

فن الأرجوزة في الشعر الأندلسي

د. خالد عمر محمد باوزير

أستاذ الأدب والنقد المشارك، قسم اللغة العربية

كلية الآداب، جامعة حضرموت

الملخص:

يسعى البحث للكشف عن إبداع الأندلسيين في فن الأرجوزة، منطلقاً من مفهوم الرجز الذي هو قسيم القصيد، ويبنى على وزن الرجز المشطور غالباً، فجاء البحث في ثلاثة مباحث، استهل أولها بالتعريف بالرجز والأرجوزة، وآراء الدارسين والنقاد، مناقشاً اللبس الذي اكتنف صورة الرجز بالقصيد، ثم جاء المبحث الثاني معرّفًا بموضوعات فن الأرجوزة من شوق وحنين ومدح ووصف وخمرة وطرده وغير ذلك، وفي المبحث الثالث تناول البناء الفني من صورة فنية وغيرها، والبناء الإيقاعي، فأبرز الأنماط الإيقاعية للأرجوزة وتشكلاتها من الرجز المشطور والمزدوج، والمثلث والمربع، والمجزوء، وكل ذلك بلغ بالأرجوزة الأندلسية مبلغاً شعرياً، نافست فيه القصيد.

وقد سلكنا في بحثنا منهجاً كان الوصف والتحليل الفني والموضوعي أدواته، للوصول إلى غايتنا، وهي الكشف عن فنية هذا الإبداع وشعريته، لاسيما في محاوره الثلاثة أو مقوماته من موضوع شعري، وصورة فنية وإيقاع موسيقي.

المقدمة:

يعد شعر الرجز قسيم القصيد في تناول النقيدي القديم، فهما صنوان أو نوعان لجنس الشعر العربي كما يقول أبو العلاء المعري، وكانت النظرة التي سادت أن الرجز دون القصيد، وأن أصحابه في الطبقة التاسعة بحسب تصنيف ابن سلام في طبقاته، بيد أن هذا المنظور قد اختلف مع التطور الفني الذي شهدته فن الرجز في العصر الأموي، الأمر الذي جعل منه منافساً حقيقياً للقصيد، وظهرت فئة أوقفت إبداعها عليه، وهم الرُّجَّاز كالعجاج ورؤبة وأضرابهما.

ولم يغب هذا الفن عن ساحة الأندلس الإبداعية، فقد وجدنا من الشعراء من رمى بسهم أو أكثر في هذا الإبداع، فعرفت الأرجوزة في الأندلس، ونظم بعض الشعراء كابن زيدون وابن حمديس وابن هانئ وغيرهم أراجيز في موضوعات شعرية مختلفة، كما ازدهر الرجز العلمي في الأندلس، فظهرت الأراجيز التعليمية والتاريخية.

لم تحظ الأرجوزة الأندلسية بدراسة خاصة - حسب علم الباحث - في الوقت الذي نال الرجز الأموي والعباسي اهتماماً من لدن بعض الدارسين، مما جعل الخوض في دراسة فن الأرجوزة في الأندلس أمراً ملحاً ومبرراً. على أن إشكالية هذا البحث تتمثل في كيف يمكن للأرجوزة أن تكون نصّاً شعرياً متمكناً في الشعرية،

وما هي خصائص الأرجوزة الأندلسية، وكيف توهج هذا النص إيقاعياً رغم أن له قالباً وزنياً واحداً وهو بحر الرجز، في الوقت الذي يتمتع القصيد بخيارات وزنية كثيرة من البحور المتعددة؟

ترمي هذه الدراسة إلى التعريف بفن الأرجوزة في الشعر الأندلسي، لاسيما الأرجوزة الفنية التي بلغت في بنائها الفني ولغتها وأسلوبها مبلغاً عالياً، جعل منها نصاً شعرياً حافلاً بألوان الشعرية.

وقد سلكنا في بحثنا منهجاً يكون الوصف والتحليل الفني والموضوعي أدوات، للوصول إلى غايتنا، وهي الكشف عن فنية هذا الإبداع وشعريته، لاسيما في محاوره الثلاثة أو مقوماته من موضوع شعري، وصورة فنية، وإيقاع موسيقي.

ومن ثم، استوى هذا البحث في هيكله على مقدمة، وثلاثة مباحث، وخاتمة، وقائمة بمصادره ومراجعته. وتتمثل المباحث في الآتي:

المبحث الأول: في مفهوم الرجز والأرجوزة: وأتناول فيه المعنى اللغوي والاصطلاحي للرجز، واستنتج آراء النقاد والدارسين حول مفهومه، وتسليط الضوء على مكانته ومنزلته، وتطوره فنياً، والنقلة النوعية التي عرفها لاسيما في العصر الأموي، زاحم فيها القصيد، واكتسب خصائص جديدة أهلته لأن يتبوأ مكاناً في ديوان الشعر العربي، كما أقف مناقشة مسألة اللبس بين مفهوم الرجز فناً شعرياً وبين الرجز وزناً شعرياً، ذلك أن بعض الدارسين عد شعر الرجز كل ما نظم على بحر الرجز، ومن هنا، كان من الوجهة المنهجية ضرورة تحديد مفهوم الرجز والأرجوزة في نهاية هذا المبحث، إضافة إلى التعريف بأنواع الأرجوزة من فنية وعلمية، مع إعطاء لمحة عن الأرجوزة العلمية في الأندلس.

المبحث الثاني: الأرجوزة الأندلسية وموضوعها الشعري: أتناول فيه موضوعات الأرجوزة من شوق وحنين، ومدح، ووصف، وخمريات وغيرها، محللاً مضامينها الموضوعية، ومبيناً كيف أكسب الموضوع الشعري الأرجوزة شعرية، وذلك بمعالجتها موضوع القصيد ومزاحمتها إياه عليه.

المبحث الثالث: البناء الفني والإيقاعي للأرجوزة: يمثل هذا المبحث قطب رحى البحث، كونه يكشف عن أبرز مظاهر شعرية الأرجوزة، من حيث نهجها وبنائها الفني؛ فيتناول الباحث بالتحليل الصورة الفنية في الأرجوزة، وأبرز الأنماط الإيقاعية ومكتنرات إيقاعها الموسيقي.

المبحث الأول: في مفهوم الرجز والأرجوزة:

يرتبط الرجز بنشأة الشعر وأوليته ويشكل "أحد أبرز مظاهر الشعرية العربية، وينظر إلى الرجز عادة باعتباره من الأصول الأساسية لإبداعنا الشعري، فقد ربط كثير من الدارسين بينه وبين البدايات الأولى للشعر العربي"⁽¹⁾؛ إذ كان العربي يعمد إلى القول رجزاً في أمور حياته اليومية كالمتح، والحذاء، والصيد، والحرب، وترقيص الأطفال، والتلبيات، وأصبح "غناء تصحبه حركة، يتناشده الجماعة والأفراد في أوقات الحماسة، سواء أكان ذلك عند الطواف أو بإزاء القتال أو في ملاعب الفتيات اللواتي يتفاخرن"⁽²⁾، وغير ذلك، بمعنى إن مجالات القول فيه اتسمت بالتلقائية والآنية والارتجال، وفي سياق الحماس ومواقف رفع الصوت، والحركة.

ولعله من هذه الناحية، وجدنا معاني الرجز في المعاجم تدور حول معاني الحركة والاضطراب، والتصويت، وغير ذلك من المعاني التي لها علاقة بالناقة، صديق العربي ووسيلته في الصحراء والقفار. يقول ابن فارس: "الراء والجيم والزاي أصل يدل على اضطراب"⁽³⁾، وابن منظور لا يخرج عن هذا المعنى في قوله: "وأصل الرجز في اللغة تتابع الحركات" وتتابع الحركات ينتج عن اضطراب وقلقلة⁽⁴⁾، ويقول الزبيدي: "وأصل الرجز في اللغة الاضطراب وتتابع الحركات"⁽⁵⁾.

وقد استعملت العرب كلمة "رجز" في كل ما فيه حركة مستمرة متجددة واضطراب، وعدم ثبات على حال واحدة، واستعمالهم هذا يؤيد ما جاء في المعاجم من تعريف معنى الرجز⁽⁶⁾، كما يأتي الرجز أيضاً بمعاني: الضعف، والتحرك البطيء، والتصويت⁽⁷⁾. جاء في اللسان: "الرجز: داء يصيب الإبل في أعجازها، والرجز: أن تضطرب رجل البعير أو فخذاه إذا أراد القيام أو ثار ساعة ثم تنبسط. والرجز: ارتعاد يصيب البعير والناقة في أفخاذها ومؤخرتهما عند القيام. وقد رجز رجزاً، وهو أرجز، والأنثى رجزاء، وقيل: ناقة رجزاء ضعيفة العجز، إذا نهضت من مبركها لم تستقل إلا بعد نهضتين أو ثلاث"⁽⁸⁾.

ومنه سمي الرجز من الشعر لتقارب أجزائه وقلة حروفه. والارتجاز: صوت الرعد المتدارك. وارتجز الرعد ارتجازاً إذا سمعت له صوتاً متتابعاً، وترجّز السحاب إذا تحرك تحركاً بطيئاً لكثرة مائه، والمرجز: اسم فرس سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم، سمي بذلك لجهارة صهيله وحسنه⁽⁹⁾.

يعد شعر الرجز نمطاً فيه من السهولة والسلاسة، حتى إن النظم فيه ليتأتى للكثير، ومن هنا عُدَّ فنّاً شعبياً، بل كان فن العرب الأول، فقد "كان الرجز ديوان العرب في الجاهلية والإسلام، وكتاب لسانهم وخزانة أنسابهم وأحسابهم، ومعدن فصاحتهم وموطن الغريب من كلامهم، لذلك حرص عليه الأئمة من السلف واعتنوا به حفظاً وتدويناً"⁽¹⁰⁾، وقد قيل إن الأصمعي كان يحفظ ألف أرجوزة، وقيل مثل ذلك عن أبي تمام وغيره. وقد جرى على لسان النبي صلى الله عليه وسلم من ضروب الرجز ضربان المنهوك والمشطور، كما كان صلى الله عليه وسلم يحب سماع الرجز من الشعر⁽¹¹⁾.

كان الرجز في بداية أمره عبارة عن مقطعات بسيطة تجري على ألسنة الناس للتعبير عن مختلف الموضوعات والأغراض، ثم ترقى شيئاً فشيئاً، متجاوزاً مرحلة المقطعات إلى مرحلة الأرجوزة، ويمثل العصر الأموي قمة التطور في شعر الرجز إذ "ارتقى مستواه الفني، وعلا شأنه، وحاول الرجاز إلحاق الأرجوزة بالقصيدة المتميزة في بنائها"⁽¹²⁾، وتتمثل هذه القفزة التي شهدتها الرجز في منافسته للقصيد كمّاً ونوعاً، وكان تطوره من وجهين اثنين، طوله ومعانيه، فقد أخذ الرجاز يطيلون أراجيزهم، ويصرفون فيها القول، حتى جعلوها كالقصائد، و"صارت الأرجوزة تخوض في موضوعات شتى، واستعارت تقاليد القصيدة نفسها، فانتشرت في دواوين الرجاز الأمويين قصيدة الرجز"⁽¹³⁾.

وكان الأغلب العجلي الرجاز الإسلامي أول من أطال الرجز، وكان على عهد النبي صلى الله عليه وسلم، قال عنه ابن قتيبة: "وهو أول من شبه الرجز بالقصيد وأطاله، وكان الرجز قبله إنما يقول الرجل منه

البيتين أو الثلاثة إذا خاصم أو شاتم أو فاخر⁽¹⁴⁾، ثم جاء العجاج فقال أراجيز جاوز عدد أشطارها مائة شطر، وأراجيز طويلة في نحو مائتي شطر، وتلك غاية قصوى لا تكاد تدرك في شعر العرب⁽¹⁵⁾، ويمثل هو وابنه قمة فيما وصل إليه الرجز من فنية، فقد "بلغت صناعة الرجز على أيدي العجاج وابنه رؤية قمته الفنية، وإحكامها الموسيقي"⁽¹⁶⁾، ولم يقف الأمر عند إطالة القول فيه، بل توسعوا في معانيه وأغراضه أيضًا، وأخذوا ينظمون الأراجيز في المدح والفخر والهجاء، وسائر أغراض الشعر، ويجعلون لها أوائل ونسيبًا، مثلما كان الشعراء يصنعون في قصائدهم سواء⁽¹⁷⁾.

واطردها هذا التطور في العصر العباسي وما بعده؛ إذ سار غير واحد من الشعراء في أراجيزهم على هذا المنوال في التعدد الغرضي والموضوعي كبشار بن برد وأبي نواس وابن الرومي وأبي تمام والبحتري، ومثلهم شعراء القرن الرابع كابن دريد والمتنبي، والشريف الرضي، ومهيار الديلمي⁽¹⁸⁾.

إنا ونحن ندرس شعر الرجز، يجدر بنا أن نشير إلى أمرين، تنبيهًا عليهما، وكشفًا عما ترتب عنهما من أحكام اللبس والغبن والانتقاص في مفهوم الرجز:

أولهما: التخليط بين الرجز الفني والرجز العروضي؛ إذ حدث لبس لدى بعض الدارسين في مفهوم الرجز، ومردده "إلى عدم التمييز بين الرجز باعتباره فنًا من فنون الشعر أو نوعًا من أنواعه، وبين الرجز باعتباره بحرًا من بحور الشعر التي اهتمت إليها الخليل بن أحمد الفراهيدي إلى علمها من خلال استقراء أشعار العرب"⁽¹⁹⁾، وهنا، يمكننا أن نصنف آراء الدارسين تجاه تحديد مفهوم الرجز الشعري والأرجوزة الفنية على ثلاثة:

الرأي الأول: يقول أربابه بأن شعر الرجز هو كل ما نظم على بحر الرجز مطلقًا، في كل صوره واستعمالاته العروضية، وتسمى قصائده الأراجيز. يقول توفيق البكري: "الرجز بحر من بحور الشعر معروف، وتسمى قصائده الأراجيز، واحدها أرجوزة، ويسمى قائله راجزًا"⁽²⁰⁾، وعلى هذا، فالأرجوزة هي القصيدة المنظومة على بحر الرجز أو "يعرف ما ينظم بهذا البحر (بالأرجوزة)"⁽²¹⁾، وعلى هذا التحديد سار غير واحد من الدارسين⁽²²⁾.

الرأي الثاني: يرى أهله أن الرجز شعر نظم على بحر الرجز من مشطوره، ف "الرجز ضرب من شعر العرب يقال على بحر الرجز من مشطوره"⁽²³⁾، وهذه الصورة كثيرة الاستعمال، "وبها يشتهر بحر الرجز، وهناك من الشعراء فئة تسمى الرجاج لا يكتبون معظم قصائدهم إلا من هذه الصورة، وتسمى القصيدة في هذه الحالة أرجوزة"⁽²⁴⁾، ويقول الطيب: "والغالب على الرجز أن تلتزم القافية في كل شطر منه، ويسمى حينئذ مشطورًا، ورأي العلماء أن يعدوا كل شطر من الرجز في هذه الحال بيتًا"⁽²⁵⁾، ويؤكد انفراد هذا النوع الشعري صاحب اللسان، إذ يقول: "والرجز بحر من بحور الشعر معروف، ونوع من أنواعه، يكون كل مصراع منه مفردًا، وتسمى قصائده أراجيز، واحدها أرجوزة... ويسمى قائله راجزًا"⁽²⁶⁾، كما يرى آخر بأنه "نوع من الشعر يكون الشطر فيه هو الوحدة الرئيسية الأساسية في القصيدة، ويقوم هذا الشطر مقام البيت فيسمى (بيتًا)، وهذا ما يعرف في علم العروض ب (الشطر) أو (المشطور)"⁽²⁷⁾.

ولعل في هذا التحديد وعيًا بالمستوى الذي يصبح فيه الرجز فنًا، "وهو أن يأتي على هذه الصورة التي يمثلها أغلب ما وصلنا من أراجيز العرب مما نجد في دواوين أعلام الرجاز، أما إذا استعمل الرجز تأمًا أو مجزوءًا فإن نصوصه لا تصبح داخلية في جملة شعر الرجز، بل تصير جديدة بالانتماء إلى شعر القصيد"⁽²⁸⁾.

الرأي الثالث: يذهب فيه أصحابه إلى أن تطورًا حدث في شعر الرجز، فلم تعد الأراجيز على تلك الصورة التقليدية التي عرفت بها في العصر الأموي، وهي صورة الرجز المشطور، ولكن هناك من أراجيز العصر العباسي ما لا يحصيه العد مقصد منظوم على صورة القصيدة ذات الشطرين⁽²⁹⁾. وهو ما يذهب إليه أيضًا إبراهيم أنيس حينما رأى بأن كل الأراجيز في العصر الأموي كانت مصرعة الأبيات، تلتزم القافية الواحدة في كل شطر من أشطر الأرجوزة مهما طالت، ثم بدأ الشعراء في عصور العباسيين ينظمون من الرجز على النحو المعهود في البحور الأخرى، وذلك بأن تنتهي الأبيات لا الأشطر بقافية واحدة، ولا يصرعون إلا البيت الأول، ولكنهم لم يهجروا طريقة الرجاز أيام الأمويين⁽³⁰⁾.

والرأي الثالث يتقاطع في مفهوم الرجز والأرجوزة مع الرأي الأول، في عده كل ما نظم على بحر الرجز من شعر الرجز، مع فارق أن هذا التوسع إنما تم بفعل التطور الذي أصاب فن الرجز في العصور المتأخرة لاسيما العصر العباسي.

ثانيهما: ليس الوزن وحده مقياسًا لعد الشعر رجزًا، وإلا لذهبت الفوارق بين الرجز والقصيد، وهذا الذي نود التنبيه عليه؛ فقد وقفنا على شيء من هذا الخلط في حديث الباحثة الجوهري إذ عدت شعرًا هو بوصف القصيد أولى به من الرجز، وإن جاء على وزن الرجز التام الصحيح، منطلقة من مفهوم أن الرجز ما نظم على بحر الرجز، وكفى، دون تمييز بين ماهيته، أو كينونته. وليس الأمر على إطلاقه، فهي مثلاً ترى أن فخر البحتري بنفسه في قصيدة إنما هو من شعر الرجز لنظمه إياها على وزن الرجز⁽³¹⁾، ونرى أنها من القصيد لا من الرجز، بل البحتري نفسه يصرح بأنها من القصيد، يقول:

إذا كساني الفتح أثواب الغنى فكسوتي إياه مدحٌ منتخبٌ

قصائدٌ يطرب من تُهدى له ولذة النفس من العيش الطرب

...جاءت كدُرٍّ في سباط لؤلؤٍ في جيد خودٍ أو كقيان الذهب

سحرٌ حلالٌ لم أولف عقده إلا لتعلو رتبتي على الرتب

ومثله ما احتجت به من نماذج شعرية هي أدخل للقصيد منها إلى شعر الرجز⁽³²⁾، كما عدت مقصورة ابن دريد من الرجز لكونها جاءت من وزنه التام الصحيح⁽³³⁾، فإن مقصورة حازم القرطاجني أيضًا نظمت على بحر الرجز التام، ومع هذا فإن حازمًا قد نعتها بأنها "قصيدة من الرجز غير مشطورة"⁽³⁴⁾.

وفي الشعر الأندلسي نظمت نصوص شعرية على بحر الرجز التام والمجزوء، هي في نظرنا من القصيد لا من الرجز، كتلك القصيدة الخمرية الحائية لابن حمديس:

أَيُّ نَعِيمٍ فِي الصَّبَا وَالْمَقْتَرَحِ وَشُغْلُ كَفِّي بِكُوبٍ وَقَدَحِ
فَلَا تُلْمَنِي إِنْ نِي مُعْتَنِمْ مِنْ السُّرُورِ فِي زَمَانِي مَا مَنَحِ⁽³⁵⁾

وله أخرى عينية من الوزن نفسه، يفتتحها بمقدمة طليية، ثم غزلية، ثم يخلص إلى وصف الصحراء، ويصف ذئب الصحراء وصيده، وكأن الشاعر يبكي وطنه الذي غادره.

حَتَّى مَتَى بَيْنَ اللَّوَى فَالْأَجْرِ لَوْمًا، فَمَا أَمْرُهُ فِي مَسْمَعِي
وَيُحْكُ لَوْ كُنْتَ وَقِيًّا لَمْ تَقُلْ "وَيُحْكُ لَا تَبْكُ بِرِسْمٍ بَلَقِعِ"⁽³⁶⁾

ولابن أبي الصلت قصيدة خمرية رائية على الرجز التام⁽³⁷⁾، ولابن الخطيب قصيدة لامية في المواعظ⁽³⁸⁾. ولابن زمرك رجزيات نظمها على الرجز المجزوء، أرى أنها من القصيد أيضًا إلا واحدة فأرجح أنها أرجوزة وإن نعتها جامع الديوان بأنها قصيدة؛ وذلك لنسقها البنائي؛ إذ بناها في جزء كبير منها مصرعة، والتصريح مؤشر على أرجوزية النص، من ناحية، ولأن الوظيفة الإيقاعية من الإنشاد والترنم واضحة جلية في هذه الأرجوزة وهو مؤشر ثانٍ. يقول⁽³⁹⁾:

أَلْبَسْنَا فَاَلْبَسْنَا	ثَوْبَ الرُّضَا وَاعْنَيْتْنَا
هَدَيْتْنَا أَهْدَيْتْنَا	لَحْظَتْنَا أَحْظَيْتْنَا
نَوَهْتْنَا أَعْنَيْتْنَا	مَنْ غَمِيرٌ أَنْ عَنَيْتْنَا
وَلَمْ تَكُنْ أَهْمَلْتْنَا	بَلْ لِلْهَدَى أَهْمَلْتْنَا
حَلَيْتْنَا أَحْلَلْتْنَا	أَفْهَقَ السِّنَاءِ وَالسِّنَا
جَمَلْتْنَا حَسَّيْنَا	أَحْسَنَتْ بِالْبَدْنِ لَنَا
سَلَّمْتْنَا مَنَ الْعَنَّا	وَلَمْ تَكُنْ أَسَلَّمْتْنَا
... نَشَدُو بِمَا أُولَيْتْنَا	مَنْ الْغَنَّا مِنْكَ الْغَنَى

لقد فرق العرب قديمًا بين الرجز والقصيد، مما ينم عن استشعارهم تميز كل واحد منهما عن الآخر، ولم يكن التمييز بينهما قائمًا فقط على أساس الوزن والمسألة العروضية، وإنما كان المعيار لدى البعض في شعريتهما هو **الجودة**، كما عند يونس بن حبيب الذي ذهب إلى "أن العجاج أشعر أهل الرجز والقصيد"⁽⁴⁰⁾. كما فرق الأخفش بين مستويين من الرجز: الرجز التام وعده من القصيد، أما الرجز فهو ما قام على ثلاثة أجزاء⁽⁴¹⁾، وهو هنا الرجز الفني.

ولعل من قبيل التفريق بين الرجز والقصيد وهما من الشعر، ما عمد إليه ابن سلام من جعل الرجز في الطبقة التاسعة⁽⁴²⁾. ومن الشعراء من يجمع بين الفنين، والبعض الآخر من ينفرد بالقصيد دون الرجز، وكذا العكس، كما قال الجاحظ: "وفي الشعراء من لا يستطيع مجاوزة القصيد إلى الرجز، ومنهم من لا يستطيع مجاوزة الرجز إلى القصيد، ومنهم من يجمعهما كجرير وعمر بن لجأ وأبي النجم وحيد الأرقط والعماني"⁽⁴³⁾. ومما يؤكد اختلاف الفنين في كينونتهما رغم انتمائهما إلى الشعر قول ابن رشيق: "وأول من طول الرجز وجعله كالقصيد الأغلب العجلي شيئاً يسيراً، وكان على عهد النبي صلى الله عليه وسلم، ثم أتى العجاج بعد فافتن فيه، فالأغلب والعجاج في الرجز كامرئ القيس ومهلل في القصيد"⁽⁴⁴⁾، ونقل أيضاً عن أبي عمرو بن العلاء قوله: "ختم الشعر بذي الرمة، والرجز برؤية بن العجاج"⁽⁴⁵⁾.

كما فرق بعض الدارسين المعاصرين بين الرجز والقصيد من حيث **الوزن والغرض والاستعمال**، فيرى محمد العلمي أن ما يميز الرجز عن القصيد هو السرعة والخفة في الإنشاد على وفق معيارين أحدهما وظيفي، والآخر إيقاعي⁽⁴⁶⁾، وهو يفصل في أن العرب تقسم الشعر على أساس معيارين: "أولهما وظيفي مرده إلى الإنشاد والترنم، وثانيهما إيقاعي... وقد طغى المعيار الأول على الثاني لدرجة أن التفريق بين القصيد والرجز يتكئ على التغني، وهو مفهوم وظيفي، وليست أغراض المتغنى به كأغراض الرجز، وذلك معيار وظيفي آخر"⁽⁴⁷⁾.

وعليه، فثمة "أمور يتميز بها الرجز عن القصيد من حيث: صلته بواقع المنتج، وطبيعة الأداء، والجانب الموسيقي، وطبيعة البناء، والمستوى اللغوي"⁽⁴⁸⁾، ومن تلك المفارقات أيضاً الموضوع الشعري الخاص بالرجز؛ فالرجز تطرق إلى أغراض لم يكن بإمكان القصيد الخوض فيها، كالخداء والمتح والصيد، إضافة إلى المنظومات التعليمية⁽⁴⁹⁾.

وخلاصة القول، إن الأرجوزة الشعرية هي فن شعري يقابل القصيدة، وتنازع عنها في البناء الإيقاعي والأداء اللغوي، لتحقيق وظائف شعرية وإيقاعية أو تعليمية. وهي تبنى على وزن واحد وهو الرجز، وتكون وحدة بنائها الشطر لا البيت، وتتعدد أنظمة بنائها الإيقاعي ما بين نظام موحد القافية كما في المشطور غالباً، أو المنهوك، أو منوع القافية كالمزدوج وغيره.

أنواع الأرجوزة:

الأرجوزة نوعان: أرجوزة فنية أو شعرية، تحمل من مقومات القصيدة بناء وصورة وموضوعاً شعرياً، كالمدح والغزل والوصف والطرود وغير ذلك، وهو ما سيكون حديثنا عنه في الشعر الأندلسي.

والأرجوزة العلمية: وهي منظومة تأتي غالباً على وزن الرجز المزدوج، تنظم فيها العلوم والمعارف، والتاريخ وغير ذلك، فيما يسمى بالشعر التعليمي "وقد كان الرجز والمزدوج منه في الغالب هو الشكل الذي اعتمد عليه الشعر التعليمي اعتماداً كلياً في القرن الثاني، ولعل أقدم ما وصلنا من هذا الرجز المزدوج، تلك الخطبة التي ألقاها الوليد بن يزيد على منبر المسجد يوم الجمعة"⁽⁵⁰⁾.

وأخذ فن الرجز المزدوج في التوسع والانتشار أكثر في العصر العباسي وما بعده، فنظم أبان بن عبد الحميد اللاحقي أرجوزة في الفقه، وأخرى حوّل بها كتاب كليله ودمنة من منشور إلى موزون مقفى، ونظم أبو العتاهية أرجوزته الطويلة المسماة ذات المثال، كما لم ينظموا فيه في النحو والفقه والأمثال فحسب، ولكن في الرياضيات والمنطق وغير ذلك من العلوم، كأرجوزة ابن المعتز الطويلة في أحداث عصره، وأرجوزة ابن عبدربه في تاريخ الأندلس⁽⁵¹⁾.

لم يكن شعراء الأندلس بمعزل عما يستجد في المشرق من قوالب فنية أو شعرية، وهم يفعلون ذلك لا عن تقليد صامت، بقدر ما يسعون إلى الانخراط في مضمار الإبداع الشعري، وتسجيل اسم الأندلس في عالم الشعر العربي مع الاحتفاظ بالخصوصية الأندلسية.

وفن الأرجوزة عرفها الشعر الأندلسي، وكان ممن يذكر من الأوائل في الأندلس من حفظة الأراجيز سعيد بن فرج الرشاش أبو عثمان في المائة الثالثة، فهو من أوائل العلماء الحافظين للغة، العالمين بالشعر، حتى قيل إنه كان يحفظ أربعة آلاف أرجوزة، ضرب به المثل في الفصاحة في الأندلس⁽⁵²⁾.

كما نظموا العلوم والفنون والتاريخ في أراجيزهم العلمية، وسجلت الأرجوزة التاريخية الأندلسية حضوراً، بما نظمته شعراء على قدر من الألمعية كالغزال وابن عبدربه، فالأول نظم أرجوزة مطولة في فتح الأندلس، ذكر فيها السبب في غزوها وتفصيل الوقائع وعداد الأمراء وأسمائهم⁽⁵³⁾. يقول فيها:

أدركتُ في المصر ملوكاً أربعة وخامساً هذا الذي نحن معه⁽⁵⁴⁾

ونظم ابن عبدربه أرجوزة تاريخية مزدوجة في مغازي الأمير عبدالرحمن الناصر من سنة (301 - 322هـ)⁽⁵⁵⁾، وصنع تمام بن عامر الثقفي أرجوزة في ذكر افتتاح الأندلس⁽⁵⁶⁾، ولأبي طالب عبد الجبار الأندلسي أرجوزة في أربعمئة وخمسين بيتاً، وهي كما يصفها شوقي ضيف بأنها "رائعة في نسيجها وصياغتها الجزلة الرصينة، ونسقها المحكم في اختيار الألفاظ والقوافي دون تكلف ودون محسنات بدیعة تستر المعاني أو تضفي عليها شيئاً من الإبهام"⁽⁵⁷⁾، ولأبي جعفر أحمد بن علي البنسولي "الأرجوزة المستغربة في وصف دخول النصارى قرطبة"⁽⁵⁸⁾. ومن هنا، كان إحساس هؤلاء الشعراء بالتاريخ الأندلسي، فصنعوا مثل هذه الأراجيز، وهذا يدخل في "الشعور بالأندلسية، ومحاولة تخليد كل ما يتصل بالجزيرة من أخبار وآثار"⁽⁵⁹⁾.

أما الأرجوزة العلمية فقد نظم الشعراء في مختلف العلوم والفنون، من نحو وقافية وعروض، وكذا في اللغة، وفي القراءات والفرائض، فلابن عبدربه أرجوزة طويلة في العروض⁽⁶⁰⁾، ولابن سيده أرجوزة عارضها غير واحد من الأدباء منهم علي بن محمد بن زنون، وابن حريق⁽⁶¹⁾، وابن عمران ابن المناصف الذي بلغ في أرجوزته الغاية من الاحتفال⁽⁶²⁾، ولابن زنون أرجوزة ضمنها أسماء خيل العرب والمشاهير من أهل الإسلام، وأرجوزة ضمنها مناقله رحلة فرحلة من بلنسية إلى سجلماسة⁽⁶³⁾.

كما لابن عمران ابن المناصف أراجيز عدة، منها أرجوزة في قصة مقتل الحسين رضي الله عنه⁽⁶⁴⁾، وله أرجوزة في "قرعة الفال" بديعة، إلى غير ذلك من الأراجيز التي أجاد فيها ودلت على اقتداره وتمكن انطباعه⁽⁶⁵⁾، وله طول نفس في هذه الأراجيز، إذ بلغت ألفي بيت مزدوج، كما قال:

وحين أكملت المراد فكمل
ووفق الله إلى خير العمل
انتهت الأبيات منه عدا
مزدوجات إن بلغت الحد
ألفين في نظامها مرصعه
وإن ترد أفرادها فأربعه⁽⁶⁶⁾

ولالأديب النحوي اللغوي أبي بكر محمد بن محمد بن إدريس ابن مالك الأندلسي المعروف بالقللوسي أرجوزة في الفرائض، وسمها بـ "إثارة المسائل الغوامض من مغلقات مشكل الفرائض"، وله أيضاً أرجوزة حسنة في القوافي⁽⁶⁷⁾. وللشيخ الأديب أبي إسحاق إبراهيم بن أبي بكر الأنصاري التلمساني أرجوزة في الفرائض، وسمها بـ "تبصرة البادي في الفرائض تذكرة الشادي المجيد الفارض"⁽⁶⁸⁾. كما لابن مالك المرحل أرجوزة حسنة مفيدة، نظم فيها من أول كتاب الأدب إلى باب إقامة الهجاء⁽⁶⁹⁾، ولأحمد بن عبدالعزيز بن هشام بن خلف بن غزوان الفهري أراجيز مزدوجة كثيرة، منها في القراءات السبع: مجموعة العروس، وحاسمة دعاوي، وفي النحو أرجوزة الإعراب في مجمل الإعراب "وشرح عليها في أرجوزة وسمها بـ "العنوان"⁽⁷⁰⁾.

المبحث الثاني: الأرجوزة الأندلسية وموضوعها الشعري:

عرف شعراء الأندلس الرجز، على أن فن الرجز كثيراً ما تحاشاه كبار شعراء الأندلس، لنظرتهم له بأنه دون شعر القصيد، وإنما يطرقونه للتدليل على مقدرتهم الخوض في أي فن من فنون الشعر وقوالبه، فابن زيدون شاعر الأندلس الكبير إنما نظم الأرجوزة "ليثبت قدرته على كتابة الأنماط الشعرية المختلفة"⁽⁷¹⁾، غير أنه لم يكتب إلا أرجوزة واحدة؛ لأنه ربما رأى أن الأراجيز دون القصيد، ولا تدل على فحولة الشاعر⁽⁷²⁾. ومثل هذه المشاركات القليلة جداً من لدن شعراء الأندلس إذا ما قيست بأراجيز مشرقية، ربما مرجعها أيضاً إلى ظهور أنماط شعرية أخرى في بيئتهم، تمثل ثورة في عالم الشعر والفن والموسيقى كالמושحات والأرجال، التي استقطبت كثيراً من الشعراء، فأنتجوا نصوصاً كثيرة، وكالمخمصات التي نظم فيها غير واحد من الشعراء⁽⁷³⁾. ومن هنا، يمكن القول إنه لم يظهر اسم لامع في عالم الأرجوزة الفنية أندلسياً، يمكن أن نطلق عليه راجزاً، إلا من باب كونه نظم على بحر الرجز، واحدة أو بعضاً، ولم يصل إلى درجة المكثرين كالعجاج ورؤبة وأشياعهما.

تنوعت موضوعات الأرجوزة الشعرية في الأندلس من المدح والوصف، والحنين، وتأملات في الرحلة إلى الدار الآخرة بما يدخل في الوعظ والزهد، وكذا في الطرد والصيد، إلى غير ذلك، نتناولها الآن بالتفصيل.

1. **الشوق والحنين:** استبد الشوق والحنين بالشاعر ابن زيدون، وهو بمقامه بيطليوس، فحنّ إلى قرطبة، وأحبته فيها ولادة، فأطلق هذه النفثة الشعرية الوجدانية، وحمل هذا البوح أرجوزة بائية، حافلة بالحديث عن الذات الشاعرة، حديثاً ذا شجون، وهو موضوع شعري جلل، يمكن أن يسعه غير بحر الرجز، كالبحر

الطويل، أو الكامل، بيد أن الشاعر ارتضى بحرًا مفردًا، بأيقونته الموسيقية السباعية ذات السببين والوتد، في قالب شعري، "يكون الشطر فيه هو الوحدة الرئيسية الأساسية في القصيدة، ويقوم هذا الشطر مقام البيت فيسمى (بيتًا)، وهذا ما يعرف في علم العروض بـ (الشطر) أو (المشطور)"⁽⁷⁴⁾.

تكشفت تجربة الذات الشاعرة ومعاناتها منذ استهلال الأرحوزة، من خلال مخاطبة الدمع أن يأخذ طريقه للانهمار بغزارة، فلم تعد العين تملك من أمرها شيئًا، وهنا يقتنص الشاعر دالًّا بائيًا مشحونًا بالتدفق والانصباب: "صُبْ/ تصوبا"، وهو شأن حق للقلب المكلم بفراق أحبته، ونأيه عنهم، أن يدوبا. لقد بدت لنا الذات الشاعرة ذاتًا منهكة، معذبة، مغرّبة، عليلة، يكوئها الشوق والحنين:

يا دَمْعُ صُـبْ ما شِئْتُ أَنْ تَصُـوبَا
ويـا فـؤادي أَنْ تـذُوبَا
إِذ الرّزايـا أَصـبَحْتُ ضُـروبَا
لَمْ أَر لي في أهلهـا ضَـريبَا
قـد مـلأ الشـوقُ الحـشا نُـدُوبَا
في الغـربِ إِذ رَحِـتُ بـه غـريبَا
عليـل دهرٍ سـامني تَغـذيـبا
أدنى الضّـمـنى إِذ أَبـعد الطـبيبـا⁽⁷⁵⁾

كشف هذا المقطع عن تجربة الذات الشاعرة، ومعاناتها جراء الاغتراب عن الوطن والأحبة، وحفل - أي المقطع - بدوال ذات حمولة نفسية ووجدانية، فيها حديث نجوى أو حوار نفسي، تخاطب الذات نفسها، ودمعها، وقلبها، فتشعر بغربة نفسية مع الغربة الواقعية، وتواجه الدهر والزاياء وحيدة فريدة، وكأنها مستهدفة بكل هذه العذابات، وهنا، تلتاع النفس الشاعرة، فتجرح إلى التشقيق والاقطعاع اللغوي: الرزاياء ضربوا/ لي ضربيا، الغرب/ غريبا، وهو أمانة التحرق والتمزق النفسي التي تعيشه وتكابده، فانعكس في هذا التجنيس الاشتقاقي، ويعمل الشوق فعله في الحشا، فيملأه ندوبًا، والندوب هي آثار الجروح، فالشوق جرح قد أحدث هذه الندوب، وحفرها في الحشا، فتثُنُّ منها الذات الشاعرة، وتصطلي بنارها، ويأتيها السقم والمرض، ولا علاج أو دواء إلا بلقيا الأحبة، الذين هم الطبيب المنتظر المنشود، مما يعمق هذه المعاناة، فكيف بمريض أن يتعافى وطيبه بعيد المنال، إذ حيل بينهما! وهذا لعمرى من فتنة الشعر، وهو يتحدث عن مثل هذه المشاعر الجياشة والمواقف الإنسانية الأصيلة⁽⁷⁶⁾، التي تأسر المتلقي، وتشركه مع الذات الشاعرة متعاطفًا ومتأثرًا. إن أهم محور تدور حوله حنينيات ابن زيدون هو المزج بين وصف الطبيعة والمرأة وقرطبة⁽⁷⁷⁾ ومنها أرحوزته الحنينية هذه، التي يعرج فيها على طبيعة قرطبة، ووصف ربوعها الماتعة، ويسترجع ذكرياته الجميلة مع أحبته، لاسيما محبوبته ولادة، وهنا يمتزج الحنين بالحسرة، فتعمق التجربة وتبلغ مبلغًا، فيتوسل بوساطة رسول أن يحیی قرطبة وربوعها ويبلغها أشواقه:

إذا أتيتَ الـوطنَ الحبيبَ
والجانِبَ المستَوْضَحَ العجيبَ
والحاضِرَ المنفَسَحَ الرحيبَ
فحسبي منه ما أرى الجنوبَ
مصنوعَ يجتذبُ القلوبَ
حيث ألفتُ الرشاشَ الربيبَ⁽⁷⁸⁾

ويختتم أرجوزته بالتوجه إلى محبوبته أن تقبل أوبته حال عودته، وهذا المختتم يأتي متناغماً مع رغبة ملحة للذات الشاعرة للعودة لقرطبة وأحبته بها، ويعد ذلك أمنية غالية يتطلع نحو تحقيقها، وتنداح ألفاظ دالة على ذلك من مثل: قَرَّت العين، أووبا، يؤوبا، أحزَمَ المغيبا، فهو "لن يدخر وسعاً في سبيل استرضاء محبوبته الغاضبة، إذا كتبت له العودة وقرت بها عيناه، ويكفي ان يحرم - على نفسه - الغياب عنها مرة أخرى"⁽⁷⁹⁾.

إن قـرَّتِ العـيـنُ أن أووبـاً
لم آل أن أسترَضـيَ الحـيـبَ
حسبي أن أحـرمَ المـغـيـبَ
قـد ينفـعُ المـذنبُ أن يؤوبـاً⁽⁸⁰⁾

2. المدح:

تطرقت الأراجيز للحديث عن الآخر، لاسيما في غرض المدح، وهنا يتشكل الخطاب بحسب مكانة الشخصية الممدوحة، والمحتفى بها، والسياق أو المقام، ففي مقام الجد وجدنا ابن الأبار ينظم أرجوزة دالية، بمناسبة بيعة الولاية للأمير الحفصي أبي يحيى زكرياء سنة 638هـ، ذهب فيها مهنتاً ومادحاً إياه، معلّياً من شأنه، ومن شأن أبيه وبيت الحفصيين، وبذا كان المدح فردياً وجماعياً أو أسرياً.

استهل ابن الأبار أرجوزته بتعظيم أمر البيعة وأنها جاءت على قدر وبركة، حسمت مكائد وخلافات، فكانت كبيعة الرضوان، وإن للفعل الاستهلالي: أشدو دلالة الفرح والغبطة في مشهد مهيب، وحشد عظيم، تفد الوفود مباركة لولي العهد، مادة معنى البيعة والطاعة، وتنشد فيه القصائد، والمدائح فكان بحق عرسٍ تتويج وابتهاج.

أشدو بها وسطَ النديّ الحاشدِ	وضّاحةً من غُررِ المارشِدِ
سنا الصباحِ من سناها الواقِدِ	شيدتْ مبانيها على قواعِدِ
... وانتسبت في أشرفِ الحاتِدِ	فليس عنها أحدٌ بجائِدِ
ولا لها في الأرضِ من معانِدِ	يعةً رضوانٍ وهديّ خالِدِ
ما بين معهودٍ له وعاهِدِ	ميثاقُها حلٌّ غُرى المكائِدِ
وعقدُها جلٌّ عن العقائِدِ	كانت لها السُّعودُ بالمراصِدِ ⁽⁸¹⁾

ثم يدلّف إلى الممدوح، فيجعل منه قطبًا تجتمع فيه كل صفات العلا والسيادة من قوة وعظمة، وجود وكرم، فيطنّب في تعداد هذه الصفات والخلال، مقلّبًا فيها هذه المعاني والمدلولات بدوال متنوعة، وأن هذه القيم اكتسبها وورثها عن والده وأسرته:

إِنَّ الْعُلَى بِمُجْمَعَةٍ فِي وَاحِدٍ مِنْ زَكِيَّاءِ الْأُمِيرِ الْمَاجِدِ
مَلِكٌ يَجَلِّي عَنْ ثَنَاءِ الْحَامِدِ وَأَيُّنَ وَصْفُ شَاكِرٍ مِنْ شَاكِدِ
وَهَّابٌ كُلَّ طَارِفٍ وَتَالِدٍ لِلْوَفْدَيْنِ مِنْهُ حِطُّ الرَّافِدِ
كَمْ مَقْتَرٍ أَحَقَّهُ بِوَاكِدٍ وَكَمْ أَصَابَ مَلَحْدًا بِلَا حِدِ⁽⁸²⁾

فالنص المدحي هنا يقوم على الثنائية والتضاد، من ناحية، وعلى الملازمة أو المقاربة الصوتية بين الألفاظ، حتى على مستوى الاستعمال اللغوي أو اللهجيّ فإن اللفظي "شاكِر/شاكِد"، معنى واحدًا، فالشكِد كالشكر لغة أهل اليمن⁽⁸³⁾، وبينهما جناس ناقص، وكما بين ملحد/ لاحد، فإن لهما معنى متقاربًا وهو الميل والجور والظلم، ونجد مقابله بين الطارف والتالد، والمقتر والواجد، مما عزز معنى الكرم وكثفه لدى الممدوح. كما كثف معنى القوة والشكيمة في الآيات الآتية:

أُنْجِبَ فِي مَعَادِنِ الْجَرَائِدِ لَشَوْكَةِ الْأَعْدَاءِ خَاضِدِ
يَبْرُكُ بِالْخُدُودِ كَالْأَخْدَادِ لَهُ بَنْقَرِ الْهَامِ خَرْقُ النَّاقِدِ
يُنْجِادُهُ مِنْهُ عَلَى مُنَاجِدِ أَرْضُهُ لَخَاتِرِ وَعَاقِدِ
حَيْثُ الْخُوفُ مُرَّةُ الْمَوَارِدِ بِمَعَزِلِ مَنْ الزَّلَالِ الْبَارِدِ
وَالْهَامُ زَرْعٌ يُجْتَنَى بِحَاصِدِ هُنَاكَ تَلْقَاهُ أَعَزُّ عَاضِدِ
يَنْهَدُ فَرْدًا لِلْخَمِيسِ النَّاهِدِ فِي بَادِيٍّ مِنْ بَأْسِهِ وَعَائِدِ⁽⁸⁴⁾

إنها معزوفة حربية، تصور مشهد الحرب والقتال، ومناجزة الأمير البطل مفردًا لجيش عرمرم خميس، غاية في المبالغة في شجاعته وإقدامه واستبساله. وإنها لحركة ميدانية عززتها حركة إيقاعية نابعة من طبيعة بحر الرجز، فإن "إيقاعات بحر الرجز تلائم المواقف الحماسية، والمواطن التي تظهر فيها قوة التأثير والانفعال، لهذا خصصوا استعمال بحر الرجز بمواطن الحماسة"⁽⁸⁵⁾.

ثم ينتقل انتقالًا مناسبًا للشاء على أرومة بيت بني حفص، وملكهم المرتضى يحيى بن عبد الواحد، ويصبح المدح هنا جماعيًا أو أسريًا، فامتدحهم بأنهم عصاة قدسية الموالد، وأنهم مصاييح الظلام، وهم من الشجاعة فيغدو كل راعٍ لسميرهم وساجد⁽⁸⁶⁾، ثم يختتم الأرجوزة بالتوجه إلى الأمير لقبول مدحته هذه⁽⁸⁷⁾:

مولاي صفحاً فهو جُهدُ الجاهدِ أمتُحُه من حسنِ حسنِ خامدِ
 يأبى الهبوبَ من سناتِ الرائدِ قلت: لك الأمدُح كالفراقِدِ
 والـروضِ في أزهاره النضائدِ قد صُغْتُ معناها بلفظِ خالدِ
 كما قد يأتي المدح في نص رجزِي، في سياق التسلية والهزل، يدور حول وصف يوم أنس، ورحلة صيد وطرْد، تقودها شخصية رفيعة، فيعمد الراجز إلى التمدح بهذه الشخصية، مثلما نجد في أرجوزة مزدوجة لأبي محمد أشهب العربي في مدح أبي الحسن علي بن محمد القسطلي (ت625هـ)⁽⁸⁸⁾، ويستهل أرجوزته بوصف مقتضب لهذا اليوم السعيد، في قوله⁽⁸⁹⁾:

أفضلُ ما جاءَتْ به الدهورُ يومٌ حواه كلُّه السـرورُ
 وتمَّ فيه الأنسُ والحبـورُ ولم يشبْ صفاءه تـكـديـرُ
 ثم يعطف بمدح ضافٍ، جاء بمعانٍ تبرز صفات الممدوح الذاتية من وضاعة غرته وصباحة وجهه، والمعنوية كالشجاعة والجلود والكرم، يستهلها بأسلوب التعجب، الذي يفيد هنا الإكبار والإجلال، متكئاً على الصورة التشبيهية، ليجلي الصورة البهية للممدوح فجوده يفضح الغاديات المجمع، وصلابته أشد من الحسام البتار:

لله دُرٌّ ماجـدٍ سميـدٍ أغرَّ وضح الجبين أروع
 يفضح صوب الغاديات المجمع بجوده العذب المعين المشـرع
 صلت كمثن المقضب الحسام جلَّ عن الماء والمسام
 يلقي الغفاة مُشرقَ القسام والجيش يوم الرّوع ذا البسام
 إن شئت أن تبصر بدر الحفل وساعة التّزال ليث الحفـل
 والسّنة الشّهاء غيث الممحـل فقف بمعناه ونادِ "ياعلي"⁽⁹⁰⁾

والنص المدحي يتكئ على المقابلة الفنية، معزّزاً إيقاعياً بالموازنة، فالممدوح تراه في مشهدين: مشهد الجود والعطاء، فيبدو مشرق القسامات، وفي مشهد الروع مبتسمًا، وهنا يتناص مع المتنبي في مدحه سيف الدولة "وثرّك باسم"، فهو بين لين جانب وإقبال على طالبي كرمه، وقسوة وشدة لمن ناوأه. ونجد الموازنة مع الصورة التشبيهية في قوله: بدر الحفل / ليث الحفـل. على أنا واجدون حرص الراجز في مدحه هذا على إبراز فروسية ممدوحه، وحسن امتطائه الجواد والانطلاق به انطلاقًا سريعًا، لأن الموقف موقف طراد وصيد، ومن هنا أتى

التركيز على هذه الصفة، موظفًا عنصر الجناس: العنانا/ العنانا، الشمالا/ الشمالا، والطباق: الجنوب/ الشمال، اليمين/ الشمال، الإقبال/ الإقبال، يقول⁽⁹¹⁾:

تُزهِى إذا يركبُها الجيادُ وإن براها تحتَه الطرادُ
في السروع لا يثني لها عنانا حتى يروى السيفَ والسنانا
وفي الطراد يروهم العيانا بأنه قد امتطى العنانا
يسابق الجنوب والشمالا ويخلطُ الأدبارَ والإقبالا
يصرفُها اليمينَ والشمالا ممتثلاتٍ ما نوى امتثالا

ولعل أرجوزة جاءت مدحية خالصة، تلك التي نظمها أبو الحسن السلمي أحد شعراء مدينة أوريولة في الوزير أبي جعفر أحمد بن عصام، مهنتًا إياه بالعيد، أتت في شكل إيقاعي مزدوج القافية، رباعي الأشرط، الثلاثة الأول منها متفقة القافية، بينما الرابع منها بقافية أخرى، وتطرّد قافية الشطر الرابع في الأرجوزة عامة، وهذه أرجوزة دالية لا طراد حرف الروي الدال فيها.

يفتحها مباشرة بالتهنئة للوزير المذكور، ليجعل من ذلك مدخلًا في تلاوة سور المديح العصامي، سالكا من أسلوب النداء أداة للتواصل مع المتلقي، مستعملاً "يا" مكررة، للدلالة على رفعة مكانة الممدوح وعلو درجته ومنزلته، فجاء المديح بتعداد صفات العدل والحزم، والرفعة والوضاءة، وكذلك بالكرم وكونه ملجأ للناس يعتصمون به من عثرات الدهر، وسهام الأعداء.

أهلاً بعيدي عادَ فيه السعدُ الشكرُ لله به والحمدُ
فكلنا لدى "الوزير" يشدو جاءت بما أملتَه الأعيادُ
يا كعبَةً طافَ بها حجاجُها ينيرُ في جُنبِ الدُّجى سراجُها
ولله لدى سائرنا منهاجُها فيحمدُ الإصـدارُ والإيـرادُ
يا من تحلّى بالسـناء والسنى وخوفُنا من الزمان أمانا
يا جنّةً يُجنى بها زهرُ المني ومورداً يُروى بها الـورادُ⁽⁹²⁾

كما امتدحه بنصرة السنة المطهرة، وبالشجاعة في مقارعة أعداء الملة المحمدية، وبالطاعة لله عز وجل، ويسترسل في إضفاء السجايا الحميدة على ابن عصام، مستغلاً اسمه في العصمة من دوائر الزمان.

أنت الذي تُحي رسوم السُّنة بالصَّارم القَضَّابِ والأسَّنة
 لم تُثْنِ عن أسدِ الوغى أعنَّه ولا نجت من سيفك الآسادُ
 أنت مبيدُ الكفر والأوثانِ وناصرُ الإسلام والإيمانِ
 وطائعُ للملكِ الديانِ ربُّ لِه تعبَّد العبادُ
 ... "يا ابن عصام" عُصِمَ الزمانُ ونيْلَ فيه اليُمنُ والأمانُ
 ولاخ منه الحسنُ والإحسانُ فالعينُ لا يحسُّها الفؤادُ⁽⁹³⁾

وينهي مدحته بأن ليس له نظير ولا شبيه في الصفات. وهكذا، جاءت هذه الأرجوزة المدحية في لغة واضحة، بعيدة عن الإغراب، ضاربة بسهم وافٍ في الشعرية، من حيث مقوماتها التصويرية، والإيقاعية، والتعبيرية، مما جعله ندًا للقصيد، لا فرق بينهما سوى تعدد القافية، وكون وحدته البنائية الشطر، لا البيت ذا الشطرين.

3. الوصف: يكون لمظاهر الطبيعة الأندلسية كالنواوير أو غيرها، كأرجوزة أمية بن أبي الصلت الهمزية في وصف مدينة الإسكندرية، إذ تناول وصف قدم بنائها، ورحابة أرجائها، وجمال مناظر أدواحها ورياضها، كما التقط صورة لطبيعتها الخلابة بعد نزول مطر أحيا أرضها، وأحالها دوحة فينانة، كالمرأة الحسنة المتبرجة:

وبلادة عادٍ بناء فسريحة الأقطار والأرجاء
 نديّة الظلال والأفواء مؤشّية الأجرار والأنقاء
 كما بدت حاشية الرداء من حوك كل ديمة وطفاء
 مذهبة الأعطاف والأثواء تنسخ عهد السنة الشهباء
 وتطرّد البأساء بالنعماء لما بكت في أرضها الظمءاء
 جاءت بكل دوحة غناء تحجب عنها لفحة الرمضاء
 تبرّجت تبرّج الحسناء مرقومة الحديقة والملاء⁽⁹⁴⁾

لقد جاءت لغة هذه الأرجوزة رقيقة، واضحة المعاني، بعيدة عن الغرابة، لا كما عهدنا ذلك في الأراجيز المتقدمة، مما يمكن القول إن لغة الأرجوزة تخضع لطبيعة موضوعها، وثقافة الراجز.

ثم ذهب يصف مجلس خمر، وما فيه، فبدت لنا أرجوزة خمرية، تذكرنا بخمريات أبي نواس، حيث الاعتناء بوصف الخمرة وأثرها في النفوس، ووصف الساقى، وليونته وجماله.

وَعِادٍ بِأَكْوَبٍ مَلَأٍ مِنْ قَهْوَةٍ صَافِيَةٍ صَهْبَاءٍ

يَصِفُو بِهَا الْعَيْشُ مِنَ الْأَقْدَاءِ يَجْلُو سَنَاها جُنْدِسَ الظُّلُمَاءِ

تَبْعَتْ الرُّوحُ فِي الْأَحْشَاءِ تَجْرِي مَجَارِي الرُّوحِ فِي الْأَعْضَاءِ

تَأْخُذُ أَخَذَ النَّوْمِ وَالْإِغْفَاءِ يَسْعَى بِهَا ذُو مَقْلَةٍ حَوْرَاءِ⁽⁹⁵⁾

كما لابن أبي الصلت أيضاً أرجوزة فائية في وصف شعر أحد أصدقائه:

شَعْرُ السَّلَامِيِّ إِذَا اسْتُشِشَ فَا حَدِيقَةُ رَبِّهَا الْغُصُونُ لَفَا⁽⁹⁶⁾

ونجده في أراجيزه يتغنى بالطبيعة والخمرة، وعادة ما يدججها معاً، فيكون متنقلاً في وصفه بين هذين الحقلين، فيشبه هذا الشعر بالديمة الوطفاء، ثم يخلص إلى وصف الطبيعة، ومنها إلى وصف الخمرة ومجلسها، في لوحة فنية رائعة، ولغة غاية في السلاسة والاسترسال⁽⁹⁷⁾. وله أرجوزة قافية في وصف ليلة ليلاء، سلك فيها مسلك العشاق الذين أرقهم طول ليلهم، فذهب يقص علينا تجربة حبه وهيامه:

وَلَيْلَةٌ دَائِمَةٌ الْغَسْوَاقِ بَعِيدَةُ الْمَسَى مِنَ الشُّرُوقِ

كَلِيلَةُ الْمُتَمِيمِ الْمَشْوَاقِ أَطَالَ فِي ظُلُمَائِهَا تَأْرِيقِي⁽⁹⁸⁾

ومن الموضوعات الوصفية وصف النواوير، كما جاء في أرجوزة رائية لابن هانئ الأندلسي في وصف نوار الجللنار، وهي غاية في الجمال والوصف الفني، يقوم على الصورة الفنية، سواء اللونية أو الغزلية؛ إذ استثمر لونها الأحمر القاني، وذهب يقاربه مرة بجنان بازٍ أو صقر، أو كالدّم نَزَفٍ من نحر، أو نَبَتٍ سَقِيٍّ من جدول خمر، أو نما في تربة من جمر، ويصف شكل ثمرتها "الرمان" الدائري كمثّل النهْد فوق الصدر، في صورة غزلية مغرية، وفي لغة تسيل عذوبة ورقة وسلاسة:

وَنَبَتٍ أَيْلٍ كَالشَّبَابِ النَّضْرِ كَأَنَّهَا بَيْنَ الْغُصُونِ الْخُضْرِ

جَنَّانٌ بَازٍ أَوْ جَنَّانٌ صَقْرِ قَدْ خَلَفْتَهُ لَقْوَةٌ بُوَكْرِ

كَأَنَّهَا جَحَّتْ دُمًّا مِنْ نَحْرِ أَوْ نَشَأَتْ فِي تَرَبَةٍ مِنْ جَمْرِ

أَوْ رُوِيَتْ بِجَدُولٍ مِنْ خَمْرِ أَوْ كَفَّ عَنْهَا الدَّهْرُ صَرْفَ الدَّهْرِ

جَاءَتْ بِمَثَلِ النَّهْدِ فَوْقَ الصَّدْرِ تَفَتَّرُ عَنْ مَثَلِ الثَّلَاثِ الْحَمْرِ

في مثل طعم الوصل بعد الهجر⁽⁹⁹⁾

4. **الخمريات:** قد مرّ بنا كيف جاء الحديث عن الخمرة منبثًا في بعض الأراجيز، غير أنا قد وجدنا أرجوزة خمرية قافية لابن هانئ خالصة، يصف زيارته لحانوت خمار نصراني، بل إنه جاثليق وهو رئيس النصارى، لذلك، فإن الراجز قد وظف ألفاظًا ذات صلة بالنصارى، من مثل بطريق، ولاهوتية. استهل أرجوزته بوصف خارجي للخمار النصراني، بأنه ذو شخصية أنفة، فهو شامخ العرين كناية عن اعتداده بنفسه وتكبره، وهو أصيد: أي يرفع رأسه متكبراً⁽¹⁰⁰⁾، يجز ذيله كالبطريق وهو القائد أو المقدم عند النصارى، وخمارته في حصن عالٍ، طرقة الراجز في آخرة من الليل، فتنبه ونهض من رقدته كأنه فحل من الإبل.

وشامخ العرّنين جاثليق مُرّوعٌ بمثلنا مطرّوق
بات بليّل الكالى الفروق في أخريات الأطمّ السّحوق
تبّهّته فهبّ كالفتيق يسحبُ ذيلَ الأصيدِ البَطْرِيقِ⁽¹⁰¹⁾

وظف الراجز لغة جزلة رصينة، في سبكٍ قوي، واصفًا مهارة الخمار في تقديمه الخمرة، فأتى بالفعل: استلّ، بما يدل على مهارته في استخلاص الخمرة من دنانها الصافنات بالمزل، آلة خرق الدن، ثم كان التقديم أشبه بزف العروس، واصفًا الخمرة بلاهوتية الشروق، وأن ما بقي منها وخلص، شيء قليل جدًا، كأنه لم يكن أو غير حقيقي، وذهب يصور ما بقي منها بشكل تجريدي، كيقين الملحد الزنديق، أو حشاشة العاشق المشوق، وهذه من الحدة الشعرية التي عرف بها ابن هانئ، ومنها حدثه في معانيه وصوره، وفي ألفاظه وتعبيره⁽¹⁰²⁾، بل وفي أفكاره. يقول⁽¹⁰³⁾:

إلى دنان صافنات السّوق فاستتلّها بمزّزل رقيق
مثل لسان الحية الدقيق كأنّاه من صبغة العقيق
مضّمح الكفّين بالحلوق فزفّ لاهوتية الشروق
لم يُبقِ منها الدنّ للراووق إلا كيانًا ليس بالحقيق
مثل يقين الملحد الزنديق كأنّاه حشاشة المشوق

ثم ينتقل إلى وصف الساقى، وذهب يتغزل به في دلالة وجماله، وحلاوة ريقه، وظل يُسقى من قدحه إلى أن انبلج الفجر، وانسدل ستار الليل، مصورًا ذلك في روعة تصويرية خلابة، بقوله⁽¹⁰⁴⁾:

ما زلتُ أُسقى غير مستفيق حتى رأيتُ النجم كالغريق
والصبّحُ في سرباله الفتيق يرمي الدجى بلحظٍ شوذنيق

ويختتم أرجوزته الخمرية بالاعتداد بصديقه، وحبه إياه، ودعوته إياه، يجعل شعاره "مواصلة الغبوق بالصبح" (105).

5. في التأمل والوعظ: يطالعنا أبو الربيع الكلاعي بأرجوزة ميمية، في الحديث عن الموت، والرحلة للدار الآخرة، يفتتحها بتحية إخوانية عبقة، يلاطف فيها أحد إخوانه الكرام، بلغة رقيقة، نثر فيها كل دوال الحب والود والإجلال، موظفًا ثقافته اللغوية، لاسيما وهو يتكئ على مثلث قطرب (106)؛ إذ نجده يستعمل ألفاظًا تختلف معانيها باختلاف حركة فائها أو عينها، من مثل: السّلام، وكلام، والعمر، مثلثة الفاء.

زَارَكْ مَنْ مُؤَثِّرِكَ السَّـلَامُ
مُكْرَرًا مَا كَرَّرْتَ الْإِيَّامُ
واعتقَبَ الضَّيَاءُ وَالظُّلَامُ
وَبَرَّحْتَ بِالْمَاضِغِ السَّـلَامُ
تَحْيَةً لَيْسَ لَهَا انْصِرَامُ
تَجْرِي بِهَا الْأَنْقَاسُ وَالْأَقْلَامُ (107)

ثم ذهب يصور التحية: رائحةً، وإشراقًا، ولذة؛ فهي كالمسك ولا ختام، وكالشمس ولا غمام، وكاللذة في المنام، موظفًا حرف التشبيه "كأنّ" مكرّرًا إياه، بما يشي بقوة التشبيه وجماليته، مؤكّدًا على استمرار الوداد والبر والتبجيل والإكرام.

كَأَنَّهَا الْمَسْكُ وَلَا خَتَامُ
كَأَنَّهَا الشَّمْسُ وَلَا غَمَامُ
كَأَنَّهَا فِي اللَّذَةِ الْمَنَامُ
... هِيَ هَاتِ ذُو الْإِنْخِلَاصِ يُلَامُ
أَنْنِي وَسُحْبُ جَدِّهِ سِجَامُ (108)

تناول الراجز في أرجوزته الوعظية التذكير بالمصير المحتوم للإنسان، الذي لا مفر منه، ألا وهو الموت، وهو خطب داؤه عقام، ولا يلد معه منام، والناس في الأحلام نيام، فإذا حل بساحتهم استقيظوا، وهي مواعظ استمدتها من الدين الإسلامي قرآنًا وسنة، اللذان تحدثنا عن الموت والرحلة للدار الآخرة، والحديث عنه ذو شجون:

لوعثُـه طيِّ الحشـا ضِـرامُ
 ليسَ عليه لامـريِّ مُقـامُ
 ذلـك خطـبٌ داوّه عُقـامُ
 تُنـكـرُ عنـد ذكـره الأحـالـمُ
 وتـرْعُـدُ الأحـشـاءُ والعِـظـامُ
 ...وللمنايا فوقنا خيـامُ
 وإنـمـا حياثُنا أحـالـمُ
 نفوسُنا في ظلّـهـا نيـامُ
 حتّى إذا أيقظـهـا الحِـمـامُ
 بأنّ لها أن زلّت الأقدامُ⁽¹⁰⁹⁾

ثم يبين أن في الدنيا الخير والشر، والهداية والغى، ويحثم بالدعوة إلى التوبة والتزود بالصالحات، لعل رحمة الله تناله⁽¹¹⁰⁾.

6. في الألغاز: ناسب النظم في الألغاز قالب الأرجوزة، وهي أقرب إلى النظم منها إلى الشعر، كأرجوزة ابن المرباط المزدوجة في الإلغاز باسم سيدنا عثمان بن عفان رضي الله عنه. يقول:

يا من أتى بالسّحر في إلغازه وبلّغ الغايّة في إلغازه
 إنّ الذي أخفيته قد ظهرا وكيف يخفى من سناه بهرا
 إنّ تُسقط الأول منه عددُ أو ثانيًا جاءك منه بلدُ⁽¹¹¹⁾

7. الطرديات: إن أبرز موضوع شعري، طرقة الأرجوزة الأندلسية هو الصيد والطراد، وهو موضوع كانت الأرجوزة العربية قد مرسته مرسًا، بل عدّ مما اختص به الرجز دون القصيد أو كاد، لأن شعر الرجز في هذا المقام "أطوع للبدئية وأصلح للارتجال، وأقدر على تصوير خلجات الصائد وحركاته، إذ كان الصائد يتغنى - وهو يرمي بسهمه أو يرسل كلبه أو يطلق عقابه - برجز يذكر فيه مقدّره على إصابة الهدف، أو يذكر فيه شجاعة كلبه واقتناصه صيده أو ما إلى هذه الأمور"⁽¹¹²⁾. ولعل أول راجز نمّاه ونظم فيه أراجيز مستقلة هو أبو النجم العجلي، ثم طوره معاصره الشمردل اليربوعي، وغيرهما من الرجاز كأبي نخيلة، الذي يقول عنه ابن المعتز: "له في الطرد أراجيز كثيرة مشهورة، ... وأعاجيب أبي نخيلة في القنص وغيره كثيرة"⁽¹¹³⁾، كما يعد أبو نواس زعيم الطرديات في القرن الثاني؛ إذ تربو طردياته على خمس وخمسين⁽¹¹⁴⁾، كما ولع الأمراء بالطرد كابن المعتز⁽¹¹⁵⁾، وأبي فراس الحمداني في العصر العباسي.

والأرجوزة الطردية في الأندلس إنما هي مظهر من مظاهر اللهو الذي يمارسه الشعراء بمعية عليّة القوم سواء أمراء أو وزراء، يخرجون في رحلة صيد جماعية، يلهون ويلعبون، ويتساقون الخمر في مجلس أنس، ليلاً، حتى إذا ما بدا ينقشع الصبح أخذوا أهبتهم في الصيد على خيولهم وأفراسهم، مستعينين بكلاب صيد تارة، وبصقور يرسلونها تطارد الطيور من الحجل وغيره، أو الأرانب، أو الكلاب المعلّمة في إثر الطباء أو النعام. وتأتي الأرجوزة واصفة وقت الصيد، ووسيلته من كلاب وصقور وعقبان، ومطاردات للطرائد التي عادة ما تكون حيوانات برية كالنعم والأرانب والظباء وغيرها. وغالباً تنتهي الأرجوزة بمشهد إعداد الطرائد للأكل والشواء، والالتذاذ بطعومها.

ولابن حمديس ثلاث أراجيز طردية، دالية، ورائية، وميمية⁽¹¹⁶⁾، يصف في إحداها أنه قد خرج للصيد مع فتية من أصحابه في وقت الصبح باكراً، وهو الوقت المؤثر للقنص، كما عند كثير من رجاز الطرد، حتى إن كثيراً من الأراجيز لتفتتح بالتصريح به، نحو قول أبي نخيلة⁽¹¹⁷⁾:

قد أغتدي والصبح في حجابهِ

ويفتن في تصوير زمن البكور، بانتشار ضوء الصباح كالسيل الجارف، وتواري ظلمة الليل، كما لو كانت عيوناً أصابها الرمد فأطبقت جفونها.

لَمَّا رَأَيْتُ الصَّبْحَ قَدْ تَبَدَّى
كَأَنَّهُ فِي الشَّرْقِ سَيْلٌ مَدًّا
وَحَاجِبُ الْجَوْنَةِ قَدْ تَصَدَّى
شُهِبًا فَأَطْبَقَ عَيُونَنَا رَمْدًا⁽¹¹⁸⁾

ثم يصف وسيلة الصيد، وهي هنا "شودق": أي الصقر، له مخلب أسود، كالخنجر، يطارد الطيور طرداً.

أَرْكَبْتُ نَفْسِي شَوْذَقًا مُعَدًّا
يَهْدُ أَرْكَانَ الطَّيُورِ هَدًّا
بِمَخْلَبٍ تَبْصُرُهُ مَسُودًّا
كَأَنَّهُ مِنْ خَنْجَرٍ قَدْ قُدًّا
حَرَصًا عَلَى الصَّيْدِ بِنَا فِي الرَّمْدَا⁽¹¹⁹⁾

ويكتمل مشهد الصيد، بوصف الرفقاء الذين يعتلون صهوات خيولهم، لابسين ثياباً من حديد، وبأيديهم أدوات صيدهم من سهام وغيرها، وهم من الشجاعة بمكان، يصرعون الأسد، ويقنصون الحمار الوحشي والنعام أو كل ما لونه أريد من الطيور. وهنا ينتهي مشهد القنص.

ونقف على مشهد الغنيمة والشواء، فما ظفروا به من الصيد يفوق العد، مكرراً لفظ صادوا مرتين، ليدل بذلك على عظم الصيد وكثرته. وتتوزع الأدوار بينهم، بين قادح للنار، وجامع للحطب، وشاؤٍ للحم، مستعرضاً أنواع الصيد من طيور وغيره. وكل ذلك جاء في سبك حسن، ولغة جميلة رصينة.

صادوا وصادوا ما يفوق العدداً
فمن فتى يقدح منه زُنْداً
وحاطبٍ طلحاً له ورُنْداً
ومُشْتَوٍ يوسع ناراً وقداً
وفاتحٍ عن لَذَّةٍ ما سداً
عن ذات عَرَفٍ أعرفته النداً
ياقوتةً تلبس دُرّاً عقداً⁽¹²⁰⁾

ويصف في أخرى رحلة صيد مع جماعة، كانوا قد أنسوا في مجلس خمر في ليلة حالكة السواد، وما إن انبلج الصبح إلا وهم يتطايرون على صهوات خيولهم منطلقين للصيد.

وليلةٍ حالكةٍ الإزار
مدّت جناحاً كسواد القار
يحجبُ عنا غُمرَةَ النهار
عقرتُ فيها الهمَّ بالعُقار
بجسم ماءٍ فيه روحُ نار
في مجلس ضمّ بنى الفخار⁽¹²¹⁾

لقد أعد هؤلاء الفتية أنفسهم منذ الليل، يتهيأون للصيد باكراً، فهم قد قضوا ليلهم في مجلس خمر، يتعاطون العقار، وإن في قول الراجز: عقرتُ فيها الهم بالعقار، روعة تصويرية في إزهاق الهم والتخلص منه البتة، بشرب الخمر.

وعرضت هذه الأرجوزة الطردية لوصف الخيول، فوصفتها بالسلهب وهو الطويل من الخيل، وبالسرعة الشديدة، وأنها تسابق الريح.

حتى إذا ما غنّت القماري
... صوافراً والصبحُ في الإسفار
قمنا لننفي عَرْضَ الحُمَارِ
... بكل طرفٍ سلْهَبٍ مُطارٍ⁽¹²²⁾

أما أبرز ما جاء به الوصف، فوسيلة الصيد ألا وهي الكلب؛ إذ أسهب في وصفه، فهو صيود ضارٍ، متعطش للدماء، ضامر الخصور كناية عن شدة سرعته، له أعين ترمي بشرر، ذنبه كأثما عقارب القفار، سريع سرعة البرق مدمر كالإعصار، لونه أصفر كأنه صيغ من نُضار، أي: من ذهب، وقد أطلقه على الظلي وهو مستنفر، فقصه، وأتى به وجبة لذيذة لصاحبه، وقد لقبه بأبي العقَّار، ونجد الراجز وظف مادة عقر، توظيفاً اشتقاقياً: عقرتُ الهمَّ / العُقَّار / العقَّار.

يتبعُه كل صيودٍ ضارٍ
ظامي الضلوع، ضامر الأخصارِ
كأنَّه في عقدة الزنَّارِ
بأعينٍ لم تُغضِ من عُوارِ
كالجمرِ بين الهُذْبِ والأشفارِ
.. أسرع من برقٍ ومن إعصارِ
أصفر من لون جنى بهارِ
كأنَّما صيغ من النُّضارِ⁽¹²³⁾

كما جاءت لوحة طردية في أرجوزة مزدوجة، وصف فيها الراجز رحلة صيد جماعية بحضرة رئيس لهم، في وقت الصباح، جمع بين وصف الخيل سرعة ولوناً وقوة، وبين وسيلة الصيد من بزا وكلاط، وبين طرائد من وحش الفلاة، وأرانب، وظباء، والطيور من حجل وغيره.

واصطفيت الفرسان والمشاة
وفليت عن وحشها الفلاة
وأرسلت لحتفها الكلاب
كأنها نار لها طلاب
... لكن بأيدينا لها قيود
وضاريات طاويات قود
من كل مسود الإهاب داج
وأصفر يلتاح في العجاج
وإن أثارت أرنبا أو خشفا
كانت له دون توان حفا⁽¹²⁴⁾

ويختتم مشهد الطرد بالاستمتاع بلذائذ ما قنصوه من طرائد، فمدت مائدة بها من الطبخ والشواء وكل ملذوذ من الغذاء⁽¹²⁵⁾.

هكذا بدت لنا الأرجوزة الأندلسية في موضوعها الشعري، فهي قد تناولت موضوعات تكاد تكون نفسها موضوعات شعر القصيد، كالمده والوصف والخمريات، والطرديات، والشوق والحنين، والزهد والوعظ، فإن هذه الموضوعات تكشف عن الواقع الأندلسي من حيث ظاهرة النزوح الطردية في بلاد الأندلس، حيث وفرة الوحش بأنواعه، والطيور، والحيوانات البرية من أرانب، وظباء ونعام وغيرها، وممارسة فن الفروسية بامتطاء الخيول والصيد بهن، والسباق عليهن، إضافة إلى ما يكون أثناء تلك الأجواء الطبيعية من انعقاد مجالس اللهو والأنس والخمرة، والتهيو للعبة الطرد والصيد بشكل جماعي. كما كشفت عن تغلغل فن الأرجوزة في الشؤون السياسية؛ لتعالج موضوعات هي من الخطورة بمكان، كالحديث عن البيعة وشأنها وعقدها وميثاقها، مما له بعد سياسي واجتماعي بمبايعة المجتمع بفتاته ولي عهد البلاد كبيعة أبي يحيى زكرياء الحفصي، حيث جاءته جموع المهنيين والمبايعين، وقامت سوق الأدب والإنشاد، وتحول المقام إلى مشهد عرس اجتماعي بهذه المناسبة. كما كشفت الأرجوزة أيضاً عن تجارب بعض الشعراء في معاناتهم من الغربة، ليدق جرس الشوق والحنين في قلوبهم، فيخرجوا تلك المشاعر الجياشة شعراً في قالب رجزي بديع كما عند ابن زيدون.

المبحث الثالث: البناء الفني والإيقاعي:

أولاً: نهج الأرجوزة:

لقد لاحظنا كثيراً أن الأرجوزة في الأندلس لم تسلك في نهجها البنائي مسلكاً معهوداً أو مقيداً، مثلما هي عليه القصيدة من حيث الابتداء بمقدمة من طليعية أو غزلية أو غيرها، حتى في الأراجيز المدحية، كمدحية ابن الأبار؛ إذ لم يفتحها بإحدى تلك المقدمات التقليدية، بل استهلها بالتوطئة بالحديث عن البيعة (مناسبة الأرجوزة)، ثم خلص منها إلى موضوع المدح، بيد أنا نجد في قصائد المديح كثيراً ما يفتحها بمقدمة غزلية، بلغت خمساً وعشرين مرة، إضافة إلى مقدمات أخر قليلة الورود كالطليعية والخمرية والبحرية⁽¹²⁶⁾.

إن خلو الأرجوزة من أية مقدمة تذكر، وانعتاقها من مثل هذه التقاليد الصارمة، كان إحدى العلامات المائزة بينها وبين القصيدة، وإذا كانت الأرجوزة الأموية قد نحت منحى القصيدة في بنائها الافتتاحي بالمقدمة، فإن الأندلسية خلت من كل ذلك، ولعل مرد ذلك - في نظرنا - إلى طبيعة هذا النوع الشعري وكونه، من حيث ما يتيح من سهولة النظم عليه وسرعته والارتجال في الموقف والمقام، والانطلاق في ذلك دون تقاليد معينة.

تعددت طرائق الافتتاح وصيغها، فمن الأراجيز ما تفتتح بالواو الداخلة على نكرة، ومن أمثلة ذلك قول ابن أبي الصلت في وصف مدينة الإسكندرية⁽¹²⁷⁾:

وبُلْدَةٍ عَادِيَّةٍ الْبَنَاءِ فْسِيحَةِ الْأَقْطَارِ وَالْأَرْجَاءِ

وافتاح ابن هانئ خمريته بقوله (128):

وشـامخ العـرـنـين جـاثـليق مـرـوع بمثلنـا مطـرـوق

ويأتي هذا الأسلوب كذلك في افتتاح بعض أراجيز الطرد، كقول ابن حمديس (129):

وليلـة حالكـة الإزار

مدّت جناحـا كسـواد القـار

وكقول ابن هانئ في افتتاح وصف جَلَنارة:

وبنتِ أيلك كالشباب النضر كأتها بين الغصون الخضر (130)

ولعل الاستهلال هنا بحرف الواو، التي تسمى بواو ربّ أو عوض من ربّ (131)، يفيد القص أو الحكى، وسرد وقائع معينة، لاسيما في الطرد والخمر، على أن الأمر متروك للراجز أن يختار ما يناسب الموقف الشعوري، كافتتاح ابن زيدون أرجوزته بأسلوب النداء، إذ ينقلنا مباشرة إلى عالمه الشعوري والنفسي البئيس، حيث انصباب الدمع، وذوبان القلب! وفي موقف آخر حيث الفرح والحبور، تستهل أرجوزة التهنية للوزير ابن عصام بأسلوب فرائحي غامر:

أهلاً بعيدٍ عادَ فيه السعدُ الشكرُ لله به والحمدُ

فكلُّنا لدى "الوزير" يشدو جاءت بما أمثله الأعياد (132)

إن لبعض هذه المطالع من البراعة والبلاغة، من حيث الدلالة على موضوعها المسوق، وإحداث الدهشة أو التأثير في المتلقي، والاهتمام بالمطلع أمر مقرر نقدياً، "فإن الشعر قفلٌ أوّلُه مفتاحه، وينبغي على الشاعر أن يجوّد ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة" (133).

فابن الأبار في أرجوزته المدحية يستهلها بمطلع، يشي بأمر فيه غبطة وفرحة وسرور، وهو تقلّد ولاية العهد للأمير الحفصي أبي يحيى، ويستعمل دالاً افتتاحياً يختزن هذه الغبطة، فيعلن عنها بأهازيج أو أناشيد في مجمع ومهرجان حاشد، بقوله: أشدو.

أشدو بها وسط الندي الحاشد وضّاحة من غرر المراشد (134)

وتختزل هذه المطالع ما يريد الراجز التعبير عنه في أرجوزته، مثلما يطالعنا به أشهب العربي في رباعيته في مدح القسطلبي؛ إذ وصف ذلك اليوم البهيج وصفاً جميلاً، تحقق له فيه من الهناء والأنس والحبور، ولم يكدر صفاءه شيء (135):

أفضل ما جاء به الدهور يوم حواه كلّه السرور

وتمّ فيه الأنس والحبور ولم يشب صفاءه تكدير

على أن بعض الأراجيز كالطردية، تؤثر الاستهلال بالزمن مدخلاً ملائماً للصيد، ونقطة انطلاق لاسيما في وقت الصباح الباكر، وهو ما طالعنا به ابن حمديس في إحدى طردياته:

لَمَّا رَأَيْتُ الصَّبْحَ قَدْ تَبَدَّى

كَأَنَّهُ فِي الشَّرْقِ سَيْلٌ مَدًّا⁽¹³⁶⁾

ثانياً: الصورة الفنية في الأرجوزة:

تمثل الصورة الشعرية أحد أبرز عناصر الشعرية في النص الأدبي عامة؛ إذ ينقل مستوى الخطاب من النفعية إلى الجمالية، ومن الإقناع إلى الإمتاع، ويضخ في النص رونق الفن، ويسافر به على بساط الخيال الخلاق.

والصورة تشكيل لغوي خاص، يرتفع الشاعر والراجز بها إلى درجة الشعرية من خلال استعمالها استعمالاً فنياً، فتجد الدال مشحوناً بإيحاءات غنية، تتجاوز مدلوله المعجمي إلى دلالات جديدة، ينهض في رسمها الخيال والسياق والتركيب والمقصد الفني الذي يتوخاه المبدع من ذلك.

ومن ينعم النظر في التشكيل الصوري في الأرجوزة، يرجع بصره بطاقة تصويرية، يشكلها عنصر التشبيه بقدر كبير، تعضده الاستعارة، والأمر اللافت أن الصورة الفنية تتشكل في صور جزئية متعددة، متتابعة، تشكل في النهاية لوحة فنية رائعة.

يعد التشبيه فن العرب الأكثر حضوراً في تشكيل الصورة الشعرية، وقد أدرك النقاد والبلاغيون العرب هذه الأهمية القصوى للتشبيه في الشعر وأنه مكنن الشاعرية، وأشرف الكلام ومظهر الفطنة والبراعة، كما أنه مقتل من مقاتل البلاغة⁽¹³⁷⁾، بل نجده أيضاً ليستحوذ على الذوق الأندلسي كثيراً، ويعد كتاب "التشبيهات من أشعار أهل الأندلس" خير شاهد على ذلك، فهو يعرض في شواهد واختياراته لملكة التصوير عند الأندلسيين في زمن مبكر من تاريخ الشعر الأندلسي "حتى أصبح طلب الصورة فيه غاية كبرى بل أصبح بعد زمن أكبر غاية"⁽¹³⁸⁾.

ولنا أن نقف عند بعض النماذج، نحلل بنية التشبيه، ووظيفته، من ذلك وصف ابن هاني للجنارة⁽¹³⁹⁾:

وَبُنْتُ أَيْلُ كَالشَّابَابِ النَّضْرِ كَأَنَّهَا بَيْنَ الْغُصُونِ الْخُضْرِ

جَنَّانُ بَازٍ أَوْ جَنَّانُ صَقْرِ قَدْ خَلَفْتَهُ لَقْوَةٌ بُوْكَرِ

كَأَنَّهَا جَحَّتْ دُمًّا مِنْ نَحْرِ أَوْ نَشَأَتْ فِي تَرْبَةٍ مِنْ جَمْرِ

أَوْ رَوَيْتَ بِجَدُولٍ مِنْ خَمْرِ أَوْ كَفَّ عَنْهَا الدَّهْرُ صَرْفَ الدَّهْرِ

جَاءَتْ بِمِثْلِ النِّهْدِ فَوْقَ الصَّدْرِ تَفَتَّرُ عَنْ مِثْلِ الثَّلَاثِ الْحَمْرِ

فابن هاني في تصويره للجلنارة، يرسم لها صورة تتأسس على التشبيه المتتابع، في بنية يعدد فيها المشبه به، دون ذكر وجه الشبه، ليترك للخيال تخيل هذه النورة، كما ينوع في أداة التشبيه بين الكاف، وكأن، ومثل، مستخدماً حرف العطف: أو للتخيير، مستعرضاً هذه اللقطات، وكأنني به يقلب بصره ويمتخ خياله، لا يدري أي صورة يختار ليقدمها للمتلقي، فمشهد الجلنارة مغرٍ لدرجة أن الراجز ذهب يلتقط لها كل هذه الصور المتنوعة المتتابعة.

يستهل لوحته بتركيب استعاري موجز، في قوله: وبت أيلك، فهي في انتمائها إلى عالم النبات، أنثى، فبدت لنا الجلنارة من أول منظر أنها بنت على سبيل الاستعارة التصريحية، أو أنه عبر بالبنت كناية عن الجلنارة، ثم ينسج لها صوراً تشبيهية متتابعة في ريعانها ولونها وشكلها، فهي في عنفوانها ونضجها وإشراقه تفتحها، كأنها بنت شابة في مقبل العمر والرونق، وهي ذات لون أحمر قان، وهنا يبرز لنا صورتها اللونية بأكثر من زاوية، فهي في احمرارها كأنها قلب باز أو صقر، أو صغير أنثى عقاب وهو يبدو بلونه الأحمر، واستعمل حرف التشبيه "كأن"، للدلالة على شدة التشابه وعمقه بينها وبين شكل القلب واحمراره، ولم يكتف بذلك، بل دهنه هذه الحمرة الشديدة التي اكتسبتها الجلنارة، وذهب يعلل سرها ومصدرها، موظفاً مرة أخرى "كأن"، فهي كأنها قطعة دم مجّت من نحر، أو نزفت منه، بل ربما نشأت في تربة من جمر، فهي قطعة جمر، أو لعلها سقيت من خمر، فأخذت لونها، ليصل في النهاية إلى رسم لوحة غزلية تكشف شكلها، وتناسب كونها بنت وأنثى، في بنية تشبيهية من نوع التشبيه التمثيلي، فشبه ثمرة الرمان في كرويتها وبروزها من زهرة الجلنارة بالنهد فوق الصدر، وكأنها تفتت، أي تخرج وتفتح عن اللثا وهو ما حول الأسنان من اللحم، وفي تشبيه الرمان بالنهد صورة معكوسة أو مقلوبة عما دُرج من تشبيه النهد بالرمان.

إن أكثر أشكال التشبيه دوراناً في الشعر، وأعظمها قدرًا من الشاعرية والبلاغة هو الذي تستخدم فيه كأن، لما تقيمه من تخيل، وتنهض به من صورة فنية⁽¹⁴⁰⁾؛ حتى إنها لتعد الأداة الأساسية للتشبيه في الشعر الأندلسي في كتاب "التشبيهات" السالف الذكر⁽¹⁴¹⁾، إذ تستأثر بما يربو على نصف النماذج الشعرية الواردة فيه⁽¹⁴²⁾.

ومما يعزز هذا الأمر ما طالعنا به الكلاعي في تصوير التحية الأخوية التي زفّها لأحد أصدقائه، بقوله⁽¹⁴³⁾:

كأَنَّـ المسـسـكُ ولا ختـمـاً
كأَنَّـ الشـمسُ ولا غمـاً
كأَنَّـ في اللـلـذة المنـمـاً

إن لاستعمال "كأن" هنا دون الكاف، وتكرارها ثلاث مرات أغراضاً بلاغية، فهي أولاً أبلغ من الكاف، في إفادتها تقوية التشبيه، "وهي إنما تستعمل حيث يقوى الشبه، حيث يكاد الرائي يشك في أن المشبه هو المشبه به أو غيره، ولذلك قالت بلقيس: (كأنه هو)"⁽¹⁴⁴⁾، فأفادت هذه الأداة شدة قرب المشبه وهو هنا

"التحية" في عبرها ورائحتها بالمشبه به وهو المسك، فكأنها مسك، وأكد ذلك بتذييله: ولا ختام، وهي في إشراقها وشدة إشعاعها كأنها الشمس، معزراً هذا الإشراق بقوله أيضاً: ولا غمام، يحجب ضوءها عن الناظرين، كما شبهها في لذتها وحلاوتها كأنها المنام الهادئ الذي يريح البدن.

إن تصدر "كأن" للجملة الشعرية ضاعف من قدرتها في استفزاز الخيال، ودفع المتلقي إلى التهيؤ والتأهب لاستقبال الصورة، كما إن تكرارها هنا ثلاث مرات عمّد الصياغة الشعرية بما شكل من ظاهرة "التدويم" كما يسميها صلاح فضل وهي معدلات تكرار مثل هذه الأدوات في المقطوعة الشعرية الواحدة بلون من الإلحاح⁽¹⁴⁵⁾؛ "بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية"⁽¹⁴⁶⁾.

إنا لنلفي الصورة في الأرجوزة ترسم في لوحات، أو صور جزئية تتكامل لتشكل لوحة متسقة، تتنوع عناصر تشكيلها مثلما هو الأمر في تصوير ابن حمديس لليلة من ليالي أنسه:

وليلــــــــــــــــة حالكةــــــــــــــــة الإزار

مدّت جناحاً كســــــــــــــــوَادِ القــــــــــــــــار

يحجبُ عنَّا غُــــــــــــــــرَّةَ النــــــــــــــــهار

عقرتُ فيها الهــــــــــــــــمَّ بالعُــــــــــــــــقار

بجسم مــــــــــــــــاءٍ فيه رُوحُ نــــــــــــــــار⁽¹⁴⁷⁾

عمد الراجز في تصوير قتامة هذه الليلة وشدة سوادها، إلى عنصر الاستعارة، فاستعار لها إزاراً حالكاً، وكأنها امرأة تلبس إزاراً أسود، ليعمق دلالة الاشتمال والانتشار الكلي للظلام، لأن المرأة إنما يكون ثوبها شاملاً لبدنها كاملاً، ثم رسم منظرًا آخر لتصوير هذا السواد؛ إذ شبه الليلة بطائر يمد جناحه الأسود كسواد القار، وكل هذه الصور تدل على وحشة هذه الليلة وشدة سوادها.

على أنه في الجانب الآخر، أتى لنا بصورة استعارية تشخيصية فيها حركة وحيوية وإشراق، إذ استعمل دال "العقر" وهو الجرح أو الذبح وإسالة الدماء، ليذبح به الهم إزهاقاً له، بالعُقر وهي الخمرة، فالراجز صور ما كان عليه في ليلته تلك وهو معاقر للخمرة، وشربه بالعقر من باب الاستعارة التصريحية، وما يثيره هذا الدال من البطش والجرح والفتك، وكأنه استلّ سكيناً أو سيفاً ليقطع به الهم المخيم عليه، ويزهق روحه، ولم تكن تلك الأداة سوى الخمرة، موظفاً الجناس الاشتقاقي بين عقرت/ العُقر لتركيز الدلالة وتعميقها، وإغناء للإيقاع الداخلي.

ثم عمد إلى تشبيه ماء هذه الخمرة في وهجها وما تركه في النفس من احتراق واشتعال بـ "روح نار" جامعاً بين متضادين: الماء والنار، فالصورة بنيت على عنصر التضاد، وما يثيره من مفارقة بين العنصرين، وأن

سر لذة الخمرة وفعلها الساحر إنما تأثيرها باجتماع هذين العنصرين، ماء يشعل ويلهب في النفس نار اللذة والنشوة.

هذا، ولم تخل الأرجوزة من الصورة الكنائية، لاسيما في وصف حيوان الصيد كالكلاب، كما في قول ابن حمديس:

يَتَّبِعُهُ كُلُّ صَيْوِدٍ ضَارٍ
ظَامِي الضَّلُوعِ، ضَامِرِ الْأَخْصَارِ
كَأَنَّـهُ فِي عَقْدَةِ الزَّئْبَارِ
بِأَعْيُنٍ لَمْ تُغْضِ مِنْ عُوَارِ
كَالْجَمْرِ بَيْنَ الْمُدْبِ وَالْأَشْفَارِ⁽¹⁴⁸⁾

فابن حمديس يرسم صورة ضافية بل قل لوحة فنية لكلب الصيد، منها الصورة الكنائية في قوله: ظامي الضلوع، ضامر الأخصار

فإن: ظمأه هنا كناية عن تعطشه للدم، كما إن ضمور أخصاره كناية عن قوته وسرعة جريه وطراده، موظفًا الجنس الناقص بين: ظامي/ ضامر، لتعميق دلالة الاختلاء، ومن ثمة السعي لملئه وإشباعه.

هكذا، بدت لنا الصورة الفنية في الأرجوزة، عنصرًا شعريًا يرتقي بالأرجوزة إلى الشعرية، ويضمن لها مكانًا مكيّنًا في عالم الإبداع الفني.

ثالثًا: الإيقاع الموسيقي:

أ - وزن الأرجوزة:

يعد بحر الرجز هو القالب الوزني الذي نظمت عليه الأرجوزة، وهو بحر مفرد، يتألف من وحدة وزنية سباعية: مستفععلن، المؤلفة من سببين ووتد، "والرجز شعر ابتداءً أجزائه سببان ثم وتد، وهو وزن سهل في السمع ويقع في النفس، ولذلك جاز أن يقع فيه المشطور وهو الذي ذهب شطره، والمنهوك وهو الذي قد ذهب منه أربعة أجزائه، وبقي جزآن"⁽¹⁴⁹⁾.

وينماز هذا البحر بأنه أكثر البحور اضطرابًا، من حيث تعدد تشكيلاته وصوره، "وسبب اضطرابه جواز حذف حرفين من كل تفعيلة من تفعيلاته، وكثرة إصابته بالزحافات، والعلل، والشرط، والنهك، والجزء، فهو من أكثر البحور تقلبًا، فلا يبقى على حال واحدة. وقيل سمي بذلك؛ لأن الشائع منه المشطور ذو الثلاثة الأجزاء، فهو بهذا شبيه بالراجز من الإبل، وهو ما شُدَّ إحدى يديه، وبقي قائمًا على ثلاث قوائم"⁽¹⁵⁰⁾.

كما إنه "من البحور الكثيرة الاستعمال حتى سمي بمطية الشعراء لكثرة ما ركبه نظمًا، ونوعوا في تشكيلاته"⁽¹⁵¹⁾. ومن أهم تشكيلاته: الرجز التام الصحيح، التام المقطوع، الرجز المجزوء الصحيح، الرجز

المشطور، وله تشكيلات: المشطور المقطوع: وهو ما كانت عروضه مقطوعة "مستفعل"، وتنقل إلى "مفعولن"، وعروضه هذه هي ضربه على وفق ما يرى العروضيون.

الأنماط الإيقاعية للأرجوزة الأندلسية:

تعددت التشكيلات الإيقاعية وأنماطها في الأرجوزة، تتمثل في الآتي:

1. الرجز المشطور، أو كما تسميه الجواهري مصرع التمام، وهو أن تأتي جميع أبيات الأرجوزة مصرعة، بالتزام القافية الموحدة في كل شطر من أشطر الأرجوزة مهما بلغت من أبيات⁽¹⁵²⁾، وهذا النوع هو الجاري الاستعمال منذ العصر الأموي، كما في أراجيز الشماخ وأبي النجم العجلي والعجاج، وجرير وذو الرمة، وغيرهم ممن نظموا من المخضرمين في الرجز كأبي نخيلة والعماني ورؤبة وبشار⁽¹⁵³⁾. ونظرة في ديوان رؤبة بن العجاج بوصفه أشهر الرجزاء المخضرمين وأكثرهم رجزاً، نجد أن أراجيزه جميعها قد جاءت من هذا النوع من الرجز المشطور، بل إنه ليعد الصورة الوزنية المفضلة كذلك لأراجيز المدائح والأهاجي والوصف والطرد في العصر العباسي⁽¹⁵⁴⁾.

يمثل هذا النمط الإيقاعي أكثر الأنماط حضوراً في الأرجوزة الأندلسية، وله تشكيلان: المشطور الصحيح والمشطور المقطوع.

أ. المشطور الصحيح: وتأتي تفعيلة عروضه وضربه صحيحة "مستفعلن"، مع جواز أن يدخلها زحاف الخبن أو الطي أو كلاهما. كقول ابن الأبار في مدحته:

أَشْدُو بِهَا وَسَطَ النَّدِيِّ الْحَاشِدِ وَضَّاحَةً مِّنْ غُرْرِ الْمَرَاشِدِ

سَنَا الصَّبَاحَ مِّنْ سَنَاهَا الْوَاقِدِ شِيدَتْ مَبَانِيهَا عَلَى قَوَاعِدِ⁽¹⁵⁵⁾

ب. المشطور المقطوع: وفيه تكون تفعيلة عروضه وضربه في صيغة "مستفعل"، وتنقل إلى "مفعولن"، وكثيراً ما يدخل عليها زحاف الخبن، فتكون: معولن فتنتقل إلى فعولن. ويكاد هذا الشكل يستحوذ على كثير من الأراجيز. كقول ابن زيدون في أرجوزته البائية:

يَا دَمْعُ صُوبٍ مَاشِيَتْ أَنْ تَصُوبَا

وَيَا فُؤَادِي آتِ أَنْ تَنُوبَا⁽¹⁵⁶⁾

وكقول ابن حمديس في طرديته الدالية:

لَمَّا رَأَيْتُ الصَّبْحَ قَدْ تَبَدَّى

كَأَنَّهُ فِي الشَّرْقِ سَيْلٌ مَدَا⁽¹⁵⁷⁾

وكقول الكلاعي:

زَارَكَ مِّنْ مُّؤْثِرِكَ السَّلَامُ

مُكَرَّرًا مَا كَرَّتِ الْيَّامُ⁽¹⁵⁸⁾

ولعل إشار هذا الشكل الإيقاعي لأنه يركز الإيقاع أكثر في كلمة القافية، ويمنحها سرعة في الانطلاق، بسبب هذا الاختصار الذي طرأ على التفعيلة، فضمرت حتى بقي منها خمسة حروف في الغالب.

2. الرجز المزدوج: "وهو الذي يشتمل كل بيت فيه على قافية ملتزمة بين شطريه، تخالف قافية البيت الذي قبله والبيت الذي بعده"⁽¹⁵⁹⁾، وقد لجأ إليه الشعراء لنظم العلوم والحكمة والمواعظ متحللين من قيود القافية⁽¹⁶⁰⁾. وقد وقفنا من ذلك على أرجوزة ابن المرباط في إلغازه باسم الصحابي الجليل عثمان بن عفان، في قوله:

يا من أتى بالسحر في إلغازه وبلغ الغاية في إلجازه
إن الذي أخفيته قد ظهرا وكيف يخفى من سناه بهرا
إن تسقط الأول منه عدد أو ثانيًا جاءك منه بلد⁽¹⁶¹⁾

فأنت ترى بأن القافية تتحد في كل شطري بيت، وتعدد الأرواء، وتتنوع النغمات، مما خلق إيقاعًا متنوع الموسيقي، والمزدوج هنا يأتي صحيح العروض والقافية عادة.

وفي هذا النمط أو الشكل الإيقاعي صيغت الأراجيز العلمية والتاريخية الأندلسية كأرجوزة الغزال في قوله:

أدركت في المصر ملوكًا أربعة وخامسًا هذا الذي نحن معه⁽¹⁶²⁾

3. الرجز المثلث: وتغير فيه القافية كل ثلاثة أشطر، وتمثل قافية الشطر الرابع القافية المركزية، قافية العمود، وهي التي تتكرر في الأرجوزة كلها. ولعل هذا الشكل الإيقاعي مهد لظهور المخمس الشعري.

من أمثلة ذلك كالأرجوزة المدحية الدالية في الوزير ابن عصام:

أهلاً بعيد عاد فيه السعد الشكر لله به والحمد
فكلنا لدى "الوزير" يشدو جاءت بما أملت به الأعياد
يا كعبة طاف بها حجاجها ينير في جُرح الدجى سراجها
وللهدى سيرنا منهاجها فيحمد الإصدار والإيراد
يا من تحلى بالسناء والسنى وخوفنا من الزمان أمانا
يا جنّة يجنى بها زهر المني وموردا يروى بها الوراد⁽¹⁶³⁾

ونلاحظ أن في هذا التناوب الإيقاعي من انتقالات موسيقية، تغني الإيقاع والدلالة معًا، كما أنه يجمع بين عنصري التماثل والاختلاف، فالثلاثة الأشطر الأولى تتفق في قافية واحدة، وتختلف مع نظيراتها في المجموعات التالية، بينما تتفق جميعها في قافية الدال، التي تمثل الخيط الذي يجمع الجميع.

4. **الرجز المربع:** وهو مثل السابق، غير أن تغير القافية يكون بعد أربعة أبيات أو شطور، تتفق في قافية واحدة. وهذا أشبه بالمزدوج أو تطوير له، لأنه ليس هناك قافية موحدة للأرجوزة مثلما رأينا في الرجز المثلث. وعلى مثله جاءت أرجوزة أشهب العربي في مدح القسطلبي:

لِلَّهِ دَرْ مَا جَحَّـدِ سَمِيحِ دَعِ أَغْرَّ وَضَّاحِ الْجَبِينِ أَرْوَعِ
يَفْضُحُ صَوْبَ الْغَادِيَاتِ الْمُتَمِّعِ بِجُودِهِ الْعَذْبِ الْمَعِينِ الْمُشْرِعِ
صَلَّتْ كَمَثْنِ الْمُقْضَبِ الْحُسَامِ جَلَّ عَنْ الْمِيَاهِ وَالْمَسَامِ
يَلْقَى الْعُفَاةَ مُشْرِقَ الْقَسَامِ وَالْجَيْشَ يَوْمَ الرُّوعِ ذَا الْبَسَامِ
إِنْ شِئْتَ أَنْ تَبْصُرَ بِدَرْ الْمُحْفَلِ وَسَاعَةَ النَّزَالِ لَيْثَ الْجَحْفَلِ
وَالسَّنَةَ الشَّهْبَاءَ غِيثَ الْمُمَحْلِ فَخِفْ بِمَعْنَاهِ وَنَادِ "يَاعَلِي" (164)

5. **الرجز المجزوء:** "وهو ما كان على تفعيلتين وتفعيلتين، وعروضه وضربه صحيحان" (165)، بمعنى تتكرر تفعيلية "مستفعِلن" أربع مرات، وقد ورد نص رجحنا أرجوزيته، وهو قول ابن زمرك (166):

أَلْبَسْنَا تَنَا فَالْبَسْنَا تَنَا ثَوْبَ الرُّضَا وَاعْنَيْتَنَا
هَدَيْتَنَا أَهْـدَيْتَنَا لَحْظَتَنَا أَحْظَيْتَنَا

ولا شك أن هذا البناء الإيقاعي يشبه كثيراً شكل المشطور، الموحد القافية، فابن زمرك حرص على أن يصرع أربعة عشر بيتاً من 23 بيتاً، فأضفى إيقاعاً خاصاً، تشكلت به أرجوزة نونية، ناهيك عن لعبة التشقيق اللغوي الذي اتبعها ابن زمرك في أرجوزته، مما أشاع جواً من التزم والشدو الموسيقي، فاستحالت هذه الأرجوزة إلى نص غنائي، ونشيد رجزي، أشبه بالحداء.

وبذا، فالأرجوزة تتخذ هذه الأشكال الإيقاعية، وهي بلا شك فيها تنوع موسيقي، يحقق وظيفة إيقاعية عالية، وتسلك مسلكين: مسلك تكون فيه القافية موحدة مثلما هو في المشطور، ومسلك تكون فيه القافية متعددة كما في الأشكال الإيقاعية الأخرى.

ب - القافية والروي:

تمثل القافية نقطة ارتكاز موسيقي في الشعر. وفي الأرجوزة نجد تنوعاً في هذا الأمر، بحسب الشكل الإيقاعي التي تسلكه، ففي المشطور حيث القافية الموحدة والروي، جاءت القوافي مطلقة، وما في الإطلاق من إرادة إطالة الصوت و التنغيم والترنم، "ولعل السبب في إجازة الإطلاق في القوافي بالإضافة إلى ما أشاروا إليه من الغناء والترنم والمد الذي يؤدي إلى نبر كلمة القافية نبراً دلاليًا هو جهازة كلمة القافية وإظهارها والتركيز عليها تركيزاً دلاليًا ناتجاً عن التركيز الصوتي" (168).

وَبَلَدٌ عَادِيَّةٌ الْبَنَاءِ فَسِيحَةُ الْأَقْطَارِ وَالْأَرْجَاءِ (167)

ففي أرجوزة ابن أبي الصلت في وصفه مدينة الإسكندرية جاءت القافية مطلقة بالكسر مردفة بالألف وهي من نوع المتواتر: "جاء"، وروبيها الهمزة، ومجراها الكسرة، وقد منحت الألفات المتتابعة في: عادية/ البناء/ الأقطار/ الأرجاء دلالة الامتداد الصوتي الذي اتسق مع الامتداد المكاني والجغرافي.

تعد القافية من نوع المردفة والمؤسسة من أغنى القوافي موسيقية، فهي "تمثل مظهر الثراء الموسيقي والكثافة الصوتية، باهتمامها على أعلى قدر من الأصوات المتكررة"⁽¹⁶⁹⁾، وهي كثيرًا ما تأتي عليها الأرجوزة كما في بائية ابن زيدون؛ إذ جاءت القافية مطلقة، مردفة بالواو، معززة بألف الإطلاق، ومن نوع المتواتر، وروبيها الباء، ومجراها الفتحة، وهذان المدان يمنحان أيضًا امتدادًا صوتيًا يعزز هذا الانصباب للدمع.

يا دَمْعُ صُـبِّ ما شِئْتُ أَنْ تَصُوبَا⁽¹⁷⁰⁾

وأحيانًا نجد الراجز يجمع في القافية المردفة بين الواو والياء، كما في قول ابن أبي الصلت:

وليلةٍ دائمة الغسـوقِ بعيـدة الممسـى من الشـروقِ

كليلة المتشيم المشـوقِ أطالَ في ظلمائِها تـأريقي⁽¹⁷¹⁾

ومن المؤسسة قول ابن الأبار في داليته:

أشدو بها وسطَ النديِّ الحاشدِ وضّاحةً من عُـررِ المراشدِ⁽¹⁷²⁾

فالقافية: "راشد، قافية مطلقة، مؤسسة، متدارك، وروبيها الدال المكسور.

أما القافية في الأشكال الإيقاعية الأخرى، فإنها تأتي متعددة كما رأينا، فتجمع الأرجوزة الواحدة أكثر

من قافية، ومن روي. ونجد هذا التنوع القافوي مثلاً في الرجز المربع:

لله دُرٌّ ماجـدٍ سَمِيـدِ أغـرَّ وضّاحِ الجبـين أروـعِ

يفضـحُ صوَّبَ الغاـديـاتِ الهُـمَّـعِ بجـوده العـذْبِ المعـين المشـرِّعِ

صَلَّتْ كَمَثْنِ المِقْضَبِ الحُسَامِ جَلَّ عـن المـرأـةِ والمُسَامِ

يلقى العُفَاةَ مُشْرِقَ القَسَامِ والجـيشَ يـومَ الرِّوْعِ ذا البَسَامِ

إنْ شِئْتُ أَنْ تبصـرَ بـدَرَ المـحفلِ وسـاعةَ النَّـزالِ لـيـثَ الجـحفلِ

والسَّنةَ الشَّهْبَاءَ غيـثَ المـُحـلِ فـَقِفْ بـمعناه ونادِ "يا عـلي"⁽¹⁷³⁾

ففي هذا المقطع تجتمع ثلاث قوافٍ مطلقة عينية، ميمية، لامية، وهنّ: أروع/ سام، جحفل. فالأولى

والثالثة لهما شكل قافوي واحد كونهما مجردتين، خلتا من حرفي الردف والتأسيس، ومن نوع المتدارك،

توسطتهما القافية المردفة بالألف. وكل نوع منها يتكرر أربع مرات في مجموعته، فكان الإيقاع منزاحًا صوتيًا،

فينطلق بسرعة ما، ثم يتمهل بسبب مد الألف في القافية المتوسطة، ثم يرجع سيرته الأولى بسرعة. هكذا: أروع

(0//0/)، سَام (0/0/)، جَحْفَل (0//0/).

الإيقاع الداخلي: يتآزر الإيقاع الشعري بعناصر صوتية تنبع من التكرار بأنواعه، الحرفي، واللفظي، والبديعي. فمن أمثلة ذلك قول ابن الأبار في مديحه:

أشدو بها وسطَ النديِّ الحاشدِ وضّاحةً من غُررِ المَرَشَدِ
سنا الصّباح من سناها الواقدِ شيدت مبانيها على قواعِدِ⁽¹⁷⁴⁾

أتت هذه الأشطر غنية بإيقاع داخلي ملؤه تكرار حروف بعينها وألفاظ، فتكرر حرف الشين في: أشدو/ الحاشد/ المَرَشَد/ شيدت، مما أغنى البيتين إيقاعياً، بما فيها من صفة التفشي وهي انتشار الصوت والهواء محدثاً جرساً متساوفاً مع الرغبة في الإعلان والإعلام بالفرحة، يعضده إيقاع الفعل: أشدو الدال على الترم، وفي: سنا/ سناها، تكرار لفظي، وفيهما السين والمد، مما منح الموقف طاقة صوتية كثيفة عززت من وظيفة هذا الإيقاع ودلالته في البوح بالحبور والسرور الذي يتجلى على الحيا إشراقاً وبهاءً.

وعند ابن زيدون يتجلى الإيقاع واضحاً في أرجوزته منذ المطلع، فإن في قوله "صُبْ"، وانتهاءً بـ "تصوبا"، تناعماً موسيقياً قوامه هذا التكرار في المادة، حيث الجناس الاشتقاقي، وكذا في مقارنته بين حرف "أَنْ" والفعل "أَنْ"، من المجانسة التي كثفت الإيقاع، ناهيك عن تكرار أسلوب النداء بـ "يا"، والإلحاح عليه، مما عزز دلالة الحاجة إلى البوح النفسي وطلب التخفف من معاناة الغربة عن طريق ذرف الدموع.

يا دَمْعُ صُوبٍ ما شِئْتُ أَنْ تصُوبا
ويا فـؤادي آَنْ أَنْ تـذُوبا⁽¹⁷⁵⁾

ونجد التردد لفعل الأوبة في منتهى الأرجوزة، مما يشي برغبة الذات الراجزة أن تحرزه وتنجح في تحقيقه، فهو مرادها، وأملها، وبه ترسو على بر الأمان.

إِنْ قـَرَّتِ العـَينُ أَنْ أُووبـَا
... قـَد ينفـَعُ المـذبـَنْ أَنْ يُووبـَا⁽¹⁷⁶⁾

ويتعاضم الإيقاع الداخلي في هذا المقطع الرجزى:

أهلاً بعيدٍ عادَ فيه السعدُ الشـكـرُ لله بهـ والحمـدُ
فكلُّنا لدى "الوزير" يشدو جاءت بما أمـلتـه الأعيـادُ
يا كعبةً طافَ بها حُجَّاجُها ينيرُ في جُـنَحِ الدُّجى سـراجُها
وللهـدى سـيرنا منهاجُها فيحمـدُ الإصـدارُ والإيـرادُ
يا من تحلّى بالسـناء والسنى وخوفُنا من الزـمان أـمنا
يا جنّةً يُجنى بها زهرُ المـنى ومـورداً يُروى بها الـورادُ⁽¹⁷⁷⁾

حفل هذا المقطع بطاقة إيقاعية تولدت من تكرار حرف الدال في مستهله: بعيد/ عاد/ السعد/ الحمد، ثم بدلالة الفعل: "يشدو" الصوتية، ومن تكرار أسلوب النداء ثلاث مرات، وهو أسلوب إنشائي انزاح عن معناه الأصلي من طلب الإقبال إلى معنى بلاغي وهو الإشادة بخلال المنادى وإكباره وإجلاله، لذلك فقد بثّ الراجز قيمًا موسيقية حقّت بهذا الأسلوب، من الجناس الاشتقاقي في: السناء: السنى، جنّة/ يُجنى، موردًا/ الوراد، وكل ذلك ضخّ في هذا المقطع من مظاهر الإيقاع الصوتي والموسيقى، بما عزز من دلالة الإشادة والمدح والإطراء.

غير أن أبرز عنصر إيقاعي كان معلمًا من معالم الإيقاع في الأرجوزة هو التصريع، الذي تبنى عليه، وهو توافق نهايات الأشطر وزنًا وتقفية، مما يوحد النغمة الموسيقية في هذه المراكز القافوية. والتصريع يكون عادة في المطالع في القصيدة، بينما يشمل كل الأشطر في الأرجوزة، وهو ميسم التمايز الإيقاعي بين النوعين الشعريين. ولك أن تأخذ أي مثال من أي أرجوزة تجد التصريع عنصرًا بنائيًا إيقاعيًا، كما في أرجوزة ابن حمديس الميمية مثلًا⁽¹⁷⁸⁾:

وصاحب بصحة بلا سقم مساعد في كل أمر لا يذم
يقول في لا: لا، وفي نعم: نعم لا ناكب عن فتية ولا برم
فأنت ترى التقابل والتناظر الإيقاعي بين: بلا سقم/ لا يذم، نعم نعم/ ولا برم، فجاءت الأشطر مصرعة، صحيحة التفعيلة "مستفعِلن"، التي خضعت لرحاف الخبن، مع اتفاقها في روي الميم الساكن. وكقول ابن هانئ في وصف جلنارة⁽¹⁷⁹⁾:

وبنت أيلك كالشباب النضر كأتها بين الغصون الخضّر
جنان باز أو جنان صقر قد خلّفته لقوة بوكر
كأتمما مجّت دما من نحر أو نشأت في تربة من جمر
فكان التصريع في المطالع كالآتي: بِ النَّضْرِ/ زِ الْخُضْرِ: مستفعِل/ مستفعِل. ثم عقبه تصريع بوزن: فعولن في الشطرين التاليين: نُ صَقْرٍ/ بُوَكْرٍ، وبوزن: مستفعِل في الشطرين الخامس والسادس: مِنْ نَحْرٍ/ مِنْ جَمْرٍ. ولا شك أن التشابه في الوزن الصرفي في كلمات القافية كوْنَن ثلاثية البناء، عزز من الإيقاع الداخلي أيضًا.

وبذا، حققت الأرجوزة عنصرًا شعريًا آخر، يتمثل في الإيقاع الموسيقي على مستوى بحرهما وتشكلاته، وقوافيها، التي يأتي منها المنساب والمتناوب، ليكتمل ويتكامل بجرس التكرار المنبعث من الحروف والألفاظ والأساليب.

خاتمة:

سعى البحث إلى دراسة فن الأرجوزة في الشعر الأندلسي، كاشفًا عن إبداع شعراء الأندلس في هذا النوع الشعري، منطلقًا من تنظير القدماء عن مفهوم شعر الرجز، ومعرفًا به لغة واصطلاحًا، كما سعى البحث إلى رفع اللبس والخلط بين الرجز فنًا شعريًا، ووزنًا عروضيًا، ومباينة للقصيد، من أوجه معلومة. كما تناول البحث أبرز مكونات الأرجوزة الشعرية، الموضوع الشعري، والصورة الفنية، والإيقاع الموسيقي. وخلص إلى الآتي:

1. الأرجوزة الشعرية هي فن شعري، يقابل القصيدة، تنزاح عنها في البناء الإيقاعي والأداء اللغوي، وتبنى على وزن واحد وهو الرجز، موحد القافية كما في صورة المشطور غالبًا، أو المنهوك، أو منوع القافية كالمزدوج وغيره من أنماط إيقاعية أخرى، ونادرًا ما تكون في غير ذلك إلا إذا سلك فيها مسلك الترم. وبذا، فإننا قد استبعدنا نصوصًا شعرية نظمت على بحر الرجز التام والمجزوء، كونها تنتمي إلى شعر القصيد، وتباين الأرجوزة في بنائها ووظيفتها الإيقاعية.

2. شارك بعض شعراء الأندلس في هذا الفن، دون استكثار منه، ولعل مرجع ذلك نظرة البعض إلى الرجز أنه دون مستوى القصيد، ولا يليق بفحول الشعراء، وإنما كانت المشاركة للتدليل على الاقتدار في النظم فيه، ولعل ظهور فنون شعرية كالמושحات والأرجال والمخمصات استقطبت كثيرًا من الشعراء.

3. تناولت الأرجوزة في الأندلس موضوعات شعرية، نافست فيها القصيد، كالشوق والحنين، والمدح، والوصف، والخمرة، والمواظ، كما اختصت الأرجوزة بالحديث عن الطرد والصيد، إذ جاء مستقلًا، لا ضمن موضوعات القصيدة. وكشفت لنا هذه الموضوعات كيف استطاعت الأرجوزة في وزن واحد أن تعبر عن كل هذه الموضوعات الشعرية الذاتية والغيرية، في بناء شعري مكتمل.

4. عاجلت الأرجوزة العلمية الموضوعات العلمية، فنظمت العلوم والمعارف والتاريخ، فعرفت المنظومات التاريخية كمنظومة الغزال، وابن عبدربه، وغيرهما، وكذلك المنظومات العلمية في النحو والعروض، والفرائض والقراءات وغير ذلك في قالب الرجز المزدوج.

5. لم تسلك الأرجوزة في نهجها البنائي مسلكًا معهودًا أو مقيّدًا، مثلما هي عليه القصيدة من حيث الابتداء بمقدمة طللية أو غزلية أو غيرها، حتى في الأراجيز المدحية، بل خلت من ذلك كله، ويعد هذا الأمر أحد العلامات المائزة بين الأرجوزة الأندلسية والقصيدة، ومرد ذلك - في نظرنا - إلى طبيعة هذا النوع الشعري وكيونته، من حيث ما يتيح من سهولة النظم عليه وسرعته والارتجال في الموقف والمقام، والانطلاق في ذلك دون تقاليد معينة.

6. تنوعت لغة الأرجوزة الأندلسية فاتسمت تارة بالجزالة والرصانة والغرابة، وهو أمر يبرز تضلع رجز الأندلس في اللغة وتمكنهم فيها، كابن حمديس وابن الأبار والكلاعي، كما جاءت اللغة عند البعض الآخر متممة بالركة والوضوح كما عند ابن أبي الصلت وابن هانئ الأندلسي، مما يدل على تفاوت لغة الأرجوزة جزالة وسلاسة بحسب طبيعة موضوعها، وثقافة الراجز.

7. جاءت الصورة الفنية في الأرجوزة، عنصراً شعرياً ارتقى بها إلى الشعرية، وضمن لها مكاناً مكيّناً في عالم الإبداع الفني، وتشكلت من الصورة التشبيهية لاسيما التي بنيت كثيراً على حرف التشبيه "كأن"، للدلالة على قوة الشبه بين طرفي التشبيه، كما أضفت الاستعارة الحركية والحيوية على الصورة، وكان للون فعالية في رسم العديد من الصور، واستطاع رجاز الأندلس أن يبدعوا صوراً فيها من الطرافة والنضج الفني ما جعلها تأتي في شكل لوحات فنية رائعة الرونق والمنظر.

8. للأرجوزة أنماط إيقاعية متعددة، كلها تبنى على بحر الرجز، يأتي على رأسها الرجز المشطور الذي يكاد يستحوذ على أراجيز الأندلس الشعرية، وهو شكل أو نمط ميّز الأرجوزة بنائياً وإيقاعياً عن القصيدة، كون الوحدة البنائية هي الشطر لا البيت. ومن هذه الأنماط أيضاً الرجز المزدوج ولعله شكل أقرب إلى النظم منه إلى الشعر، ثم الرجز المثلث، والمربع، وأخيراً الرجز المجزوء، الذي جاء محققاً لوظيفة إيقاعية هي من مظاهر فن الأرجوزة من الترم والتغني.

عزز التصريح الإيقاع الداخلي في الأرجوزة، ويعد التصريح أحد ما يميز الأرجوزة عن القصيدة الذي يختص بمطلعها غالباً، ليتجاوز ذلك ويشمل كل أجزاء وأشطر الأرجوزة، فيشيع فيها إيقاعاً متسقاً ترنيمياً. كما أن هناك عناصر عززت من الإيقاع تنسلّ من عنصر التكرار في الحروف والألفاظ والأساليب، وللتشقيق والتجنيس وظيفة إيقاعية لا تخفى.

الهوامش:

- (1) المدخل إلى الأرجوزة العربية، د. المهدي لعرج، ص5.
- (2) المرشد إلى فهم أشعار العرب: ج3/ ص829.
- (3) معجم مقاييس اللغة، لأبن فارس، ج2/ 489.
- (4) الرجز، نشأته ص13.
- (5) تاج العروس، ج15/ ص148.
- (6) الرجز، نشأته، ص14.
- (7) فن الرجز في العصر العباسي، ص20.
- (8) لسان العرب، مادة "رجز".
- (9) لسان العرب: مادة "رجز".
- (10) أراجيز العرب، محمد توفيق البكري، ص4.
- (11) نفسه، ص3.
- (12) فن الرجز وتطوره في العصر الأموي، ص162.
- (13) بنية القصيدة حتى نهاية العصر الأموي قصيدة المديح نموذجاً، د. وهب رومية، ص377.
- (14) الشعر والشعراء لابن قتيبة، ج1/ ص613. وانظر: العمدة لابن رشيق ج1/ ص78.
- (15) مقدمة ديوان العجاج، ص21.
- (16) الشعر العربي في القرن الأول الهجري، د. هدارة، ص72.
- (17) مقدمة ديوان العجاج، ص21.
- (18) انظر: فن الرجز في العصر العباسي، ص397.
- (19) المدخل إلى الأرجوزة: ص11.
- (20) أراجيز العرب، البكري، ص3.
- (21) فن التقطيع العروضي، ص123.
- (22) انظر مثلاً: موسيقى الشعر العربي، محمود فاخوري، ص69. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل بديع يعقوب، ص23.
- (23) مقدمة تحقيق ديوان العجاج، تحقيق عزة حسن، ص19.
- (24) البناء العروضي لقصيدة العربية، د. محمد حماسة عبد اللطيف، ص65.
- (25) نفسه ص230، 231.
- (26) لسان العرب، مادة رجز.
- (27) الرجز، نشأته وأنواعه، ص50.
- (28) المدخل إلى الأرجوزة العربية، ص17.
- (29) فن الرجز في العصر العباسي، د. رجاء السيد الجوهري، ص10.
- (30) موسيقى الشعر، ص130.
- (31) فن الرجز في العصر العباسي، ص324.
- (32) انظر مثلاً أرجوزة مهيار الديلمي ص486.
- (33) نفسه، ص424.

- (34) قصائد ومقطعات، صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ص11.
- (35) ديوان ابن حمديس: ص85.
- (36) نفسه: ص300.
- (37) ديوان أمية بن أبي الصلت: ص69.
- (38) ديوان ابن الخطيب: ج2/ ص512.
- (39) ديوان ابن زمرك: ص150.
- (40) العمدة لابن رشيق: ج1/ ص78.
- (41) انظر: القوافي للأخفش، تحقيق عزت حسن، ص68.
- (42) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجهمي، تحقيق محمود محمد شاكر، ج2/ 737. 767.
- (43) البيان والتبيين ج1/ ص209، 282.
- (44) العمدة لابن رشيق ج1/ ص158.
- (45) العمدة لابن رشيق: ج1/ ص78.
- (46) العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك ص36
- (47) المرجع السابق نفسه.
- (48) فن الرجز وتطوره في العصر الأموي، د. محمد أحمد العامري، ص160.
- (49) الرجز، نشأته: ص161،
- (50) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د. هدارة، ص357.
- (51) المرشد إلى فهم أشعار العرب: ص241.
- (52) انظر: المغرب في حلى المغرب: ج1/ ص114، التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، ص306. و "تاريخ آداب العرب"، للرافعي، ج3/ ص207.
- (53) تاريخ الأدب العربي، ص230. وانظر "شعر يحيى بن حكم الغزال" جمع وتوثيق ودراسة د. علي الغريب محمد الشناوي، ص198. نفع الطيب: ج1/ ص282. تاريخ الأدب الأندلسي - عصر سيادة قرطبة، د. إحسان، ص94.
- (54) شعر يحيى بن حكم الغزال، ص198.
- (55) انظر الأرحوزة: العقد الفريد لأبي عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، ج4/ ص501.
- (56) تاريخ الأدب الأندلسي "عصر سيادة قرطبة، ص94.
- (57) تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات "الأندلس"، د. شوقي ضيف ص249. ونص الأرحوزة في "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة" لابن بسام بتحقيق سالم مصطفى البدري، ج1/ ص576.
- (58) برنامج التجيبي، ص266.
- (59) تاريخ الأدب الأندلسي. عصر سيادة قرطبة، ص95.
- (60) انظرها في العقد الفريد، ج5/ ص430.
- (61) السفر الخامس من الذيل والتكملة، ج1/ ص276.
- (62) الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، للمراكشي، تحقيق د. محمد بن شريفة، السفر الثامن، القسم الثاني، ص282.
- (63) الذيل والتكملة، ج3/ ص312. السفر الخامس/ ج1، ص372.
- (64) نفسه، تحقيق د. محمد بن شريفة، السفر الثامن، القسم الثاني، ص282.

- (65) المصدر السابق، ص384.
- (66) المصدر السابق، ص384.
- (67) انظر: برنامج التحجي، ص276.
- (68) المصدر السابق.
- (69) المصدر السابق، ص282.
- (70) الذيل والتكملة، ج1/ ص426.
- (71) عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، د. فوزي خضر، ص74.
- (72) نفسه، ص74.
- (73) انظر: بحثنا عن: "المخمس الشعري عند ابن زيدون، دراسة فنية إيقاعية، بحث قيد النشر في مجلة إريد للبحوث. الأردن.
- (74) الرجز، نشأته وأنواعه، ص50.
- (75) ديوان ابن زيدون، ورسائله، ص184.
- (76) بنية القصيدة: ص411.
- (77) الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، د. فاطمة طحطح، ص80.
- (78) ديوان ابن زيدون، ورسائله، ص185.
- (79) عناصر الإبداع الشعري ص73.
- (80) ديوان ابن زيدون، ورسائله، ص186.
- (81) ديوان ابن الأبار: ص141.
- (82) نفسه: ص142.
- (83) انظر: العين: ج5/ ص290، تاج العروس: ج8/ ص251. لسان العرب: مادة "شكد.
- (84) المصدر نفسه: ص142، 143.
- (85) الرجز، نشأته، ص161.
- (86) ديوان ابن الأبار: ص144.
- (87) المصدر نفسه: ص144.
- (88) انظر ترجمته: هامش زواهر الفكر وجواهر الفقر، لأبي العلاء محمد بن علي ابن المرباط المرادي، تحقيق د. أحمد المصباحي، ج2/ ص447.
- (89) زواهر الفكر: ج2/ ص456.
- (90) المصدر السابق: ج2/ ص456، 457.
- (91) نفسه: ج2/ ص458.
- (92) نفسه: ج2/ ص483.
- (93) المصدر نفسه: ج2/ ص484.
- (94) ديوان أمية بن عبد العزيز بن أبي الصلت الأندلسي، تحقيق عبد الله محمد الهوني، ص29.
- (95) المصدر نفسه، ص29، 30.
- (96) ديوان ابن أبي الصلت: ص77.
- (97) المصدر نفسه، ص77.
- (98) المصدر نفسه: ص84.

- (99) انظر ديوان ابن هانئ الأندلسي: ص175.
- (100) الصحاح: ج2/ ص499
- (101) الديوان ص238.
- (102) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص236.
- (103) ديوان ابن هانئ ص238.
- (104) المصدر السابق ص239.
- (105) المصدر نفسه: ص239.
- (106) انظر البيت 36، من هذه الأرجوزة: زواجر الفكر: ج1/ ص131.
- (107) زواجر الفكر: ج1/ ص129، 130.
- (108) المصدر نفسه: ج1/ ص130، 131.
- (109) المصدر نفسه: ج1/ ص132.
- (110) المصدر نفسه: ج1/ ص133.
- (111) زواجر الفكر: ج1/ ص90.
- (112) الرجز، نشأته، ص347.
- (113) طبقات الشعراء لابن المعتز، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، ص66، 67.
- (114) فن الرجز في العصر العباسي: ص245.
- (115) نفسه: ص266.
- (116) انظرهن في ديوانه: ص127، 188، 421.
- (117) فن الرجز في الشعر العباسي: ص79. وانظر ص409 فما فوق.
- (118) ديوان ابن حمديس: ص127..
- (119) المصدر نفسه: ص127..
- (120) المصدر نفسه: ص128.
- (121) ديوان ابن حمديس: ص188.
- (122) المصدر نفسه: ص189.
- (123) ديوان ابن حمديس: ص190. وانظر ص191.
- (124) زواجر الفكر: ج2/ ص460.
- (125) المصدر نفسه: ج2/ ص462.
- (126) انظر: بناء القصيدة في شعر ابن الأبار القضاعي (595هـ . 658هـ) شاكر لقمان، أطروحة دكتوراه، كلية اللغات والآداب، جامعة الحاج لخضر. باتنة، الجزائر، ص140.
- (127) ديوان أمية بن عبد العزيز بن أبي الصلت الأندلسي، ص29.
- (128) ديوان ابن هانئ: ص238.
- (129) ديوان ابن حمديس: ص188.
- (130) ديوان ابن هانئ الأندلسي: ص175.
- (131) تفسير أرجوزة أبي نواس: ص10.
- (132) زواجر الفكر: ج2/ ص483.

- (133) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1/ص 181.
- (134) ديوان ابن الأبار: ص 141.
- (135) زواهر الفكر: ج 2/ص 456.
- (136) ديوان ابن حمديس: ص 127..
- (137) إنتاج الدلالة الأدبية، ص 220.
- (138) كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، لأبي عبد الله محمد بن الكتاني الطيب، تحقيق د. إحسان عباس، ص 16.
- وانظر تحليل عن الكتاب: "إنتاج الدلالة الأدبية: ص 217. 254.
- (139) ديوان ابن هاني الأندلسي: ص 175.
- (140) إنتاج الدلالة: ص 250.
- (141) نفسه: ص 249.
- (142) نفسه: ص 250.
- (143) زواهر الفكر: ج 1/ص 130، 131.
- (144) منهاج البلغاء: ص 390.
- (145) إنتاج الدلالة: ص 249.
- (146) نفسه ص 262.
- (147) ديوان ابن حمديس: ص 188.
- (148) نفسه: ص 190. وانظر ص 191.
- (149) لسان العرب: مادة "رجز" ..
- (150) المرشد الكافي إلى العروض والقوافي، د. محمد بن حسن بن عثمان، ص 79.
- (151) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي، ص 53.
- (152) فن الرجز في العصر العباسي، ص 419.
- (153) نفسه: ص 419.
- (154) نفسه: ص 420..
- (155) ديوان ابن الأبار: ص 141.
- (156) ديوان ابن زيدون، ورسائله، ص 184.
- (157) ديوان ابن حمديس: ص 127..
- (158) زواهر الفكر: ج 1/ص 129، 130.
- (159) فن الرجز، ص 426.
- (160) نفسه.
- (161) زواهر الفكر: ج 1/ص 90.
- (162) شعر يحيى بن حكم الغزال، ص 198.
- (163) زواهر الفكر: ج 2/ص 483.
- (164) المصدر نفسه: ج 2/ص 456، 457.
- (165) علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، ص 74.
- (166) ديوان ابن زمرك: ص 150.

- (167) ديوان أمية بن عبد العزيز بن أبي الصلت الأندلسي، ص29.
- (168) البناء العروضي ص176.
- (169) خصائص القافية في شعر ابن خفاجة، د. خالد عمر باوزير، مجلة الريان للعلوم الإنسانية والتطبيقية، مج3، ع2، ديسمبر 2020، ص159.
- (170) ديوان ابن زيدون، ورسائله، ص184.
- (171) ديوان ابن أبي الصلت: ص84.
- (172) ديوان ابن الأبار: ص141.
- (173) زواهر الفكر: ج2/ ص456، 457.
- (174) ديوان ابن الأبار: ص141.
- (175) ديوان ابن زيدون، ورسائله، ص184.
- (176) المصدر نفسه، ص186.
- (177) زواهر الفكر: ج2/ ص483.
- (178) ديوان ابن حمديس: ص421.
- (179) ديوان ابن هانئ الأندلسي: ص175.

قائمة المصادر والمراجع:

1. اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د. محمد مصطفى هدارة، دار المعارف، القاهرة 1963م.
2. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، د. أحمد هيكمل، دار المعارف، 1985م.
3. أراجيز العرب، محمد توفيق البكري، ط2، 1346هـ. مصر.
4. إنتاج الدلالة الأدبية، د. صلاح فضل، ط1، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة.
5. برنامج التجيبي، القاسم بن يوسف التجيبي السبتي (ت730هـ)، تحقيق عبد الحفيظ منصور، الدار العربية للكتاب.
6. البناء العروضي للقصيد العربية، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1420هـ، 1999م.
7. بناء القصيدة في شعر ابن الأبار القضاعي (595هـ. 658هـ) شاعر لقمان، أطروحة دكتوراه، كلية اللغات والآداب، جامعة الحاج لخضر. باتنة، الجزائر، 1433هـ/ 1434هـ. 2012م/ 2013م.
8. بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي، (قصيدة المديح نموذجاً)، د. وهب رومية، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1418هـ. 1997م.
9. البيان والتبيين للجاحظ، تحقيق محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي. القاهرة، 1960م.
10. تاج العروس من جواهر القاموس، محمد بن محمد الزبيدي، مجموعة من المحققين، دار الهداية.
11. تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي.
12. تاريخ الأدب الأندلسي "عصر سيادة قرطبة"، د. إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع/عمان، ط1، 1997م.
13. تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات "الأندلس"، د. شوقي ضيف، ط3، دار المعارف.

14. تفسير أرحوزة أبي نواس في تقرّظ الفضل بن الربيع وزير الرشيد والأمين، صنعة أبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد بهجة الأثري، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط2.
15. خصائص القافية في شعر ابن خفاجة، د. خالد عمر باوزير، مجلة الريان للعلوم الإنسانية والتطبيقية، مج3، ع2، ديسمبر 2020م.
16. ديوان ابن الأبار لأبي عبد الله محمد بن الأبار القضاعي البلنسي، قراءة وتعليق الأستاذ عبد السلام الهزاس، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، 1420هـ. 1999م.
17. ديوان ابن الخطيب، لسان الدين ابن الخطيب السليمان، صنعه وحققه وقدم له د. محمد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء. المغرب، ط2، 1428هـ. 2007م.
18. ديوان ابن حمديس، صححه وقدم له د. إحسان عباس، دار صادر. بيروت.
19. ديوان ابن زمرك الأندلسي: محمد بن يوسف الصريحي، تحقيق، د. محمد توفيق النيفر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1997م.
20. ديوان ابن زيدون ورسائله شرح وتحقيق علي عبد العظيم، تقديم ومراجعة الدكتور محمد إحسان النص، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط3، 2004م.
21. ديوان ابن هانئ الأندلسي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1400هـ، 1980م.
22. ديوان العجاج، رواية عبد الملك بن قريش الأصمعي وشرحه، عني بتحقيقه د. عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت لبنان، حلب سورية 1416هـ/ 1995م.
23. ديوان أمية بن عبد العزيز بن أبي الصلت الأندلسي، تحقيق عبد الله محمد الهوني، دار الأوزاعي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1410هـ. 1990م.
24. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، لأبي الحسن علي بن بسام الشنتيني (ت 542هـ)، تحقيق سالم مصطفى البدر، دار الكتب العلمية، بيروت. لبنان، ط1، 1419هـ. 1998م.
25. الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، لأبي عبد الله محمد بن محمد بن عبد الملك المراكشي، تحقيق د. محمد بن شريفة، السفر الثامن، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية.
26. الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، لأبي عبد الله محمد بن محمد بن عبد الملك المراكشي، السفر الخامس، حققه وعلق عليه د. إحسان عباس، ود. محمد بن شريفة، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط1، 2012م.
27. الرجز، نشأته، أشهر شعرائه، جمال نجم العبيدي، مطبعة الأديب البغدادية، 1971م.
28. زواهر الفكر وجواهر الفقر، لأبي العلاء محمد بن علي ابن المراتب المرادي، تحقيق د. أحمد المصباحي، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية. المملكة المغربية، ط1، 1431هـ. 2010.
29. الشعر العربي في القرن الأول الهجري، د. محمد مصطفى هذارة، (د. ت.).

30. الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة.
31. شعر يحيى بن حكم الغزال "جمع وتوثيق ودراسة د. علي الغريب الشناوي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2004م.
32. الصحاح لأبي نصر الجوهري الفارابي، تحقيق أحمد العطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1407هـ - 1987م.
33. طبقات الشعراء لابن المعتز، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف بمصر.
34. طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجهمي، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة 1974م.
35. العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، د. محمد العلمي، دار الثقافة . الدار البيضاء المغرب، ط1، 1404هـ. 1983م.
36. العقد الفريد لأبي عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1363هـ. 1944م.
37. علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1407هـ. 1987م.
38. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، ط1، 2006م.
39. عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، د. فوزي خضر، مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين، الكويت، 2004م.
40. العين للخليل، تحقيق د. محمد المخزومي، ود. إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.
41. الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، د. فاطمة طحطح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1 / 1993م.
42. فن الرجز في العصر العباسي، د. رجاء السيد الجوهري، منشأة المعارف . الإسكندرية.
43. فن الرجز وتطوره في العصر الأموي، د. محمد أحمد العامري، مجلة المهرة للعلوم الإنسانية، / كلية التربية، المهرة، ع10، شوال/ ذي القعدة 1442هـ/ يونيو 2021م.
44. قصائد ومقطعات، صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوخة، الدار التونسية للنشر، تونس 1972م.
45. كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، لأبي عبد الله محمد بن الكتاني الطبيب، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان.
46. لسان العرب، لابن منظور، دار صادر بيروت، ط3، 1414هـ.
47. المخمس الشعري عند ابن زيدون، دراسة فنية وإيقاعية، بحث قيد النشر في مجلة إريد للبحوث، الأردن.
48. المدخل إلى دراسة الأرحوزة العربية، د. المهدي لعرج، أفريقيا الشرق، المغرب الدار البيضاء، 2011م.
49. المرشد الكافي إلى العروض والقوافي، د. محمد بن حسن بن عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1425هـ. 2004م.
50. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبدالله الطيب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1970م.

51. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، ط1، 1411هـ. 1991م.
52. معجم مقاييس اللغة، لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399هـ- 1979م، ج2/489.
53. المغرب في حلى المغرب لأبي سعيد علي المغربي، حققه وعلق عليه د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط4.
54. منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، تقلسم وتحقيق، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط3، 1986م.
55. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م.
56. موسيقى الشعر العربي، محمود فاخوري، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1416هـ/1996م.
57. موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952م.
58. نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن المقرئ التلمساني، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، لبنان، بيروت، 2004م.

The Art of *Argoza* (Work Songs) in Andalusians Poetry

Dr. Khalid Omer Mohammed Bawazir

Abstract:

The research seeks to reveal the creativity of the Andalusians in the art of *Argoza* (work songs), starting from the concept of *rajaz*, which is the denominator of the poem, and is based on the rhyme of the often divided *rajaz*. Then the second topic came to know the topics of the art of the *Argoza* such as longing, praise, description, wine, eviction, and so on. In the third topic, we dealt with the artistic construction such as artistic image and others, and the rhythmic construction, highlighting the rhythmic patterns of the *Argoza* and its formations of the fragmented and double, the triangle, the square and all of which reached the Andalusian *Arjoza* is a poetic quantity, which competed with the poem.

In our research, we followed a method where technical and objective description and analysis were used, to reach our goal, which is to reveal the artistry and poeticity of this creativity, especially in its three axes or components of the poetic subject, an artistic image and a musical rhythm