان هذه المرحلة العمرية من حياة الأمة، فقد كتب صفي الدين الحلي الشعر بما يتلاءم وروح المرحلة وطبيعة المفردات الشائعة فيها، ولكن بما لا يخرج قاعدة النحو ولا قاعدة الشعر، فأصبح من أبرز شعراء البديع وأشهرهم في الوطن العربي، وأبياته تمثل شواهد رائعة على الفنون

البديعية والبيانية، حتى أمسى شعره مستساغاً في الشام ومصر والعراق والحجاز، وهذا هو السبب في انتشاره وذيوعه في مختلف البلدان، وكذلك شعر كثيرين من شعراء الحلة، الذين ملؤوا خزائن التراث العربيّ بجيّد الشعر وجميله ورائعه.

وتُعرف الفنون الشعرية بأنّها الفنون التي نشأت بالاعتماد على الشعر العربيّ، فهي تحمل جسد الشعر العربيّ وروحه، وكذلك شيئاً من جسد شعر أمة أخرى وروحه، وبهذا يصبح بالإمكان رصد هذه الفنون بوصفها مثلاً على التلاقح الثقافيّ والمجتمعيّ بين أمم العالم الإسلاميّ في تلك الحقبة المميّزة من حياة الأمة، وكذلك بوصفها دليلاً على تطوّر الوعي بالشعر والفنّ عموماً، وقد تجسّد هذا الأمر على نحوٍ شامل في فنيّ الخمس والموشح، إذ أصبحت العلاقة أكبر وأوسع بين الكلمة والصورة في هذين الفنّين الشعرين، عبر استعمال تقنيات التصوير بجسد الشعر، فأصبح الشعر كالرسم والتصوير^(١٠)، وهنا نستذكر كلمة الجاحظ عن الشعر، إذ قال عنه بأنّه صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير^(١١)، فهذه الفنون تشكّلت نتيجة لوعي جديد بفكرة الشعر، وبماهية الشعر، ويمكن حصر الفنون الشعرية بالخمس وكذلك الموشح والتشطير وغيرها، وقد ظهرت هذه الفنون الشعرية على مستوى كبير في التراث الشعريّ لأغلب أمصار العالم العربيّ، وبالخصوص في التراث الشعريّ لشعراء الحلة، فنجدها في شعر الشعراء المبرزين من أمثال صفّي الدين الحلّي^(١٢)، والسيد حيدر الحلّي^(١٣)، والسيد جعفر الحلّي^(١٤)، وغيرهم.

الفنون الشعرية

المخمّس

يعدّ المخمّس واحداً من أقدم حالات التجديد الفنيّ والأسلوبيّ في الشعر العربيّ،

وترجع أصوله الفنية إلى القرن الثاني الهجري، فقد كانت أولى طلائع ظهوره على يد الحسن بن هانئ (أبي نواس)^(١٥)، ويُعدُّ ظهوره في تلك الحقبة مؤشراً على حركة التجديد والتغيير التي طرأت على الحياة الفنية في المجتمع العربي كله في ذلك الوقت، فقد تغيرت حياة الناس وطبيعة نظام الحكم وفكر السلطة وتغيرت البنية المجتمعية أيضاً، إذ كان لظهور الموالي وانتشارهم بشكل كبير وواضح في ذلك الزمان أثره الملموس في الحياة بمختلف صنوفها وفروعها، سيما الأدبية منها، فقد ظهر جملة من الشعراء الذين شغلوا بال المجتمع بحسن شعرهم وجودة فنهم، فقد كانوا رواداً لمدرسة الصنعة في الأدب العربي.

كان ظهور المخمس أول الأمر خروجاً على عمود الشعر العربي القديم، من جهتي الشكل العمودي العام، والترتيب المتماثل للقوافي في أبيات الشعر، فقد كان المخمس يمثل قمة التحدي لذلك العمود، إذ بُنيت قصيدة التخميس على نظام البيتين والشطر المفرد الذي يمثل القفلة، وتتفق أبيات الشعر حينها بقافية موحدة، وكذلك تتفق القفلات بقافيتها الموحدة أيضاً، وكل هذا من نظم الشاعر نفسه، ونجد مثال ذلك عند أبي نواس، والتي ذكرها صاحب حياة الحيوان الكبرى^(١٦)، غير أن هذا التجديد طرأ عليه تجديد آخر، فقد أصبح التخميس فناً يقوم على الدمج بين قصيدتين منفصلتين، إحداهما للشاعر المخمس والأخرى للشاعر الذي يُحمس شعره، ويكون نظم المخمسات على حسب تفعيلة العروض في عجز الشطر الأوّل من بيت القصيدة المخمسة، وتكون القفلات متوازنة مع قافية القصيدة الأصل، كأن تكون روي تفعيلة العروض هو حرف (الراء)، فعندها تكون قافية البيتين الرئيسيين هي حرف الراء، وفي الوقت نفسه يكون روي البيت هو (الهمزة)، فحينها تكون الهمزة قافية للقفلات في المخمسات، ومن أشهر المخمسات ما قام به صفي الدين الحلي في تميمه لقصيدة شاعر

الخوارج الأبرز قطريّ بن الفجاءة^(١٧)، والتي مطلعها:

أقول لها وقد طارت شِعاعًا من الأبطال ويحك لا تراعي
فإنك لو سألت بقاء يومٍ عن الأجل الذي لك لم تُطاعي^(١٨)
فقد خمّس صفي الدين الحليّ البيت الأوّل على الشكل الآتي:

ولما مدّت الأعداء باعا وراعَ النفس كرههم سِراعا
برزتُ وقد حسرتُ لها القناعا أقولُ لها، وقد طارتُ شِعاعا

من الأبطالِ ويحك لا تُراعي

فلو تأملنا ملياً ما قام به صفيّ الدين الحلي، لوجدنا أنّ تفعيلتي العروض والضرب كان لهما دور بارز وجوهري في تحديد قافية الأبيات الخمسة وقفلاتها، فقد كانت القافية المكرّرة في الأبيات هي (اعا) وكان حرف الرويّ هو حرف العين، وكانت قافية القفلة التي تنتهي عندها الخمسة هي قافية القصيدة الأصل نفسها، فهي (تراعي) وحرف رويّها هو حرف العين أيضاً، وقد تشابهت حروف الرويّ في القصيدة الأصل تبعاً لفنّ شعري يُسمّى التدوير، وهو أن تتشابه حروف الرويّ في تفعيلتي الضرب والعروض، ومن الملاحظ أنّ المخمّسات، وكذلك المشطّرات، تعتمد ظهور القافية المزدوجة بشكل كبير، ما يوفر لها مناخاً إيقاعياً وجرسياً، يجعل من النصّ الشعريّ مثل السبيكة الواحدة، ولعلّ مثل هذا النوع من الفنون التي تعتمد على تكرار القافية مرّتين أو ثلاثاً أو أربعاً، يذكّرنا بمظهرٍ نثريّ قديم كان موجوداً عند العرب في زمن الجاهليّة، وبقي مستمراً معهم، وهو (السجع)، فالسجع هو عبارة عن جُمْل تعتمد على توازن عدد المفردات والحروف مع ضبط القفلة من كلّ مسجوعة بما يتلاءم مع المسجوعات السوابق لها والتوالي عنها^(١٩)، غير أنّ ما يهّمنا هو أنّ أسلوب السجع يُعدّ من الأساليب التي تُذهب برونق الكلام وعذوبته، حتى يتحوّل الكلام إلى رطن لا يفهم بسبب توالي الإيقاعات،

ولعلّ رفضهم هذا راجع إلى مظهر من مظاهر السجع، وهو ما يُسمّى بسجع الكهّان، لم يكن محلّه النثر وإنّما هو أقرب إلى الشعر، فلو رجعنا إلى طبيعة الشعر لوجدنا أنّ القافية المكرّرة في كلّ القصيدة تمثّل وجهًا مشابهًا للسجع، وكذلك الأمر لو تأملنا الفنون الشعرية المستجدّة في الشعر العربيّ، لوجدنا أنها تلعب لعبة السجع بشكلٍ أكثر إتقانًا، فهي قد وظّفته توظيفًا فنيًا جميلًا في حقل الشعر، وخصوصًا في فنيّ التخميس والتشطير.

وعند مطالعتنا لديوان السيّد حيدر الحليّ، نقف على مخمّسة له على أبيات الشاعر الكبير البوصيريّ^(٢٠)، قالها في مديح النبيّ ﷺ:

كيف ترقى رقيك الأنبياء يا سماء ما طاولتها سماء
لم يساووك في علاك وقد حا ل سنا منك دونهم وسناء
فقال السيّد حيدر الحليّ مخمّسًا لهذين البيتين:

ما لحيت انتهى بك الإسراء لمهبّ العشر العقول ارتقاء
وإذا لم يكن إليك انتهاء كيف ترقى رقيك الأنبياء
يا سماء ما طاولتها سماء

جزت إذ فتحت لك الحجب فتحا لعلاّ دونه علا الرسل تمحى
فلهم لو غدا ذرى العرش سطحا لم يساووك في علاك وقد حا
ل سنا منك دونهم وسناء^(٢١)

فهذه المخمّسة الماثلة ترصد جسدًا سيميائيًا مخالفًا لما هو معهود عن جسد الشعر العربيّ القديم، فلو مثلنا الجسد بمساحات البياض والسواد لوجدنا أنّه سيكون على النحو الآتي:

وهذا الرسم يقدّم دلالة على كسر الإيقاع البصريّ القديم المتمثّل بشكل الأشطر المتقابلة الذي بُنيت عليه القصيدة العربيّة، ولعل ظهور مثل هذه الأنماط بالكتابة الشعريّة مرده إلى حالة التلاقح المعرفي والفنيّ بين أمم العالم الإسلاميّ، في حقب قديمة من حياة الأمّة، فلورجعنا إلى تاريخ ظهور هذا الأسلوب الفنيّ في كتابة الشعر، لوجدناه قد ظهر في زمن العصر العباسيّ الأوّل، وبالتحديد في نهايات القرن الثاني وبدايات القرن الثالث الهجريّين، وهذه الحقبة الزمانيّة، تمثّل حقبة التلاقي بين ثقافات العالم القديم كلّها في العراق عمومًا وبغداد خصوصًا، إذ نجد الأوزان الفارسيّة والتركيّة قد بدأت بالظهور في داخل أقبية البيت الشعريّ العربيّ^(٢٢)، ونجد الشعراء قد بدؤوا بالنظم بتلك الأوزان مجارةً مع متطلّبات العصر الجديد، وتماشياً مع حالة التجدّد في الهويّة التي تعرّضت لها الأمّة في ذلك الوقت، فلورجعنا قليلاً إلى الخلف لوجدنا أنّ هوية هذه الأمّة هي الهويّة العربيّة القبليّة، وهذا ما نتلمّسه في زمن حكم بني أمية، فقد وصفت بأنّها خلافة عربيّة مروانيّة، من خلال ملاحظة سلوك وطبيعة عمل ونظام هذه الدولة، وكذلك وصفت الدولة العبّاسيّة بأنّها فارسيّة، كذلك من خلال طبيعة عمل ونظام هذه الدولة، وكذلك من خلال ملاحظة الطابع العام للوضع السياسي والاجتماعي للدولة، ولهذا التحوّل في هويّة الدولة دلالاته وتبعاته التي أثّرت عميقاً في كلّ حالات التجديد الشعريّ والفنيّ في ذلك العصر، فقد كانت من نتائج التحوّل في الهوية العامّة للدولة، وشيوع حالة الارتباك في هوية الدولة، ظهور كلّ حالات التشظّي الفنيّ والمجتمعيّ والسياسيّ والفقهيّ، كانعكاس لحالة الهويّة المرتبكة في ذلك الزمان، وليس كلّ نتاج

للهوية المرتبكة سلبياً، فقد تكون نتائج هذا الاضطراب إيجابية في جوانب مختلفة، ومن الإيجابيات التي نلتمسها ظهور حالات التجديد الفقهية والفلسفية في ذلك الزمان، وكذلك ظهور التجديد الشعري في ذلك العصر، فقد فتحت حركات التجديد تلك الباب واسعاً أمام التجريب المستمر، والبحث الدؤوب عن الشاعرية وتحديدها، الأمر الذي لم يكن ظاهراً بشكل جلي في حقب سابقة على هذا الإرباك وهذا الزمان.

أي إن هذا الجسد الجديد هو نتاج الهوية الجديدة للأمة، وذلك الجسد القديم كان نتاجاً لهوية الأمة القديمة^(٢٣)، ومن هنا نعلم أن نتائجنا تبحث في معطيات كل فن، ويمكن لها أن تتوصل إلى البيئة والمناخ الثقافي الذي أنتجته.

وللسيد حيدر الحليّ نمط آخر من أنماط المخمسات، قدّمه على شكل مغاير للمألوف عن صورة التخميس، فقد جعل صورته مبنية على عمود متساوي الأشرطة ويقفل بيت من الشعر الذي يستورده من نصّ لشاعر آخر، وكأنّه ينظم ثلاثة أشرطة متساوية التفعيلات ومتّحدة القافية، وتتلاءم في قافيتها مع قافية تفعيلة العروض في البيت المستورد، ويتمّ فقل النصّ الشعري كلّ بقافية موحّدة ألا وهي تفعيلة الضرب من البيت المستورد، وكأنّ الشاعر قد أعاد نشر الصورة الفنية للنص، تبعاً لما تحدّثه صورة النصّ الخارجيّة في صورة النصّ الداخليّة، فقد خمّس السيد حيدر الحليّ قصيدة عمّه السيد مهدي بن داود الحليّ، القصيدة التي نُظمت على البحر الطويل، تمّ تخميسها أيضاً على البحر الطويل، وهذا مطلع القصيدة التي تمّ تخميسها:

نسيم الصبا استنشقتُ منك شذا الندّ فهل سرت مجتازاً على دمتي هند^(٢٤)

وقد خمّسها السيد حيدر مادحاً الحاج مصطفى والحاج محمد حسن كبة، أبناء الممدوح في القصيدة الأصل التي نظمها السيد مهدي الحليّ، فقد قال السيد حيدر:

إذا عنَّ لي برقٌ يُضيءُ على البُعدِ
نزتُ كبدي من شدّة الشوقِ والوجدِ
وناديتُ مُعتلَّ النَّسيمِ بلا رُشدِ

نسيم الصُّبا استنشقتُ منك شذا النِّدِّ فهل سرتَ مجتازًا على دمتي هندِ
فلو نظرنا إلى النصِّ الشعريِّ المخمَّس، لوجدنا أنَّ عدد الأَشطر التي نظمها
السيد حيدر هي الثلاثة الأولى، وإنَّ البيت الشعريِّ المنتظم في أسفل المخمَّسة، هو من
عنديّات السيد مهدي، غير أنَّ ما يلفت الانتباه إلى النصِّ الشعريِّ المبني على أساس فنِّ
التخميس، هو أنَّ الصورة الخارجية المعتمدة على رسم السواد والبياض، لم تكن مشابهة
لما يكون التخميس عليه عادةً، وهو كما يأتي:

فهذا الشكل يجسّد نزوعًا بنسبة أكبر من سابقه نحو التجديد والتغيير، فالشكل
الأوّل يكاد يكون متأثرًا بشكل كبير بصورة القصيدة العربية المثلثية، المسماة بعمود
الشعر، إذ إنَّ نسبة اعتماد النصِّ المخمَّس على نظام الشطرين المتقابلين (صدر/عجز)
تشكّل نسبة ٨٠٪ تقريبًا من جسد النصِّ، في حين نجد أنَّ نسبة ظهور النظام التقابليِّ
(صدر/عجز) في هذا الشكل الجديد، قد انخفضت إلى ما دون الـ ٤٠٪ تقريبًا من النصِّ
الشعري، ولعلَّ هذا الأمر يُشير إلى رغبة في التغيير والتجديد في ألفاظ الشعر العربيِّ
ومعانيه وأساليبه وصوره، تلك الرغبة التي لازمت الشعراء منذ نشأة الشعر العربيِّ
في بواكير الجاهليّة الأولى، حتى اكتمال جسده في الجاهلية المتأخرة.. مرورًا بالعصور

الإسلامية المختلفة.

إن هذا النص الشعري يدلُّ من زاوية ثانية، على نسبة من نسب الهيمنة الفنية التي يقدمها النص الذي يتمُّ تخميسه، وهو أمر ذكرناه سابقاً، ولو رجعنا إلى البنية الفنية لديوان العمِّ وابن أخيه، لوجدنا أن السيّد حيدر كان متأثراً بنسبة كبيرة جداً بالمظهر الفني والأسلوبي^(٢٥) لعمّه السيّد مهدي، ونجده متأثراً بعدد كبير من فحول شعراء العرب، منهم الشريف الرضيّ وأبو الطيّب المتنبي^(٢٦) والكثير من رموز الشعر العربيّ.

ولعلّ التخميس مرجعه إلى عدّة أمور:

الأوّل: محاكاة النصّ الأصل، والكتابة على هامشه بما يمثل تلميعاً للنصّ المستورد، وهذا الأمر يجعلنا واقفين حيال مشكلة المركز والهامش في الفكر الشعريّ، فلورجعنا قليلاً إلى الوراء وبحثنا في المنجز النقديّ العربيّ، لوجدنا مشكلة تقع في هذا المكان (المركز والهامش)، وهذه المشكلة النقدية الفنية هي مشكلة (الانتحال)^(٢٧)، فلعلّ الانتحال لا يكون إلّا لمحاكاة النصّ الأصل، ونحن نعلم أن الانتحال نوعان، منه ما وضعه الرواة على ألسنة الشعراء، وهذا الذي نعنيه أصالةً في ما سبق من الكلام، ومنه ما وضعه الشعراء لأنفسهم من نسبة شعر غيرهم إليهم، وهذا يمثل نوعاً من العلاقات الخفية بين المركز والهامش، ففكرة أن ينسب شاعر ما لنفسه شعر شاعر آخر، تدلُّ على هيمنة النصّ المقتبس على النصّ الذي صنعه الشاعر، فهو يحاول أن يقدم نصّه بوصفه مضارعاً للنصّ المنحول.

الثاني: الهيمنة الفنية، فالفكرة القابعة خلف التخميس تشير من طرف خفيّ، إلى هيمنة فنية للشاعر الذي اقتبس منه على الشاعر المقتبس، وهذه الهيمنة تُعدُّ واحدة من

أوجه الحكم النقديّ، فهذا التفضيل والاختيار لأبيات شاعر دون سواه، ما هو إلاّ إشادة لأفضليّة هذا النصّ الشعريّ دون سواه، أي هيمنة قدرة فنيّة على قدرة فنيّة أخرى، ممّا يدفع القدرة الفنيّة المهيمن عليها إلى محاكاة القدرة الفنيّة المهيمنة، وهذا راجع إلى وجه من وجوه المحاكاة في الفن، والتي بقيت مهيمنة على العقل الفنيّ منذ عهد أرسطو إلى يومنا الحاضر، وإن تغيّرت وتبدّلت صور ظهورها وأشكالها.

الثالث: النزعة التحرريّة، فلو تأملنا جسد القصيدة العربيّة في ذلك الوقت، لوجدناها منتصبه مثل العمود، تتمتع بمواصفات فنيّة وأسلوبية وأدبيّة خالصة وخاصّة، وفي الوقت نفسه لو تأملنا جسد قصيدة المخمّس، لوجدناها نزوعاً وخروجاً صارخاً على ذلك العمود المنتصب، فهي نصوص تقوم على فكرة الأشطر المفردة، عكس ما تقوم عليه النصوص الكلاسيكية، وهي الأشطر المزدوجة، فلعلّ الدافع إلى التخميس هو ذلك النزوع الدائم والدؤوب إلى الخروج على عمود الشعر، ذلك النزوع الذي استمرت محاولاته منذ شعراء الجاهلية، مروراً بعهد أبي نواس حتى بدر شاكر السيّاب الذي استطاع أن يقدّم نمطاً شعريّاً جديداً، صار قادراً على التعبير عن نفسه وعن قضاياها، بما لا يمكن للشعر القديم من الوصول إليه، وقد كان ذلك النصّ الجديد (الشعر الحر) قد قدّم عموده الشعريّ الخاص به!

الموشح

يعدّ الموشح من أوائل الفنون الشعريّة التي ظهرت على الساحة الفنيّة، ولا يوجد تسجيل دقيق لتاريخ ولادة هذا الفن الشعريّ، إلاّ أنّ أفضل الأقوال في وقت ظهور هذا الفن، هو أنّه وُلِد في مطلع القرن الرابع وشاع وازدهر في مطلع القرن الخامس للهجرة، وهذا ما نستنتجه عبر حساب المُدَد الزمنيّة التي ظهر فيها أوّل الموشّاحين في الأندلس

وكذلك بداية تسجيل هذا الفن على يد أئمة الأدب في الأندلس^(٢٨)، ويُقال إنَّ اسم هذا الفن مقتبس من التوشيح وهو التطريز والتنميق الذي توشى به ملابس الطبقة الرفيعة من المجتمع، فهو من الوشاح والموشحة، وهذا مشتق من الأصل اللغوي للكلمة^(٢٩)، ويُقال إنَّ كلمة (موشح) مستوردة من السريانية، فهي بالأصل (موشحتا) التي تعني (ترنيمة أو إيقاع أو ترتيلة موسيقية)، حتى أن بعض أوائل الموشحات كانت تحتوي على بعض الألفاظ السريانية^(٣٠)، غير أنَّ الحاصل والمؤكد من خلال المصادر التي تُعنى بهذه الفنون، أن بلاد الأندلس قد اشتهرت بموشحاتها^(٣١) العذبة الرقيقة، تلکم الموشحات التي داعبت روح العصر الجديد، ومثلته أحسن تمثيل، لما تميل له روح المكان بالاختلاط بين الأعراق وما يتبعه من اختلاط بين الثقافات والأمزجة والأذواق والفنون، فلا يخفى أثر الثقافات الأجنبية في المساهمة في تطوير هذه الفنون، ما دفع شعراء الأندلس إلى النظم في هذا الفن، فكانوا رواد المبرزين في هذا المجال في مختلف أصقاع اللسان العربي، ويذكر المعنيون بدراسة هذا الفن الشعري أن مبتكره هو محمد بن محمود القبري الضير المولود في مدينة قبرة في الأندلس^(٣٢)، غير أن شكل الموشح لم يكتمل ويصبح فنا قائما بذاته وله من المزايا ما يُعرف بها، حتى جاء الشاعر عبادة بن ماء الساء (ت ٤٣١هـ)^(٣٣).

وفن الموشحات مرَّ بذات المراحل التي يمرُّ بها أي فن في مختلف أصقاع العالم، فالمرحلة الأولى التي يمرُّ بها كل فن هي مرحلة الطفولة، وتتميز بظهور أولى العلامات الدالة على هذا التوجُّه الأسلوب الفني الجديد، إضافة إلى بذر المعالم الأولى التي تُعرف بهذا الفن، إذ يمكن تصوُّر الموشحات الأولى بوصفها موشحات بدائية مالت إلى النسيج المنتظم على القانون القديم للشعر، وقليلة التعقيد وقليلة التراكيب، فقد كانت تكتب كل فقراتها باللغة العربية الفصحى ما عدا (الخرجة) فهي تكتب بالعامية^(٣٤)، وقد

تطوّرت بشكلٍ كبيرٍ وأضحّت فنّاً قائماً بذاته في عصر ملوك الطوائف بالأندلس، ممّا ساهم في شيوع فنون الغناء والطرب بشكلٍ كبيرٍ في تلك المرحلة، وكذلك أصابها تطوُّرٌ أسلوبيّ جديد في مرحلة لاحقة، ظهر على إثرها فن الزّجل، وهو فن متفرّع من فن الموشّح، فقد كانت الموشّحات تُكتب باللغة العربيّة الفصحى، والأزجال تُكتب باللغة الدارجة لأهل الأندلس، وقد تأثرت المجتمعات القريبة على الأندلس، في الجنوب الأوربيّ، وبنّ الزّجل، فظهرت لديهم فنون شعرية مشابهة له، من أمثال (التروبادور) في فرنسا، و(بالآتا) في إيطاليا، فقد كان للإيقاعات التي يوفّرها الزّجل أثر في نشأة تلكم الفنون ودخولها في مجال الأناشيد الدينيّة في حضارات البلدان المجاورة.

واختلف أرباب الأدب في نسبة هذا الفن إلى الشرق تارةً، وإلى الغرب تارةً أخرى، فمنهم من قال إنّه مشرقيّ، مستدلّين على ذلك بالموشّحة المغنّاة المنسوبة إلى ابن المعتز، وهي موشّحة:

أيها الساقى إليك المشتكى
قد دعوناك وإن لم تسمع
ونديم همّت في غرّته
وشربتُ الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته
جذب الزّق إلينا وأتكا
وسقاني أربعا في أربع^(٣٥)

والتي نجدها في دار الطراز منسوبة إلى الموشّحات المغربية، فقد وُضعت في باب الموشّحات المغربية، وهو الباب الذي يسبق باب موشّحات المصنّف - ابن سناء الملك - هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فإنّ نسبة هذا الموشّح إلى ابن المعتز، لا تقارب الصواب في شيء، كون هذا الفن الشعري لم يظهر حتى بعد سنين طويلة من زمن ابن المعتز، إضافة إلى أنّ ناسبي هذه الموشّحة إلى ابن المعتز لم ينسبوا له موشّحة ثانية غيرها، وكأَنَّها

مقطوعة الوتين!! ومن جهة ثالثة، فإن نسبة هذا الموشح لابن زهر الحفيد الأندلسي، مما تواتر ذكره عند محققي الأدب الأندلسي، مثل محمد زكريا عناني^(٣٦)، والدكتور مصطفى الشكعة^(٣٧)، ولم يرو هذه الموشحة لابن المعتز غير محقق ديوان ابن المعتز، محمد بديع شريف الذي نقلها عن مختارات البارودي، وكذلك نسبها إلى ابن المعتز، كامل الكيلاني في كتاب نظرات في تاريخ الأدب الأندلسي^(٣٨).

تميّزت الموشحات بصفات ميّزتها من بقية الفنون الشعرية التي كتبت باللسان العربي، فقد امتازت بالتحرُّر في الأوزان والقوافي، وكذلك باللجوء إلى المحسنات البديعية والألغاب البلاغية، من مثل الجناس والطباق والمقابلة والتناظر، وكذلك تميّزت بالجمع - على مستوى اللغة - بين اللغة العربية واللغة العامية الدارجة في الأندلس، وما كان ظهور هذه التغيرات على هذا الجنس الفني، إلا ضرورة استدعتها الحاجة الزمانية والمجتمعية والثقافية في تلك البلاد، فلو تمعنّا في المجالات التي ارتادها الموشح لوجدناها متعلّقة بالأغاني والطيّات، فهي متعلّقة بالموسيقى بشكلٍ أو بآخر، والموشحات قسماً، منها ما يتفق مع أوزان الشعر العربي وينظم فيها، ومنها ما لا يتفق مع تلك الأوزان^(٣٩)، ويتعدّ أوزاناً جديدةً عسرَ على الباحثين حصرها وتعدادها.

جسد الموشح

لا يمكن رسم جسد واحد للموشح، فقد تعدّدت أشكاله وصوره التي ظهر بها، فليس له شكل قار، والموشح مبنيّ على عدّة أقسام هي: (المذهب، والغصن، والبيت، والبدن، والقفل، والخرجة)، وقد تعدّدت الأشكال التي ظهر بها، فمنها ما كان مشابهاً لشكل القصيدة العربية القديمة المبنية على عمود الشعر، ومنها ما شابه شكل المخمسات في هيأته الخارجية غالباً، ومنها ما تعدّدت فقراته وتوافرت أجزاؤه، ولقد لخّص ابن

سنة الملك أشكال الموشحات وأنواعها في كتابه (دار الطراز في صناعة الموشحات)، ففيه شرح وافٍ كافٍ عن هذا الفن، غير أنّ الصفة الغالبة للموشحات جاءت على شكل النظام الثنائي، فهو كما يصفه ابن سناء الملك، كلام منظوم على وزن مخصوص، وهذا الاختصاص الأخير هو ما جعل أوزان هذا النوع من الفنون الشعرية، ممّا لا يحصى عدده، فقد كتب شعراء المغرب والأندلس الموشحات بأوزان غير الأوزان العربية، أو من أوزان ابتدعوها في بيئتهم المحلية التي سكنوا بها، ولعلّ هذه المجانية في الأوزان ساعدت على ظهور مجانية أخرى، لكن في الجسد الذي يتمّ رصف الموشح فيه، فهو جسد وإن جمعته روابط مشتركة كثيرة، إلّا أنّه من الداخل يكون منوعاً بشكل كبير، وهذا ما يمكن تلمّسه في الموشحات التي ذُكرت في كتاب دار الطراز في عمل الموشحات.

موشحات السيد حيدر الحلبي

يُعدُّ السيد حيدر الحلبيّ واحداً من الشعراء الفحول^(٤١) في ميدان الشعر العربيّ عموماً والشعر العراقيّ الحلبيّ خصوصاً، فقد كان في زمانه واحداً من الذين يُعتدُّ بهم وبشعرهم، ولكلماته أثرها البالغ في الناس، ممدوحين ومذمومين، ومطالعة طارئة على ديوانه ستجعلك واقفاً على تلك الشخصية الشعرية التي زاحمت العلماء والوجهاء والولاة، فكان في ركبهم، وكانت كلماته ذات أثر بالغ فيهم، فقد كان جلُّ ديوانه مقدّماً لذوي الجاه في ذلك الزمان، غير أنّ قصائده في الشعر الحسيني، مثلت صورةً مشرقةً للقصيد العربية المتكاملة الأجزاء المتسقة الأطراف، فقد كان بشعره الحسيني شبيهاً بالقبس في صحراء نهايات العصور المتأخّرة، ولو طالعنا ديوان السيد لوجدناه قد وضع شعراً في كلّ فنٍّ من فنون الشعر المعهودة في زمنه، فقد كتب في التخميس والتشطير والموشح والتاريخ الشعري وغيرها، وقد كان ديوانه شاخصاً ودليلاً على هويّة العصر وطبعه.

تتميز أغلب موشحات السيد بأنها ذات طابع شخصي، وأنها قد نظمت على نظام واحد، ولم تخرج عن صور التسميط^(٤١) غالباً، وقد كتب السيد أغلبها في غرض يُسمى بالإخوانيات، وهو مرهون بموضوعات الزواج والختان والعودة من الحج وغيرها، مما يهنئ ويعزي الناس بعضهم بعضاً بها.

قال السيد في ديوانه مجيباً العلامة محمد حسن كبة:

إحدى الغواني إلى الزوراء جاءتك تمشي على استحياء
جميلة من بنات الفكر
مكنونة في حجاب الصدر
حياتك تبدي جميل العذر

فحي منها ألوف الخدر يا ساكناً مثلها أحشائي^(٤٢)
يُسمى هذا النوع من الموشحات بالموشحات التامة، لأنه ذكر فيه المطلع، وهو عكس الموشح الأقرع الذي يتبدأ بالبيت مباشرة من دون المطلع^(٤٣)، والمطلع في هذه الموشحة هو البيت الأول منها:

إحدى الغواني إلى الزوراء المطلع جاءتك تمشي على استحياء
(غصن ١) (غصن ٢)

في حين البيت في هذه الموشحة هو كل من أجزاء الدور وهي الأساط، مضافاً إليها أغصان القفل بما فيها الخرجة، والدور هو:

سمط ١	جميلة من بنات الفكر	
سمط ٢	مكنونة في حجاب الصدر	الدور
سمط ٣	حياتك تبدي جميل العذر	

والقفل هو البيت الذي يلي الدور، ويتكوّن من غصنين، أمّا الأوّل فهو متمّم لما ورد في الدور، وأمّا الثاني فهو الخرجة، فالقفل على النحو الآتي:

فحِيّ مِنْهَا أَلُوفَ الحِدرِ قفل يا ساكنًا مثلُهما أحشائي
(غصن ٣) (غصن ٤ - الخرجة)

فلو نظرنا إلى الغصن الأوّل من القفل والسمط الثالث في الموشحة، لوجدناه متمّمًا لما ورد في الدور، فقد جاء متوافقًا مع الأسباط في المعاني وفي القافية، فقد اتّحدت القافية في الأسباط والغصن الأوّل من القفل، فكانت مبنية على رويّ (الراء)، في حين لو نظرنا إلى الغصن الثاني من القفل والرابع في الموشحة، لوجدناه يسمّى بالخرجة، وهي النافذة التي يخرج منها جزء الموشح هذا إلى ما يليه، وقد جاءت الخرجة متوافقة مع الغصنين الأوّل والثاني في المطلع، من جهة اتّحاد المعاني واتّحاد القافية المبنية على رويّ (الهمزة)، أمّا البيت فهو كلّ ما في الدور والقفل، مشتتملاً على ثلاثة أسباط وغصنين وهو على النحو الآتي:

جميلةٌ من بناتِ الفكرِ سمط ١
الدور مكنونةٌ في حجابِ الصّدرِ سمط ٢
حيّتكُ تُبدي جميلَ العُذرِ سمط ٣

فحِيّ مِنْهَا أَلُوفَ الحِدرِ قفل يا ساكنًا مثلُهما أحشائي^(٤٤)
(غصن ٣) (غصن ٤ - الخرجة)

غير أنّ ما يجب أن يلفت انتباهنا، فهو أنّ الموشحات لم تأت على نظمٍ واحدٍ دائماً، وإنّما تعدّدت صورها وأشكال نظمها بشكلٍ متكاثرٍ جدًّا، غير أنّ هذا النوع من الموشحات جاءت مشابهة لطريقة عمل المخمّسات، فهي تقترب من جهة الشكل من نظام المخمّسات بنسبة كبيرة، إلّا أنّ الفارق بين الفنّين يكمن في أنّ هذا النوع من الفنون،

لا يتم بناؤه على نموذج سابق يبقى مهيمناً على النصّ الجديد حتى نهاية النص، وإنما هو نصّ متكاملّ يقدم صورةً فنيّةً موجزة ودقيقة، لا يتأثر بنصّ آخر، وإنما يتأثر بالطبيعة الفنيّة للشعر العربيّ كلّها، ولطبيعة فنّ الموشّحات بوصفها فنوناً خاصّةً بشكلٍ أدق، وسيظهر في مجريات البحث، شكلٌ من أشكال المخمّسات مبنيٌّ على هذا النظم بشكلٍ كليّ، حتى أننا نجدّه قائماً على مطلع ثمّ دور ثمّ قفل ثمّ خرجة، غير أنّه من مخرجات المخمّسات وليس من الموشّحات.

إنّ أهم ما يمكن تلمّسه من ظهور هذه الفنون الشعريّة، هو الرغبة الملحة في التجديد والتطوير وإثبات الذات، فلو تأملنا مثلاً فنّ الموشّحات لوجدناه فناً شعريّاً مغاربيّاً متكاملّاً بشكلٍ كبيرٍ جدّاً، فلعلّ الصانع الأوّل لفنّ الموشّحات أراد أن يخرج من العبادة المشرقيّة في فنونه الشعريّة، فابتكر فناً جديداً يقوم على أوزان المشرق وبحوره، فضلاً عن اعتياده لغة أهل البلد وطبعهم في التركيب والتصوير الشعريّ، فلا يخفى أنّ المشرق بكلّ فنونه وآدابه بقي مهيمناً لمُدّة زمنيّة طويلة على المزاج الفنيّ الشعريّ لأهل الأندلس، غير أنّ هذا لم يستمر طويلاً، لعدّة ظروف، من أهمّها أنّ سكّان هذه البلاد ليسوا من العرب في غالبيّهم، فهم مقسّمون بين الأمازيغ من البربر، وبين أهل البلاد الأصليين، أي سكّنة الأندلس الطبيعيين، وبين فئة جديدة هي العرب الوافدين، فهذا الخليط كان له أثره في صناعة فنون تشبه طبيعة المجتمع الجديد وتشبه طبيعة تأملاته وأفكاره.

نتائج مشتركة

إنَّ الرغبة في التجديد تقترن دومًا بالتجريب، إذ من دون التجريب يبقى الوضع ساكنًا وثابتًا، وهذا التجريب يدفع المجرَّب إلى محاولات قد نفشل وقد تنجح، وهذا ما يمكن تلمُّسه في التجديد في الشعر العربيّ على مختلف الصُّعد، فمن المحاولات التي فشلت ولم يكتب لها الحياة، مثل الكنكان والمواليا وغيرها، ومن المحاولات التي صمدت ورسَّخت لنفسها أصولًا ومواصفات خاصَّة بها، فنيّ التخميس والتوشيح، فهما من الفنون الشعريَّة التي تطوَّرت بمرور الزمن وأخذت بالصعود والشيوع، ولعلنا نتلمَّس هذا الأمر على نحوٍ كبيرٍ جدًّا في فنّ الموشح، إذ تسيدَّ مختلف الميادين الفنيَّة لمُدَد طويلة، وخصوصًا في الأندلس والمغرب العربيّ، لكن من دون المساس بهيبة عمود الشعر العربيّ القديم، وقد كان التجريب على صعدٍ مختلفة، فمنها ما جاء على صعيد اللفظ، ومنها ما جاء على صعيد المعاني، لكنَّ التجديد الأبرز الذي ساهم في صمود هذه الفنون الشعريَّة بوجه القصيدة العربيَّة القديمة، هو شكلها الجديد الذي يحرق الإيقاعين البصريّ والسمعيّ في لحظةٍ واحدة، فلو تأملنا هذه الفنون، لوجدنا أنَّ لشكلها الجديد والمغاير أثره البالغ في صيرورة هويَّتها الفنيَّة، فمثلاً الجسد الذي ظهر به فنُّ المخمَّسات كانت له مساهمات كبيرة في تثبيت هذا الفن، فهو يحرق قاعدتين شعريَّتين قديمتين، ألا وهما قاعدة الإيقاع وقاعدة الوزن، فهذا النوع يغيّر في إيقاعاته بشكلٍ كبير، حتى وكأنه يناور على أكثر من قافية من أجل الحصول على النغم المطلوب، وكذلك نجده يحرق قاعدة الوزن، فقد أضاف تفعيلات جديدة على بنية النصّ الشعريّ، ساهمت في إرباك مفهوم الوزن الذي بقي مرتبطًا بالبيت الشعريّ ذي الشطرين المتزنين بشكلٍ مثاليٍّ جدًّا، أمَّا فيما يخصّ الموشح، فقد حرق القاعدتين معًا وخرق معها أصل أداة الشعر، ألا وهي اللغة، فقد جاء مكتوبًا بلغة منوَّعة بين اللغة

العربية الفصحى، ولغة أهل البلاد التي ولد فيها، وهي خليط بين بربرية وإفريقية وعربية، وكذلك خرق الموشح قاعدة الوزن مع التزامه بالقافية، غير أن أهم ما يميز الموشحات أنها جاءت على أوزان سريعة وخفيفة غالباً، مما يساهم في كون مرتادي هذه النوعية في الأشعار هم من عوام الناس، وكذلك يساعد في التغني بهذه الفنون، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن الفنون الشعرية المبحوثة قد رسخت صورتها الجسدية بشكل من أشكال الندية الفنية قبالة الشكل القديم للشعر العربي القديم، فالقصيدة القديمة هي عبارة عن عمود منتصب بوجه المتلقي، يشبه لو تصورناه مستطيلاً شاهقاً تضطرم فيه الكلمات وهي تصارع معانيها وإيقاعاتها وأوزانها، في حين لو تخيلنا جسد المخمس مثلاً، لوجدناه مستطيلاً يتبعه ذيل يفتحه على مستطيل آخر، وكذا الأمر في الموشح في أشكاله المختلفة وتصاويره المتعددة.

نتائج البحث

١. ظهرت الفنون الشعرية مصاحبة للتغيرات السياسية والاجتماعية والدينية في الحيز العربي.
٢. تزامن ظهور الخمسات مع تغيير سياسي وديموغرافي أحدثه تغيير السلطة العربية وتملكها من قبل العرب وغير العرب.
٣. يُعدُّ الخمس دليلاً على الرغبة الجموح بالتغيير والتجديد التي صاحبت الشعر منذ بواكيره الأولى.
٤. يُعدُّ الخمس شاهداً على مهارة الشعراء وقدراتهم الفذة في استعمال إمكانات الشعر الكامنة، واستثمار الحواضر الشعرية الوافدة، فهو خير تمثُّل لمزاج الفن الشعري العربي والفن الشعري الفارسي.
٥. يظهر الموشح بوصفه دليلاً على المجتمع الجديد، فقد أصبح هذا الفن الشعري بمثابة الهوية الفنية لهذا المجتمع الجديد، والذي يتألف من عرب وبربر وأسبان.
٦. يظهر الموشح بوصفه تمثُّلاً لقدرات المزج بين فنون الشعوب، وكأنه مثال على حوار الحضارات، فهو تمثُّل لناذج فنية من الشعر الأوربي الجنوبي، والشعر العربي المشرقي.
٧. يظهر الموشح مرتدياً زي الحيز الوطني الذي ولد فيه، لكنه لا يلبث أن يرحل قاطعاً البلدان والأقاليم حتى يصل من المغرب العربي والأندلس إلى المشرق العربي في العراق.

٨. تظهر مخمّسات وموشّحات شعراء الحلة بوصفها نموذجا عن المهارات الفنية التي يمتلكها كل شاعر منهم، وكأتمها مثال على حجم المقدرة الفنية في أدائية الشعر.
٩. تظهر المخمّسات والموشّحات - غالباً - في الشعر الحليّ وهي تدور في غرض واحد، ألا وهو غرض الإخوانيات، وهذه الفقرة تعزز الفقرة السابقة.
١٠. تظهر الرغبة الكامنة خلف هذه الفنون الشعرية بوصفها رغبة لمحاكاة النموذج المتقدّم مرّة، ومحاولة كسر نموذجيته مرّة ثانية.
١١. يظهر المخمّس بوصفه محاولة للمحاكاة بنسبة كبيرة جداً، فهو نسج على نسج.
١٢. يظهر الموشّح بوصفه محاولة على التجديد والابتكار بنسبة كبيرة جداً، فهو بمثابة إعادة تمثّل وقراءة لفنون أخرى.
١٣. يظهر الشعر العربيّ بعموده الشعريّ العتيد، بمثابة قوّة تمنع التغيير والتجديد، لكنّ الشعر والشاعرية هي في أصلها دعوة للتجديد والتغيير، وهذا ما تلمّسناه في طيّات البحث عبر القراءة والدرس.
١٤. مثّلت الفنون الشعرية الجديدة دليلاً على مركزية العمود الشعريّ العربيّ المشرقيّ القديم، وعلى قوّة هذه المحاولات في الصمود بوجه عوامل التعرية الفنية التي مورست بحقّ الكثير من الفنون التي كسرت إيقاع عمود الشعر العربيّ.
١٥. تظهر المخمّسات بوصفها فنوناً عربيةً فارسيةً، وتظهر الموشّحات بوصفها فنوناً عربيةً أندلسيةً.

هوامش البحث

(١) اليعقوبي: هو الشيخ محمد علي بن الشيخ يعقوب، أديب وخطيب وشاعر، ولد في النجف سنة ١٣١٣ هـ، له من المؤلفات (الباليات)، وهو على ثلاثة أجزاء، ويقع الجزء الثالث منه في مجلدين، وكتاب عنوانه (المصائب في مقتل علي بن أبي طالب عليه السلام)، وديوان شعره، توفي سنة ١٣٨٥ هـ. يُنظر: أدب الطف أو شعراء الحسين، السيد جواد شبر، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠١، ج ١٠: ١٩٤-١٩٧.

(٢) يُنظر: المغني، عبد الله بن قدامة (٦٢٠ هـ)، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، د.ت، ج ١٢: ٤٤، ويُنظر: كنز العمال، المتقي الهندي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ١٩٨٩، ج ٣: ٧٦٢، ح ٨٩٦١، وقد ورد ذكر هذا المعنى عند أبي فراس الحمداني في قوله (الشعر ديوان العرب أبداً وعنوان النسب)، وكذلك في الكثير من المصادر الأخرى.

(٣) يُنظر: طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي (٢٣١ هـ)، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، مصر، القاهرة، د.ت، ج ١: ٢٤.

(٤) يُنظر: عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تح: عبدالعزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥: ٥ وما تلاها.

(٥) يُنظر: البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تح: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الجمهورية العربية المتحدة، الإقليم الجنوبي، د.ت، ج ١: ٢٨٩.

(٦) ابن سلام الجمحي: هو محمد بن سلام بن عبد الله بن سالم الجمحي، أبو عبد الله البصري، صنّف كتاب طبقات فحول الشعراء، وكان من أهل العلم بالعربية والأدب، ولد عام ١٣٩ هـ، وتوفي عام ٢٣١ هـ، ويُعدُّ ابن سلام الجمحي أول من افتتح الكتابة في نقد الشعر، عبر تقديمه لمفهومَي الفحولة والطبقة اللذين بقيا لمدة طويلة في الساحة النقدية العربية. يُنظر: طبقات الشعراء، محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣١ هـ)، تمهيد: جوزف هل، دراسة: د. طه أحمد إبراهيم، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠١: ٥-٩.

(٧) شغلت قضية التجديد والحداثة بال الفكر النقديّ العربيّ لمُدّة تتجاوز السبعة قرون، ويمكن لنا أن نتلمّس بينات هذه الظاهرة في كتاب (تاريخ النقد عند العرب) للدكتور إحسان عباس الذي فصّل القول في كافّة مفردات النقد، وظهر جلياً مستوى الأثر البالغ لهذه الثنائية (الأصالة/ التجديد) على كتابات النقد في ذلك الزمان.

(٨) للتفصيل والاطّلاع يُنظر: بلوغ الأمل في فنّ الزجل، ابن حجّة الحموي، تح: د. رضا محسن القريشي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ، دمشق، سوريا، ١٩٧٤: ١٣٨-١٣٩ و١٤٢ وما تلاها.

(٩) هو أبو المعالي سالم بن عليّ بن سلمان بن عليّ بن العوديّ التغلبيّ النيليّ المعروف بابن العوديّ النيليّ، ولد في الحلة (٤٧٨هـ) وتوفّي بحدود (٥٥٨هـ)، كان من الشعراء المعدودين في وقت تمصير الحلة، وواحدًا من ألع شعراء العرب في العصر العبّاسيّ الثاني. للمزيد من التفصيل يُنظر: الغدير في الكتاب والسنة والأدب، الشيخ الأمينيّ (ت ١٣٩٢هـ)، تح: دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، لبنان، ١، ٢٠١٠، ج٤: ٣٣٦ و٣٤٢ وما تلاها.

(١٠) يُنظر: الصورة الشعرية، سي دي لويس، تر: أحمد نصيف الجنابيّ ومالك ميري وسلمان حسن، دار الرشيد للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ١٩٨٢: ٢٠-٢١.

(١١) يُنظر: الحيوان، أبو عمرو الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمّد هارون، مطبعة الخانجيّ، مصر، القاهرة، ١٩٦٥، ط٢، ج٣: ١٣٢.

(١٢) هو عبدالعزيز بن سرايا بن أبي الحسن عليّ بن أبي القاسم بن أحمد بن نصر السنبسيّ، ولد في الحلة (٦٧٧هـ) ونشأ بها، وتوفّي في بغداد (٧٥٠هـ). كان من أئمة الشعر والأدب، سافر إلى كثير من بلاد العالم الإسلاميّ، منها الشام وتركيا والحجاز ومصر، وله مدائح نبويّة هي من عيون شعره، وأكثر شعره في ملوك الممالك البحريّة. يُنظر: ديوان صفّي الدين الحلّيّ، منشورات المطبعة العلميّة ومكنتتها، النجف، العراق، ١٩٥٦، مقدّمة جامع الديوان.

(١٣) هو السيّد حيدر بن سليمان الصغير بن داود، ينتهي نسبه بزيد الشهيد بن الإمام زين العابدين عليّ بن الحسين بن عليّ بن أبي طالب عليه السلام، ولد (١٢٤٠هـ) وتوفّي (١٣٠٤هـ)، هو واحد من أعلام الشعر في العراق والحلة على مختلف العصور، نشأ في أسرة علميّة وشعرية، له (ديوان شعر) فيه الكثير ممّا يجبلّ لحال العراق والأمة في زمانه، وله أيضًا كتاب (العقد المفصّل في قبيلة المجد المؤثّل)، وله كتاب (دمية القصر في شعراء العصر)، وكتاب (الأشجان في خير إنسان). للمزيد من التفاصيل يُنظر: ديوان السيّد حيدر الحلّيّ، تح: د. مضر سليمان الحلّيّ، مطبوعات

الأعلمي، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١١، مقدّمة المحقّق.

(١٤) هو أبو يحيى السيّد جعفر بن أبي الحسين محمّد بن محمّد، يرجع نسبه إلى زيد الشهيد بن عليّ بن الحسين بن عليّ بن أيّ طالب عليهم السلام، ولد (١٢٧٧هـ)، وتوفيّ (١٣١٥هـ)، من مشاهير شعراء العراق والحلّة، له الكثير من المدائح في أهل البيت وسلاطين زمانه ووجهاء عصره، له ديوان شعره المسمّى (سحر بابل وسجع البلابل). للتفصيل أكثر يُنظر: ديوان السيّد جعفر الحلّيّ المسمّى (سحر بابل وسجع البلابل)، تح: الشيخ محمّد حسين كاشف الغطاء، دار الأضواء، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٣، مقدّمة المحقّق.

(١٥) يُنظر: حياة الحيوان الكبرى، أبو البقاء محمّد بن موسى الدميريّ، مطبعة حجازي، القاهرة، مصر، د.ت، ج ١: ٩٦.

(١٦) المصدر نفسه.

(١٧) يُنظر: ديوان صفّيّ الدين الحلّيّ، شرحه وضبطه نصوصه وقدم له: د. عمر فاروق الطّبّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٧: ٣٧-٣٨.

(١٨) يُنظر: شعر الخوارج، د. إحسان عباس، ط ٣، ١٩٧٤، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ج ١: ١٠٨.

(١٩) يُنظر: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال العسكريّ، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، ط ١، بيروت، لبنان، ١٩٨١: ٢٨٩ وما تلاها.

(٢٠) هو الشيخ شرف الدين أبو القاسم محمّد بن حمّاد بن عبد الله البوصيريّ الأنصاريّ الخزرجيّ، ولد في مصر وعاش فيها، وله ديوان شعر مطبوع، وفيه قصيدته الهمزيّة المشهورة بالبرّدة، والتي قالها معارضًا قصيدة كعب بن زهير التي سمّيت بالبرّدة، ومطلعها:

أمّن تذكر جيرانٌ بذني سلم
مزجت دمعا جرى من مُقلّة بدم
ولد سنة ٦٠٨هـ، وتوفيّ بالإسكندريّة، سنة ٦٩٦هـ. يُنظر: الأعلام: خير الدين الزركليّ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط ١٥، ٢٠٠٢، ج ٨: ٧٥.

(٢١) يُنظر: ديوان السيّد حيدر الحلّيّ، تح: د. مضر سليمان الحلّيّ، منشورات الأعلميّ، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١١، ج ٢: ٢٥٩.

(٢٢) نجد مثل هذا الأمر في شعر أبي نواس، وشعر بعض متهتكي العصر العبّاسيّ في بادئ الأمر، ثمّ تطوّر الأمر إلى أن أصبحت ظاهرة للمبارزة الشعرية وتبيان المهارات الشعرية، حالها حال المهارات الشعرية التي كان يتحاذق بها الشعراء وتدلّ على ضحالة الشعرية عندهم.

(٢٣) للتوشح أكثر يُنظر: كتاب نازك الملائكة بين الكتابية وتأنيث القصيدة، د. عبدالعظيم السلطاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٠: ١٧٧-١٧٩.

(٢٤) ديوان السيد مهدي بن داود الحلبي (ت ١٢٨٩هـ)، تح: د. مضر سليمان الحلبي، منشورات الأعلمي للطبوعات، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١١، ج٢: ٣٥ وما بعدها.

(٢٥) يُنظر: السيد حيدر الحلبي وحياته الأدبية، د. أحلام فاضل عبود، مكتبة البصائر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٣: ٣٤١ وما تلاها.

(٢٦) يُنظر: المصدر نفسه: ٣٣٤ وما تلاها.

(٢٧) الانتحال: للتوسع أكثر في هذا المفهوم، يُنظر: مصادر الشعر الجاهلي، ناصر الدين الأسد، بيروت، لبنان، دار الجيل، ط٧، ١٩٩٨: ٣٢٦.

(٢٨) يُنظر: جيش التوشيح، لسان الدين بن الخطيب، تح: هلال ناجي ومحمد ماضور، مطبعة المنار، تونس، د.ت، مقدمة المحقق: ع-ص.

(٢٩) جذر (وشح) أي زين أو علق، ومنه الوشاح والموشحة، والوشاح خيطان من لؤلؤ وجوهر منظومان بشكلٍ يخالف أحدهما الآخر، والموشحة هي منسوجة مرصعة بالجواهر تلبسها المرأة، الموشح نوع من الشعر ابتكره الأندلسيون. يُنظر: موقع قاموس المعاني على الشبكة العنكبوتية:

<http://www.almaany.com/>

(٣٠) يُنظر: الموشحات: منشور في موسوعة الويكيبيديا.

(٣١) مثل ذلك ما وضعه ابن الخطيب الأندلسي في كتابه (جيش التوشيح)، وكذلك ما عُرف عن الحصريّ الضرير في موشحته الشهيرة:

جاءك الغيثُ إذا الغيثُ همي يا زمانَ الوصلِ بالأندلسِ
(٣٢) جاء في مقدمة المحقق لكتاب جيش التوشيح لابن الخطيب، والتي وضعها هلال ناجي ما يأتي:
ظهرت الموشحات في الأندلس على يد رجلين من أهل قرية (قبرة)، هما محمد بن محمود الضرير، ومقدم بن معاني في أواخر القرن الثالث للهجرة. يُنظر: جيش التوشيح: مقدمة المحقق: ص ع، وما تلاها.

(٣٣) يُنظر: دار الطرازي في عمل الموشحات، هبة الله بن جعفر ابن سناء الملك الكاتب، تح: د. جودة الركابي، د.ط، دمشق، ١٩٤٩: ١٢ وما تلاها.

(٣٤) أي عامية أهل الأندلس والمغرب.

(٣٥) يُنظر: دار الطراز: ٧٣ وما تلاها.

(٣٦) يُنظر: الموشّحات الأندلسية، د. محمد زكريا عناني، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٣١: ٢٥٤.

(٣٧) يُنظر: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، د. مصطفى الشكعة، بيروت، لبنان، دار العلم، ط٣، ١٩٧٥: ٤٢٠.

(٣٨) يُنظر: نظرات في تاريخ الأدب الأندلسي، كامل الكيلاني، القاهرة، مصر، ١٩٢٤: ٢٢٧.

(٣٩) يُنظر: دار الطراز في عمل الموشّحات، ابن سناء الملك: ٣٣.

(٤٠) مفهوم الفحولة من المفاهيم النقدية التي ظهرت في بدايات حركة تدوين الشعر ونقده، ويُعدُّ ابن سلام الجمحي أول مبتكر لهذا المفهوم النقدي والذي يتركز على تمثّل جزئيات عمود الشعر بشكل تامّ وكامل. يُنظر: طبقات الشعراء، محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ)، تمهيد: جوزف هل، دراسة: د. طه أحمد إبراهيم، منشورات محمد عليّ بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠١.

(٤١) التسميط أو المسمّطات: هي قصائد تتألّف من أدوار، وتعتمد على قطب واحد يسمّى عمود المسمّط، وكلُّ دور يتركّب من أربعة أشطر، تتفق في قافية واحدة ما عدا الشطر الأخير فإنّه يستقلُّ بقافية تشابه قافية العمود التي بدأ بها الشاعر. يُنظر: الأدب العربيّ في العصر العباسي، د. ناظم رشيد، مطبعة جامعة الموصل، ١٩٨٧: ٨٦.

(٤٢) ديوان السيّد حيدر الحلّي، ج ١: ٣٤٩ وما بعدها.

(٤٣) يُنظر: دار الطراز في عمل الموشّحات: ٢٥.

(٤٤) ديوان السيّد حيدر الحلّي، ج ١: ٣٤٩ وما بعدها.

المصادر والمراجع

١. الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، د. مصطفى الشكعة، بيروت، لبنان، دار العلم، ط ٣، ١٩٧٥.
٢. أدب الطف أو شعراء الحسين، السيد جواد شبر، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠١.
٣. الأدب العربي في العصر العباسي، د. ناظم رشيد، مطبعة جامعة الموصل، ١٩٨٧.
٤. الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط ١٥، ٢٠٠٢.
٥. البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تح: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الجمهورية العربية المتحدة، الإقليم الجنوبي، د.ت.
٦. بلوغ الأمل في فن الزجل، ابن حجة الحموي، تح: د. رضا محسن القرشي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ١٩٧٤.
٧. جيش التوشيح، لسان الدين بن الخطيب، تح: هلال ناجي ومحمد ماضور، مطبعة المنار، تونس، د.ت.
٨. حياة الحيوان الكبرى، أبو البقاء محمد بن موسى الدميري، مطبعة حجازي، القاهرة، مصر، د.ت.
٩. الحيوان، أبو عمرو الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة الخانجي، مصر، القاهرة، ١٩٦٥، ط ٢.
١٠. دار الطراز في عمل الموشحات، هبة الله بن جعفر ابن سناء الملك الكاتب، تح: د. جودة الركابي، د.ت، دمشق، ١٩٤٩.
١١. ديوان السيد جعفر الحلبي المسمى (سحر بابل وسجع البلابل)، تح: الشيخ محمد حسين كاشف الغطاء، دار الأضواء، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٣.
١٢. ديوان السيد حيدر الحلبي، تح: د. مضر سليمان الحلبي، مطبوعات الأعلمي، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١١.

١٣. ديوان السيّد مهدي بن داود الحلّيّ (ت ١٢٨٩هـ)، تح: د. مضر سليمان الحلّيّ، منشورات الأعلميّ للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١١.
١٤. ديوان صفّي الدين الحلّيّ، شرحه وضبطه نصوصه وقدم له: د. عمر فاروق الطّبّاع، دار الأرقم ابن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧.
١٥. ديوان صفّي الدين الحلّيّ، منشورات المطبعة العلميّة ومكتبتها، النجف، العراق، ١٩٥٦.
١٦. السيّد حيدر الحلّيّ وحياته الأدبيّة، د. أحلام فاضل عبّود، مكتبة البصائر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٣.
١٧. شعر الخوارج، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٧٤.
١٨. الصورة الشعريّة: سي دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابيّ ومالك ميري وسلمان حسن، دار الرشيد للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ١٩٨٢.
١٩. طبقات الشعراء، محمّد بن سلّام الجمحيّ، تمهيد: جوزف هل، دراسة: د. طه أحمد إبراهيم، منشورات محمّد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ٢٠٠١.
٢٠. طبقات فحول الشعراء، محمّد بن سلّام الجمحيّ، تح: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدنيّ، المؤسّسة السعودية بمصر، مصر، القاهرة، د.ت.
٢١. عيار الشعر، ابن طباطبا العلويّ، تح: عبدالعزيز ناصر المناع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربيّة السعوديّة، ١٩٨٥.
٢٢. الغدير في الكتاب والسنة والأدب، الشيخ الأمينيّ، تح: دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠.
٢٣. الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال العسكريّ، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٨١.
٢٤. نازك الملائكة بين الكتابيّة وتأنيث القصيدة، د. عبدالعظيم السلطانيّ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٠.
٢٥. كنز العمّال، المتقي الهنديّ، مؤسّسة الرسالة، بيروت، لبنان، ١٩٨٩.
٢٦. مصادر الشعر الجاهليّ، ناصر الدين الأسد، بيروت، لبنان، دار الجليل، ط٧، ١٩٩٨.

٢٧. المغمي، عبد الله بن قدامة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ت.
٢٨. الموشحات الأندلسية، د. محمد زكريا عناني، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٣١.
٢٩. نظرات في تاريخ الأدب الأندلسي، كامل الكيلاني، القاهرة مصر، ١٩٢٤.

الانترنت:

30. <http://www.almaany.com/>