النَّزعةُ الدِّرامية في شِعر لسانِ الدين بنِ الخطيب

THE DRAMATIC TENDENCY IN THE POETRY OF LISAN AL-DIN IBN AL-KHATIB

إعداد

محمود حلمي محمد القاعود

إشراف

الأستاذ الدكتور محمد إبراهيم الطاووس

الملخص

تناولتْ هذه الدراسة "النزعة الدِّرامية في شِعر لسان الدين بنِ الخطيب"، وقدَّمت الأدلةَ والبراهين على شُيوع النَّزعة الدراميةِ في ثنايا ديوانِ لسان الدين بن الخطيب، وهو الشاعرُ والطبيبُ والفيلسوفُ والمؤرخ والعالمُ الذي ملأ الدنيا، وشغلَ الناس، وتقلّبت حياتُه ما بين مدٍّ وجَزْر، وبينَ سعادة وحُزن.

ولقد حرص الباحثُ أيَّما حرصٍ على أن يوضِّح علاقة الدراما والشِّعر لديه، وكيف أنَّها علاقةٌ وثيقة لا يمكن إنكارُها، ولا يمكن قصرُها على المسرح، ذلك أنَّ العناصر الدراميةَ تتواجَد في المسرح مثلما تتواجدُ في الشِّعر، ومثلما تتواجَد في القصة، لكنَّها في فنِّ القول الأوَّل "الشعر" لها خُصوصية، كوْن القصيدة تُعبِّر عنْ حالاتٍ شتَّى، سواء بالغنائية أو بدونها.

ورغمَ أنَّ الشعرَ الأنْدلسي قد حظيَ بمئاتِ الدِّراسات التي صارَ بعضُها يعبِّر عن نمطيَّة وتكرار، لكني أزعمُ أنَّ هذه الدراسةَ تطرقُ بابًا لم يُطرَق من قبْل، لا سيَّما في بابِ الدراسات الأندلسية، وتفتح آفاقًا أمامَ الباحثين في درامية الشعر.

ولقد وقعَ اختيارُ الباحث في هذه الدراسة على أبرزِ شُعراء الأندلس لسانِ الدين بنِ الخطيب، الذي أثبتتِ الدراسةُ استخدامَه تقنياتٍ دراميَّة مُتنوِّعة، وأنَّه قدْ وظَّفها باحترافيةٍ في ثنايا قصائدِه العديدة، قصدَ ذلك أم لم يقصد، لكنَّنا بمعيارِ النَّقد نجدُه قد أجادَ وتفوَّق مثلما أخفقَ في أحيان قليلة.

مقدّمة

مَن يُطالع شعرَ لسان الدين بن الخطيب حتمًا سيُلفت انتباهَه تنوعُ وثراء هذا الشِّعر، بما فيه من جَمالياتٍ وأغراض وصراع. فالأدبُ منذ ظهوره- كما يقول ف.ف. كوزينوف- "... يتطوَّر ضمنَ ثلاثة أشكالٍ رئيسية: الشكل القصصي، والغنائي، والدرامي، ذلك أنَّ هذه الأشكال تبرز بوضوحٍ كافٍ حتى في المرحلة الفولكلورية (ما قبل الأدبية) لفنِّ الكلمة"[1].

ولسانُ الدين بن الخطيب صاحبُ تجربةٍ مهمَّة في الشعر الأندلسي، تمكَّن من خلالها أن يصوغَ الكثيرَ من الأحداث، وبواعثَ النفس وفقَ نسقٍ درامي اعتمدَ على الحوار وتعدُّدِ الأصوات والمفارقةِ والحبْكة والاسترجاع، ساعد على ذلك حياةُ الخطيب الصاخبة، وتحوُّلاتها الدّراماتيكية التي انتهت نهايةً مُفجعة حيث اتُّهم بالإلحاد، وتمَّ خنقُه في السجن، ثمَّ إشعال النيران في جثمانه والتَّنكيل به.

كانت حياةُ لسان الدين بن الخطيب مسرحًا دراميًّا متَّسعًا في آخرِ عصور الأندلس (عصر مملكة غرناطة) قبلَ السقوط الأخير بعقود؛ حيث زالتْ دولةُ الإسلام في الأندلس لتنتهي معها حضارةٌ استمرَّت ثمانيةَ قرون، ولم يبقَ منها إلا الآثارُ الشّاهدة عليها.

ولقد تنوَّعت أشعارُ لسان الدين بن الخطيب، وتعدَّدت أغراضُها، فنجدُ: الرثاءَ والغزل والمديح والوصف والحماسة، وذلك في إطار التقنياتِ الدرامية على امتدادِ شِعره الزّاخر.

وتجدرُ الإشارة إلى أنَّ والدَ لسان الدين بن الخطيب استشهدَ في معركة الطريف المشهورة، 1341م/ 741 هـ؛ ما كان له أكبرُ الأثر في حياته، وجعلَه يجنحُ إلى السياسة، ويخلف والدَه في خدمةِ السلطان أبي الحجاج يوسف، ويتولَّى الوزارة، وتتحدَّث الركبانُ بأشْعاره وموشَّحاته وكُتبه العلمية.

[1]- أنيكست: تاريخ دراسة الدراما: نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، ترجمة: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2000م.

ثمَّ عندما قُتل أبو الحجاج خلفَه ابنُه الغنيُّ بالله محمد الخامس، والمُلقَّب بالمخلوع، واستمرَّ لسانُ الدين بن الخطيب في خدمتِه كما كان في عهدِ والده أبي الحجاج.

وقرَّب السلطانُ محمد الخامس ابنَ الخطيب، وأدْناه، وكافأه فأسبغَ عليه لقبَ ذي الوزارتين؛ لجمعِه بين الكتابة والوزارة، إلى أنْ حدثَ الانقلاب الشهيرُ الذي قاده شقيقُ السلطان– الأمير إسماعيل– ضدَّ أخيه عام 760هـ، ليفقدَ الغنيُّ بالله ملكَه، ويفرَّ إلى وادي آش قربَ غرناطة، ثمَّ إلى المغرب، ويتمُّ اعتقالُ لسان الدين بن الخطيب، ومصادرةُ جميع أمواله ومُمتلكاته، وتمكَّن بعدَها ابنُ الخطيب من الفرارِ إلى المغرب.

وكما يقولون "ربَّ ضارةٍ نافعة" فقد كان فرارُ ابن الخطيب فاتحةَ خيرٍ أكثرَ عليه؛ حيث كتبَ ابنُ الخطيب عن أيامه في المنْفى بالمغرب، وسجَّل ذلك نثرًا وشعرًا، وأثري سطرُه الإبداعي فحولةً ونضجًا. وسُرعان ما مرَّت الأيام بتحولاتها المتسارعة، فتموتُ زوجةُ لسان الدين؛ مما كان له أبلغُ الأثر في إصابته بالحزْن والهمّ، ويرْثيها بقصيدةٍ موغلةٍ في الألم، مستخدمًا فيها التقنياتِ الدرامية.

ولأنَّ حياةَ لسان الدين بنِ الخطيب ممتلئةٌ بالدراما؛ فقد عاد مرَّة أخرى بعدَ المنفى إلى غرناطة، بعد أنْ نجحَ السلطان الغنيُّ بالله من استعادةِ مُلكه، لكن سُرعان ما دارت الأيامُ، وسقطَ السلطان، وتمَّ القبضُ على ابنِ الخطيب، وتقديمه للمحاكمة بتهمةِ الإلحاد والزندقة!

وانطلاقًا مما سبق عرضُه وبيانُه من المتناقضات الحياتية والتقلُّبات الاجتماعية وما صاحبها من زخمٍ إبداعي متنوّع ومواكِبٍ لهذه التغيرات، وكذلك انطلاقًا من واقع حياةِ ابن الخطيب وتراثِه الأدبي؛ فإنَّ البحثَ يطرح سلسلةً من الأسئلةِ تكشف طبيعة البناء الدِّرامي في شِعره، وتقف بنا على حقيقة التأريخ له

Abstract:

This thesis studies the dramatic flair Andalusian poetry, and it provides evidence on the prevalence of the drama trend in the collection of poems of Lisan Ad-Din Ibn Al-Khatib. He was a poet, physician, philosopher, historian, and scholar who was a well-known figure in the Arab world. His work receive of a lot of attention, while he was navigating the ebb and flow of life, fluctuating between happiness and sorrow.

Throughout this study, I was eager to explain the relationship between drama and Ibn Al-Khatib's poetry, and how it is a close relation that shouldn't be denied. Such arelationship is not limited to the theatrical work, as the dramatic elements are not only found in theatrical arts and novels, but also in poetry. However, in the case of poetry, drama has a peculiarity, in that the poem expresses various states, whether with or without lyricism.

Though Andalusian poetry has been the subject of hundreds of studies, some of which are full of stereotypes and repetition, I claim that this thesis is unique as it addresses areas that has never been addressed before in the field of Andalusian poetry. Nevertheless, it creates new horizons for the drama of poetry's researchers.

يُعدُّ المكانُ أحدَ الثوابت المرتبطة بكوْننا الذي نعيشُ فيه، فكوكبُ الأرض هو المكان الذي يضمُّ الإنسَ والجن والشَّجر والدوابّ والطيورَ وجميعَ الكائنات الحيَّة التي نعرفها. وكوكبُنا مرتبطٌ بمجموعة من الكواكب، والكواكبُ تدور حولَ الشمس داخلَ مجرَّةٍ تُسمَّى درب التبّانة، مِن ضمن آلافِ مليارات المجرّات التي تدور في عَناقيد مجريَّة هائلة تتمدَّد بصورةٍ هائلة أسرعَ من سرعة الضوء.

ويستجلي الباحث أثر الدرامية في شعر لسان الدين بن الخطيب، عبر المكان والزمان.

وترى هدى عطية عبد الغفار[2] أنَّ المكانَ "يؤدي دورًا بارزًا في الدينامية الإنسانية ممثلًا قيمةً كبرى فاعلة منذُ التكوين الأول للإنسان وحتى المنعطف الأخير في رحلة الحياة، وإذا تأتَّى الإيغال في عمق هذه القيمة. فإنَّ فاعلية المكان ستتبدَّى عبرَ دوائر تنداحُ مسترسلة إلى حدٍّ يكاد يصعب حصرُه، بيدَ أنه في المركز تقف حقيقة كونه شرطًا لازمًا لتبدي ماهية الكائن وحدوث العالم، وتولد الإحساس بالزمن. فالمكان– بتعبير آخر– هو ساحة الصراع بين الوجود والعدم. منه تبزغ الكائنات إلى الإشراق المفتوح للعالم ثم إنه لا يفتأ يلازم غيابها وتراجعها إلى الظلمة المنغلقة لانسحاب الوجود وفي المسافة الواقعة بين الرحم الأول والقبر ثمة أماكن لا حصر لها تحتضن لحظات التكوين البيولوجي والنمو السسيولوجي والتطلع المعرفي"2.

يعتبرُ مفهومُ الفضاء ذا أهميةٍ أساسية لفهْم طبيعة الكون. ومعَ ذلك لا يزال الخلافُ مستمرًّا بين الفلاسفة حولَ ما إذا كانَ هو نفسه عبارة عنْ «كيان»، أو «علاقة بين كيانات»، أو «جزء من إطار تصوُّري للعمل»[3].

[2]- جماليات المكان في الشعر المعاصر، قراءة ظاهراتية تأويلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2014، ص 37.

[3]- رابح عبد الله المغراوي، ابن الخطيب الأندلسي من الانقلاب إلى الاغتيال (760- 776 هـ / 1359- 1374م)، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم التاريخ، جامعة محمد الأول، المملكة المغربية، الحولية رقم 26 2002م، ص 20.

والمكانُ يرتبط دائمًا بذكرياتِ الإنسان وموطنِه ونشأته وحياتِه، وما يُحيط به، فلا يخلو زمانٌ من مكان، ولا مكانٌ يخلو من زمان، ومِن هنا كان للمكان خصوصيةٌ في الشِّعر، إذ يُعبِّر– فيما يُعبِّر– عنْ وجدان وذكريات ومواقف وأحداث.

ويعتبر المكانُ من أهمِّ عَناصر الدراما، حيث خشبةُ المسرح تضمُّ الأحداثَ والشخصيات والتركيبات الديكوريةَ التي: "قد يتحدَّد بها الزمانُ والمكان اللذانِ تقع فيهما الأحداثُ المسرحية"[4].

وللمكانِ في شِعر لسان الدين بنِ الخطيب نزعةٌ درامية، فغالبًا ما يرتبط المكانُ بحدثٍ أو ذكرى أو شكوى، يقول:

[من بحر البسيط]

بِحَقِّ مَا بَيْنَنَا يَا سَاكِنِي الْقَصَبَة

رُدُّوا عَلَيَّ حَيَاتِي فَهْيَ مُغْتَصَبَهْ

مَاذَا جَنَيْتُمْ عَلَى نَفْسِي بِبُعْدِكُمُ

وَأَنْتُمُ الأَهْلُ وَالأَحْبَابُ وَالْعَصَبَهْ[5]

قدَّم لسانُ الدين لهذين البيتيْن بقوله: "وخاطبتُ الأحبابَ وهُم ساكنون بقصبةِ المُنكَّب عند تردُّدِ السلطان إليها"، وتقع مدينةُ المُنكَّب في أقصى جنوبِ بلاد الأندلس على ساحل البحر الأبيض المتوسط، فوق سفوحِ التِّلال الجنوبية لجبال الثَّلج في مُنتصف المسافة بينَ مدينتي المريَّة شرقًا ومالقة غربًا. وتبعدُ عن غرناطة أربعينَ ميلًا.

كما أنَّ لسانَ الدين يجنح إلى ما يُمكن تسميتُه بالزَّمكان، وهو ربطُ الزمان بالمكان في وحدةٍ عُضوية، يقول:

[4]- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، 1994م، ص270.
[5]- الديوان،ص 154.

[مِن بحر المديد]

صِحْتُ بِالرَّبْعِ فَلَمْ يَسْتَجِيبُوا

لَيْتَ شِعْرِي أيْنَ يَمْضِي الْغَرِيبُ

وَبِجَنْبِ الدَّارِ قَبْرٌ خَصِيبٌ

مِنْهُ يَسْتَسْقِي الْمَكَانُ الْجَدِيبُ

غَابَ قَلْبِي فِيهِ عِنْدَ الْتِمَاحي

قُلْتُ هذَا الْقَبْرُ فِيهِ الْحَبِيبُ

لا تَسَلْ عَنْ رَجْعَتِي كَيْفَ كَانَتْ

إنَّ يَوْمَ الْبَيْنِ يَوْمٌ عَصِيبُ

باقْتِرَابِ الْمَوْتِ عَلَّلْتُ نَفْسِي

بَعْدَ إلْفِي كُلُّ آتٍ قَرِيبُ[6].

إنَّ هذه الصورة تُعبّر عن ملمحٍ من أهمّ مَلامح امتزاج المكانِ بالزمان، الذي يُقدَّم للمتَلقي في صورةٍ درامية، تصورُ السارِدَ وهو يهتف فوقَ خشبة المسرح: صِحْتُ بِالرَّبْعِ! لكنَّ النداء لم يلقَ أيَّ استجابة أو رد، وهو ما دفعَه ليتساءل: أين يمضي الغريب؟

ويلحَظ الباحثُ دوال المكان في: جنب– الدار– قبر– المكان الجديب– القبر– قريب، وكلُّها مفرداتٌ مكانية، يمزجها بمفرداتٍ زمانية: يوم البين– يوم عصيب– اقتراب– آت.

[6]- الديوان، ص 155.

وفي قصيدةِ أخرى له يلحظَ الباحثُ– كذلك– امتزاجَ الزمان بالمكان:

[من بحر الطويل]

وَلَيْلَةِ أُنْسٍ بَاحَ مِنَّا بهَا الهَوَى

فَهُزَّتْ لِتَرْجِيعِ الثَّقِيلِ المَنَاكبُ

بِعُودٍ تَرَى وَقْعَ الأنَامِلِ فَوْقَهُ

كَمَا اجْتَهَدْتَ فِي نَسْجِهِنْ العَنَاكِبُ

حَشَدْنَا جُمُوعَ اللَّحْنِ مِنْهُ فَأَقْبَلَتْ

كَتَائِبَ تَقْفُوْ إِثْرَهُنَّ كَتَائِبُ

وَدَارَتْ بِنَا الأَقْدَاحُ حَتَّى كَأَنَّنَا

بُدُورٌ وَكَاسَاتُ المُدَامِ كَوَاكِبُ

يُظَلِّلُنَا بِالْغَيْمِ نَدٌّ وَعَنْبَرٌ

وَتنْضَحُنَا بِالطِّيْبِ سُحْتٌ سَوَاكِبُ

إِلَى مِثْلِ هَذَا الأُنْسِ يَرْكَبُ جَالِسٌ

جَنيبًا لِلُقْيَاهُ وَيَجْلِسُ رَاكِبُ[7].

[7]- الديوان،ص 108.

صحيحٌ أنَّه لم يصرِّح بالمكان علانيةً هنا، لكنَّ الذي يتبادَر إلى الذِّهن هو أنَّ الشاعر ورفاقَه يجلسون في مكانٍ مخصَّص للَّهو والعَبث والمرحِ واحتساءِ الخمر.

ومِن الصُّور الجميلة التي يمزج فيها الزمانَ بالمكان:

تَقُولُ غَرْنَاطَةٌ يَوْمًا لِمَالَقَةٍ

لَمَّا اسْتَرَاحَتْ لِوَعْدٍ مِنْكَ مَرْقُوبِ

أمْسَكْتِ يُوسُفَ عَنِّي فِعْلَ ظَالِمَةٍ

فَهَلْ لِيَ الْيَوْمَ إلّا حُزْنُ يَعْقُوبِ[8].

ولقدْ ذكرَ لسانُ الدين أنَّ سببَ كتابة هذيْن البيتين هو أنه خاطبَ بهما السلطان أيامَ غابَ عن دار ملكه بمدينة مالقة، وجعلَه نائبًا له وحاكمًا على مدينة غرناطة.

وهنا، يصوِّر السارِدُ مدينةَ غرناطة تُعاتب مدينةَ مالقة، وتتَّهمها بالظلم لأنَّ السلطان أقامَ بها فترةً اسْتوحشها لسانُ الدين، وكعادتِه في التَّورية يتحدَّث عنْ أبي الحجاج يوسف الأوَّل ملك غرناطة، فيسْتدعي حزنَ سيدنا يعقوب على فقْدِ ولدِه سيدنا يوسف– عليه وعلى والدِه وجدِّه ووالدِ جدِّه السلام– وهي صورةٌ عجيبة أرادَ من خلالها تصويرَ حزنِه الشديد لغياب السلطان.

ولم يكتفِ ابنُ الخطيب بهذا الحدِّ من التورية؛ بل استمرَّ في استثمار آليةِ الاستدعاء، التي تؤكِّد نزوعَه نحو الدِّراما غير المتكلَّفة، والتي تمزجُ الزمانَ بالمكان في هذه القصيدةِ التي

[8]- الديوان،ص 145.

كتبها في مدحِ رسول الله صلَّى اللهُ عليه وسلَّم– والتي اكْتفيتُ هنا ببعضِ أبْياتِها حرصًا على المساحةِ المقرَّرة لي في حينِ أنّي أوْردتُّ القصيدةَ كاملةً في البحث–:

[من بحر الطويل]

دَعَاكَ بِأَقْصَى الَمَغَرِبَيْنِ غَرِيبُ

وَأَنْتَ عَلَى بُعْدِ الْمَزَارِ قَرِيبُ

مُدِلٌّ بِأَسْبَابِ الرَّجَاءِ وَطَرْفُهُ

غَضِيضٌ عَلَى حُكْمِ الْحَيَاءِ مَرِيبُ

يُكَلِّفُ قُرْصَ الْبَدْرِ حَمْلَ تَحِيَّةٍ

إِذَا مَا هَوَى وَالشَّمْسَ حِينَ تَغِيبُ

لِتَرْجِعَ مِنْ تِلْكَ الْمَعَالِمِ غُدْوَة

وَقَدْ ذَاعَ مِنْ رَدِّ التَّحِيَّةِ طِيبُ

ويَسْتَودِعُ الرِّيحَ الشَّمَالَ شَمَائِلًا

مِنَ الْحُبِّ لَمْ يَعْلَم بِهِنَّ رَقِيبُ

ثمَّ يقولُ في ختامِها:

عليك صلاةُ الله ما طيبَ الفَضا

عليك مطيل بِالثَّنَاءِ مُطِيبُ

وَمَا اهْتَزَّ قَدٌّ لِلْغُصُونِ مُرَنِّحٌ

وَمَا افْتَرَّ ثَغْرٌ لِلْبُرُوقِ شَنِيبُ[9].

الشاعرُ في النَّص أعلاه احتشدَ بأماكنَ تخدم الفكرةَ التي صوَّرها، والرسالة التي تحمَّلها بتكليفٍ من السلطان الغنيّ بالله، لتُرسل إلى الضَّريح النَّبوي الكريم في عام 761هـ، ومِن الطَّبيعي أن يَحفلَ النصُّ بالأماكن التي شهدتْ حياةَ رسول الله ﷺ. فالرسالةُ أرسلتْ من "أقصى المغربين" إلى حيثِ مُفردات المكان: المزار– قريب– جيب الجنوب– نجد– مزاره– الحجاز– الرياض– وطن– الحيّ– مكانه– الدار– منابر– الفضا. جاءتْ هذه المفرداتُ بطول القصيدةِ لتعبِّر عن حالةِ الشَّوق والحنينِ إلى زيارةِ رسول الله ﷺ، ولقدِ استطاعَ الشاعرُ توظيفَ جميع الأماكن في سياقاتها. فالبدايةُ سلَّطت الضوءَ على المكان: "أقصى المغربين" وهي الأندلس، وتحديدًا غرناطة؛ حيث الملك الغنيُّ بالله حاكمُ غرناطة الذي كلَّف الشاعرُ بكتابةِ قصيدةٍ ليتمَّ إرسالُها مع الحجيج إلى ضريحِ رسول الله صلى الله عليه وسلم، ولذلك كان المكانُ طاغيًا؛ فالحجازُ تضمُّ مكةَ المكرمة والمدينةَ المنورة، حيث نزلَ الوحيُ بدايةً في الأولى، وعرجتْ روحُ رسول الله– صلَّى الله عليه وسلم– إلى بارئها في الثانية، وهكذا صارَ لدى المُتلقي صورةٌ مركَّبة تحملُ عنوانَ ثنائية غرناطة– الحجاز، وأخذَ المكانُ يُهيمن على جوانبِ القصيدة، فلم يضعِ الشاعرُ كلَّ الأماكن مرةً واحدة؛ إنَّما وظَّفها بدقةٍ شَديدة وفقَ السِّياق الدرامي لهذه الأشواقِ التي بلغتْ ذروتَها بهذا المزيج "الزمكاني" الذي يشعرُ المتلقي بحرارتِه بعدَ وفاة لسان الدين بنِ الخطيب بسبعة قرون:

أيَا خَاتِمَ الرُّسْلِ الْمَكِينِ مَكَانُهُ

[9]- الديوان، ص 157- 160.

حَدِيثُ غَرِيبِ الدَّارِ فِيكَ غَرِيبُ

فُؤَادٌ عَلَى جَمْرِ الْبعَادِ مُقَلَّبٌ

يُمَاحُ عَلَيْهِ لِلدُّمُوعِ قَلِيبُ

ولمّا كان لسانُ الدين بنُ الخطيب قدْ أقامَ لفترةٍ من الزَّمن في المغرب؛ كانَ من الطبيعيّ أن تحضرَ بعضُ أماكنها في أشْعاره، كما في الأبياتِ التالية:

[من بحر الكامل]

بَنْيونُشٌ[10] أسْمَى الأَمَاكِنِ رِفْعَةً

وَأجَلُّ أرْضِ اللهِ طُرًّا شَانَا

هِيَ جَنَّةُ الدُّنْيَا الَّتِي مَن حَلَّهَا

نَالَ الرِّضَى وَالرَّوْحَ وَالرَّيْحَانَا

قَالُوا القُرُودُ بِهَا فَقُلْتُ فَضِيلَةٌ

حَيَوَانُهَا قَدْ قَارَبَ الإنْسَانَا[11]

وفي قصيدةٍ صدَّرها لسانُ الدين بنُ الخطيب بقوله: "ومِن المنظوم قولي على لسانِ السلطانِ مولاي أبي عبد الله، وقد اشتدَّ وجْدُه لذكر معاهدِه الملكية بغرناطة، وكلَّفني بذلك"، يقول وهو يمزجُ الزمانَ بالمكان:

[10]- بليونش أو بنيونش: بكسر أوله، وتسكين ثانيه، وياء مضمومة، وشين معجمة: مدينةٌ من نواحي سبتة بالمغرب. معجم البلدان، الحموي، دار صادر، بيروت، 1993، ج1، ص 493.

[11]- الديوان ص 608.

[من بحر الطويل]

أيَّامُ قُرْبِكَ عِنْدي مَا لَهَا ثَمَنُ

لَكِنَّنِي صَدَّنِي عَنْ قُرْبِكَ الزَّمَنُ

حَطَطْتُ بَعْدَكَ يَا أَهْلِي وَيَا وَطَنِي

رَحْلَ الْغَرِيبِ فَلا أَهْلٌ وَلا وَطَنُ

قَدْ حَلَّ حُبُّكَ مِنْ قَلْبِي بِمَنْزِلةٍ

لا الْمَاءُ يَجْرِي مَجَارِيهَا وَلا اللَّبَنُ

لَمَّا تَحَمَّلتُ عَنْكَ الرَّكْبَ مُرْتَحِلًا

وَالْقَلْبُ فِيكَ غَدَاةَ الْبَيْنِ مُرْتَهَنُ

وَلا واللهِ مَا سَكَنَتْ نَفْسِي إِلَى أَحَدٍ

يَوْمًا وَلا رَاقَ عَيْنِي مَنْظَرٌ حَسَنُ

كَمْ لِي بِرَبْعِكَ مِنْ أُنْسٍ وَمِنْ طَرَبٍ

كَأَنَّمَا كَانَ حُلْمًا جَرّه الْوَسَنُ

وَالأَمْرُ أَمْرِي والدُّنْيَا مُسَخَّرَةٌ

وَكُلُّ قَصْدٍ بِهِ الإِسْعَادُ مُقْتَرِنُ

حَتَّى تَنَبَّهَ جَفْنُ الدَّهْر مِنْ سِنَةٍ

وَالدَّهْرُ مُضْطَرِبٌ وَالحُرُّ مُمْتَحَنُ

حَمَامَةَ البَانِ مَا هَذَا الْبُكَاءُ عَلَى

مَرِّ الزَّمَانِ وَهَذا الشَّجْو وَالشَّجَن

لا مَسكنٌ بِنْتَ عَنْهُ أَنْتَ تَنْدُبُهُ

وَلا حَبِيبٌ وَلا خِلٌّ وَلا سكَنُ

كَفٌّ خَضِيبٌ وَأَطوَاقٌ مُلَوَّنَةٌ

مَا هَكَذَا الْبَثُّ يَا وَرْقَاءُ وَالشَّجَنُ

لَوْ كُنْتَ تَنفُثُ عَنْ شَوْقٍ مُنِيتَ بِهِ

يَوْمًا لَصَارَ رَمَادًا تَحْتَكَ الْغُصُنُ

يَا نَسْمَةَ الرِّيحِ كَيْفَ الدَّارُ هَلْ عَمَرَتْ

كَلّا وَهَلْ أَخْصَبَتْ مِنْ بَعْدِها الدِّمَنُ

لَعَلَّ مَنْ قَدْ قَضَى يَوْمًا بِفُرْقَتِنَا

تَحُلُّ مِنْهُ بِرَفْعِ الْفُرقَةِ الْمِنَنُ

نَسْتَغْفُر الله كَمْ للهِ مِنْ مِنَحٍ

لُذْنَا بِهَا بَعْدَ أنْ لاذَتْ بِنَا مِحَنُ

وَنَسْألُ اللهَ فِي عُقْبَى نُسَرُّ بِهَا

فَقَدْ تَسَاوَى لَدَيْهِ السِّرُّ وَالْعَلَنُ[12]

وإذا نظرْنا إلى هذا النَّص– الذي ينْضحُ بالحنين وألمِ الاغتراب– سنجدُه من البداية يُشير إلى الزمان:

أيَّامُ قُرْبِكَ عِنْدي مَا لَهَا ثَمَنُ

لَكِنَّنِي صَدَّنِي عَنْ قُرْبِكَ الزَّمَنُ

وفي البيتِ التّالي مباشرةً يتماهَى المكانُ مع الزمان:

حَطَطْتُ بَعْدَكَ يَا أهْلِي وَيَا وَطَنِي

رَحْلَ الْغَرِيبِ فَلا أهْلٌ وَلا وَطَنُ

والشاعرُ ينطلقُ من فكرةٍ محدَّدة، هي اشتدادُ الوجْد لمدينة غرناطة ومعالمِها وأهلِها ومجالسِ أنْسها، فكان المكانُ هو الصَّدى المهيمنَ على القصيدة، فيجدُ القارئ نفسَه يسير في دروبِ غرناطة وطرقاتِها التي حُرم منها الشاعرُ حتَّى قال بأسَى:

وَلا واللهِ مَا سَكَنَتْ نَفْسِي إِلَى أحَدٍ

يَوْمًا وَلا رَاقَ عَيْنِي مَنْظَرٌ حَسَنُ

[12]- الديوان 622.

كَمْ لِي بِرَبْعِكَ مِنْ أُنْسٍ وَمِنْ طَرَبٍ

كَأنَّمَا كَانَ حُلْمًا جَرّه الْوَسَنُ

كما جاءتْ مفرداتُ القصيدة منسجمةً تمامًا مع الموضوع: (صدّني– أهلي– الزمن– حلَّ– البين– سكنت– حلما– الدنيا– الدهر– مضطرب– ممتحن– الشجو– الشجن– مسكن– بنتَ– حبيب– خل– سكن– شوق– رمادا– الدار– فُرقتنا– الفُرقة– مِحنُ). ولا يخفَى ما في هذه الألفاظِ من تعبير قويٍّ عن قلبٍ مَكلوم مُعذَّب بالابتعادِ عنِ الوطن والأحباب، ومدَى رُسوخ الصورةِ الذِّهنية المقابلة لهذه المفرداتِ في سياق العملِ الدِّرامي الذي يتَّحد فيه الزمانُ مع المكان.

مصر في وجدان لسان الدين بن الخطيب

وعلى تعدُّدِ الأماكن التي وردتْ في ديوانِ ابنِ الخطيب لما كان لها من وقفاتٍ معه خلالَ مراحل حياته المختلفة؛ إلّا إنَّ الباحثَ يلمحُ مكانًا آخرَ يتصدَّر المشهدَ في إبداع ابنِ الخطيب الشِّعري؛ إنها مصرُ أمُّ الدنيا، والتي كان لها حضورٌ في ديوان لسانِ الدين بن الخطيب؛ إذْ وصفَها ليُبين مزيَّةَ محبّيها على مَن دونهم:

سلّمتُ لمِصْرَ في الهَوى منْ بلَدٍ

يهْديهِ هواؤُهُ لدى استِنْشاقِهْ

مَنْ يُنْكِرُ دعْوايَ فقُلْ عنّي لهُ

تكْفي امرأةُ العَزيزِ منْ عُشّاقِهْ[13]

[13]- الديوان ص 703.

ولقدْ أرادَ لسانُ الدين في كلمتين– خلالَ ذكر المكان– استدعاءَ حادثةِ زليخة امرأةِ العزيز التي هامت عشقًا بسيّدِنا يوسُف، وهو استدعاءٌ طَريف يدلُّ على ما أكَّدْناه سابقًا أنَّ موسوعيَّةَ لسان الدين ساعدتْه في تطويع الشِّعر كيفَما شاء، رغمَ ما يعتري ذلك من بعضِ مواطن الضَّعف أو التكلُّف، وكذلك يَشِي بشيءٍ من البهجةِ حينَ يُقرنُ بينَ حُسْنِ يوسُف وتعلُّقِ امرأةِ العزيز به، وكذلك تعلُّق القلوبِ بمصرَ رغمَ تنائي وبُعْد المسافاتِ بينها وبينَ محبّيها في بعض الأحيان، وهذا ما يؤكّدُه البيتان السابقان.

الزمان

الزمان عنصرٌ حيويٌّ في الدراما، وبالتالي في القصيدةِ التي تُعبّر عنِ الحكاية أو السَّرد الذاتي، أو سرْدِ الذكريات والوقائع، فـ"الحكاية مقطوعةٌ زمنيَّة مرَّتين، فهناك زمنُ الشيء المروري وزمنُ الحكاية (زمنُ المدلول وزمنُ الدّال)، وهذه الثنائيةُ لا تجعل الالتواءاتِ الزمنيةَ كلَّها– التي من المبتذَل بيانُها في الحكايات– مُمكنة فحسب (ثلاثُ سنوات من حياةِ البطل ملخَّصة في جُملتين من رواية، أو في بضْع لقطاتٍ من صورةٍ مركَّبة سينمائيًّا "تواترية".. إلخ)؛ بلِ الأهمُّ أنَّها تدْعونا إلى ملاحظةِ أنَّ إحدى وظائفِ الحكاية هي إدغامُ زمنٍ في زمن آخر"[14].

ويُمكن للباحثِ القول– وفقَ ما ذكرَه جنيت– إنَّ زمنَ القصيدة ينقسمُ إلى زمانين:

الزمن الأول: هو زمن الواقعة/ الحدث.

الزمن الثاني: هو زمنُ تحويل ما حدثَ في الزمنِ الأوَّل إلى نصٍّ شِعري.

وخلالَ عرض الزمان على المتلقي يلجأ الشاعرُ/ السارِدُ إلى استخدامِ تِقنيات الزمان مِن حيث الماضي والحاضر والمستقبل (الاسترجاع والاستباق).

[14]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، المجلس الأعلى للثقافة،ط2 1997، ص 45.

وقدْ يستخدم السارِدُ الزمنَ النَّفسي، وهو: "الزمنُ الذاتيُّ الخاصّ الشخصي الذي لا يَخضع لمعاييرَ خارجيةٍ أو لمقاييسَ موضوعية؛ حيث يلجأ إلى المونولوجِ الداخلي، وتداخُل عناصرِ الزَّمن والصورِ والرُّموز والاستعارةِ لتصويرِ الذات في تفاعلها مع الزمن"[15].
والزمنُ النَّفسي يُحقق المتطلباتِ الشعوريةَ والنفسية التي يَقتضيها ويوجِّهها الصراعُ الدائر حين تتطوَّر الأحداثُ في القصيدة، متناوبًا سيْرها باتِّحاد الأزمنة فيها غالبًا ما بينَ الاسترجاع والاستباق، ثمَّ العودة للاسترجاع[16].
والواقع أنَّ أيَّ قصيدةٍ لا تخلو من الزَّمنِ النَّفسي مِن خلال الخيوطِ الزَّمنية التي يُحركها الشاعرُ مُستدعيًا ما يقع في خيالِه من الماضي أو الحاضر أو المستقبل؛ ليُعبِّر عنه بأبياتٍ شِعرية.

يرثي لسانُ الدين بن الخطيب زوجتَه في قصيدة قدَّم لها بقوله: "وفي السّادس لذي القعدةِ من عام اثنين وستّين وسبعمائة المذكور، طرقَني ما كدَّر شُربي ونغّصَ عيشي، من وفاةِ أمِّ الولد عنْ أصاغر زُغب الحواصل بينَ ذكرانٍ وإناثٍ في بلدِ الغربة، وتحتَ سُرادق الوحشة، ودون أذيالِ النكبة":

[من بحر المنسرح]

رَوَّعَ بَالِي وَهَاجَ بَلْبَالِي

وَسَامَنِي الثَّكْلَ بَعْدَ إِقْبَالِ

ذَخِيرَتِي حِينَ خَانَنِي زَمَنِي

وَعُدَّتِي فِي اشْتِدَادِ أَهْوَالِ

[15]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 77.
[16]- فاطيما عبد المطلب محمود، تداخل الفنون في الشعر لدى جيل الستينات بمصر، دار البلاغة للطباعة والنشر والتوزيع، ص 377.

حَفَرَتُ فِي دَارِيَ الضَّرِيحَ لَهَا

تَعَلُّلًا بِالْمُحَالِ فِي الْحَالِ

وَغِبْطَةً تُوهِمُ الْمُقَامَ مَعِي

وَكَيْفَ لِي بَعْدَهَا بِإِمْهَالِ

سَقَى الْحَيَا قَبْرَكِ الْغَرِيبَ وَلا

زَالَ مُنَاخًا لِكلِّ هَطَّالِ

قَدْ كُنْتِ مَالِي لَمَّا اقْتَضَى زَمَنِي

ذَهَابَ مَالِي وَكُنْتِ آمَالِي

أمَّا وَقَدْ غَابَ فِي تُرَابٍ سَلَا

وَجْهُكِ عَنِّي فَلَسْتُ بِالسَّالِي

وَاللَّهِ حُزْنِي لا كَانَ بَعْدُ عَلَى

ذَاكَ الشَّبَابِ الْجَدِيدِ بِالْبَالِي

فَانْتَظِرِينِي فالشَّوقُ يُقْلِقُنِي

وَيَقْتَضِي سُرَعَتِي وَإِعْجَالِي

وَمَهِّدِي لِي لَدَيْكِ مُضْطَجَعًا

فَعَنْ قَرِيبٍ يَكُونُ تَرْحَالِي

وَاسْمُكِ مَقْلُوبُهُ يُبَيِّنُ لِي

مَآلَ أمْرِي فِي مَعْرِضِ الْفَالِ[17]

وكعادتِه في كلِّ الظروف، وبأسلوبِه المعهود في التَّورية والتَّلاعب بالألفاظ حتَّى في أحلك الظروف وأشدِّها على نفسِه؛ يعمَد إلى التورية، ويُعدِّد الضمائر: (المتكلم والمخاطب والغائب)، وبالتالي تتعدَّدِ الأصواتُ السَّردية بين الأنا والآخَر، ويخلطُ المونولوجَ بالحوار الخارجي، ويمزج الزمانَ بالمكان، ثمَّ يتَّحد زمنُ الحدثِ وزمنُ السرد، ويتَّحد الرّاوي العليمُ المُلمُّ بتفاصيل الواقعة مع صوتِ السّارد، ويمتزج الفعلُ الماضي بالفعل المضارع (الاسترجاع والاستباق) ليخرجَ للمُتلقي هذا المشهدُ الحزين:

رَوَّعَ بَالِي وَهَاجَ بَلْبَالِي

وَسَامَنِي الثَّكْلَ بَعْدَ إقْبَالِ

ذَخِيرَتِي حِينَ خَانَنِي زَمَنِي

وَعُدَّتِي فِي اشْتِدَادِ أهْوَالِ

وهو هنا يستخدمُ كلمةً تدلُّ على عُنف المأساة ووقْعِها الثَّقيل على الروح والنَّفْس "روَّع"، وكلمةَ بلبال التي تُعبِّر عن شدَّة الحزن والهمّ، وكلمة "سامني" التي استحضرَها من القرآن الكريم: {وَإِذْ نَجَّيْنَاكُم مِّنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ يُذَبِّحُونَ أَبْنَاءَكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَاءَكُمْۚ وَفِي ذَٰلِكُم بَلَاءٌ مِّن رَّبِّكُمْ عَظِيمٌ}[18].

[17]- الديوان، ص505- 506.
[18]- سورة البقرة: 49.

وهو بهذا الاستحضارِ يجعلُ المتلقّي شريكًا في مُقاسمَته المأساةَ التي تُشبه العذابَ الأليم. ويُشبِّه زوجتَه بالذَّخيرة للمُقاتل، والعتادِ في اشتدادِ المعارك والحروبِ والمؤامرات. ويلحَظ الباحث استخدامَ عبارة "خانني زمني" إشارةً واضحة إلى الزَّمن المطلَق، وإنْ كان يقصدُ به الماضي. وتتجلَّى المرارةُ في خيانة الزمان الذي يُغيّر الأحوال، ويظهرُ الراوي العليمُ بموازاةِ السارِدِ بوضوح:

حَفَرَتُ فِي دَارِيَ الضَّرِيحَ لَهَا

تَعَلُّلًا بِالْمُحَالِ فِي الْحَالِ

وَغِبْطَةً تُوهِمُ الْمُقَامَ مَعِي

وَكَيْفَ لِي بَعْدَهَا بِإِمْهَالِ

داري– الضريح– المُقام، كلماتُ المكان التي تُعبِّر عنْ فاجعةِ الموت، وتظهر بتتابعٍ وتؤدَةٍ في ثنايا النَّص المشْتعل بنيرانِ الفقْد والفراق.

وهذان البيتان يُعبّران عنْ حالة الإنكار التي أصابتِ الشاعرَ الذي يظهرُ بشخصيتِه الحقيقية بدون قناع، ليضع فيهما المكانَ مع الزَّمان الحكائي الذي خلطَه بالزَّمان النفسي مِن خلال عبارة "في الحال" التي تعبِّر عن الحاضر، مما يجعلُ المُتلقي يعيشُ المأساة وكأنَّها تحدُث أمامَه ساعةَ قراءة النَّص.

سَقَى الْحَيَا قَبْرَكِ الْغَرِيبَ وَلا[19]

زَالَ مُنَاخًا لِكلِّ هَطَّالِ

[19]- هكذا وردت في النَّص الأصْلي للديوان بينما صوابها (ما)؛ لأن الفعل الماضي زال لا تأتي معه إلا (ما) بينما مضارعه تأتي معه (ما) و(لا)، ولعل الشاعر أراد هنا استمراريةَ الحزن.

قّدْ كُنْتِ مَالِي لَمَّا اقْتَضَى زَمَنِي

ذَهَابَ مَالِي وَكُنْتِ آمَالِي

أمَّا وَقَدْ غَابَ فِي تُرَابِ سَلَا

وَجْهُكِ عَنِّي فَلَسْتُ بِالسَّالِي

وَاللَّهِ حُزْنِي لا كَانَ بَعْدُ عَلَى

ذَاكَ الشَّبَابِ الْجَدِيدِ بِالْبَالِي

ويتحوَّل الخطابُ من المونولوج إلى الحوارِ الخارجي، إلى زوجةِ السّارد، فيدعو أن يسقيَ المطرُ قبرَها، والقبر هو المكانُ الذي دُفنت فيه، ووصفَه بالغريب حيث دُفنَت بعيدًا عنْ غرناطة في المغرب، في مدينة سلا التي تقعُ على الضفَّة الشمالية لنهْر أبي رقراق، على اليمين من مصبِّه في المحيط الأطلسي، بالقرب من العاصمة المغربية الرّباط.

ويُكرِّر كلمةَ الزَّمن في شطر:

قّدْ كُنْتِ مَالِي لَمَّا اقْتَضَى زَمَنِي

وهذا دليلٌ على امتزاج زمنِ السَّرد وزمنِ الحدث، ويُقسم بالله على صدقِ مشاعره وحزنِه الدائم المقيم الذي لا يبْلى ولا يفنى.

ثمَّ يواصل تدفقَه، أو بالأحرى تدفُّق مشاعرِ نفسِه المكلومة التي رُزئتْ بالفقدِ، مُستخدمًا الفعلَ المضارع :

فَانْتَظِرِينِي فالشَّوقُ يُقْلِقُنِي

وَيَقْتَضِي سُرَعَتِي وَإِعْجَالِي

وَمَهِّدِي لِي لَدَيْكِ مُضْطَجَعًا

فَعَنْ قَرِيبٍ يَكُونُ تَرْحَالِي

وَاسْمُكِ مَقْلُوبُهُ يُبَيِّنُ لِي

مَآلَ أَمْرِي فِي مَعْرِضِ الْفَالِ

ومع هذه الحالةِ الشَّفيفة من البوْح نراه يواصلُ توجيهَ الخطاب لزوجتِه: "فانتظريني"، بهذه الكلمة، وبهذا الاسْتباقِ يستشرفُ فيه المستقبل إذِ استحالتْ حياتُه إلى جحيم يتمنَّى معه الموتَ بسرعة ليلحقَ بزوجته، فكيف يقدرُ على هذه الأشواق التي تغتالُ خلاياهُ وتجعلُه في حالةٍ دائمة من الحنين والأسى. ويُناشدُها أن تمهِّد له مكانًا بجوارها في قبْرها لأنه يشعرُ بدنوِّ أجلِه نتيجة عدم صبْره على الفراق المرير الذي زلزلَ كيانَه، حتى ليشعرَ به المُتلقي بعدَ وقوع الحادثة بقرون.

وعندما يقول "عنْ قريب" فهو يستخدمُ تقنيةَ الاستباق أيضًا بعدَ استخدامه الاسترجاع، والمفارقة العجيبة أنَّ لسانَ الدين بن الخطيب لم يذكر اسمَ زوجتِه، بل عمدَ إلى استخدام اسْمها على طريقة الألغاز، بقوله:

وَاسْمُكِ مَقْلُوبُهُ يُبَيِّنُ لِي

مَآلَ أَمْرِي فِي مَعْرِضِ الْفَالِ

وهو الأمرُ الذي دعا محقِّقَ الديوان الدكتور محمد مفتاح– رحمَه الله– أن يقول: "لم نعرفْ ما اسمُ امرأة ابنِ الخطيب هذه، ولعلَّها رحمة، أو أمينة أو منية"[20].

ولم يقعْ الباحث في أيٍّ من المصادر على اسْم زوجة لسان الدين بنِ الخطيب، حتى إنَّ المقري في كتابه: "نفح الطيب من غصنِ الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بنِ الخطيب"– وهو الكتابُ الضَّخم الذي يتناول في أجزاءٍ منه حياةَ لسان الدين بن الخطيب– لم يذكرِ اسمَ زوجته[21].

[20]- الدكتور محمد مفتاح في تحقيقه للديوان، المجلد الثاني، ص: 506.
[21]- دار صادر، تحقيق: د. إحسان عباس.

المبحثُ الثّالث

الموشَّحات

ليس الباحثُ هنا في مَعرض الحديث عنِ الموشَّحات بمفْهومها العلميّ، وتاريخِ نشأتها، وكوْنها فنًّا عربيًّا خالصًا؛ حيثُ اختلفت فيه تأويلات مصدر النشأة، ومَن هو صاحبُ أوَّل موشحة؛ ولكن تناول الباحث في هذا السياق بعضَ موشَّحات لسان الدين بنِ الخطيب التي تأتي أوزانُها مُطابقةً لأوزانِ الشِّعر التقليدي، وتُشبه المخمَّسات، وتبتعدُ عنِ العامية، وذلك في إطارِ عناصر الدّراما المبثوثة فيها مِن حيث الزمان والمكان:

يا لَيْتَ شِعْري هلْ لَها من إيابْ

يوْمًا وعندَ اللهِ عِلْمُ الغُيوبْ

ساعاتُ أنْسٍ تحْتَ ظِلِّ الشّبابْ

خُضْرُ الحَواشي طيّباتُ الهُبوبْ

أيامَ لا نرْهَبُ وقْعَ النّوى

فنحْنُ منْ سَطْوتِها في أمانْ

عِيري علَى الدّهْرِ شديدُ القُوَى

والشّمْلُ منْظومٌ كنظْمِ الجُمانْ

حتّى إذا لذّتْ كُووسُ الهَوى

وقُلْتُ قدْ نامَتْ عُيونُ الزّمانْ

جاءَتْ أمورٌ لمْ تكُنْ في حِسابْ

عِندي وألْوانُ اللّيالي ضُروبْ

فمَنْ ليَ اليوْمَ برَدِّ الجَوابْ

كِلْني لتسْآلِ الصَّبا والجَنوبْ[22].

يبدأ الشاعرُ في هذا الموشَّح بالاسترجاع والتحسُّر على الماضي بتوظيفِ الخطاب الذي يُلقيه على المُتلقي في أتونِ الزَّمكان، مُستخدمًا عدةَ دَوالٍ في الحيِّز اللغوي الخاصِّ بها، من مثل: (إياب، يومًا، ساعاتُ، تحت، أيام، الدهر، الزمان، الليالي، اليوم).

يطغَى حضورُ الزَّمن في هذا الموشَّح، حيث الشاعر/ السارد يتساءلُ عنْ عودة المحبوبة، وشعوره بالاغتراب النَّفسي لهذا الغياب، ولذلك احتشدَ بمفرداتٍ زمانيَّة متنوعة لتشكِّل بكائيةً عن عاشقيْن لم يحسبَا حسابًا للزمان، وما يفعله بالأحبابِ عن طريق النَّوى والفراقِ والابتعاد، ودائمًا ما يُباغت الزمانُ في ذروة الشُّعور بالسعادة والأمان، وهي الصورةُ الدِّرامية التي قدَّمها بسَلاسةٍ وبراعة:

حتّى إذا لذّتْ كُووسُ الهَوى

وقُلْتُ قدْ نامَتْ عُيونُ الزّمانْ

جاءَتْ أمورٌ لمْ تكُنْ في حِسابْ

[22]- الديوان، ص 794.

ويلحظ الباحثُ هنا الصورة الوصفية التي تعبر عن حالة الفراق والألم بعد أيام قضاها في سعادة وسرور:

لا كلّفَ اللهُ النّفوسُ الرّقاقْ

منْ مضَضِ الأشواقِ ما لا تُطيقْ

طَعْمُ النّوى يا صاحِ مرٌّ المَذاقْ

ونارُ الفِكرِ عذابُ الحَريقْ

قدْ بلَغَتْ بالهَجْرِ روحي التّرَاقْ

فهَلْ إلى نيْلِ الرّضى منْ طَريقْ

واللهِ ما الهِجْرانُ إلا عَذابْ

يا شَدَّ ما تَحْمِلُ منْهُ القُلوبْ

اليومُ في الطّولِ كيَوْمِ الحِسابْ

واللّيْلُ ما للنّجْمِ فيهِ غُروبْ

لعلّ عفْوَ المَلِكِ القادِرِ

يرُدُّ جوْرَ الدّهْرِ ما قدْ عَتا

حتّى متى منْ صرْفِهِ الغادِرِ

أُعْلِنُ بالشّكْوى وحتى متَى

حسْبي أبو الحجّاجِ منْ ناصِرِ

يجْمَعُ منْ شمْليَ ما شُتِّتا

فهْوَ علَى الخَلْقِ أوْقَى حِجابْ

إنْ زخَرَتْ يوْمًا بحارَ الحُروبْ

وهو على الملك الرفيع الجناب

حرز حريز من خطور الخطوب

ملِكٌ عزيزُ الجارِ سامي العُلا

مؤمَّلُ العَفْوِ لمَنْ أذْنَبا

في خُلُقٍ منْهُ وفي مُجْتَلَى

البَدْرُ والشّمْسُ وروْضُ الرُّبا

كأنّه السّيفُ البَديعُ الحُلَى

شفّافُ ماءِ البِشْرِ ماضي الظُّبا

منْ دوْحَةِ المجْدِ الصّريحِ اللِّبابْ

تُجْلَى بمرْآهُ الكَريمِ الكُروبْ

ويُرْتَجى حِينا وحينًا يُهابْ

كالغَيْثِ أو كاللّيْثِ عنْدَ الوثوبْ

موْلايَ جاءَتْكَ تَرومُ الرّضَى

وتطْلُبُ العفْوَ لَها والقَبولْ

وتطْلُبُ الإغضاءَ عمّا مضى

ومُلْكُكَ البَرُّ العَطوفُ الوَصولْ

أقْلَقَها هجْرٌ كجَمْرِ الغَضا

وشفّها عتْبٌ فجاءَتْ تقول

حسْبي عبْدَ اللهِ لكُمْ ذا العِتابْ

إنْ كانَ وأذْنَبْتُ تَراني نَتوبْ

أمْسِ أذْنَبَ العُبَيْدُ واليوْمَ تابْ

والتّوْبُ يمْحو يا حَبيبي الذّنوب[23].

ولعلَّنا نستطيع أن نلمح تكرارَ دالِّ الزَّمان مَقرونًا بألمِ الهجْر وعذابِ الفراق في قوله:

اليومُ في الطّولِ كيَوْمِ الحِسابْ

[23]- الديوان ص: 795

واللّيْلُ ما للنّجْمِ فيهِ غُروبْ

ويعودُ دالُّ الزَّمان للظُّهور في الموشَّح:

لعلّ عفْوَ المَلِكِ القادِرِ

يرُدُّ جوْرَ الدّهْرِ ما قدْ عَتا[24].

وكعادتِه حينَ يلجأ إلى التَّناص في العديدِ من قصائده، فإنَّ الأمر– أيضًا– يتجسَّد بشكلٍ كبير في الموشَّح، حيث يجعلُ من القرآن الكريم مثلَه الأعلى الذي يقتفي آثارَه ليتَّكئ على النصّ الإلهي المعجِز:

قدْ بلَغَتْ بالهَجْرِ روحي التّرَاقْ

وهذا يتناصُّ مع قولِ الله تعالى: {كَلَّا إِذَا بَلَغَتْ التَّرَاقِيَ وَقِيلَ مَنْ رَاقٍ}[25]، وهي إشارةٌ بديعةٌ من لسان الدين بنِ الخطيب في توظيفِ الزمان؛ حيث عندَ الموت يتلاشى الزمانُ وتختفي مُفرداته، وفي هذه الصورة ما يُغني عنْ كثيرٍ من العبارات والأبياتِ التي تُصوِّر قسوةَ الفراق وبُعدَ الأحباب، وما يُحدثُه ذلك في نفْس صاحب التجربةِ المريرة.

وما كان ينبغي للباحثِ– وهو في معْرِض ذكرِ الموشَّحات لدى ابنِ الخطيب– أن يغفلَ أشْهر موشَّحات لسان الدين بنِ الخطيب قاطبة؛ وهو المعروفُ بـ"جادك الغيث"، الذي يحفلُ بغنائيةٍ بديعةٍ استولت على حسّ الكثيرين من المطربينَ والمطربات قديمًا وحديثًا؛ ما جعلَهم يَتَبارونَ في غنائها والشَّدْو بها، والتي يقول فيها:

جادَكَ الغيْثُ إذا الغيْثُ هَمى * * يا زَمانَ الوصْلِ بالأندَلُسِ

[24]- الديوان ص: 794.
[25]- سورة القيامة: 26- 27.

لمْ يكُنْ وصْلُكَ إلّا حُلُما * * في الكَرَى أو خِلسَةَ المُخْتَلِسِ

إذْ يقودُ الدّهْرُ أشْتاتَ المُنَى * * تنْقُلُ الخَطْوَ علَى ما يُرْسَمُ

زُفَرًا بيْنَ فُرادَى وثُنَى * * مثْلَما يدْعو الوفودَ الموْسِمُ

والحَيا قدْ جلّلَ الرّوضَ سَنا * * فثُغورُ الزّهْرِ فيهِ تبْسِمُ

ثم يقول في ختامها:

عادَةٌ ألْبَسَها الحُسْنُ مُلا * * تُبْهِرُ العيْنَ جَلاءً وصِقالْ

عارَضَتْ لفْظًا ومعْنًى وحُلا * * قوْلَ مَنْ أنطَقَهُ الحُبُّ فَقالْ

هلْ دَرَى ظبْيُ الحِمَى أنْ قد حَمَى * * قلْبَ صبٍّ حلّهُ عنْ مَكْنِسِ

فهْوَ في خَفْقٍ وحَرٍّ مثلَما * * ريحُ الصَّبا بالقَبَسِ[26].

وتُظهر قراءةُ النَّص وجودَ عدَّة شخصياتٍ: أوَّلها السارِدُ أو الرّاوي، ثمَّ الملك النعمانُ بنُ المنذر ملكُ الحيرة، وجدَّته الأميرةُ ماء السماء ملكة العراق، واسمُها الحقيقيُّ ماوية بنت جُشم، ثمَّ الإمام مالك، ثمَّ الصحابي أنس بن مالك، ثمَّ المحبوب، ثمَّ الغنيُّ بالله حاكمُ مملكة غرناطة، ثمَّ قيس بن سعد.

وانطلاقًا منِ انْسيابيةِ النَّص ورشاقتِه فإنَّه يُمكن تقسيمُ النَّص إلى وحدتيْن:

الوحدة الأولى: هي وحدةُ الغربةِ والحنين والهجْر والضَّنى والذكريات والأشواقِ والشَّكوى، ووصف طبيعةِ وجَمال الأندلس.

[26]- الديوان، ص 792-794.

والوحدة الثانية: هي وحدةُ مديح الملك الغنيّ بالله حاكم غرناطة. وتربطُ الوحدتيْن رابطةُ "الزمكان".

ولقد حدَّد السارِدُ رابطةَ الزَّمكان في بداية الموشَّح في أولِ مَطلع:

يا زَمانَ الوصْلِ بالأندَلُسِ!

وهذا ما يُشبه البكاءَ على الأطلالِ في القصيدةِ العربية عندَ المشارقة، كقول عنترة بن شداد:

هل غَادَرَ الشُّعراءُ من مُتَرَدَّمِ

أَمْ هل عَرَفْتَ الدَّارَ بعد تَوَهُّمِ؟

ولقدِ استحضرَ توريةً عجيبة في قوله:

ورَوَى النّعْمانُ عنْ ماءِ السّما * * كيْفَ يرْوي مالِكٌ عنْ أنسِ

فكَساهُ الحُسْنُ ثوْبًا مُعْلَما * * يزْدَهي منْهُ بأبْهَى ملْبَسِ

وينبغي الإشارةُ إلى أنَّ النعمانَ المقصودَ هنا ليس الملكَ الشَّهير؛ إنَّما نبات شَقائق النعمان، وهو أحدُ أنواع الزهورِ البريَّة الحمراء التي يُقال إنَّها نبتتْ على قبرِ النُّعمان بن المنذر أشهرِ ملوك الحيرة، أي إنَّ النباتَ يروي عنِ المطر مثلما يروي مالك عن أنس، حتَّى يبدو الروضُ بهذه الزهورِ وقدِ ارتدى ثوبًا مزيَّنًا في أجمل منْظر وصورة، وهذه قدرة فائقةٌ في توظيف التَّورية، وحضور الثقافةِ الإسلامية الطاغية في ثنايا الموشَّح، كما في قصائد الديوان.

ورغمَ ارتباطِ لسان الدين بنِ الخطيب بغرناطة ارتباطًا وثيقًا، حيثُ شهدتْ أرضُها ميلادَه وطفولته وصباه وأمانيه وصولاتِه وجولاته وإنتاجَه العلمي المتنوّع؛ فإنَّنا نجدُه في هذا النصّ

قدِ اختارَ مكانًا كبيرًا للتَّعبير يحملُ مساحةً كبيرة ودلالة أكبر؛ الأندلس.. ليُمارس مِن خلاله الاسترجاعَ والاستباق، ويسردُ- من خلال الزَّمن النفسي- ما يعتلجُه من ذكرياتٍ عِذاب وخواطرَ وآلامٍ ومديح.

وقد حفلَ النصُّ بدالِّ الزمان: حلم- خلسة- الدهر- ليالٍ- الدجى- كلمح البصر- حين- الصبح- عهد- عيد- الغلس- الوقت - ذكرى زمان.

وهو ما أدَّى إلى أن يكون دالُّ الزمان- هذا- مُهيمنًا بكلِّ تجلّياته على النصِّ الذي حدَّد من البدء أنَّ المكان هو الأندلس، ومع ذلك فإنَّه لم يغفل قيمة المكان فقد حؤصَ على أن يلمحَ القارئ بعضَ دوالِّ المكان، من مثل: الرَّوض- الحيّ- رحب الفضا- مقترب- بعيد- بيتُ النصر.

بل يرى الباحثُ أن المكان هنا يفرضُ سَطوته، فيُكثر الساردُ من وصفِ طبيعة الأندلس، ويستفيضُ في ذلكَ ليشعر المُتلقي أنه في بُستانٍ تجري من تحتِه الأنهار؛ حيث بدأ بالحديثِ عنِ الغيث: المطر، متمنّيًا نزولَ الأمطار كتحيةٍ لهذه الأيام السَّعيدة التي قضاها.

ثمَّ تبدأ عمليةُ الفلاش باك والتحسُّر على الماضي السعيد الذي أصبحَ كأنه مجردُ حلمٍ استغرق عدةَ دقائق ليستفيقَ على الواقع المريرِ، والمؤلم لقلبِه وروحه الذي جعله يتمنَّى عودةَ أيام السُّرور والسعادة في ظلِّ الطبيعة الخلّابة والسّاحرة ليصلَ إلى الشَّكوى المريرة التي تجعله لا يرى في الكون سوى موطنه غرناطة:

ضاقَ عَنْ وجْدي بكُمْ رحْبُ الفَضا * * لا أبالِي شرْقُهُ منْ غَرْبِهِ

ولقدْ بدَا حضورُ المكان مشتّتًا ليشكِّلَ هاجسًا للسارد الذي يُعاني من الفراق، وسرعانَ ما يمزجُ المكانَ بالزمان في البيت التالي:

فأعِيدوا عهْدَ أنْسٍ قدْ مضَى * * تُعْتِقوا عانِيكُمُ منْ كرْبِهِ

يتمنَّى ويرجو عودةَ عهدِ الحُبِّ والصفاء والوصال؛ لأنَّ هذا العهدَ المنْصرم كفيلٌ بأنْ يحرِّره من قيود سجن الأشواق الذي فُرِضَ عليه.

ثمَّ يعمدُ إلى التَّضمين مباشرةً بآيةٍ من القرآن الكريم:

ما لقَلْبي كلّما هبّتْ صَبا * * عادَهُ عيدٌ منَ الشّوْقِ جَديدْ

كانَ في اللّوْحِ لهُ مكْتَتَبا * * قوْلُهُ "إنّ عَذابي لَشديدْ"

وهو يضمِّن الآيةَ الكريمة: {وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ}[27].

وهذه من الصورِ العَجيبة التي يحفلُ بها ديوانُ لسان الدين بنِ الخطيب، والتي تؤكدُ أنَّه كان يُلِمُّ– بتفوقٍ واقْتدار– بالقرآن الكريم حتَّى يوظفَه في ثنايا بعضِ المواقف التي يتعرَّض لها في شِعْره.

ويسلِّم الساردُ بحقيقة أنَّ البكاءَ على اللبنِ المسْكوب لا يفيدُ؛ فلا عتاب ولا حزن يُعيد الماضي، بل من السهل عليه حينها أن يُعلنَ استسلامَه، فنجدُه يسطِّر هذا المونولوجَ الخاطف الذي يتحوَّل بعدَه إلى ضميرِ المخاطب، وهي من الصورِ العجيبة أيضًا:

سلِّمي يا نفْسُ في حُكْمِ القَضا * * واعْمُري الوقْتَ برُجْعَى ومَتابْ

دعْكَ منْ ذِكْرى زَمانٍ قد مضى * * بيْنَ عُتْبَى قدْ تقضّتْ وعِتابْ

والبيتُ الأخير يُشبه قولَ الإمام البوصيري:

دَعْ ما ادَّعَتْهُ النَّصارَى في نَبيِّهِمِ

وَاحكُمْ بما شِئْتَ مَدْحًا فيهِ واحْتَكِمِ

[27]- سورة إبراهيم: 7.

وعقبَها مُباشرةً نجده يُمارس هوايتَه في حُسن التخلُّص ببراعةٍ فيتحوَّل إلى مدح الغني بالله:

واصْرِفِ القوْلَ إلى المَوْلَى الرِّضى * * فلَهُم التّوفيقُ في أمِّ الكِتابْ

الكَريمُ المُنْتَهَى والمُنْتَمَى * * أسَدُ السّرْحِ وبدْرُ المجْلِسِ

ينْزِلُ النّصْرُ عليْهِ مثْلَما * * ينْزِلُ الوحْيُ بروحِ القُدُسِ

مُصْطَفَى اللهِ سَميُّ المُصْطَفَى * * الغَنيُّ باللهِ عنْ كُلِّ أحَدِ

مَنْ إذا ما عقَدَ العهْد وَفَى * * وإذا ما فتَحَ الخطْبَ عقَدْ

مِنْ بَني قيْسِ بْنِ سعْدٍ وكَفى * * حيْثُ بيْتُ النّصْرِ مرْفوعُ العَمَدْ

وهذه هي الوحدةُ الثانية من النَّص، فبعدَ الشَّكوى والحنينِ والألم، ووصْف الطبيعةِ وتذكُّر الماضي؛ يعمدُ إلى مدْح الغنيِّ بالله ليحوّل مسارَ الأحداث تمامًا، وبعد أنْ أخذَ المُتلقي في رحلةٍ إلى الأندلس، وطافَ به في حدائقها وأماكنِها التي تحفلُ بالزُّهور والجمال، ووصفِ الحبيب حُلوِ اللّمى الذي أضْناه بالهجْر والبُعد، وبعدَ هذه البكائيةِ الحارَّة التي جعلتْه يعتقدُ أنَّ اللوح المحفوظَ كتبَ على قلبِه العذابَ الشديد؛ فجأةً.. يظهرُ على المسرح أبو عبد الله محمدٌ الخامس ملكُ غرناطة، الشَّهير بـ الغني بالله، فأيُّ إلمامٍ هذا بعناصر الدِّراما لدى شاعرنا الكبير لسانِ الدين بن الخطيب الذي جعلَه يحافظُ على تَماسُك النَّص بما لا يخلُّ بما يريدُه الساردُ من تحكُّم المشْهد الدِّرامي على ساحة السطْر الشِّعري!

وفي الوحدةِ الثانية يوظِّف الدلالةَ التَّصويرية لتُبرهنَ على عظمةِ الممدوح- وإنْ أغرَبَ في بعضها- لتبرهنَ على صحةِ هذا العرض الذي يُقدِّمه على خشبة المسرح، ويُقرّر فيه صورةً تحمل ملامحَ إنسانيةً وإيمانية يستعير لها ألفاظًا لها رصيدٌ كبير، ووقْعٌ أكبرُ لدى المسلمين، فصوّر انتصاراتِه بأنَّها تُشبه نزولَ سيدنا جبريل على رسول الله- ﷺ- بالوحي،

كما أشار إلى أنه تمَّ اختيارُه من الله تعالى، فهو مصطفًى، واسمُه محمَّد على اسمِ المصطفى محمد صلَّى الله عليه وسلم!

ويتناصُّ مع القرآن الكريم؛ حيث قول الله تعالى: {اللَّهُ الَّذِي رَفَعَ السَّمَاوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ}"[28].
حيْثُ بيْتُ النّصْرِ مرْفوعُ العَمَدْ

وفي الختام، يجدُ الباحث أنَّه أصبحَ من الواضِح والجَليّ قدرةُ ابنِ الخطيب على المزجِ بين الزَّمان والمكان، وكذلك ما يعطي لمحةً دلاليَّة على علوِّ النَّزعة الدرامية عند لسان الدين بن الخطيب، وكذلك على حضور بعضِ عناصر الدِّراما (لا سيَّما الزمان والمكان) في ثنايا شِعره.

[28]- سورة الرعد: 2.

الهوامش

1- أنيكست: تاريخ دراسة الدراما: نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، ترجمة: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2000م.

2- جماليات المكان في الشعر المعاصر، قراءة ظاهراتية تأويلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2014، ص 37.

3- رابح عبد الله المغراوي، ابن الخطيب الأندلسي من الانقلاب إلى الاغتيال (760- 776 هـ / 1359- 1374م)، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم التاريخ، جامعة مُحَمَّد الأول، المملكة المغربية، الحولية رقم 26 2002م، ص 20.

4- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، 1994م، ص270.

5- الديوان،ص 154.

6- الديوان، ص 155.

7- الديوان،ص 108.

8- الديوان،ص 145.

9- الديوان، ص 157- 160.

10- بليونش أو بنيونش: بكسر أوله، وتسكين ثانيه، وياء مضمومة، وشين معجمة: مدينةٌ من نواحي سبتة بالمغرب. معجم البلدان، الحموي، دار صادر، بيروت، 1993، ج1، ص 493.

11- الديوان ص 608.

12- الديوان 622.

13- الديوان ص 703.

14- جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، المجلس الأعلى للثقافة،ط2 1997، ص 45.

15- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 77.

16- فاطما عبد المطلب محمود، تداخل الفنون في الشعر لدى جيل الستينات بمصر، دار البلاغة للطباعة والنشر والتوزيع، ص 377.

17- الديوان، ص505- 506.

18- سورة البقرة: 49.

19- هكذا وردت في النَّص الأصْلي للديوان بينما صوابها (ما)؛ لأن الفعل الماضي زال لا تأتي معه إلا (ما) بينما مضارعه تأتي معه (ما) و(لا)، ولعل الشاعر أراد هنا استمراريةَ الحزن.

20- الدكتور مُحَمَّد مفتاح في تحقيقه للديوان، المجلد الثاني، ص: 506.

21- المرجع المذكور، دار صادر، تحقيق: د. إحسان عباس.

22- الديوان، ص 794.

23- الديوان ص: 795

24- الديوان ص: 794.

25- سورة القيامة: 26- 27.

26- الديوان، ص 792-794.

27- سورة إبراهيم: 7.

28- سورة الرعد: 2.

المصادر والمراجع

أوَّلًا: المصادر:

- ديوان لسان الدين بن الخطيب.

ثانيًا: المراجع:

- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، الأنجلو المصرية، ط3 1994م.
- ابن منظور المصري، لسان العرب، ج1، دار المعارف، 1984م.
- أحمد بن محمد المقرّي التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت، ج 5.
- أحمد الصغير، العَناصرُ الدِّرامية وتشكُلاتِها الفنِّية، بحثٌ محكَّم.
- أحمد مختار البزرة، الأسر والسجن في أشعار العرب، مؤسسة علوم القرآن، 1985.
- أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، الطبعة السادسة عشرة، 2008.
- أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، الأنجلو المصرية، ط 2، 2019م.

- أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، 1953.
- السيد أحمد عمارة، الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي، التركي للطباعة، 1994م.
- أنيكست: تاريخ دراسة الدراما: نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، ترجمة: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2000م.
- بدران عبد الحسين حمود، النزعة الدرامية في شعر البياتي، مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد 18، العدد 5، يوليو 2011.
- توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة مصر، 1988م.
- جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات (304) 1982م.
- جودت الركابي ، في الأدب الأندلسي،، دار المعارف، الطبعة السادسة، 2008م.
- جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، المجلس الأعلى للثقافة،ط2 1997.

- رابح عبد الله المغراوي، ابن الخطيب الأندلسي من الانقلاب إلى الاغتيال (760-776 هـ / 1359- 1374م)، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم التاريخ، جامعة محمد الأول، المملكة المغربية، الحولية رقم 26 2002م.
- سيزا قاسم، بناء الرواية، مكتبة الأسرة 2004م.
- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 279. دار الفكر العربي، ط 3، القاهرة 1995.
- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 248، الطبعة الثانية، أغسطس 1999م.
- فاطيما عبد المطلب محمود، تداخل الفنون في الشعر لدى جيل الستينات بمصر، دار البلاغة للطباعة والنشر والتوزيع.
- لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ت: محمد عبدالله عنان، ج 4، مكتبة الخانجي، ط 4، 2001م.
- لسان الدين بن الخطيب، الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، 1963م، ط 1.
- محمد إبراهيم الطاووس، الاتجاه القصصي في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، 2004م.

- محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 1994.
- محمد عبد المطلب، الحوارات القرآنية، قراءة حجاجية، دار النابغة للنشر والتوزيع، 2021م.
- مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، بيروت، دار العلم للملايين،ط 3، 1975.
- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 2003.
- ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج 3.