السياقات الدلاليّة للآلات الموسيقيّة في الشعر الأندلسي

د. أحمد عادل عبد المولى [1]

المقدمة

شُغِف الأندلسيون بالغناء والموسيقى شغفا كبيرًا وولعوا به حكامًا ومحكومين، فكان من أهم الأعمدة الثقافيّة وأبرزها في الشخصية الأندلسيّة، وقد وُثّق ذلك نقشًا وشعرًا، فمما "يثبت شغف أهل الأندلس بالغناء والموسيقى، النقوش المحفورة في علب العاج الأندلسيّة، وهي نقوش تمثل مجالس الطرب والموسيقى، وتصور بعض الآلات الموسيقيّة– مثل المزمار والعود– في أيدي موسيقيين، ويتجلّى في أحد هذه النقوش خليفة من خلفاء بني أمية، وقد طرب طربًا شديدًا عند سماعه غناء تصحبه موسيقى، وتعبّر هذه الصورة وتنطق في جلاء عن ولع الخلفاء الأندلسيين بفني الغناء والموسيقى."[2]

ولمّا كان الشعر مرتبطًا ارتباطًا وثيق الصلات بالموسيقى، فالشعر فن العربية الأول الذي يزداد رونقه وبهاؤه بالتلحين والغناء، تغنّى الشعر أيضًا بالموسيقى ومجالس أنسها، وأدخلها في سياقات دلاليّة عديدة، وكأنه يردّ الجميل للمعازف التي تدندن كلماته، وللنغمات التي ترنّم تعبيراته، وللإيقاعات التي توقّع أبياته.

---

(1) أستاذ البلاغة والنقد الأدبى المساعد، كلية اللغات والترجمة، جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.

(2) د. السيد عبد العزيز سالم: في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1985م، ص148.

(ISSN : 2536 - 9555)

ويأتي هذا البحث ليرصد السياقات الدلاليّة للآلات الموسيقية في الشعر الأندلسيّ، ويحللها أسلوبيًّا ليكشف عن جماليّات هذا الحقل الدلاليّ في النص الشعريّ الأندلسيّ من خلال مباحث ثلاثة تبعًا لتصنيف الآلات الموسيقية الواردة، فتكون البداية مع الآلات الوترية، ثم آلات النفخ، ثم آلات الإيقاع.

"وعرفت الأندلس –منذ عهد زرياب– الأوركسترا، ولم تكن يُعرف قبله سوى الغناء الفردي والتخت وعدد أفراده محدود. ولا تزال بعض طوابع هذه الموسيقى العربية ماثلة في الموسيقى الإسبانيّة كما في صيحات الفلامنكو الإسباني، ولا تزال اللغة الإسبانيّة تحمل الأسماء العربية لبعض آلاتها."[(3)]

ولم نجد فيما بحثنا وتتبعنا من خصّ هذا الحقل الدلاليّ في الشعر عامة والأندلسيّ خاصة بدرس مستقل، في حين أُفردت الآلات الموسيقيّة الأندلسيّة وتاريخها بالدراسة من قبل، ومن هذه الدراسات ما يعرج علىالشعر استئناسا، ومن البحوث ما درس أشعار الطرب الأندلسيّ.*

(3) د. شوقي ضيف: تصدير معجم الموسيقا، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 2000م، ص: ز، وح.

*من هذه الدراسات على سبيل المثال: د. عبد الرحمن الحجي: تاريخ الموسيقى الأندلسية، أصولها، تطورها، أثرها على الموسيقى الأوروبية، دار الرشاد، بيروت، 1969م، ود. عبد العزيز بن عبد الجليل: الموسيقى الأندلسية المغربية، عالم المعرفة، (129)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت، 1988م. ود. عبد الهادي التازي:أشعار الموسيقى الأندلسية: موضوعاتها، لغتها، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، العدد (76)، 1995م، ص ص 310: 336.

المبحث الأول
الآلات الوتريّة

أولاً: العــود:

حظيت الآلات الوتريّة في الأندلس، ولاسيّما العود – وحُقّ له ذلك– بالعناية الشعريّة البالغة، فهوملك التخت الشرقيّ والجوق المغربيّ والأندلسيّ، وعنوان الطرب العربيّ.

وقد "أجمعت المصادر التاريخية التي عُنيت بالآلات الموسيقية على ذكره والحفاوة بدوره، واكب أدق مراحل تطور الموسيقى الأندلسية كما ظل يحتل من بين سائر آلاتها العتيقة مركز الصدارة طيلة فترات طويلة... ولا يزال يشكل الأرضية الأساسية والضرورية لبناء القواعد التي تشاد عليها النظريات الضابطة للموسيقى العربية...

ولعلّ هذا ما جعل العود على مر العصور الآلة الأكثر استئثارًا باهتمام ممارسي الموسيقى العربية على تنوع ألوانها، وما جعله على لسان الشعراء يذكرون أجزاءه وطريقة تركيبها، ويصفون عازفيه وطريقة حس أوتاره"[4].

والمتتبع للسياقات الدلالية للعود وأوتاره يجده قد طوّف بين أفلاك عديدة في الخطاب الأندلسيّ. ولتكن البداية في إشبيليّة مع ابن حمديس الصقلّي الذي ورد العود عندهفي سياق إثارة الشجون، وتهيج البكاء صبابة ولا سيّما وهو مصاحِب للغناء، في قوله[5]:

(4) د. عبد العزيز بن عبد الجليل: الموسيقى الأندلسية المغربية، ص219، و220.
(5) ديوان ابن حمديس، صححه وقدّم له: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1960م، ص130.

(ISSN : 2536 - 9555)

وَلَقَد يَهيجُ لِيَ البُكاءَ صَبابَةً شادٍ مُطوَّقُ آلةِ التّغريدِ
باتَت سَواري الطَلِّ تَضرِبُ ريشَهُ بجواهرٍ لم تَدْرِ سِلْكَ فريدِ
غَنّى عَلى عُودٍ يَميسُ بِهِ كَما غَنّى التَقابُلَ مَعْبَدٌ في العُودِ

كما أتى ذكره مقترنًا بالليل، وصرف النوم، تابعًا لذكر الخمر، كما يصف ابن حمديس المدامة في الزجاجة، فيقول(6):

وأَبرَزَ مِنها في الزُّجاجَةِ جَوهَرًا نُسائِلُهُ بِالشَّمِّ عن عَرَضِ السُّكرِ
تَمَيّعَ منها كالنّضَارِ مُشَجَّرًا وإن كان في ريّاهُ كالعنبر الشَّحري
أدرنا شُعاعَ الشمس منها بأنجُمٍ نُبَادرُها مملوءةً من يدِ البَدرِ
على حينِ شابتْ لمَّةُ اللَّيل بالسَّنا ونَفّرَ عنَّا نَوْمَنَا العودُ بالنقرِ

ويأتي العود مصاحبًا للخمر في سياق المفارقة بين حال أولي النَّعمة من أصحاب الملذات بإزاء الأمير أهل الشدائد والبأس، كما في مدح ابن حمديس للمعتمد حين يقول(7):

فاقْضِ أوطارَ اللذاذاتِ على نَقْرِ أوتارِ الغَزالِ الغَرِدِ
فَلُحونُ العودِ والكاسُ لَنا والندى وَالبَأسُ لِلمُعتَمِدِ

فقد أراد عقد مقارنة بين حال الرعية في لهوها والراعي الذي يحمل همها، بتركيب مماثل في الشطرتين، وهو المبتدأ ثم المعطوف، ثم الخبر بالجار وهو لام الاختصاص ثم المجرور، ومن الطريف أنه– كما جاءت رواية الديوان– سهّل

(6) السابق، ص215.
(7)السابق، ص140.

الهمزة في (الكاس) وحققها في (البأس) رغم أن التركيب يستقيم في الحالتين، بل كان الأولى ليتحقق الجناس بين الدالّين، ولكن إرادة المفارقة بين حال أهل اللهو وأهل البأس، ناسبها التسهيل في الأولى، والتحقيق في الثانية تأكيدًا للمباينة بين حال الرخاء وحال الشدة.

ويبدو أن العود والخمر كانا من المتصاحبَين على نفي الهمّ والكرب عند ابن حمديس؛ إذ يقول في قصيدة أخرى في مدح الأمير أبو الحسن علي بن يحيى[8]:

ونَفَيتُ الهَمَّ بِبِنتِ الكَر (مِ وَنَقرِ العودِ فَلَم يَعدِ

ويسهب القول في نفي الهم والأسى بالخمر والعود والمزمار والطار مع إضافة القيان الراقصات في قوله[9]:

فتىً دارَسَ الخمرَ حتَّى دَرى عَصيرَ الخُمــورِ وأَعصارَها
يَعُدّ لما شئتَ من قهوةٍ سنيها ويَعــرِفُ خَمّارها
وَعُدنا إلى هالَةٍ أَطْلَعَتْ عَلَى قُضُبِ البانِ أقمارَها
يَرى مَلِكُ اللَّهوِ فيها الهُمومَ تثــورُ فيقــتلُ ثوّارَهَا
وقد سكّنَتْ حركاتِ الأسى قــيانٌ تُحَــرّكُ أوتارَها
فَهَذي تُعانِقُ لِي عُودها وَتــلكَ تُـقَــبّلُ مِزمَارَها
وَرَاقِصَةٍ لَقَطَتْ رِجْلُها حسابَ يدٍ نَقَرَتْ طارَها

فهنا تثور الهموم، فيسكّنها باللهو ويقتل ثوارها، أما حركات الأسى فتسكنها القيان حين تحرّك (الأوتار)، فيتساوق ذلكمع استدعاء دوال من معجم العشق

(8)السابق، ص160.
(9)السابق، ص182.

(ISSN : 2536 - 9555)

حين ذكر العود في أيديهاوالمزمار في أفمامها، فجاء بالفعل (تعانق) مع (العود)؛ ليصف وضع الإمساك به حال العزف، وجاء بالفعل (تقبّل) رامزًا لوضع النفخ في (المزمار).

ومن الجدير ذكره هنا أن ابن حمديس قد بدأ قصيدته هذه بقوله:

قَضَتْ في الصِّبا النَّفسُ أوطارَهَا وأَبلَغَها الشَّيبُ إنذَارَها
نَعَمْ وأُجِيلَتْ قِدَاحُ الهوَى عَلَيها فَقَسَّمْنَ أَعْشارَها

فيكشف مطلع القصيدة عن سياقها الدلاليّ الأصيل الذي هو سبب ثورة الهموم، وهو التحسر على أيام الشباب الذي ولّى، فاشتعل الرأس شيبًا منذرًا النفس بعد أن قضت أوطارها. ولنا عود إلى هذه الأبيات في أثناء الحديث عن آلة (الطار) من آلات الإيقاع.

ويبلغ الأمر مداه عند ابن حمديس إذ يجعل الاشتغال بالخمر والغناء بالعود هو العيش كله، وإذا كان العناق للعود والتقبيل للمزمار فيما سبق، فإن ريشة العود (المضراب على العود) تستحيل بفاعليّة التشبيه لسانًا، ويد الغانية العازفة بعد أن كانت بنانًا كالعَنَمة في التشبيه المعهود[10]، صارت فمًا يسأل الشاعر لثمَه، فيتجلّى تراسل الحواس في أعلى صوره، حيث تنتقل اليد من دائرة اللمس إلى دائرة البث،وترسم لنا الشعريّة صورة بديعة للريشة البارزة في يد العازفة باللسان الخارج من الفم، وذلك في قوله[11]:

(10)جاء في اللسان في مادة (عنم): "العَنَمُ: شجر لَيِّنُ الأَغصانُ لَطِيفُها يُشَبَّهُ به البَنان كأَنه بَنان العَذارى، واحدتها عَنَمةٌ"، انظر: ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ط3، بيروت، 1414هـ، 12/ 429.

(11)ديوان ابن حمديس، ص420.

فالعيشُ في شربها مُعَتَّقةٌ بسكرها في العقول محتَكِمَه
على غناءٍ بعودِ غانيَةٍ يُجْري عليها بنانُها عَنَمَه
لسانُ مضرابِها ترَى يَدَها له فمًا ليتني لثمتُ فَمَه

* * *

ويفرد كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس بابًا "**في العود والطنبور وسائر المعازف**"، يكشف فيه عن حضور هذه الآلات في شعر الفترة الأمويّة والعامريّة، حتى إن إسماعيل بن بدر الذي ولاه الناصر كتابته الخاصة، ثم ولاه إشبيلية، قد استهدى عودًا من عبد الحميد بن يسيل، فبعث إليه بعود بالٍ، فكتب إليه إسماعيل[12]:

جُدتَ لي منكَ حينَ جُدتَ بعودٍ كانَ فيما مضَى لآلِ الوليدِ
رقَّعتْهُ الأكفُّ جيلًا فجيلًا فهو عندي فُسَيفِسا من عودِ
نَسَجتْ فوقَه العناكبُ لمَّا حَسِبَتْهُ رسمًا عفا من بُرُودِ

وهذه الأبيات على طرافتها الهزليّة، تُفصح بقدر العود عند الأندلسيّ الذي يطلبه إهداء، ولا يرضى بالرديء منه، فيصف قِدمه البالي بنسج العناكب فوقه كأنه طلل دارس. "والغريب أن النصوص التي تتميز بالطرافة هي التي نستطيع عن طريقها أن نتمثل مظاهر الحضارة، فهي التي تلفت انتباهنا للتفاصيل

(12) أبو عبد الله محمد بن الكتّاني الطبيب: كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1966م، ص110. وانظر ترجمة إسماعيل بن بدر في فهارس الكتاب نفسه، ص300.

(ISSN : 2536 - 9555)

الصغير لجوانب الحياة اليوميّة...،ويبدو أن الموسيقى والشعر قد اختلطا بالحياة الأندلسيّة، وأصبحا من مظاهر الطبيعة."[13]

وإذا انتقلنا إلى غرناطة، نجد **(نسج العناكب)** يأخذ بعدًا رمزيًّا جديدًا مع العود؛ إذ نرتجلّى فاعلية التشبيه عند لسان الدين بن الخطيب في الكشف عن دقة الإحكام في العزف، واستنطاق نغمات العود، وذلك حين يجعل وقع الأنامل فوق أوتار العود كنسج العناكب لخيوطها، فيقول في وصفه لليلة أُنس[14]:

وَلَيْلَةِ أُنْسٍ بَاحَ مِنَّا بِهَا الهَوَى فَهُزَّتْ لِتَرْجِيعِ الثَّقِيلِ المَنَاكِبُ

بِعُودٍ تَرَى وَقْعَ الأَنَامِلِ فَوْقَهُ كَمَا اجْتَهَدَتْ فِي نَسْجِهِنَّ الْعَنَاكِبُ

حَشَدْنَا جُمُوعَ اللَّحْنِ مِنْهُ فَأَقْبَلَتْ كَتَائِبَ تَقْفُوْ إِثْرَهُنَّ كَتَائِبُ

ويُسهب الخطاب هنا في وصف اللحن فيذكر أولاً أداءَه وإيقاع لحنه **(ترجيع الثقيل)*** إلى جانب أثره الانفعالي **(هزّ المناكب)**، ثم يذكر أداة ذلك وهو **(العود)**،

(13) د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987م، ص231، و234.

(14) ديوان لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: د. محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1989م، 1/ 108.

* يقول صاحب كتاب النغم في الموسيقى: "والإيقاعات الثقيلة هي الأصل الذي تُبنى عليه الألحان الجيدة، كما في استعمال القدماء... والإيقاعات التي كانت متداولة في نظم الغناء قديمًا هي تلك الثمانية...: "الثقيل الأول وخفيفه، ثم الثقيل الثاني وخفيفه، ثم الرمل وخفيفه، ثم الهزج وخفيفه...". انظر: رسالة يحيى بن علي بن يحيى المنجّم المتوفّى سنة 300هـ: كتاب النغم في الموسيقى، حققها وشرحها وصاغ طرائق الأصوات: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتب والوثائق القومية، 2008م، ص62.

فناسب أن يختم هذه اللقطة اللحنيّة بالصورة الاستعاريّة التي تبدو فيها ألحان العود جموعًا محشودة؛ لتدخل في سياق الكتائب التى تتابع تترى.

كما أتى استنطاق العود عند لسان الدين في سياق المديح للسلطان كمدحه لأبي الحجاج يوسف حاكم غرناطة(15):

واسْتَنْطَقَتْ عُودًا بمِدْحَةِ يُوسُفٍ مَوْلَى الوَرى شَمَلَ الوُجودَ سَماحا
فسَرَى السّرورُ بِنا الى أنْ لمْ نُطِقْ صَبْرًا وكِدْنا نَبْذُلُ الأرْواحا

ولا يجانبنا الصواب إذا ما قلنا إن في استنطاق العود إعلاءً للنغمات لتشارف بلاغة الكلمات في مطالع الشعراء الخمريّة، يقول ابن الأبّار الإشبيليّ(16):

نَطَقَ العودُ فعاتِبْ مَنْ نَطَقْ واصْطَبِحْها مُزَّةً أو فاغْتبقْ
لا تَدَعْها قهوةً كرخِيَّةً لم يَدَعْها نَوحٌإذ خاف الغَرَقْ

ولئن ثار أبو نواس على الطلول بالخمر في المشرق، فإن ابن حمديس يأخذ بمذهبه، ذاكرًا نسبته بالولاء (الحكميّ)، ولكنه يفضله بأن ثار على الطلول بالخمر واستنطاق نغمات العود في الأندلس، حيث يقول في مقدمة قصيدة في مدح المعتمد إثر انتصاره على ألفنش في الزلاقة(17):

(15) ديوان لسان الدين بن الخطيب، 1/ 223.
(16) ديوان ابن الأبّار الخولاني، جمعوتحقيقودراسة: د. محمد حسين المهداوي، ود. عدنان محمد آل طعمة، دار الفرات للثقافة والإعلام، العراق، ط1، 2017م، ص76.
(17) ديوان ابن حمديس، مصدر سابق، ص435.

(ISSN : 2536 - 9555)

خلعتُ على بُنيّاتِ الكرومِ محاسنَ ما خُلِعْنَ على الرسومِ
أخذتُ بمذهب الحكَميّ فيها وكيفَ أميلُ عن غرَض الحكيمِ؟
وما فضلُ الطلول على شَمُولٍ تمجّ المسك في نَفَس النسيمِ
يُجدَّدُ حبّها في كلّ قلبٍ إذا صقلتْهُ من صدئ الهمومِ
...
وما استنطقْتُ من طَلَلٍ صَموتٍ كأنّ له إشاراتِ الكليمِ
بل استنطقْتُ بالنّغماتِ عودًا تَنَبّهَ مُطْرِبًا في حِجْر رِيمِ

ولم يكتفِ الخطاب الأندلسيّ في ثورته على الطللبأن يُكنّي عن أبي نواس بذكر نسبته، بل قام بالتصريح واستدعاه بكنيته المعروف بها (أبو نواس) في سياق المزاوجة بين اللهو بالعود والتلذذ بالشراب، ويتضح ذلك في وصف ابن فُركون لعشيّة بنُبْلَه، وهي من قرى غرناطة حين يقول[18]:

والعودُ يُسْمِعُ صوتُهُ في كفِّه ما شاءَتِ العُشّاقُ من مرغوبِها
باحَتْ بمَكْنونِ الهَوى أوْتارُهُ فشَفَتْ فُؤادَ غَريمِها بغَريبِها
بأنامِلٍ لم ترْقَ مِنبَرَ عودِها إلا أباح الشُرْبَ وعْظُ خَطيبِها
...
لا تَنسَها فبِواجِبٍ أنْ يُقْتَدى بأبي نُواسٍ في محلِّ خَصيبِها
لا تصْحُ عنْها إنّ ربَّك قد قَضى كرَمًا وإنْعامًا بمحْوِ ذنوبِها

(18) ديوان ابن فُركون، تقديم وتعليق: محمد بن شريفة، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، ط1، 1978م، ص254، و255.

فهو يستدعي بقوله **(بأبي نُواسٍ في محلِّ خَصيبِها)** إلى رحاب الخطاب أبا نواس ومدحه للخصيب والي مصر بقوله:

أَنتَ الخَصيبُ وَهَذِهِ مِصرُ فَتَدَفَّقا فَكِلاكُما بَحرُ(19)

وفي ذلك إلحاح على تبعيّة الغناء والعود للشراب في خمريّات شعراء الأندلس، ووصف مجالس اللهو.

كما يستغل ابن فُركون فكرة التشخيص المفارق الذي يبدو فيه العود ناطقًا بغير لسان، فينوب ترنمه عن خفيّ الجنان، فيقول عن ليلة أُنس(20):

وأفادَتْ سمْعي وكفّي غِناءً وغِنًى راقَني ونعّمَ بالِ
صوْتَ شادٍ على ترنُّمِ عودٍ يهَبُ السُّولَ منهُ قبْلَ السّؤالِ
عودُهُ ناطِقٌ بغيْرِ لِسانٍ بخَفيّ الضميرِ دونَ مَقالِ
نَغَماتٌ عنِ المَرينيّ تُرْوى وهْيَ بالمَوصِليّ ذاتُ اتّصالِ

فنحن بإزاء عود معطاء، تهب نغماته ما تفتقر إليه النفوس قبل أن تسأله، وبإزاء نغمات تفتح أفق الاتصال الثقافي بين المغرب المرموز له بالموسيقيّ **(المريني)** والمشرق المرموز له بكبير الموسيقيين فيه **(إسحاقالموصلي)**، هذا الاتصال الذي تُمعِن الشعريّة فيه باستثمار الجذر اللغوي (وصل) المشترك بين العلم **(الموصلي)** والمصدر **(اتصال)**.

وينتقل مشهد الفتاة المغنيّة العازفة على أوتار العود من القصيدة الأندلسيّة، إلى الموشحة، كنوع من التبادل التأثيريّ بين الفنين، حيث إن المنظومات في فن

(19)انظر تعليق المحقق بحاشية ديوان ابن فركون، ص255.
(20)السابق، ص317.

(ISSN : 2536 - 9555)

التوشيح "قطع عنائيّة في المقام الأول، وقد كان بعض الوشاحين ينشدونها في الأسواق على آلات وتريّة..."[21]فهذا الأعمى التطيلي الإشبيليّ النشأة والمُقام يتغنّى في إحدى موشحاته بغناء فتاة حسناء على العود فيما رواه عنه صاحبالمُغرب في حُلى المَغرب[22]:

يا حُسْنَها من فتاةٍ رُوْدِ
زارتْهُ يومَ صباحِ العيدِ
غنّت على رأسْهِ في العُودِ

خلِّ سِوَاري وَخُذْ همياني حبيبي أحمدْ
واطلعْ معي للسريرْ حَيّوني تَرْقُدْ مُجَرَّدْ

والحق أن العود كان له حضوره الأثير في إشبيليّة ولا سيّما في بلاط بني عبّاد،ومن الجدير بالذكرالرواية المشهورة عن ابن رشد التي قالها لابن زهر في المفاضلة بين قرطبة وإشبيلية: "... إذا مات عالمٌ بإشبيلية فأريد بيع كتبه حملت إلى قرطبة حتى تباع فيها، وإن مات مطربٌ بقرطبة فأريد بيع آلاته حملت إلى إشبيلية..."[23].

(21) د. صلاح فضل: طراز التوشيح، قراءة نصية حرة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2014م، ص57.

(22) ابن سعيد المغربي: المغرب في حلى المغرب، حقّقه وعلّق عليه: د. شوقي ضيف، ط4، دار المعارف، القاهرة، 1995م، 456/2، وديوان الاعمى التطيلي، جمعه وحقّقه وشرحه: محيي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2014م، ص315.

(23) شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر– بيروت – لبنان، 1968م، 1/ 155.

ومن ثَمَّ نجد ابن عمار يستثمر العود في مدح المعتضد عباد ويذكر فتح ابنه قرمونة وإحراقه إياها، كاشفًا عمّا يصرف الممدوح عن كأس الشراب ونغمات العود، وهو الانشغال بالحرب والإسراع في العطاء للمستجدي، فيقول(24):

معتقة أهدت إلى الورد لونها وجادت برياها على العنبر الورد
فأكثر ما يلهيك عن كأسها الوغى وعن نغمات العودِ نغْمَةُ مستجدِي

وإذا كان ذلك من ابن عمّار لبني عبّاد، فإن المعتمد نفسه يستدعي العود استدعاءً في شعره للغناء فيخصص له مقطوعة، جاء فيها(25):

غَلَبَ الكَرى وَوَنَت مَطايا الراحِ وَاشتَقنَ شَدوَ حُداتها النُّصَّاحِ
فابْعَث نَشاطَ سَئومِها وَحَسيرِها بغناءِ حاديها أَخي الإِفْصَاحِ
لِيُقيمَ ذاكَ العودُ مِن رَسم السُّرى وَيَعودَ في الأَجسامِ بالأَرواحِ
فَنَسيرَ في طُرق السُرورِ نَهتَدي بِخَفِيّهنَّ بِأَنْجُمِ الأَقداحِ

فيأتي استدعاؤه العودَ هنا استدعاءً للنشاط الذي يصل إلى حد عود الأرواح في الأجساد بإزاء حالة الكرى وغلبة النوم التي امتدت لتشمل كئوس الراح التي فارقت طبيعتها الجماديّة لتدخل طبيعة حيوانيّة بفعل المشابعة بينها وبين المطايا التي تفتقر إلى غناء حاديها ليعيد حيويتها بعد تعب وإعياء.

(24) د. صلاح خالص: محمد بن عمّار الأندلسي، دراسة أدبية تاريخية، مطبعة الهدى، بغداد، 1957م،ص198.

(25) ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية، جمع: د. حامد عبد المجيد، ود. أحمد أحمد بدوي، دار الكتب والوثائق القومية، ط5، 2008م، ص5.

(ISSN : 2536 - 9555)

ويقول أيضًا في الانصراف إلى العود والشمول والابتعاد عن الهم وذهاب العقول[26]:

عَلِّلْ فُؤادَكَ قَد أَبَلَّ عَليلُ وَاغنَم حَياتَكَ فَالبَقاءُ قَليلُ
لَو أَنَّ عُمرَكَ أَلفُ عامٍ كامِلٍ ما كانَ حَقا أَن يُقالَ: طَويلُ
أَكَذا يَقودُ بِكَ الأَسى نَحوَ الرَدى وَالعُودُ عُودٌ وَالشَمولُ شُمولُ
لا يَستَبيكَ الهَمُّ نَفسَكَ عَنوَةً وَالكأسُ سَيفٌ في يَدَيكَ صَقيلُ
بِالعَقلِ تَزدَحِمُ الهُمومُ عَلى الحَشا فالعَقلُ عِندي أَن تَزولَ عُقولُ

ويبدو أن إحياء الأرواح بالغناء والعود معنى راق لغير شاعر أندلسيّ، فنجد الأعمى التطيلي الذي جاء بعد المعتمد يقول في قصيدة له[27]:

غَنَّتْ فلو أنَّ ميْتًا كان يَسْمَعُها لعادَ حيًّا كأنْ لم يَرْدَ يومَ رَدِي
فهل يُسَكِّنُ عُذَّالي وإنْ جَهِدوا ما حَرَّكَتْ حَرَكُ الأوتارِ في كَبدي
... ...
لم تَنطِقي قطُّ إلا ظَلْتُ أَفْرَقُ مِنْ أنْ أُسْتَطَارَ فلم أُبْدِئْ ولم أُعِدِ
ولا مَدَدْتِ يدً اللِعُودِ عامدةً إلا وضعتُ عليهِ أنْ يذوبَ يدي

* * *

(26) السابق، ص25.
(27) ديوان الأعمى التطيلي، مصدر سابق، ص265.

ويُمعِن الخطاب الأندلسيّ في استحضار العود، فيذكر عدد أوتاره وهي أربعة مازجًا بينها وبين التغريد في الصوت، والقلائد والعقود في الهيئة والسمت،كما في أبيات ابن هذيل الواردة في كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس[28]:

ومؤلَّفِ الأوصالِ يختلفُ الصَّدى فيهِ فتحسِبُ صوتَهُ تَغريدا
رقّت معانيهِ برقَّةِ أربعٍ صارت عليه قلائدًا وعقودا
فكأنّ بُليل صائفٍ في صدرهِ يصل الأغاني مُبديًا ومُعيدا

كما يبلغ الخطاب الأندلسيّ درجة عليا من العناية التعبيريّة بالعود حين يذكرهمصحوبًا بأسماء بعض أوتاره وهو يناغي الطبيعة المتمثلة في الصبح حين تغرّد عصافيره، من ذلك ما سطّره ابن عبد ربّه–وهو من أهل قرطبة– في عقده الفريد تحت عنوان: "**قولهم في العود**" في قصيدة له خصصها لوصف العود ومجلس أنسه، وقد استدلّ بأبيات منها صاحب كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس أيضًا[29]:

(28) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، مصدر سابق، ص106.

(29) ابن عبد ربه الأندلسيّ: العقد الفريد، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه: أحمد أمين، وإبراهيم الإبياري، وعبد السلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الذخائر (116)، 6/ 73، و74، وانظر: ديوان ابن عبد ربه، جمعه وحققه وشرحه: د. محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 1979م، ص74، و75. وانظر: التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، ص107، و108.

(ISSN : 2536 - 9555)

يا مَجْلِسًا أَيْنَعَتْ مِنْهُ أزاهِرهُ ... يُنْسيكَ أَوَّلَهُ في الحُسْنِ آخِرُهُ

لم يَدْرِ هَلْ باتَ فِيهِ نَاعِماً جَذِلاً ... أو باتَ في جَنّةِ الفِردوسِ سامِرُهُ

وَالعُودُ يَخْفِقُ مَثْناهُ وَمَثْلُثُهُ ... والصُّبحُ قدْ غَرَّدتْ فِيه عَصافِرُهُ

وَلِلْحِجارَةِ أَهْزَاجٌ إِذَا نَطَقَتْ ... أَجابَها مِنْ طُيُورِ البَرّ ناقِرُهُ

وحَنَّ مِنْ بَيْنِها الكُثْبانُ عنْ نَغَمٍ ... تُبْدِي عَنِ الصَّبِّ ما تُخْفي ضَمائِرُهُ

كأنَّما العُودُ فِيما بَيْنَنا مَلِكٌ ... يَمشي الهُوينا وتَتْلوهُ عَساكِرُهُ

كَأَنَّهُ إِذْ تَمَطَّى وهْيَ تَتْبعُهُ ... كِسرى بنُ هُرمُز تَقْفُوهُ أَساوِرُه

ذاكَ المَصُونُ الذِي لو كان مُبْتَذلاً ... ما كان يَكْسِرُ بَيْتَ الشّعْرِ كاسِرُهُ*

صَوْتٌ رَشِيقٌ وَضَربٌ لو يُراجِعُهُ ... سَجْعُ القَريض إذا ضَلَّتْ أَساطِرُهُ

لو كانَ زِرْيابُ حَيًّا ثم أُسمِعَهُ ... لماتَ مِنْ حَسَدٍ إِذْ لا يُناظِرُهُ

يأتي خفقان العود في المجلس أولا بذكر وتريه (المَثنيّ والمَثْلَث)، فالمثنيّ اسم الوتر الثاني من أسفل إلى أعلى بالعود القديم ذي الأوتار الأربعة، والثالث من أعلى إلى أسفل، وهو الذي كان يحمل نغمة (فا) في العود ذي الأوتار الأربعة قديمًا، وحاليًا يحمل نغمة (رى) في العود الخماسي الأوتار، والمثلث هو الثالث قديمًا من أسفل إلى أعلى، وكان يحمل نغمة (دو)، والآن يحمل نغمة (لا)[30].

* هذا البيت مثبت في العقد الفريد، وليس مثبتا في الديوان المطبوع في طبعته السابقة.

(30) انظر: د. نبيل اللو: عود على العود، الموسيقى العربية وموقع العود فيها، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت، عالم المعرفة، العدد (442)، نوفمبر 2016م، ص187.

وهنا يرسم الخطاب صورة للعود بين عناصر الطبيعة التي جمعت لها الشعرية من معجمها دوال: **(أزاهر- جنة- الصبح- عصافر- الحجارة- طيور البر- الكثبان)**؛ فيتحول العود وجمادات الطبيعة وطيورها ونباتها إلى شخوص، يكون هو الملك عليها، وهي كالعساكر خلفه، ثم يمعن الخطاب في هذا التشبيه التمثيلي، ويستعير من مخزونه الثقافيّ شخصية كسرى، فيجعل العود في تمطيه والطبيعة خلفه ككسرى وخلفه فرسانه.

ثم يعرّج على دوره مع فنه اللصيق به وهو الشعر باعتباره الضابط له، فيصفه (بالمصون) حتى لو كان مبتذلا في لحنه، فلا يُكسر معه بيت من الشعر، ويأتي استعمال حرف (لو) في معنى الحض **(لو يراجعه سجع القريض)** ليحث من يقرض الشعر على الاستعانة دومًا بصوت العود الرشيق وضربه؛ ليكون خير معين إذا ضلّت أساطره أي أساطيره.[31]

وتفتح الشعريّة ذاكرتها على أحد أكبر الأعمدة الثقافية والحضارية في الأندلس وهو (زرياب) وهو الذي كان له أكبر الأثر في التطور التاريخي والموسيقى لآلة العود حيث أضاف له وترًا خامسًا، كما طوّر في صناعة أوتاره، ولكن الشعريّة تجعله يموت حسدًا إزاء صوت العود حتى لو عاد حيًّا.

وفي أبيات أخرى لابن عبد ربّه في عِقده لم يذكر فيها اسم العود صراحة، لكنّه صرّح قبلها فقال: "ومن قولنا في العود"، ذكر فيها عدد أوتاره وأجزاء العفق عليها، بعد أن ذكر مهارة عصب اليد الجوفاء في إخراج النغمات من الأوتار الساكنة، وما تثيره في النفوس حتى تلتحم بها، حتى تلتقي بسببها الأضداد؛

(31)انظر: مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج 12، تحقيق: مصطفى حجازي، سلسلة التراث العربي، وزارة الإعلام، الكويت، 1973م،مادة (سطر)، ص25.

(ISSN : 2536 - 9555)

فصغير الأوتار كبير القلوب الذي ينبعث منه دواؤها (الشفاء) وداؤها (السقم) معًا، ثم تقرن الشعريّة النغمات الصادرة عن طريق المشابهة بهديل الحمام، وتختم دفقتها الجماليّة بأن تهرع إلى الصورة الاستعاريّة الأثيرة لأوتار العود التي تتجلّى فيها مفارقة التشخيص، وهي الإعراب باللسان من غير فم. يقول خطاب ابن عبد ربه[32]:

يا رُبَّ صوتٍ يصوغُه عَصَبٌ نِيطتْ بساقٍ مِن فَوقها قَدَمُ
جوفاءُ مَضمومةٌ أَصابعُها في ساكناتٍ تحريكُها نَغمُ
أَربعة جُزِّئتْ لأَربعةٍ أَجزاؤُها بالنُّفوس تَلْتحمُ
أصغرُها في القلوبِ أكبرُها يُبْعثُ منهُ الشِّفاءُ والسَّقمُ
إذا أَرنَّتْ بغمزِ لافظِها قلتَ حمامٌ يُجيبُهنَّ حَمُ
لها لسانٌ بكفِّ ضارِبها يُعربُ عنها وما لهنَّ فَمُ

وإذا كان احتفال ابن عبد ربّه بالعود إلى هذا الحدّ، فإن حازم القرطاجنيّ بلغ شأوًا عاليًا أيضًا في ذكره للعود؛ فقد جمع الخصال السابقة كلها من ذكر الخمر والطبيعة، وكذلك ذكر الحبيب وإسكار عيونه وشفاهه الرمزي تمهيدًا لذكر العود ونغمات أوتاره التي فصّل فيها حين أورد أسماءها الأربعة كاملة، فقال في قصيدة قال عنها المقري في أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض: "ومن بديع نظمه رحمه الله قصيدة جيمية، غريبة المنزع، لها صيت عظيم عند الحذاق من أهل الأدب، والنجارين من الفضلاء، عارض بها في المعنى رائية ابن عمار، الوزير

(32) العقد الفريد، 6/ 74، و75. والديوان، ص162.

للمعتمد بن عباد، وفضّل غير واحد هذه الجيمية الحازمية، على تلك الرائية العَمَّاريّة"، وفيها يقول(33):

أَدِر الزجاجة فالنسيمُ مؤرَّجُ والروض مرقوم البرود مدبَّجُ
والأَرضُ لابسةٌ برودَ محاسنٍ فكأنَّما هي كاعب تتبرَّجُ
...
فارْتَحْ لشربك كأس راحٍ نَوْرُها بل بدرُها في مائِها يتوهَّجُ
واسكرْ بنَشوةِ لَحْظِ مَن أَحبَبْته أوكأس خمرٍ من لماه تُمْزَجُ
واسمعْ إلى نغمات عُودٍ تطَّبي قلبَ الخليّ إلى الهوى وتُهَيّجُ
بمُّوزيرٌ يُسعدانِ مثانيًا ومثالثًا طَبَقاتُها تتدرَّجُ
مَنْ لمْ يُهيّج قلبَه هذا فما للقلبِ منه محرّك ومهيّجُ

فالبَمّ والزير هما الوتران الأول والأخير من العود الحاملان لنغمة (صول) القرار والجواب حاليا، فضلا عن المثني والمثلث السابق ذكرهما، وهو بذلك يفصّل في نغمات العود وأثرها المهيج للقلب الذي يفقد خصائص حيويته من التحريك والوجيب إن لم يهيجها العود بطبقاته المتدرجة. بل إن الإبداع الأندلسيّ يوغل

(33) ديوان حازم القرطاجني، تحقيق: عثمان العكاك، دار الثقافة، بيروت، 1964م، ص28، و29. وانظر أيضًا: شهاب الدين أحمد المقريّ التلمساني: أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، تحقيق: مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبد العظيم شلبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1939م، 3/ 175.

(ISSN : 2536 - 9555)

فيذكر طبيعة النغمة في حالتَي القرار والجواب بين (البم) و(الزير)، فيقول ابن الأبّار الإشبيلي قاصرًا العيش على تقبيل الحبيب والإصغاء للعود[34]:

هل العيش إلا أنأقبّل ثغرها وأصغي إلى (بَمٍّ) أجشَّ و(زيرِ)

فجليٌّ وصف وتر (البم) بالأجش، وهو وصف دقيق لأغلظ أوتار العود صوتًا؛ لأنه أولها. يقول الفارابي (ت 339هـ) في ذكر ضبط أوتار العود: "فلنسوِّ العود على ما جرت به العادة في تسويته، ولنجعل أثقل نغمة فيه مطلق البَمّ..."[35]

وقد يكون طبيعيًّا أن تمتزج الأوتار بسياق اللهو والمجون ومجالس الشراب شعريًّا، ولكن المفارقة الكبيرة أن يتحوّل هذا الامتزاج إلى تجربة صوفيّة، تنتشي فيها الذات البشريّة بنشوة السكر بحبّ الذات العليّة[36]، وهذا المسلك الصوفيّ هو ما سلكه الشاعر أبو الحسن الششتري الذي يحسن أن نثبت قصيدته التي أورد فيها (المثاني) ليستبين هذا السياق الدلاليّ الجديد.

يقول الششتري[37]:

---

(34) ديوان ابن الأبّار الخولاني، مصدر سابق، ص63.

(35) أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: د. محمود أحمد الحفني، دار الكتب والوثائق القومية، 2016م، 1/ 123-124.

(36) انظر في رمز الخمر في الشعر الصوفي: د. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس- دار الكندي، ط1، 1978م، ص357: 384.

(37) ديوان أبي الحسن الششتري، تقديم وضبط ودراسة وتعليق:د. محمد العدلوني الإدريسي، وأ. سعيد أبو الفيوض، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 2008م، ص80.

يا ساقيَ القَوْم من شَذاه الكلُّ لمَّا سَقيْتَ تاهوا
عاتَبوا وبالسُّكرِ فيك طابوا وصرَّحوا بالهوى وفاهُوا
ما شِربَ الكأسَ واحتساهُ إلا محِبٌّ قدِ اصطفاهُ
يا عاذِلي خلِّني وشُرْبي فلسْت تدري الشرابَ ماهُو
قُم فاجتنِ قهْوةَ المعاني من صفوةِ الكاسِ إذ جَلاهُ
واسمعْ إذا غنَّت المَثاني تقولُ: يا هُو لبَيَّك يا هُو
واطْرب بذكْرِ الحبيبِ وافْرحْ قد بلَغَ الشَّوقُ منْتهاهُ
ما قُلْتُ للقلْب: أين حِبيّ إلاَّ وقال الضَّميرُ: ها هُو

فبعد التغني بالخمر الرامزة للحب الإلهي، يأتي الأمر بسماع غناء المثاني وهي تقول: "**يا هُو لبَيَّك يا هُوَ**"؛ ليضعنا الخطاب أمام تجربة وجدانيّة صِرفة بدت فيها المثاني محفزة ومثيرة لتجلياتها العرفانيّة.

ومن أسماء العود الواردة معجميًّا وشعريًّا (**المِزْهَر**)*، وهو الذي يتأكد حضوره كأحد أعمدة الثقافة والبناء الحضاري حين يجاورالدروع الرامزة للحرب، وهو لا يجاورها فحسب، بل ينافسها التجلّي والظهور، كما في قول المعتمد الذي يحاكي في ملكه الطبيعةَ من حوله، فيعقد مزاوجة بين النجوم والكواكب حول البدر في السماء، والمواكب والكواعب حوله في الأرض، وتحدث المنافسة بين المواكب والكواعب، فبينما تشيع المواكب بدروعها الظلام، تملأ الكواعب الكئوس ضياء، وحين تغنّي تلك الكواعب في (المزهر/ العود) تنافسها المواكب الغناء على (التريك)، وهي بيضة الحديد للرأس. يقول نص المعتمد[38]:

* وهو أيضًا اسم آلة من آلات الإيقاع.
(38) ديوان المعتمد بن عباد، ص28.

(ISSN : 2536 - 9555)

وَلَقَد شَربتُ الراحَ يَسطَعُ نُورُها وَاللَيلُ قَد مَدَّ الظَلامَ رِداءَ
حَتّى تَبدّى البَدرُ في جَوزائِهِ مَلِكا تَناهى بَهجَةً وَبَهاءَ
...
وَتَرى الكَواكِبَ كالمَواكِب حَولَهُ رُفِعَت ثُرَيّاها عَلَيهِ لِواءَ
وَحَكَيتُهُ في الأَرضِ بَينَ مَواكِبٍ وَكَواعِبٍ جَمَعَت سَنا وَسَناءَ
إِن نَشَرت تِلكَ الدُّروعُ حَنادِسًا مَلأَت لَنا هَذي الكُئوسَ ضِياءَ
وَإِذا تَغَنَّت هَذِهِ في مِزْهَرٍ لَم تَألُ تِلكَ عَلى التَّريك غِناءَ

كما يكشف الخطاب الأندلسيّ عن القيمة التي يعتليها **(المزهر/ العود)** في الأندلس في سياق المفاضلة بينه وبين الخمر حتى إن كان هو المفضول عن الخمر الشعريّة، كما في خطاب لسان الدين بن الخطيب[39]:

وبكْرٍ تثنّى منْكَ تلْعبُ بالنُّهى وتَرْفُلُ تِيهًا في غُلالةِ سُنْدُسِ
كما ابتَسَم الزّهْرُ الجَنيُّ برَوْضَةٍ ورَفّ الحَيا منْ فوْقِ ورْدٍ ونرْجِسِ
كَما اتّسَقَ العِقْدُ الثّمينُ بلَبّةٍ فَراقَ بهِ وصْفُ الفِرِنْدِ المجنّسِ
أَلَذُّ على الأسْماعِ منْ صوْتِ مِزْهَرٍ وأعْذَبُ في الأفواهِ من ريقِ ألْعَسِ

فعملت الشعرية على أن تُكنّى عن الخمر بالدال **(بكر)** منكرًا فأفاد شيوعًا بعد واو ربّ في موقع الابتداء، ثم أدخلته دائرة التشخيص الاستعاري بالفتاة البكر، ثم التشبيه التمثيلي بمظاهر الطبيعة من زهر مبتسم وغيث من فوقه، وكذلك بالتجسيد باتساق العقد الثمين على صفحة العنق، وهو اتساق اندرج تحت دائرة وصفية جديدة بصفحة السيف.

(39) ديوان اسان الدين بن الخطيب، 2/ 737.

ويتأخر الخبر **(أَلَذّ)** الذي يسحب وراءه المفضول عليه وهو **(صوت مزهر)** في الأسماع، و**(ريق ألعس)** في الأفواه.

وإذ يدخل العود في سياق الطبيعة؛ يأتي العجب من مفارقة أن يكون شدو الحمام والغواني على العود رطبًا على الرغم من طبيعة العود اليابسة من حيث كونه جمادًا من خشب، يقول أمية الداني[40]:

عَجَبًا لِهَذا العُودِ لا يَنفَكّ عَن غَردٍ مُؤانِسْ
شَدَتِ الحَمام عَلَيهِ رَطـ (م) بًا وَالغَواني وَهوَ يابِسْ

ولا يكتفي العود في الخطاب الأندلسيّ بمشاركة الطيور غناءها، بل يدنيها ويغريها، لتدخل معه في منافسة فنيّة، كقولابن زمرك في قصيدته الطويلة التي يمدح فيها سلطان غرناطة الغني بالله في إحدى المواسم العيدية[41]:

وساجعُ العودِ في كفِّ النديمِ إذا ما استوقفَ الطيرُ يُدنيها ويُقريها

وبذكر العود عند ابن زمرك في كف النديم، نختم الحديث عن العود بالوقوف عندما يمكن أن نعتبره قصيدة مستقلّة خصصها للعود ومجالسه فحسب، وهو الجزء الذي استهلّه بالعود في كف النديم أيضًا من قصيدته المطوّلة التي من شعره في الغني بالله أيضًا.وبالفعل فقد أفردها المقري بالذكر بعد القصيدة ذاكرًا

(40) عماد الدين الأصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، تحقيق: محمد المرزوقي، ومحمد العروسي المطوي، والجيلاني بن الحاج يحيى، الدار التونسية للنشر، 1986م، 228/1.

(41) ديوان ابن زمرك الأندلسي، تحقيق: محمد توفيق النيفر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1997م، ص501. وقد ذكر المحقق في هذا البيت أنه هكذا برواية النفح، ورواية عن أزهار الرياض: "ما استوقفت ساجعات الطير يُغريها"، انظر: حاشية الصفحة السابقة.

(ISSN : 2536 - 9555)

أنها من القصيدة. وعلى ذلك نرى أنه لئن كان العود فيما سبق عنصرًا بارزًا ودالاً أثيرًا في القصائد والأشعار السابقة، فهو هنا يستحق أن يكون قصيدةمفردة، وسياقًا دلاليًّا مستقلًّا تنطوي تحته عدّة مسارات دلاليّة.

يقول ابن زَمرك[42]:

والعودُ في كف النديم بسر ما ... تُلقي لنا منه الأناملُ قد جَهَرْ
غنَّى عليه الطير وهْو بدوحه ... والآن غنَّى فوقه ظبيٌ أغَرْ
عودٌ ثوى حِجْرَ القضيبِ، رعى له ... أيامَ كانا في الرياض مع الشَّجَرْ
لا سيما لمّا رأى من ثغرِهِ ... زهرًا، وأين الزهر من تلك الدُّرَرْ؟
ويُظَنُّ أنَّ عِذارَه مِنْ آسِهِ ... وَيُظَنُّ ثُفَاحَ الخدودِ منَ الثَّمَرْ
يَسْبِي القلوبَ بلفظِهِ وبلحظِهِ ... وَافِتْنَتي بينَ التَّكَلُّمِ والنَّظَرْ
قدْ قَيَّدَتْهُ لأُنْسِنا أوتارُه ... كالظَّبْي قُيِّدَ في الْكِناسِ إذا نَفَرْ
لم يُبْلَ قلبي قبلَ سَمْعِ غِنائِهِ ... بمُعَذَّرٍ سَلَبَ الْعُقولَ وَما اعْتَذَرْ
جَسَّ القلوبَ بجَسّه أوتارَهُ ... حتى كأنَّ قلوبَنا بَيْن الوتَرْ
نَمَّتْ لنا ألحانُه بجميعِ ما ... قدْ أوْدَعَتْ فيه القلوبُ منَ الفِكَرْ
يا صامتا والعودُ تحت بنانِه ... يُغنيك نطقُ الخُبْرِ فيه عن الْخَبَرْ
أغنى غناؤك عن مدامِك يا تُرَى ... هل من لِحاظِكِ أمْ بَنانِكَ ذا السَّكَرْ؟
باحت أنامِلُكَ اللِّدانُ بكلِّ ما ... كان المتيَّمُ في هواهُ قد سَتَرْ
ومقاتلٍ ما سَلَّ غيرَ لحاظِه ... والرمحَ هزّ من القَوامِ إذا خَطَرْ
دانَتْ له منا القلوبُ بطاعةٍ ... والسيفُ يملِك ربَّه مهما قَهَرْ

(42) السابق، ص411، و412. وقد استشهد بهذه القصيدة صاحب كتاب الموسيقى الأندلسية المغربية على تغنّي الشعراء بالعود. انظر: الموسيقى الأندلسية المغربية، ص220.

يبدأ الخطاب مسلكه التعبيريّ بذكر **(العود)** في موقع الابتداء؛ ليتحول سائر الخطاب في بنيته العميقة إلى معنى الخبر الذي يقدم الوصف لهذا العود في كف النديم، كما أن إيثار الشعريّة تركيب الجملة الاسميّة في أول الأبيات يهب الصياغة ما هو معهود فيه من دلالة الرسوخ والثبات لعطاءات العود الجماليّة والإبداعيّة.

ونلاحظ تأخر الخبر النحويّ **(قد جهر)** فوقع موقع القافية الأثير، وانفصل عن مبتدئه **(العود)** بتركيبات شبه الجملة والإضافة وجملة الصلة، فاكتسبت ثقلًا دلاليًّا باستيعابها مايصدر عن العود من أسرار فنيّة.

ثم يتكرر الفعل **(غنّى)** مسندًا إلى الطير مرة، وإلى الظبي مرة أخرى،فلا يقتصر الطربللعود على الإنسان فحسب، بلتشاركه سائر المخلوقات من طير وظبي، وبخاصة أنه نبع من في أصله من الشجر الذي ثوى في حجر قضيبه، وهو مرعى الظبي ومثوى الطير، فينافس الزهر، ولكن ينفي الخطاب المضارعة بين ألق الزهر ونغمات العود التي يستعير لها دال **(الدرر)** في هذا التركيب الاستفهامي: "**وأين الزهر من تلك الدُرَرْ؟**"

كما يمتزج العود مع هذه البيئة الطبيعيّة، ويشتبك بها باستخدام حرف الجر **(من)** البيانيّة التي تعني صلاحية الطرف الذي قبلها أن يحل في الطرف الذي بعدها، وذلك في تركيبَيْه: **(عذاره من آسه)** و**(تفاح الخدود من الثمر)** مشخصا للعود خدًّا يحِلّ في الدائرة الدلاليّة للشجر الحاوي للآس والثمر.

كما يأتي تشبيه العود حين يُقيّد الأنسَ بأوتاره بالظبي حين يُقيَّد في كِناسه حاملًا مكونًا ثقافيًّا نابعًا من البيئة العربية.

(ISSN : 2536 - 9555)

ولا يخفى الإلحاح على تقنيّات العزف بذكر البنان والأنامل حين تتعامل مع الأوتار، وإن كان قلب الذات لم يُبلَ ممن سبى العقول، فإنها–أي الذات– ترى أوتار العود تجسّ القلوب فتنقلها في عاطفتها من موقعها في الصدر إلى الإيداع بين الوتر. وتحضر ثنائية الصمت والنطق في تصوير من يقدّم عزفًا منفردًا دون الغناء، فيناديه بوصفه صامتًا والعود تحت بنانه يغنّي، فيُغْني في ذاته عن أي نبأ، ثم يأتي جواب النداء بإفادة أن عزفه–المعبَّر عنه بالغناء هنا– أغنى في سكره عن المدام التي كانت هي المرجوحة هذه المرة مقابل نغمات العود.

وإذ يأتي طرح السؤال لهذا العازف المتغزّل فيه بصيغة التذكير: "**هل من لِحاظِكِ أمْ بَنانِكَ ذا السَّكَرْ؟**" يهب الخطاب الإجابة مباشرة ببوح الأنامل العازفة في ليونتها ومرونتها بقوله:

"باحت أناملك اللدان بكل ما كان المتيم في هواه قد سَتَرْ".

فيكون لهذه الأنامل من الوقع ما ليس للحاظ والقوام من الأثر من حيث قدرةُ هذه الأنامل حين تلمس الأوتار على النفاذ إلى الداخل الوجدانيّ فتكشف مخبوء هوى المتيّم، في حين يندرج اللحاظ والقوام تحت دائرة الحرب وآلاتها دلاليًّا، فربّ مقاتل ما سلّ غير سهام لحظه، وهزّ رمح قوامه حين خطره.

وإزاء سهام اللحظ ورمح القوام بعد بوح الأنامل، ليس للقلوب إلا أن تدنو معلنة طاعتها لهذه القوة التي لا نشطط إذا زعمنا أن الخطاب استعار لها دال **(السيف)** الذي له الولاية والسلطان حتى على صاحبه مهما قهر.

وعنيٌّ عن البيان أن الشعرية بسطت للعود سيطرته الحضوريّة في الأبيات من خلال موقعه النحويّ (العمدة) الذي تمتع فيه بوظيفة المسند إليه، وكذلك الإحالة إليه بواسطة ضمير الغياب؛ مما حقّق السبك النحوي في الأبيات.

وبرغم هذا الحضور الطاغي للعود، نجد أنه لم يقف مغرّدًا وحده، بل آزرته الآلات الأخرى التينستعرضها في جوانبها السياقيّة فيما يأتي.

ثانياً: **الرباب**:

يعتبر الرباب من الآلات الوتريّة القديمة التي "اهتدى عرب الجزيرة إلى صنعها قبل الإسلام... وأصبح إلى جانب العود والطر يشكل أحد ركائزالجوق الأندلسي التقليدي"(43).

ولذلك جاء ذكرالرباب في الشعر الأندلسيّ مصاحبًا لذكر العود والأوتار في سياق التغنّي بآلات الطبيعة، فيلتحم مع الطبيعة في نسيج شعريّ واحد.يقول ابن الأبّار البلنسيفي وصف دولاب وهو هنا الْآلَة الَّتِي تديرها الدَّابَّة ليُستقى بها(44):

يا حَبّذا بِحَديقَةٍ دُولابُ سَكَنَتْ إلى حَرَكَاتِهِ الألبَابُ
غَنّى وَلَمْ يَطْرَبْ وَسَقَّى وهْو لم يَشْرَبْ ومِنْهُ اللّحْنُ والأكْوَابُ
لَو يَدّعي لُطْف الهَواء أو الهَوى ما كُنْتَ في تَصْديقِهِ تَرْتَابُ
لِلْعُود مَحْتِدُه، وَمِلْءُ ضُلوعه لإغاثَة الشّجَر اللّهيف رَبَابُ

وإذ تكشف دلالة البيت الأخير عن رجوع الدولاب في أصل صوته للعود وطبعه الغنائي، وعن أن ملء ضلوعه صوتُ الرباب الذي يناغي به الشجر اللهيف وكأنه يغيثه بصوته؛ نرى امتزاجًا في الصياغة بين الطبيعة وآلاتها لجعلها ذات طبيعة موسيقيّة، حيث بدأ التحرك التعبيري هنا بالحرف (يا) الذي يحتمل معنى التنبيه والنداء معًا، يعقبه المدح بصيغة (حبذا)، وجعل المخصوص بالمدح

(43)الموسيقى الأندلسية المغربية، مرجع سابق، ص231، و232.
(44)ديوان ابن الأبار البلنسي، قراءة وتعليق: عبد السلام الهرّاس، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، المملكة المغربية، 1999م، ص66.

(ISSN : 2536 - 9555)

(دولاب) آخر دوال الشطرة فيقيم عليها التصريع في القافية؛ فتتصل كل كلمات القافية به بسبب، ويدخل هذا الدولاب عالم الموسيقى والألحان في وقعه التأثيري المفارِق، فهو يؤثر ولا يتأثر، (غنّى ولم يطرب) فمنه (اللحن)، و(سقّى ولم يشرب) فمنه (الأكواب)، فجمع من الطبيعة (لطف الهواء) ومن العشق (الهوى)، ومن الموسيقى (العود) و(الرباب) الذي يلتقي مع (الدولاب) قافيةً، ووقعَ أثر مع الشجر.

ويبدو الرباب أبعد أثرًا حين يدخل في سياق الغزل، فيرتبط صوت الآلة بالحنين إلى المحبوبة، بل يبلغ أكثر من ذلك حين يماثل الخطاب بينهما صوتيًّا بفاعليّة الجناس التام؛ إذ تحمل المحبوبة اسم **(الرباب)** كاسم الآلة، ويتجلّى ذلك في بيتَيْ لسان الدين بن الخطيب الذي بدأ في أولهما بذكر الأوتار عامة، ثم خصص الرباب بالذكر في البيت الثاني[45]:

شَرِقْتُ بعَبْرَتِي لَمَّا تَغَنَّتْ عَلَى الأَوْتَارِ رَائِقَةُ الشَّبَابِ
وَمَا اسْتَعْبَرْتُ مِنْ طَرَبٍ وَلكِنْ يُذَكِّرُنِي الرَّبَابُ هَوَى الرَّبَابِ

ويجتهد ابن هذيل القرطبيّ في أن يجعل من **(الرباب)** شخصيته المستقلّة عن **(العود)** سمتًا وصوتًا، مدخلًا نغم **(الرباب)** في سياق التشبيه بحِكم الفرس، ودائرة التمثيل بترنيم داود للزبور، فيقولمبرزًا أثره الخفيّ على القلب، محيلا إليه بضمير الغائب[46]:

(45) ديوان لسان الدين بن الخطيب، 1/ 151.
(46)التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، ص108.

يُخالفُ العودَ في تصرُّفِهِ وَهْوَ على خَلْقِهِ وإنْ صَغرا
وإنما يحتذي على نغمٍ من حكم الفرسِ كلّما حضرا
كأنّه في يَدَيْ محرّكِه ينشُرُ قَلبي بهِ وما شَعَرا
كأنّ داودَ حينَ يُوقِظُه يقرأُ فيهِ الزّبورَ والسُّورا

ثالثاً: الطُّنبور:

وقبل أن نغادر الآلات الوتريّة، نلفت إلى أن من الآلات القديمة آلة مغمورة هي **(الطُّنْبُور)**، وهي ذات عنق وأوتار، تشبه العود، ويبدو أن هذا الشبه هو ما أكسد سوقَها أمام العود؛ ولذا لم نجد لها حضورًا لافتًا في الشعر الأندلسيّ سوى ما أورده الكتّاني في كتابه التشبيهات من بيتين لابن هذيل، ومقطوعة لإسماعيل بن بدر السابق ذكره، واللافت في هذه المقطوعة أن ورود **(الطنبور)** كان في سياق الاحتفال بالسماع ومجالسه عامةً. قال ابن بدر[47]:

وكأنَّما هاروتُ يأخُذُ من فمي أسحارَهُ وبيَ المجونُ يليقُ
خُذْها وشيّعْ سَكرةً في سَكرَةٍ فمشيّعُ الطُّنبورِ ليس يُفيقُ
لا والَّذي خلَقَ الخليقَةَ رحمةً ما في استماعِ المُحسنينَ فُسُوقُ

وهنا يطوي الخطاب الآلة تحت سياق السحر وشبهه في التأثير على الوعي العقليّ من المجون والسكْر، مستدعيًا شخصية **(هاروت)**، لتدخله في مفارقة تاريخيّة أن يصير هو المتلقي للسحر لا المعلّم له، وذلك بسرّ السماع وآلاته التي كان **(الطنبور)** رامزًا لها، ونائبًا عنها.

(47)السابق، ص111.

(ISSN : 2536 - 9555)

المبحث الثاني

آلات النفخ

يعتبر المزمار والناي من أشهر آلات النفخ التي ردّد الشعر الأندلسيّ ذكرها إلى جانب الآلات الوترية، ونلاحظ أنه بينما تنفرد كثيرًا الآلات الوترية وبخاصة العود بالذكر كما رأينا بالمبحث السابق، فإن آلات النفخ حين تذكر لا تكون إلا بصحبة الآلات الوترية التي لها مركز الصدارة، فكان النفخ ملازمًا للوتر لا يفارقه ولا يبرحه.

أولاً: المزمار:

يقول لسان الدين في وصف مجالس الأنس[48]:

أدِرْها بينَ مِزْمارٍ وعُودِ ودونَكَ فاغْتَنِمْ زَمَنَ السّعودِ
فبُرْدُ الرّوْضِ مَرْقومُ الحَواشي وَدرُّ الطّلِّ منْظومُ العُقودِ
وجُنْحُ اللّيلِ مَطْويُّ النّواحي وضوْءُ الفَجْرِ منْشورُ البُنودِ
... ...
عَرائِسُ في حُلى الكاساتِ تُجْلى مورّدَةَ التَّرائِبِ والخُدودِ
خَطَبْناها وكانَ الأُنْسُ مَهْرًا وألْحانُ القِيانِ منَ الشُّهودِ

فكلا المزمار والعود له مقامه ومكانته في المجلس الذي تدار فيه كئوس الشراب، هذا المجلس الذي عمدت الشعرية على الإمعان في تجسيد مظاهر الطبيعة حوله، وتشخيص الكاسات الدائرة خلاله عبر تقنيات التشبيه والاستعارة،

(48)السابق، 282/1.

ليئول المشهد إلى عُرس معنويّ، فيه تغدو الكاسات نساء، ويبدو الأنس مهرًا، وتستحيل الألحان شهودًا.

كما نلاحظ عند ابن حزم في طوق الحمامة صحبة المزمار للعود خاصة والأوتار عامة في سياق السلوّ والسيان، والاستعاضة بفنون العزف على الأوتار بالبنان.

يقولابن حزم عن هذا السياق الدلاليّ في باب السلوّ من طوق الحمامة:

"وللشعراء فن من الشعر يذمون فيه الباكي على الدمن، ويثنون على المثابر على اللذات، وهذا يدخل في باب السلو؛ ولقد أكثر الحسن بن هانئ في هذا الباب وافتخر به، وهو كثيرًا ما يصف نفسه بالغدر الصريح في أشعاره، تحكمًا بلسانه واقتدارًا على القول، وفي مثل هذا أقول شعرًا منه:

خلِّ هذا وبادرِ الدهرَ وارحل في رياض الرُّبى مَطِيَّ العَقارِ
واحْدُها بالبديع من نغمات الـ عود كيما تحثُّ بالمزمارِ
إن خيرًا من الوقوف على الدا ر وقوفُ البنانِ بالأوتارِ"[49]

كما يأتي ذكر المزمار رديفًا لذكر العود في سياق المشابهة بينهما وبين الورد في حاليه أول عهده وآخره، جاء ذلك في رد (ابن شهيد الأندلسي) على الوزير (أبو مروانبن الجزيري) حين أرسل له الأخير رسالته الشعرية التي يسأله فيها عن المفاضلة بين الورد في أول أوانه وآخره، فكان الرد من ابن شهيد[50]:

(49) ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة بين الألفة والألاف، تحقيق: د. الطاهر أحمد مكي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،2017م، ص149.

(50) ديوان ابن شهيد الأندلسي، جمعه وحققه: يعقوب زكي، راجعه: د. محمود علي مكي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص146.

(ISSN : 2536 - 9555)

يا سيدًا أَرِجَتْ طِيبًا شمائلُه وشاكلت شعرَه حُسنًا رسائلُهُ
وسائلًا لي عما ليس يجهله ولا الذي كُلِّف التفصِيلَ جاهلُهُ
الوردُ عهدًا ونشرًا صِنْوُ عهدِك لا تُنْسِي أواخرَه طِيبًا أوائلُهُ
ووَصْلُه في كلا الحالين مُفْتَرَضٌ سِيّانِ قاطعُه جهلًا وواصِلُهُ
فالعُودُ يَخْفُقُ والمِزْمَارُ يَتْبَعُهُ وهاجِرُ الرّاحِ قد هاجَتْ بَلابِلُهُ
تُخْبِرْ بمثلِ الذي أنت العليمُ به أيامُنا والصِّبا تُعصَى عواذلُهُ

وهنا يصحب المزمار العود ويتبعهفي الانتشاء طربًا بعهد الوزير الممدوح، وهو اصطحاب قصد به أن يكون الورد في تتابع آونته،حين ينشر طِيب أريجه، رامزًا إلى صفو عهد الوزير وأيامه، ثم ينسبك ذلك كله في سياق التشبيه الضمني بحوار الآلات الموسيقيّة في تتابع عزفها متمثلة في العود رامزًا للآلات الوتريّة، والمزمار رامزًا للآلات النفخيّة.

وقد يجنح المزمار مصاحبًا للعود نحو السياسة وصراعاتها،كمدحابن هانئ الأندلسي الفاطميين والمعز لدين الله وتقريع العباسيين الذين يخاطبهم بأبناء (نتلة)، وهي أم العباس، قائلا[51]:

أبناءَ نثْلَةَ ما لكم ولمعشرٍ هُمْ دوحةُ اللهِ الذي يختارُ
رُدُّوا إليهم حقَّهم وتنكَّبوا وتَحَمَّلوا فقد استحمَّ بَوارُ
ودَعوا الطّريق لفضلهم فهم الأُلى لهُمُ بمَجْهَلةِ الطريقِ مَنَارُ
كم تَنهضُونَ بعبءِ عارٍ واصِمٍ والعارُ يأنَفُ منكُمُ والنَارُ
يُلهِيهِمُ زَمْرُ المثاني كلّما ألهاكُمُ المَثْنِيُّ والمِزْمار

(51)ديوان ابن هانئ الأندلسي، تقديم: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، 1980م، ص151.

وفي ذلك أيضًا تآزر بين العود والمزمار في سياق المقارنة بين فعل الفاطميين وخصومهم من العباسيين، فبينما يلهي الفاطميين ترتيل الآيات المكني عنه بزمر المثاني باعتبارها إشارة رامزة لقوله تعالى: «**وَلَقَدْ آتَيْنَاكَ سَبْعًا مِنَ الْمَثَانِي وَالْقُرْآنَ الْعَظِيمَ**»[52]؛ يُلهي العباسيين العودُ والمزمار، ولا يخفى حضور العود هنا بفعل المجاز المرسل في علاقته الجزئية بذكر وتره (المَثْنِيّ) وقد سبق توضيح ذلك في أثناء الحديث عن آلة العود.

وقد يجمع الشاعر الأندلسي بين العود والمزمار مع الدف من آلات الإيقاع التي سيأتي الحديث عنها، وذلك كما ورد في محاورة شعريّة ذكرها المقّري صاحب نفح الطيب بين (أبو جعفر بن سعيد الأندلسي)ونديمه المدعو بالشاعر اللص (ابن سيد)، حين قال أبو جعفر:

وكأنَّ الكأسَ والقهـ ـوةَ دينارٌ ودرهمْ

فقال ابن سيد جامعًا بين (المزمار والدف والعود):

وبدا الدفُّ يناغي الـ ـعود والمزمارُ هُيَّمْ[53]

وهذا إن كان له من دلالة فهي الدلالة على الحياة التي كان يعيشها أبناء الأندلس؛ إذ كان الغناء والموسيقى جزءًا أصيلا، ومظهرًا حضاريًّا فريدًا في الحياة الثقافية والاجتماعيّة آنذاك.

(52) الحجر: ٨٧.

(53) انظر: أحمدحاجمالربيعي:شعر أبو جعفر بن سعيد الأندلسي، مجلة المورد، مج 21، ع1، 1993م، ص140، ونفح الطيب، مصدر سابق،4/ 199.

(ISSN : 2536 - 9555)

ثانياً: الناي:

ورد الناي بصيغة الجمع في سياق مدح الحاجب المنصور،ووصف روضة سوسن عند ابن درّاج القسطلّي، واللافت اجتماع النايات مع الطبل والعيدان ليناسب دعوة الممدوح لتجهيز غزوة من السعادة والحبور، يقول خطاب ابن درّاج[54]:

جَهِّزْ لَنَا فِي الأرضِ غزوةَ مُحْتَسِبْ وانْدُبْ إليها من يُساعدُ وانْتَدِبْ
واحمِلْ عَلَى خيلِ الهوى شِيَمَ الصِّبا واعقِدْ لجيشِ اللَّهو أَلوِيَةَ الطَّرَبْ
واهتِفْ بأجنادِ السرور وقُدْ بِهَا نحوَ الرياضِ وأنت أَكرمُ مَنْ رَكِبْ
جيشًا تَكونُ طبولُهُ عِيْدَانَهُ وقرونُهُ النَّايات تُسْعِدُها القَصَبْ

لقد كسر الخيال الشعريّ التوقعَ بإدخال الغزوة المدعو لها سياقَ اللهو والطرب، حيث تسلطت أفعال الأمر في الأبيات على تراكيب إضافية، بينما جاء فيها (المضاف) من معجم (الحماسة والحرب) جاء المضاف إليه من معجم(السعادة والطرب)، فبعد أن تسلط الفعل (جهّز) على (غزوة محتسب) في البيت الأول، وجدنا تسلط الأفعال (احمل، واعقد، واهتف) على: (شيم الصبا) على (خيل الهوى)، و(ألوية الطرب) لـ(جش اللهو)، و(أجناد السرور).

ثم يأتي الأمر بـ(قُدْ) لقيادة (جيش) تستحيل طبول الحرب فيه إلى (العيدان)، و(قرونه) إلى (النايات)، فإذا بنا أمام فرقة موسيقيّة منطوية تحت ظلال فرقة عسكريّة.

(54) ديوان ابن درّاج القسطلّي، حقّقه وقدّم له وعلّق عليه: د. محمود علي مكي، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط2، الكويت، 2004م، ص113.

ويقتفي الشاعر الأندلسي أثر أبي نواس في مصاحبة الناي للوتر بعد ذكر الراح والكأس في قول الأخير[55]:

وَيُعجِبُني وَجيفُ الكا سِ بَينَ النَّايِ وَالوَتَرِ

فيقول ابن حمديس في قصيدة في مدح المعتمد بن عبّاد[56]:

تُصافِحُ الراحَ من كاساتها شُعَلٌ ترمي مخافة لمسِ الماء بالشَّرَرِ
تعلو كراسيَّ أيدينا عرائِسُهَا تُجْلى عَلَيهِنَّ بَينَ الناي والوتَرِ

كما جاء الناي مصاحبًا للوتر بعد طلب الراح في مستهلّ قصيدة في رثاء بعض النساء للأعمى التطيلي[57]:

هاتِ اسقِني لا على شيءٍ سوى ذِكَرِي راحًا من الدَّمْعِ في كأسٍ من السَّهَرِ
وَغَنِّني بزفيري بين تلك وذي مكانَ صَوْتِكَ بينَ النَّايِ والوتَرِ

فالمفاجأة هنا أن الراح خرج من أسره المعجميّ في الدلالة على الخمر إلى دائرة الحزن والأرق على الذكرى التي مضت، فوجدنا (**راحًا من الدمع في كأس من السهر**)، كما ناب زفير الذات في حزنها عن صوت المنادَى بين الناي والوتر حال الغناء، ليناسب ذلك سياق الرثاء.

(55)ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ الحكمي، تحقيق: غريغور شولر، فرانزشتاينر، فيسبادن، 1982م، 4/ 212.

(56) ديوان ابن حمديس، ص205.

(57)ديوان الأعمى التطيلي، ص97.

(ISSN : 2536 - 9555)

المبحث الثالث

آلات الإيقاع

تقل آلات الإيقاع في ورودها في الشعر الأندلسي بخلاف الآلات الوترية والنفخيّة، وقد مرّ بنا ذكر **الدف** من آلات الإيقاع بمصاحبة العود والمزمار، وممّا ورد في صحبتهما أيضًاآلة (**الطار**).

أولاً: **الطار**:

وهوما عُرف باسم (**الطَّرّ**) أيضًا، وهو "آلة إيقاعيّة، عُرفت بأكثر من اسم واحد، ومنها: الدف والرق والمزهر"[58]، وجميعها موجود حتى اليوم في موسيقانا الحالية.

ولقد جاءت الآلات مرتبة ترتيبها من حيث العناية التعبيريّة: (الآلات الوترية، فآلات النفخ، فالإيقاع) في موقع القافيةعندابن حمديس في أبياته التي سبق التوقف عندها فيأثناء الحديث عن آلة العودحين قال[59]:

وقد سكّنَتْ حركاتِ الأسى قيانٌ تُحَرّكُ أوتارَها
فَهَذي تُعانِقُ لِي عُودها وَتِلكَ تُقَبّلُ مِزمَارَها
وَرَاقِصَةٍ لَقَطَتْ رِجْلُها حسابَ يدٍ نَقَرَتْ طارَها

فبالنظر إلى مواقع دوال القافية هنا، نجد أنها أفردت للآلات الموسيقيّة، وبينما أطلق ذكر الأوتار، فقد خصّص المزمار من آلات النفخ، ثم الطار من آلات الإيقاع؛ مما يشي بصورة الجوقة الموسيقية الأندلسية، حين ننظر إلى تعاقب

(58)الموسيقى الأندلسية المغربية، ص234.
(59)ديوان ابن حمديس، ص182.

(تحرك الأوتار)، و(تقبيل المزمار)، و(نقر الطار)، فضلا عن (عناق العود) السابق الحديث عنه.

وحين ينحو الطار ممتزجًا بالأوتار منحاه الصوفيّ عند أبي الحسن الششتري، نجد السماع يدخل دائرة الوقار بعد أن كان معينًا على اللهو والمجون، فنلقاه يقول في زجله الذي يختمه بهذه الخرجة(60):

سمعي وقاري وششتري مِضْمارِي
في نقْرِ طارِي على غِنَى أوتارِي

ثانياً: الطبل:

يعدّ الطبل من الآلات ذوات الطبيعة المفارقة في الاستخدام، حيث تقرع في الحرب كما تضرب في الفرح واللهو؛ ولذلك ذكرهابن درّاج القسطلي في معرِض مديحه للحاجب المنصور في أولى قصائد ديوانه التي يذكر فيها تجهيزه الجيوش إلى زيري بن عطية زعيم قبيلة مغراوة البربرية الذي ثار عليه، فقال(61):

وقد أَوْمَتِ الأَعلامُ نحوَ حُلُولِهِ وحنَّ من الغُرِّ الجياد صهيلُ
فجلّى سناه العدْوَتَيْنِ وَبَشَّرَتْ خوافقُ راياتٍ لَهُ وَطبولُ

وقال كذلك يمدحه في يوم عيد، لافتًا النظر إلى حبّه للجهاد، جاعلا في قرع الطبل وصليل اللجام عاجلَ بُرئه من شوق صدره إلى هجير الحرب وانتصاراتها(62):

(60) ديوان أبي الحسن الششتري، مصدر سابق، ص375.
(61) ديوان ابن درّاج القسطلّي، ص75، و79.
(62) السابق، ص568.

(ISSN : 2536 - 9555)

حَمِيَتْ جوانِحُ صَدْرِهِ شوقًا إِلَى لَمْعِ الأَسِنَّةِ فِي الهجيرِ الحامِي
وشَكا اعتلالاً حينَ هامَ تَذَكُّرًا نحو الطِّعانِ ونحوَ ضرب الهامِ
وأَنا الزعيمُ بأَنَّ عاجِلَ بُرْئِهِ فِي قَرْع طبلٍ أَوْ صَلِيلِ لِجامِ

ومن السياق ذاته قول ابن زمرك في تهنئة أبو عبد الله محمد السابع حفيد السلطان الغني بالله بمناسبة قدوم والده السلطان أبو الحجاج يوسف الثاني، وقد قدّم ابن الأحمرجامع الديوان لهذه القصيدة بقوله: "ومن جياد أناشيده المتميزة بالسبقية، وبارقات تهانيه في المواسم العقيقية، قوله يهنئه – رضوان الله تعالى عليه – بطلوع مولانا الوالد قدّس الله تعالى روحه...[63]:

خَفَقَتْ به أعلامُك الحمرُ التي بخفوقها النصرُ العزيزُ مُوكّلُ
هَدَرَتْ طبولُ العزّ تحت ظلالها عنوانَ فتح إثرَها يُستعجلُ

وهنا تلامس الطبول أبواب المجاز من جرّاء تشبيه **(العزّ)** بها، وهو بناء تشبيهي يتسم بتعديل "تركيبي له خطورته، وهو تقديم المشبه به على المشبه، وهي سمة تميز هذا البناء التشبيهي في جملته؛ لأن معنى هذا التعديل صلاحية كل من الطرفين لأن يحل محل الآخر، ويؤدي وظيفته، وبمعنى آخر: فإن المطابقة بينهما يصل إلى درجة عالية تؤكد اهتزاز المواضعة في كل منهما."[64]

ويحفّز المطابقة هنا بين**(العز)** و**(الطبول)** إسناد الفعل **(هدرت)** إليها، فتجوزحينئذ الطبول دائرة المجاز حين يكون مفعولها الذي هدرته هو **(عنوان فتحإثرها يستعجل).**

(63) ديوان ابن زمرك، ص466، و468.

(64) د. محمد عبدالمطلب: قراءات أسلوبيّة في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م، ص74.

ويلج الطبل في سياق وصف الحيوان، كما ورد عند ابن حمديس في وصف أسد، شبّه صوت ذنبه على جنبيه بالطبل الذي يحض على الكرّ، فقال(65):

وليثٍ مقيمٍ في غياضٍ منيعَةٍ أميرٍ على الوَحشِ المقيمةِ في القَفْرِ

...

له ذَنَبٌ مُسْتَنْبَطٌ منه سَوْطُهُ ترَى الأرض منه وهي مضروبة الظهرِ

ويضربُ جنبيه به فَكَأنّما له فيهما طَبْلٌ يَحُضّ على الكرّ

ولعلّ ما في الطبول من جهارة، وما في قرعها من قوة صوتيّة كبرى ما جعلها حاضرة في سياقات القوة المعنويّة والصوتيّة.

الخاتمة

إذا أردنا أن نجمل ما يخلص إليه الدرس وتطمئن له النفس في استكناه السياقات الدلاليّة للآلات الموسيقيّة في الشعر الأندلسي؛ فسنلاحظ دخول الآلات دائرة الإيجابيّة حين الحديث عن مجالس الأنس، وساعات اللهو، وعن مكانة الموسيقى، وتأثيراتها الإيجابية على الأرواح والنفوس، ولا سيما حين تتجلّى في تجربة عِرفانيّة يسمو فيها الوجدان عن العلائق الأرضيّة فيرقى إلى الآفاق السماويّة، كما نلاحظ دخولها دائرة السلبية حين وضعها في سياق المفاضلة والمواجهة إزاء المهام الكبرى كحالات الحرب، والانشغال بالذكر ومواقف الجدّ.

ولكن أبرز ما توقّف البحث إزاءه من مسارات الدلالة حين تصير الآلات هي السياقات، فتشق طريقها مستقلّة عابرة عدة حقول دلاليّة طاوية تحت أجنحتها ما وسعته من مجالات تعبيريّة.

(65) ديوان ابن حمديس، ص549، و550.

(ISSN : 2536 - 9555)

وبتتبع مواطن الشعراء ومناسبات أشعارهم، نرى أنالبلاط الإشبيليّ عند بني عبّاد وكذلك البلاط الغرناطيّ من بعده قد حظيابالنصيب الأوفى من الاهتمام الكبير بالموسيقى وآلاتها، في حين احتفظالجناح القرطبيّ بالسبق الزمنيّممّا وجدناه في أشعار ابن عبد ربّه، وابن هذيل، وعامريات القسطلّي.

وقد اتضح من الدرس أنلآلة العود القدح المُعلّى في الورود والتردد عند شعراء الأندلس، الأمر الذيلايجانب المرءالصوابفيه إن خصّص هذا البحث للعود وحده وتزيين موقعه الرياديّبسائر الآلات الآخرى؛ حيث بلغ تردد دال (العود) بنصّه صراحة ما يقرب من خمسين مرّة في مجمل الأشعار التي وقفنا عليها في هذا البحث، هذا فضلا عن تردده بأسماء أوتاره حينًا، وباسم (المِزهر) تارة أخرى، كما يمكننا أن نقطع بأنه المخصوص بإطلاق دال (الوتر)، ثم لا ينتهي الأمر عند هذا الحد من الورود، بليمتدّ أثره بفاعليّة عناصر الإحالة التركيبيّة من الضمائر وأسماء الإشارة والموصول التي من شأنها أن تحقق السبك النحويّ في الخطاب الشعريّ، ثم تأتي آلتا الرباب والطنبور، ومن ورائها آلات النفخ من مزمار وناي، ثم آلات الإيقاع من دف وطار وطبلفي سياقاتها الدلاليّة كلها خلف العود الذي استبان شعريًّا وموسيقيًّا أنه ملك الآلات.

ومن ثمّ يمكننا الجزم بأن الإبداع الشعريّ الأندلسيّ في جملتهاستطاع أن يكوّن تعبيريًّا فرقة موسيقيّة تعزف مختلف الألحان لشتى السياقات والأحوال التي تعتري النفس والوجدان، الأمر الذي يكشف عن صدورالآلات الموسيقيةفي هذا الإبداع عن عقيدة اعتبارِهامكوّنًا ثقافيًّا، وعمادًا حضاريًّا يثبت بجلاء أن الموسيقى والشعر صنوان.

المصادر والمراجع

أولًا: القرآن الكريم.

ثانيًا: الدواوين:

- **ديوان ابن الأبار البلنسي**،قراءة وتعليق: عبد السلام الهرّاس، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، المملكة المغربية، 1999م.

- **ديوان ابن الأبار الخولاني**،جمع وتحقيق ودراسة: د. محمد حسين المهداوي، ود. عدنان محمد آل طعمة، دار الفرات للثقافة والإعلام، العراق، ط1، 2017م.

- **ديوان الأعمى التطيلي**، جمعه وحقّقه وشرحه: محيي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2014م.

- **ديوان أبي الحسن الششتري**، تقديم وضبط ودراسة وتعليق:د. محمد العدلوني الإدريسي، وأ. سعيد أبو الفيوض، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2008م.

- **ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ الحكمي**، تحقيق: غريغور شولر، فرانزشتاينر، فيسبادن، 1982م.

- **ديوان حازم القرطاجني**، تحقيق: عثمان العكاك، دار الثقافة، بيروت، 1964م.

- **ديوان ابن حمديس**، صححه وقدّم له: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1960م.

- **ديوان ابن درّاج قسطلي**:حقّقه وقدّم له وعلّق عليه: د. محمود علي مكي، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط2، الكويت، 2004م.

(ISSN : 2536 - 9555)

– **ديوان ابن زَمْرَك**، تحقيق: محمد توفيق النيفر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1997م.

– **ديوان ابن شهيد الأندلسي**، جمعه وحققه: يعقوب زكي، راجعه: د. محمود علي مكي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

– **ديوان ابن عبد ربّه**،جمعه وحققه وشرحه: د. محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 1979م.

– **ديوان ابن فركون**، تقديم وتعليق: محمد بن شريفة، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، ط1، 1978م.

– **ديوان لسان الدين بن الخطيب**، تحقيق: د. محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1989م.

– **ديوان المعتمد بن عبّاد**ملك إشبيلية، جمع: د. حامد عبد المجيد، ود. أحمد أحمد بدوي، دار الكتب والوثائق القومية، ط5، 2008م.

– **ديوان ابن هانئ الأندلسي**، تقديم: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، 1980م.

ثالثًا: الكتب والبحوث:

- **أحمد حاجم الربيعي**: شعر أبو جعفر بن سعيد الأندلسي، مجلة المورد، مج 21، ع1، 1993م.
- **ابن حزم الأندلسي**: طوق الحمامة بين الألفة والألاف، تحقيق: د. الطاهر أحمد مكي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2017م.
- **ابن سعيد المغربي**: المغرب في حلى المغرب، حقّقه وعلّق عليه: د. شوقي ضيف، ط4، دار المعارف، القاهرة، 1995م.
- **د. السيد عبد العزيز سالم**: في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1985م.

- **السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي:** تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مصطفى حجازي، سلسلة التراث العربي، وزارة الإعلام، الكويت، 1973م.
- **شهاب الدين أحمد المقريّ التلمساني:**
  - أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، تحقيق: مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبد العظيم شلبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1939م.
  - نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر– بيروت – لبنان، 1968م.
- **د. شوقي ضيف:** تصدير معجم الموسيقا، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 2000م.
- **د. صلاح خالص:** محمد بن عمّار الأندلسي، دراسة أدبية تاريخية، مطبعة الهدى، بغداد، 1957م.
- **د. صلاح فضل:**
  - إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987م.
  - طراز التوشيح، قراءة نصية حرة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2014م.
- **د. عاطف جودة نصر:** الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس– دار الكندي، ط1، 1978م.
- **د. عبد الرحمن الحجي:** تاريخ الموسيقى الأندلسية، أصولها، تطورها، أثرها على الموسيقى الأوروبية، دار الرشاد، بيروت، 1969م.

(ISSN : 2536 - 9555)

- **د. عبد العزيز بن عبد الجليل:** الموسيقى الأندلسية المغربية، عالم المعرفة، (129)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت، 1988م.
- **أبو عبد الله محمد بن الكتّاني الطبيب:** كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1966م.
- **د. عبد الهادي التازي:** أشعار الموسيقى الأندلسية: موضوعاتها، لغتها، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، العدد (76)، 1995م.
- **عماد الدين الأصفهاني:** خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، تحقيق: محمد المرزوقي، ومحمد العروسي المطوي، والجيلاني بن الحاج يحيى، الدار التونسية للنشر، 1986م.
- **د. محمد عبد المطلب:** قراءات أسلوبيّة في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م.
- **ابن منظور:** لسان العرب، دار صادر، ط3، بيروت، 1414هـ.
- **د. نبيل اللو:**عود على العود، الموسيقى العربية وموقع العود فيها، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت، عالم المعرفة، العدد (442)، نوفمبر 2016م.
- **أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي:** كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: د. محمود أحمد الحفني، دار الكتب والوثائق القومية، 2016م.
- **يحيى بن علي بن يحيى المنجّم:** كتاب النغم في الموسيقى، رسالة يحيى بن علي بن يحيى المنجّم المتوفّى سنة 300هـ، حققها وشرحها وصاغ طرائق الأصوات: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتب والوثائق القومية، 2008م.