AHMAD JAMAL AL-MARAZEEQ

دراسات
STUDIES

أحمد جمال المرازيق

جماليّات النقد الثقافيّ

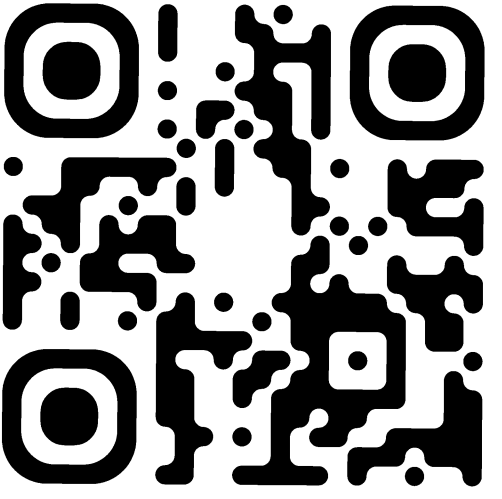
مكتبة
t.me/soramnqraa

نحو رؤية للأنساق الثقافيّة في الشعر الأندلسيّ

طبع بدعم من وزارة الثقافة
2009

جماليّات النقد الثقافيّ

نحو رؤية للاتساق الثقافيّة في الشعر الاندلسيّ



سجل في مكتبة
اضغط الصفحة
SCAN QR

جماليّات النقد الثقافيّ : نحو رؤية للأنساق الثقافيّة في الشعر الأندلسيّ / دراسات
أحمد جمال المرازيق / مؤلف من الأردنّ
الطبعة الأولى ، 2009
حقوق الطبع محفوظة

مكتبة
t.me/soramnqraa

المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنايع ، بناية عيد بن سالم ،
ص.ب 11-5460 ، هاتفاكس : 00961 1 752308 / 751438
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص.ب 9157 ، هاتف 00962 6 5605432، هاتفاكس 00962 6 5685501
e-mail : info@airpbooks.com
موقع الدار الإلكترونيّ : www.airpbooks.com
الإشراف الفنّي وتصميم الغلاف :
®
لوحة الغلاف : حسن مسعودي / العراق
الصفّ الضوئيّ : المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر / بيروت ، لبنان
التنفيذ الطباعيّ : المطبعة الوطنيّة / عمّان ، الأردنّ

ISBN 978-9953-36-341-2

STUDIES

مكتبة
t.me/soramnqraa

أحمد جمال المرازيق

جماليّات النقد الثقافيّ

نحو رؤية للانساق الثقافيّة في الشعر الأندلسيّ

طبع بدعم من وزارة الثقافة
2009

الإهداء

إلـــى أبـــي ،
أمـــــــــي ،
زوجـــــتي .

الفهرس

تقديم الأستاذ الدكتور عبدالقادر الرباعي 9
المقدمـــة 13
النقد الثقافي «التاريخانية الجديدة» : مهاد نظري 17
جماليات الصراع/ الضد 20
الزمن النموذج : علة الاختيار 23

الباب الأول : موضوعات الصراع بين ثقافة النص وتأويل المتلقي 27
الفصل الأول : الصراع الإنســـــــــــاني 29
صناعة النسق في بنية النص 31
الواحد/ المتعدد 32
الجاد/ الساخر 41
المركزي/اللامركزي 48

الفصل الثاني : الصراع مع المكـــــــــان 67
النسق المكاني : الفلسفة والرؤية 69
تحول المكان/ ثقافة الثبات 70
قيد المكان/ ثقافة الحرية 93
جمال المكان/ تصالح الإنسان 98

الفصل الثالث : الصراع مع الزمـــــــــان 101
النسق الزمني : الحضور والفاعلية 103
صروف الدهر/ ولادة الحياة 105
تيه الليل/ ثقافة الضياء 118
صناعة الخوف/ استراتيجيات الأمن 129

الباب الثاني : مركزية الصراع/الضد في إطار البناء الفني 137
الفصل الأول : تنافر الأضـــــداد 139
المصطلح والمفهوم 141

ثبات الضد/تحولات النسق 144

الفصل الثاني : المفارقات الشعريـــة 171
قراءة في المصطلح 173
المتوقع/ اللامتوع في بنية النص 177

الفصل الثالث : الاستعارة التنافريـــة 201
بحث في المفهوم 203
التأويل والإجراء 208

الباب الثالث : مركزية الصراع/الضد في إطار وحدة القصيدة 227
الفصل الأول : «أضحى التنائي» قراءة في شعرية الثابت والمتحول 229
تأصيل القراءة 231
نص القصيدة 232
القراءة المفارِقة 237

الفصل الثاني : الأنساق الداخلية : قراءة في رائية ابن دراج القسطلي 253
خارج النص : النسق المدحي 255
نص القصيدة 256
داخل النص : النسق المنفرد/ الأنساق المتعددة 261

الفصل الثالث : التحول النسقي وثقافة الثبات في رائية ابن شهيد الأندلسي 275
نص القصيدة 277
التحول النسقي/ ثبات الثقافة 279

الخاتمة 293
المصادر والمراجع 297

تقديم:

الأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي

موضوع «النقد الثقافي» من الموضوعات الجديدة الشائكة التي نشأت فيما بعد الحداثة . والنقد الثقافي حديث العهد في المجال النقدي العربي ، لذا أخذت المواقف منه أبعاداً متباينة نظراً لما علق به من سلبيات منذ أول كتاب عربي حمل اسمه عنواناً له هو كتاب الدكتور عبد الله الغذامي : «النقد الثقافي : قراءة في الأنساق الثقافية العربية» حيث قصد هذا الكتاب إلى إبراز دور سلبي أداه الشعر العربي قديمه وحديثه حين خلق ضمن الأنساق المضمرة الشعرنة والفحولة والطغاة : وقد أثار هذا الكتاب ردود فعل عربية واسعة وغاضبة رأت فيه افتعالاً وتحاملاً ونظرة قاسية وظلامية تجاه شعرٍ شكّل وما زال يشكّل جانباً تنويرياً في الثقافة العربية والإرث العربي العظيم .

وبعد أن هدأت الردود الصاخبة بدأ الباحثون يتلمسون جوانب إيجابية من هذا النقد الثقافي ، فظهرت بحوث وكتب ورسائل جامعية تتناوله من زوايا أخرى أكثر إشراقاً . ولما كنت متابعاً لحركة هذا النقد ومشرفاً على أطروحات للدكتوراه في جامعة اليرموك اتخذت منه مجالاً للدراسة والبحث فقد تولد لدي انطباع أن هذه الحركة تحاول الابتعاد عن طرح الغذامي بما ينقض مفهومه للنقد الثقافي على أساس أن هناك إمكانية لدراسة الجانب الإيجابي في الشعر العربي : قديمه وحديثه . كأني بهذه الحركة قد شكلت ردة فعل من نوع آخر ؛ لأن ردات الفعل الأولية لكتاب الغذامي كانت تبغي إسقاط أفكاره بنقاشات تنحو جهة الانفعال وإن بدت في ظاهرها قرع الحجة بالحجة . أما الدراسات الجديدة فبدأت تميل إلى دراسة النصوص دراسة ثقافية مركزة على جماليات هذه النصوص وإن كانت اتخذت القاعدة الثقافية المشكلة لها أساساً للدراسة .

ويأتي كتاب الدكتور أحمد المرازيق «جماليات النقد الثقافي» حلقة في هذه السلسلة من الدراسات الجادة التي تركز على الأنساق الثقافية في وظيفتها الجمالية

لجانب من الشعر العربي القديم ، وقد خص النص الشعري الأندلسي بهذه الدراسة المثيرة .

ومن خلال استعراضي لأهم المحطات التي تأسست منها تلك الأنساق في الكتاب تبين لي أن الدكتور المرازيق قد وفق كثيراً في تطبيقاته النقدية على مفاصل جوهرية من الشعر الأندلسي من جهة ، ومن عناصر أساسية في الثقافة الأندلسية من جهة ثانية ، ثم الدمج بين جمال الفن الشعري وأصالة الأنساق الثقافية من جهة ثالثة . إن هذا العمل المركب احتاج إتقانه والنجاح فيه إلى جهد كبير وقدرة ذاتية ناقدة ، وإحاطة ثقافية نقدية شاملة .

لقد أدار النقاش على أساس أن الضد يظهر حسنه الضد ، فبنى من الأنساق الثقافية المتنافرة أسلوباً حيوياً أضفى على التحولات الضدية توحداً غرائبياً مثيراً للدهشة حقاً . إن الرحلة التأويلية للنصوص التي جربها الدكتور المرازيق أظهرت قدرة فائقة على التحليل الباطني للنص وامتلاك هذا النص بما يوحد الجمال من مكونات التوتر ، ويشكّل التوحد بين عناصر تفتقد أساساً للتجانس والتوحد . ومثل هذه القدرة التحليلية للأنساق الثقافية الكامنة في النص الشعري لا تتأتى لكل باحث أو ناقد إلا إذا توافرت له شروط وأسباب ؛ فعدا عن الاستعداد الفطري للمحلل ، هناك مجالات أخرى عليه أن يتصدى لها ويخوضها بإتقان أهمها سعة الاطلاع ، وتعدد مجالات الثقافة النقدية ، وحرية الاختيار ، وخصوصية الرؤية ، وجدة الطرح ، وبراعة التحليل ، وأضف أنني لا أغالي إن قلت : إن ذلك كله متوافر في كتاب «جماليات النقد الثقافي» للدكتور المرازيق .

لا شك أن تلك السمات المميزة أسعفت الدكتور المرازيق في اختياره من الشعر الأندلسي أوضاعاً أوصلته إلى هدف الجدة الذي خطط له سواء أكان ذلك في محطات متباينة من المكان ، أم في لحظات متضاربة من الزمان ، أم في حالات متصادمة من الإنسان ، والوصول بها كلها إلى بنية ثقافية جمالية متصالحة على مبدأ التنوع المتخذ في لحظة من مسافة التوتر والتحول والتشكل المنجز .

لم يتوقف الدكتور المرازيق في كتابه التجديد الناجح طويلاً عند التنظير شأن كثير من المؤلفات هذه الأيام ، ولكنه تخلص من ذلك إلى التحليل النصي العميق فقرأ من الشعر الأندلسي نماذج تؤكد قدرته على التقاط اللفتات الفنية في رائية ابن دراج ، ورائية ابن شهيد وغيرهما من ذلك الشعر الجميل . إن قراءته للنصوص

أظهرت براعة فائقة على محاورة الأنساق الثقافية والجمالية وسد الفراغات وإملاء الفجوات بالظاهر والمضمر والثابت والمتحول حتى بات النص الشعري بين يديه قطعة من الحياة بشخوصها وأحوالها ودروبها المعقدة والسالكة .

هذا الجهد المميز للدكتور المرازيق يستحق أن يقرأ للوقوف على جمال ما أنتج وجلال ما أوحى . وسيكتشف القارئ الحصيف المطلع على طروحات النقد الثقافي أن هذا النقد في هذا الكتاب له مذاق آخر مختلف ؛ لأن المؤلف اتجه به اتجاهاً إيجابياً أفاد منه الشعر الأندلسي فخرج بقالب جديد وطروحات نسقية جميلة على نحو غير مسبوق . أتمنى للدكتور المرازيق النجاح في جهود مثمرة أخرى كهذا الجهد المثمر في هذا الكتاب وهو قادر على ذلك بعون الله وتوفيقه .

مقدمـــة المؤلف:

حاولت في هذا الكتاب أن أقدّم قراءة ، أزعم أنها جديدة ، للنص الشعري الأندلسي ، اعتماداً على جماليات النقد الثقافي ، التي تمنح النص قيمة بالغة ، وتكشف عن تشكيلاته الثقافية ، والجمالية ، ودورها في تأسيس البنية والدلالة .

ولأنّ الشعر الأندلسي يضمر بداخله إشارات عميقة ، تخصّ فلسفة الشعراء ورؤاهم ، تجاه الإنسان بكافة أشكال صراعه وتناقضه ، فإن الكشف عن هذه الإشارات ، داخل النص ، من حيث هي بحث عن ممكنات أفضل للحياة ، يحتاج فهماً عميقاً ، يوضّح ماهيتها ، ويحدد دورها . كما يتطلب جهداً معرفياً كافياً ؛ لمعرفة أسرار النص وخباياه المعرفية ، لأنّ النصوص الناتجة عن تناقض العوالم وصراعها تُظهر في- حقيقة الأمر- وعي الشعراء لحقيقة الصراع ، كما تُظهر- بالخيال الشعري الخلاّق- تفاعلاتهم مع مظاهر هذا الصراع وأسبابه .

وتجدر الإشارة ، إلى أنّ كشف أنساق الصراع يوسّع دائرة الدلالة ، ويفتّق تأويلات لا حصر لها داخل القصيدة ، مما يعني أنّ دراسة هذه الأنساق يمكن أن تَسِم النص الشعري الأندلسي بأنّه نص مفتوح يؤمن بالحركية واللاثبات .

تأسيساً على ذلك ، أقدّم في هذا الكتاب قراءةً للأدوات الثقافية والمعرفية التي يملكها الشعراء ، ويواجهون بها ما يعترض حياتهم من أخطار . فجاء ، بعد هذه المقدمة ، دراسةً في ثلاثة أبواب ، تنتظمها تسعة فصول مسبوقة بتمهيد ، ومشفوعة بخاتمة .

أما التمهيد ، فقد تحدثت فيه عن النقد الثقافي «التاريخانية الجديدة» ، ودور المتلقي في تأويل الأنساق النصية ، ثم تناولت الضد ، من حيث هو صراع ، باعث على خلق أنساق ثقافية وجمالية ، تتخفى في مضمرات النص .

لقد قدّمتُ تعريفاً- أظنّه شاملاً- للتاريخانية الجديدة . يتمثّل بأن يظهر القارئ ما تشتمل عليه القصيدة من أنساق ثقافية وجمالية ، لا يمكن اعتبارها أمراً ثانوياً ،

أوعدّها شكلاً خارجياً لا جدوى منه . إذ لا يمكن تعاطي هذا الرأي ، أو الأخذ به ؛ لأنّ النصوص تحتوي على بنيات داخلية مضمرة لكثير من الأنساق ، ومولِّدة للعديد من الدلالات ، والضد داخل هذه النصوص - سلباً أو إيجابياً- يمنحها قيماً ثقافية عالية ، تدفع القارئ للكشف عن إنجازها الوظيفي ، أو تأويلها واستخراج مستواها الدلالي الغائب .

فالقارئ ، عبر قراءته التأويلية ، منجِزاً ثقافياً داخلياً ، يتوجّه إلى بنيات النص التي تكوّن أسلوبه وخطابه ، بل هو شديد الحرص على تأويل ما يضمرانه من أنساق ثقافية . وحسب هاته الرؤية ، فإنّ القارئ ، أو ما يقوم به ، من تأويلات للضد/الصراع ، يمثّل العنصر الأهمّ في اكتشاف جماليات النص ، وملء فراغاته .

أمّا الباب الأول ، «موضوعات الصراع بين ثقافة النص وتأويل المتلقي» ، فقرأت الصراع في الشعر الأندلسي تحت العنوانات التالية :

١ . الفصل الأول «الصراع الإنساني» .

٢ . الفصل الثاني «الصراع مع المكان» .

٣ . الفصل الثالث «الصراع مع الزمان» .

ومن خلال هذا الباب ، يتضح أن قراءة النص الشعري الأندلسي ، في ضوء هذه الموضوعات ، تنقل رؤى الشعراء ، وتبيّن أساليب التحدي لديهم ، إذ تحمل النصوص في ثناياها أشكالاً متنوعة من الصراع ، تستوجب طموحات الشعراء ، وأدواتهم الخاصة ؛ لمواجهة المجهول والمستحيل من الحياة .

والذي يشكّل مثيراً لإعجاب المتلقي في صراع الشعراء الأندلسيين مع الإنسان ، والمكان ، والزمان ، أنّهم ، في الغالب ، ما ينقلون في نصوصهم صراعات لا متناهية- إذا ما وقعت- في مكان عيشهم وداخل مجتمعهم ، ثم يرصدونها بعجينة لغوية خاصّة تُبرز فلسفتهم في الحياة ، ونظرتهم إلى الوجود .

فهم مثلاً تناولوا جدلية الحياة والموت ، لكونها قضية تقضّ مضجعهم وتشغل بالهم منذ بدء الحياة إلى يومنا هذا ، كما حاولوا تقديم تصوّر لهذه المسألة من خلال أنواع متعدّدة من الصراع : كالصراع مع الساسة ، والمجتمع ، والمرأة ، أو صراعهم مع المكان ، والدهر ، والليل . . .إلخ . وهم إذ يصنعون ذلك إنما يصرّون على إظهار دور الإنسان في بعث الحياة ، والمحافظة على بهائها .

لقد جعل الشعراء من موضوعات الصراع الآنفة الذكر وسائل تعمل على إثارة

المدهش والمشكل معاً ؛ مؤكّدين دورهم في الحياة ، ومقدرتهم على خلق أدوات ثقافية ، تقي حياتهم من هيمنة الأخطار الزمكانية .

وجعلت الباب الثاني ، «مركزية الصراع/الضد في إطار البناء الفني» ، في ثلاثة فصول ، ناقشت فيها مركزية الصراع في البناء الفني للقصيدة الأندلسية ، على النحو التالي :

١ . الفصل الأول : «تنافر الأضداد» .

٢ . الفصل الثاني : «المفارقات الشعرية» .

٣ . الفصل الثالث : «الاستعارة التنافرية» .

يتناول الفصل الأول المعنى الاصطلاحي لتنافر الأضداد ، ثم يدرس دوره في تشكيل النصوص الشعرية بدافع الصراع وحيثيّاته . ومن خلال إثارة الشعراء للثنائيات الضدية حاول هذا الفصل أن يكشف الطرق الجادة والجريئة التي عبّروا بها عما يعرض لحياتهم من مصاعب .

وكانت العناية في الفصل الثاني مركّزة على المفارقة الشعرية تنظيراً وإجراءً ، فقد استعرضتُ مصطلح المفارقة من وجهة نظر نقدية حديثة ، وما لامس معناه من مصطلحات بلاغية لدى بلاغيي العرب القدامى . وفي القسم الإجرائي وجّهت مسعاي إلى النصوص الشعرية ، بغية تقصّي الكيفية التي تجلّت بها المفارقة لديهم . حتى أمكن القول : إنها على وجهين ، مثّلهما عنصران إنسانيان متناقضان : يمتاز الأول بالقوة ، أما الثاني فمن خصائصه الضعف . وقد برزا عبْر ثنائيات متعددة مثل : القوة/الضعف ، والشقاء/السعادة ، والخصب/الجدب ، والماضي/الحاضر .

وخصّصت الفصل الثالث للحديث عن الاستعارة التنافرية ، إذ قدّمت مصطلح الاستعارة التنافرية رابطاً بينه وبين الانحراف الأسلوبي ، ثم طرقت أبواب النص الشعري ، لولوج عالمه ؛ واستكناه استعاراته ، ومضمراته الدلالية .

وفي الباب الأخير «مركزية الصراع/الضد في إطار وحدة القصيدة» أخذتُ على عاتقي قراءة نصوص ثلاثة ، لابن زيدون ، وابن دراج القسطلي ، وابن شهيد الأندلسي . إذ كشفت ، بالقراءة المتأنية ، عن طبيعة العناصر الإنسانية ، والعلاقات التي تربط بينها داخل هذه النماذج .

وليس من هدفي ، ولا من شأني -في كل ذلك- أن أجوس في التأريخ الأندلسي شرحاً وتفصيلاً وحسبي أن أشير إشارة هنا وهناك كلما دعت الحاجة

واستوجب الظرف .

وإني مذ قُيّض له أن أدخل مواقد الشعر الأندلسي أخذت على نفسي أن لا أكون أحادي الرأي والمذهب ؛ لإيماني أنّ كل نقد له مكاسبه وإسهاماته الخاصة ، وأنّ طبيعة النص هي التي تملي على كل ناقد الأدوات النقدية الثقافية المناسبة ، فإني من العصبة النقدية التي تدرك ، «أن للنقد مواقد تحترق فيها الأصابع» .

النقد الثقافي «التاريخانية الجديدة» مهاد نظري

يشكّل النقد الثقافي «التاريخانية الجديدة» اتجاهاً نقدياً بارزاً في مرحلة ما بعد الحداثة . ومع أن المؤرخين يعيدون «بداية الممارسة الحقيقية للدرس الثقافي في الغرب إلى أوائل الستينيات الميلادية . على أنّ تعريف مفهوم الثقافة كان أصعب ما واجهته هذه الدراسات»[١] مع ذلك فإن ستيفن جرينبلات هو الناقد الذي وضح معالم هذا الاتجاه في ثمانينيات القرن العشرين .

ميزة هذا النقد أنه يعتمد أنساق النص ، ويعمد ، عبْر القراءة الجادة ، إلى كشفها ، وجعلها قيماً ثقافية . وليس أي نص ، إنما النص الذي يحتوي سياقات إنتاجه ، ويقدر بالتالي على تقديم انطباع عن ثقافة هذه السياقات ، بصرف النظر عن درجة تعقيدها أو سهولتها .

كما أنه «يرصد حراك الإنسان وفاعليته في إبداعاته وإنجازاته بتخطيطات ذكية ، ودوافع عقلية ، ومواقف فكرية ، ونوازع شعورية متنوعة ومعقدة تصدر عنها وتقاس بها جميع اهتمامات الإنسان وعلاقاته وإنجازاته : مادية كانت أم معنوية»[٢] .

وبصيغة أخرى ، فإنه يقرأ النص في ضوء الثقافة التي أنتجته ، «قراءة تكشف عن منطق الفكر داخل النص ، بدلاً من ادعاءات المؤلف . وهذه القراءة تسعى إلى رصد التفاعل بين مرجعية النص الثقافية ، والوعي الفردي للمبدع ، فتنطلق من الخلفية الثقافية للنص ، مروراً بتأويل مقاصد المبدع ووعيه ، وانتهاء بدور القارئ الناقد حيث ينفتح المجال أمامه لتأويل العلاقة بين دور المفهوم دلالياً وجمالياً داخل النص ،

---

(١) ميجال الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي «إضاءة لأكثر من خمسين تياراً نقدياً معاصراً» ، المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، د . ت ، ص٧٣ .

(٢) عبد القادر الرباعي ، تحولات النقد الثقافي ، دار جرير للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ ، ص١٥ .

ودوره الاجتماعي في الثقافة»[١] .

وإذا بدأنا من «نقطة نسلّم عندها بأن النص إنتاج للظروف الاجتماعية والسياق الثقافي للعصر الذي أنتجه ، فإننا نستطيع الاستعانة بتلك النصوص لإعادة تصور الظروف الاجتماعية والخصوصية أو السياق الثقافي»[٢] . خاصة أن النصوص «تتضمن في بناها أنساقاً مضمرة ومخاتلة قادرة على المراوغة والتمنع ، ولا يمكن كشفها أو كشف دلالاتها النامية في المنجز الأدبي إلا بإنجاز تصور كلي حول طبيعة البنى الثقافية للمجتمع ، وإدراك حقيقة هيمنة تلك الأنساق المؤسسة على فكرة الأيديولوجيا ومفهوم المحتمل في صراع القوى الاجتماعية المختلفة»[٣] .

كما أن النسق ، بنية مضمرة = دلالة مضمرة ، يتحدد عبر منجزه الوظيفي في النص «وليس عبر وجوده المجرد ، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد ، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر ، ويكون المضمر ناقضاً وناسخاً للظاهر . ويكون ذلك في نص واحد ، أو في ما هو في حكم النص الواحد»[٤] .

يتجلى ذلك في الخطاب الذي يختزل الأنساق بما ينطوي عليه من مراوغة وتعدد نسقي يتيح المجال لتأويل العلاقة بين النسق داخل الثقافة ، وطبيعة ارتباطه بالسياق . والقارئ ، من خلال التأويل ، يحدد الأنساق اللغوية ، ويحيل «على الأدلة والمرجعيات ، داخلية كانت أم خارجية ، التي تتعلق بمختلف الأمور والمظاهر المناسبة في نظرة المؤلف العامة أو أفقه . وتتضمن الأدلة الخارجية المناسبة : بيئة المؤلف

---

(١) عبد الفتاح أحمد يوسف ، استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي «نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص» ، عالم الفكر ، ع١ ، مج٣٦ ، يوليو- سبتمبر ٢٠٠٧ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ص١٦٤ .

(٢) عبد العزيز حمودة ، الخروج من التيه «دراسة في سلطة النص» ، عالم المعرفة ، ع٢٩٨ ، نوفمبر٢٠٠٣ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ص٦٧ .

(٣) يوسف عليمات ، جماليات التحليل الثقافي «اعتذاريات النابغة الذبياني نموذجاً» ، عالم الفكر ، ع١ ، يوليو- سبتمبر ٢٠٠٦ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ص٦٧ .

(٤) عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي «قراءة في الأنساق الثقافية العربية» ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء-بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠١ ، ص٧٧ .

الثقافية والسمات الشخصية والمؤثرات السابقة وكذلك الأعراف الأدبية والنوعية التي كانت في متناوله أثناء عملية إنشاء العمل»[١] .

وبما أن «الجمالية صفة مشروطة لا بل ناجزة في النقد الأدبي ، فإن حضورها في النقد الثقافي بوصفها حيلة ، على حد تعبير الغذامي ، يعني الإعلاء من شأن الوظيفة الجمالية في بنية الخطاب الثقافي من جهة ، والاعتراف بقدرة البلاغي والجمالي في المراوغة وتوليد الأنساق من جهة أخرى»[٢] .

وهنا تحدث «النقلة النوعية للقراءة ، من قراءة النص ليس بوصفه نصاً أدبياً يرتكز اهتمام القارئ فيه حول المعاني الأدبية والجمالية فحسب ، إنما بوصفه خطاباً ثقافياً يشتمل على الأدبي والجمالي والتاريخي والاجتماعي . . .كمكونات للثقافة ، ويوغل في تفسير التحولات الثقافية وأثرها في التحولات الأدبية ، وكذا العلاقة بين البنية النسقية للثقافة وبنية النص الأدبية واللغوية»[٣] .

يتطلب هذا وعي المتلقي الذي يملك أدوات معرفية تفك مغاليق النص . ولا جرم ؛ مادام جوهر النص ، «يتأرجح على أنساق مخاتلة تتبدل وتتحول ، فلا يبين على سطحه سوى إيماءات وإشارات ، وهذه الإيماءات- أو الإشارات- تتخفى في مراوغة الكلمات ، وتختبئ في قاع المسكوت عنه ، وهي في ذلك الخفاء- أو التخفي- تصون النص من شرك المباشرة»[٤] .

إنّ المتلقي صاحب الدربة والمراس هو الذي يُظهر الأبعاد الجمالية والثقافية للنص ويملأ فراغاته ، وقد أجمل ذلك كمال أبو ديب : «في إطار الفجوة : مسافة التوتر»[٥] لكونها خصيصة نصية لاستقبال النص في النظام الذهني لدى القارئ ، «فالفجوة

---

(١) ميجال الويلي ، وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص٥٠ .

(٢) يوسف عليمات ، جماليات التحليل الثقافي «الشعر الجاهلي نموذجاً» ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت- دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٤ ، ص٣٥ .

(٣) عبد الفتاح أحمد يوسف ، مرجع سابق ، ص١٦٧ . .

(٤) رجاء عيد ، ما وراء النص ، علامات في النقد ، مج٨ ، ج٣٠ ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ديسمبر ١٩٩٨م ، ص١٨٥ .

(٥) كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ش . م . م ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ص٤٣ .

مفهوم نصي ، وملء الفجوة فاعلية يقوم بها القارئ»[١] .

وكما هو معروف فإنّ القصيدة ذات الأبعاد الدلالية ، والأنساق الثقافية اللانهائية ، يرجع فهمها إلى مفاتيح خاصة تكمن في «عجائبية التشكيل اللغوي للخطاب ، وتحدث من خلال تحقيق الخطاب وظائفه وأهدافه التي يسعى إليها وهي إثارة انفعال المتلقي ، وإمتاعه»[٢] ، وحفزه لاكتشاف ما تضمره من ثقافة . فهو لا يختلف إلى القصيدة إلا لمعرفة ، ما تضمره من جماليات وثقافات تحقق المتعة .

لقد أصبح الخطاب/اللغة في ضوء ما تقدّم علامة يتجلى فيها التفاعل بين النص ومتلقيه ، وشيفرات تتخللها فراغات ، وفجوات يعوزها القارئ المتمرس القادر على تحليل شبكاتها في أثناء حضورها السياقي المنظم ، ومن ثم - ومن خلال القراءة الواعية - يتم ملء الفراغات وسد الفجوات- بوسائل معرفية خاصة .

وإذ يسعى هذا الكتاب إلى النص الشعري الأندلسي ، إنما يحاول قراءة أنساق الصراع/الضد في ضوء جماليات النقد الثقافي عبر استبطان النص الأندلسي وتأويل دلالاته المضمرة وأنساقه الداخلية ، بوصفه واحداً من النصوص الشعرية العربية القديمة التي تتواشج فيها عناصر الواقع والمتخيل الشعري ، وتأتلف أو تختلف بداخلها الأنساق النصية الثقافية والأدبية . بيد أن الشاعر الأندلسي-كما يشهد واقعه-عاش تجربة الحياة بكل تناقضاتها وجمالياتها ، فواجه ما واجه من صراعات كثيراً ما حفزته على بث كفاءته المعرفية لحماية ذاته والحفاظ عليها من خطر الحياة وهلاكها .

جماليات الصراع/الضد:

يمثّل الضد بالنسبة للنص الشعري غاية في الأهمية ، فهو الذي يخلق الإصرار على الفهم العميق له والإدراك المتعدد لأبعاده ، ويدفع إلى الغوص على مكوناته الفعلية والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات ، وبفعله يتحوّل النص - في الغالب - إلى نص وثّاب قلق وصولاً إلى الكمال الإبداعي .

---

(١) سعيد الغانمي ، منطق الكشف الشعري ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ ، ص٤٥ .

(٢) نور الدين السيد ، مفارقة الخطاب الأدبي للمرجع ، (تحليل الخطاب العربي-بحوث مختارة) ، مراجعة : صالح أبو أصبع ، تحرير : غسان عبد الخالق ، المؤتمر العلمي الثالث ، جامعة فيلادلفيا - كلية الآداب ، أيار ١٩٩٧م ، ص٣٠٢ .

لقد اهتمت نظريات نقدية كثيرة بالضد ، وجعلته عنصراً مهماً من عناصر الشعر الأساسية بصرف النظر عما يؤديه من اختلاف ، أو ائتلاف ، يشكّلان- في نهاية الأمر- بناء فنياً مترابط الأجزاء . فكان - مثلاً- من «أبرز نتائج الجمالية الرومانسية هي القول بوحدة الشكل والمضمون ، بامتزاج المادي والروحي لتأكيد وحدة الأضداد ، ولقد نادى الرومانتيكيون بهذه الضرورة بطريقة تتجاوز إلى حد كبير مقولة تماسك العمل الفني عضوياً ، فترى أنّ شليجل يعرّف المفارقة ويعرض لمفهوم الفكرة بصفة عامة قائلاً : إنّ الفكرة تصوّر تام حتى درجة المفارق ، فهي توحيد مطلق لأضداد مطلقة ، إنها التبادل الدائم بين فكرتين في حالة صراع وهو تبادل خلاق ، وقد كان نوفاليس يحلم بمنطق يستطيع حذف قانون الطرف الثالث المستبعد بين المتناقضات فيقول : إن إلغاء مبدأ التناقض قد يعتبر أسمى غاية للمنطق الرفيع ، ومن هنا فإنّ مزج الأضداد كان يعتبر ملمحاً لجماليات الرومانتيكية»[١] .

إنّ ما يناط بالنصوص الشعرية هو استيعاب هذه التناقضات ومحاولة دمجها في الداخل ، إذ لا بد من استخدام الضد ، وإعادة ترتيبه ثم التوليف بين أجزائه ، بما يملك الفنان من موهبة شعرية تزيل أوهام التناقض بكافة أشكاله دون النظر إلى أهمية واحد دون الآخر ، مثل : «التعارض بين الشعور واللاشعور الذي يقول عنه شيلنج : إنّ الشعور واللاشعور لا ينبغي أن يكونا سوى أمر واحد في الإنتاج الفني ، فالعمل الفني يقدم لنا توحد الشعور باللاشعور»[٢] .

لم يلبث الباحثون أن اعترفوا بقيمة الضد في تحقيق شعرية النصوص ، لكنّ الأمر متفاوت من باحث لآخر ، وفيما أرى فإنّ السبب راجع إلى طبيعة النص من حيث كيفية استخدام الضد وكيفية صياغته ، ومن حيث تركه قصياً عن الدال والدلالة معاً ، حتى يتحوّل شعور القارئ-حياله- إلى شعورين متناقضين : يشعر في الأول أنّه تضاد ذو أداء لا ينفصل عن بناء النص ودلالته ، في حين يكون الثاني شعوراً بالقطيعة المباشرة بين الضد والنص وكأنّه عنصر غريب وليس جزءاً من بناء النص .

---

(١) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، مكتبة لبنان- ناشرون- لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان ، مصر ، ط١ ، ١٩٩٦م ، ص٦٧-٦٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٦٨-٦٩ .

فعلى سبيل المثال يرى كمال أبي ديب أنّ الضد في النص يتمثّل في الفجوة : مسافة التوتر . ولنتذكر العبارات التي صاغ بها ذلك ، يقول : «لعلّ أبرز نموذج لهذا النمط من الفجوة أن يكون تجربة الخروج في الأدب ، وفي الشعر بشكل خاص ، حيث تتأسس علاقة تضاد حادة بين الداخل والخارج ، والداخلي والخارجي»[١] ، ويقول أيضاً : «يتمثّل أحد المنابع الرئيسية للفجوة : مسافة التوتر في لغة التضاد ؛ وبلغة التضاد هنا أقصد جميع أشكال المغايرة والتمايز التقابليين بين الأشياء في اللغة وفي الوجود ، ويبدو لي أنّ هذه الفرضية قد تكون بين أكثر الفرضيات حول الشعرية خطورة وجوهرية ، وأنّنا إذا أحسنا اكتناه التضاد وتحديد مختلف أنماطه ، ومناحي تجليه في الشعر ، استطعنا في خاتمة المطاف أن نموضع أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازاً وقدرة على معاينة الشعرية وفهمها من الداخل وكشف أسرارها»[٢] ويرى في موضع آخر : «أنّ الفجوة : مسافة التوتر تتشكل جوهرياً على صعيد النص الكلي ، قصيراً كان أو طويلاً ، لأنّ كل نص يتحرك بين طرفي ثنائية ضدية أو أكثر من ثنائية من نمط أو آخر»[٣] .

لقد اتضح دور الضد في صياغة النصوص واستنطاق أنساقها ؛ لأن فهمه بمختلف أشكاله إشارة واضحة إلى أنّه أبرز مظاهر الشعرية التي تسوق إلى إحداث قراءة جادة مشفوعة بالفهم والوضوح عبر استكناه الأعماق وتحليل الباطن ، كما أنّ «ازدياد درجة التضاد ، ثم البلوغ إلى التضاد المطلق ، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية . . . وبهذه النتيجة السليمة فإنّ من الواضح أنّ مولد الشعرية في الصورة ، وفي اللغة ، هو التضاد لا المشابهة»[٤] .

إنه «ذو دور حيوي في عملية الخلق الشعري ، فهو كثيراً ما ينقذ اللغة التقريرية التجريدية من ذهنيتها الطاغية ويعوّض عن غياب لغة المحسوسات»[٥] ، وهو أصلاً المنبع الأساسي للشعرية ، باكتناه الأغوار الشعرية الكامنة طبعياً ، في عملية التضاد

---

(١) كمال أبو ديب ، في الشعرية ، ص٤٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٤٥ .

(٣) نفسه ، ص٤٧ .

(٤) نفسه ، ص٤٧ .

(٥) نفسه ، ص٧٩ .

مكتبة
t.me/soramnqraa

والمفارقة وجعلها تنبجس غامرة التجريد الذهني بضوء أخاذ»[1] .

ومهما يكن الأمر فإنّ الفرق بين اللغة العادية واللغة الشعرية بارز ، إلاّ أن التضاد من الظواهر المهمة في إخراج اللغة من تقريريتها ومباشرتها إلى حيّز الرمز والغموض ، وإحْداثُ أمرٍ كهذا يحتاج مراساً كبيراً وقارئاً ذا بعد ثقافي أكبر ، قارئاً قادراً على فك مغاليق الضدّ وتأويل غموضه وإبهامه ، إنّه القارئ المعمّق وصاحب الخبرة الطويلة ، أما المبدع الفنان فهو صاحب الشأن في كل ذلك ، لأنّ علاقته مع «الآخر تجسّد فجوة : مسافة توتر حادة ، ويتجلى صدق هذا التفسير إذ نستقرئ الآراء السائدة عبْر تاريخ الفكر والكتابة ، والتي تقول إنّ الفنان لا يتلاءم مع مجتمعه وتقرن الفن إلى حس التنافر بين الفنان والعالم»[2] . فالفنان هو المسؤول عن ذلك إذ يكون تصالحه وتنافره مع مجتمعه كامنين في طبائعه وتفكيره ، ولا يعلمهما إلا هو ، لكنه يختزلهما في لغته التي تبرز أكثر ما تبرز في التضاد .

من كل ذلك تُطرح أنساق الصراع في هذا الكتاب ضمن إطار تناقضات وتنافرات تسمح بالدراسة والتحليل ، ومن هذا الاعتبار انطلقت ؛ لأني أرى أنّ النسق الضد علامة بارزة في تكوين النص ، تكشف أبعاده ، وتنير عتمته ، وبها يصبح عملاً أدبياً ، وثقافياً راقياً .

ومن هنا جاء تركيزي ، في هذا الكتاب ، كما سيظهر في فصوله القادمة ، على عوالم الصراع/ الضد داخل النص الشعري الأندلسي ، وما تتطلب من إمكانات معرفية يستحدثها الشعراء ، وما ينبثق عنها من تأويلات نسقية يولّدها الناقد ، اعتماداً على طروحات النقد الثقافي التي تم الحديث عنها في التمهيد .

الزمن النموذج: علّة الاختيار:

لقد كانت الأندلس في القرن الخامس الهجري مسرحاً لصراعات مختلفة ، حتى انقسم هذا القرن قسمين : سمي الأول بعهد الفتنة[3] . مرّت الأندلس خلاله

(١) نفسه ، ص٧٩

(٢) نفسه ، ص١١١ .

(٣) حول عهد الفتنة انظر : الحميدي ، جذوة المقتبس ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦م ، ص١٧-٣٠ . والمقري التلمساني ، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب ، مج١ ، تحقيق : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٨م ، ص٤٢٤-٤٣١ . وابن عذاري المراكشي ، البيان المغرب ==

«بأجواء عاصفة ومشحونة بالصراع الدموي بين عناصر الأسرة الحاكمة ، ومرّ معها نظام الخلافة بفترة تشبه الاحتضار حيث تلقّف هذا المنصب عدد من الخلفاء المغامرين والعابثين ، الذين ساهموا بقدر كبير في انهيار الشخصية المركزية للحكم العربي في الأندلس»[١] .

أما القسم الثاني فسمي «عصر ملوك الطوائف»[٢] . بدأ بنهاية الخلافة ، واستمر حتى مجيء يوسف بن تاشفين سنة ٤٨٣هـ ، إذ أخذت المدن الأندلسية تسقط في يده الواحدة تلو الأخرى بعد أن استغاث به أمراء الطوائف حينما بدأت ممالك النصارى تغير على الثغور الإسلامية في الشمال ، وبالفعل أخضع البلاد لحكمه وأنهى عصر ملوك الطوائف .

لقد انقلبت الوحدة تفرقة في هذا العصر «وأصبحت الأندلس دولاً متعددة ، لكل دولة حاكم وإدارة وجيش وحياة أدبية وفكرية شبه مستقلة ، وأصبحت العلاقات بين الحكام قائمة على التحرز والحذر وإنفاق الأموال على بناء الحصون»[٣] وجذْب الشعراء من أجل التغني بأمجادهم وبطولاتهم .

رافق الشعر كل هذه الأحداث ، وصوّر الشعراء ما حل بالأندلس ، وعبّروا عن القلق الذي ساور نفوسهم ، واليأس الذي انتابها ، وتارة أخرى عبّروا عن سعادتهم واستبشارهم بأمل العودة والصمود ، وأضحى شعرهم بهذا المعنى - شعراً إنسانياً «يضرب بعروقه في أعماق النفس البشرية ، له روعة صدق العاطفة وروعة الفن الذي

== في أخبار الأندلس والمغرب ، ج٢ ، تحقيق ، ج . س . كولان وليفي بروفنسال ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣م ، ص٦٦-١٥٢ . وشوقي ضيف ، عصر الدول والإمارات «الأندلس» ، دار المعارف ، ط٢ ، ص٢٣-٣٤ .

(١) إبراهيم بيضون ، الدولة العربية في إسبانيا «من الفتح حتى سقوط الخلافة» ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠م ، ص٣٧٨-٣٧٩ .

(٢) حول عصر ملوك الطوائف انظر : الحميدي ، جذوة المقتبس ، ص١٧-٣٦ . ومحمد عبد الله عنان ، دول ملوك الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٨م .

(٣) انظر : عبد الله بن بلقين ، مذكرات الأمير عبد الله المسماة بكتاب «التبيان» ، نشر وتحقيق : ليفي بروفنسال ، دار المعارف بمصر ، د . ط ، د .ت ، ص٩٠ وما بعدها .

يتفجر من لهيب الشعور . وهذا الشعر وثيقة لا غنى عنها ولا تعوّض لإدراك الأبعاد النفسانية والاجتماعية التي حفت بالحوادث ، والتي بدونها لا نفهم الحوادث»[1] .

(١) جمعة شيخة ، الفتن والحروب وأثرها في الشعر الأندلسي ، ج١ ، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، تونس ، ط١ ، ١٩٩٤م ، مقدمة الكتاب بقلم : محمد الطالبي .

الباب الأول:

موضوعات الصراع

بين ثقافة النص وتأويل المتلقي

الفصل الأول

الصراع الإنساني

صناعة النسق في بنية النص:

تقوم النصوص الأدبية على ما يحدثه الإنسان من أثر سلبي تجاه الآخر ، والذي تنبعث منه صراعات كثيرة لها صلة كبيرة بالمشاعر الإنسانية . هذا التوجه الإنساني قائم في النصوص الأندلسية على فاعلية محورية تظهر بسببها حركة صراع دائمة بين عناصر إنسانية ، ذات رؤى ثقافية مختلفة ومتعارضة .

وإذا أردنا الحديث عن الصراع في الشعر الأندلسي ، يصبح من الضروري الإشارة إلى دوره في إنتاج أنساق ثقافية متضادة ؛ خاصة أنَّ النصوص الشعريّة الأندلسيّة تعبّر عن قدرتها «على استمرار الحيوية في الإفراز الدلالي من خلال نص مفتوح متحرك ، نابض بالحياة ، وهذا يُظهر بوضوح خاصية النصوص الرفيعة»[1] التي تحتاج قارئاً قادراً على كشف أنساق الصراع ، من خلال دراسة فاحصة لغير مثال من هذه النصوص .

يظهر الصراع عند الشعراء الأندلسيين من رغبتهم في تقويض الآخر مقابل الإعلاء من شأن ذواتهم . ولقد مظهروا هذه الرغبة في أساليب شعرية كثيرة ، وشكّلوها حسب شاعريتهم وطرائقهم الخاصة .

يتم هذا التقويض على الأغلب من خلال السلطة ، التي مثّلها الحاكم ، عندما قرّب فرداً على حساب فرد ، أو فرداً على حساب جماعة . أو بواسطة المجتمع الرافض لأفراد ، يرون في أنفسهم الجدارة ، بأن يأخذوا موقعهم ، ودورهم الحقيقي في المحيط الذي يعيشون . لذا فالنصوص الشعرية الأندلسية تضمر في عمقها أنساقاً ، تُعلي من شأن الجماعة ضد الواحد الفرد ، إذا استأثر بالسلطة وغلب على المجتمع ، أو العكس تماماً .

---

(١) عزيز عدمان ، قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك ، عالم الفكر ، ع ٢ ، مج ٣٣ ، اكتوبر- ديسمبر٢٠٠٤ ، ص٥٣ .

والشعر الأندلسي حال قراءته ، يُظهر حالة من التضاد ، بين عنصرين متضادين يمثلان حالة تأزم تامة بين شريحتين من المجتمع الأندلسي ، كما ورد عن أخبار ابن زيدون[1] في كتاب «قلائد العقيان ومحاسن الأعيان» أنه «لما هيل التراب على المعتضد ، وأفضى أمره إلى المعتمد ، ثاروا إلى طلب ابن زيدون وجاشوا ، وبروا في البغي به ، وأرشوه ، وأغروه بنكبته ، وأروه الرشاد في هدم رتبته ، وأرادوه بالذي أرادهم»[2] .

أولاً: الواحد/المتعدّد:

قالوا ، رافضين ثقافة ابن زيدون[3] :

يا أيُّها المَلِكُ المُعلّى الأعْظَمُ
اقْطَعْ وريدَيْ كُلِّ بَاغٍ يَنْئِمُ
فاحسم بِسَيْفِكَ داءَ كلِّ منافقٍ
يُبْدي الجميلَ وضدَّ ذلك يكتُمُ
لا تَحقرَنَّ منَ الكلام قليلهُ
إنَّ الكلامَ لهُ سُيُوفٌ تَكْلِمُ
والمَلْكُ يَحْمي مُلْكَه عَنْ لفْظَة
تسْري فتُجْلي عنْ دَوَاهٍ تَعْظُمُ

---

(١) الشاعر أحمد بن عبد الله بن زيدون أبو الوليد من أهل قرطبة . ولد سنة ٣٩٤ هـ ، وتوفي في إشبيلية سنة ٤٦٣هـ . مرت حياته بمنعطفين مهمين هما : حبه لولادة بنت المستكفي الأميرة الأموية ، ثم سجنه حيث نزل من أعالي المناصب إلى قيد السجن وظلامه بسبب دسائس الحساد لدى ابن جهور حاكم قرطبة آنذاك . وله رسالتان معروفتان : الرسالة الهزلية ، والرسالة الجدية . انظر : ابن بسام الشنتريني ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق١ ، مج١ ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٩٧م ، ص٣٣٦ . وضحى عبد العزيز ، ابن زيدون حياته-شعره ، دار كرم بدمشق ، ص٣-١١ .

(٢) ابن خاقان ، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان ، ج١ ، تحقيق : حسين يوسف خريوش ، مكتبة المنار ، ط١ ، ١٩٨٩م ، ص٧٥ .

(٣) ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون ورسائله ، شرح وتحقيق : علي عبد العظيم ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ص ٣٠٦-٣١١ .

فـضْـلاً عن الكَلِم الذي قـدْ أَصْـبَـحَتْ
غَـــوَغَـــاؤُنا جـــهْـــراً بِه تتكلَّمُ
فـــــالله يعـلـمُ أنَّ كـلَّ مُـــــؤمّل
مـــثْلي على حَـــذَرٍ وخَـــوْفٍ منهمُ
فـــالدمْعُ من أجـــفـــاننا مُـــتَـــهَلِّلٌ
والنارُ في أحْـــشـــائنا تتـــضـــرَّمُ
فَلَقَـــدْ عَلِمْتَ - ولن نبـصِّـرَكَ الهُـدى
فَـــلأَنت أَهْدَى في الأمـــورِ وأَحْـــزَمُ
أنّ الملوك تخـــــافُ من أبْنائهـــــا
فـتُـحلُّ من مُـهْـجـاتهم مـا يحـرُمُ
ولِذاك قِـــيل : المُلْكُ أعـــقم لم يَزَلْ
فـــيـــه الوليُّ يُثـيـــر حـــرْباً تُضْـرَمُ
فـــاحْـــسِمْ دواعيَ كلِّ شـــرٍ دونه
فـــالدّاءُ يســـري إنْ غَـــدًا لا يُحْـــسَمُ
كم سَـقْطِ زنْدٍ قـد نَمَـا حـتى غَـدا
بـركـــــــانَ نـارٍ كـلَّ شـيء يـحْـطِـمُ
وكـذلك السَّـيْلُ الجـحـافُ فـإنَّمـا
أولاهُ طـلٌّ ثـمَّ وبْـلٌ يَـسْـــــــجِـمُ
والمال يُخـــــرِجُ أهلَه عنْ حـــــدِّهمْ
فـــافْـــهَمْ فـــإنَّكَ بالبـــواطِنِ أفـــهَمُ
واذْكـــــرْ صَنيعَ أبيكَ أوَّل مـــــرَّةٍ
في كلِّ مـــتَّـــهمٍ فـــإنَّك تعْلَمُ
لـم يُـبْـق منـهـم مـن تـوقُّعُ شـــــرَّه
فَـــصَـــفَتْ لَهُ الدُّنيـــا ولذَّ المَطْعَمُ
فَـــعَـــلامَ تنكُلُ عنْ صَنيعِ مـــثْلِه
ولأنْتَ أمْـــضى في الخطوبِ وأشْـــهَمُ
وَجَنَانُك الثّـــبْتُ الذي لا يَنْثَني
وحُـــسـامُكَ العَـــضْبُ الذي لا يُكْهَمُ

والحـــالُ أوسَعُ والعَـــوالي جـــمّـــة
والمجـــدُ أشْـــمخُ والصـــريمةُ ضَـــيْـــغَمُ
لا تتـــركنْ للناس مـــوضعَ تُهْـــمَـــة
واحْـــزِمْ فـــمـــثلُكَ في العَظائِم أحـــزمُ
قـــد قـــالَ شـــاعـــرُ كندة فـــيـــمـــا مـــضى
بيـــتـــاً علَى مـــرِّ الليـــالي يُعْلَمُ :
«لا يَسْلمُ الشـــرفُ الرفـــيعُ من الأذى
حـــتى يراقَ على جـــوانبـــهِ الدَّمُ»
فـــاجْـــعله قُـــدْوتكَ التي تعْـــتَـــادُها
في كـلِّ مـنْ يـبْـــغى ورأْيُـك أَحْكَـمُ
واسْـلَـمْ عـلـى الأيَّـام إنَّـكَ زيْـنُـهـــا
وجـــمـــالُـهـــا والدَّهْرُ دونَكَ مـــأْتَمُ
لا زِلْتَ بالنَّصْـــرِ العـــزيز مُـــهنَّأ
والدِّينُ عن مـحـمـود سَـعْـيكَ يَبْـسِمُ
وَغَـــدَتْ على الأعـــداء منْكَ رزيَّة
لا يُسْـتَـقَلّ بهـا وخَطبٌ صَـيْلَمُ(١)
ووقِـيتَ مكروهَ الحـوادثِ واغْـتَـدَتْ
طَيْـرُ السُّـعـودِ بأيْكِكُمْ تَتَـرنَّمُ

تشير القراءة العميقة في هذا النص إلى الصراع الإنساني الذي تبرزه المفاتيح النصية التالية :

أولاً : نسق الجماعة/الحساد : يرفضون سيطرة الآخر «ابن زيدون» بيد أنهم حاولوا تقويضه والإطاحة به بإفساد علاقته بالسلطة . فهم يمثّلون ثقافة تنهاهض ثقافته ؛ وينقلوا رؤية شريحة من شرائح المجتمع الأندلسي وموقفها ، تجاه الفرد المستند إلى الحنكة في تدبير أموره ، وفيما يعرض له من صراع .

لقد وضح الجماعة/الحساد في هذا النص ثقافة الآخر ، فهو باغٍ ، ينئم ، ومنافق

(١) الصيلم : الأمر الشديد .

يبدي الجميل ويكتم الضغينة . مما يعني- حسب وجهة نظرهم- أنه خطر يتهدّدهم . ومثّلوا بذلك موقف المجتمع الأندلسي وهو يتعامل مع الفرد الخارج على نظمه باستئثاره في أداء بعض الأدوار المهمة عند السلطة . لذا يمكن أن تُفسّر محاولة الجماعة بأنّها إلغاء لدور الفرد ، وكأنّهم يقومون بدور الرقيب السياسي عليه .

ثانياً : نسق الفرد «ابن زيدون» : يمثّل الإنسان القادر على قهر الآخرين وإثارة حقدهم . وهو ضعيف في النص لغلبة الجماعة عليه . فلو تتبعنا ظهوراته لوجدناها في موضعين فقط «باغ ، منافق ،» وهاتان صفتان تضعانه في دائرة الاتهام وتحوّلانه إلى عامل شر . ليس هذا فحسب ، إنما حاول الحساد تحويله إلى مجموع عندما عبّروا عنه بخطاب الجمع «منهم» ، وكأنه شكّل ظاهرة لا يؤمن خطرها ، أمّا الجماعة/ الحساد فتحوّلوا إلى فرد «مثلي» إشارة إلى ضعفهم أمام قوة الفرد :

فـــــالله يعلم أنّ كلّ مـــــؤمّل
مـــثلي على حـــذر وخـــوفٍ منهمُ

لعل الصراع ينكشف الآن على أنه صراع بين عالمين ، عالم الجماعة الذي تحوّل إلى فرد وحاول الخلاص من الشر . وعالم الفرد الذي تحول إلى جماعة وسيطر على الأمور ببغيه ونفاقه ، وبث الخوف والرهبة في صفوف الآخرين :

فـــالدمعُ من أجـــفـــاننا مـــتـــهلِّلٌ
والنّار في أحـــشـــائنا تتـــضـــرَّمُ

ومما يزيد الموقف تأزماً الضدُّ الذي يبرز في صنيع الجماعة ، فالقولان «فالدمع من أجفاننا . . والنار في أحشائنا» يشيران إلى ثنائية الداخل والخارج ، فما هو ظاهر خوف وضعف «الدمع» ، وما هو خفي في الأحشاء نار تضرم . الذي يعني أن الجماعة يعبّرون عن شيئين : الرهبة ظاهرياً والحقد داخلياً . واللغة توحي بذلك إيحاء مباشراً ، فكل من «متهلل وتتضرّم» جاءت مضعّفة توحي بتغلغل الحزن والحقد معاً .

ثالثاً : نسق السلطة «الحاكم : المعتمد بن عباد» : سيطر على النص بشكل واضح ، إذ ظهر في سبعة عشر بيتاً . وتستند العلاقة بينه وبين الجماعة إلى الزلفى والاستعطاف ، بيد أنّهم ضعفاء أمامه متذللون له بغية الوصول إلى مرادهم .

أما علاقته بالفرد/الشاعر فهي علاقة قبول ورضا ؛ لأنّ الشاعر يحافظ على بقائه بحنكته وذكائه .

لقد أظهر النص رغبة جادة للحد من عمل الفرد/ الشاعر . وأفصح عن أماني الجماعة للخلاص منه ، وسعيهم لخلخلة العلاقة بينه وبين السلطة نهياً وأمراً «اقطع وريدي . . فاحسم بسيفك . . لا تحقرن . . فاحسم دواعي . . واذكر صنيع . . لا تتركن . . فاجلعه» ثم أخذوا يذكّرون السلطة/المعتمد بماضي أبيه ، وكيف تعامل مع هذا الفرد :

واذْكـــــرْ صَنيعَ أبيكَ أوَّل مـــــرَّةٍ
في كلِّ مـــتَّـــهم فـــإنَّك تعْلَمُ
لـم يُبْقِ منـهم من توقُّعُ شـــرَّه
فَـــصَـــفَتْ لَهُ الدُّنيـــا ولذَّ المَطْعَمُ
فَـــعَـــلامَ تنكُلُ عنْ صَنيع مِـــثْلِه
ولأنْتَ أمْـــضى في الخطوبِ وأشْـــهَمُ

تستحضر هذه الأبيات موقفاً قديماً تعاملت به سلطة قديمة ضد الفرد/ مثيل الشاعر قديماً . وليس استحضاره إلا دعوة صريحة ليكون عبرة للسلطة ، ومن ثم إيغار صدرها ضد الفرد ، إذ وُجه الخطاب إلى المعتمد من جانب تحافظ عليه النفس العربية وترفض الثقافة الجمعية العربية الاعتداء عليه وهو الشرف :

لا يَسْلمُ الشـــرفُ الرفـــيعُ من الأذى
حـــتى يراقَ على جـــوانبِـــهِ الدَّمُ

وكان التسلسل في سرد الأحداث وترتيب موضوعاتها من قبل نسق الجماعة وسيلة لبث حقدهم وإشهار رغبتهم في الخلاص من الفرد . فقد بدأ الحديث بطلب العقاب له «فاحسم بسيفك» وعدم الاستهانة بكلامه

لا تَحـــقِـــرَنَّ منَ الكلام قليلهُ
إنَّ الكلامَ لـه سُـــيُـــوفٌ تَكْلِمُ
والمَلْكُ يَحْـــمي مُلْكَه عَنْ لفْظَة
تسْـــري فـــتُـــجْلي عنْ دَوَاهٍ تَعْظُمُ

فـضْـلاً عن الكَلِم الذي قـدْ أَصْـبَـحَتْ
غَـــوَغَـــاؤُنا جـــهْـــراً بِه تتكلَّمُ

وعندما وجدوا ذلك لا يجدي نفعاً لجأوا إلى بث الرعب في قلب السلطة كما في قولهم :

فَلَقَـدْ عَلِمْتَ - ولن نبـصِّـرَكَ الهُـدى
فَـــلأَنت أَهْدَى في الأمـــورِ وأَحْـــزَمُ
أنّ الملوك تخـــــافُ من أبْنائهـــــا
فـتُـحلُّ من مُـهْـجـاتهم مـا يحـرُمُ

أو قولهم :

كم سَـقْطِ زنْد قـد نَمَـا حـتى غَـدا
بـركـــــانَ نـار كـلَّ شـيء يـحْـطِـمُ
وكـذلك السَّـيْلُ الجـحـافُ فـإنَّمـا
أولاهُ طـلٌّ ثـمَّ وبْـلٌ يُـثْـجِـمُ

ثمّ تحدثوا عن الشرف باعتباره أمراً مهماً لا يعتدي إنسان عليه . ولعل في هذا التنقل من المهم إلى الأهم ترميزاً واضحاً إلى استغلال الجماعة كل قدراتها الثقافية للإطاحة بالفرد والقضاء عليه .

تبدو هزيمة الفرد ، هدفاً بارزاً من أهداف الجماعة ، وجزءاً لا يتجزأ من تفكيرها . وبغية تحقيق ذلك حاولت إثبات حبها للسلطة وحرصها على سلامتها مقابل نفاق الفرد المناوئ لها . لذا بدت الجماعة متوترة شديدة القلق بسبب حضور الفرد الفاعل ، وكأنّها أدركت إيجابية زواله ، ومدى انعكاس ذلك على حياتها وحياة السلطة .

ويبرز الصراع الإنساني في الشعر الأندلسي إذا ما واجه الشاعر رفضاً من المجتمع يجبره على خلق ممكنات ثقافية يثبت بواسطتها حضوره ، ويبني من خلالها فرديته ؛ فيكون ذا أثر في المحيط الذي يعيش فيه .

يقول المستظهر بالله[1] :

---

(١) ابن بسّام ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق١ ، مج١ ، ص٥٦ . والمستظهر هو : عبد الرحمن بن هشام المستظهر بويع بالخلافة سنة أربع عشرة وأربع مئة وكان مولده سنة ٣٩٢هـ . يكنى أبا المطرف وقتل سنة ٤١٤هـ . انظر : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق١ ، مج١ ، ص٤٨-٥٥ .

وجـالبـة عُـذْراً لتـصـرفَ رغـبـتي
وتأبَى المعـالي أنْ تُجـيـزَ لهـا عُـذْرا
يُكلِّفـهـا الأهلونَ ردِّي جَـهَـالةً
وهل حَـسَنٌ بالشـمس أنْ تمنعَ البَـدْرا
ومـاذا على أمِّ الحـبـيـبـة إذْ رأتْ
جـلالةَ قـدْري أنْ أكـونَ لهـا صِـهْـرا
جـعلتُ لهـا شـرطاً عليَّ تعـبّـدي
وسُـقْتُ إليـها في الهوى مُـهْـجَـتي مَـهرا
تعلَّقـتُـهـا منْ عـبـد شـمس غـريرةً
مـحـدّرةً من صـيـد اَبائهـا عَـرًا
حـمـامـةُ عُشّ العـبْـشَـميين رفْـرَفَتْ
فَطِرْتُ إليـهـا من سـراتهم صَـقْـرا
لقـد طالَ صـومُ الحبِّ عنْك فـمـا الذي
يَـضُـرُّكِ منـه أن تَكـوني لـه فِـطْرا
وإنّي لاسْـتَـشْـفـيْ بَمرِّي بداركُمْ
هدوءاً واسـتـسـقي لسـاكنهـا القَطرا
وألصِقُ أحـشـائي بِبـرْدِ تُرابهـا
لأطفئَ مِنْ نار الأسى بِكُمُ جَـمْـرَا
فـإنْ تصـرِفـيني يا ابنةَ العمِّ تصـرفي
-وعَـيْـشك- كُـفْـأ مـدّ رغـبـتَـهُ سُـتْـرا
وإنِّي لأرجـو أنْ أطَوِّقَ مَـفْـخَـري
بملكي لهـا وهي التي عَظُمَتْ فـخْـرا
وإنِّي لطعّـانٌ إذا الخـيْـلُ أقْـبَلَتْ
جـرائدُها حـتى ترى جَـوْنهـا شـقْـرا
وإنِّي لأَوْلى الناس من قـومـهـا بهـا
وأنبـهُـهُـم ذكـراً وأرفـعـهم قَـدرا
وعنديَ مـا يُصْـبي الحليـمـة ثيِّـباً
وينسي الفـتـاة الخَـوْد عُـذْرتهـا البِكرا

جـــــمـــــالٌ وآدابٌ وخُـلْـقٌ مُـــــوَطّأُ
ولَـفْظٌ إذا مـــا شـئتِ أسْـمَـعَكِ الســحْـرا

تشـيـر هذه الأبيـات المجـتـزأة من كـتـاب الذخـيـرة إلى ثنائيـة الصـراع ، بين الآخر/المحبوبة/المجتمع وبين الفرد/الشاعر ، الذي يعمل على تحقيق ذاته ، بوصفه صاحب فعل إيجابي تجاه مجتمعه .

يوضّح هذا الصـراع ، النظام القـائم في التـعـامل مع الفـرد من قـبل المجـتـمع الأندلسي ، الذي يصدع العلاقات ، بين الأفراد ، ويُبهت كثيراً من جمالياتها . كما ويبيّن الخيبة التي يُمنى بها الفرد جراء النظام القسري الرافض له . وكي يتضح هذا الصراع أكثر ، يمكن تناوله حسب المعطيات التالية :

١- يفخر الشاعر بذاته إشعاراً لأفراد المجتمع بالقوة ، إذ بدأ بتضخيم ذاته مفتخراً بأنه صاحب خلق كبير وأفعال عظيمة :

وإنّي لأَوْلى النـاس من قـومـهـا بهـا
وأنبـهُـهم ذكـراً وأرفـعُـهم قـدرا
وعندي مـا يُصْـبي الحليـمـة ثيِّـبـاً
وينسي الفـتـاة الخَـوْد عُـذْرتهـا البكرا
جـــــمـــــالٌ وآدابٌ وخُـلْـقٌ مُـــــوطأُ
ولَـفْظٌ إذا مـا شـئتِ أسْـمَـعَكِ السـحْـرا

يأتي هذا التضخيم ثقافة يمحو الشاعر بواسطتها الرفض ، ويثبت من خلالها فحولته وجدارته بمحبوبته «أنبههم ، أرفعهم ، وعندي ما يصبي ، وينسي الفتاة ، جمال ، آداب ، خلق موطأ ، ولفظ أسمعك السحرا» . وهكذا بدأ الفرد يظهر مقنعاً قادراً على الديمومة ؛ لأنّ في ديمومته تحقيقاً لقيمة ذاته ، وإشعاراً بأهميتها .

٢- حتى يتمكّن الفرد من إثبات دوره في إطار المجتمع ، لجأ إلى إعمال ثقافته البطولية ، بالحديث عن ماضيه الحفيل بالقوة والنشاط ، فقد كان كثير الطعن إذا ما واجه الأعداء .

والارتداد إلى القوة ثقافة تذكره بقيمة المحبوبة/عنصر الجمال ، التي يعمل من أجلها ويسعى إلى امتلاكها ، فهو حريص على تذكيرها بكفاءته ؛ خوفاً من نكرانها ، وانضمامها إلى المجتمع الرافض له ، «الأهلون» .

لقد جعل الشاعر من فعله البطولي شاهداً على سلوكه العظيم ، وهذا دليل واضح على رغبته في إقناع المجتمع أنه ذو دور كبير ، وفعل عظيم ، يجعلانه مقبولاً ومقنعاً ، بل ينيلانه الحظوة وسط المجتمع ، معّمقاً ثقافته باستخدام صيغة المبالغة ، «طعّان»

٣-الاختلاف على بعض الأسس التي تقوم عليها علاقة الفرد بالمجتمع أهمها الرفض الاجتماعي الذي يأباه الفرد ويخشاه . فهو يطمح بقبول محبوبته «حبيبة» به . لأنّ قبولها اعتراف بحضوره كعنصر ذي أداء إيجابي داخل المجتمع .

وكما تشي لغة النص ، فإنّ الصراع مستمر بين المجتمع ، «يكلفها الأهلون ردي جهالة . . وماذا على أم الحبيبة» والفرد ، الذي حاول بناء ذاته ، والإعلاء من شأنها ، عبر إبراز أفعالها المشرِّفة ، التي تستوجب القبول وعدم الرفض :

لقد طالَ صومُ الحبِّ عنْكِ فما الذي
يَضُرُّكِ منه أن تَكوني له فِطْرا
وإنّي لاسْتَشْفيْ بمرِّي بداركُمْ
هدوءاً واستسقي لساكنها القطرا
وألصِقُ أحشائي ببِرْدِ تُرابها
لأطفئَ مِنْ نار الأسى بِكُم جَمْرَا

يحتاج تفكيك النص الأندلسي-كما برز في التأويلات السابقة- قراءة فاحصة لأبعاده ، مستنبطة لأعماقه ، عارفة برموزه وصوره ودلالاته ، ولقد تعرض هذا النص لقراءات متعددة من قبل الدارسين وحسب مناهج مختلفة[١] .

من باب الإصابة أن يعترف الدارس بقيمة هذه الدراسات وأنّها إثراء للنص الذي يبقى بفعلها نابضاً حياً . ويمكن أن يكون الكشف عن الصراع في هذا النص محاولة لقراءته قراءة ثقافية عميقة متوسّلة-في ذلك- إلى اللغة وأنساقها الدلالية ، ورؤى الشعراء وهم يواجهون موضوعات الحياة .

---

(١) انظر على سبيل المثال : فهد عكام ، الشعر الأندلسي نصاً وتأويلاً ، دار الينابيع ، دمشق ، د . ط ، ١٩٩٥م .

ثانياً: الجاد/الساخر:

إذا كان الصراع في النصوص السابقة بأشكال اجتماعية ، فإن الصراع الإنساني الساخر يأخذ حيزاً لا بأس به في الشعر الأندلسي ، ويتضمن إشارات ودلالات متعددة الأبعاد . ولعل تعدد الأنساق الدلالية لهذا الصراع يعدّ طرحاً صريحاً لثقافة الإنسان ، وموقفه من الإنسان الآخر .

يقول المعتمد بن عبّاد[1] :

المـلـكُ فـي طـيِّ الـدَّفـاتـرْ
فـتـخَلَّ عن قَـوْدِ العـسـاكِـرْ
طُفْ بالسَّـريـر مـسـلّمـاً
وارجـع لـتـوديـع المـنـابـرْ
وازحـفْ إلـى جـيـش المعـا
رِفِ تقْـهـر الحـبـرَ المُغـامِـرْ
واطـعـن بـأطـراف الـيـرا
عِ ـ نُصِـرتَ ـ في ثَغْـر المحـابرْ
واضـرب بسـكّين الـدّوا
ة ، مكـان مـاضـي الحـدِّ باترْ
أوَلَـسـت رَسـطـالـيـس إنْ
ذُكِـرَ الفـلاسـفـةُ الأكـابرْ
وكـذاك إن ذُكـر الخـلـيـ
لُ فـأنـت نحـويٌّ وشـاعِـرْ
وأبـو حـنـيـفـة سـاقـطٌ
فـي الـرّأي حـين تـكـون حَـاضـرْ
مَـنْ هرمُسٌ من سـيـبـويـ
هِ مَـنْ ابـنُ فـورَكَ إن تُـنَـاظِـرْ

---

(١) المعتمد بن عباد ، **ديوان المعتمد بن عباد** ، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية ، تحقيق : حامد عبد المجيد وأحمد احمد بدوي ، راجعه : طه حسين ، القاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠٢ ، ص ٤٦-٤٨, والمعتمد هو : المعتمد محمد بن المعتضد عباد أمير إشبيلية ، ولد سنة ٤٣٢هـ وأمسك زمام الحكم بعد أبيه ==

هـذي المـكـارمُ قـــــد حـــــويـ
تَ ، فكُنْ لمن حـــاباك شـــاكِـــرْ
اقـــعـــــد فـــإنّك طـاعـمٌ
كـــاس ، وقل : هلْ من مـــفـــاخِـــرْ
فَـــحَـــجَـــبْتُ وجـــهَ رِضـــايَ عنْـ
ك ، وكنت قـــد تلقـــاهُ ســـافِـــرْ
أوَلـســت تـذكـــــــرُ وقـت لُـو
رقـــــــة ، وقـلـبُـكَ ثَـمّ طـائِـرْ
لا يســـتـــــقـــرُّ مكـانَه
وأبوك كـــالضّـــرغـــام خـــادِرْ
هـلاً اقـــتـــديت بـفـــعـله
وأطـعْـــتَـــه ، إذ ذاك آمـــرْ
قـــد كـــان أبصـــرَ بالعـــوا
قـب ، والمـوارِد ، والمـصـــــادِرْ

يطرح نص المعتمد السابق صراعاً بين نسقين ثقافيين ، يقفان على طرفي نقيض ، ويمثّلان ثقافتين متناقضتين لرمزين مختلفين . تنتمي ثقافة الرمز الأول إلى عالم لا يؤمن بقيمة المعرفة ، بل يؤمن- تحقيقاً للنصر- بقوة القيادة العسكرية . بيد أنه يتصارع مع الرمز الثاني/ثقافة المعرفة ، ويأمره بالتخلي عن قيادة العسكر . وهكذا تبدأ السخرية ويبدأ التهكم من قبل الطرف الأول بسرد الأشياء التي يؤمن بها الثاني ويعمل من أجل تحقيقها ، «بالسرير ، المنابر ، المعارف ، بأطراف اليراع ، الدواة» .

ويجيد الشاعر حقاً في توظيف اللغة إظهاراً لحال هذا الرمز ، فيبدو ساخراً منه ، أو كارهاً له ولأفعاله . ولا شك أن هذا التوظيف أسفر عن لغة مراوغة ، تستخدم

== سنة ٤٦١هـ . أكثر من الإغداق على الشعراء فاجتمع ببابه كثيرون ، وعندما اشتد ضغط النصارى على المسلمين أجمعوا على الاستعانة بيوسف بن تاشفين ، وبعد أن حاول مراراً إيقاف المد المسيحي أرسل جيشاً أخضع البلاد وأبى المعتمد فأسره يوسف ونفاه مع أهله إلى أغمات في المغرب ، ولم يلبث أن توفي سنة ٤٨٨هـ . انظر : ابن الأبار ، الحلة السيراء ، ج٢ ، حققه وعلق حواشيه : حسين مؤنس ، الشركة العربية للطباعة والنشر ، ط١ ، ١٩٦٣م ، ص٥٢-٦٧ .

الأشياء على غير حقيقتها . كما يوضح الشكل التالي :

بالجيش من العسكر ← الزحف ← إلى جيش المعارف

(١) بالسيف وغيره ← الطعن ← بأطراف اليراع (٢)

بأدوات الحرب ← الضرب ← بسكين الدواة

يوضّح هذا الشكل رفض الشاعر لثقافة العلم والمعرفة ، فالمعتمد بن عبّاد ، كما يشي منطوق النص ، مسكون بثقافة العسكر وقيادة الجيش ، هذا ما أظهره عبر أبياته ، عندما لجأ إلى استخدام أفعال تتعلّق بهذه الثقافة ، «ازحف ، اطعن ، اضرب ، تقهر» وهكذا في الأسماء ، أيضاً ، «جيش ، العساكر ، سكين ، ماضي الحدّ ، باتر ، ثغر» .

إنّ الاهتمام بالحرب وما يخصّها إشارة واضحة إلى أنّ الرمز الأول/الشاعر متمسّك بهذه الأشياء ؛ لأنه يمارسها أو مارسها في أثناء حياته . وهنا نلحظ أن الرمز الثاني يغيب أمام هذه الممارسات ويضعف فهو لا يصنع ذلك ولا يقدر على ممارسته ؛ ليصبح- من وجهة نظر الشاعر- ذا صنيع سلبي .

لقد مثّل المعتمد بن عباد ثقافة البطل ، ورمز القوة . فهو قادر على قيادة العسكر ، والطعن ، والضرب في كل مكان . ولم يكتف بسرد الأفعال والأسماء ذات الدلالة الحربية ، بل أظهر تهكّمه بنسق المعرفة ، وانداح إلى علماء سابقين يذكرهم ، ويعرّض به من خلالهم «أرسطاليس ، الخليل ، أبو حنيفة ، هرمس ، سيبويه ، ابن فورك» . فهؤلاء جميعاً لا يساوون شيئاً إذا ذُكر هذا الرمز .

إذا ربطنا هؤلاء جميعاً بالعلوم المختلفة التي أتقنوها نجد الفلسفة ، والشعر ، والنحو ، والفقه ، والطب ، تجتمع في شخص الرمز الثاني ، لكنها ليست مقنعة ، فالشاعر لا يؤمن بها كأدوات قادرة على إحراز النصر . بيد أنه هجا هذا الرمز ، وأعلن عدم رضاه عنه :

واقعدْ فإنّك طاعمٌ
كاسٍ ، وقلْ : هلْ مِنْ مفاخرْ[1]
فحجبتُ وجهَ رضايَ عَنْ
كَ ، وكنتَ قد تلقاه سافرْ

ومما يعزّز إشارات الصراع في هذه الأبيات ، أن لغتها الرامزة تَحيل متلقّيها إلى لغة

---

(١) الطاعم ، المطعوم . الكاسي ، المكسو .

سلطوية استعلائية ؛ تحمل معنى الحرب ودلالة الأمر ، فالناظر في الأبيات الأولى من النص يجد هذين المعنيين يسيطران على بداياتها «تخلّ ، طف ، ازحف ، اطعن ، فكن» . وانسجاماً مع هذا الرأي تضحي كلمة «حاباك» دالّة على طبيعة العلاقة بين الرمز الثاني ومن حباه في أثناء حياته ، كما في قوله :

هـذي المكـارمُ قـــــد حَـــــوَيْـ
ـتَ ، فكُنْ لَمَنْ حـــاباكَ شـــاكِـــرْ

وإذا كانت صورة الرمز الأول قد ظهرت بهذه السلطة الآمرة ؛ فإن صورة الرمز الثاني تمتاز بثقافة المعرفة ، وعدم الرغبة في قيادة العسكر ؛ لأنّ هذا الأمر لا ينسجم مع رغباتها . فهي تمثّل ثقافة ضدّية لثقافة الرمز الأول الذي ما زال آملاً في تغيير هذا الرمز وتطويعه . ولمّا لم يُجد ذلك نفعاً ، نجد الصراع يتعزّز بوجود حالتين استحضرهما الشاعر لإظهار صورتي الرمزين . لكنهما صورتان متناقضتان :

أَوَلَـسـت تـذكُـــــــــر وقـت لـو
رقـــــــــة ، وقـلـبُـك ثَـمَّ طـائـرْ

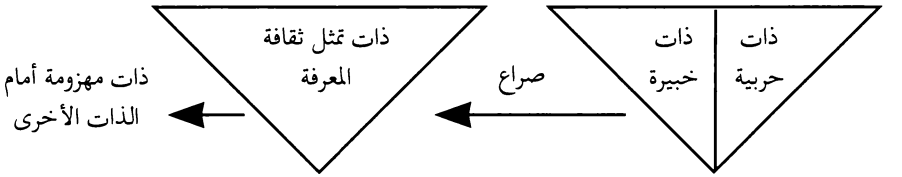
هذه حال الرمز الأول تهتز ضعفاً ، وترتجف خوفاً ، وترتبط بالطائر دلالة على ضعفها . في حين أن صورة البطل القوي تستحضر الضرغام رمز القوة والشجاعة «وأبوك كالضرغام خادر» .

إنّ الصورة التي شكّلها التشبيه لحال الرمز الثاني ؛ لتشي بالفارق الكبير بين هذين الرمزين ، وتكشف عن انتصار الرمز الأول ، وامتلائه ثقة بالنفس ، وهو يصف نقيضه/الرمز الثاني . إنّها بعبارة ثانية ترميز واضح لانهزام ثقافة المعرفة أمام ثقافة القوة . التي حضّت في خاتمة النص على الاقتداء بها وبفعلها :

هـلاّ اقـــتـــديتَ بـفـــعْـلـه
واطـعْـــتَـــه ، إذ ذاكَ آمِـــرْ
وقـــد كـــان أبصـــر بـالعـــوا
قـب والمـوارد والمـصـــــادرْ

لقد وضحت هذه الأبيات صورة الصراع بين ذاتين مختلفتين : تمثّل الذات الأولى ثقافة القوة والسلطة . وانشطرت إلى ذاتين : الأولى ، ذات عسكرية حربية ، والثانية ، ذات خبيرة بصيرة في أمور البلاد . أما الذات الأخرى ، فذات لا تفكّر في الحرب والانتصار العسكري إنّما ينصبّ اهتمامها الثقافي في توظيف المعرفة العلمية

خدمة للملك . وهذه الذوات المتعددة تبرزها الخطاطة التالية :



ويمثّل الموقف الآتي ، لابن شهيد ، من أبي جعفر بن عباس ، مثالاً على هذا النوع من الصراع ، إذ يقول[1] :

أبو جَعْفَرٍ رجلٌ كاتبٌ
مَليْحُ شَبَا الخطّ حلْو الخَطَابَهْ
تملأ شحْماً ولحْماً وَمَا
يَليْقُ تملُّؤه بالكِتَابَهْ
وذو عَرَق لَيْسَ مَاءَ الحَيَاء
ولكِنّهُ رشحُ فَضْلِ الجَنَابَهْ
جرَى الماءُ في سُفْله جَرْيَ لين
فأَحْدَثَ في العُلْوِ مِنْهُ صَلابَهْ

تقدّم الأبيات محاولة للتقليل من شأن الغير ؛ مما ولّد صراعاً بين نسقين : يمثّل الأوّل منهما الغياب/ الشاعر «لأن صوته لا يظهر» . ويمثّل الثاني الحضور/ أبو جعفر «لأن اسمه ظاهر داخل النص» . ويقدّم الشاعر لهذا الشخص وصفاً دميماً ، يبدو فيه

---

(١) ابن شهيد الأندلسي ، ديوان ابن شهيد الأندلسي ، عني بجمعه : تشارلز بلات ، دار المكشوف ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٣م ، ص٢٦ . وابن شهيد هو : أبو عامر بن شهيد الأندلسي ، ولد بقرطبة سنة ٣٨٢هـ في عائلة عريقة في المجد ذات مال وجاه . استوزره المستظهر سنة ٤١٤هـ ولمّا وصل هشام الثالث الملقب بالمعتد بالله إلى قرطبة اتصل به وبوزيره الحكم بن سعيد ، أصابه الفالج في آخر حياته ومات فيه سنة ٤٢٦هـ . انظر : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق١ ، مج١ ، ص ١٩١ وما بعدها ، وسامي مكي العاني ، دراسات في الأدب الأندلسي ، جامعة المستنصرية ، د .ط ، ١٩٧٨م ، ص٣١٥-٣٢٤ .

ذا جسم ضخم ورائحة نتنة . ولعلّ هذا الوصف آتٍ من رغبة ابن شهيد في بثّ السخرية من أبي جعفر وتشكيل صورة غير لائقة له .

كما تشي هذه الأبيات بأنّ أبا جعفر قد أحدث مع الشاعر موقفاً ما ، جعله يحمل عليه ويتندّر به . ومعلوم أنّ ابن شهيد من الذين افتخروا بذواتهم ، وحاولوا إشهارها إلى الحدّ الذي بلغ عدم قبول إبداع الآخرين . وأكثر ما برز ذلك في رسالته «التوابع والزوابع»[1] التي تعكس فكره بشكل جيد ، فهي إلى جانب امتعاضها بالسخط على الواقع الجديد ، وإيحائها «بشيءٍ من المقاومة وعدم الرضا عن هذا التغيير الذي انقلبت معه معايير الحياة»[2] كانت محاولة لإثبات شعرية ابن شهيد وتفوّقه على غيره ، «من هنا ؛ فإن الإحساس بالتفوّق والاستعلاء ، هما اللذان ترجع إليهما عناصر الصورة الساخرة عنده حتى مع أولئك الأعلام من الشعراء والكتاب المشارقة ، فإن هذه الأمور لا تفارقه ، وعلى الأخص وهو يحاورهم في مجالات المعارضة والمقارنة ، لإيجاد أوجه الشبه الجوهرية بينه وبينهم»[3] .

إذن ؛ ليس من الغريب على ابن شهيد أن يتحدّث عن غيره بهذه الطريقة الساخرة ، موحياً أنّ أبا جعفر ليس مناسباً لمهنة الكتابة . وممّا يوضّح ذلك تلك المفارقة التي رسمها في البيت الأول والبيت الثاني . إذ إنَّ صورة أبي جعفر في البيت الأول تشهد بمقدرته على ممارسة فعل الكتابة ، وإبداعه فيها «مليح شبا الخط ، حلو الخطابه» . ثم تتلاشى هذه الصورة لتتسم بالتحول وعدم الثبات على هيئة واحدة .

لقد بدأت صورة أبي جعفر تتغيّر بظهور سخرية ابن شهيد الذي حرص على تغييرها قصد إحباطها ، أو إثبات فشلها ، وعدم مقدرتها على «الكتابة» . ولم يكن التغيير على صعيدٍ واحدٍ فقط ، إنّما اشترك فيه الإطار المعرفي والإطار المادي ، ففي البداية كان الحديث عن المعرفة والإبداع الكتابي ، ثم انتقل إلى دمامة الجسد الذي يملكه أبو جعفر .

إنّه التحول من الإيجابي إلى السلبي : المعنوي/ المادي ، الإبداع/ عدم القدرة

---

(١) ابن بسام ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم ١ ، مج١ ، ص ٢٤٥-٢٧٨ .

(٢) حسين يوسف خريوش ، رسالة التوابع والزوابع ، «ابن شهيد الأندلسي دراسة في الرؤية الأدبية وفلسفة الإبداع» ، مكتبة الكتاني ، ط١ ، ١٩٩٠م ، ص٢٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٢٧ .

على الإبداع . وهذا جعل الأبيات تتشكّل من بنيتين بارزتين : يمثّل البيت الأول البنية الأولى ، ويكتفي فيه الشاعر بذكر صفتين فقط :

مليح شبا الخط ◄——— صفة إيجابية

حلو الخطابة ◄——— صفة إيجابية

أمّا باقي الأبيات فتحمل البنية الثانية وهي الحالة المادية الجسدية :

تملأ شحماً ولحماً وَمَا
يليق تملّؤه بالكتابهْ
وذو عَرَق ليس ماء الحياء
ولكنّه رشحُ فضْلِ الجنابهْ
جرى الماءُ في سُفْله جَرْيَ لَيْنٍ
فأحْدَثَ في العُلْوِ منه صَلابَهْ

وهنا سرد الشاعر مجموعة من الصفات :

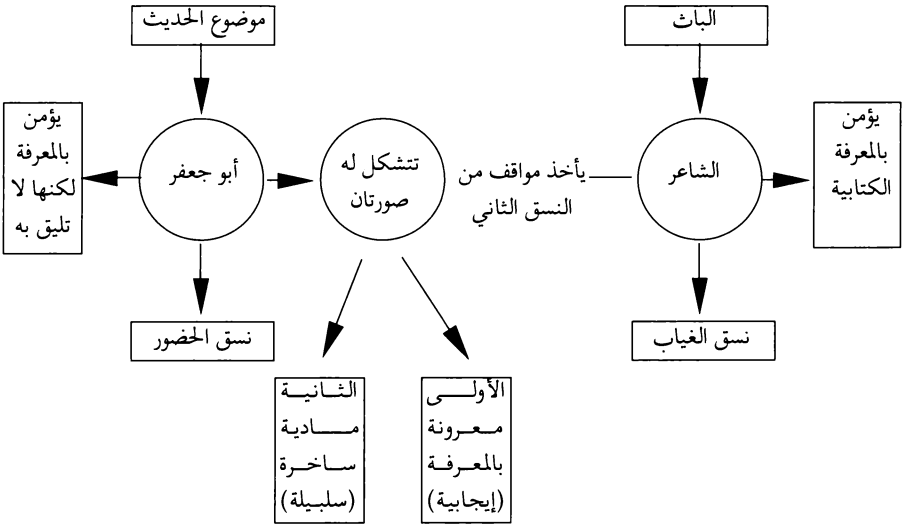
تملأ شحماً ◄——— صورة جسدية دميمة ◄——— صفة سلبية

وما يليق تملؤه بالكتابة ◄——— عدم الملاءمة ◄——— صفة سلبية

ذو عرق ◄——— رائحة نتنة ◄——— صفة سلبية

جرى الماء في سفله ◄——— منظر بشع ◄——— صفة سلبية

لقد عكس الشاعر موقفه من أبي جعفر ، وتمكّن بفعل التشكيل السالب لصورته من تغليب السلب على الإيجاب ؛ فلأنّ ابن شهيد لا يرغب بأن يربطه بفعل الكتابة أو الإبداع المعرفي ، رسم جسمه بصورة لا تلائم هذا الإبداع . وبغية تحقيق ذلك قسّم صورته قسمين . يتوافق الأول مع فلسفته هو ، وهو الجانب المعرفي والثقافي ، ويختلف الثاني مع شخصيته كشاعر يرفض الشكل الدميم والرائحة السيئة ، حتى اتضح أن هذه الأبيات تحتوي علاقات مختلفة ، بين أنساق متناقضة ، يوضّحها الشكل التالي :



إنّ الأنساق المستوحاة من النص بما تحويه من صراع تعدّ إضاءات لعتباته ، فلقد أبرزت حرص الشاعر/نسق الغياب على التمسك بالمعرفة/الكتابة ، ورفضه لأن يكون أبو جعفر/نسق الحضور ذا معرفة بها ، بل هو غير ملائمٍ لهذه المهنة ؛ لأنّه لا يحسنها وشكله لا يلائمها .

ثالثاً: المركزي/اللامركزي:

لقد حفل الشعر الأندلسي بكثير من النصوص التي تُبرز الصراع مع السلطة ، التي كانت غايتها ، في القرن الخامس الهجري ، حماية ذاتها ، بصرف النظر عن هموم الشعب وحياته . ولم يكن موقف الشعراء واحداً من تلك السلطة ، بل هناك «من وقف يندد بجرائمهم ويكشف سوءاتهم ، لكن مع إقرار بحرج الموقف لأنهم في عصر تمكّن فيه حكامه من غلق الأفواه وقطع الألسن ترغيباً وترهيباً»[١] .

يمثّل نص المعتمد بن عبّاد الآتي ، شكلاً من أشكال الصراع السياسي الحاد ، بين الذات ، والسلطة ، والجماعة ، إذ يقول[٢] :

---

(١) جمعة شيخة ، الفتن والحروب وأثرها في الشعر الأندلسي ، ج١ ، ص١٢٩ .

(٢) المعتمد بن عباد ، ديوان المعتمد بن عباد ، ص٦٧ .

كَـذَبَتْ مُناكُمْ صَـرِّحُـوا أوْ جَـمْـجِـمـوا
الـديـن امْـــتَـنُ ، والمروءَةُ أكْـــرَمُ
خُنْتُمْ ، ورُمْـتُمْ أن أخُـونَ وإنَّمـا
حـاوَلْتُمُ أن يُسـتـخفَّ يلَملَمُ[1]
وأردتمُ تضـيـيق صَـدْر ، لم يضق
والسُّـمْـرُ في ثُغَـرِ النُّحـوْرِ تُحطَّمُ
وزحـفْـتُمُ بمجـالِكُمْ لمجـرِّب
مـا زال يثـبت في المَجـال فـيـهْـزِم
أنَّى رَجَـوْتُمْ غـدْرَ من جـرَّبْتُمُ
منْه الوفـاءَ وجَـوْرَ مَنْ لا يظْلِمُ
أنا ذاكُم ، لا البَـغْي يُثْـمِـرُ غَـرْسُـهُ
عِندي ولا مـبنى الصّنيـعـةِ يُهْـدَمُ
كُـفُّـوا ، وإلاّ فـارْقُـبُـوا لي بَطْشَـةً
يُلْقَى السّـفـيـهُ بمثْلهـا فـيُـحلَّمُ

تقوم ثنائية الصراع في هذا النص على نسقين ضديين يجسدان ثقافتين مختلفتين على النحو الآتي :

١- نسق السلطة/المركزي : يمثّل الثبات . أوحى حديثه برفض الفكر الجمعي ، وما يميّزه أنّه ما زال قادراً على الفعل ، وثابتاً على موقفه من الفرد . وقد ظهر في مساحات واسعة من النص «أنا ذاكم ، لي بطشة ، أخون» . وهو إلى جانب سلطته ، يستمدّ القوة من تجاربه وماضيه «لمجرِّب» ؛ إثباتاً لمقدرته على فهم أفعال الآخرين ؛ بيد أنه وصفهم بصفات توحي برفضه لهم . وهذا يعني قبولاً للفرد وإعجاباً بتصرفه ، وثباتاً لعلاقته بالسلطة في حين فشل الجماعة/اللامركزي في تحقيق مسعاهم ضد الفرد .

٢- نسق الجماعة/اللامركزي : التحول في الموقف . ولم تسمح السلطة/المضادة لهم بالاستفحال وتحقيق الهدف المنشود . فبعد أن سعوا ليوغروا صدرها ضد الفرد

---

(١) يلملم ، اسم جبل على مرحلتين من مكة .

انعكس سعيهم سلباً عليهم ، إذ أخذت موقفها المعادي منهم بالوعيد والتهديد :

كُفُّوا ، وإلاّ فارْقُبُوا لي بَطْشَةً
يُلْقَى السّفيهُ بمثْلها فيُحلَّمُ

ويتحوّل الصراع إلى الضد بين المركزي/السلطة ، واللامركزي/الجماعة ، ونشاهد ، جموداً في حراك الجماعة ، بسبب ضغط السلطة ، وقوتها ، التي بُنيت على الثقافات التالية :

١- تضخيم الذات : فإضافة إلى بروز الأنا متعالية «أنا ذاكم» امتلأت ذات الشاعر بالوفاء والثبات على المبدأ ، وسعة الصدر ، وعمق التجربة :

حاولتم أن يستخف يلملم
صدر لم يضق
زحفتم بمجالكم لمجرِّب

٢- بدء الأبيات بأفعال أوحت بثقافة عالية لدى السلطة مكّنتها من الفهم العميق لنوايا الجماعة «كذبت مناكم . .خنتم . .رمتم . .أردتم . .رجوتم» وهي أفعال توحي بنقد هذا النسق المتحوّل والعمل ضده ، ومن ثم الاستقلال بنسق الفرد . إضافة إلى أنّ فعلي الأمر «كفوا . . .فارقبوا» يؤدّيان دلالة مباشرة على اكتمال حركة السلطة برفض الجماعة واندحارها .

لقد اتسمت عناصر هذا النص بثنائية الثبات/ التحوّل . فالجماعة تحوّلت إلى منافق ظالم «وأردتم تضييق صدرٍ لم يضق» وهي الصفة التي أطلقت على الفرد/ آنفاً . وكانت ذات كفاءة عالية في حضورها ، إيجابية إلى السلطة بنصحها وإرشادها ، سلبية نحو الفرد بحقدها وكرهها . لكنها تحولت نقيض ذلك بيد أنّ السلطة وصفتها بصفات غير محببة ولا مرغوب بها . أما السلطة «الثبات» فبقيت قوية ذات تجربة عميقة تؤهّلها للكشف عن مضمرات الجماعة وحصرها في إطار ضيِّق .

ومن أمثلة الصراع السياسي ، قصيدة أبي إسحاق الإلبيري ، التي كان الصراع فيها مختلفاً عن أي نوع آخر ، فقد تحدّثت عن اليهود وكيف أخذوا السلطة وسيطروا

على المسلمين في غرناطة ، يقول فيها[1] :

١- ألا قُلْ لِصنْهاجَةَ[2] أجْمَعينْ
بِدُورِ النَّدِيِّ[3] وأُسْدِ العَرينْ
٢- لقَدْ زَلَّ سَيِّدُكُمْ[4] زَلَّةً
تقَرُّ بها أعيُنُ الشَّامِتينْ
٣- تخَيَّرَ كاتبَهُ كافِراً
ولو شاءَ كانَ من المسلمينْ
٤- فعَزَّ اليهودُ به وانتخَوْا
وتاهوا وكانوا من الأرْذَلينْ
٥- ونالوا مُناهُم وجازوا المَدى
فحانَ الهلاكُ وما يشعُرونْ

---

(١) أبو إسحاق الإلبيري ، ديوان أبي إسحاق الإلبيري ، حققه وشرحه واستدرك فائته : محمد رضوان الداية ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، دار الفكر ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩١م ، ص ١٠٨-١١٢ . والشاعر هو : أبو إسحاق إبراهيم بن مسعود بن سعد التجيبي . اشتهر نسبه إلى مدينة إلبيرة . ولد سنة ٣٧٥هـ ، وأدرك من العهود السياسية ثلاثة ، وفي كل عهد أمراء ورؤساء وظروف مختلفة : فقد أدرك دولة العامريين بالأندلس ، وأدرك مدة الفتنة حين نهض بنو أمية لاسترداد ما سلبهم إياه ابن أبي عامر ، وعاصر مدة ملوك الطوائف ؛ ومات في أثنائها سنة ٤٦٠هـ . انظر : مقدمة الديوان ، ص٧-١٨ .

(٢) صنهاجة : جيل ضخم من البربر من بطون البرانس كان لهم شأن سياسي كبير في المغرب والأندلس . وتفرع عن صنهاجة فروع كثيرة قدرت بنحو سبعين بطناً . انظر : ابن حزم الأندلسي ، جمهرة أنساب العرب ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، د . ت ، ص٥٠١-٥٠٢ .

(٣) الندي : مجلس القوم ، وتطلق على أهل المجلس .

(٤) سيدكم : اليهودي النغرالي (يوسف بن إسماعيل بن النغريلة) خدم دولة بني زيري بعد أبيه إسماعيل . وقوي نفوذه ، ومكن لبني جلدته ، وأساء السيرة في العامة وأساء إلى المسلمين بالكلام في القرآن . لكنه أرضى باديس صاحب غرناطة بكفاية الجباية ووفرتها . انظر : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق١ ، مج٢ ، ص٧٦٦-٧٦٩ .

٦- فكمْ مُسْلِمٍ فاضلٍ قانتٍ
لأرذَلِ قِرْدٍ مَنَ المشْرِكينْ
٧- وما كانَ ذلك منْ سَعْيِهمْ
ولكنَّ مِنَّا يقومُ المُعينْ
٨- فهلاَّ اقتدى فيهمُ بالأُلى
منَ القادة الخَيْرَةِ المُتَّقِينْ
٩- وأنْزَلَهُمْ حيثُ يَسْتاهلونْ
وردَّهُمُ أسفلَ السَّافِلينْ
١٠- وطافوا لَدَينا بأخْراجِهِمْ
عَلَيْهِمْ صَغارٌ وذُلٌّ وهونْ
١١- وقمُّوا المزابِلَ عن خِرْقَةٍ
مُلوَّنَةٍ لِدثارِ الدَّفينْ
١٢- ولَمْ يستخِفُّوا بأعلامنا
يستطيلوا على الصّالحينْ
١٣- ولا جالسوهم وهم هُجْنَةٌ
ولا واكبوهم مع الأقربينْ
١٤- أبادِيْسُ أنت امْرؤٌ حاذقٌ
تصيبُ بظنِّكَ نَفْسَ اليقينْ
١٥- فكيفَ اخْتَفَتْ عنْكَ أعْيانُهُمْ
وفي الأرْضِ تُضْرَبُ منها القُرونْ
١٦- وكيف تحبُّ فِراخَ الزِّنا
وهُمْ بغَّضوكَ إلى العالمينْ
١٧- وكيف يتمُّ لكَ المُرتَقَى
إذا كنتَ تبْني وهمْ يَهدِمُوْنْ
١٨- وكيف اسْتَنَمْتَ[1] إلى فاسقٍ
وقارَنْتَهُ وهو بيْسَ القَرينْ

---

(١) استنمت ، استكنت .

١٩- وقـــد أنزل اللهُ في وحـــيـــه
يحـــذّرُ من صُـــحـــبـــةِ الفـــاسِـــقين

٢٠- فـــلا تتـــخـــذْ منهمُ خـــادمـــاً
وذرْهـــمْ إلـــى لـــعـــنـــة الـــلاعـــنـــين

٢١-فـــقـــدْ ضَـــجَّتِ الأرضُ من فِـــسـقِـــهِمْ
وكـــادتْ تميْـــد بنا أجـــمـــعينْ

٢٢- تـــأمَّـــلْ بعـــيـــنـــيـــك أَقْـــطـــارَهـــا
تجِـــدْهُم كـــلاباً بهـــا خـــاســـئينْ

٢٣- وكـــيـــفَ انفـــردْتَ بتـــقـــريبـــهم
وهم في البـــلاد من المُبْـــعَـــديـنْ

٢٤- عـــلـــى أنَّـــكَ المَـــلِـــكُ المُـــرْتَـــضَـــى
سـلـيـلُ المُـلـوكِ مـن المـاجـــديـنْ

٢٥- وأنَّ لَـكَ الســـبْـقَ بين الوَرَى
كـــمـــا أنتَ مَنْ جِلَّة الســـابقينْ

٢٦- وإنِّي احـــتـــلـــلْتُ بِغَـــرناطَة
فكُنْتُ أراهُمْ بهـــا عـــابِثينْ

٢٧- وقـــد قـــسَّـــموها وأعـــمـــالَها
فـــمـــنْـــهم بكُـــلِّ مـكـانٍ لعـينْ

٢٨- وهم يقـــبِـــضـــونَ جـــبـــاياتِهـــا
وهم يَخْـضِـمـونَ[١] وهم يَقـضِـمـونْ[٢]

٢٩- وهم يَلبِـــسُـــونَ رفـــيعَ الكُســـا
وأنتُمْ لأَوْضَـــعِـــهـــا لابســـونْ

٣٠- وهُـمْ أُمَـنـاكُـم عـلـى سِـــرِّكُـمْ
وكـــيـــفَ يكـونُ خَـــؤونٌ أَمينْ؟

---

(١) يخضمون : يقطعون .

(٢) يقضمون : يكسرون .

٣١- ويأكُلُ غَـــيـــرُهُمُ دِرْهَمـــاً
فـــيُـــقـــصَى ، ويدنَوْنَ إذ يأكلونْ
٣٢- وقـــد ناهَضُـــوكُمْ إلى ربِّكم
فـــمـــا تمنَعـــون ولا تُنْكرونْ
٣٣- وقـــد لابســوكم بأسْـــحـــارِهم
فَـــمـــا تَسْـــمـــعـــونَ ولاَ تُبْـــصِـــرونْ
٣٤- وهُمْ يَذْبَحُـــونَ بأســـواقـــهـــا
وأنْـتـم لأطرافِـــــهـــــا آكـلـونْ
٣٥- وَرَخَّـمَ قـــــــــرْدُهُـمُ دارَهُ
وأجْـرى إليـهـا نَمـيْـرَ العُـيُـونْ
٣٦- فـــصـــارَتْ حـــوائجُنا عنْده
ونحْنُ على بابِه قـــائـمـــونْ
٣٧- ويضْـــحَكُ منَّا ومنْ ديـننـا
فـــإنَّا إلى ربِّنا راجـــعـــونْ
٣٨- ولو قلْتَ في مـــالـــه إنَّه
كـــمـــالكَ كنْتَ مِنَ الصـــادقينْ
٣٩- فـــبـــادرْ إلى ذَبْحِـــه قُـــرْبةً
وَضَحِّ به فـــهـــو كَـــبْشٌ ســـمينْ
٤٠- ولا ترفع الضـــغط عن رهطه
فـــقـــد كنزوا كلَّ علقٍ ثمين
٤١- وفـــرِّقْ عـــداهُم وخُـــذْ مـــالَهُمْ
فـــأنتَ أحَقُّ بِمـــا يجْـــمَـــعـــونْ
٤٢- ولا تَحْـــسَـــبَنْ قَـــتْلَهُمْ غَـــدْرَةً
بَلِ الغَـــدْرُ في تَرْكِـــهِمْ يَعْـــبَـــثُـــونْ
٤٣- وقـــد نَكَثُـــوا عَـــهْـــدَنا عنْدَهُم
فكَيْفَ تُلامُ على النَّاكِـــثينْ
٤٤- وكـــيفَ تكونُ لَهُمْ ذِمَّـــةٌ
ونحنُ خُـــمـــولٌ وهُمْ ظاهِرونْ؟

٤٥- ونحن الأذلَّةُ من بيْنهمْ
كأنَّا أسأْنا وهم مُحْسِنونْ
٤٦- فلا تَرْضَ فينا بأَفْعالِهِمْ
فأَنتَ رَهينٌ بما يَفْعلُونْ
٤٧- وراقِبْ إلهكَ في حزْبِهِ
فَحِزْبُ الإلهِ هُمُ الغالِبونْ

تضمر بنية هذا النص أشكالاً متعددة من الصراع الإنساني السياسي ، يمكن قراءتها وفق الإشارات النصية التالية :

أولاً : نسق السلطة «الحاكم/المركزي» ويشغل الأبيات (١-٢٦)
ثانياً : نسق الجماعة «اليهود/المركزي» وتمثله الأبيات (٢٧-٣٤)
ثالثاً : نسق الفرد «اليهودي/المركزي» ويقع ضمن الأبيات (٣٥-٤٤)
رابعاً : النسق المضاد «المسلمون/اللامركزي» وتمثّله نهاية القصيدة (٤٥-٤٧)

تشكّل أداة الاستفتاح «ألا» مدخلاً رئيساً لفهم السلطة/المركزي ، ومفتاحاً أولياً لمعرفة تحوّل علاقاتها الإنسانية . ومن خلال نبرة التنبيه التي تحملها عندما اقترنت بفعل الأمر «قل» أبدى الشاعر حرصه على رفض التحوّل والرغبة في الانسجام مع السلطة كما أطلق صرخة قوية تبرز حبه للألفة البشرية ، ورفْضه للظلم بأشكاله المختلفة . وهذا تمسك بالعلاقة الإنسانية أو رفض للتحول نحو اللاإنساني .

إنّ استخدام «ألا» هنا تحذير من وقوع الظلم صانع اللاإنسجام في الحياة ، أو تعبير إلى حدٍّ ما عن رفض تصرفات السلطة/المركزي ، التي اختارت اليهودي/المركزي ؛ كي يصول ويجول في ديار إسلامية وبين عباد مسلمين/اللامركزي ؛ ممّا جعل الشاعر ضدها ، ملحاً بإصرار على دفع سياستها كي يبني العالم المنسجم الذي يبحث عنه :

لقدْ زلَّ سيِّدُكُمْ زَلَّةً
تقِرُّ بها أعيُنُ الشَّامِتينْ
تخيَّر كاتبَه كافراً
ولو شاءَ كانَ من المسلمينْ

فـــعـــزَّ اليـــهـــودُ به وانتـــخَـــوْا
وتـاهـوا وكـــــــــانـوا مـن الأرْذَلـينْ
ونـالـوا مُـنـاهُـم وجـــــــازوا المَـدى
فـــحـــانَ الهـــلاكُ ومـــا يشـــعُـــرونْ
فكـمْ مُـــسْلِم فـــاضلٍ قـــانتٍ
لأرذَلِ قِـــــرْدٍ مَـنَ المشْـــــرِكـينْ

إنّ فعل السلطة مليء بالتسلط ، فهي تشترك في إحداث الظلم وإنْ كان بصفة غيـر مباشـرة ؛ لأن اختيارها لشخص غير مسلم ، وتفويضه في أمر المسلمين أمر جعلها سلطة طاغية تمنح الآخر حق الظلم من أجل ذاتها والمحافظة على بقائها . فهي سلطة رافضة لانسجام العلاقات الإنسانية . بل ومتنافرة مع رغبة الشاعر ومسعاه .

ويسيطر بذلك فعلا الانسجام واللاانسجام على مضمون النص كله . وما دام الشاعر ساعياً لتحقيق الإنساني ، فإنه يمثّل الانسجام . أما فعل اللاانسجام فينحصر في السلطة التي باتت تتمركز في ذاتها وتنغلق عليها . كما أنّ حركة الشاعر تعدّ انتقالاً إلى العام الإنساني/الانسجام ؛ لأنه يبحث عن تواصل مع الآخر بوقف ظلمه ومده الطاغي . في حين تعمل السلطة بعكس ذلك فهي تتقوقع على ذاتها وتنحصر أكثر عندما تعطي الظالم قوة يبطش بها ويحافظ على السلطة من خلالها . إنّها سلطة أنانية تفكر في ذاتها لا غير .

أما النسق الثاني فهو صورة أخرى من صور الصراع الإنساني ، لأنّ جماعة اليهود يسعون لتحقيق سعادتهم على حساب سعادة غيرهم . وهذا يتضاد مع رغبة الشاعر ولا ينسجم مع أحلامه .

وقمين بالذكر أن استخدام الأبيات معطوفة بعضها على بعضها باستخدام حرف العطف «و» ، يقدِّم للقارئ انطباعاً عن حجم الصفات التي يتصف بها هذا النسق ، ويشير إلى كثرتها السالبة بالنسبة للذات الشاعرة وجماعتها . بيد أنهم يعيشون حالة رفض ونقد لهذا الصنيع الظالم . مما خلخل علاقتهم بهذا النسق وجعلها ذات أبعادٍ لا إنسانية .

وتأسيس العلاقة على هذا المنطق جعل الشاعر في بحث دائم عن قيم إنسانية

أخرى . كانت كفيلة بلجوئه إلى السلطة رغم ممارستها أحياناً لأفعال طاغية تشترك فيها مع هذا النسق . وهذا عائد إلى رغبة الشاعر في تغيير السلطة ذات الأثر الأكبر على النسق اليهودي . وإذا تحقق ذلك فلن يكون إلا في صالح إنساني عام . لذا كان حديث الشاعر نقداً للنسق اليهودي/المركزي ، على النحو التالي :

وهم يَلبِسُونَ رفيعَ الكُسا
وأنتُمْ لأَوْضَعِها لابسونْ
وهُمْ أُمَناكُم على سِرِّكُمْ
وكيفَ يكونُ خَؤونٌ أَمينْ؟
ويأكُلُ غيرُهُم دِرْهَماً
فيُقصَى ، ويدنَوْنَ إذ يأكلونْ
وقد ناهَضوكُمْ إلى ربِّكم
فما تمنَعون ولا تُنْكرونْ
وقد لابسوكم بأسْحارِهم
فَما تَسْمعونَ ولاَ تُبْصِرونْ
وهُمْ يَذْبَحُونَ بأسواقِها
وأنْتم لأطرافِها آكلونْ

لقد وضح الشاعر فعل اليهود وكيف مكّن للظلم . وما ذكْره المتتالي للأفعال إلا محاولة لتبيان سوء هذا الفعل ومدى أثره أمام السلطة ، وهو دعوة صريحة وواضحة لها ؛ كي تساعده على تحقيق السعادة ونشر الأمن . فلقد وعى خطورة الظلم الواقع على مجتمعه ، وما تقصّيه لهذه الأفعال إلا للحيلولة دون ذلك ، لذا أصر على إيقاف الظلم من خلال السلطة . وكأنه يؤدّي دور البطل المنقذ المحافظ على مصالح مجتمعه :

وقد قسَّموها وأعمالها
فمنْهم بكُلِّ مكانٍ لعينْ
وهم يقبضونَ جباياتِها
وهم يخْضِمونَ وهم يقضِمونْ

ولّما فقد الشاعر الأمل في التغيير لجأ إلى عقد مقارنة بين السلطة/المركزي ، وهذا النسق -موضوع الحديث- لسببين ، الأول : إشعار السلطة بالخطر المحيط بها . لكنَّ السلطة في غيِّها سادرة ؛ مما جعل هذا النسق يتفوّق عليها :

وهم يَلبِسُونَ رفيعَ الكُسا
وأنتُمْ لأَوْضَعِها لابسونْ

أما الثاني : فيمكن أن يكون موقفاً يتّخذه الشاعر من السلطة وهو موقف الرافض لسياستها وأعمالها . ويبحث نتيجة لذلك عن تغيير نهجها وأسلوب تعاملها مع هذا النسق الطاغي . فبعد أن عرف الشاعر طغيان السلطة وظلم اليهود حاول إحداث أثر مضاد لذلك . لكنه باء بالفشل ، فلم يتحقق مراده ، بل كانت صورة كل منهما امتداداً للآخر .

ويظهر النسق الثالث : الفرد «اليهودي/المركزي» ، وتتجلّى علاقة الشاعر به برفضٍ قاطع يشير إلى موقف انفعالي مشابه تماماً لموقفه من النسقين السالفين ؛ فهو يشتمه ، ويسبه ، ويصفه بالقرد الظالم :

وَرَخَّمَ قِرْدُهُمْ دارَهُ
وأجْرى إليها نَمِيْرَ العُيُونْ

ثم يذكر أفعالاً تزيد الأمر حدة وانفعالاً . وتتسع دائرة الصراع بعد أن صار صراعاً مع المجتمع ، «حوائجنا» ، بيد أنّه سخر منهم ومن دينهم :

ويضْحَكُ منَّا ومنْ ديننا
فإنَّا إلى ربِّنا راجعونْ

يتّضح من هذا الطرح أن الفرد اليهودي يشترك مع السلطة في الوقوف ضد الشاعر ؛ الذي أضحى وحيداً في هذا النص ، يصارع عناصر مختلفة لكنّها ذات طبيعة واحدة وعمل واحد . وما يملكه الواحد ضد المجموع هو تمسّكه بدينه ودفاعه عن ذاته .

إنَّ الصراع ضد هذه الأنساق قائم على عوامل سياسية ، واجتماعية ، ودينية . فقد ورد «أن ابن النغريلة عمل رسالة ينتقد فيها بعض ما زعمه تناقضاً في القرآن

الكريم»[1] والشاعر يرفض ذلك ولا يقبل أن يسيطر عنصر غريب على دولته ، لأنّ ذلك ظلم لأبناء مجتمعه ، فهذا العنصر لن يعمل إلا لصالح نفسه ، أو لصالح قومه ، وسيقوى على حساب ضعف الشاعر وأشياعه :

فصارتْ حوائجُنا عنْدَهُ
ونحن على بابه قائمونْ

كلُّ ذلك جعل الإلبيري يمتلئ غضباً وحقداً ، «وقد تلمَّس . . .كل وسيلة لإثارة النفوس وحرض على قتل اليهودي وأفتى بأن ذلك لا يعد غدراً ولتلك الفتوى قيمتها إذ إنها تصدر عن فقيه زاهد»[2] :

فبادرْ إلى ذبحِه قُرْبةً
وضحِّ به فهو كَبْشٌ سمينْ

وتسهم الكلمتان «قربة ، ضحِّ» في خدمة هذا المعنى ، إذ تحملان دلالة القرب على إيجابيته إلى الله ، والأضحية على فائدتها الإنسانية والاجتماعية . وهذه الإشارات تسير مع رغبة الشاعر الملحّة في القضاء على هذا النسق الظالم .

لقد بدت حالة الصراع بين الشاعر وبين هذا النسق في سيطرته على الشاعر وقسوته في التعامل معه . فلقد صرخ الشاعر بحثاً عن الراحة وواجه القسوة والألم بانفعالٍ شديدٍ من خلال الأمر والنهي والاستفهام الإنكاري :

فبادر إلى ذبحه قربة	أمر
وضحّ به فهو كبش سمين	أمر
ولا ترفع الضغط عن رهطه	نهي
وفرق عداهم وخذ مالهم	أمر
ولا تحسبن قتلهم غدرة	نهي
فكيف تلام على الناكِثين؟	استفهام
وكيف تكون لهم ذمة	استفهام

---

(١) إحسان عباس ، تاريخ الأدب الأندلسي عصر ملوك الطوائف والمرابطين ، دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٧م ، ص١١٩ .

(٢) نفسه ، ص١١٩ .

يضاف إلى هذا التوصيف أنّ دائرة الكره اتسعت وكبرت عندما تحدث الشاعر عن اليهود ؛ لأن صنيعهم مشابه لصنيع سيدهم الطاغية «كنزوا كل علق ثمين . .نكثوا عهدنا» مما جعل هذا النسق : الفرد/المركزي ، انعكاساً حقيقياً لصور الأنساق المركزية الأخرى ، فقد عكس-بدقة- أفعالها ، عبر صراعها مع الشاعر ، عندما طرح فكرة الظلم مرة ثانية . وهذا قد يشير إلى شدّة الألم ، الذي عاناه الإلبيري ، جرّاء هذا الظلم ، فأعاد ذكره مراراً .

إن المتتبع للحديث الذي ظهر سابقاً يجد الأدوار مشترَكة بين جميع الأنساق ، فالسلطة تؤدي دور كلٍّ من نسق الجماعة ونسق الفرد وتساعدهما على الظلم والبغي . وجميعهم يسعون إلى ظلم الشاعر ونفي وجوده بفعل القوة ، ممّا يستدعي ارتباطهم لدى الشاعر بحالة السلب وعدم الرضا . وهذا يضع المتلقي أمام الانعكاس المتعدد للفعل الواحد .

أمّا النسق الرابع اللامركزي ، فيكشف عن حقيقة مغايرة للأنساق السابقة ، فمقابل القوة هناك ، برز الضعف هنا ، ومقابل الظلم ، ظهر طلب الرحمة والشفقة :

ونحن الأذلّة مِنْ بينهمْ
كأنّا أسأنا وهمُ محسنونْ!
فلا ترضَ فينا بأفعالِهِمْ
فأنت رهينٌ بما يفْعلونْ
وراقبْ إلهك في حِزْبِه
فحزب الإله هُمُ الغالبونْ

يمثّل هذا النسق الشاعرَ بكل انفعالاته ؛ لأنّه مظلوم من قبل غيره من الأنساق . وهو يتناقض معها تناقضاً شديداً ، حتى يمكن القول : إنّه فريد وحيد في هذا النص ، يحاول قدر جهده أن يرسم صورة خاصة لنفسه . فهو النسق الذي يقع عليه الظلم ، ويمثّل صورة المقهور الذي لا حول له ولا قوة . مقابل الأنساق التي تسيطر على الفعل الإنساني وتجعله سالباً .

لقد اتضح من قراءة هذا النص أنّ الصراع يقع بين الشاعر وعناصر متعدّدة ، ولا شك أن ذلك يكشف بوضوح عن موقف الشاعر من الإنسان الآخر . ويوحي للقارئ أنّ الذي يقف خلف ذلك كله صراع دائم لا ينقطع وينخرط على العلاقة الإنسانية

بشكل مطلق وهو الضد الذي يظهر فيه الخير والشر . إنّ الشر الذي يطارد الشاعر أينما حل أخذ يقوى ويسيطر على النفس الإنسانية ويقاومه الشاعر بالخير المتمثّل في الدين . وهنا يُلحظ أنّ الحقائق تتغيّر في المنظومة الإنسانية ، فالذي ينتصر ويقوى هو الشر في حين أنّ الخير ضعيف يمثّله الشاعر المظلوم أو جماعته المقهورة .

بناءً على ذلك ، يمكن توضيح العلاقات في هذا النص في إطار الفهم التالي :

١- نسق السلطة «الحاكم/المركزي» ← الشر

٢- نسق الجماعة «اليهود/المركزي» ← الشر

٣- نسق الفرد «اليهودي/المركزي» ← الشر

٤- النسق المضاد «المسلمون/اللامركزي» ← الخير

وكان السميسر[١] أحد شعراء السياسة المشهورين ، الذين مثّلوا «هذا الاتجاه تمثيلاً صادقاً . . . وهو من أبرز شعراء الهجاء في الأندلس»[٢] . إذ نقل في غالب شعره ، موقفه السياسي من الحكام والساسة آنذاك ، حتى طرق صوته الشعري المعارض أسماعَ الملوك والوزراء والولاة ؛ مهدداً متوعداً ، ومنذراً إياهم بالنهاية المشؤومة . وكي يتضح شكل هذا الصراع ودلالاته في شعر السميسر ، يصبح ضربة لازب أن نقدّم له قراءة جديدة انطلاقاً من آراء الشاعر حول مفردات الحكم وأفعال الحاكم .

يأخذ البعد السياسي في شعر السميسر حيّزاً كبيراً نظراً لارتباطه بموضوع السياسة . فقد عاش في عصر ملوك الطوائف في ظلّ حاكمَيْن مشهورَيْن ، هما

---

(١) خلف بن فرج الإلبيري الشاعر ، إلبيري النسب غرناطي المولد والنشأة . اكتملت موهبته الشعرية في ظل باديس بن حبوس حاكم غرناطة (٤٢٨-٤٦٥) بقي في غرناطة حتى وجه سهام النقد لحكامها حينما أدرك أنهم استعانوا بعناصر غير إسلامية من اليهود والنصارى في تدبير شؤون الدولة ، وتوجه إلى المرية وأغلب الظن أنه توفي فيها سنة ٤٨٨هـ . انظر : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق١ ، مج٢ ، ص٨٨٢-٨٩٧ . وبنيونس الزاكي ، شعر السميسر (أبي القاسم خلف بن فرج الإلبيري) ، عالم الفكر ، مج٢٥ ، ع١ ، الكويت ، يوليو-سبتمبر١٩٩٦م ، ص٢٠٧-٢٠٩ .

(٢) فوزي سعد عيسى ، الهجاء في الأدب الأندلسي ، دار المعارف ، د . ط ، ص ٥٦ .

باديس بن حبوس صاحب غرناطة[1] والمعتصم بن صمادح صاحب المرية[2] . وهو عصر اتّسم بالانقسام والتجزئة السياسية ، إذ انقسمت الأندلس دويلات صغيرة ، واستقلّ كلّ أمير من أمرائها بناحيته ، يقول المراكشي : «إنّ أهلها تفرّقوا فرقا ، وتغلّب في كل جهة منها متغلب ، وضبط كلٌّ متغلب منهم ما تغلّب عليه ، وتقسموا ألقاب الخلافة»[3] .

ومهما يكن من أمر فإنّ السميسر قد تفاعل مع الأجواء السياسية بكلماته وأشعاره . وتحوّلت كلماته إلى سلاح يذبّ به عن حقوق مجتمعه ، فتسمعه يقول[4] :

نادِ المُلوكَ وقُلْ لَهُمْ
ماذا الذي أحدثْتُمُ
أسلَمْتُم الإسلامَ في
أسْرِ العدا وقعدْتُمُ
وَجَبَ القيامُ عليكُمُ
إذْ بالنّصارى قمتُمُ
لا تُنكرُوا شَقّ العَصا
فَعَصا النبيّ شَقَقْتُمُ

---

(١) هو : أبو مناد باديس بن حبوس بن ماكسن بن زيري بن مناد الصنادمي ، حكم من سنة ٤٢٨هـ إلى سنة ٤٦٥هـ . انظر : ابن سعيد ، المغرب في حلى المغرب ، ج٢ ، حققه وعلق عليه : شوقي ضيف ، ط٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، ص١٠٧ .

(٢) هو : أبو يحيى المعتصم محمد بن معن التجيبي الأندلسي ـ حكم من سنة ٤٤٣هـ . توفي سنة ٤٨٤هـ . انظر : ابن عذارى المراكشي ، البيان المغرب ، ج٣ ، ص٢٦٢ .

(٣) محيي الدين المراكشي ، المعجب في تلخيص أخبار المغرب ، ضبطه وصححه وعلق حواشيه وأنشأ مقدمته : محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي ، دار الكتاب ، الدار البيضاء ، ط٧ ، ١٩٧٨م ، ص١٠٥ .

(٤) حلمي إبراهيم الكيلاني ، السميسر : حياته وشعره ، مؤتة للبحوث والدراسات ، مج٧ ، ع١ ، ١٩٩٢م ، ص١٤٨ .

يُبرز مفتتح هذه الأبيات أحداثاً لا ترغب بها ثقافة الشاعر/اللامركزي ، لذا تبدو نبرة التهديد عالية في البداية .

لقد قدم الشاعر توصيفاً واضحاً لحال الملوك وأفعالهم ، فهم الذين سلَّموا أمور دينهم للعدا . والأعظم من ذلك أنهم ، كما يشير النص ، قاموا بالنصارى مهتمّين ، وراعين لهمْ ، في حين كان الشعب الأندلسي ، يعاني الصراع ، والجوع ، والفقر . كل هذه الأشياء جعلت الشاعر يمثّل ثقافة الشعب المقهور . ويتمتّع بثقافة المصلح الذي يبحث عن السعادة المنشودة في صلاح الملوك/المركزي ، أو الخلاص منهم . في حين يسعى الملوك إلى إسعاد ذواتهم وزيادة شعبهم بؤساً وشقاء .

وإيضاحاً للخطر الذي سيواجه الملوك مستقبلاً أقام السميسر مقطوعته على بنية دلالية تتمثّل في تراوح واضح بين السبب والنتيجة :

قمتم بالنصـــارى ◄—— وجب القيام عليكـم

شققتم عصا النبـي ◄—— لا تنكروا شق العصا

ومن الواضح في شعر السميسر أنه يعيد علينا هذه البنية التوافقية بين السبب والنتيجة ، أو الفعل والعاقبة ، فها هو يقول[1] :

صـــانَع أدفـــونش والنّصـــارى
فـــانظرْ إلى رأيه الدبيـــر
وشـــادَ بُنيـــانَه خـــلافـــاً
لطاعـــة الله والأمـــير
يبْني على نفْســـه ســـفـــاهاً
كـــأنّه دودةُ الحـــرير
دعـــوُه يَبني فَـــسوفَ يَدري
إذا أتت قُـــدرةُ القـــدير

تأتي معارضة الشاعر/اللامركزي ، في هذه الأبيات ، من أن الحاكم/المركزي ، يصانع غير المسلمين خوفاً منهم ، بمعنى أنه غير قادر على الدفاع عن نفسه ، فيستخدم المصانعة في تعامله معهم حماية لذاته .

---

(١) حلمي إبراهيم الكيلاني ، السميسر : حياته وشعره ، ص١٤٠ .

أما منطلق الرفض الثاني فإنه مخالفة أمر الله . فلعلّ حديثه في النصين إشارة واضحة إلى عزمه نحو الإصلاح الديني ، الذي يحقّق الحكام ، من خلاله ، النصر والعظمة . وبناءً على ذلك ندرك أنّ ثقافة الشاعر دينية ؛ لأنّه يؤمن أنّ النصر المظفّر للدين لا غير ؛ لذا جاءت النتيجة مفتوحة ، غير محددة ، لكنّها مرتبطة بمقدرة الله تعالى .

لقد قام الحاكم/المركزي ، بفعل عظيم الإساءة للدين ؛ ممّا جعل الشاعر/اللامركزي ، يغضب ، ويشكّل له صورة ممعنة في التحقير . فهو يبني على نفسه كالدودة :

يبني على نفسه سِفاهاً
كأنّه دودة الحرير

وهنا تبرز المفارقة العظيمة في الموقف . وهي مفارقة تشير إلى حالة الذل التي وصل لها الحاكم/المركزي . فرغم أنّ سلطته عظيمة إلا أنّه يبني سفاها على نفسه . وهذا تضاد غريب الطور ،لأن القارئ لا يتوقع أنّ المركزي ، ذا المكانة العظيمة يسعى بنفسه للقضاء على نفسه .

وقد ظلت هذه الثنائية تلحُّ على ذهن السميسر ، وعادت لتظهر في قوله[1] :

رَجَوْناكم فما أنْصَفْتُمونا
وأمَّلْناكُمُ فَخَذلْتُمونا
سَنصْبِرُ والزّمانُ له انقلابٌ
وأنتُم بالإشارةِ تَفْهَمونا

يلحظ على هذا المثال أنّه حديث صريح عن حالة صعبة يعيشها الشعب/اللامركزي ، في ظلّ حاكم جائر . ويصاب جرّاءها الشاعر بخيبة أمل كبيرة تظهر في السبب والنتيجة على النحو التالي :

رجوناكم ◄ فما أنصفتمونا
أملناكم ◄ فخذلتمونا

---

(١) حلمي إبراهيم الكيلاني ، السميسر : حياته وشعره ، ص١٥١ .

إنّ النتيجة التي وصل لها الشعب أقلّ وطئاً من النتيجة التي وصل لها الحكام . إذ لوّح السميسر بأن هذا الزمن لن يدوم معهم على حال . فاليوم معهم لكنه في الزمن الآتي ضدهم . عليهم إذن ؛ أن يعتبروا ، ويتنبهوا لأوضاعهم بدلاً من الوقوع في أنياب القادم .

لم يكتف السميسر بهذا بل أخذ يشمت بهم ، بعد خلْعهم أحياناً ، ومن ذلك قوله[1] :

خـنْـتُـم فَـــــهُـنْـتُـمُ وَكَـمْ أهـنْـتُـمْ
زمـــــانَ كُـنْـتُـم بـلاعـــــيـــــونْ
فـــــــأنـتـمُ تحـتَ كـلّ تحْـتٍ
وأنـــــتـــــم دونَ كـــــلّ دونْ
سـكـنْـتُـمُ يـا ريـاحَ عـــــــادٍ
وكـــلّ ريـــحٍ إلـــى سُـــكـــونْ

تتصدّر الخيانة فعل السلطة/المركزي ، والشاعر/اللامركزي يرفض تلك الخيانة ؛ لما فيها من أسباب الهلاك ، لكنّه ذكر نتيجتها بسرعة :

خنتم	◄	فهنتم	◄ إهانة أولى
أنتم	◄	تحت كل تحت	◄ إهانة ثانية
أنتم	◄	دون كل دون	◄ إهانة ثالثة
أنتم	◄	سكنتـــم	◄ إهانة رابعة
كل ريح إلى سكون			◄ نهاية حتمية

لقد سعى السميسر إلى رصد حركة دلالية هابطة من الأعلى إلى الأسفل وصولاً إلى مرحلة السكون :

زمـان كنتم بلا عـيـون = حـركـة أولى
فـأنتم تحت كل تحـت = حـركـة ثانيـة
سكنتـــــــــــم = حـركـة ثالثـة

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٥٠

إنّ متلقي المقطوعات السابقة ؛ ليقف أمام الشعور بشمولية الفعل السالب من قبل السلطة السياسية . الذي يعني في ثقافة الشاعر ووعيه اندثار رمز القوة والحياة : السلطة التي تمثّل أمّته . وقد انضاف إلى ذلك إحساس بحالة اليأس الذي بدأ يتسرّب تدريجياً إلى نفس الشاعر حتى وصل إلى نتيجة نهائية تعلن السكون التام : الإهانة الحتمية . وممّا عزّز من فداحة هذا الإحساس أنّ الشاعر أخذ يستقرئ تاريخ السلطة ، ويذكر حالات الفعل التي اقترنت بها ، والمتمثِّلة بالخيانة ، والإهانة ، وذلّ الإسلام ، وتسليمه . وكانت نتيجة ذلك أنه رَبَطهم بصورة الدودة التي تغْزل على نفسها . وهي صورة شديدة الارتباط في ثقافة الإنسان العربي باللاقيمة واللاقوة . ولا ريب أن هذه النهاية توحي للمتلقي بمدى تمسّك الشاعر بهاجس التغيير الذي يرغب بإجرائه على ثقافة السلطة ؛ كي تتمتع بأسباب الحماية ، والطمأنينة ، والكرامة .

لقد أبدى الشعراء في هذه الصراعات رفضهم لصنيع المركزي/السلطة ، ورغبتهم في تغييره . فهم يمثّلون حركة صدامية معه ، والحال التي يريدونها حال من نوع خاص ، إنّها الحال المثال التي تضع المجتمعات الأندلسية في مصاف متقدمة وتحمل في مضمونها دعوة إلى السلطة باجتناب الخطأ أو العثار ؛ كي لا يأتي عليها الزمان ، فيجرّدها من صلاحيتها وجبروتها .

الفصل الثاني

الصراع مع المكان

النسق المكاني: الفلسفة والرؤية:

احتلّ المكان جزءاً كبيراً من الدراسات النقدية العربية ، واستلهمه شعراء العرب على امتداد أعصر الشعر العربي . ولا غرابة في ذلك ما دام أنّه يثير في دواخلهم مشاعر الانتماء وحب الاندماج في المجموع ؛ خاصة أن الشعراء ، دائماً ، يتصورون أعمالهم نوعاً من التمثّل لأحلام الأمة . والمكان بالنسبة لأيّة أمّة تعبير «عن أطوار حضارتها وتاريخها وأخلاق أهلها وتقاليدهم وشعائرهم وكذلك نظرتهم إلى حاضرها ومستقبلها»[١] و«تجسيد لإرادتها وفكرها وعقليتها في مسيرة التاريخ العام للإنسانية»[٢]

إنّ «العلاقة التي تربط الشاعر بالمكان هي الذكريات والتأملات ، وعندما يشعر بأنّ هناك فاصلاً يفصله عن المكان يبدأ يتوسّل له ويناجيه ؛ لأنّ ليس من السهل عليه أن يتخلّى عن هذا المكان الذي يعني له أشياء كثيرة جدّاً»[٣] .

ينعكس بسبب ذلك أثره على حياة الإنسان ويصبح عنصراً شعرياً مؤرّقاً ومحيّراً بالنسبة للشاعر والناقد معاً . وما دام الشعر الأندلسي جزءاً من هذا الشعر العربي ، فإنّ نظرة الشاعر الأندلسي للمكان لا بد ستكون قريبة من ذلك ، إذ أصبح بالنسبة له باعثاً للقلق والحزن ؛ خاصة أنّه على ارتباط وثيق بتجربة عيشه .

وتزداد أهميته عندما تكون علاقة الإنسان به علاقة انفصال واتصال في آن . فالإنسان الذي يقيم تجربته في المكان ، يحوّله إلى بقايا تسفي عليها الرياح إذا ما ارتحل عنه . مما يُظهر حركة مناوئة بينهما تشكل لحظة اغتراب وصراع ، يمكن توضيحها كما يلي :

---

(١) محمد عبد الواحد حجازي ، الأطلال في الشعر العربي» دراسة جمالية» ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص١٠

(٢) المرجع نفسه ، ص١٠

(٣) موسى سامح ربابعة ، جماليات الأسلوب والتلقي : دراسات تطبيقية ، ص٦٤ .

تحوّل المكان/ثقافة الثبات:

كثُرت أقوال شعراء المشرق عن غربتهم المكانية ، «وعلى الرغم من كثرتها فإنّها لم تبلغ الوفرة التي نراها في دواوين شعراء الأندلس ، ذلك لأنّ الأسباب التي دفعت شعراء الأندلس إلى هذه الغربة تختلف عن تلك التي دفعت إليها في المشرق فالفتنة التي مزّقت الأندلس وحطّمت مدنها وأجلت عنها أهلها ، وتربص الممالك المسيحية الشمالية بهم وغزوهم المتتابع لمدن الأندلس حملهم حملاً على ترك تلك المدن والرحيل عنها في غربة دائمة من مدينة إلى مدينة أو إلى خارج الأندلس»[1] .

لقد نتج عن الاغتراب الذي حلّ ، إثر ذلك ، تحوُّلُ المكان ، وتغيُّرُ معالمه ، وخلْقُ ظروف جديدة داخله لا تلائم الشاعر ؛ فرأى المكان طللاً متبدلاً ، ومختلفاً عما عهده في ذاكرته . ستعمل هذه الدراسة على إبراز موقف الشاعر من هذا الفعل المناوئ ، وكيف حاول مقاومة الغربة المفروضة عليه .

قال ابن حزم الأندلسي[2] :

سلامٌ على دارٍ رَحَلْنا وغودِرَت
خلاءً منَ الأهلين موحشةً قَفْرا
تراها كأنْ لم تكنْ بالأمسِ بلْقَعاً[3]
ولا عمرتْ منْ أهلها قبلنا دَهْرا

---

(١) أشرف علي دعدور ، الغربة في الشعر الأندلسي عقب سقوط الخلافة ، دار نهضة الشرق للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص٣٤ .

(١) ابن حزم الأندلسي ، طوق الحمامة في الألفة والألاف ، تحقيق : إحسان عباس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣م ، ص ٣١٢-٣١٣ . وابن حزم هو : أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد ولد سنة ٣٨٤هـ . اتخذه المستظهر وزيراً له سنة٤١٤هـ لكنّه فيما بعد فارق السياسة إلى غير رجعة وانقضّ على المعارف بحيث أصبح أكبر مفكر أندلسي في عصر ملوك الطوائف . آمن بالمذهب الظاهري في الفقه ونشره في أرجاء الأندلس فنفر منه ومن كتبه الفقهاء حتى أحرق المعتمد بن عباد طائفة منها ، وتوفي سنة ٤٥٦هـ . انظر : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق١ ، مج١ ، ص١٦٧-١٩١ . ومحمد أبو زهرة ، ابن حزم حياته وعصره-آراؤه وفقهه ، دار الفكر العربي ، د .ط ، ص٢٣-٤١ .

(٣) بلقعاً : البلد الخالي من كل شيء .

فيا دارُ لم يقفرك منَّا اختيارُنا
ولو أنَّنا نستطيعُ كُنْتِ لنا قبرا
ولكنَّ أقداراً من الله أُنفذَتْ
تدمِّرُنا طوعاً لَما حلَّ أو قَهْرا
ويا خيرَ دارٍ قد تُرِكْتِ حميدةً
سَقَتْكِ الغَوادي[1] ما أجلَّ وما أسرى
ويا مُجْتلى تلك البساتينِ حفَّها
رياضُ قوارير غدتْ بعدنا غَبرا
ويا دهرُ بلِّغْ ساكنيها تحيَّتي
وإنْ سكنوا المرْوين[2] أو جاوزوا النهرا
فصبراً لِسَطْو الدهر فيهم وحكمِه
وإنْ كان طعمُ الصبرِ مستثقلاً مُرّاً
لئنْ كان أظمانا فقد طال ما سَقى
وإنْ ساءنا فيها فقد طال ما سَرَّا
وأيَّتها الدارُ الحبيبةُ لا يَرِمْ
ربوعَك جَوْن[3] المُزْن[4] يهمي بها القَطْرا
كأنَّك لم يسكنْك غيْدٌ أوانسٌ
وجيدُ رجالٍ أشْبَهوا الأنجمَ الزَّهْرا
تفانوا وبادُوا واستمرَّت نواهُمُ
لمثلهم أسكبتْ مُقْلَتيَ العبْرى
سَنَصْبِرُ بعدَ اليسْر للعسْر طاعةٌ
لعلَّ جميلَ الصبرِ يعْقبنا يُسْرا

---

(١) الغوادي : جمع غادية ، وهي السحابة التي تمطر غدوة .

(٢) المروين : مثنى مرو ، وهما مدينتان بخراسان .

(٣) جون : الأسود .

(٤) المزن : جمع مزنة ، السحاب يحمل ماء .

وإني ولوْ عـــادتْ وعـــدْنا لعـــهْـــدها
فكيفَ بمنْ مِنْ أهلهـــا سَكَنَ القَـــبْـــرا
ويا دَهْرَنا فـــيـــهـــا مـــتى أنت عـــائدٌ
فنَحْـــمَـــدَ منْكَ العـــوْدَ إنْ عـــدْتَ والكَرَّا
فـــيـــيـــا ربَّ يـوم في ذراها وليـلـة
وصَلْنا هناك الشَّـــمسَ باللهـــوِ والبـــدرا
فـــواجـــسْـــميَ المضْنَى وواقلْبيَ المُغْـــرى
ووانفْـــسيَ الثكْلى وواكـــبـــديَ الحَـــرّى
ويا هَمُّ مـــا أعْـــدى ، ويا شـــجـــو مـــا أبْرا
ويا وجْـــدُ مـــا أشـــجى ، ويا بينُ مـــا أفـــرا
ويا دهرُ لا تبـــعَـــدْ ويا عـــهـــدُ لا تحُلْ
ويا دمعُ لا تجْـــمَـــدْ ، ويا ســـقـمُ لا تَبْـــرا
سـأندُبُ ذاكَ العـهـدَ مـا قـامتْ الخـضـرا[1]
على الناسِ سَـقـفـاً واسـتـقلَّت بنا الغـبْـرا[2]

يمثّل السلام «سلام على الدار» ، لحظة اغتراب الإنسان عن المكان/ الديار . ويبدي اعترافاً بخلائه وخوائه ما دام الإنسان-العنصر الذي يقيم الحياة فيه ويجعله مشعّاً بها- قد رحل عنه «رحلنا وغودرت خلاء من الأهلين موحشة قفرا» .

ولم تكن لحظة الاغتراب رغبة ذاتية من الشاعر ، بل فُرضت عليه لأسباب لم يذكرها ، بيد أنه ينسبها إلى قوة غيبية جعلت حياته صعبة في المكان «فيا دار لم يقفرك منا اختيارنا . . .ولكن أقدارا من الله أنفذت» .

لقد بدا القدر قاهراً للإنسان ، وشكّل ضغطاً عليه وعلى الأهل هناك ، ففعله يطالهم جميعاً في حيز المكان ذاته . في حين لا يملكون أمامه إلا الصبر ، أو إعلان العجز عن الفعل ، «فصبراً لسطو الدهر فيهم وحكمه» .

---

(١) الخضرا : السماء .

(٢) الغبرا : الأرض .

وعلى الرغم من تطاول الزمن ، وبعده ، فإنّ الأمل لا يزال يداعب أجفان الشاعر في التواصل والعودة وهذا يكلّفه ، بعد أن يدرك التغيير المتحكّم بحياة الإنسان في المكان ، أن يصر على إيجاد بدائل ثقافية ، تشعره بهذا التواصل تجلّت بما يلي :

أولاً : تبدّى حرص الشاعر في وقفته على ذكر الأماكن بأسمائها ، فقد أوحى حديثه بمعرفة دقيقة لها ، بيد أنّه يسمي بعض مواقعها ، «دار ، البساتين ، رياض ، ربوعك» . وهناً يصبح المكان- في خياله- ذا رؤيتين . ترتبط أولاهما ، بقيام الحياة واستقرار المجتمع ، وتتصل بالحياة الإنسانية السعيدة التي تخصب وتخضر ، كما يظهر في كلمات : «ربوعك : ديمومة الربيع ، البساتين ، الرياض» ، وترتبط الثانية ، بالمشهد الآني ، الذي يُذكّر الشاعر بالنزوح والغربة ، ويثير أحزانه وآلامه .

ثانياً : إصراره على حب المكان حتى لو لقي فيه حتفه ، «ولو أننا نسطيع كنت لنا قبرا» ، وهذا رد فعل صريح على رفض الاغتراب وعدم قبوله .

ثالثاً : استخدم الدهر ثقافةً/قوةً غيبية توصِل صوته إلى المكان ، حيث الصحب والأهل . فرغم أن الدهر سبب في عذابهم جميعاً ، «فصبراً لسطو الدهر فيهم وحكمه» إلا أن الشاعر جعله وسيلة لإشغال المكان بالسلام على أهله ، «ويا دهر بلغ ساكنيها تحيتي» وهذا تمسك بالإنسان وبحث عنه في حيز المكان ؛ لأنه يحمي بهاءه ويعيد له نضارته .

يبدو الدهر قوة عظيمة ؛ نلفيه في النص متحولاً متبدلاً يعكس أثره على الإنسان دلالة على تحكّمه في الحياة . وما دام الشاعر يعلم ما يشكّله من قوة تغيّر وتحوّل الإنسان والمكان معاً ، فإنه يكرّر ذكره بدلالات متعددة ، تبرز موقفه أكثر ، فقد عنى الماضي الذي عاشه الشاعر ويتمناه «يا دهرنا متى أنت عائد . . .ويا دهر لا تبعد» .

مقابل الدهر أدى «الماضي» دوراً عمّق فعل الشاعر ورغبته في التواصل مع الإنسان والمكان . وقد ظهر بصورة تشي بحياة ماضوية سعيدة «فيا رب يوم في ذراها وليلة . . .وصلنا هناك الشمس باللهو والبدرا» وما حديث الشاعر عن ماضيه بهذه الطريقة إلا إيحاء بأنّه مسكون به «سأندب ذاك العهد . . .يا عهد لا تحل» . فهذا الزمان الذي يشتاقه الشاعر ويصر على عبوره هو زمان الدواء والعلاج للحاضر المرير ، فالشاعر «بوقوفه على الأعراف ما بين ماض وحاضر ، إنما يتنسم نسائم المجد ، ويستروح بروائح الحضارة ، وينتمي إلى زمن العزة والقوة ، ومن هنا يشتعل جنبه بأوار

الحزن والتلهف والحسرة على روعة الماضي وبهائه ، وقتامة الحاضر ونضوبه»[1] .

إنّ «الشعور بعظم الحدث ، وضخامة المأساة لا يمكن تجسيده إلا من خلال هذا الأسلوب الذي يمكّن الشاعر من أن يزفر مأساته في إعادة تمثيلها ، وكأن هذا الزفر المتوالي لذكر الزمان والمكان ، والحال ، والتأسي . . . ، إنما هو محاولة للتعزية وتأكيد الشعور نحو هذه المعالم»[2] .

لقد شهد النص بتعلّق الشاعر بالمكان تعلقاً روحياً ، فهو لا ينفك يذكره ويردد ذكرياته فيه . ولأنّه وغيره من الشعراء لا يستسلمون بسهولة سرعان ما طفق يبدع ممكنات/ثقافات أخرى تبعث الحياة وتقيمها من جديد ، وهي ممكنات لم يشترك المكان في صنعها ، بل صنعها الشاعر بمفرده .

ظهرت أولى هذه الممكنات في استشراف المكان والوقوف عليه ؛ لأنّ في الاستشراف سعياً إلى إعادة الحياة . وبغية تحقيق ذلك استخدم الشاعر نداء الديار ؛ رغبة في التواصل معها مالئاً فضاءها بصوت الإنسان الذي لا ينسى صوت الأهل وأيام السعادة الذاهبة :

فيا دار لم يقفرك . . .

ويا خير دار . . .

ويا مجتلى تلك البساتين . . .

وأيتها الدار الحبيبة . . .

وكي يدعّم صوتَ النداء ، جعل من السقيا دعاءً استمطارياً أضفى على المكان بعداً حياتياً «سقتك الغوادي ما أجل وما أسرى» . قصد حماية ذاته من فظاعة الغربة وأحزانها . فالسقيا وإنْ كانت اعترافاً بزوال الحياة الإنسانية ، إلا أنّها محاولة لاسترجاعها ، وبوح بحبها والتمسُّك بها ؛ لذا يبدو الشاعر مسكوناً بمشهد السحاب يكرِّر ذكره تعبيراً عن أمله باستعادة الحياة الماضية .

إنّ الحزن-الغربة- الذي حلّ بالشاعر ليرعبه بوسمه حالة عزلة عن مكان الألفة ، فالمكان «الذكرى» والبعد عنه نقيضان لا يلتقيان ويضعان الشاعر بين إحساسين

---

(١) عبد الرزاق حسين ، الأندلس في الشعر العربي المعاصر دراسة ، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، الكويت ، ٢٠٠٤م ، ص٥٩ .

(٢) نفسه ، ص٥٦ .

متناقضين : تتجلى في الأول صورة الحياة التي يأمل بها ، وهي مليئة بالنشاط والأهل ، أما الثاني ، فينبني على انتفاء السعادة وخواء المكان . وهذا التناقض بين الإحساسين يجعل نفسية الشاعر تتأرجح بين نقيضين يزيدان قلقها ويجعلانها مصرة على اتخاذ موقف مما تشاهد .

يبدو أنّ الوقوف على الأطلال مطلب وجيه وملحّ ، يفرض نفسه على أشكال القصيدة الأندلسية .

يقول ابن زيدون[1] :

سقى الغيثُ أطلال الأحبَّة بالحِمَى
وحَاكَ عليها ثوبَ وشي مُنَمْنَمَا
وأطلَعَ فيها للأزاهير أنْجُمَا
فَكَمْ رَفَلَتْ[2] فيها الخرائدُ[3] كالدُّمى إذ العيشُ غَضٌّ والزَّمانُ غُـــلامُ

يشكِّل المكان/ الأطلال بالنسبة لابن زيدون باعثاً من بواعث القلق ، بيد أنّه أصبح خاوياً من الأحبة ، ومقفراً من جماليات الطبيعة ، وماضياً لا يمكن تحقيقه . يُبرز التشكيل اللغوي للأبيات هذا المنحى ، حينما ربط الأفعال المعطوفة على بعضها بدلالة الطلب «سقى الغيث . . .وحاك عليها . . .وأطلع فيها» .

ويبدو أنّ السقيا التي برزت في الشعر الأندلسي رمزت لكثير من الأفكار في ثقافة الشاعر ، فبات مسكوناً بها يردِّدها بشكل مستمر ، فها هو ابن زيدون يستند إليها في مقاومة المكان الذي كان مليئاً بالأحبة والأهل وأصبح خالياً منهم جميعاً ، مما أثار الشاعرَ ودفعه لإعادة الحياة حيث سُلبت .

ومادام ابن زيدون عاش ذكريات جميلةً في هذه الأطلال فإنّها ستجذبه روحياً ؛ لأنّ الأحبة مثير طبيعي لعاطفته ، والأطلال مثير متخيّل لها وتفسير ذلك أنّهم بعيدون عن الشاعر ، وديارهم تثير مشاعره تجاههم .

إنّ «الإحساس بالغربة ، وهي الانفصال عن الواقع الحاضر ، والاتحاد بالماضي

---

(١) ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون ورسائله ، ص١٢٨ .

(٢) رفلت : مشت متبخترة تجر ثوبها .

(٣) الخرائد : الفتيات الحييات أو الأبكار .

البعيد»[1] الذي أصبح مفقوداً من حياة ابن زيدون ونقيضاً لا يستوي مع حاضره المعيش جعل من السقيا ضربة لازب لا مفرّ منها ، من حيث إنّ الشاعر آمن بها أداة لخلق الحياة . فتسيطر عليه فكرة المائية من حيث هي انبجاسٌ للحياة وإعادةٌ للمسلوب ، وهي وثيقة الصلة بفكرة الخصب والنماء ، واللجوء إليها تفكير ببعث الحياة الخصبة الطيبة التي يطلبها . وفعلاً كان ذلك عندما جعل الغيث مرئياً بصورة إنسان يحوك الثوب . ليدل بوضوح على حبه وتمسكه بالسعادة الذاهبة ما دام الثوب الموشى بالحلي تعبيراً صريحاً عن طمأنينة الحياة وسترتها .

بناء على ذلك ، تكون الأطلال رمزاً للأحبة ، وسقياها ثقافة ترمز إلى الرغبة الملحة في استعادة العلاقة معهم في إطار المكان الذي لا بد حينئذٍ سينبض بالحيوية والنشاط بعد خواء وإقفار كبيرين .

ويكرّر ابن زيدون استخدام السقيا في غير مثال . كما في قوله[2] :

سَقَى جَنَبات القصر صوبُ الغمائمِ
وغنَّى على الأغصانِ ورْق الحمائمِ
بقرطبة الغرَّاءِ دارِ الأكارمِ
بِلادٌ بها عَق[3] الشَّبابُ تمائمي وأَنجَبَني قَومٌ- هنـــاك- كِرَامُ

يؤكِّد هذا المثال رمزية السقيا في المثال السابق ، والفرق بينهما أنّها هنا لمكان مختلف في صفاته وخصاله ، إنّه القصر الذي ما زال ينبض بالحياة والأهل . لكنّ الشاعر فقد ذكرياته فيه ويأمل باستعادتها ؛ مما جعله يعيش غربة قاسية . لكنه مما جعل من الذكرى- بوصفها جزءاً من استرجاع المرجوّ تحقيقه- أداة للتواصل .

وكما قام التواصل مع المكان قام أيضاً بين الشاعر والإنسان . إذ قدّم ابن زيدون توصيفاً إيجابياً لأهل المكان ، «دار الأكارم . . .قوم كرام» جاء بمثابة الإخبار عن معرفةٍ وحبٍ لهؤلاء الأهل . وقد أطّره بالمكان «موقع الحدث في الماضي المفقود» :

---

(١) عبد الرزاق خشروم ، الغربة في الشعر الجاهلي : دراسة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د . ط ، ١٩٨٢م ، ص٢٤٤ .

(٢) ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون ورسائله ، ص١٢٩

(٣) عق الشباب تمائمي : شق الشباب العوذات التي علقت علي طفلا .

بِلادٌ بهـــا عَقَّ الشَّـــبـــابُ تمائمي
وأَنجَـــبَني قـــومٌ- هناك- كِـــرَامُ

ويبقى الشاعر الأندلسي يستشعر حالة الغربة أمام تحوّل المكان/ الديار وهذا يدفعه لخلق وسائل تُشْرِع أمامه باب الأمل .

يقول ابن شهيد[1] :

هاتيك دارُهُمُ فـــقِفْ بمعـــانهـــا
تَجِـــد الدمـــوعَ تجـــدُّ في هَمَـــلانِهـــا
عُـــجْنا الركـــابَ بهـــا فـــهـــيَّجَ وجـــدَنا
دِمَنٌ ذَعـــرْنَ السِّـــرب من إدمـــانهـــا
دارٌ عـــهـــدتُ بهـــا الصِّـــبـــا لي دوْحَـــةً
أتفـــيَّـــأُ الفَـــرَحـــاتِ من أفْنانهـــا
أُرْعي على بقـــرِ الأنيسِ بجـــوِّها
وأُحكِّمُ الصَّـــبَـــوات في غـــزلانهـــا
وإذا تهـــادتْ بالشـــموس نواعِـــماً
فـــيـــهـــا الغُـــصُـــونُ جنيتُ من رمّـــانهـــا
قـــضت النوى بذياد رُجَّح عـــينِهِمْ
ظُلْمـــاً وكـــان الدَّهرُ من أعـــوانِهـــا
زَجَـــروا اغـــتـــراباً من نعـــيب غُـــرابِهم
وقـــضـــوا ببينٍ من مـــغـــرِّد بانِهـــا
فـــبـــدا لهم وجـــهُ الفِـــراقِ مُـــوقَّـــحـــاً[2]
آتٍ على خـــبَـــرِ النوى بعـــيـــانِهـــا
يقـــــذِفْنَ دُرَّ الدمْعِ في يوم النوى
عن جُـــمَّـــةٍ لَعِبَ الأسى بجُـــمـــانهـــا

---

(١) ابن شهيد ، ديوان ابن شهيد ، ص١٦٩-١٧١ .

(٢) موقح : يقال رجل موقح : أصابته البلايا فصار مجرّبا .

ودَّعـتُـهمْ وبناتُ قـرْحِ[1] في الحَـشـا
دون الضلوع تَشُبُّ من نيـرانهـا
وأسَلْتُـهـا ذَوْبَ الجـفـونِ كـأنَّهـا
أيدي بنيَ المنصـور في سَـيَـلانِهـا
يا صـاحـبيَّ إذا ونَى[2] حـاديكُمـا
فـتنَشَّـقـا النَّفَـحـاتِ من ظيَّـانِهـا
وخـذا لمُرتَبِع الحِـسـان فـربَّمـا
شَـفَعَ الشـبـابُ فكنتُ إلفَ حِـسـانِهـا
عـاودتُ ذِكْـرَ العيشِ فـيـه ومـا انقضى
من صَـبْـوتي وطويْتُ من أزمـانِهـا
فـبكَيْتُ من زَمَنٍ قَطعتُ مـراحـلاً
وشـبـيـبـة أخلقْتُ من رَيْعـانِهـا
ورعـيْتُ من وجـهِ السّـمـاءِ خـمـيلةً[3]
خـضـراءَ لاحَ البـدرُ من غـدرانهـا
وكـأنّ نثـرَ النَّجْم ضـأْنٌ وسْطَهـا
وكـأنما الجـوزاءُ[4] راعي ضـانِهـا
وكـأنّمـا فـيـه الثُّـريَّا جـوهرٌ
نَثَـرَتْ فـرائدَهُ[5] يدا دَبَرانِهـا[6]

---

(١) قرح : الجرح .

(٢) ونى : ضعف .

(٣) خميلة : الأرض السهلة الطيبة يشبه نبتها خمْل القطيفة .

(٤) الجوزاء : برج من بروج السماء .

(٥) فرائده : جمع مفرده فريدة ، الجوهرة النفيسة .

(٦) دبرانها : نجم في السماء . وتجدر الإشارة إلى أن الثريا والدبران : ثنائي كوكبي مؤله عند العرب ، الثريا عبدها بعض قبائل طيء وتسموا باسمها (عبد الثريا) والدبران ، عبده بعض قبائل العرب خوفاً من شؤمه المتجسد في الجدب . انظر : خليل أحمد خليل ، مضمون الأسطورة في الفكر العربي المعاصر ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠م ، ص٤٢ .

وكـأنّمـا الشِّـعـرَى[1] عـقـيلةُ مـعـشـرٍ
نـزلـتْ بـأعلى الـنَّسْـرِ من ولَدانِهـا
وكـأنما طُرُق المجـرَّةِ[2] مَنْهَجٌ
للعـامِـريَّةِ ضـاءَ مِن فَنْيـانِهـا

تنقل هذه الأبيات منظر المكان بعد رحيل الإنسان عنه . وقد صوّر فيها الشاعر أحزانه إذ رأى هيبة المكان تتبدّل خواء وعفاء . وكما أنّ الشاعر لم يعد له أثر في المكان لم يعد للإنسان الذي أقام الحياة فيه أثر أيضاً ؛ مما يعني قلقه وخوفه من أسباب الموت وزوال الحياة .

وكي يُبرز الشاعر ما نابه من ألم وحزن ، قصّ علينا حدث الرحيل بإسهاب . وصوّر لنا الغربة القاسية ، ورحيل الأهل القسري عن المكان . كان مشهد الفراق مكتظاً بالدموع والعويل «فبدا لهم وجه الفراق موقحاً . . .يقذفن در الدمع . . .ودعتهم وبنات قرح في الحشا» . ويزيد الصورة فظاعة استحضار صورة الغراب التي التصقت في ذهن الإنسان العربي بالشؤم ؛ لأنّه «إذا بان أهل الدار للنجعة ، وقع في مرابض بيوتهم . . .فيتشاءمون به ويتطيرون منه ، إذ كان لا يعتري منازلهم إلا إذا بانوا فسموه غراب البين»[3] .

يُبدي الشاعر في مفتتح النص إشارة إلى الديار ويأمر بالوقوف عليها ، فقد أصبحت خلاء «دمن ذعرْن السّربَ من إدمانها» بعد أن كانت نابضة بتجربة إنسانية عميقة بين الشاعر والأهل . ولعل أسلوب الإشارة يبرز لحظة انفصال واضحة بين العنصر الإنساني والمكان ، إذ المسافة بعيدة بينهما الآن «هاتيك دارهم» والشاعر- كما هو واضح- يعرف هذا المكان/ الديار ويتيقّن من تبدّله عفاء ؛ فسرعان ما يصاب

---

(١) الشعْرَى : كوكب نير يطلع عند شدّة الحر .

(٢) المجرّة : مجموعة كبيرة من النجوم تركّزتْ حتى تراءت من الأرض كوشاح أبيض يعترض في السماء .

(٣) الجاحظ ، كتاب الحيوان ، ج٢ ، بتحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت- دار الفكر للطباعة والنشر ، د .ط ، ١٩٨٨م ، ص٣١٥ . ويسمى الغراب بالأعور تطيراً منه وفي اللسان «الأعور الغراب على التشاؤم به لأن الأعور عندهم مشئوم» انظر : اللسان مادة «غرب»

بخيبة أمل وحزن شديد لأنّ العفاء الذي حل بالمكان تغيير لشكل الحياة التي سعد بها .

تتأسس علاقة الإنسان بالمكان على قطيعة حلّت بينهما ، فحياته مسلوبة هناك ، وما يعيشه ذكرى غير متحققة آنياً ، وحينما مرّ به الشاعر لم ير سوى القِدَم والبلاء ، «دمن ذعرن السرب من إدمانها» ، لذلك يظهر اللااتصال من حيث أنّه اغتراب لا يتيح بقاء الحياة المبتغاة .

والمكان -كما هو معروف- يرتبط بذكريات الإنسان وحياته مع الصحب والأهل ، إذ تصبح العلاقة بين الإنسان والمكان -وفق ذلك- علاقة روحية ، فهو الذي يعمِّق فيه الحب والانتماء وحلم الفرد مع الجماعة ، فلا يبقى مكان أحادي التجربة ، بل يصبح عامل ربط بين بني الإنسان .

ويزداد حزن الشاعر في اللحظة التي مرَّ بها على معالم المكان ، «عجنا الركاب فهيج وجدنا» ؛ فلم يرها كما كانت عليه ، بل وجدها خاوية تثير القلق ؛ لأن الخواء ابتعاد وغربة وتوليد للإحساس بالخوف من تغييب الحياة وزوالها .

كل ذلك يكلِّف الشاعر استجماع قواه وإعمال قدراته العقلية والثقافية لتحقيق الانسجام مع المكان ، فالأماني عظيمة باستعادة الهدوء إلى النفس .

يشكِّل فعل الإنسان «عجنا» أولى ممكنات/ثقافات الشاعر ، فهو الذي يبعث الحركة في هذه الديار قصد إحداث كسر لصمتها وهدوئها ، «عجنا الركاب بها فهيج وجدنا» . والحركة تعبير عن محاولة واعية لجعل المكان نابضاً بالحياة رغم الاغتراب عنه ، وبالإمكان فهم هذه المحاولة إذا رُبط ذلك بكثرة الأفعال «عجنا ، عهدت ، أتفيأ ، أرعي ، أحكّم» لأن تكرار الفعل ربما يشير إلى إلحاح وإصرار على بث الحركة وصنع الحدث .

ومن وسائل الشاعر في صنع الانسجام مع المكان التأسّي بذلك الماضي الحفيل بالعيش الرغد ، وبالتعامل الإنساني الرائع «أرعي على بقر الأنيس بجوها» . فالماضي جزء من قوّة الإنسان وحفر لفعله في ذاكرة المكان . خاصة أنّه فعل إيجابي مليء بالنشاط والسلوك الطيّب . ولعل اللغة تحمل إشارة إلى ذلك فكلمة «الأنيس» لا تثير في نفس المتلقي سوى الهدوء والطمأنينة ، وكأنّه ماضٍ أنيس بين أبناء المجتمع الإنساني .

إنّ حزن الشاعر لِما طرأ على المكان من تحوّلات لا يأتي إلا من الأثر السلبي الذي

يتركه تغيُّر المكان وتحوّل معالمه ، وحتى يخفف الشاعر وطأة الحزن تأسّى بالماضي وأخذ باستعراضه . وهذا الصنيع يصوّر ما حلّ بالإنسان من ضعف ؛ لأنّ «المغترب معلق دائماً بين ماض يبتعد ، فيزداد تألقاً وطفولة واهمة ، وبين مستقبل نهاياته مجهولة لدرجة الرعب . يبدو الحاضر بينهما حلبة صراع نفسي دائم ، ومقارنات لا تنقطع»[1] . وعلى الرغم من حسن الذكريات المؤكّدة لحقيقة الانسجام في المكان ، أكد الشاعر إيجابيته أكثر حينما بنى الفعل «جنيت» على الخصب والفائدة للإنسان ، ظناً منه أنّ تكرار الذكرى إلحاح يولّد راحة النفس وطمأنينتها :

دار عهدت بها الصبا . . . . .
أرعي على بقر الأنيس . . . . . .
وأحكم الصبوات . . . . . .
جنيت من رمانها . . . . . .

لقد أصبح الإصرار على بقاء الحياة في المكان دافعاً قوياً لأن يقف عليه الشاعر مراراً وتكراراً وأن يتذكّر الزمانَ الذي قضاه فيه ، بل ويخاطب أصحابه وهم يمرّون من خلاله «يا صاحبي» ، فالنداء تجسيد لصرخة أطلقتها عقيرة الشاعر ، نحو الأصحاب تفيد ملء المكان بضجة الإنسان الذي يبني الحياة ويقيمها .

ويبدو أنّ لحظة النداء التي تصحبها الأفعال «تنشقا . .خذا . .عاودت . .جنيت» أضحت حلماً بإعمار المكان تارة أخرى يتجاوز به الشاعر الواقع . وتؤدي الدموع فيه دوراً واضحاً ، فهي إنْ باتت تعني رثاء حقيقياً للحياة هناك إلا أنّها من الممكن أن تعبّر عن تمسك الشاعر بهذه الحياة ورفضه للخواء الحالّ بها . فيضحي الدمع وسيلة من وسائل الشاعر للاستعانة على المكان وبعث الحياة فيه .

ومن المشاهد الرائعة التي تبرز رغبة الشاعر في الاندغام مع المكان ، هذا التصوير البديع لوجه السماء ، حيث بدا انعكاساً لمنظر المكان الذي يحلم به :

ورعـيْتُ من وجـه السّـمـاءِ خـمـيلةً
خـضـراءَ لاحَ البـدرُ من غـدْرانهـا
وكـأنّ نثـرَ النَّجْم ضـأْنٌ وسْطَهـا
وكـأنما الجـوزاءُ راعي ضـانِهـا

---

(١) صلاح نيازي ، الاغتراب والبطل القومي ، مؤسسة الانتشار العربي ، لندن ، ط١ ، ١٩٩٩م ، ص٧ .

وكـــأنّمـــا فـــيـــه الثُّـــريَّا جـــوهرٌ
نَثَـــــرَتْ فـــــرائـدَهُ يدا دَبَـرانِهـــــا
وكـأنّمـا الشِّـعـرَى عـقـيلةُ مـعـشـرٍ
نـزلـتْ بـأعلى النَّسْـــرِ من ولَدانِهـــا
وكـــــأنما طُـرُق المجـــــرَّةِ مَـنْـهَـجٌ
للعـــامِـــريَّةِ ضـــاءَ مِن فَنْيـــانِهـــا

لقد كان مشهد السّماء/ المكان مليئاً بالضوء والإنارة للقضاء على الظلام بما يمثّل من سكون تام . وكان-في ذات اللحظة- تجسيداً لأمل الشاعر في الحياة وتجديدها ، فبروز الضوء «البدر ، النجم ، الثريا ، فرائده ، دبرانها ، الشعرى ، المجرَّة» أضحى وسيلة معرفية لدى الشاعر يُبقي بواسطتها المكان مشعاً بالنور والحياة .

كما أنّ إقفار المكان أحدث قهرَ الإنسان في كثير من الشعر الأندلسي ، إذ مثَّل عنصر قوة يدحره ويبعده ليُحل مكانه حياةً أخرى قوامها عالم الحيوان . وهذا ما صنعه ابن دراج القسطلي في قوله[1] :

ويا لديار اللهـــو أَقَـــوتْ[2] رُسُـــومُـــهـــا
ومَـحَّت[3] مـغـانيـهـا وصَمَّ صَـدَاها
وخـبّـر عنهـا سَـحْق[4] أثْلم[5] خـاشع
كـــهـــالةِ بدْرٍ بَشَّـــرَتْ بحَـــيـــاها

(١) ابن دراج القسطلي ، ديوان ابن دراج القسطلي ، حققه وعلق عليه وقدم له : محمود علي مكي . المكتب الإسلامي ، ط٢ ، ١٣٨٩هـ ، ص٩ . وابن دراج القسطلي هو : أحمد بن محمد بن دراج . كنيته أبو عمر . كان مولده سنة ٣٤٧هـ . مدح المنصور بن أبي عامر وقضى في ظله ستة عشر عاماً ومدح ولديه المظفر وشنجول . زار قرطبة وغادرها سنة٤٠٤هـ متجهاً إلى سرقسطة حيث منذر بن يحيى التجيبي . ثم توجه إلى دانية ليمدح مجاهداً العامري . والأرجح أنه توفي هناك سنة ٤٢١هـ . انظر : ابن بشكوال ، كتاب الصلة ، ق١ ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، د .ط ، ١٩٦٦م ، ص٤٠

(٢) أقوت : خلت .

(٣) محّت : عفت بليت .

(٤) السحق : الثوب البالي الخلق .

(٥) أثلم : التراب والحجارة .

فـيـا حـبَّـذا تلك الرسـومُ وحـبّـذا
نوافحُ تُهْـديهـا إليَّ صَـبَـاها
تهـادِى المهـا الوحـشيِّ في عَـرَصـاتهـا
يذكـرُنيـه آنسـاتُ مـهـاها
ومـبـتـسم الأحـبـاب في جنبـاتهـا
أقَـاح[1] كـسـاهنَّ الربيع رُباها
دعـوت لهـا سُـقـيًـا الحـيـا ودعـا الهـوى
وبَرْحُ الهـوى دمـعي لهـا فـسـقـاها
وقـد أسـتـقـيـد الحُـورَ فـيـهـا بلمّـة
تَبـارى نفـوسُ العِينِ[2] نَحـوٍ فِـدَاها[3]

يتميّز هذا النص بتقديم تصوّر شمولي لحالة المكان . وربما يكون هذا التصور مثيراً للواعج الشاعر ؛ لأنّ إقفار الديار لابد سيشغله ويجعله حزينا .

والنداء النادب ، الذي يبرز في البداية ، تأشير واضح على الإحساس بعظمة الحزن لإقواء هذه الرسوم ، وهذا الإحساس آتٍ هنا من الموقف الشعوري الآني في المكان ، ومن الحقيقة المؤلمة التي تفرضها هجرةٍ الإنسان عن المكان بسبب إقفاره وإقوائه ، ومما هو واضح أنّ سلطة المكان بارزة من الإشارات التالية :

أولاً : الاعتراف الواضح والصريح الذي قدَّمه الشاعر بإقفار الديار وامّحائها :

وبالديار اللهـو أقَـوتْ رُسُـومُـهـا
ومَـحَّت مـغـانيـهـا وصَمَّ صَـدَاها

فالفعلان «أقوت ، محّت» يكشفان تحوّل الجهد الذي بذله الإنسان من أجل تشكيل المكان إلى تهدّم ورماد عفا عليهما الزمن ، ووفق ذلك نجد كل شيءٍ يخضع إلى التحول ، فالرسوم أقوت والمعاني محّت والصوت أصمّ والمكان

---

(١) أقاح : جمع مفرده أقحوان ، نبت زهره أصفر أو أبيض .

(٢) العين : من البقر الواسعات العيون .

(٣) فداها : الفداء ، ما يقدم من مال ونحوه لتخليص المفدي .

بكليته أصبح بقايا تذروها الرياح وقد خبر عنه سحق أثلم خاشع . وهذا التحول يمثّل بلا ريب تغييب الفعل الإنساني داخل المكان .

ثانياً : إحلال الحيوان «الحور ، العين» مكان الإنسان «الشاعر ، المحبوبة» اللذين باتا يعيشان على الذاكرة في تجربتهما مع المكان . وقد ساعد على ذلك الرياح السالبة التي تعمل ضد الإنسان وتحول بناءه في المكان إلى خواء وإقفار «فخاشع : من الأمكنة التي تثيرها الرياح لسهولتها فتمحوا آثارها ، وسحق : دمار وهلاك ، وأثلم : بقايا المكان من تراب وحجارة» . ومما لا شك فيه أنّ حلول الحيوان وتحوّل حضارة الإنسان إلى دمار دليل على توقف دور الإنسان في بناء المكان بعد أن دخله التوحّشُ والتهدُّم .

ثالثاً : محاولة الشاعر عقد مقارنة بين ماضي المكان وحاضره ، فإذا كانت الأقاحي- آنياً- تنتشر في المكان «بفعل الربيع فإنّ هذه الأقاحي تذكّره بأسنان المحبوبة حين تبتسم ، وكثيراً ما شُبهت الأسنان بالأقاحي»[1] . وهذا ما يشهد بتحول طبيعة المكان ، فماضيه صفحة للعيش الرغد بين الشاعر ومحبوبته التي كثيراً ما تشبه البقر الوحشي في رشاقته وجمال عيونه ، أما حاضره فمليء بالأقاحي والبقر الوحشي الذي يتهادى في جنباته .

إنّ التحول الذي أصاب المكان ما هو إلا تصوير لسطوته التي قلبت الأحوال وغيّرتها . ومن الواضح أنّ ابن دراج قد استغل صورة المكان «ليعبّر عن حاله وما آل إليه من فقر وشدة ومعاناة بصورة رمزية ، وهذا التوظيف ليس مجرد افتراض فقد مهّد ابن دراج لهذه الأبيات بما يؤكد هذا التوظيف لصورة الديار»[2] وهو قوله- في أبيات سابقة :

فـــيـــا لـلـشـــبـــابِ الـغضِّ أنْـهَـجَ بُـرْدُهُ
ويـالـريـاض الـلـهـــو جـفَّ سَـــفَـــاه[3]

---

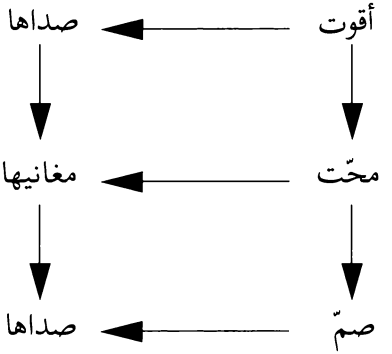
(١) أشرف علي دعدور ، الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ، ط١ ، ص٢٩٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٢٩٦ .

(٣) السفا : اسم كل ما تسفي الريح ، أي : تحمل وتذرو .

ومـــا هي إلا الشـــمسُ حلّت بمفـــرقي
فـــأعـــشى عـــيـــونَ الغـــانيـــات سَنَاها
وعين الصـــبـــا عـــار المشـــيبُ ســـوادها
فَـــــعَـنْ أيِّ عينٍ بعـــــد تلـك أراها؟
ســـلامٌ على شـــرخ الشـــبـــاب مُـــردَّدٌ
وآهاً لـوصـل الـغـــــانيـــــات وآهـا

ومما يدعّم تلك الرمزية أسلوب النداء للبعيد الذي أوحى بالتفجع على شيء ذاهب ، يلهث الشاعر وراءه ، فجاءت- نتيجة لذلك- الجمل سريعة متساوية توحي بحركة النفَس السريعة :



وفي إطار الحديث عن المكان والإنسان يجدر أن أُشير إلى أنّ ابن دراج عبّر عن مكان الأعداء الذي تحوّل بفعل الإنسان/ الممدوح إلى ديارٍ عفت ودرست . نحو قوله[1] :

مَـعَـاهِدٌ قـدْتَ فـيـهـا الخَـيْلَ فـانْقَلَبَتْ
مـــثلَ الرُّبوعِ مـــحـــا آثارَها القِـــدَمُ

(١) ابن دراج القسطلي ، ديوان ابن دراج القسطلي ، ص٣٤٢ .

عَـفَتْ مـعـالُمُهـا من بعـدِهِمْ سُـحُبٌ
صـــوبُ الصَّـــوارمِ منهـــا والقَنا دِيَمُ[1]
لا يســـألون لهـــا رسْـــمـــاً بقـــاطنه
إلاّ أجـــابتْـــهُمُ الأشـــلاءُ والرِّمَمُ[2]
ولا تُـخُـبُّ[3] مـطـايـاهُـمْ عـلـى بَـلَـد
إلا اسـتُـنيـرَتْ بأدنى وَخْـدِها[4] اللِمَمُ[5]
غـادَرْتَهـا مـوحـشـات بعـدَ آنسـهـا
والأرضُ خـــاويةٌ[6] منهم بما ظَلَمُـــوا

تقدّم هذه الأبيات وصفاً لحالة الديار التي غيّرها فعل الإنسان . وهذا الوصف خلافاً لصورة المكان في المثال السابق . وإذ يقدّم ابن دراج هذا الوصف فإنّه يوظفه توظيفاً رامزاً لمكان العدو وحصونه بعد الفتك به ، فالمدن والمعاقل التي تحولت إلى عفاء نتيجة لما حلّ بها من دمار تظهر في نظر ابن دراج أشبه بالصورة الطللية .

لقد اعتادت الأطلال أن تأتيها الروامس فتعفيها بعد رحيل الإنسان . لكنّ الأطلال الآنية عفت ودرست لأنّ الخيل تمشي في ساحاتها «قدت فيها الخيل» ، وسيوف الممدوح تقتل أهلها «صوب الصوارم منها والقنا ديم» . فالمكان الآني دارس بسبب سلطة الإنسان ، الذي أرسل عليه السيوف سحباً والأمطار رماحاً .

إنّ تسلّط الإنسان على المكان جعله متحوّلاً متبدلاً ، فبعد أن كان المكان «معاهد» مليئاً بالحياة أصبح خاوياً على عروشه «انقلبت ، محا آثارها القدم ، عفت معالمها» .

ينضاف إلى ذلك أنّ ما تبقّى من الديار «الأشلاء ، الرمم» يكشف عظمة الفعل

---

(١) ديم : جمع ديمة ، السحابة .

(٢) الرمم : جمع رِمَّة ، البالي من كل شيء .

(٣) تخب : تسرع .

(٤) وخدها : ضرب من سير الفرس .

(٥) اللمم : جمع اللِّمة ، شعر الرأس المجاوز شحمة الأذن .

(٦) خاوية ، خالية ، وهذا إشارة إلى تحطيمها وتدميرها .

الإنساني وحجم أثره على المكان فهو الذي حوله إلى بقايا بالية . والرمز في مثل هذه الحال يؤدي دوراً بارزاً ، إذ أصبح المكان بتهدّمه رمزاً لصنيع الممدوح العظيم الذي يغيِّر أعظم الأشياء حتى المكان .

وفي قصيدة من قصائد ابن شهيد نجده يكشف ما يحدث للمكان إذا رحل عنه الإنسان ، يقول ابن شهيد[١] :

منازِلُهمْ تَبْكي إلَيْكَ عَفَاءَهَا
سَقَتْهَا الثُّرَيَّا بالعَرِيِّ[٢] نحَاءَهَا
أَلَثَّتْ[٣] عَلَيْهَا المُعْصِرَاتُ[٤] بِقَطْرِها
وَجَرَّتْ بِهَا هوْجُ الرِّياحِ مُلاءَها[٥]
حَبَسْتُ بِهَا عَدْواً زِمَامَ مَطِيَّتي
فَحلَّتْ بِهَا عَيني عليَّ وكاءَها
رأَتْ شَدَنَ[٦] الآرامِ في زَمَنِ الهَوَى
وَلَمْ تَرَ لَيْلَى فَهْيَ تسْفَح[٧] ماءَهَا
خليليَّ عُوجَا بَارَكَ الله فيكما
بِدَارَتِها الأُولى نُحَيِّ فِنَاءَها
ولا تمنَعاني أنْ أجودَ بأَدْمُعٍ
حَوَاهَا الجَوَى[٨] لَمَّا نظَرْتُ جَواءَها[٩]

---

(١) ابن شهيد ، ديوان ابن شهيد ، ص ١٨- ١٩ .

(٢) العِري : الريح الباردة .

(٣) الثَّت : دامت أياماً ولم تنقطع .

(٤) المعصراتَ : السحائب تعتصرها الرياح بالمطر .

(٥) ملاءها : ما يفرش السرير ، عنى بها الغطاء .

(٦) شَدَن : شدن الظبي شدونا ترعرع واستغنى عن أمه فهو شادن .

(٧) تسفح : تصب .

(٨) الجوى : شدة الوجد من العشق أو الحزن .

(٩) جواءَها : الواسع من أوديتها .

فـأُقْـسِمُ مـا شَـمْتُ الغَـداةَ وُقـودَها
وقـد شَـمْتُ مَـارَابَ الحِـمَى وأسـاءها
مَـيـادينُ أفْـراسِ الصِّـبـا ومَـراتعٌ
رتَعْتُ بهـا حـتَّى ألِفْتُ ظبـاءها
فلمْ أرَ أسْـراباً كـأسْـرابِهـا الدّمَى
ولا ذئبَ مِـثلى قـد رَعَى ثَمَّ شـاءَها
ولا كـضَـلال كـان أهَدى لصَـبْـوتي
ليـالِيَ يَهْـديني الغـرامُ خـبـاءَها
ومـا هاجَ هَذا الشَّـوْقَ إلا حـمـائمٌ
بَكَيْتُ لهـا لَّما سَـمِـعْتُ بُكَاءَها

تنقل هذه الأبيات صورة المكان بعد رحيل الإنسان عنه ، فبعد أن كان نابضاً بصوته وحياته غيّرته الأمطار وعفت عليه الرياح «ألثت عليها المعصرات ، جرّت بها هوج الرياح ملاءها» ، وهما قوة سماوية علوية سلبت الإنسان انسجامه مع المكان مما أتاح أمام الحيواني فرصة الحلول والاستبداد مكانه .

في البدء لا بد من الإشارة إلى أنّ هذا النص تسيطر عليه أنساق ثلاثة لكل منها خصائصه وصفاته الخاصة . وهي تشكّل ضداً لبعضها بعضاً :

أولاً : النسق الإنساني : تمثّله عناصر إنسانية ثلاثة هي :

أ- الشاعر/ المتكلم ويبرزه ضمير الخطاب «حبستُ ، نظرتُ ، شمتُ ، رتعتُ ، ألفتُ ، بكيتُ» .

ب- المخاطَب «إنسان ما يخاطبه الشاعر» ويظهر في كاف الخطاب «إليك» .

ج- المحبوبة «ليلى» .

وإذا تتبعنا تشكّلات هذا العنصر داخل النص وجدناه ضعيفاً غير قادر على فعل شيء ، فالشاعر مثلاً لا يملك للمنازل سوى البكاء المقرون بالحزن :

ولا تمـنَـعـانـي أنْ أجـودَ بِـأَدْمُـعٍ
حَـوَاهَا الجَـوَى لَّما نظَرْتُ جَـواءَها

يضعنا هذا البيت أمام حقيقة العجز الإنساني ، فالشاعر يستسلم للبكاء والنظر وكليهما دليل ضعف . والأفعال المستخدمة تزيد حالة الضعف وضوحاً على النحو الآتي :

حبست : توقف المطية عن الحركة .

نظرت : فعل يشير إلى عدم الحركة .

شمت ، شمت : فعلان يحملان معنى النظر فقط .

رتعت : ألفت : لكنه ألف عالم الحيوان ؛ مما قد يشير إلى خلو المكان من الإنسان .

أما ثاني العناصر الإنسانية/ المخاطَب فهو عامل من عوامل العجز الإنساني يعمّق الضعف ، ويزيده تأكيداً . فأسلوب الخطاب «إليك» يشير إلى تمسك الشاعر بالعنصر الإنساني المفقود في المكان . وهذا ربما يعني أنّ الشاعر خائف يخيِّل هذا العنصر ليأنس به .

ويبقى العنصر الثالث وهو المحبوبة «ليلى» التي أجبرها رحيل الأهل/الحاجة الاجتماعية على الارتحال «ولم تر ليلى فهي تسفح ماءها» . إنّها تمثّل إلى جانب الخصب والنماء أجمل الذكريات وأروعها بالنسبة للشاعر ، لكنها باتت في دائرة المفقود الذي يزيد حزنه وألمه .

هذه العناصر تمثّل خواء الإنسان المؤثر سلباً في المكان لأنّه لا يعمر إلا بالإنسان ولا يُبنى إلا به ، لذلك نجد العنصر الثاني :

ثانياً : النسق المكاني : المنازل ، ويتصف بما يلي :

أ- العفاء ونتج عنه بكاء المنازل وحزنها . فقد تغيرت هذه المنازل وتحولت عن حالها . وهذا واضح فيما حلَّ بها من عفاء ساعدت على إحداثه حركة الطبيعة المناوئة للمكان :

ألثَّتْ عليها المعصراتُ بقطرها
وجرَّت بها هوجُ الرياحِ ملاءَها

ففعل الرياح عظيم نتج عنه طمس المعالم وتغييرها .

ب- خلوّ المكان من الحياة الإنسانية : فبعد أن تعرَّض للتغيير والطمس لم يعد الإنسان قادراً على العيش فيه ، فأضحى بفعل ذلك خالياً من الحياة . يخضع المكان ، وفق ذلك ، لعوامل الطبيعة ، وما نتج عنها من امّحاء عظيم ، أدى إلى ارتحال الإنسان ؛ مما يُشعر الشاعر بحزن عميق يعمِّق الغربة ، ويجعل البون النفسي شاسعاً بينهما .

ثالثاً : النسق الحيواني : أخذ يملأ المنازل ، ويقيم الحياة بدل الإنسان فيها . ويسيطر على النص بشكل تام حتى أنّ عين الشاعر لم تر ليلى حال نظرها لكنها رأت الآرام :

رأَتْ شَدَنَ الآرام في زَمَنِ الهَوَى
وَلَمْ تَرَ لَيْلَى فَهْيَ تسْفَح ماءَهَا

وهنا نلمح ما طرأ على الحياة من استبدال غيّرها من الإنسان إلى عالم الحيوان في إطار المكان ذاته . وهذا من الممكن أن يشير إلى عجز الإنسان عن مواجهة الحياة الجديدة ، حيث باءت كل محاولات التحدي بالفشل بدليل نفي مشاهد الطمأنينة والاستقرار التي كان يراها الشاعر سابقاً «فلم أر أسراباً . .»

وهذا جعل كلاً من الإنسان والمكان يرزحان تحت سلطة العنصر الثالث ، وهو العنصر الذي أقام الحياة بعد عفاء المكان رغم حزن الإنسان وعدم رغبته . تأسيساً على ذلك تظهر علاقة تنافرية بين العناصر الثلاثة : فالإنسان لا يمكنه العيش في المكان بسبب الدمار الذي حلّ به ، ولا يستطيع العيش مع الحيوان لأنّ الأخير حلّ مكانه . أمّا المكان فلا يعمر إلا بالإنسان الذي فقد الإرادة هناك .

يمثّل هذا النص نموذجاً للعلاقات غير التصالحية بين عوالم كونية مختلفة وكانت الأطلال - لما تعنيه من بقايا ودمار وحزن وألم- أفضل وسيلة لإبداء مثل هذا الرأي .

وإلى جانب الأطلال كانت القصور الأندلسية تعني بالنسبة لشعراء الأندلس مكاناً أقاموا فيه تجربة إنسانية مهمة ، فالقصور مكان الأمراء/الممدوحين وموطن الجواري الجميلات ، وموقع النزهة ، ومقصد طلاب الحاجة من شتى المواقع ، وحلم كل الشعراء الطامحين . أمّا أن تخلو فجأة من أشكال الجمال والروعة ، وألوان الحياة الطيبة . فإنّ هذا- دون أدنى شك- سيورث الشعراء الحزن والألم ، ويجعلهم يقفون عليها نادبين ما كان فيها من سعادة وفرح ، باكين ما آلت إليه من دمار وخواء ، وكأنها

أطلال لم يسكنها أحد .

ومن الأمثلة التي توضّح هذا الجانب ، قول الشاعر ابن اللبانة[١] :

قصورٌ خلتْ من ساكنيها فما بِها
سوى الأدم[٢] تمشي حول واقفة الدمى
يُجيبُ بها الهامَ[٣] الصدى ولطالما
أجابَ القيانُ الطائرَ المترنِّما
كأنْ لم يكنْ فيها أنيسٌ ولا التقى
بها الوفدُ جمعاً والخميسُ عرمرما
ولا حلَّتْ الآمالُ فيك ثباثباً[٤]
فقامتْ إليْها المكرماتُ لما لما
ولا اخضرَّ روضٌ في رُبَاها فخلته
توشَّح منهم لا من النورِ أنعُما
ولا انعطفتْ فيه الغصونُ فعانقتْ
وشيجاً[٥] بأيدي الدارعين مقوَّما

---

(١) ابن اللبانة ، شعر ابن اللبانة ، جمع وتحقيق : محمد مجيد السعيد ، منشورات جامعة البصرة ، د . ط ، ١٩٧٧م ، ص٨٩ . وابن اللبانة هو : أبو بكر محمد بن عيسى بن محمد الداني ، سمي بابن اللبانة لأن أمه كانت تبيع اللبن لتعيله . تنقّل بين مدن الطوائف فترك مدينته دانة ورحل إلى بطليوس ثم إلى إشبيلية حيث بلاط المعتمد بن عباد ، وبعد وفاة المعتمد ذهب إلى ناصر الدولة ملك ميورقة حتى وافاه الأجل المحتوم سنة ٥٠٧هـ . انظر : المراكشي ، المعجب في تلخيص أخبار المغرب ، ص٢١٩-٢٢٨ .

(٢) الأدم : جمع مفرده أدماء ، والأدمة في الإبل البياض مع سواد المقلتين .

(٣) الهام : طائر أسطوري صنعته العقلية الخرافية العربية القديمة ، وليس غريباً أن تصنع هذه العقلية مخلوقات وهمية ، فقد صنعت إلى جانب الهام طائراً آخر هو العنقاء . انظر : عبد القادر الرباعي ، الطير في الشعر الجاهلي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص١٢١ .

(٤) ثباثباً : ثبثب إذا جلس متمكناً ، إشارة إلى رسوخها .

(٥) وشيجاً : ما نبت من القنا والقصب ملتفاً ، الواحدة : وشيجة .

ولا حَـبَـسَتْ بيضُ الظبى من فـرندها
سـوالفَ باتَ الدرُّ فـيـهـا منظَّمـا
ولم تخـفق الراياتُ فـيـهـا فـأشْـبـهتْ
قـوامَ الطيـرِ في ذرى الجَـوِّ حُـوَّمـا
ولا جـرَّ فـيـهـا صـعـدةَ الرمح خلفَـه
فـتـاها فـقلتُ : الصل[1] أتبع ضـيـغـمـا[2]
ولـم يـصـدع الـنـقع المـثـار سـنـانه
كـمـا صـدع الظلمـاءَ برقٌ تضـرمـا
ولا صـوَّرت في جـسـمـه الدرعُ شكلَهـا
فـأشـبـه مما صـوَّرت منه أرْقـمـا[3]

يشكل الفعل «خلت» في بداية المثال دلالة بارزة على سلبية المكان وفعله السالب على الإنسان/ساكنيها . فقد تمكّن فعل الخلاء من تغيير حاضر المكان ، وإيقاف الفعل الإنساني فيه ، «قصور خلت من ساكنيها . . . . . ولم تخفق الرايات فيه» واستبدله بحالة الإقفار والخلاء التي تبعث خوف الشاعر وقلقه ، بيد أنّه بدأ يستشعر الموت ، «يجيب بها الهام الصدى» .

وتقدّم الجملة الاسمية باشتمالها على تقديم المكان حضوراً فاعلاً له وتؤكّد على دوره في تشكيل الفعل التدميري . فالخلاء غدا قوياً مؤثّراً في رؤية الشاعر نظراً لغياب الفعل الإنساني ، ومما يُثبت عظمة هذا الأثر تشكُّلُ الأبيات من حركة مغلقة كان الحضور المكاني كبير الأثر فيها .

إنّ فعل المكان «الخلاء من العالم الإنساني» ليشي بعظمته وقدرته على تغيير الأشياء «فما بها سوى الأدم» . وهو ، إذن ، تدليل على إقامة الحياة الإنسانية في «القصور» سابقاً ، بيد أنّ المكان السلبي حاول نفي الإنسان من حيّزه الآن .

ومما يدعم فكرة التحول السلبي للمكان كثافة الحضور لحرف الواو «العطف» ، فربما

---

(١) الصل : الحية من أخبث الحيات .

(٢) ضيغما : الأسد الواسع الشدق .

(٣) أرقما : أخبث الحيات .

يعبّر هذا الحضور عن سرعة واستمرار حركة التحوّل المكاني . وقد برز ذلك من خلال خلو المكان من الإنسان ، وتحوله إلى نقيض ما كان عليه :

كأن لم يكن فيها أنيس ولا التقى
ولا اخضر روض في رباها
ولا انعطفت فيه الغصون . . .
ولا حبست بيض الظبى من فرندها . . . .
ولم تخفق الرايات . . . . . .
ولا جر فيها . . . . .

لقد تأثّر الشاعر بحالة التحول الطارئة على المكان . فأصيب بخيبة أمل فادحة لم تسنح له أن يستخدم ثقافته في إعادة التوازن والثبات إلى الإنسان . وهكذا تحوّل الإنسان في رؤية الشاعر إلى رمز عاجز عن المقاومة والتحدي ولا حتى الصمود ولو لبرهة . حتى اعترف في النهاية بتحول مشهد الآمال بإمكانية النصر والانبعاث إلى انتفاءٍ لحقيقة الفعل الإنساني :

ولا جرَّ فيها صعدةَ الرمح خلفَه
فتاها فقلتُ : الصلَ أتبع ضيغما
ولم يصدع النقع المثار سنانه
كما صدع الظلماءَ برقٌ تضرما
ولا صوَّرت في جسمه الدرعُ شكلَها
فأشبه مما صوَّرت منه أرْقما

قيد المكان/ثقافة الحرية:

يثير المكان خوف الشعراء إذا حوّل حرياتهم قيداً ، وجعل حياتهم ظلاماً ، وبدل سعادتهم شقاء دائماً . والسجن مثال جيد لتناول هذه الخصائص السالبة للمكان . فقد شكّل أرقاً ومكاناً لتجارب إنسانية حزينة بالنسبة لبعض شعراء الأندلس .

ولمّا كان هذا السجن ظلاماً وانفصالاً عن الحياة الجميلة وتحوُّلاً من حياة القصور إلى نفي وعذاب ، بات الشاعر الأندلسي رافضاً له كارهاً لقيوده ، فحاول مقاومته بأدوات ثَقافية ، ستوضحها الدراسة الحالية من خلال المثالين القادمين .

يقول المعتمد بن عبّاد[1] :

بكيتُ إلى سِـــرْبِ القطا إذْ مَـــرَرْنَ بي
سَـــوارِحَ ، لا ســـجنٌ يعـــوقُ ولا كَـــبْلُ
ولم تكُ- واللهُ المعـــيـــذُ- حَـــسَـــادَةً
ولكنْ حنيناً أنَّ شكْلي لهـــا شَكْلُ
فـأسْـرحُ لا شـمْلي صـديعٌ ، ولا الحـشـا
وجـــيعٌ ، ولا عـــيناي يُبْكيـــهـــمـــا ثُكْلُ
هنيـئـاً لهـا أنْ لم يُفـرَّق جـمـيـعُـهـا
ولا ذاقَ منْهـــا البـــعـــد عن أهلهـــا أهلُ
وَأَنْ لم يبتْ مِـــثْلي تطيـــرُ قلوبُهـــا
إذا اهتـــزَّ باب السّـــجن أو صَلْصَلَ القُـــفْلُ
ومـــاذاك مما يَعْـــتَـــريني ، وإنّمـــا
وصـفْتُ الذي في جِـبْلَةِ الخلْق مِن قـبلُ
لِنَفْـسي إلى لُقْـيـا الحِـمـام تشـوُّقٌ
سـوايَ يُحبّ العيشَ في سـاقـه حَـجْلُ
ألا عَـــصَم اللهُ القَطاَ في فِـــراخِـــهـــا
فـــإنّ فِـــراخِي خـــانَهـــا الماءُ والظِّلُّ

يظهر في هذا المثال ضدان يمنحان شعريته قيمة نظراً لتراوحهما بين خصوصيتي الفرح والحزن . وهذان الضدان هما :

١- المتحول «سرب القطا» : وهذا النسق يمتاز بأنّه يملك حريته ولا قيد عليه .

٢- الثابت «الشاعر» : وهو المعتمد بن عباد ، كان أميراً على إشبيلية لكنه نفي إلى أغمات على يد يوسف بن تاشفين . فبعد أن عاش في القصور زمناً نزل إلى ظلام السجن وقيده . لذا نجده يبرم من السجن/ المكان ويحاول أن يظهر معاناته ، وهزيمته أمام سطوته . وهذا يثير في خيال المتلقي مكانين ، مكان القطا وهو فضاء واسع يملك فيه حرية الحركة وينعم بسعادة الحياة . ومكان الشاعر الذي يكبل

(١) المعتمد بن عباد ، ديوان المعتمد بن عباد ، ص ١١٠- ١١١ .

حريته ويحرمه السعادة ؛ لأنّه مكان ضيّق فيه ذل وعذاب ، ولا يتشكل من فضاء واسع كما هو في مكان القطا ؛ مما فرض على الشاعر عذاباً نفسياً شديداً .
وقد ظهرت سلطة المكان عليه في حركتين أسلوبيتين هما :

١-الحركة الأولى : وتمثّلها الأبيات التالية :

بكيتُ إلى سِرْبِ القطا إذْ مَرَرْنَ بي
سَوارِح ، لا سجنٌ يعوقُ ولا كَبْلُ
ولم تكُ- واللهُ المعيذُ- حَسَادَةً
ولكنْ حنيناً أنَّ شكْلي لها شَكْلُ
فأسْرحُ لا شمْلي صديعٌ ، ولا الحشا
وجيعٌ ، ولا عيناي يُبْكيهما ثُكْلُ
هنيئاً لها أنْ لم يُفرَّق جميعُها
ولا ذاقَ منْها البعدَ عن أهلها أهلُ

تبدأ هذه الحركة بالفعل ، «بكيت» إشارة إلى الحزن الذي يعتصر قلب الشاعر . ولمعرفة سبب ذلك لا بد من النظر العميق داخل الأبيات . ففي قول الشاعر «لا سجن يعوق ولا كبل» إشارة واضحة إلى أنّ ثمة مكاناً يعوق حركته ، ويقيدها ، وهو السجن ، وإلا لما تمنى لحاله في البيت الثاني أن يكون كحال القطا ، «ولكن حنيناً أن شكلي لها شكل» .
إذن ، سلطة المكان تبدو قوية من خلال فعل البكاء ، والجملة الفعلية تؤدي دلالة واضحة على ذلك ، فالاهتمام بالأثر «البكاء» كان أكثر من صانعه «السجن» . وهذا ما يلخّص فكرة الضيق الذي يشكّلُه المكان على الإنسان/الشاعر حتى حاول الخروج منه والابتعاد عنه . وثقافة الشاعر هنا لم تبن إلا على الأماني العراض في مواجهة قهر المكان وقوّته «ولكن حنيناً أنّ شكلي لها شكل» .

٢- الحركة الثانية : تشمل الأبيات التالية :

وَأَنْ لم يبتْ مِثْلي تطيرُ قلوبُها
إذا اهتزَّ باب السّجن أو صَلْصَلَ القفْلُ

وما ذاك مما يَعْتَريني ، وإنّما
وصفْتُ الذي في جِبْلَةِ الخلْق مِن قبلُ
لِنَفْسي إلى لُقْيا الحَمام تشوُّقٌ
سوايَ يُحبّ العيشَ في ساقِه حَجْلُ
ألا عَصَم اللهُ القَطاَ في فِراخِها
فإنّ فِراخِي خانَهاَ الماءُ والظِّلُّ

في هذه الحركة تبدو ثقافة الشاعر مناوئة لثقافته في الحركة السابقة فالأماني المبتغاة بطلب الحرية هناك ما عاد لها حضور هنا ، وإنّما افتعل الشاعر ثقافة أخرى يواجه بها المكان ويتحدى قسوته .

يهتز قلب الشاعر خوفاً من المكان/السجن «مثلي تطير قلوبها» وهذا اعتراف صريح بالهزيمة النكراء . غير أنه يملك إرادة المقاومة باستخدام الثقافتين التاليتين :

١- امتلاء الذات وعظمتها قصد إبعاد الخوف . وهذا أسلوب من أساليب التحدي : «وما ذاك مما يعتريني» .

٢- جاءت ذاته رافضة لما يدنّس كرامتها من خلال مقارنتها بغيرها من الذوات . ففي الوقت الذي يرضى غيره بالعيش تحت قيد السجن يتمنى هو الموت من أجل الحياة «لنفسي إلى لقيا الحمام تشوق» . ورغم أنّ الموت تحوّلٌ من الثبات الأول/السجن إلى مرحلة الثبات المطلق ، رغم ذلك فقد تحوّل عبر ثقافة الشاعر من أداة تخلصه من سلطة المكان إلى وسيلة تبعث الذات بالمحافظة عليها وصون كرامتها من أشكال الإهانة .

ومن المشاهد الحزينة التي تنقل ويلات السجن وما يمنى به الشعراء من عذاب قول ابن شهيد[١] :

فِراقٌ وشجوٌ واشتياقٌ وذِلّةٌ
وجبّارُ حُفّاظٍ عليّ عتيدُ

---

(١) ابن شهيد الاندلسي ، ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله ، جمعه وحققه وشرحه : محيي الدين ديب ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧م ، ص٦٣-٦٤ .

فـمنْ مُـبلغُ الفِـتـيـانَ أنّي بعـدَهمْ
مُـقـيـمٌ بدار الظالمينَ طريدُ
مـقـيـمٌ بدارٍ سـاكنوها منَ الأذَى
قـيـامٌ على جـمْـر الجِـمَـام قُـعـودُ
وَيُسـمعُ للجنّانِ في جَنَبـاتِهـا
بسـيطٌ كـترجـيع الصـدى ونشـيـدُ
ومـا اهتـزّ بابُ السـجنِ إلا تفطّرتْ
قلوبٌ لنا خـوفَ الرّدى وكـبـودُ

تبيّن هاته الأبيات انفصال الشاعر عن عالم الصحب المحبب إلى النفس ، والسجن هو مكان العزلة الذي يفصله ويبعده عنهم . فهو مكان لتجربة مؤلمة فيها الفراق ، والذل ، والعذاب . بيد أن الاستفهام يشي ، في مفتتح البيت الثاني ، بالرغبة العارمة في استعادة أيام الصحب والفتوة . وهذا اعتراف بعزلة الشاعر وغربته اللتين يفرضهما السجن .

ينمو ، إثر ذلك ، إحساس بالموقف المتأزم لدى الشاعر ، فأخذ يرى في المكان/السجن جحيم الحياة وعذابها ، بل حتفه الذي سيلقاه بلا محالة . لذا فإنّ أماني التواصل مع الصحب كانت عريضة تعويضاً عن الفقد النفسي الذي يعانيه الشاعر .

لقد جاء خطاب الصحب بصفة الفتوة «القوة» مفتاحاً أولياً للحديث عن المكان وطبيعة العلاقات في حيّزه ، إذ إنّ الفتيان يمثّلون مرحلة القوة بالنسبة للشاعر والإقامة معهم كانت في مكان تنتشر فيه السعادة والحيوية . لكنه بعدهم «إني بعدهم» يقيم في مكان اختلفت خصائصه وخصال أهله ، إنه مكان يشعره بالرعب ويثير خوفه من الموت الآتي :

ومـا اهتـزّ بابُ السـجنِ إلا تفطّرتْ
قلوبٌ لنا خـوفَ الرّدى وكـبـودُ

ويعظُم الإحساس بسلبية المكان حينما يكتسب شيئاً من طباع ساكنيه «مقيم بدار الظالمين» ؛ مما يعكس سلبية العلاقة بين الإنسان-الإنسان ، بيد أنّ الشاعر استمر

بنعته السالب لهؤلاء الساكنين «الظالمين ، ساكنوها من الأذى ، وجبار حفاظ» .

وكي تتضح المأساة التي يعانيها الشاعر من المكان لابدّ من بسطها بالإشارات النسقية التالية :

١- إقامة الشاعر الطويلة في ذات المكان ؛ فتكرار كلمات «مقيم بدار ، مقيم بدار ، قيام» يوحي بطول البقاء ؛ لأنّ الإقامة لا تكون إلا للبقاء مدة طويلة في المكان .

٢- بدا المكان باعثاً من بواعث خوف الشاعر ، وبسبب ما يفرضه من عزلة وما يتصف به أهله من قسوة غدا الشاعر لا يهدأ ولا يستقر له حال . وتعبيراً عن هذا القلق النفسي شبّه حاله بحال من يبقى في حركة دائبة بين القيام والقعود فما أنْ يجلس حتى يحسّ بجمر الموت فيقوم «قيام على جمر الحمام قعود» .

٣- العزلة التي يفرضها المكان على الشاعر ، وكانت سبباً لأن يعيش غربة قاسية انعكست على رؤيته ، فقد أصبح يرى صوت الجنان «الحارس» نشيداً جميلاً ؛ لأنّه لا يسمع غيره ، «بسيط كترجيع الصدى ونشيد» وهذا يعني أنّ الحزن والخوف أصبحا لحناً عذباً يسمعه كلّ يوم . وكلّ ذلك تفسير طبيعي لحالة متأزمة ضاغطة على نفْسه .

جمال المكان/تصالح الإنسان:

وإلى جانب الدلالات الآنفة شكّل المكان في ثقافة الشاعر الأندلسي عامل فرح أحياناً ، فحينما تتوفّر فيه سبل الحياة الكريمة الناعمة يرتبط فيه الشاعر ارتباطاً روحياً ، وتنفتح نحوه عقيرته ، ويعقد معه صلحاً يقابل الاغتراب الذي ظهر في الأمثلة السابقة . أمّا المثال القادم فسيحاول إبراز الثقافة التي يحملها الشاعر لبقاء هذا الصلح وتعميقه أكثر .

يقول ابن زيدون[١] :

إنّي ذكـــرتُك بالزَّهْراءِ مُـــشـــتـــاقـــاً
والأفْقُ طلقٌ ومـــرأى الأرضِ قـــد رَاقـــا
وللنســـيم اعـــتـــلالٌ في أصـــائلِه
كـــأنَّه رقَّ لـيْ ، فـــاعـــتلَّ إشْـــفـــاقـــا

(١) ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون ورسائله ، ص ١٦٢ .

والروضُ عن مـائه الفـضيِّ مـبـتَـسِمٌ
كـمـا شـقـقْتَ عن اللَّبَّـات أَطْواقـا

تبعث اللحظة الآنية في هذا المثال على الهدوء الذي يحلّ بالمكان ، بيد أنّ الشاعر يبدو هادئاً مطمئناً . فالزهراء مكان جميل تطيب الإقامة فيه لاسيما وهو مثير لذكرى المحبوبة ، وكأنّه يشارك الشاعر في مشاعره وأحاسيسه . وطبقاً لذلك فإنّ مظاهر الطبيعة جاءت مناسبة لهذه المشاعر رقةً وهدوءاً . وهذا ما تحمله اللغة إشارياً «رق لي ، فاعتل إشفاقاً» إذ جاء المفعول لأجله دليلاً على هذه الرقة الجمعية بين العناصر المتعددة . أما البيت الأخير فلا يحمل إلا على الخصب والنماء والحياة السعيدة ؛ لأنّ الرياض ملأى بالماء والابتسام .

لقد بات المكان كفيلاً بإسعاد الشاعر ومشاركته الفرح ، فلا عجب أن يتمسك به وأن يسعى إلى المحافظة على مستوى علاقته به في إطار عنصرين من ثقافته . يتمثَّل الأول في إشراك الطبيعة في طمأنينته وهذا عامل من عوامل الاستمالة الموحية بحب التواصل . أما الثاني فيكمن في المدح الذي صرفه الشاعر إلى المكان عندما شبَّهه بنحور النساء اللواتي يلبسن الأطواق .

***

بُنيت العلاقة بين الإنسان والمكان- حسب ما بيَّنته الأمثلة السابقة- على لحظة تعرِّي المكان وخلائه . حتى فقد الإنسان الألفة والانسجام معه . فما لبث أن قاوم وخلق من ثقافته الخاصة أو الجمعية قدرات إنسانية أخذ على عاتقه بواسطتها بعث الألفة والانسجام .

لقد كان العثور على الانسجام مع مكان التجربة باختلاف خصائصه- الأطلال ، السجن ، القصور- شاغلاً للشاعر ؛ لأنّ البحث عن موطن الراحة أمر يقلقه ويبعث فيه الخوف والاغتراب .

وقد ظهرت احتمالات العلاقة بين هذين العنصرين : المكان ، الإنسان في إطار ثلاث نتائج ، استخدم الشاعر الأندلسي فيها الرمز تعبيراً عن قضايا الإنسان وطموحاته في المكان نفسه . فلأنّه لا يرضى بالعيش بلا كيانه الخاص ، ولا يقبل بسلب إرادته افتعل التحدي بأدوات ثقافية أهمها : السقيا ، الدمع ، الاستدعاء الماضوي . . .إلخ . جالد من خلالها وصبر أمام القهر المكاني . حتى استطاع أن يؤثِّر

فيه بعد أن تسلَّح بفكرة الحياة وبعثها . فالإقفار الذي خلّفه المكان بطرد الإنسان يولِّد سكونية رتيبة تبعث على الموت والرهبة ؛ مما يخيف الشاعر ويدفعه للتصدي بخلق الحدث وتحطيم تلك السكونية حتى انتصر على المكان وملأه حياة .

ويبدو أن العلاقة بينهما في هذه الحال تنحصر في الأبعاد التالية :

١- تحدي الإنسان للمكان ، بخلق الحياة في اللاحياة «المكان المقفر» .

٢- هزيمة أحدهما أمام الآخر ، فالإنسان يشعر بالغربة واللاراحة في المكان . والمكان يخلو من الفعل الإنساني ، ولا يستطيع خلق هذا الفعل بأية صورة من الصور .

٣- التصالح والرغبة في التواصل بينهما ؛ لأن الإنسان يشعر بالراحة والطمأنينة في المكان الذي يخلق له الأجواء الملائمة .

الفصل الثالث

الصراع مع الزمان

النسق الزمني: الحضور والفاعلية:

اتّخذ الزمن في النصّ الشعري نظاماً له حضوره في خيال الشاعر العربي ، خاصّة إذا تعلّق بموضوعات الحياة ، أو ما يقع فيها من صراعات ؛ لذا رأى فيه الشعراء قوة تهدّد حياتهم وبقاءهم واستقرارهم .

تقوم العلاقة بين الزمان والإنسان على الخوف من قوة لا قبل له بها تتحوّل إلى هاجس يقلقه وقدر لا مفرّ له منه ، يبدو أمامها «نقطة صغيرة في محيط واسع ، تهدده أمواج الفناء وينتظره الضياع والنسيان»[1] . ولقد مثّلت هذه العلاقة تجربة من تجارب الإنسان في الحياة ، التي يلقى فيها الويلات والعذاب . من هنا فإنّ استكناه الزمان وفهمه يأتيان من تناقضه مع دور الإنسان ، باعتباره عنصراً فاعلاً في حضوره ، ومؤثراً في حركته .

ستحاول هذه الدراسة أن تجلّي صراع الشعراء مع الزمن ، متّخذة من تأويل الأمثلة الشعرية الأندلسية وسيلة تبرز من خلالها ثقافة الإنسان في تعامله مع عناصر الزمن : كالدهر ، والليل ، والشيب .

واجه الإنسان العربي الدهر قديماً كما واجه الظواهر الطبيعية الأخرى . وصار الدهر/ القوة يرتبط في خياله بثنائية الخير والشرّ ، فهو كما يؤنسه يخيفه وكما ينفعه يضرّه حتى صار ذا قدرة على تغيير حياته وتحويلها . وبات الإنسان أمامه ضعيفاً مسلوب الإرادة وغير قادر على الفعل . ويبدو أنّ هذا التوجه توجّه إنساني عام منذ الأزمنة القديمة حتى الوقت الحاضر . ففي الشعر العربي نقع على كثير من الأمثلة المشيرة إلى موقف الإنسان من الدهر ، أو العكس . لقد ظهر الدهر في البيئة الثقافية

---

(١) حسني عبد الجليل يوسف ، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٨م ، ص١٦ .

العربية قوةً مهيمنةً لا رادع لها . يقول النابغة الذبياني راثياً النعمان بن الحارث[١] :

قلْ للهمام ، وخيرُ القولِ أصدقهُ
والدهرُ يومضُ[٢] بعد الحالِ بالحالِ
ماذا رُزئْنا به من حيةٍ ذكرٍ
نَضْناضَةٍ[٣] بالرزايا صِلّ[٤] أصْلالِ
وغّالةٍ[٥] في دُجىً الأهوالِ إنْ نزلتْ
خَرّاجةٍ في ذُرَاها غيرِ زُمّالِ
ماضٍ يكونُ له جِدّ إذ نزلتْ
حربٌ يوائل منها كلّ تنبالِ

تقدِّم الأبيات صورة سالبة للدهر ، فهو يتبدّل ويتحول ولا تدوم له حال ، بيد أنّه تحوّل إلى حية تنزل المصائب بالإنسان ، وتقضّ مضجعه في هذا الوجود ، بل تتغلغل بحياته وكأنها لا همّ لها سواه . مما يثير دهشته ويجعله في خوف دائم .

أمّا أبو تمام فللدهر في رؤيته وجهان : وجه يراه قبيحاً «لأنّه وجه شؤم وشر مستطير ، ووجه يراه جميلاً لأنّه وجه فأل وخير عميم . . . وكانت رؤيته هذه خاضعة لعوامل نفسية أوجدتها رحلته مع الحياة حيث كان يلقاه دهره بالسخط حيناً وبالرضا حيناً آخر»[٦] فهو يقول :

أَسَخَطَني دَهْريَ بَعْدَ الرِّضَا
وارتَجَع العُرْف الذي قَدْ مَضَى

---

(١) النابغة الذبيان ، ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، ص ١٦٥ .

(٢) يومض : أي تارة يأتي بالخير وتارة يأتي بالشر .

(٣) نضناضة : حية منكرة ، التي لا تقر تلتمظ .

(٤) صل : الحية الداهية .

(٥) وغالة : الدخّال في كل شيء .

(٦) عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٩م ، ص ١١٤-١١٥ .

لـــم يـــظْـــلـــم الـــدهـــر ولـــكـــنـــه
أقْـــرضَني الإحـــســـان ثم اقـــتـــضى[1]

ويعترف غير شاعر بفجيعة الدهر التي تحل بالإنسان ، فتُغيّر حياته ، وتطبعها بالبؤس والعذاب ، فابن عبدون الأندلسي جعل الدهر حربا دائمة على الإنسان ، وإن أبدى السلم واللين أحيانا ، نحو قوله[2] :

الدهرُ يـفـــــجعُ بـعـــــد العينِ بالأثر
فـــمـــا البكاءُ على الأشـــبـــاحِ والصـــوَرِ
أنهـــــاكَ أنهـــــاكَ لا آلوك مـــــوعظةً
عن نومـــــة بين ناب الليث والظُّفـــــرِ
فـــالدهرُ حـــربٌ وإنْ أبدى مـــســـالمةً
والبـيضُ والسـودُ مـثلُ البـيضِ والسُـمُـرِ

وفي الشعر الأندلسي- القرن الخامس- كثيراً ما سنصادف نصوصاً شعرية تصور لنا الصراع بين الإنسان والدهر .

صروف الدهر/ولادة الحياة:

يقول المعتمد بن عبّاد[3] :

قُـــبِّح الدهرُ فـــمـــاذا صَنَعـــا
كلّمـــا أعطى نفـــيـــســـاً نزعَـــا
قـــد هوى ظلمـــاً بمن عـــاداتُه
أن يُـنـادى كـلَّ من يَـهـــوِي لعـــا[4]

---

(١) أبو تمام ، ديوان أبي تمام ، بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق : محمد عبده عزام ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٥م ، ص٥١٧ .

(٢) ابن بسام الشنتريني ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق٢ ، مج٢ ، ص٧٢١ .

(٣) المعتمد بن عباد ، ديوان المعتمد بن عباد ، ص١٠٨ .

(٤) لعا : صوت معناه الدعاء للعاثر بأن يرتفع .

مَنْ إذا الغـــيثُ همى منهـــمـــراً
اخْـــجَلَتْـــهُ كـــفُّـــه فـــانقطعـــا
من غَـــمـــام الجـــودِ من راحـــتِـــه
عـــصـــفتْ ريحٌ به فـــانقَـــشَـــعـــا
مـن إذا قـــيـــل الخَـنَـا[1] صـمَّ وإنْ
نطق العـــافـــون همـــســـاً سَـــمِـــعَـــا
قـــل لمـــن يـــطـــمـــع فـــي نـــائـــلـــه
قـــد أزال اليـــأس ذاك الطمـــعـــا
راح لا يمـــلـــك إلا دعـــــــــــوةً
جَـــبَـــر الله العُـــفَـــاةَ الضُّـــيَّـــعَـــا

يصوّر المعتمد في هذه الأبيات سلطة الدهر وأثرها في الفعل الإنساني ، فهي قادرة على تحويله وتحويره . وإذا كان الدهر في مواطن شعرية أخرى عاملاً مساعداً للإنسان وزمناً باعثاً للهدوء والطمأنينة ، فإنّه هنا سرعان ما يفسد صفو الحياة ويبعث فيها الشؤم بصنيعه الضاغط على الإنسان .

تتّسم علاقة الشاعر/الإنسان بالدهر في أبيات المعتمد بالتنافر التام ، والفعل «قبّح» يظهر شمولية هذا التنافر على جميع مستويات هذه العلاقة . لقد قام الدهر بتحويل الإنسان من السعادة إلى الشقاء . بيد أنّ أفعاله غلبت الإنسان ، وجعلت نظام حياته مختلاّ ، وأدخلته في صدام خرج منه مهزوماً :

قـــد هوى ظلْمـــاً بمنْ عـــاداتُه
أنْ يُنادي كلَّ من يهـــوِي لعـــا
قـــلْ لمـــنْ يـــطـــمـــعُ فـــي نـــائـــلـــه
قـــد أزالَ اليـــأسُ ذاكَ الطَّمَـــعَـــا

وتبدأ عملية التحوّل بتغييب الخصب الناتج عن الدهر أولاً وجعل عمل الإنسان قائماً على القول دون الفعل ثانياً :

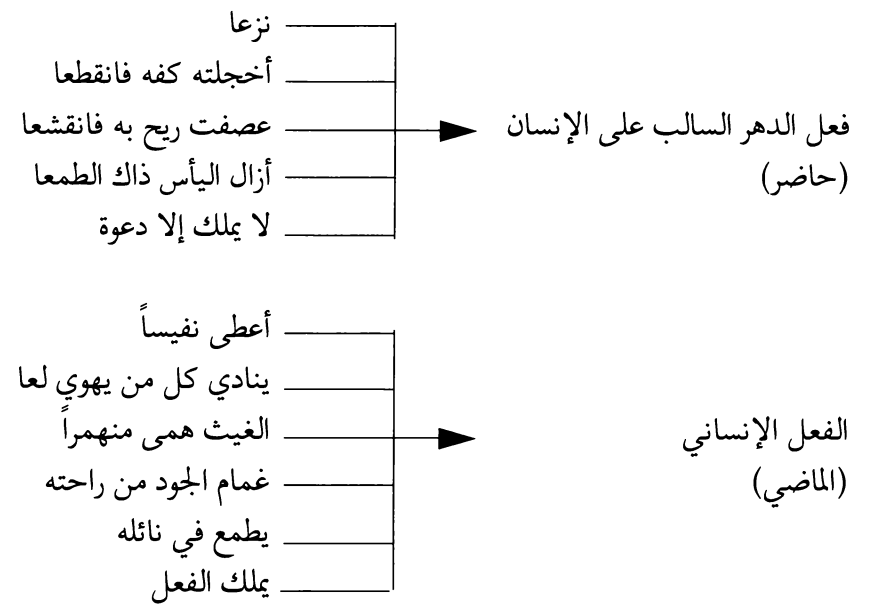
---

(١) الخنا : الفحش في المنطق .

راحَ لا يملكُ إلاّ دعـــــــــــــــوةً
جَـــبَـــر الله العـــفـــاة الضُّـــيَّـــعَـــا

وبهذا أيقن الشاعر أنّ سلطة الدهر قاهرة ، وأدرك أن التغيّر الطارئ على تجربته ناتج عن تنافر علاقته مع الدهر «قبح الدهر» .

وهناك إشارة لا بد من توضيحها في الصراع بين الإنسان والزمان في الشعر الأندلسي ، وهي أنّ الإنسان/الشاعر يتنافر مع الدهر ، لكنّه يواجهه بثقافة خاصة تقوم على حركة زمنية ، يستعرض فيها شريط الذاكرة ، وكأنه يجعل من الزمن ثقافة يقاوم بها الزمن نفسه . ففي الوقت الذي شعر فيه بالعجز أمام الدهر خلق مقارنة غير مباشرة بين الماضي والحاضر/مرحلة الخواء الإنساني ؛ ليعبّر عن قوة الدهر التي حوّلت زمن الإنسان الجميل والمليء قوة وحيوية إلى حاضر بائس وشقي .



يظهَر تفوّقُ الدهر على الإنسان الذي حاول خلق آليات ثقافية جديدة تبعده عن واقعه المؤلم ، فواجه الزمن الحاضر بزمن ماضٍ ، وقرن سعادة الماضي ببؤس الحاضر . محاولاً الابتعاد عن اللحظة الآنية والتمسكً بالماضي البعيد مغيّب الحزن وباعث السعادة .

وقد تزداد حدّة الصراع بين الإنسان والدهر عندما يُظهر الدهر أفعالاً تناوئ الإنسان ، وتبرز سلطة قاهرة على حياته ، كما في قول ابن الحدّاد الأندلسي[١] :

الدهر لا يَنْفكُّ مِنْ حَدَثَانه[٢]
والمرءُ منقادٌ لحكم زَمَانِهِ
فَدَعِ الزمانَ فإنَّه لم يَعتمِدْ
بجلالِه أحداً ولا بِهَوَانِهِ
كالمُزْنِ لم يخْصُصْ بنافع صَوْبه
أُفْقاً ولم يختر أذَى طُوْفانِهِ
لكن لبارِيه[٣] بَوَاطِنُ حِكْمَةٍ
في ظاهر الأضداد مِنْ أكوانِهِ
وعلمْتُ أنَّ السَّعْيَ ليس بمنجح
ما لا يكون السَّعْدُ من أعوانِهِ
والجِدُّ[٤] دون الجَدِّ[٥] ليس بنافع
والرُّمْحُ لا يمضي بغير سنانه
وسما إلى الملكِ الرِّضى ابنُ صمادح
فأدالني[٦] بالسُّخط من رِضْوانِهِ

---

(١) ابن الحداد الأندلسي ، ديوان ابن الحداد الأندلسي ، جمعه وحققه وشرحه وقدم له : يوسف علي طويل ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠م ، ص ٣٠١-٣٠٢ . وابن الحداد هو : أبو عبد الله محمد بن أحمد بن الحداد القيسي من مدينة وادي آش في إلبيرة . شغف في صباه بصبية نصرانية رمز لها باسم نويرة . استنفد أكثر مدائحه في المعتصم بن صمادح أمير المرّيّة ، لكنه سخط عليه فغادر إلى سرقسطة حيث المقتدر بن هود . ولبى نداء ربه بالمرية سنة ٤٨٠هـ . انظر : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق١ ، مج٢ ، ص٦٩١-٧٢٨ . وشوقي ضيف ، عصر الدول والإمارات «الأندلس» ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ص ١٩٧-١٩٩ .

(٢) حدثانه : نوائبه .

(٣) الباري : الخالق الكريم تعالى .

(٤) الجِدُّ : الاجتهاد في الأمر .

(٥) الجَد : الحظ .

(٦) أدالني : أبدلني .

وهوى بنجْـــمي من ســـمـــاءِ سَنَائه
وقـــــضى بحَطِّي مـن ذُرَى سُلْطانِـهِ

يرمز الدهر في قول ابن الحدّاد إلى قوة خفية غيبية لا يعرف كنهها لكنها شرط للنجاح والفشل . وهذا يُبرز قوة الدهر ومقدرته على التلاعب بحياة الشاعر الذي تظهر ،أيضاً ، معاناته في الحياة وشقاؤه فيها جراء فعل الدهر ، إذ يأتمر بأمره وينقاد لحكمه . ويزداد حجم المعاناة عندما يُظهر الشاعر يأسه من الدهر وتصرفه «فدع الزمان . . .» لتنقسم المعاناة قسمين : انقياده لحكم الدهر ، وتسليمه إلى اليأس .

لقد شبّه الشاعر الدهر بالمزن التي لا تخصّ مكاناً بالنفع أو الأذى . وهذا توسيع لدائرة الأثر الناتج عنه ، فلم يعد يفكّر بالذي تنزل به المصيبة ، ولا تهمّه قيمة الإنسان مهما كان قدره . بل ينزع منه السلطة والقوة ويمنحهما له أنّى شاء ؛ مما جعله قوة غالبة للإنسان . بيد أنّ الشاعر جعل منه عتبة دلالية يوفّق القارئ إلى فهم النص إذا ما استطاع شرحها وفهمها «الدهر لا ينفك» ، يؤكّد ذلك أنّ الحظّ بوصفه أداة من أدوات الدهر أصبح مسؤولاً عن نجاح الإنسان وسعيه في الحياة . فها هو حظّ الشاعر-رغم اجتهاده- مع الممدوح متهاوٍ بفعل قوة غيبية لا يُعرف سرُها :

وســـمـــا إلىً الملك الرضى ابن صـــمـــادح
فـــأدالـني بالسُّـــخط من رضـــوانِـهِ
وهوى بنجـــمي من ســـمـــاء سَنَانـــه
وقـــــضى بحطّي مـنَ ذُرَى سُلطانِـهِ

وتعمل لغة النص على خدمة الدهر أيضاً ، حيث أظهرت تشكيلاتها مركزية لضمير الغياب من بداية النص ، «حدثانه ، زمانه ، جلاله ، هوانه ، صوبه ، طوفانه ، باريه ، أكـوانه ، أعـوانه ، سنانه ، رضـوانه ، سنائه ، سلطانه» . ولا ريب أنّ هذا الاستخدام المكثف إشارة إلى تغييب الإنسان من الحياة ، كما أنّه يتماشى مع معنى تهميشه أمام مصدر القوة الغيبية «الدهر»

لقد أصبح الدهر في ثقافة الشاعر عاملاً رئيسياً في خلق معاناة الإنسان . وقادراً على بعث النجاح والفشل في حياته . لذا يُسلم أمره له ويعلن استسلامه وعدم مقدرته على صنع أيّ شيء .

لقد جعل الشاعر الأندلسي من الدهر لازمة تكرارية تدميرية شمولية للفعل الإنساني . تقوم بدور الطلل التدميري ، إذا ما اختصّ بالتحوّل الذي يغيِّر الحياة الإنسانية إلى معاناة دائمة واغتراب طويل . فالطلل يغيّر هذه الحياة بما يفرضه عليها من خلاء وإقفار ، والدهر يمتلك سلطة شمولية تحوّلها وتغيّرها من سعادة مطلقة إلى معاناة مستمرّة . ولتوضيح ذلك تتناول الدراسة أمثلة ثلاثة تكشف موقف الدهر من الإنسان .

يقول ابن الحدّاد[١] :

(أ)

وما أخَّرتني عن تناهٍ مبادئ
ولا قصرت بي عن تباهٍ مناشئُ
ولكنَّه الدهرُ المناقضُ فِعْلُهُ
فذو الفضل منْحطٌّ وذو النَّقْص نامئُ
كأن زماني إذ رآني جُذَيْلَهُ[٢]
قلاني[٣] فَلي منه عدُوٌّ ممالئ[٤]
فداريت إعتاباً[٥] ودارأت عاتباً[٦]
ولم يغنني أنِّي مُدار مُدارِئ[٧]
فألقيت أعباء الزمان وأهله
فما أنا إلاَّ بالحقائِقِ عابئُ[٨]

---

(١) ابن الحداد الأندلسي : ديوان ابن الحداد الأندلسي ، ص١٤٦- ١٤٧ .

(٢) جذيله : تصغير الجِذْل وهو أصل الشجرة .

(٣) قلاني : كرهني .

(٤) ممالئ : مساعد على إهلاكي .

(٥) إعتاباً : راضياً .

(٦) عاتباً : لائماً .

(٧) مدار ومدارئ : ملاطف .

(٨) عابئ : مهتم .

يقول ابن زيدون[١] :

(ب)

وكـــــــذا الـدهـر إذا مـــــــا
عـــــــــــــزَّ نـاسٌ ذلَّ نـاسُ
وبـنـو الأيـام أخـــــيـــــا
فٌ[٢] : سَـــراةٌ[٣] وخِـــســـاسُ
نـلـبـس الـدنـيـــــا ، ولـكـنْ
مـــــتْـــعَـــةٌ ذاكَ اللبَـــاسُ

ويقول المعتمد بن عبّاد[٤] :

(ج)

من يصـــحب الدهر لم يعـــدم تقلُّبَـــه
والشـــوك ينبتُ فـــيـــه الوردُ والآسُ
يَمُـــرُّ حـــيناً وتحلو لي حـــوادثه
فـــقلَّمـــا جـــرحتْ إلا انْثَنَتْ تاســـو

تصوّر هذه النصوص العلاقة بين الإنسان والدهر ، وتنقل موقف كلّ منهما من الآخر .

فموقفُ ابن الحداد في النص (أ) يُظهر دلالة سلبية لسلطة الدهر ، فهو الذي ينقض فعله ، ويحطّ من أصحاب الكفاءات ، ويرفع شأن أصحاب السفه والجهل . وهذه كفاءة عالية في تغيير أمور الإنسان ، تنمّ عن ثقافة سالبة تجاه الإنسان ، بيد أنّ الشاعر يطاله نصيب منه . فبعد أن فاخر بمحتده ومنشئه دار عليه الدهر واتخذ ضده أفعالاً ، رمته باليأس :

---

(١) ابن زيدون : ديوان ابن زيدون ورسائله ، ص ٢٧٤- ٢٧٥ .

(٢) أخياف : مختلفون .

(٣) سراة : جمع سريّ وهو الماجد السخي .

(٤) المعتمد بن عباد ، ديوان المعتمد بن عباد ، ص١٠٧ .

فـــألقـــيتُ أعـــبـــاءَ الزمـــانِ وأهلَه
فـــمـــا أنا إلا بـالحـــقـــائق عـــابئ

وكي يواجه الشاعر صنيع الدهر تحداه بثقافة الاستهتار وعدم الاهتمام فلا يضيره فعله «ألقيت» ولا يعبأ إلا بالحقائق «فما أنا إلا بالحقائق عابئ» . والمفارقة التي يثيرها الفعل «ألقيت» تتساوق مع هذا المعنى ، فرغم أنّه يحمل معنى اليأس فإنّه يمكن أن يشير إلى تهميش الدهر وعدم الاهتمام بفعله .

ويؤدي الدهر دوراً شبيهاً بهذا الدور في النص (ب) فيتحكّم في الحركة الإنسانية ، اعتماداً على ثقافة المراوغة ، والتقلب ، وعدم الثبات على حال . فلقد كشف صوت الشاعر في البيت الثاني «وكذا الدهر» رؤية يقينية سالبة له ، أما البيت الثالث فتظهر فيه الدنيا التي يصرفها الدهر قصيرة الوقت ، وآيلة إلى الزوال ، غير أنّ الشاعر يفهم سرها فيعلم أنّها متعة زائلة ؛ مما ينمّ عن معرفة وخبرة بها :

نـلـبـس الـدنـيـــــــا ، ولـكـن
مـــتـــعـــةٌ ذاك الـلـبـــاسُ

أمّا المعتمد بن عباد فقد وجد في تقلُّب الدهر وسيلة للتعبير عن التحولات العظيمة التي يتركها على حياة الإنسان ، وقوله هذا مثال على الدهر الذي يجرح ويداوي ؛ لذا وصفه بالحلو حيناً والمر حيناً آخر :

يَمُـــرُّ حـــيـناً وتحلو لي حـــوادثُه
فـــقلَّمـــا جـــرحتْ إلا انثنتْ تاسُـــو

ومن هنا فإنّه ينقل رؤية الإنسان في تجربته مع الدهر الذي يبدو قوة لا تواجه . ويجسد حذقه بهذه القوة . فالدهر-حسب وجهة نظره- مراوغ متقلب ، بيد أنّ البيت الأول جاء بمثابة النصيحة للذي يصحب الدهر ألاّ يأْمن تقلّبه .

تشكّل الخبرة التي يملكها الشاعر في معرفة الدهر ثقافة لمواجهته ، وبالتالي مواصلة التحدي الإنساني له . وبذلك تتسم صورة الإنسان أمامه ، بالثبات وعدم الخوف . في حين يهتز الموقف الإنساني ، أمام الدهر في النصين (أ ، ب) .

لقد استحضر الشاعرُ الثباتَ في النص (ج) فبات يقيناً أنّ ثقافة التحدي التي

اتّبعها ابن الحداد وابن زيدون يجب أن تتلخص في نص المعتمد بن عباد ، إذ على الإنسان أن يحذر من تقلّب الدهر وتلوّنه .

وبقي الشعراء الأندلسيون يصوّرون ما يحدثه الدهر من مصائب وما يسببه من عذاب في حياتهم ، ولكنهم يُخرجون ذلك بصور متنوعة . فهذا ابن اللبانة يدخل مع الدهر في صراع يخرج منه مخدوعاً ومهزوما .

يقول في واحدة من قصائده[1] :

رماني الدهرُ منْ كلِّ النواحي
فأنبتَ في مقاتلِيَ النبالا
وصيَّرني غريباً في مكان
به الغرباءُ تكتَسِبُ العِيالا
وثأري ممكن عند الليالي
ولكنْ قد تعذَّر أن ينالا
فما أعطت نجادي شِسْعَ نعلٍ
ولا أدَّتْ بسابحتي عِقالا
ولو كاشفتُ فيه لكنت صبْحاً
ولكنِّي انخدعْتُ فكنْتُ آلا[1]

يصف ابن اللبّانة موقفاً سلبياً للدهر إزاء الإنسان . ويبدو أنّه موقف شديد الأثر ، يزداد إثره تفكير الإنسان في ما يحدث له من آلام وأحزان . لكنّه يقرر مواجهته وحيداً دون أن يملك وسائل تحدث شيئاً ما . ها هو الدهر يتحرّك إلى الإنسان لينزل المصائب به ، ويركّز وظيفته حول إفنائه ، ليفرض سطوته ويشكّل ذاته أمام تهاوي الذات الإنسانية «رماني الدهر ، وصيرني» .

وكما لم يستطع الشاعر مقاومة أفعال الدهر وأخْذ ثأره منه أخفق ، رغم محاولاته المتكررة ، في حماية ذاته «فأنبت في مقاتلي النبالا» لاسيما إذا رُمي بأكثر من مصيبة وبأكثر من أداة في الآن الواحد .

---

(١) ابن اللبانة ، شعر ابن اللبانة الداني ، ص٧٨ .

(٢) الآل : السراب .

كان ذلك مدعاة لأن يُمنى الشاعر بخيبة أمل عظيمة تعمّق فيه القلق والحيرة ، وتعلن عجزه عن مقاومة أفعال الدهر ومصائبه ، وألا يتحداه ولا يواجهه ، إنما يعترف بهزيمته وفشله . ذلك لأنّ الدهر-كما صوّره- قادر على تلوين صراعه معه ، فهو يكاشفه فيقهره حيناً ، لكنه قد يلوذ بالمكر فيقهره بالخديعة حيناً آخر ، هذا ما تشهد به عظمة الآثار التي تركها على الإنسان : صيّره غريباً ، وما أعطى نجاده شسع نعل ، ثم خدعه وحوله آلا :

ولو كاشفْتُ فيه لكنت صبْحاً
ولكنِّي انخدعت فكنت آلا

هكذا وضعتنا مراوغات الدهر في حركة ضدية نشرت أثرها في بناء النص ومعماريته ، فالبيت السابق تنضوي تحته مقابلة صريحة بين الصبح والآل . وهي ثنائية تشير إلى جدلية الحقيقة والخيال التي تُبرز- بسبب تمويه الدهر- أثرَ الخديعة على الشاعر .

لقد ورد ذكر الدهر عند ابن اللّبّانة وروداً يلفت انتباه الدارس لشعره . وربما اقترن هذا الحضور ، لاسيما في الشكوى ، بالذم واللاتصالح الناتجين عن تحوُّل الدهر ووقوفه ضد الشاعر . ما سنلحظه في قراءة النموذج التالي من شعره ، حيث يقول نادباً المعتمد حينما رآه مسجوناً[1] :

لكل شيءٍ من الأشياءِ ميقاتُ
وللمنى من منائيهن غاياتُ
والدهرُ في صبْغة الحرباءِ منغمسٌ
ألوان حالاته فيها استحالاتُ
ونحن مِنْ لُعبِ الشّطرنْج في يده
وربما قُمِرَت[2] بالبيدقَ[3] الشاةُ
فانفضْ يديك من الدنيا وساكنها
فالأرضُ قد أقفرتْ والناسُ قد ماتوا

---

(١) ابن اللبانة ، شعر ابن اللبانة الداني ، ص٢٤ .

(٢) قمرت : غلبت

(٣) البيدق : الجندي في لعبة الشطرنج .

وقُلْ لعالِمها السفليِّ قد كتمتْ
سريرة[1] العالم العلويِّ أغماتُ
طَوَتْ مظلَّتُها لا بل مذَلَّتُها
من لم تزلْ فوقَه للعز رايتُ
من كان بين الندى والبأس أنصلُه
هندية ، وعطاياه هنيداتُ[2]
رماه من حيثُ لم تسترْه سابغةٌ
دهرٌ مصيباتُه قبل مصيباتُ
وكان ملء عيان العين تُبْصِره
وللأماني في مرآه مرآةُ

يصوّر ابن اللبانة في هذا المثال حزنه الشديد لما حلّ بالمعتمد أمير إشبيلية بعد أسْره في أغمات ، وقد بيّن أنّ الدهر وصروفه سبب مباشر في ذلك ، وكأنّه القوة التي أحدثت ما طرأ على حياة المعتمد من تغيير .

وحتى يتضح أمر الدهر/القوة أكثر ، كان جديراً بالشاعر أن يشخصنه وأن يظهره بهيئة مرئية ، فحوّله إلى حرباء قادرة على التشكل بصور وهيئات متعددة :

والدهرُ في صبْغة الحرباءِ منغمسٌ
ألوان حالاته فيها استحالاتُ

أمّا صورة الإنسان ، فإنّها تمثّل الخير في الحياة . تلك الحياة التي يُمرُّ الدهر حلاوتها ، ويهدم ما ابتناه الإنسان فيها من مجد وعز . ويبدأ الصراع الذي يزيده حدّة وانفعالاً ، صيرورة الإنسان أداة مطواعة يحركها الدهر كيفما شاء ، فهو ليس إلاّ أحجار شطرنج تؤدي دوراً بلا إرادة :

ونحن من لُعب الشطرنْج في يده
وربَّما قُمِرَتْ بالبيدق الشاةُ

---

(١) سريرة : ما يُكتم ويُسرُّ .

(٢) هنيدات : جمع مفرده هنيدة ، تصغير هند وهي اسم للمئة من الإبل .

إنّ الدهر/ القوة قادر على القيام بمهام عديدة في ثنايا الحياة الإنسانية ، فإضافة إلى أنه يتجلّى مرة أخرى صريحاً بلفظه «والدهر . . . دهر» فإنه يشمل بفعله السالب صعداً كثيرة من حياة الإنسان . فاستحالاته واضحة الأثر ، وهي تغيّر الأشياء وتحولها بطريقة خاصة . إذ استحال قناصاً يُنزل المصائب بالكريم ، ويرمي البطل الشجاع ، ويحيل قوّته ضعفاً :

ربّما قمرت بالبيدق الشاة . .
الأرض قد أقفرت والناس قد ماتوا . .
كتمت سريرة عالمه العلوي «المعتمد» أغمات . . .
رماه . . دهر

من الممكن أن يضعنا هذا النص أمام الصراع الرامز بين ثقافة الخير وثقافة الشر ، فالدهر يمثّل جانب الشر ، والإنسان يمثّل جانب الخير . ويحقق الشرّ النصر بما يملكه من قوة عظيمة .

لقد بني الدهر في فكر الإنسان العربي على عظمة الفعل . واتصف بالمخيف والمحير معاً . وهذا ما توحي به الأمثلة الشعرية الآتية عندما تبين ضعف الإنسان وخوفه منه .

فها هي الخنساء تقول[١] :

تعـــرَّقني الدّهرُ نهـــــــاً وحَـــزَّاً
وأوجـــعني الدَّهرُ قـــرعـــاً وغَـــمـــزاً

وها هو جريرٌ يتحدث عن حوادث الدهر ، فيقول[٢] :

والـدهر بَـدَّلَ شـــيـــبَـــة وتَحَنيـــاً
والـدهـرُ ذو غِـــــيَـــــرٍ لـه أطـوارُ

---

(١) الخنساء ، شعر الخنساء ، تحقيق وشرح : كرم البستاني ، دار المسيرة للصحافة والطباعة والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٢م ، ص١١٥ .

(٢) جرير ، ديوان جرير ، شرح : حمدو طماس ، دار المعرفة ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص١٥٢ .

ويقول ابن وهبون[1] «شاكياً الدهر والأيام لعدم التفاتهما إلى قدراته والزمن الذي تنهش فيه الكلاب فرائس الأسد ، فأصحاب المعالي والمجد مثله ضائع قدرهم»[2] :

وإني لفي دهرٍ فرائس أسده
سدىً عبثت فيه نيوبُ كلابِ

أمّا ابن زيدون فتحولت مصائب الدهر لديه رثاءً عميقاً ، كما سيوضح في قوله[3] :

هو الدهر فاصبْر للذي أحدثَ الدهرُ
فمن شِيَم الأبرار- في مثلها- الصبرُ
ستصْبِرُ صَبْرَ اليأسِ أو صَبْرَ حِسْبَةٍ[4]
فلا ترضَ بالصبْرِ الذي معه الوِزْرُ

يمثّل هذان البيتان النفس الإنسانية المقهورة ، وهما مثال جميل لصراع الإنسان مع الدهر ، إذ نلحظ أنّ قدرة الدهر تضغط على الإنسان ، بيد أنّ أثرها يبدو عميقاً في حياته . لكنه ببصيرة الإنسان/الشاعر جعل من الصبر سلاحاً ناصعاً في مواجهة الدهر ؛ الذي سيصاب بانكسار شديد حال رؤيته للشاعر وهو يصمد ويجالد ، وإذا ما

---

(١) مبارك الخضراوي ، ابن وهبون «المدونة» ، ق٣ ، مجلة دراسات أندلسية ، تونس ، ع ١٦ ، ١٩٩٦م ، ص٨٠ . وابن وهبون هو : أبو محمد عبد الجليل بن وهبون ، مولده ومنشؤه بمرسية . وفد على المعتمد بن عباد في إشبيلية ، وعندما نفي المعتمد إلى أغمات اتجه عائداً إلى مرسية ، وبالقرب منها لقي قطعة من خيل النصارى فاشتبك معهم وقتل على أيديهم سنة ٤٨٤هـ . انظر : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق٢ ، مج١ ، ص٤٧٣-٥١٩ . ومحمد مجيد السعيد ، الشعر في ظل بني عباد ، مبطعة النعمان ، النجف ، ط١ ، ١٩٧٢م ، ص ٣٠٢-٣٠٥ .

(٢) حميدة البلدواي ، الزهو بالشاعرية عند شعراء الأندلس (عصر الطوائف والمرابطين) ، مجلة دراسات أندلسية ، تونس ، ع ٢٨ ، ٢٠٠٢م ، ص٣٩ .

(٣) ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون ورسائله ، ص٥٣٩ .

(٤) حسبة : الأجر .

صمد أمام الموت أعظم قوة قاهرة له ، فإنه بطبيعة الحال سيهزم الدهرَ ويُبعد حزنَه في أية محنة أخرى .

يعمّق الحزنُ الذي حلّ بالشاعر نتيجة موت الإنسان (أم أبي الوليد بن جهور) إحساسه بالمواجهة أكثر ، ويولّد وعيه بقوة الدهر وديمومة أثره «هو الدهر» ، فمع أنّ سلاح المواجهة حاضر إلا أنّ الدهر القوي تقدّم لغوياً ؛ لأن أحداً لا يستطيع أن يتقدم عليه . لتزداد بذلك حدة الصراع من سيطرة الدهر وتكرار ذكره . ومن انفعال الشاعر وإصراره على التحدي عندما رفض الصبر المتبوع بالوزر .

لقد شكّل الدهر في تصور الشعراء الأندلسيين قوة خفية تتحكم في حياتهم وتسيطر على إرادتهم حتى أصبح سبباً في كل ما يعرض لحياتهم من شقاء ومعاناة . وتأسيساً على صورة الدهر هاته بُنيت قصائد الشعراء على خوف الإنسان الناتج عن صروف الدهر المتعددة .

تيه الليل/ثقافة الضياء:

يعدُّ الليل أحد موضوعات الشعراء ، بحيث يعمدون إليه ويصفونه بذاته ، وهو استثناء لأوقات أخرى وردت في الشعر العربي ، فالإنسان العربي في العصر القديم ، كما ستظهر أمثلة شعرية في الليل ، يعاني أهوال الليل ، ويقضي ظلامه وحيداً .

»ولمَّا كان الليل ظاهرة تطلّ على ذاك الإنسان كل يوم تعامل معها بما توحي له من خير أو شر فصيَّرها جزءاً من حياته ومنحها ما تستوجبه من هذه الحياة . وقد تعامل مع هذا المعنى شعراء كثيرون في القديم . فلا يستطيع أحد أن يتناسى صورة الليل عند امرئ القيس أو النابغة الذبياني أو المتنبي الذي انطلق من كون الليل زماناً للرعب ، والبيداء مكان هذا الرعب ، ثم جعل الخيل وهي رمز لقوته وعزيمته ، قادرة على طي ذاك الرعب في زمانه ومكانه«[1] . فقال[2] :

---

(١) انظر : عبد القادر الرباعي ، جماليات المعنى الشعري «التشكيل والتأويل» ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩م ، ص ١٩٧-٢٠١ .

(٢) المتنبي ، ديوان المتنبي ، اعتنى به وشرحه : عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص٢٥٧ .

الخـــيلُ والليلُ والبـــيـــداءُ تعـــرِفُني
والســـــيفُ والرمحُ والقـــرطاسُ والقَلَمُ

ويظهر عمرو بن الأهتم بن سميٍّ السعدي المِنْقَريّ صورة الليل قائلاً[١] :

يعـــالج عـــرنينا[٢] من الليل بارداً
تـــلُـــفُّ ريـــاحٌ ثـــوبـــه وبُـــروقُ

مع كل ذلك ، فالمرء لا يعدم وجود أمثلة توحي بما يخالف هذه الرؤية ، فلم يكن ليل المعرِّي إلاَّ صبحاً يأتلق فيه الأمل[٣] :

رب ليلٍ كـــأنه الصـــبحُ في الحس
ن وإن كـــان أســـودَ الطيلســـانِ[٤]
قـــد ركـــضْنا فـــيـــه إلى اللهـــوِ لمّاَ
وقف النجمُ وقـــفـــةَ الحَـــيـــرانِ

خلاصة الأمر أنّ الليل أصبح في خيال الإنسان العربي عامل حزن وعامل فرح في آن ، وتحوّل في هذا الخيال «من كونه ظاهرة طبيعية إلى كونه زماناً لتجارب حياتية تجسّدت فيها رؤى الشعراء ومواقفهم ومشاعرهم»[٥] وأصبح ، أيضاً ، واحداً من الموضوعات التي برز من خلالها الضد بين الإنسان والزمان .

أمّا الشعر الأندلسي فلم تُقيَّض له دراسة تسلِّط الضوء على هذا الجانب المهم من الليل . الأمر الذي سيجعل هذه الدراسة تعمل على كشف تجلياته الدلالية

---

(١) المفضل الضبي ، المفضليات ، تحقيق : أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، بيروت-لبنان ، ط٦ ، د .ت ، ص١٢٦ .

(٢) العرنين ، الأفق ، والمراد به هنا أول الليل .

(٣) أبو العلاء المعري ، ديوان سقط الزند لأبي العلاء المعري ، تحقيق : عمر فاروق الطباع ، دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص١٣٣ .

(٤) الطيلسان : لباس يلبسه الخواص من العلماء وهو أصلاً من لباس العجم .

(٥) عبد القادر الرباعي ، جماليات المعنى الشعري ، ص٢٠٢ .

خاصة وأنّها تجليات عميقة الجذور في هذا الشعر .

يقول ابن شهيد الأندلسي[١] :

ولّما رأيتُ الليلَ عسكر قُرُّه[٢]
وهبَّتْ له ريحان تلتطمانِ
وعمَّم صُلْعَ الهَضْبِ من قطْر ثلْجه
يدان من الصِّنَّبْر[٣] تبتدرانِ
رفعْتُ لساري الليل نارين فارْتأى
شعاعين تحت النَّجْم يلتقيانِ
فأقبل مقرورَ الحَشَا لم تكن له
بدَفْع صروف النائباتِ يدانِ
فقلت : إلى ذاتَ الدُّخَان ، فقال لي :
وهل عُرِفَتْ نارٌ بغير دخانِ؟
فملْتُ به أجرُّه نحو جمرةٍ
لها بارقٌ للضيْف غيرُ يماني
إذا ما حَسا ألقمْتُه كلَّ فَلْذَةٍ
لفرْخة طيرٍ أو لسخلَةِ ضانِ
فما زال في أكلٍ وشرْبٍ مُدارَكٍ
إلى أن تشهَّى التَّرْكَ شهوةَ واني
فألحفْتُه فامتدَّ فوق مهاده ،
وخدّاه بالصهباء يتَّقِدانِ
وما انفكَّ معشوق الثَّواءِ[٤] نُمدُّهُ
ببشْرٍ وترحيبٍ وبسط لسان

---

(١) ابن شهيد ، ديوان ابن شهد الأندلسي ، ص١٦٧- ١٦٨

(٢) قره : برده .

(٣) الصنبر : الريح الباردة .

(٤) الثواء : البقاء .

تُغنِّيــه أطيــارُ القِــيــانِ إذا انتَــشَى
بصَنْج وكــيــثــار وعُــود كِــرانِ
ويســمــو دُخَــانُ المَنْدَلِ الرطْبِ فــوقــه
كــمــا احــتــملتْ ريحٌ مــتــونَ عُــثــانِ[1]
إلى أن تشــهَّى البــيْنَ من ذات نفــســه
وحــنَّ إلى الأهــلــينَ حنَّــةَ حــــــانِــي
فــأتبــعــتُــه مــا ســدَّ خلَّةَ حــالــه
وأتبــــــعــني ذِكــــــراً بَكَلّ مَكانِ

سرد علينا ابن شهيد حادثة أحد التائهين ليلاً معتمداً على تقنية القص الرامز . فعندما دخل الليل وزاد برده أشعل ابن شهيد النار كي يهتدي بها ساري الليل الذي يقتله البرد والجوع ، وفعلا جلس بجانب جمرة من النار وأخذ يأكل حتى شبع ، ثم خلد إلى النوم طلباً للراحة . وقد فعل ، وحال صحوه سمع غناء عذباً ، إلى أن طلب المغادرة تحناناً إلى الأهل ، حاملاً معه ما يسد حاجته . كل ذلك كان مشفوعاً من الشاعر بالترحيب وحسن الضيافة حتى صار يُذكر بكرمه وجوده في كل مكان .

يشكّل الليل في هذا الموتيف القصّي ضغطاً على الإنسان ، فرياحه تتلاطم وبرده شديد ، وينقسم دور الإنسان تجاهه قسمين على النحو التالي :

١- الإنسان التائه : لا يملك فعل المقاومة ، بل يسيطر عليه الليل بظلامه ووحشته .

٢- الإنسان الذي يؤدي دوراً نبيلاً يقاوم بواسطته ضغط الليل وقهره ، وينقذ به التائه من الضياع والموت .

ولعل دقة النظر في هذه الأبيات تكشف عن أنساق أربعة تجعلنا في حقيقة الأمر قادرين على بسط ثقافة الكرم ، وتفكيك خيوطها أمام القارئ ، وهذه المحاور هي :

١- النار : إنّ المعنى الأعمق للنار لا يتأتّى إلا من خلال النظر إلى العلاقات الاجتماعية التي تثيرها ، فالذي يمشي في الليل يتشهّى أية إشارة يتعلّق بها من شدة الخوف ، وها هي النار تقول له : فلتأنس عندي لأنّ ثمة إنساناً بجواري أشعلني ؛ فتحولت بذلك إلى دليل على وجود الإنسان . لقد أُشعلت النار في

---

(١) عثان : الدخان والغبار .

وسط الليل البهيم مشكلة تنافراً صريحاً مع الليل . فمادام الليل يبعث الخوف والرعب فإنّ النار تنشر الفضيلة بضيائها وإشعاعها ليصل الأمن إلى قلب الإنسان .

إنّ إشعال النار في العماء الليلي يرمز من قبل الشاعر إلى إقامة الحياة في عالم المستحيل . حيث سعى الشاعر ، بثقافة النار ، إلى إشاعة النور والحياة والأمن في الظلام الدامس . وأصبحت النار رمزاً لثقافة الإنسان ، الذي يقيم الحياة ولا يخشى الليل ، وينقذ التائهين ، غير القادرين على الخروج من رهبة الزمن .

٢- الظلام : الليل ويتشكل رامزاً لقهر الإنسان وموته ، وهو شديد البرد ، ورياحه تتلاطم :

ولما رأيت الليل عسكر قُرُّهُ
وهبَّتْ له ريحان تلتطمان
وعمَّم صلْعَ الهضب من قطر ثلجه
يدان من الصِّنَّبْرِ تبتدران

فلاحظ كيف تلتطم الرياح في أثناء هبوبها وكيف يعسكر الليل ببرده القارس ، وكيف يتوه الإنسان ولا يستدل طريقه . هذا ما أثار إنسانية الشاعر الذي أوجد النار أداة قهرية لإيقاع الليل البهيم :

رفعتُ لساري الليل ناريْن فارْتأى
شعاعين تحت النجم يلتقيانِ
فأقبلَ مقْرور الحشا لم تكنْ لَه
بدفْع صُرُوفِ النائباتِ يدانِ

٣- الشاعر ، مثال الإنسان الذي لا يضن بمال في سبيل الآخر ، وينم فعله عن كل موقف نبيل . فهو يبذل كل ما يملك من أجل التائه المسكين ؛ محاولاً المحافظة على حياته بواسطة الكرم المتجلّي في تعداد أنواع الطعام الذي قُدِّم له (طير, ضان) ومن خلال الحس الإنساني المتحضر في الشعور معه وفي التعامل مع مأساته كإنسان تائه ، يقضي عليه الجوع «ألقمته» :

إذا مـــا حَـــسَـــا ألقـــمْـــتُـــهُ كلّ فلْذَة
لفـــرخـــةِ طيـــرٍ أو لســـخلَة ضـــانِ
فـــمـــازال في أكلٍ وشـــربٍ مُـــدارَكٍ
إلى أن تشـــهَّى التـــرْكَ شـــهـــوة واني

٤- يظهر كل من التضحية والدم -وإن كانا بأسلوب غير مباشر- في حديث الشاعر عن الكرم ، وهو يقدِّم الطير والضأن قرى لضيفه ، إذ تثير هاتان الضحيتان المشهد الدموي ، الذي تحوّل في عمل الشاعر إلى عامل مواجهة للضياع الإنساني/الموت .

إن تحدّي الشاعر للزمان فيما تقدَّم قائم على إشعال النار التي أنارت آفاق الزمكان في آنٍ واحد فأصبحت وسيلة من وسائل النجاة وأداة من أدوات الألفة والاندغام بين الإنسان-الإنسان ، والإنسان- المكان ، والإنسان- الزمان . فبها سطع النور في الظلام ، وبواسطتها اهتدى التائه في المكان ، ومن خلالها صُنع الطعام/الكرم الذي أصبح فعلاً إنسانياً إيجابياً مهماً في العلاقات الإنسانية ؛ لا سيما وهو «لب العلاقة بين الذات والآخر ، وهو ضابط السلوك بين الإنسان والإنسان ، في الموقف من الغريب والمحتاج والضعيف ، وفي السماحة والأريحية النفسية وقبول الآخر ، وفي حس الأمان والتأمين والتواصل الإنساني غير النفعي»[١] .

وقد برز الليل عند ابن شهيد حديثاً نفسياً ، ومناجاة للهم ، ومحنة وابتلاء . إذ قال يمدح عبد العزيز بن عبد الرحمن بن المنصور صاحب بلنسية بعد سنة ٤١٢هـ[٢] :

ولربَّ ليلٍ للهـــمـــوم تهـــدَّلت[٣]
أستـــارُه فـــمـــحـــا الصُّـــوى[٤] بســـتـــورِهِ

---

(١) عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت- لبنان ، ط٢ ، ٢٠٠١م ، ص ١٥٢- ١٥٣ .

(٢) ابن شهيد ، ديوان ابن شهيد الأندلسي ، ص ٧٨- ٧٩ .

(٣) تهدّلت : استرخت .

(٤) الصّوى : جمع الصوة وهي حجر يكون هادياً للمسافر .

كـالبـحـر يضـرب وجـهـه في وجـهـه
صـعـبٌ على العُـبَّـار وجـهُ عـبـورِهِ
طاولتـه من عَـزْمـتي بِمُـضـبَّـرٍ(١)
أثـبـتُ هـمـي فـي قـرارةٍ كـورِهِ
وعليَّ للصـبـر الجـمـيل مُـفـاضـةٌ(٢)
تلقى الرَّدى فـتـكـلُّ دون صَـبـورِهِ
وبـراحَـتـي من فـكـرتي ذو ذُكْـرةٍ(٣)
عَـهـدَتْ تذاكـرني بطبعٍ ذَكـيـرِهِ
فـردٌ إذا بعـثـتْ دياجي صَـرْفِـه
هولاً عليَّ ، خـبـطتُ في دَيْجَـورِهِ(٤)
حـتى بدا عـبـدُ العـزيز لناظريْ
أملي ، فـمـزَّقْتُ الدُّجى عن نورِهِ

تنقل هذه الأبيات صورة الليل وتحدِّد موقف الشاعر منه . وحتى تتضح هذه الصورة شبهه ببحر تَتلاطم أمواجه ولا يسهل عبوره على العبَّار . وما جعْل الليل بحراً إلا تعبير عن حجمه الضخم الذي يضيع ويتوه فيه الإنسان . ويقاوم الشاعر هذا الليلَ بعد أن أضفى عليه صفات ، «طاولته» ، أنسنته ، وجعلت منه شخصاً عظيم الفعل . فقد طاوله الشاعر ، ورأى فيه قوةً تحتاج إعداداً قوياً .

وهذا يستدعي ابنَ شهيد إلى خلق أدوات مادية عينية يقاوم بها القوة الطاغية . فكانت الفرس «بمضبر» أولى هذه الآليات ، مضيفاً لها أدوات القتال الضرورية «الدرع ، السيف» . هكذا المكان الواسع العظيم لا تقاومه إلا قوة عظيمة ، وكأنّ مجيء الفرس بما تعنيه عند العرب من قوة وتحدٍ أصبح اعترافاً بقوّة البحر العظيم/الليل بالنسبة للشاعر .

---

(١) المضبر : الفرس الموثق الخلق .

(٢) المفاضة : الدرع الواسعة .

(٣) الذكره : حدة السيف .

(٤) ديجوره : ظلامه .

إنّ هزيمة الليل لا تتأتّى بسهولة -كما يُظهر النص- فأنسنته بهذا الشكل تضفي عليه هالة سحرية عظيمة ؛ لكنّ هذه العظمة ما إن يبدو الممدوح تزول ويخرقها الشاعر كما لو أنّها لم تكن قوة على وجه الحقيقة . وهذا ربط واضح للممدوح بالخارق المعجز سيما أنّه الوحيد القادر على مقاومة الظلام وبث النور والضياء في حياة الشاعر . وهذا ما يفسّر أنسنة الليل التي افتعلت المدح واستحضرت الإنسان المثال القادر على هزيمة الليل وتخليص الشاعر من همه وأرقه .

يعكس هذا الصراع بوضوح التوتر النفسي الذي كان يطبق على الشاعر . وهو توتر حُمل عليه ابنُ شهيد ؛ لأنّه كان يتطلع إلى عون الممدوح ومساعدته .

لقد اتصف الليل عند ابن شهيد بالهم والظلمة والقوة «فمحا الصُّوى بستوره» ؛ لأن تجربته شاعراً تطول لتكتظ بالمتاعب والأخطار ، وتعكس شقاءه ومعاناته في الحياة . فالليل بالنسبة له متخيل وليس ليلاً عادياً . ولا يمكن - بناء على ذلك- أن يرتبط بدلالة ثابتة ، بل يجب أن تختلف دلالته من قصيدة لأخرى .

هذا ما ستعالجه الدراسة في أمثلة أربعة من شعر ابن زيدون . يقول في المثال الأول[1] :

(أ)

رَمتْني الليالي عن قسيِّ النوائبِ
فما أخْطأتْني مُرسَلاتُ المصائبِ
أَقَضِّي نهاري بالأماني الكواذبِ
وآوي إلى ليلٍ بطيءِ الكواكبِ وأبطأُ سارٍ كوكبٌ بات يُكلأُ

ويقول أيضاً[2] :

(ب)

إن كان عادكُمُ عيدٌ ، فربَّ فتىً
بالشوَّق قد عاده- من ذكركم- حَزَنُ

---

(١) ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون ورسائله ، ص١٣٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ص١٦٣ .

وأفـــردتْه الليـــالي من أحـــبّـــتِـــه
فـــبـــاتَ يُنْشـــدُها- مما جنى الزَّمَنُ
بِـمَ الـتـــــعـلـلُ[1] لا أهلٌ ولا وطـنٌ
ولا نـديمٌ ولا كـــــأسٌ ولا سـكـنُ[2]

ويقول[3] :

جـــفـــاءٌ هو الليلُ ادلَهمَّ ظلامُـــهُ
فـــلا كـوكبٌ للعُـذْرِ في أفْـقِـه يَسْـري

وفي المثال الأخير يقول[4] :

وليلٍ أدمْنا فـيـــه شُـــرْبَ مُـــدامـــة
إلى أنْ بدا للصـبح- في الليل- تأشـيـرُ
وجـاءتْ نجـومُ الصـبحِ تضـربُ في الدُّجى
فـــولّتْ نجـومُ الليل والليلُ مـــقـــهـــورُ
فـــحُـــزْناً من اللَّذّات أطيبَ طِيْـبـهـا
ولـم يـعْـــرُنا همٌّ ولا عـــاق تكـديرُ
خـــلا أنَّه لـو طالَ دامتْ مـــسـرَّتي
ولكنْ ليـالي الوصلِ فـيـهنَّ تقـصـيْـرُ

يظهر الليل في أبيات ابن زيدون (أ) رامزاً لقوة قاهرة ترمي الإنسان بالمصائب ولا تخطئ الإصابة في أثناء ضربها . وإذا كان ابن شهيد رأى في انقضاء الليل خلاصاً من القوة الضاغطة على حياته ؛ فإنّ ابن زيدون لا يرى ذلك ، لأن الصبح- من وجهة نظره- تحوَّل إلى أمان كاذبة ؛ فوجد الاندغام في عالم الليل أجدى وأيسر حالاً «آوي

---

(١) التعلل : التسلي .

(٢) اقتبس الشاعر هذا البيت من قصيدة للمتنبي .

(٣) ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون ورسائله ، ص٢٩٥ .

(٤) المصدر نفسه ، ص٢٤٥

إلى ليل» ؛ ليكتشف- فيما بعد العالم الطويل الذي يزيد حياته ألماً وعذاباً . وتشتد لوعته أمام الليل حينما يمر بطيئاً ، وحينما يرميه بالمصائب «وآوي إلى ليل بطئ الكواكب ، رمتني الليالي» . وبهذا عُرفَ الليل عند ابن زيدون بقسوته وتسلُّطه على الإنسان ، كما هو عند النابغة الذبياني[1] :

كليني لهمٍّ يا أميمة ناصبِ
وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكبِ
تطاول حتى قلتُ ليس بمنقضٍ
وليس الذي يرعى النجومَ بآيبِ

يلتقي هذان القولان في أنّ صاحبيهما ينزحان إلى الليل ، حيث يلقيان بنفسيهما صاغرين إليه بعد أن أصبح مصدر همٍّ وخوف لهما ، فعبَّر كلاهما عما يريده صاحبه بأسلوبه وكلماته ، وهذا تعالقٌ نصي يُحدث تأثيراً ما لدى المتلقي إذا ما صيغ بلغة شعرية ذات طاقات إيحائية خاصة في الموضوعات الإنسانية .

وفي المثال الثاني (ب) تُقدّم الليالي الفعل السالب بفصل الشاعر عن أحبته ، وجعْله بلا وطن ولا مأوى ، وهذا يردّنا إلى مثال (أ) الذي قامت به الليالي بالفعل السالب أيضاً ، لكنها هذه المرة لا ترتبط بالطول والتسلط بقدر ما ترتبط بالقوة القاسمة التي تفرِّق العشاق وتحوِّل سعادتهم أملاً مفقوداً . ساندها في ذلك الزمنُ الذي طوَّح الشاعر في غربة نفسيّة قاسية فلا أحبة ولا مأوى يهدأ فيه ويطمئن .

وفي المثال الثالث (ج) ، يختزل الشاعر نظرته السوداوية إلى الليل «جفاء هو الليل» خاصة إذا خيّم ظلامه ؛ فإنّه لا يعود فيه أفق للرؤية أو النظر . وهذا يعكس الظلمة التي يخفيها الليل ولا يستطيع الشاعر الخلاص منها .

أما في المثال الأخير (د) فإنّ الليل ينسحب إلى معنى آخر مناقض تماماً لهذه المعاني ، فهو الليل الذي يتناول فيه الشاعر المدامة ويحوز اللذات ، ولا همّ فيه ولا أرق . وإذ تمنى هناك زواله فإنه يرغب هنا بديمومته ، لاسيما ، وهو ظِلٌّ يُظل الصحب ويتجاوب مع جمال الطبيعة ، ويعيد إلى الشاعر أصوات الأصحاب في الأيام الغابرة ، فيأتلف الزمن الماضي بالزمن الحاضر تعبيراً عن سعادة غامرة لكنها تنقضي بمجيء

---

(١) النابغة الذبياني ، ديوان النابغة الذبياني ، ص٤٠ .

الصبح الذي تحوَّل إلى شيء سلبيٍّ في نظر الشاعر .

لقد شكل الليل حضوراً مكثفاً في شعر ابن زيدون تصريحاً بذكره أو تلميحاً بذكر بعض متعلقاته ، مثل البدر ، والكواكب ، والسرى ، والنجوم . مشكّلاً «بؤرة زمانية يتكثف فيها الانفعال ليبلغ أقصى مداه : حزناً ، فرحاً ، عتمةً ، انكشافاً . وهذه التشكيلات تصور الصراع الذي يعيشه الشاعر بين واقع مظلم يرسف في قيوده ، وبين زمن مضيء يشتهيه ويصارع في سبيل إخراجه إلى النور»[١] .

وفي أمثلة أخرى- من الشعر الأندلسي- نجد الليل يرتبط بذكرى المحبوبة ، ويحاول الشاعر طيّه بالشكوى والألم . يقول ابن دراج القسطلي[٢] :

كأن ظلام الليل سدَّ طريقه
تعلُّقُ أجفاني برعْي الفراقِدِ
وقد لَبِستْ آفاقُه من دجونه
حِدادَ نواعٍ للصباح فواقِدِ
سليني عن الليل التمام قطعتُه
بزفرةِ مشتاق وأنفاسِ واجِدِ
طواكِ على طيب الكرى فطويتُهُ
بشكوى سلي عنهنَّ صُمَّ الجلامِدِ
يطاول ليل التِّمِّ بثي مُسعدا
على ذكر إلف بان غير مُساعِدِ

يبدو الليل ثابتاً لا ينقضي ، وظلامه يخيم في كل الآفاق ، وجفون الشاعر تتعلّق بالسماء انتظاراً للمحبوبة ، التي مجرّد ذكراها جعله مؤرقاً ساهراً ، إذ راح يقطع الليل بأنفاس حرى وأنّات عاشق واجد «قطعته بزفرة مشتاق وأنفاس واجد» . ولشدة وقع هذا الليل أخذ في نظر الشاعر بعدين : يتعلّق الأول بالمحبوبة ، فهي تنام قريرة العين هادئة البال «طواك على طيب الكرى» ، أما البعد الثاني ، فيظهر فيه الشاعر شاكياً

---

(١) يونس شنوان ، الليل في شعر ابن زيدون ، أبحاث اليرموك ، سلسلة الآداب واللغويات ، جامعة اليرموك ، ع١ ، مج٢٠ ، ٢٠٠٢م ، ص١ .

(٢) ابن دراج القسطلي ، ديوان ابن دراج القسطلي ، ص٣٤٤ .

الهمّ والعذاب ، عندما يذكر المحبوبة . وهذا ربما يشير إلى انقسام الموقف الإنساني أمام القهر الليلي : فواحد يخلد إلى الراحة ، وآخر ينبعث فيه الخوف والقلق .

إنّ الهموم التي يعانيها الشاعر ما هي إلا نتيجة لتحولات الليل ، أو حاضر يعيشه الآن ؛ لأن الإحساس بالقلق لا يكون إلا في الزمن الحاضر . يقول عبد الرحمن بدوي[١] : «أما إذا تعمقنا معنى القلق ، فإننا نجد أنه ، وإن أشار إلى المستقبل ، فإنه يقوم في الآن الحاضر على أساس هذا العدم الذي يثير القلق شعورنا به : فإن الشعور في هذه الحالة لا يتعلق بلحظة ذات كيان ، إنما برهة لاسمك لها إطلاقاً ، وهي ما نسميه الآن . ولذا نجد أن القلق يبدأ غزوه لنا يجعلنا نشعر بالزمن يتباطأ قليلاً حتى لا نكاد نشعر به يمر ، وإذا زاد القلق وبلغ أوجَه شعرْنا بأن الزمان قد وقف نهائياً . . .» .

صناعة الخوف/استراتيجيات الأمن:

إذا كانت الأطلال شاهداً على مصير الإنسان ورثائه في فضاء المكان ، فإن الوقوف أمام الشيب يشهد هو الآخر بتحولات زمنية طارئة على حياته . فالشيب «تحوُّل زمني أكثر عنفاً وقسوة ونفياً للإنسان ، وليس من شك في أن هذه القضية واحدة من قضايا الزمن الكثيرة»[٢] التي تُقرأ تحت النسق الزمني في الشعر .

ولأنّ الشيب دالّ على تغيُّر الإنسان وتحوُّله من زمن القوة والامتلاء إلى زمن التفكير بزوال الحياة ، وفقدان جمالها فهو «عندما يغزو الرأس إنما يؤذن ببداية مرحلة النهاية في حياة الإنسان وذهاب كل ما رافقها من جمال ولذائذ عيش»[٣] ؛ لذلك عانى الشعراء من عقد نفسية أقضَّت مضاجعهم ، فهم حينما يذكرون الشيب لا يبكون صباهم ، بل يبكون ذات الحياة التي - لا محالة- سيفارقونها . وهكذا سيطر

---

(١) عبد الرحمن بدوي ، الزمان الوجودي ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٧٣م ، ص١٧٤ . نقلاً عن عبد العزيز محمد شحادة ، الزمن في الشعر الجاهلي ، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، إربد-الأردن ، د . ط ، ١٩٩٥م ، ص٢١٢ .

(٢) عبد العزيز محمد شحادة ، الزمن في الشعر الجاهلي ، ص١٠٨ .

(٣) صلاح مهدي الزبيدي ، بنية القصيدة العربية ، البحتري أنموذجاً ، دار الجوهرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٤م ، ص٢٤ .

هذا التفكير على ثقافتهم منذ القدم وسلبهم راحتهم وقرّب إليهم النهاية .

أما الشيب في الشعر الأندلسي فلا يخرج عن كونه انفعالاً من انفعالات الشاعر بتحوّل الحياة ، وعجز الإنسان فيها «فخير الحياة ما كان فيها المرء قوياً يتدفق حيوية ونشاطاً ، وقادراً يطوي الأرض سعياً لتحقيق غاياته المتنوعة التي لا تنتهي»[١] .

لقد أبان الشعراء عن أثر الشيب في دواخلهم ، فعبَّروا عن مشاعر ملأى حزناً على أيام الشباب رمز القوة والنشاط ، وعن خوفهم من الموت الذي يعقب الشيب . وفعلاً استطاعوا تقديم فكر جمعي يشي بصراع الإنسان مع الشيب ، باعتباره أثراً بارزاً من آثار الزمن . وهذا ما ستعمل الدراسة على إبرازه في فكر الشاعر الأندلسي .

سيطرت فكرة الشيب/نذير الموت على فكر الشاعر أبي إسحاق الإلبيري زاهد الأندلس الأول ، فلم يتعدّها ولم يتخطّ حدودها ، بل ظلّ مسكوناً بها يرددها في مواقع مختلفة من ديوانه ، فهو يقول[٢] :

بصرت بشيبة وخطتْ[٣] نصيلي[٤]
فقلْتُ له تأهَّب للرَّحيلِ
ولا يهُنِ القليل عليكَ منها
فما في الشَّيْبِ ويحَكَ من قليلِ
وكم قد أبصَرَتْ عيناك مُزْناً
أصابك طلُّها قبل الهُمولِ
وكم عايَنْتَ خيط الصبْح يجْلو
سوادَ الليلِ كالسَّيْفِ الصَّقيلِ
ولا تحقرْ بنذر الشيب واعلمْ
بأنَّ القطرَ يبعثُ بالسُّيولِ

---

(١) محمد العمري ، الشيب في الشعر الأندلسي ، مجلة الدراسات الشرقية ، القاهرة ، ع٧ ، ١٩٨٨م ، ص٧ .

(٢) أبو إسحاق الإلبيري : ديوان أبي إسحاق الإلبيري ، ص١٠٥-١٠٦ .

(٣) وخطت : خالطت .

(٤) نصيلي : المفصل بين الرأس والعنق من تحت اللحيين .

فكم ممَّن مـــفـــارقُـــه ثغـــامٌ
وأنجُـــمـــه على فلك الأفـــول
تعـــوَّضَ من ذراع الخطْو فـــتـــراً
ومن عـــضْـــبٍ[1] بمفلول[2] كَليلِ[3]
فكيف بمثْلِه لمهـــــاة رمـلٍ
كـــأنَّ وصـــالَهـــا نَوْمُ العليلِ
تطلُّبُ غـــيـــرِ مـــا في الطبع صَـــعْبٌ
عليكَ فَـــدَعْ طلاب المســـتـــحـــيلِ
ولازمْ قـــــــرعَ بـاب الـرَّبِّ دأبـاً
فـــإن لزومَـــه ســـبب الدخـــول

لقد ارتاع الشاعر خوفاً لأنه أبصر أول شعرة بيضاء في رأسه ، فأنذر نفسه ألا تستهين بالشيب ولو بدا منه شعرة واحدة . ثم أخذ من الطلّ والمطر والصبح الذي يطوي سواد الليل شواهد على ذلك . فهي أشياء تبدأ ضعيفة لكنها تقوى وتشتد شيئاً فشيئاً .

يؤذن نذير الشيب بمغيب شمس الإنسان/الشاعر وأفولها ، خاصة ، أنّه يفرض عليه التفكير بالموت ، . ويمثّل حلوله فجيعة عظيمة بالنسبة له ؛ لأنّه نذير بموته وعامل فقد لقوة شبابه التي تلاشت أمام قوة الشيب . وبناءً على ذلك نجد الزمن ينشعب إلى زمنين متباعدين في خصالهما ولا يلتقيان مهما كلف الأمر : زمن ماض/القوة «السرعة ، السيف العضب» ، وزمن حاضر/الضعف «خواء الحركة ، والسيف المفلول الكليل ، ونجمه إلى أفول» ، وهذا إخضاع وتحويل إجباري للقوة الإنسانية ، كي تضعف أمام سلطة الشيب .

وكي تتضح صورة الشيب وعظمة فعله ينصدع الشاعر لأمره ، فيجرد من نفسه إنساناً يحذره من قرب أجله «فقلت له تأهب للرحيل» ، إذ تتضمن هذه الصورة

---

(١) عضب : قاطع .

(٢) المفلول : المثلوم .

(٣) كليل : لا يقطع .

الخوف والهلع من الشيب وكأنّه الموت الذي لا محالة طائله . ومما يزيد من إيضاح الصورة ويعمقها أكثر أنّ مجرد شيبة واحدة فقط ظهرت في نصيل الشاعر خلقت كل ذلك الخوف فكيف يغدو الأمر لو اشتعل الرأس شيباً؟ لقد بات يقيناً أن خوف الإنسان وهلعه من بياض الرأس لا يعني إلاّ اعترافاً بسطوة الشيب وقوّته القاهرة .

أخذ الشاعر يتوجّس خيفةً من الشيب ، الذي أخذ المساحة الأكبر في النص ، بيد أن أبا إسحاق الإلبيري ضرب المثل بأشياء ثلاثة تبدو ضعيفة ، لكنّ فعلها عظيم . أولها الطل الذي سبق انهمال المطر الغزير «مزناً أصابك طلُّها قبل الهمول» وثانيها خيط الصبح الذي «يجلو سواد الليل كالسيف الصقيل» وثالثها القطر الذي «يبعث بالسيول» كما هي الحال في الشيب إذا بدأ بشيبة واحدة فإنه ينذر بالموت والهلاك معاً . وهذا ما تعززه لغة الأبيات المليئة بالقلق ، إذ كثر فيها استخدام كم التكثيرية «وكم قد . . . وكم عاينت» لتفيد كثرة التجارب التي مرّ بها الإنسان وكثرة الذين طرأ عليهم الشيب وحوّل حياتهم إلى أفول دائم «فكم ممن مفارقه ثغام» . وإذا كان الاستفهام يحمل دلالة الجهل بالشيء وحب البحث عن معرفته فإن الشاعر قد تجاوز ذلك عندما أثار عبر الاستفهام : «فكيف بمثله» ، تعجُّبه من مصير المهاة إذا حل بها البياض «لون الشيب» ، إنّه مصير فجائعي حزين .

وقد عمّق أبو إسحاق الإلبيري رؤيته هذه في غير مثال من شعره ، فهو يقول[1] :

يا عَجَباً من غفْلَتي بعد أنْ
ناداني الشيبُ ألا فارحلنْ
وأدْرِكِ الفائتَ منْ قبلِ أنْ
يفْجأَكَ الموتُ فلا تُنْظَرَن[2]
أقبحُ من ترمُقُه مقْلَةٌ
مبصرةٌ ، شيخ خليع الرَّسَنْ![3]

ينبّه الشيب الآمر الشاعر من غفلته ويطلب منه الرحيل ، في حين يتعجّب هو

---

(١) أبو إسحاق الإلبيري ، ديوان أبي إسحاق الإلبيري ، ص١١٧

(٢) تنظرَنَ : تؤخر .

(٣) خليع الرسن : كناية عن الاستهتار .

من عدم استجابته لنداء الشيب . وكأنه يرى عدم الخضوع لأمره شيئاً عجباً . فمن الطبيعي أن يكون الشيب- وفق ذلك- قوة تأمر الإنسان وتبرز ضعفه .

إنّ حديث الشاعر الأندلسي عن الشيب يُبرز للمتلقي حقيقة الألم الذي يتركه في حياته ، إذ يتحوّل الشيب إلى مرحلة حزينة يفقد فيها الشاعر ملذات الحياة ومتعها ، ومن ثم يصبح صانعاً للخوف من المرحلة الآنية ، مرحلة تصادم الشاعر مع واقعه المؤلم وابتعاده عمَّا يحب . يقول الشاعر ابن وهبون[١] :

طوى الزمانُ لُيَيْلاتٍ نعمْتُ بِهَا
رَنَا بعينِ الرِّضَى منْهَا ولم يَكَدِ
وقاتلَ اللهُ أدوارَ السنينِ فكَمْ
مَزَجْنَ بالسُّمِّ ما احلَوْلَى من الشَّهَدِ
لم يرسُمِ الشيبُ في فودَيّ[٢] خطتَهُ
إلا ترحَّلَتِ اللَّذَّاتُ من خَلَدي[٣]
ضيفُ الوقارِ أفدْنا منه تَكرِمَةً
بما تثقَّفَ[٤] من أمْتٍ ومن أوَدِ[٥]
وأسمرُ الخَطِّ لا تبدو فضيلتُهُ
بغيْرِ أزرقَ كالنبراسِ مُتَّقِدِ
للدهْرِ عندي بناتٌ من تجاربِه
أوْلى وأجْدَرُ بي من بيضها الخُرُدِ[٦]
الحُرُّ يرزَأُ إلا فضلَ شيمتِه
وإنْ تقلَّبَ بين البؤسِ والنكَدِ

---

(١) مبارك الخضراوي ، ابن وهبون المدونة ، ص٨٨ .

(٢) فودي : مثنى مفرده فَوْد ، جانب الرأس مما يلي الأذن ، والشعر النابت فوقهما ، وهما فودان .

(٣) خلدي : نفسي .

(٤) تثقف : ثقف الشيء أقام المعوجَّ منه وسوَّاه .

(٥) أمت : أود : العوَج .

(٦) الخُرُد : جمع مفرده خرود ، المرأة العذراء .

لقد عاش الشاعر ماضياً جميلاً مليئاً بالملذات ، إذ كان الماضي مثالاً لإشاعة الراحة والمتعة في حياته ، لكنّ حالة المتعة هذه سرعان ما تنتهي وتزول بمجيء الشيب :

لم يرسُمِ الشيبُ في فودَيّ خطتَهُ
إلا ترحَّلَتِ اللَّذَّاتُ من خَلَدي

يظهر في هذا المثال مدى العلاقة بين الزمن والشيب ، فالزمن هو الذي يستحضر الشيب ؛ لذا يدعو الشاعر على السنين التي جعلت حياته أدواراً تمزج الفرح بالحزن والسمَّ بالشَّهد :

وقاتل الله أدوار السنين فكم
مزجْنَ بالسُّمِّ ما احلولى من الشَّهَدِ

غدا الشيب المتولِّد عن الزمن دالاً على إحساس الإنسان بالفقد- فقْد الملذات- وبالتالي فقد راحة النفس . فلم تعد هذه الملذات تخطر ببال الشاعر ولا تدور في خلده مادام الشيب قد وخط فوديه ؛ فبات كارهاً له نافراً منه ، لكنه واقع لا مفرّ منه في حياته . لم يحاول- إثر ذلك- مقاومته ، بيد أنّه شخصنه وجعله ضيف وقار أفاد منه في تقويم أود حياته ، خلافاً لما فعله المزرد بن ضرار الذبياني الذي تمرّد على ثقافة الجاهلي في استقباله للضيف عندما جعل الشيب زائراً مستكرهاً :

فلا مرحباً بالشيب من وفد زائر
متى يأتِ لا تحْجَبْ عليه المداخِلُ[1]

وتتحوّل لحظة الوقوف على الشيب لدى ابن وهبون إلى ثقافة وظفها في بنية النص لمقاومة الفقد الناتج عن الشيب ذاته ، فقد شكلت لديه-هذه اللحظة- تجاريب تؤهِّله لأن يصبح جديراً بالعذارى الجميلات ، وقادراً على احتمال الرزايا . فإذا كان الشيب «تسليماً بالواقع نتج عنه اقتناع الشاعر بوهن الجسد وضعفه فإنه في اللحظة

(١) المفضل الضبي ، المفضليات ، ص٩٥ .

نفسها زاد من تعقله وأمده بالحكمة»[1] وخلق -بسبب ذلك- وقاره ، وخبرته ، وجدارته بالنساء الجميلات «وهذا ضرب من ضروب تسلية النفس عن فقدان ما لا سبيل لاسترجاعه»[2] . وكأنه يقاوم في لا وعيه الشيب/الزمن بالشيب ذاته «أولى وأجدر بي بيضها الخرد» .

أما ابن زيدون فقد ظهر «في إحدى مدائحه شاكياً الآلام والأشجان التي ارتسمت على وجهه وبدت للعيان ، وصارت تخبر عن حاله حتى وخط الشيب عارضيه وهو لايزال شاباً غضاً لم يبلغ الثلاثين من عمره ، ثم أخذ يسوق تعليلاً طريفاً لسبب ذلك مؤكداً من خلاله أن الذي أصاب رأسه مبكراً بالمشيب هو اشتعال نيران الأسى في صدره وتطاير شررها نتيجة تراكم رزايا الدهر عليه ونيلها منه»[3] إنه يقول[4] :

لم تطوِ بردَ شبابي كبرةٌ وأرى
برق المشيب اعتلى في عارض الشَّعَرِ
قبل الثلاثينَ ، إذ عهد الصبا كَثَبٌ
وللشبيبة غُصْنٌ غير مُهْتَصَرِ[5]
ها إنهَّا لوعَةٌ في الصدر قادِحَةٌ
نار الأسى ، ومشيبي طائر الشَرِرِ

لقد ارتبطت صورة الشيب في ذهن الإنسان العربي بالهلع والخوف ، وما يشي بهذا التصور أن الشاعر يتحدث عن زمنين هما : الشباب/ماض ، والشيب/حاضر . ولا يقاوم أحدهما إلا بالآخر . لكنه يتطير من الشيب بعدِّه مضرماً لنار الأسى وطائراً

---

(١) انظر : حسين الواد ، جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠١م ، ص٥٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص٥٢-٥٣ .

(٣) أشرف محمود نجا ، قصيدة المديح في الأندلس- قضاياها الموضوعية والفنية «عصر الطوائف» ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الاسكندرية ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص ١٦٠ .

(٤) ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون ، ص ٢٥٣-٢٥٤ .

(٥) اهتصر الغصن : سقط على الأرض .

للشرر . وهذا في حدّ ذاته تضمين لخوف الشاعر وقلقه من الشيب في عارض شعره وسنه صغيرة .

إن ظهور الشيب بالنسبة لابن زيدون شكل من أشكال الفجيعة العظيمة ، ناتج عن همٍّ كبير وهو السجن . الشيء الذي جعل مأساة الشاعر مركبة مركزها الشيب ، فهو ناتج عن همٍّ «السجن» وهمٌّ آخر ناتج عنه «القلق والخوف من الموت» ، وهذه المركزية تعطي إرادة قوية للشيب مقابل تهميش الإنسان الذي أخذ يضعف ويتنازل عن سلطته .

الباب الثاني

مركزية الصراع

الضد في إطار البناء الفني

الفصل الأول

تنافر الأضداد

المصطلح والمفهوم:

حفل النقد الأدبي القديم بكثير من المصطلحات البلاغية والنقدية . والضد واحد من هذه المصطلحات ، الذي تكشف قراءته الواعية أسماءً مختلفة ارتبطت به ؛ منها التكافؤ والطباق والمقابلة . وقد وضّح ابن رشيق الخلاف في تعدد التسميات قائلاً : «المطابقة عند جميع الناس : جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت شعر ، إلا قدامة ومن اتبعه ؛ فإنّهم يجعلون اجتماع المعنيين في لفظة واحدة ، مكررة طباقاً . . . وسمّى قدامة هذا النوع- الذي هو المطابقة عندنا- التكافؤ»[١] .

لقد عرّف قدامة التكافؤ : أن «يصف الشاعر شيئاً يذمه ويتكلّم فيه- أي معنى كان- فيأتي بمعنيين متكافئين في هذا الموضع أي متقابلين ، إما من جهة المصادرة أو السلب أو الإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل ، ويمثّل بقوله «حلو» و«مر» ، فبينهما تكافؤ»[٢] . ووافقه في ذلك ابن أبي الإصبع عندما جعل المقابلة «توخي المتكلم ترتيب الكلام على ما ينبغي ، فإذا أتى بأشياء في صدر كلامه أتى بأضدادها في عجزه على الترتيب»[٣] . لكنّ المشكل في استخدام المقابلة مصطلحاً دالاً على التضاد أنه يجمع أكثر من مطابق كما يقول صاحب العمدة : «إنّها أكثر ما تجيء في الأضداد ، فإذا جاوز المطابق ضدين كان مقابلة»[٤]

(١) ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج٢ ، حققه وفصله وعلّق حواشيه : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٧٢م ، ص٥ .

(٢) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د . ط ، ص ١٤٧- ١٤٨ .

(٣) ابن أبي الإصبع ، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، ج٢ ، تحقيق : حنفي محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، مؤسسة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ، ١٣٨٣هـ ، ص١٧٩ .

(٤) ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ص١٥

وهذه التصورات لمعنى التضاد تخالف ما يراه نقاد آخرون ، فالعلوي حينما تحدّث عن التطبيق رأى التضاد ، والتكافؤ ، والطباق شيئاً واحداً : «وهو أن يؤتى بالشيء وبضده في الكلام كقوله تعالى : ﴿فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً﴾[1] . . . وإنّما وقع الخلاف في تسميته بالطباق والمطابقة والتطبيق»[2] . وكذلك أسامة بن منقذ بقوله : «فالتطبيق هو أن تكون الكلمة ضد الأخرى»[3] كما قال الله سبحانه : ﴿وأنّه هو أضحك وأبكى ، وأنّه هو أمات وأحيا﴾[4] . هذا ما أشار إليه أبو بكر الرازي عندما رأى أن التضاد جمع «بين المتضادين مع مراعاة المشاكلة بينهما حتى لا يكون أحدهما اسماً والآخر فعلاً ، بل يكون اسمين ، أو فعلين»[5] .

يتضح من ذلك أن النقاد القدامى اختلفوا في تسمية التضاد «غير أنّ الأسماء لا مشاحّة فيها»[6] ما دام أنهم اتفقوا على معناه الأساسي وهو «الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة»[7] .

بقي الأمر في إطار التسمية وتوضيحها حتى بيَّن عبد القاهر الجرجاني أهمية التئام الأضداد في تشكيل الصورة وخلق المعاني ، وأثرها في نفس المتلقّي . يقول الجرجاني : «وهل تشكّ في أنّه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعْد ما بين المشرق والمغرب ، ويجمع ما بين المشئم والمعرق . . . ، ويعطيك البيان

---

(١) سورة التوبة ، ٩ .

(٢) يحيى بن حمزة العلوي ، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، ج٢ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٠م ، ص٣٧٧ .

(٣) أسامة بن منقذ ، البديع في البديع في نقد الشعر ، حققه وقدم له : عبد علي مهنا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧م ، ص٦٣ .

(٤) سورة النجم ، ٥٣ .

(٥) أبو بكر الرازي ، روضة الفصاحة ، تحقيق : أحمد النادي شعلة ، دار الطباعة المحمدية ، الأزهر ، ط١ ، ١٩٨٢م ، ص٢٣٢ .

(٦) ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، قدمه وعلق عليه : أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، ق٣ ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، د . ط ، ص١٤٣ . وأشار إلى ذلك حازم القرطاجي بقوله : «ولا تشاح في الاصطلاح» . انظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص٤٨ .

(٧) أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، حققه وضبط نصه : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١م ، ص٣٣٩ .

من الأعجم ، ويريك الحياة في الجماد ويريك التئام عين الأضداد ، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين ، والماء والنار مجتمعين»[١] .

لقد أشار الجرجاني إلى أثر الثنائيات الضدية في إدهاش المتلقي ، وهذا ما أشار إليه النقد الحديث ، فقد رأى عبد القادر الرباعي أنه «من السهل إحداث انسجام بين المقتربات وربما بين المتباعدات أيضاً ، لكنَّ الصعب هو تصور انسجام بين المتنافرات ، من هنا يدهشنا الشعر الذي يحوي هذا الانسجام»[٢] .

وحسب ديتش فإن إحداث هذه التأثيرات يحتاج إلى قوة الخيال التي تخلق «التوازن أو التآلف بين الصفات المتضادة أو المتضاربة ، فهي توفّق بين المؤتلف والمختلف ، والعام والمحسوس ، والفكرة والصورة ، والفرد والنموذج ، والطريف والتليد ، وتجمع حالة من الانفعال غير عادية إلى درجة من النظام عالية»[٣] .

من الطبيعي ، إذن ، أن يأخذ الضد أهمية في خلق الصورة وتشكيل معناها ، وأن يكون أحد الأنساق الفاعلة في تأويل النص الشعري ، الذي يزداد جمالاً بوجود تناقضات تمتزج «في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه ، ويمتزج به مستمداً منه بعض خصائصه ومضفياً عليه بعض سماته ، تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل»[٤] .

ليس من الصواب ، إذن ، أن يغفل الدارس الدور الكبير الذي تؤديه الثنائيات الضدية في خلق الدلالة ، شريطة أن تعثر على متلق كفؤ يؤولها ، ويشكل الانسجام من تنافرها ، إذ تقوم معظم النصوص على مستويين خطابيين : مستوى ظاهر ، ومستوى مضمر ، ومن تنافرهما يتشكل مستوى ثالث يتناوله القارئ ومنه تكون النظرة التكاملية إلى النص .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص١٣٢ .

(٢) عبد القادر الرباعي ، في تشكل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصرة ، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص ٥٠-٥١ .

(٣) ديفد ديتش ، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ترجمة : محمد يوسف نجم ، مراجعة : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧م ، ص ١٦٥ .

(٤) علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، دار الفصحى للطباعة والنشر ، ١٩٧٧م ، ص٨٤ .

لقد عاش الشاعر العربي عموماً والأندلسي خصوصاً الحياة بتناقضاتها وصراعاتها ، وضمّن نصه نظرة تفسيرية ، جلّى بواسطتها الغموض ، الذي يحيط بهذه الحياة وما يكتنفها من تعقيدات ، سياسية ، ودينية ، واجتماعية . حتى أبرز تباينات ، وتوترات شعرية عمّقت شاعريته ، وميّزت إبداعه .

ومن خلال الأمثلة الشعرية ، ستحاول الأطروحة الآنية تأويل أبعاد هذه الأضداد ، وكيف تناولها الشاعر الأندلسي بوعيه وإحساسه .

ثبات الضد/تحولات النسق:

يقول ابن درّاج القسطلي[1] :

أَنْضَيْتُ[2] خَيْلي في الهوى وَرِكابي
وعَمَرْتُ كأْسَ صِباً بكأسِ نِصابِ
وعُنِيتُ مُغْرىً بالغواني والصِّبا
واللَّهْوِ ، واللَّذاتُ قد تُغْرى بي
في غمْرةٍ لا تنقضي نَشَوَاتُها
من صَرْفِ كأْسٍ أو جُفونِ كَعَابِ[3]
أيّامَ لا نرْتاع[4] من صَرْفِ النَّوى
أَمْناً ، ولا نُصغي لِنَعْبِ غرابِ
أيامَ وجْهُ الدهر نحوي مُشْرِقٌ
ومَحاسِنُ الدنْيا بغيْرِ نِقابِ
ولقد أضاءَ الشَّيبُ لي سنَنَ الهُدَى
فثنى سِنِى دَدَني[5] على الأعْقابِ

---

(١) ابن دراج القسطلي ، ديوان ابن دراج القسطلي ، ص ١٣-١٤ .

(٢) أنضيت خيلي : أنضى فلان الدابة ، هزَلَها وأتعبها .

(٣) كعاب : المرأة التي نهد ثديها .

(٤) نرتاع : ارتاع فزع .

(٥) ددني : الددن اللهو .

ورأيْتُ أرْديَةَ النُّهى[1] منشورةً
تسعى بِجِدَّتها إلى أتْرابي
ورأيْتُ دارَ اللّهو أقْوى ربعُها
وَخَلَتْ معاهدُها من الأحبابِ
وخَلَتْ بي النّكَباتُ[2] تَرْمي ناظري
وخواطري بنوافذ النُّشَّابِ[3]
ولَكَمْ أصابتني الخطوبُ بِشَكَّة
تُعْيي التجلُّدَ واحْتَسَبْتُ مُصَابي
حِفْظاً لعلْم حاز صَدري حفظه
أَلاَّ أُخَيس[4] بِحُرْمَةِ الآدابِ
حتى تركتُ الدهر وهوُ[5] لَما بِهِ
صَبْراً وغادرني السَقامُ لِما بي
وصرفْتُ عنْ صرف الزمان ملامَتي
وكَفَفتُ عن سَعْيِ الحسودِ عتابِي
علماً بأنَّ الحرْصَ ليس بزائد
حَظاً وأنَّ الدهرَ غيرُ مُحَاب
همم الفتى نُكْبٌ[6] تُبرِّح بالمُنى
أبداً إذا عَمَّ القضاء الآبي
فقطعْتُ يا منصورُ نحوَكَ نازعاً
خُدَعَ المنى وعلائقَ الأسباب

---

(١) النهى : جمع نُهية ، نهاية الشيء .
(٢) النكبات : جمع نُكبة ، المصيبة .
(٣) النشاب : النَّبْل ، واحدته نشّابَة .
(٤) أخيس : خاس العهد نقضه .
(٥) الوهُ : الحزن .
(٦) نكب : جمع نكباء ، ريح انحرفت عن مسارها .

مكتبة
t.me/soramnqraa

فـرِضـاكَ تأمـيلي وقُـربُكَ همَّـتي
وندالكَ مَـحْـيـائي[1] وحـمْـدُكَ دابي[2]
وقَـد احـتَـلَلْتُ لديْكَ أمْنَعَ مَـعْـقِلٍ
وحَطَطْتُ رحلي في أَعَـزِّ جَنَابِ
في ذِمَّـة المَلِك الذي آمـالُنا
من راحَـتَـيْـه تحت صَـوْبِ سـحـابِ
قـمـرٌ توسَّطَ من مناسب يَعْـرُبٍ
قـمَـمَ السَّناء وذروَةَ الأَنْسـابِ
صَـدَقَتْ به في الله عـزمـةُ مُـخْلِصٍ
تركتْ ذَمَـاء[3] الشـرْكِ رَهْنَ ذَهَاب
بكتـائب عَـزَّتْ بهـا سُـبُلُ الهُـدى
وَمَـحتْ رُسُـومَ الكفـر مـحْـوَ كِـتـاب
غـادرْنَ أرضَـهُمُ كـأنَّ فـضـاءَها
أغـوالُ قَـفْـرٍ أو سُـهُـوبُ يبـابِ
تحْـتَثُّ سـالِكَهـا بغـيـرِ هداية
وتجـيبُ سـائلَهـا بغـيـرِ جَـوَابِ
يا أيُّهـا الملكُ الذي عَـزَمـاتهُ
فـي الـدِّيـنِ أعـظـمُ أنـعُـمِ الـوَهَّـابِ

يُصوِّر ابن دراج القسطلي في هذا النص تحوُّل حياته من الشباب إلى الشيب ، معتمداً في ذلك على إقامة نسقين ضديين ، يتمثَّلان بما يلي :

١- النسق الأول :

أَنْضَـيْتُ خَـيْلي في الهـوى وَرِكـابي
وعَـمَـرْتُ كـأْسَ صِـبـاً بكأسِ نِصـابِ

---

(١) محيائي : محياي .

(٢) دابي : دأبي .

(٣) الذماء : بقية النفس .

وعُنِيتُ مُـغـرىً بالغـواني والصِّبـا
والـلَّهْـوِ ، واللَّذاتُ قـد تُغْـرى بي
في غـمْـرةٍ لا تنقـضي نَشَـوَاتُهـا
من صَرْفِ كـأْسٍ أو جُـفـونِ كَـعَـابِ
أيّامَ لا نـرْتـاع من صَـرْفِ النَّوى
أَمْناً ، ولا نُصـغـي لِنَعْبِ غـرابِ
أيامَ وجْـهُ الدهر نحـوي مُـشْـرِقٌ
ومَـحـاسِنُ الدنْيـا بغـيْـرِ نِقـابِ

٢-النسق الثاني :

ولقـد أضـاءَ الشَّـيبُ لي سنَنَ الهُـدَى
فـثنى سِنِي دَدَني على الأعْـقـابِ
ورأيْـتُ أرْديَـةَ الـنُّـهى منـشـورةً
تسـعى بِجِـدَّتِهـا إلى أتْرابي
ورأيْتُ دارَ اللّهـو أَقْـوى ربعُـهـا
وَخَلَتْ مـعـاهدُها من الأحـبـابِ
وخَلَتْ بي الـنّكَبـاتُ تَرْمي ناظري
وخـواطري بنوافـذ النُّشَّـابِ
ولَكَمْ أصـابتني الخطوبُ بِشَكَّة
تُعْيي التـجلُّدَ واحْـتَـسَـبْتُ مُـصَابي
حِـفْظاً لعلْم حـاز صَـدريَ حـفظه
أَلاَّ أُخَـيس بِحُـرْمَـةِ الآدابِ
حـتـى تركتُ الدهر وهوَ لَما بِهِ
صَـبْـراً وغـادرني السـقـام لَما بي
وصـرفْتُ عنْ صـرف الزمـان مـلامَـتي
وكـفَـفتُ عن سَـعْي الحسودِ عـتـابِي
علـمـاً بأن الحـرْصَ لـيس بزائد
حَظّاً وأنَّ الدهرَ غـيـرُ مُـحَـاب

همم الفتى نُكْبٌ تُبرِّح بالمُنى
أبداً إذا عَمَّ القضاء الآبي

وعند تكامُل هذين النسقين ، اللذين يوضحان صورة الأنا ، يبرز تضاد مع صورة الآخر ، التي تتمثَّل بما يلي :

فقطعْتُ يا منصورُ نحوَكَ نازعاً
خُدَعَ المنى وعلائقَ الأسباب
فرِضاكَ تأميلي وقربُكَ همَّتي
وندالكَ مَحْيائي وحمْدُك دابي
وقد احتَلَلْتُ لديْكَ أمْنَعَ مَعْقِلٍ
وحَطَطْتُ رحلي في أَعَزِّ جَنَابِ
في ذِمَّة المَلِك الذي آمالُنا
من راحَتَيْه تحت صَوْبِ سحابِ
قمرٌ توسَّطَ من مناسب يَعْرُبٍ
قمَم السَّناء وذروَةَ الأَنْسابِ
صَدَقَتْ به في الله عزمةُ مُخْلِص
تركتْ ذَمَاء الشِّرْك رَهْنَ ذَهَاب
بكتائب عَزَّتْ بها سُبُلُ الهُدى
وَمَحتْ رُسُومَ الكفر محْوَ كِتاب
غادرْنَ أرضَهُمُ كأنَّ فضاءَها
أغوالُ قَفْرٍ أو سُهُوبُ يبابِ
تحْتَثُّ سالِكَها بغيرِ هداية
وتجيبُ سائلَها بغير جَوَابِ
يا أيُّها الملكُ الذي عَزَماتهُ
في الدِّينِ أعظمُ أنْعُمِ الوَهَّابِ

يتجلَّى في مفتتح النص مفردات تجسِّد قوَّة الشاعر ، وتبرز صوته ، «أنضيتُ ، عمرتُ ، عنيتُ» . وهذه تلميعات صريحة إلى سلطة الإنسان ؛ بيد أنّ استعراض

شريط الذاكرة لعلاقة الإنسان بالزمان ، «أيام لا نرتاع . . . أيام وجه الدهر نحوي مشرق» يثبت ذلك . وتصوِّر هذه العلاقة بوضوح تام ديمومة السعادة الإنسانية وعدم تبدُّلها إلى خواء وزوال ، فالإنسان القوي يعمِّق فعله في الزمن الماضي/الشباب كما أنّ الزمان لا يتحوَّل عن موقفه بالنسبة للإنسان ، بل يبقى في سعادة دائمة . لقد صَنَع اتحاد الإنسان مع الزمان الحياة الحيوية المليئة بالفعل ، فلم يعد انتفاء السعادة قضية تؤرِّق الشاعر وتبعث فيه القلق .

هكذا يتشكَّل النسق الأول من نعيم دائم ، وتعاون مستمر بين الإنسان والزمان . أما النسق الثاني ، فإنّ مشهده مختلف تمامً الاختلاف ، إذ يسيطر عليه : غياب حيوية الإنسان ، وزوال النعيم ، وديمومة العفاء ؛ لأنّ ظهور الشيب في رأس الإنسان يشي بما طرأ على حياته من تحوُّلات .

لقد استطاع الشاعر أن يشكِّل صورةً لسلطة النسق الزمني/الشيب ، أبرز فيها قدرة الشيب على تحويل حياة الإنسان من القوة إلى الضعف ، ومن النعيم إلى البؤس ، ومن إيجابية الزمن إلى سلبيته . وبذلك تغيب القوى الإنسانية أمام قوَّة الزمن وتفقد حيويتها في مواجهة المدِّ الزمني .

هذا التحوُّل من الإيجاب إلى السلب جعل الشاعر يعيش حالة من التفكير والأرق الدائمين . وكأنَّ قوة الزمن جعلته يستسلم لأثر غيبي حرمه الحياة السعيدة بملذَّاتها ومتعها ، فيغدو ضربة لازب عليه أن يرى الأشياء رؤية تشاؤمية على النحو التالي :

١- حركة الزمن : بات الزمن عدوًّاً للشاعر ، فقد غيَّر حياته وحوَّلها إلى بؤس وخوف وشقاء .

٢- صفحة المكان : فالمكان الذي مثَّل فضاءً رحباً لمشاهد المتعة والملذات ، «دار اللهو» أصبح يصوِّر مشهدياً زوال الإنسان وانتفاء فعله ، «أقوى ربعها . . .وخلتْ معاهدها من الأحباب» .

٣- الخوف الذي يتملَّك قلب الشاعر لما يرمى به من الزمان . حتى حوَّله من إنسان ينعم باستقرار الحياة -في النسق السابق-إلى متطيِّر يأتيه الموت من كل جانب :

همم الفتى نكْبٌ تبرِّح بالمنى
أبداً إذا عمَّ القضاءُ الآبي

لقد أضحت ثنائية الإيجاب/السلب حركة مركزية بين النسقين ، جعلت النص يقوم على ثنائيات ضدية ، مثل : «الماضي/الحاضر ، الشباب/ الشيب ، السعادة/الشقاء ، القوة/الضعف ، مكان يملؤه الأحباب/ مكان يمثِّل مشهد الخلاء التام» .

وقد برز في النسقين السابقين مشهدان مختلفان بعضهما عن بعض ، كان الشاعر قوياً في الأول ضعيفاً في الثاني . والتأويل الاحتمالي لذلك ، أنَّ الشاعر يتحرَّك لتحقيق ذاته عبر حركتين تتوزَّعان بين زمنين : زمن القوة/الشباب ، وزمن الضعف/الشيب . ولعلّ بدء الشاعر بزمن القوة مرتبط بتمسّكه بعظمة الشباب ، فرغم وجود الإقفار على صفحة المكان وتحوُّل السعادة إلى شقاء نجده يحرص على التمسّك بما يُطمئن ذاته ويبثُّ فيها الأمل ، فيبدأ بالقوة أولاً ، ثم ينتهي بزمن الضعف وهو الشيب . ويفسر هذه النهاية الموقفُ المدحي الآتي في صورة الآخر .

إنّ المتتبع لتشكيلات الصورة الأخيرة/ الآخر يجد فيها فعْلاً إنسانياً يناقض الفعل الإنساني في النسق الثاني/ الشيب . فهنا يمتدُّ الإقواء والخواء وهناك يبسط الممدوح الفعل الإنساني مملوءاً قوةً وعزماً . فتظهر بذلك حركة الضد بين الإنسان-الإنسان . وهي مقارنة غير مباشرة بين الشاعر الضعيف والممدوح البطل ، الذي يُخرج الشاعر من الضعف إلى القوة ومن العسر إلى اليسر .

ها هو الشاعر يقطع المسافات لهذا الممدوح ، ليبدأ ، في اللحظة نفسها ، التحوُّل من الضعف إلى القوة . فالفعل «قطعت» إلى جانب الفعلين ، «احتللت ، حططت» . يشير إلى قوة الحركة التي ملكها بعد ضعف دام طويلاً . فإذا كان النسق الثاني يمثِّل لحظة الضعف والخوف العميقين ، فإنّ اللحظة الآنية تفسح المجال أمامه كي يستعيد قوّته ونشاطه ، فيواجه الضعف والشقاء في آنٍ واحد .

إنه يسعى لتحقيق ذاته ؛ فيتقدَّم ليمدح ؛ مما يفرض عليه إبداء ضعفه الآني أمام شخص الممدوح ، وأن يتخيّله وسيلة الانتصار الوحيدة على الضعف . فنقل ، بسبب ذلك ، الحركة إلى ثنائية المادح والممدوح ، التي تقوم في بعض المقاطع المدحية «على الكذب ، مع قبول الأطراف كلها من ممدوح ومادح ومن الوسط الثقافي المزامن واللاحق لها ، كلهم قبلوا ويقبلون لعبة التكاذب والمنافقة ودخلوا مشاركين في هذه اللعبة واستمتعوا بها حتى صارت ديدناً ثقافياً واجتماعياً مطلوباً ومنتظراً . وهي اللعبة الجمالية الأكثر فاعلية في الشعر العربي أيام عزِّه مما غرس هذا الخطاب المدائحي في

الذهن الاجتماعي ، مع ما فيه من قيم أخطرها صورة الثقافة الشحاذة المنافقة ، وصورة الممدوح المصطفى من خلاصة الصفات المخترعة شعرياً وأنانياً مترفّعاً بذلك عن شروط الواقع والحقيقة»[1] .

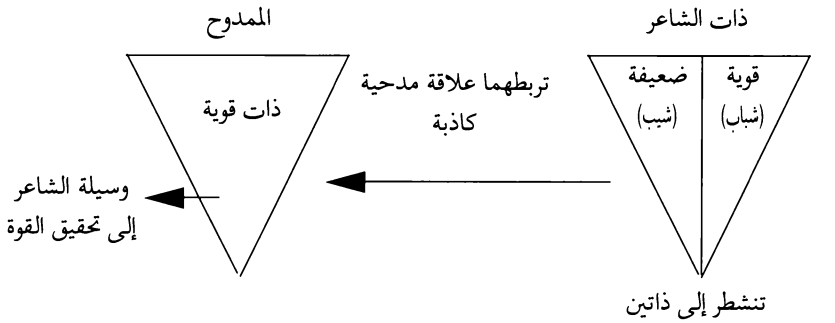
لقد نقلت الأنساق الشعرية السابقة صورة الإنسان بحالتي الضعف والقوة . أدّى فيها الضد دوراً فاعلاً ، من خلال :

١- الزمن : شباب- شيب .

٢- الإنسان : الأنا- الآخر «الممدوح» .

٣- المكان : مليء بالحياة- خالٍ من الحياة .

ويوضّح ذلك الخطاطة التالية :



والمعتمد بن عبّاد من الشعراء الذين تعاضدت الثنائيات الضدية في شعره ؛ لتبين رؤيته الإنسانية تجاه الحياة وصراعاتها . حيث قال في مقاطع نسقية مختلفة في ديوانه :

١- المقطع الأول[2] :

لو أستطيعُ على التزويدِ بالذَّهبِ
فعلْتُ ، لكنْ عداني طارقُ النُّوَبِ

---

(١) عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي ، ص٩٤ .

(٢) المعتمد بن عباد ، ديوان المعتمد بن عباد ، ص٩٢ .

يا سائلَ الشعر يجْتابُ الفلاةَ به
تزويدُكَ الشعْرَ لا يُغني عن السَّغَبِ[1]
زادٌ من الريح لاريٌّ ولا شبَعٌ
غدا له مُؤْثِراً ذو اللُّبّ والأدبِ
أصبحْتُ صِفْراً يديْ مما تجود به
ما أعجبَ الحادثَ المقدورَ في رجبِ
ذلٌّ وفقر أزالا عزَّةً وغِنىً
نُعمَى الليالي من البلوى على كَثَبِ[2]
قد كان يستلِبُ الجبارَ مُهْجَتَه
بطْشي ، ويَحْيا قتيلُ الفقرِ في طَلَبي
والمُلكُ يَحرُسُه في ظِلّ واهبِه
غُلْبٌ من العُجم أو شُمٌّ من العَرَبِ
فحين شاء الذي آتاه يَنْزِعُه
لم يُجدِ شيئاً قراعُ السُّمْرِ والقُضُبِ
فهاكها قطعةً يطوى لها حسداً
«السيف أصدق أنباءً من الكُتُبِ»

٢- المقطع الثاني[3]:

كنْتُ حِلفَ النَّدى وربَّ السَّماحِ
وحبيبَ النُّفوسِ والأرواحِ
إذْ يميني للبذْلِ يومَ العطايا
ولقبْضِ الأرواحِ يومَ الكِفاحِ
وشمالي لقَبْضِ كلِّ عنانٍ
يُقْحِمُ الخَيْلَ في مجالِ الرِّماحِ

---

(١) السغب : الجوع والفقر .

(٢) كثب : قرْب .

(٣) المعتمد بن عباد ، ديوان المعتمد بن عباد ، ص٩٤ .

وأنا اليـــومَ رَهنُ أســـرٍ وفـــقْـــرٍ
مُـستـبـاحُ الحِـمَى مَـهـيْضُ[1] الجناحِ
لا أُجـيـبُ الصَّـريخَ إنْ حـضَـرَ النّا
سُ ، ولا المعـتَـفين[2] يوم السَّـمَـاحِ
عـادَ بِشـري الذي عـهـدتَ عُـبُـوسـاً
شَـغَلَتْني الأشـجـانُ عَنْ أفـراحي
فـالتـمـاحي إلى العـيـونِ كـريهٌ
ولقـد كـان تُرفَـةُ[3] اللَّمَّـاحِ

يتضّمن المقطع الأول ثنائية الغنى/الفقر ، وتشكّل هذه الثنائية جدلية مركزية يتمحور حولها النص . إذ تقيم وشائج وثيقة العرى مع بنيات النص الأخرى ليتجلّى في تماسك وتناسق فنيين عظيمين .

ويبدو أنَّ هذه الثنائية تحكم قبضتها على النص بكامله ، فحياة الشاعر محكومة بثقافتي البذل وعدم البذل- الذل والعزة ، القائمتين على الغنى والفقر ، كما في قوله :

ذلٌّ وفـقـرٌ أزالا عـزَّةً وغِنـىً
نُعـمَى الليـالي من البلوى على كَـثَبِ

ومن العلاقات التي تثيرها هذه الثنائية ، وترتبط بأنساق النص الأخرى ، ثنائية الماضي/ الحاضر . فالحديث يستحضر ماضياً متصفاً بعزِّ الشاعر ومجده ، وحاضراً أصبح فيه صفر اليدين كما في الأبيات :

قـد كـان يستـلِبُ الجـبـارَ مُـهْـجـتَـه
بِطْشي ، ويَحْـيـا قـتـيلُ الفـقـرِ في طَلَبي

---

(١) مهيض : مكسور .

(٢) المعتفين : الذين يطلبون المعروف .

(٣) ترفة : النعمة .

والمُلكُ يَحـــرُســـــه في ظِلّ واهبـــــه
غُلْبٌ من العُـــجم أو شُمٌّ من العَـــرَبِ
أصـــبـــحْتُ صِـــفْـــراً يديْ مما تجـــود به
مـــا أعَـــجبَ الحـــادثَ المقـــدورَ في رجبِ

وتكتسب كلمة «أصبحت» دلالة إشارية مطابقة للتحوّل ، الذي أصاب الشاعر ، فهي تشير إلى حال الغنى ، «ماض» وكيف استحال فقراً ، «حاضر» . وبذلك تضعنا هذه الكلمة أمام إنسان قادر على البَذل ماضوياً ، يمارس الفقرُ العنف عليه آنياً «يحيا قتيل الفقر في طلبي» .

وقد أدّى هذا التغيُّر الطارئ إلى طرح ثقافة رؤيوية جديدة للشاعر . فبعد أن كان لا يفكر في المال ، وكيف يكسبه أصبح يراه عاملاً وحيداً وناجعاً في تحقيق الذات ، وما عاد يؤمن بثقافة العمل والمعرفة ، بقدر ما يعتقد أنَّ الثروة «المادة» وسيلة وحيدة لتحقيق الأماني :

يا ســـائلَ الشـــعـــر يَجْـــتـــابُ الفـــلاةَ به
تزويدُكَ الشـــعْـــرَ لا يُغْني عن السَّـــغَبِ

وكما أبرز مضمونُ النص التحوُّلَ الذي حلَّ بحياة المعتمد بن عبّاد ، أبرز أيضاً سلطة عظيمة لثنائية الفقر/الغنى . فهي قادرة على إثبات حضور الإنسان/البذل وتغييبه/عدم البذل . ومن جهة أخرى فإنّها تبعث رؤية الإنسان إلى أشياء الحياة . فبعد أن كان المعتمد واهباً للمال ، غير آبهٍ به ، غدا يراه أساس مقوّمات الحياة . وكل ذلك ينبئ بتحوّل ثقافي كبير .

المعتمد واحد من الذين أصابهم الزمن بنوائبه وحوَّله من عزٍّ وجاه وسلطان إلى ضعف حال وقلّة مال وأسر قيّد حريته . ففي المقطع الثاني يستحضر الزمن بفاعليته العظيمة ، إذ يدهش المرء للفارق الكبير الذي يُبنى عليه الزمن ماضيه وحاضره .

يبدأ هذا المقطع بفعل يشير إلى الماضي «كنت» وينتهي بجملة اسمية مقترنة بزمن «اليوم» ، وهذا ثبات لحركة الشاعر بين زمنين نلمح فيهما سمة التحوُّل من الماضي «كنت» إلى الحاضر «أنا اليوم» ؛ مما يعني أنَّه عاش ماضياً ويعيش حاضراً مختلفاً عنه .

وحتى يُبرز الشاعر حاله في الزمنين قسَّم الأبيات قسمين ، يتَّسم الأول «الماضي» بالكرم ، والسماح ، وحبّ الآخرين ، والفروسية «الخيل ، الرماح» :

كنْتُ حِلفَ النَّدى وربَّ السَّماحِ
وحبيبَ النُّفوسِ والأرواحِ
إذْ يميني للبذْلِ يومَ العطايا
ولقبْضِ الأرواحِ يومَ الكِفاحِ
وشمالي لقَبْضِ كَلِّ عنانٍ
يُقْحِمُ الخَيْلَ في مجالِ الرِّماحِ

وهذه صفات إنسانية تشي بإيجابية الفعل الإنساني كما يلي :

١- الكرم ، «حلف الندى» : موقف إنساني نبيل يحافظ من خلاله على المجتمع والحياة الإنسانية من الزوال . فالكرم ثقافة عربية تضرب جذورها في فكر الإنسان العربي ، وهو تخليص للمعوزين من براثن الموت ، وردّهم للحياة من جديد ، وليس حالة فردية تعمّق أحادية الإنسان .

٢- السماح وحبُّ الآخرين : أخلاق نبيلة تمنحه حبَّ الآخرين والاندغام في حياتهم . وهي قيم تتجلّى فيها علاقته بالمجتمع ، ونوازع إنسانية تؤهِّله لأن يأخذ مكانته في إطار المجتمع ذاته وأن يضحي فرداً مميَّزاً .

٣- الفروسية : يقدِّم الشاعر لنفسه ، بواسطتها ، ألقاً بطولياً ، وفحولة تعمِّق القوة وتؤسس لها . وعلى الرغم من ارتباط الخيل في الخيال العربي بالقوة كما في قول امرئ القيس[١] :

قد أشهدُ الغارةَ الشعواءَ[٢] تحملُني
جرداءُ[٣] معروفةُ اللحيين[٤] سرحوبُ[٥]

---

(١) امرؤ القيس ، ديوان امرئ القيس ، ضبطه وصححه : مصطفى عبد الشافي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د . ط ، ص٤٦ .

(٢) الغارة الشعواء : المعركة الحامية الوطيس المتفرقة الجنود في نواحي الحي .

(٣) جرداء : الفرس قصيرة الشعر .

(٤) معروفة اللحيين : قليل لحمها .

(٥) سرحوب : طويلة .

أو القداسة أحياناً . نحو قوله[1] :

والخـيـر مـا طلعت شـمسٌ ومـا غـربت
مُطلَّبٌ بنواصي الخَـيْلِ مـعـصـوب

على الرغم من ذلك ، جعل الشاعر القوة منه لا من الخيل ، فهو الذي يجبرها على اقتحام مجال الرماح :

وشـمـالي لقـبض كلِّ عنان
يُقْـحِمُ الخـيلَ في مـجـال الرمـاحِ

وهذا إشعار للجماعة بمقدرته على حمايتهم سيما وهو حاكم إشبيلية في ذلك العهد . لقد تجاوز الشاعر العاطفي الإنساني بفعل الخيل التي تجسِّد للقوة والعمل وتعدُّ أداةً سخَّرها الشاعر قصد إشهار الذات قوية شجاعة .

إنّ إحساس الشاعر بإيجابية الماضي ليفضي إلى عالم القوة والإنسانية ، «الحماية ، الخير» . وهذا ما سيفقده في الحاضر الذي يعيشه ويرسف تحت قيوده .

لقد بدت حركة التضاد بين الماضي/الحاضر قوية مؤثِّرة «وأنا اليوم» بيد أنها تعمِّق مأساة الشاعر وتبرز فجيعته بفقد الماضي ، فالأنا الفاعلة ماضوياً أضحت تجسِّد الخواء العاطفي للإنسان وتعبِّر عن ضعف الذات وفقدان شجاعتها :

وأنا اليـومَ رَهنُ أسـر وفـقْـر
مُـسـتـبـاحُ الحِـمَى مَـهـيْضُ الجناحِ
لا أُجـيـبُ الصَّـريخَ إنْ حـضَـرَ الـنا
سُ ، ولا المعـتَـفين يومَ السَّـمَـاحِ

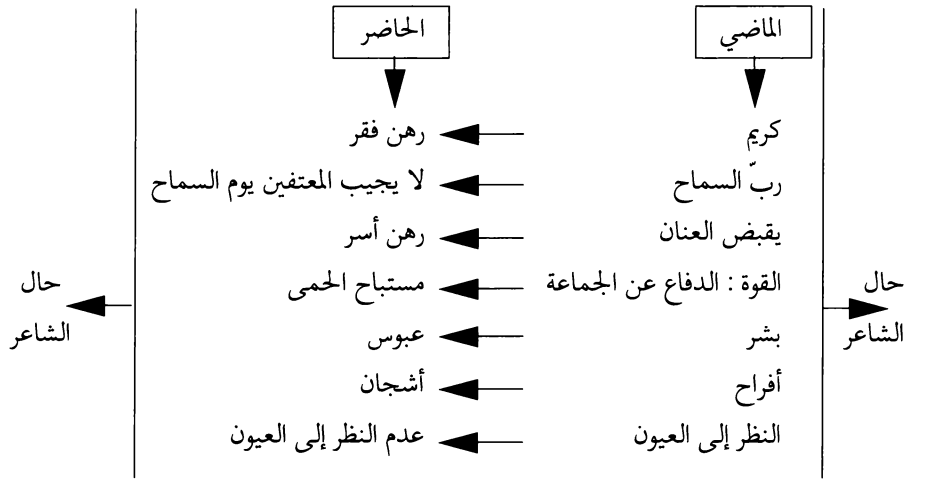
وينعكس هذا التغيُّر من الماضي إلى الحاضر على أبعاد أخرى من حياة الشاعر : فالبِشْر تحوَّل عبوساً ، والأفراح غدت أشجانا ، والنظر إلى العيون «مركز الجمال» بات مفقوداً :

---

(١) امرؤ القيس ، ديوان امرئ القيس ، ص٤٨ .

عــادَ بِشــري الذي عــهــدتَ عُــبُــوســاً
شَــغَلَتْني الأشــجــانُ عَنْ أفــراحي
فــالتــمــاحي إلى العــيــونِ كــريهٌ
ولقــــد كــــان تُرفَــــةَ اللَّمَّــــاحِ

لقد أقام الشاعر ثنائيةً ضدية بين الماضي- الحاضر تجلّى فيها التحوُّل الطارئ على حياته بشكل واضح على النحو التالي :



ومن الثنائيات التي تنبثق عن تمركز الضد في القصيدة الأندلسية ، ثنائية الرجل/ المرأة ، التي تكثر في النسيب . ومن خلال المثال الآتي ، سنحاول ، تبيان دور هذه الثنائية في إظهار معمارية النص ، وإيضاح معناه بعد تقسيمه إلى المقاطع النسقية التالية[1] :

المقطع الأول «المرأة/إيجاب»

هذا الصــبــاحُ على سُــراكِ رقــيــبــاً
فــصِلي بفــرْعِكِ لَيلَكِ الغــرْبيــبــا[2]

(١) ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون ورسائله ، ص ٣٢٤-٣٢٧ .

(٢) الغربيب : الشديد السواد .

وَلَدَيْكِ- أمثالَ النُّجُومِ- قلائدٌ
ألفتْ سَماءَكِ لَبَّةً[1] وتريبا[2]
لِيَنُبْ عَن الجَوْزَاءِ قُرْطُكِ[3] كلَّما
جَنَحَتْ تَحُثُّ جناحَها تغْريبا
وإذا الوِشاحُ تعرَّضتْ أَثناؤُهُ[4]
طَلَعَتْ ثُرَيَّا لم تكن لتَغيْبا
ولَطَالَما أبْدَيْت إذْ حَيَّيْتنا
كَفَّاً- هي الكفُّ الخَضِيْبُ[5]- خَضِيْباً

المقطع الثاني «المرأة/سلب»:

أظنينةً ، دَعْوَى البَرَاءَة شأْنُها
أنْت العَدُوُّ فَلمْ دُعِيْت حَبيبا
ما بالُ خدّكِ لا يزالُ مُضرَّجاً
بِدَم ، وَلَحْظُكِ لا يزالُ مُرِيبَا
لو شِئْتِ ما عُذِّبْت مُهْجَةَ عاشِقٍ
مَسْتَعْذِبٍ في حبِّكِ التَّعْذِيبا
وَلَزُرْتِهِ بلْ عُدْتِه إنَّ الهَوَى
مَرَضٌ يكونُ لهُ الوصالُ طَبيبا
ما الهجرُ إلا البَيْنُ ، لولا أنَّه
لم يشْحُ[6] فاه به الغُرَابُ نَعيبا
ولقَدْ قَضى فيكِ التجلُّدُ نحْبَهُ
فَثَوى ، وأعقَبَ زَفْرةً وَنَحِيْبا

---

(١) اللبة : النحر ، موضع القلادة في الرقبة .

(٢) تريب : جمعها ترائب ، مكان القلادة .

(٣) قرطك : القرط : ما يعلّق في شحمة الأذن من درٍّ أو ذهب أو فضة .

(٤) أثناؤه : طياته .

(٥) الكف الخضيب : النجم .

(٦) يشحُ : يفتح .

المقطع الثالث «الرجل»:

وأرَى دمـــوعَ العـــيْنِ ليسَ لفـــيـــضـــهـــا
غَـيْضٌ[١] إذا مـا القلْبُ كـان قليـبـا[٢]
مَـــالِي ولـلأيام؟ لجّ مَعَ الصِّـــبـــا
عُـدْوانُـهـا فكسـا العـذَارَ مَـشـيـبـا
مـحَـقَتْ هلالَ السِّنِّ قَـبل تمـامـه
وَذَوَى بِهـا غُـصْنُ الشَّـبَـابِ رَطيْـبـا
لأَلـمَّ بي مـــا لـو ألـمَّ بِشـــاهـق
لانْهـالَ جـانبُـهُ فـصـارَ كـثـيـبـا
فلئن تسُـمْني الحـادثاتُ فـقـد أرى
للجـفْنِ في العَـضْبِ الصـقـيلِ نُدُوبا[٣]
ولئِنْ عـجـبْتُ لأَن أُضـام وجـهـورٌ[٤]
نِعْمَ! النصـيـرُ لقـد رأيت عَـجـيْـبـا
مَنْ لا تَعـــدَّى النائبـــاتُ لجـــاره
زَحْـفـاً ولا تمْشي الضَّـراءَ[٥] دَبِيـبَـا
مَـلِـكٌ أطاعَ الـلـهَ منـه مُـــوَفَّقٌ
مـــازالَ أوَّاباً[٦] إليـــه مُنيـبـا
يأتي رِضَـاه مُـعـادياً ومُـوالـيـاً
ويكونُ فـيـهِ مُـعـاقِـبـاً ومُـثِـيـبـا

---

(١) غيض : نضوب .

(٢) قليبا : بئر .

(٣) ندوبا : آثار .

(٤) أبو الحزم بن جهور ، نادى به أهل قرطبة حاكماً عليها بعد سقوط الخلافة الأموية ، وكان شيخاً وقوراً ، وعالماً جليلاً استوزر الشاعر ابن زيدون وقرّبه منه ، ثم تغيَّر عليه نتيجة بعض الدسائس فألقى به في السجن . توفي أبو الحزم سنة ٤٣٥هـ ، فتولى الأمر بعده ابنه أبو الوليد . انظر : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق١ ، مج٢ ، ص٦٠٢-٦٠٤ .

(٥) الضراء : الاستخفاء .

(٦) أوَّابا : تائباً .

مـتـمـرِّس[1] بالدَّهر ، يَقْـعُـدُ صَـرْفُـهُ
إنْ قـامَ في نادي الخُطوبِ خَطيـبـا
لا يُوسَمُ الرأيُ الفطيـرُ[2] به ، ولا
يعـتـادُ إرْسَـالَ الكلام قَـضـيـبَـا[3]
تأبى ضـرائبُـه[4] الضُّـرُوبَ[5] نَفَـاسَـةً
مِنْ أنْ تقـيسَ به النفـوسُ ضَـرِيبـا[6]
بسَّامُ ثغْـرِ البِـشْـرِ إن عَـقَـدَ الحُـبـا[7]
فـرأيْتَ وضَّـاحـاً هناك مَـهـيْـبـا
مَـلأَ النواظِرَ صَـامـتـاً ولربَّمـا
مَـلأَ المسَـامعَ سـائلاً ومُـجـيـبـا

تبدو ثنائية الرجل/ المرأة جليَّة في هذا المثال ، ولا بدع أن ينقسم كلُّ طرف منها ليشكِّل ثنائية ضدية أخرى . وكما اتضح في تقسيم المثال إلى مقاطع آنفاً نجد أنَّ الطرف الأول : المرأة ، ينقسم إلى ثنائية السلب/الإيجاب . وتُحدّد وفق هذه الثنائية العلاقة بين طرفي الحياة «الرجل/المرأة» .

تظهر في المقطع الأول إيجابية العلاقة بين الشاعر ومحبوبته «عنصر الجمال» بيد أنه ردّد صفاتها ، وأبدى رغبة في التواصل معها :

وَلَدَيْكِ- أمـثـالَ النُّجُـوم- قـلائدٌ
ألِفَتْ سَـمَـاءَكِ لَبَّـةً وتريبـا
لِيَنُبْ عَن الجَـوْزَاء قُـرْطُكِ كلَّمـا
جَنَحَتْ تحُثُّ جناحَـهـا تغْـريبـا

(١) متمرِّس : خبير .

(٢) الرأي الفطير : الذي يأتي على البديهة .

(٣) قضيباً : السيف القاطع .

(٤) ضرائبه : طبائعه .

(٥) الضروب : الأشباه والأمثال جمع ضَرْب .

(٦) ضريبا : الشبيه والمثيل .

(٧) عقد الحبا : ضم الرجلين إلى البطن في أثناء الجلوس ولفّهما بثوب ، كناية عن الوقار والهيبة .

وإذا الوِشـــــاحُ تعـــــرَّضتْ أَثناؤُهُ
طَلَعَتْ ثُرَيَّا لم تكن لتَـــغِـــيْـــبـــا

ولم يكن الدور الإيجابي الذي أدَّاه الشاعر في وصف المحبوبة أحادي الجانب ، بل أدَّت هي الأخرى دوراً مماثلاً منحه سعادةً وأملاً وزاده حباً وحنيناً . فالمرأة المثال ، بالنسبة له ، تحافظ على مثاليتها وكينونتها كعنصر جمالي يحرص على علاقته بالرجل . وكي تحقق ذلك أبدت فعلاً إيجابياً متكرراً :

ولَطَالَما أبْدَيْت إذْ حـــيَّـــيْـــتنا
كَـفَّـاً- هي الكفُّ الخِـضـيْبُ- خَـضِـيْـبـاً

لقد مثَّل عنصرا الحياة «الرجل/المرأة» لحظة اكتمال العالم الإنساني ، الذي قام على الحبّ والمودّة ، وشكَّل تفاعلهما تجربة إنسانية تغمرها السعادة ، وتملؤها لذة الحياة . لذا فإنّ أجمل ما اتّصف به هذا المقطع الاتصال الروحي بين قطبيه في اللحظة الماضوية ، بيد أنَّ لذة الاتصال سرعان ما تتلاشى وتتحوَّل إلى لحظة قطيعة سلبية تكدِّر صفو الحياة ، وتجعل نميرها آجناً . وهذا تغيُّر سريع أدت المرأة دوراً كبيراً في أحداثه ، ونجم عنه فجيعة الشاعر ، وإحداثُ علاقات جديدة بين قطبي الحياة آنياً .

في المقطع الثاني أحدثت المرأة فعلاً جديداً في عالم الحسّ الإنساني ، أدّى إلى تصدُّع العلاقات الإنسانية وكسر جمالها . فبعد أن أسهمت إسهاماً فعَّالاً في بناء سعادة الحياة استحالت عامل هدم لهذه السعادة ، وعدوّاً لدوداً لا يُؤمن جانبه وتحوّل معها الأمن خوفاً ، والسعادة عذاباً ، والقرب بعاداً .مما حدا بالرجل أن يصفها صفات سلبية على صعيد العلاقة الإنسانية :

أظنينةً ، دَعْـــوَى البَـــرَاءَة شـــأْنُهـــا
أنْت العَـــدُوُّ فَلمْ دُعِـــيْت حَـــبِـــيـــبـــا
مـــا بالُ خـــدّك لا يزالُ مُـــضَـــرَّجـــاً
بِـدَم ، وَلَـحْـظُـك لا يـزالُ مُـــــرِيـبَـــــا
لو شِـئْت مـا عَـذَّبْت مُـهْـجَـةَ عـاشقٍ
مَـسْـتَـعْـذِبٍ في حـبِّك التَـعْـذِيبـا

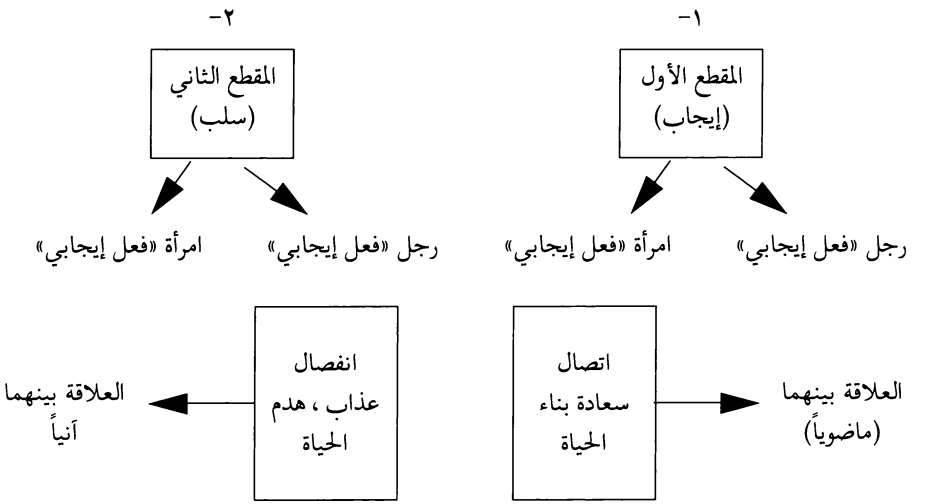
وَلَـزُرْتِـهِ بـلْ عُـــــدْتـه إنَّ الـهَـــــوَى
مَـــرَضٌ يكونُ لهُ الوصـــالُ طَبـيـــبـــا
مـــا الـهـــجـــرُ إلا البَـــيْـنُ ، لولا أنَّه
لـم يشْحُ فـــاه به الغُـــرَابُ نَعـيـــبـــا

لا بدع ، إذن ، أن يحسّ الشاعر بالفجيعة وأن يعلن يأسه مما حل في حياته من عذاب ، وأن يعترف بضعفه أمام دهاء المرأة وسيطرتها على تينك الحياة :

ولقَـدْ قَـضى فـيك التـجلُّدُ نحْـبَـهُ
فَـثَـوى ، وأعـقَبَ زَفْـرةً وَنَحِـيْـبـا

يتماشى مع ذلك أنَّ لغة النص تُبرز تغييباً لصوت الشاعر وعلوّاً لصوت المرأة ، ففي المقطع الأول لم يظهر إلا في ضمير واحد : حييتنا ، أو في ضمير الغائب : زرته ، عدته ، أو نكرة : مهجة عاشق . في حين تغلغل صوت المرأة في شبكات النص : فصلي بفرعك ، ولديك ، سماءك ، قرطك ، أبديت ، حييتنا ، أنت ، دعيت ، شئت ، عذبت ، زرته ، عدته ، فيْك .

لقد نتج عن جدلية السلب والإيجاب في المقطعين الأولين من النص ثنائيات تعاضدت لتبرز ثقافة كلٍّ من الرجل والمرأة من أجل انسجام الحياة ، أو هدم سعادتها ، كما تظهر الترسيمة التالية :



يتضح من هذه الترسيمة كيف تضاد المقطعان ، فما تحقق في المقطع الأول بات مفقوداً في الثاني ، وعنصر الجمال في الحياة تحوّل إلى عامل هدم لها ، وانعكس ذلك سلباً على الشاعر وحياته .

أمّا المقطع الثالث فظهر فيه صوت الشاعر عالياً ، ليقيم مناجاة ذاتية ويُشكِّل صورة فردية تعبِّر عن واقعه المؤلم ، وتعدُّ مدخلاً ناجحاً للمدح . لقد أظهر المقطع الثاني ضغطاً قوياً على حياة الشاعر أقامت فيه الدموع طقساً بكائياً حزيناً :

وأرَى دمـــوعَ العـــيْنِ ليسَ لفـــيـــضِـــهـــا
غَـــيْضٌ إذا مـــا القلْبُ كـــان قليـــبـــا
مَـــــالِي وللأيام؟ لجّ مَعَ الصِّـــــبـــــا
عُـــدْوانُـــهـــا فكســـا العـــذَارَ مَـــشـــيـــبـــا
مَـــحَـــقَتْ هلالَ السِّنِّ قَـــبلَ تمامـــه
وَذَوَى بِهـــا غُـــصْنُ الشَّـــبَـــابِ رَطِيْـــبـــا
لأَلـمَّ بـي مـــــا لـو ألـمَّ بِـشـــــاهِـق
لانْهـــالَ جـــانبُـــهُ فـــصـــارَ كـــثِـــيـــبـــا

ليس هذا الطقس البكائي إلا أملاً وحيداً للشاعر ، يستعيد ، من خلاله ، حيوية الحياة ونعمتها المفقودة آنفاً . فقد استخدمه بقصدية واعية ليثير إنسانيّة الممدوح ، ويلفت أنظاره ، فينقذه من حزنه ، ويعيد له بهاء الحياة ونضارتها .

ومما يلفت النظر في هذا الطقس البكائي وفي غـيـره من الصـور الشـعـرية الأندلسية ، أنَّ الشاعر الأندلسيَّ ، كما هو هنا ، لا يستسلم بسهولة ، بل يتسلح ، دائماً ، بثقافة الثبات والتحدِّي ، فإذا كانت الدموع ثقافة يعبّر بها الشاعر عن إحساسه بالصدمة والمفاجأة ، جرّاء تحويل المرأة عالم السعادة بكاءً ، فإنها تعبِّر ، في اللحظة نفسها ، عن ثقافة خاصة ، لديه ، يقاوم بواسطتها فعل المرأة ، بيد أنها تصرف نظره إلى المستقبل فكاكاً من أسر المعاناة الراهنة ، وبحثاً عن الممدوح ، القادر على خلاصه وإعادة موازين حياته إلى نصابها .

لقد غدتْ الدموع وهي تنتصر للسعادة معادلاً موضوعياً للمرأة وهي تخلق متعة الحياة ، فحين أصبحت المرأة عامل هدم للحياة «الحزن» تحولت الدموع «الحزن» أداةً لخلق الفرح وبعث السعادة .

ويظهر المقطع الأخير متعاضداً مع المقطع السابق ، إذ يظهر الممدوح/الإنسان الذي ينقذ الشاعر ويبعث فيه الطمأنينة :

مَنْ لا تَعـــدَّى النائبـــاتُ لجـــارِه
زَحْـــفـــاً ولا تَمْشِي الضَّـــراءُ دَبِيـــبَـــا

وهذا ناتج عن طقس البكاء الذي أدى بالنسبة للشاعر دوراً إيجابياً ، إذ طغت «السعادة» على حياته ؛ مما يعني تغييباً لحالة السلب «موقف المرأة» ، الذي ظهر في المقطع الثاني .

وتبرز الثنائيات الضدية في اللون الذي يعدُّ ثقافة فاعلة داخل الأنساق الشعرية ، يوسع الرؤية ، بما يخلق من إيحاءات وما يحدث «من إشارات حسية وانفعالات نفسية في المتلقّي ، وإذا كان اللون عنصراً هاماً من عناصر الحياة الإنسانية والطبيعة الكونية ، فإنّه- في الفن- يمتلك عالماً خاصاً لا تقف حدوده عند ريشة الرسام ، وأصباغه ، بل تتعدَّاها إلى قلم الشاعر وكلماته»[1] .

لذا تأتي دراسة اللون ضرورة ملحّة لاسيما أنّه يسهم في تشكيل الصور الفنية ، ويكشف عن موقف الشاعر إزاء ما يحيط به .

أمَّا الشعر الأندلسي فتمركزت الألوان في ثناياه ، وسعى الشعراء من خلالها إلى بثّ أفكارهم وطرح وجهات نظرهم ، بعد أن تجاوزوا دلالاتها الظاهرة إلى جعلها رموزاً لما يستكن في الباطن من مشاعر وأحاسيس داخلية .

ومن خلال أقوال متعدِّدة لشعراء مختلفين ستحاول الدراسة الآنية الكشف عن ثنائية : الأسود/الأبيض داخل النص الشعري الأندلسي .

يقول ابن زيدون[2] :

حـــالتْ لفـــقـــدكم أيَّامنا فـــغـــدتْ ســـوداً
وكـــــانتْ بكمْ بِيْـــضـــاً لـيـــالـينا

---

(١) يونس شنوان ، اللون في شعر ابن زيدون ، منشورات جامعة اليرموك ، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا ، إربد ، ١٩٩٩م ، ص٥ .

(٢) ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون ورسائله ، ص١٤٣ .

ويقول أبو إسحاق الإلبيري[1] :

لَعَـهْـدي بهـا مُـبْـيَـضَّـةَ الليلِ فـاغـتـدتْ
وأيَّامُـــهـــا قـــد ســـوَّدَتْـهـــا النـوائبُ

تظهـر في البيـت الأول ثنائيـة : الأسـود/ الأبيض لتكشف عن عـلاقـة الشـاعـر بمحبوبته . وبعد أن تعاضدت مع ثنائية الليالي/الأيام كشفت عن وشيجة حزن تسم هذه العلاقة ، إذ تحوَّلت علاقة العاشقين إلى قطيعةٍ «لفقدكم» أسلمت الشاعر إلى حزن وأسى عميقين .

وقد اشتركت مجموعة أنساق في أداء هذه الدلالة ، على النحو التالي :

١- اللونان : الأبيض ، الأسود . شكلا محوراً تقوم عليه دلالة البيت ، وأصبحا رمزاً لما يختـفي في باطن الشـاعـر . ودلالـة على القـيـمـة التي يؤديانهـا هذان اللونان صبغهما الشاعر بالزمن فالأيام «البياض» أصبحت سوداء بعد أن كانت الليالي «السواد» بيضـاء ، وهذا تأشير نفسي يعبِّر عن إشراق المحبوبة في حياة الشاعر ماضوياً وغيابها مادام السواد يملأ ناظريه حاضراً ، كما هو في الشكل التالي :

ماضٍ ◄— اتصال ◄— ليالٍ بيضاء ◄— إشراق ◄— سعادة
حاضرٌ ◄— انفصال ◄— أيامٌ سوداء ◄— ظلام ◄— بؤس

٢- اللغة : أبرز الفعلان «حالت ، غدت» دلالة التحوّل في العلاقة بين العاشقين ، فكلاهما يشير إلى معنى التغيُّر والتبدُّل .

٣- الزمن : تتماوج علاقة العاشقَيْن بين زمنين متناقضين هما : ماضٍ سعيد ، وكانت لياليه أياماً «أبيض» ، وحاضر مؤلم غدت أيامه ليالي . مما يظهرٌ تعاضداً بين الليل النفسي «الأيام السوداء» ، والليل الفيزيائي «الليالي» ؛ لإقامة جسر ظلامي يصوّر حياةً سوداء تخلو من السعادة .

وإذا عرفنا أنّ البيت الثاني قاله الإلبيري ناعياً إلبيرة ونداباً زمانها ، سنكشف حينها أن صبْغة الزمن باللون جعلت الزمان والمكان والإنسان يخضعون لأشكال جديدة من العلاقات . بيد أنّ الدور الذي أداه اللون كفيل بتحويل ماهيَّة العلاقة التي تربط الزمان بالمكان ، والمكان بالإنسان ، والإنسان بالزمان ، نحو :

---

(١) أبو إسحاق الإلبيري ، ديوان أبي إسحاق الإلبيري ، ص٨٧ .

١- الزمان : الليل ، الأيام . كان ليل المدينة مضيئاً مشرقاً ، لكنّ أيامها تحوّلت ظلاماً دامساً ، والظلام انعكاس سلبي على علاقة الزمان بالمكان .

٢- المكان : غياب الإشراق و«بياض الليل» عن صفحة المكان جعله خالياً من الحياة ، لأنّ الظلام يمثّل ضغطاً على حياة الإنسان .

٣- الإنسان : يمثّل الظلام قوة ضغط عليه وباعث خوف فيه . مما يضطره لمغادرة صفحة المكان ، وهذه علاقة سلبية أيضاً بين الإنسان والزمان لأنّ الظلام تجلٍّ زمنيٌّ :

الأيام (بياض) تحوّلت ← سوداء
- ← حركة الإنسان = ظلام الزمان (سواد)
- ← حيوية المكان = ظلام الزمان (سواد)
- ← حياة الإنسان = ظلام الزمان (سواد)

ومن الأمثلة التي يثير فيها اللون جماليات داخل النص الشعري الأندلسي ، قول أبي الوليد الباجي[١] :

وأسمر ينْطقُ في مشْيه
ويسْكُتُ مهْما مرَّ القدَمْ
على ساحة ليلُها مشرقٌ
مُنيرٌ وأبيضُها مُدْلَهمْ[٢]

---

(١) ابن بسّام الشنتريبي ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق٢ ، مج١ ، ص٩٨ . وأبو الوليد الباجي هو : أبو الوليد سليمان بن خلف بن أيوب التجيبي من باجة الأندلس ، أحد أقطاب المذهب المالكي وصاحب المؤلفات الفقهية القيمة ، منها المنتقي وإحكام الأصول وغيرهما ، توفي بالمرية سنة ٤٧٤هـ . انظر : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق٢ ، مج١ ، ص٩٤-٩٧ .

(٢) ادلهم الظلام : كثف والليل اشتد ظلامه . وصحراء مدلهمة لا أعلام فيها .

وشبَّهْتُها ببياضِ المشيبِ
يخالطُ نورَ سوادِ اللِّمَمْ[1]

يتحدّث الشاعر عن صفة القلم «أسمر» وما يحدثه من كتابة على الصفحة البيضاء ، مشبِّهاً ذلك بالشيب الذي يخالط سواد الشعر . وإذا كان الأبيض يمثّل الصفاء والوضوح ، والأسود يمثّل الغموض والإبهام ؛ فإنّ الشاعر يستبدل وظيفة كل منهما بالأخرى ، فجعل الأبيض غموضاً والأسود إشراقاً ووضوحاً .

إنّ الكتابة «الخط الأسود : ليلها مشرق» لتشي بمحمولات دلالية استيلادية ، فهي اعتراف بحضور الإنسان ، وتخليدٌ ماديٌّ لفكره . في حين يعني بياض الصفحة : غياب الإنسان ، وضياع فكره . ومما يؤكد هذا التأويل تشبيه ذلك بالشيب ضارباً في سواد الشعر ، ومهدّداً بفوات الشباب وأفول نجمه . فالشيب-كما يبدو-تهديد بضياع الحياة وزوالها .

ويتولّد عن ثنائية اللون : «الأبيض/الأسود» جدلية السلب والإيجاب ، فالأبيض أشار إلى عدم حضور الإنسان ، وانتفاء فكره ، بل ارتبط بالسلب بكافّة محمولاته الدلالية . أما الأسود فإضاءة معرفية إنسانية وشباب يمتلئ حيوية وجمالاً فهو إيجابي الدلالة أينما ظهر ، والشكلان التاليان يوضّحان ذلك أكثر :

(أ)

صفحة بيضاء ← يملؤها الخط الأسود «إضاءة معرفية» ← وجود حضارة الإنسان «إيجاب»

شعر أسود ← الشباب «قوة وحيوية» ← حياة إنسانية نشيطة «إيجاب»

(ب)

صفحة بيضاء ← انتفاء الخط الأسود «المعرفة» ← عدم وجود إنسان وحضارة «سلب»

شيب ← فوات الشباب «القوة» ← عدم وجود حياة إنسانية نشيطة «سلب»

وإلى جانب هذه الثنائيات شكلت ثنائية الليل/النهار أسلوباً يكشف الشاعر الأندلسي عبره عن سعادته أو شقائه .

---

(١) اللمم : جمع لِمّة ، شعر الرأس ، المجاوز شحمة الأذن .

يقول ابن زيدون[1] :

وليلٍ أَدَمْنا فيه شُرْبَ مُدامَة
إلى أنْ بَدا للصُّبْحِ في الليلِ تأْشِيرُ
وجاءَتْ نُجومُ الصبْحِ تضربُ في الدُّجى
فَوَلَّتْ نجومُ الليل والليلُ مَقْهورُ
فَحُزْنا من اللَّذَّات أطْيَبَ طِيْبِها
ولم يَعْرُنا هَمٌّ، ولا عاقَ تَكْدِيْرُ
خلا أنَّه لو طالَ دامَتْ مَسَرَّتي
ولكنْ ليالي الوصْلِ فيهِنَّ تقْصيرُ

تُعدُّ ثنائية الليل/ الصبح مفتاحاً لفهم النص وطرْق أبوابه ، إذ تثير انفعال القارئ لمعرفة الأثر الذي يتركه زوال الليل ، وإشراق الصبح في حياة الشاعر . ولا عجب أن يُظهر منطوق النص حضوراً طاغياً لليل ، «وليلٍ ، في الليل ، نجوم الليل ، والليل مقهور ، ليالي» ؛ مادام يمثّل لحظة السعادة ، التي لا تتوقف المسرّات إلا بتوقّفها . لكنَّ عتوَّ الليل لن يدوم ، لأنّ الصبح طارد طبيعيٌّ له . فتبدأ ، إثر ذلك ، لحظة صراع شديدة كفل الصبح ، في أثنائها ، بإقلاع الليل بعد اقتحام عنيف «وليس هذا الاقتحام إلا تعبيراً عن حدثان الزمان الذي لا يفتأ ينغِّض عليه لحظات السعادة ويقتل فيه الفرح . . .وما بالليل طاقة ليواجه ذلك المد . . . فولَّى مدبراً ولم يعقِّب . . .إنّها نفس ابن زيدون المقهورة المهزومة أمام القضاء الذي لا يملك فيه من أمره شيئاً ، وتبقى سعادته مرهونة للزمان الذي لا يعبأ به ، ولذلك لن تدوم مسرَّته ، وستظل ليالي الوصل السوداء الوديعة تعاني من امتداد الصبح الأبيض العنيف»[2] .

لقد شكَّل الليل زمناً رحباً للسعادة ، ورمزاً لفرحة الإنسان ولذة حياته ، وظهر الصبح يتهدّد هذه السعادة ويأمر بطردها . وهذا توجه كثر استعماله في الشعر

---

(١) ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون ورسائله ، ص٢٤٥ .

(٢) يونس شنوان ، اللون في شعر ابن زيدون ، ص٧٧ .

الأندلسي ، نحو قول عُبادة بن ماء السماء[١] :

مـــا غـــاب بدرُ التّمّ إلاَّ ريثـــمـــا
جَلّى الدّجى عنّا الصـــبـــاحُ الأزهرُ

وقول ابن اللبانة الداني[٢] :

والـليـل قـــد ســـدى وألحم ثوبه
والفـجـرُ يرسلُ منه خـيطاً أبْيَـضـا

وقول ابن شهيد[٣] :

وارتكضْنا حـتَّى مَـضَى الليلُ يَسْـعى
وأَتى الصُّـبْحُ قـاطعُ الأسـبـابِ
فكأنَّ الـنجـومَ في الليل جَـيْشٌ
دَخَلُوا للكمـون[٤] في جَـوْفِ غـابِ
وكـأنَّ الصـبـاحَ قـانصُ طيْـرٍ
قـبـضتْ كَـفُّـهُ برجلِ غُـرابِ

تتفقُ الأمثلة السابقة على معنى واحد ، يظهر فيه الليل جاذباً للسعادة وطارداً للهم ، خلافاً للصبح طارد السعادة وباعث الأرق . ففي المثال الأخير يسعى الليل ويأتي الصبح قاطع أسباب الأمان والسعادة . ويبدي الشاعر امتعاضه منه عندما شبَّهه بقانص طيرٍ يبعث الشؤم ، بيد أنه استحضر معه صورة الغراب .

---

(١) ابن بسام الشنتريني ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق١ ، مج١ ، ص٤٧٩ . وعبادة بن ماء السماء هو : عبادة بن ماء السماء الأنصاري ، عاش في قرطبة ، ومدح المنصور بن أبي عامر (٣٦٦-٣٩٢) . وهو أحد الوشاحين الأندلسيين ، وأحد تلامذة اللغوي المشهور أبي بكر الزبيدي ، مات سنة ٤١٩هـ ، بعد أن ضاعت له مائة مثقال فاغتمّ عليها وكانت سبب وفاته . انظر : ابن شاكر الكتبي ، فوات الوفيات والذيل عليها ، مج٢ ، تحقيق : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، د .ط ، ص١٤٩-١٥٣ .

(٢) ابن اللبانة الداني : شعر ابن اللبانة الداني ، ص٦٠ .

(٣) ابن شهيد الأندلسي ، ديوان ابن شهيد الأندلسي ، ص٣٤ .

(٤) الكمون : كمن في المكان كموناً ، توارى .

الفصل الثاني

المفارقات الشعرية

قراءة في المصطلح:

بدأ وعي الإنسان بالمفارقة (Irony) «مع قصة الخلق ؛ قصة آدم وحواء في الجنة وهبوطهما منها ؛ فلقد منعا أن يأكلا من شجرة ما ، أو بالأحرى من ثمارها . والتحريم معناه كبح لرغبة الإنسان في شيء ما . وإذا كانت الرغبة قد تركزت في أكل ثمرة من ثمار تلك الشجرة ، فإنّ هذا يعني أنّ الثمرة بدت لهما آنذاك جميلة وحلوة . فلما صدر الأمر بالتحريم ، كان لا بد أنْ ينتقل فكر الإنسان الأول إلى أنّ الثمرة الجميلة الحلوة قبيحة وكريهة ؛ وهذه هي المفارقة الأولى ؛ وهي الخلط بين القبح والجمال»[١] .

للوهلة الأولى تضعنا هذه القصة المفارِقة ، أمام شكل خطابي مثير يأخذ قيمته لا لكونه شكلاً خطابياً ، بل لأنه صيغة خطابية منحرفة عن مسارها وناتجة عن أي «تصادم داخل النفس بين ما يتوقع وما يحدث واقعاً»[٢] .

وكما اتضح فإنّ معنى المفارقة ارتبط أكثر ما ارتبط بالتناقض الظاهر (paradox) أو الضدية الظاهرة ، التي تتولد في ذهن المتلقي حال سماعه مفارقة ما . مما حدا ببعض النقاد أن ينحو في فهمها داخل هذا الإطار ، فيراها عبد القادر الرباعي : «حيلة بلاغية يستخدمها الكتاب للتعبير عن معنى يتضاد مع معنى آخر مستقر في الذهن»[٣] ويتوهمها المتلقي متناقضة في ظاهرها إلا أنها بعد التأمل العميق تبدو ذات انسجام لا بأس به . وهذا كما -يبدو- يكشف أن للمفارقة قيمة تأثيرية انفعالية تحدث من كونها ذات «مستويين للمعنى في التعبير الواحد ؛ المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به ، ؛ والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه ، والذي يلح

---

(١) نبيلة إبراهيم ، المفارقة ، فصول ، مج٧ ، العددان الثالث والرابع ، إبريل- سبتمبر ١٩٨٧م ، ص١٣٢ .

(٢) عبد القادر الرباعي ، عرار الرؤية والفن- قراءة من الداخل فصل (صور من المفارقة في شعر عرار) ، دار أزمنة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص١٤٣ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٤٣ .

القارئ على اكتشافه إثر إحساسه بتضارب الكلام»[١] .

فليس بكاف على الإطلاق أن تُعرّف المفارقة «بأنها الكلام الذي يقول شيئاً ويعني غيره»[٢] إنما هي : «لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين : صانع المفارقة وقارئها ، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي ، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالباً ما يكون المعنى الضد . وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض ؛ بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده»[٣] .

ثمة مراوغة أخرى تقوم عليها المفارقة ، إنها بين صانع المفارقة والآخر ضحيته ، إذ يتركز صانع المفارقة «بالذات الترانسندنتالية وهي الذات السلبية التي لا تستطيع أن تحبس نفسها داخل التاريخ والواقع ، بل تجاوزهما وتعلو فوقهما ، تاركة نفسها لعفوية الفكر . . . . هي الأنا المنفصلة عن النحن المجتمعة في وحدة . . . وغالباً ما يكون لمثل هذا الشخص ضحية . وعندئذ تتحدد مهمته بأن يوصل هذه الضحية إلى جهلها بالحقيقة وانخداعها بالمظهر ، فلا يتركها إلا بعد أن تكون قد فقدت كل رؤية واضحة في الحياة»[٤] .

أما عن وظيفة المفارقة ، فإنها تحاول كشف معاناة الإنسان ومعاينتها بواسطة التضاد ؛ لأن الإنسان غالباً ما ينشغل بجدليات الحياة ومفارقاتها المتزايدة وهنا تكمن أهميتها في أنها تجعل النصوص المبنية عليها ترتبط «ارتباطاً وثيقاً بقضية ذات التصاق بالفكر الإنساني»[٥] من مثل «الدين ، الحب ، الأخلاق ، السياسة ، التاريخ . وسبب ذلك بالطبع أنّ هذه الحالات تتميّز بانطوائها على عناصر متناقضة : الإيمان والحقيقة ، الجسد والروح ، العاطفة والعقل ، الذات والآخر ، ما يجب وما هو واقع ،

---

(١) نبيلة إبراهيم ، المفارقة ، ص١٣٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٣٣- ١٣٤ .

(٣) Wayne C. Booth, Arhetoric of Irony, The univerisity of Chicago, Press-Chicago and London, 1974, p.176. . نقلاً عن : نبيلة إبراهيم ، المفارقة ، ص١٣٤ .

(٤) نبيلة إبراهيم ، المفارقة ، ص١٣٦ .

(٥) سامح رواشدة ، فضاءات الشعرية (دراسة في ديوان أمل دنقل) ، المركز القومي للنشر ، إربد ، د . ط ، ١٩٩٩م ، ص١٤ .

النظرية والتطبيق ، الحرية والحاجة»[١] .

أما المفارقة في اللغة فترتد إلى الجذر الثلاثي «فرق» بفتح الفاء والراء والقاف ، ومصدرها «فرْق» بفتح الفاء وسكون الراء . والفرق في اللغة بخلاف الجمع وتفريق ما بين الشيئين . «وفارق» الشيء مفارقة وافتراقاً : أي باينه وفارق فلان امرأته مفارقة وفراقاً أي باينها وافترق عنها[٢] وما دام المعنى اللغوي يحمل دلالة التضاد والانحراف عن شيء إلى شيء آخر مخالف في المسار فإن ثمة اتفاقاً بين معناها اللغوي القديم ومعناها الحديث من حيث هي «التعبير عن ضخامة الشيء بالنقيض من ذلك مثل قولك باقل خطيب مفوه وباقل هذا لا يحسن نطقاً»[٣] .

من الأمثلة الشعرية الحديثة التي يمكن أن تبسط المفارقة بشكل جيّد ، قول بدر شاكر السيّاب[٤] :

فيرجع الصدى
كأنه النشيج :
«يا خليج
يا واهب المحار والردى»
وينثر الخليج من هباته الكثار
على الرمال رغوة الأجاج والمحار
وما تبقى من عظام بائس غريق
من المهاجرين ظل يشرب الردى
من لجة الخليج في القرار
وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق
من زهرة يربها الفرات بالندى

---

(١) د . س ميويك ، المفارقة وصفاتها ، موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، د .ط ، ١٩٧٧م ، ص ٦٦-٦٧ .

(٢) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة «فرق» .

(٣) جون ماكوين ، الترميز- موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤه ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠م ، ص ٩٦ .

(٤) بدر شاكر السياب ، ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١م ، ص٤٨٠-٤٨١ .

وأسمع الصدى
يرن في الخليج
مطر . . .
مطر . . .
مطر . . .

مكتبة
t.me/soramnqraa

يتضح في هذا المثال أن المفارقة تتشكل من طرفين متناقضين : «طرفها الأول أبناء العراق الكادحون ، الذين يهاجرون إلى الخليج بحثاً عن لقمة عيش ، حيث لا يصادفون هناك سوى الموت في قاع الخليج الذي ينثر على الرمال ما تبقى من عظامهم . أما طرفها الثاني فهم أولئك المستغلّون في العراق الذين ينعمون بخيراته الكثيرة دون أن يتحملوا أي جهد أو عناء»[١] . ولعل هدف الشاعر من ذلك إظهار الفجوة الواسعة بين فعل هؤلاء وفعل هؤلاء ، إذ البون شاسع بينهما .

إن التنافر الواضح بين فعلي هذين الطرفين يولِّد افتراضاً آخر ، وهو «التوافق المفقود على مستويين : المستوى الأول التنعم بخيرات العراق الذي كان مفروضاً أن يتساوى فيه كل أبناء العراق وكل طوائفه بلا تفاوت ، ولكنهم في الواقع لا يستوون ، ويبلغ التناقض بين الوصفين قمة فداحته حين يصور الشاعر أن الذين ينعمون هم الذين لا يستحقون ، هم أولئك المستغِلون الذين لا يكدحون ولا يجهدون بينما يُحرم المستحقون الكادحون وهذا هو المستوى الثاني للتوافق المفقود ، فقد كان مفروضاً أن يتساوى الجميع في تحمل العبء أولاً ، أو أن ينال كل بحسب جهده وعطائه ثانياً ، ولكن التوافق مفقود على المستويين ، وهكذا تقوم المفارقة بهذا الدور الفعال في تجسيد رؤية الشاعر»[٢] .

وقبل إجراء المفارقة على نصوص شعرية أندلسية تجدر الإشارة إلى «أن فن المفارقة وهو فن بلاغي بكل تأكيد ، لم يعرفه بلغاء العرب على هذا النحو من التحديد الحديث له ، وإن كانوا قد أحسوا بخصوصية الكلام الذي يراوغ ويهرب من تحديد المعنى ، أو يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر»[٣] . لكنّ «عدم شيوع هذه اللفظة ، لغة

---

(١) على عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص١٣٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٤٠

(٣) نبيلة إبراهيم ، المفارقة ، ص١٤٠ .

ومصطلحاً أدبياً ، في التراث العربي لا يعني عدم وجود ألفاظ أخرى ، كانت تقوم مقامها بشكل أو بآخر . . .فألفاظ مثل السخرية والتهكم والازدراء والغمز ، وغيرها ، ظلت ألفاظاً شائعة تحمل شيئاً من عناصر المعنى أو دلالته التي تحملها لفظة «المفارقة» أما في الاستعمال الأدبي والبلاغي ، فقد استعملت مصطلحات أخرى ، حملت بدورها شيئاً من دلالات مصطلح المفارقة ، مثل التعريض والتشكيل ، والمتشابهات ، وتجاهل العارف ، وتأكيد المدح بما يشبه الذم ، وتأكيد الذم بما يشبه المدح»[١] .

ومصطلح «تجاهل العارف» عند أبي هلال العسكري[٢] ، وعند القزويني[٣] ، أقرب ما يكون للمصطلح الغربي «المفارقة السقراطية Socratic Irony» حيث كان سقراط يتبنى في محاوراته صورة الرجل الذي يدعي الجهل بأشياء ولا يفتأ يسأل الآخرين عنها بهدف إثارة الشكوك لديهم فيما ظلوا يعتقدون به»[٤] .

وبالنسبة للشعر الأندلسي فقد شكل سجلاً لتجارب الشعراء وخلاصة لثقافتهم ، أودعوا فيه تأملاتهم في الحياة والوجود . فمادامت حياتهم خاضعة لصراعات وجدليات مليئة بالريبة والتوجس والخوف ، فإن نصوصهم ستظهر مليئة بهذه الجدليات ، وتضحي مجالاً رحباً لبروز مفارقات رؤيوية تشكل عتبات نصية ، تضيء النص ، وتسمح بتأويلات كثيرة لمعناه .

لما سبق ، جاء بحث المفارقة ؛ بوصفها استراتيجية عظيمة الدور في تأويل النص ، وتحليله الفني .

المتوقع/اللامتوقع في بنية النص:

يقول ابن زيدون[٥] :

لَئنْ قَصَّرَ اليأْس منْكِ الأمَلْ
وحَالَ تجنيك دونَ الحِيَلْ

(١) خالد سليمان ، المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق ، ص٢٢ .

(٢) أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين «الكتابة والشعر» ، ص٤٤٥ .

(٣) القزويني ، شرح التلخيص في علوم البلاغة ، شرحه وخرج شواهده : محمد هاشم دويدري ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٨٢م ، ص١٨١ .

(٤) خالد سليمان ، المفارقة والأدب ، ص٢٣ .

(٥) ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون ورسائله ، ص١٨٧-١٨٩ .

وناجـــاكَ- بالأفْكِ[1]- فيَّ الحســـودُ
فـــأعطيْـــتَـــه- جَـــهْـــرَةً- مـــا سَـــأَلْ
وراقَبَ سِـــحْـــرُ العِـــدَا المفْـــتَـــرى
وغَـــــرَّكَ زَوْرُهُم المُفْـــــتَـــــعَلْ
وأقْـــبلْتَـــهمْ[2] فيَّ وجْـــهَ القَـــبُـــول[3]
وقـــــابَلَهُمْ بشْـــــرُكَ المُقْـــتَـــبَلْ
فـــــإنَّ ذمَـــــامَ[4] الـهَـــــوَى لَـنْ أزالَ
أُبَقِّـــيـــه حـــفْظاً كَـــمَـــا لَـمْ أَزَلْ
فَـــدَيْتُكَ إنْ تَعْـــجَلِي بالجَـــفَـــا
فَـــقَـــدْ يَهَبُ الرَّيْثَ[5] بعضُ العَـــجَلْ
عـــــلامَ أطبَـــتْكَ[6] دَوَاعِي القِلَى؟
وفـــــيمَ ثَـنَـتْكَ نَـوَاهِي العَـــــذَلْ
ألَمْ ألزمِ الصـــبْـــرَ كَـــيْـــمـــا أَخِفَّ؟
أَلَـمْ أُكْـــثِـــرِ الـهـــجْـــرَ كيْ لا أَمَلْ
ألَـمْ أرضَ مِنْـكَ بغـــيـــرِ الرِّضَى
وأبـدِي الـســـــرورَ بمـا لـمْ أَنَـلْ؟
ألَـمْ أَغـــتـــفِـــرْ مـــوبقـــاتِ الذُّنُو
بِ؟ عَـــمْـــداً أتيتَ بهـــا أم زَلَلْ
ومـــــا ســـــاءَ ظَـنِّـيَ في أنْ يُسِيءَ
بيَ الـفـــعْلَ حُـــسْنُكَ حـــتَّى فَـــعَلْ
عَلَى حِـيْنِ أَصْـبَـحْتَ حَـسْبَ الضَّـمِـيرِ
وَلَـمْ تَـبغِ مِـنْـكَ الأمـــــانـي بَـدَلْ

(١) الإفك : الزور .

(٢) وأقبلتهم : قابلتهم .

(٣) القَبول : المحبة والرضا .

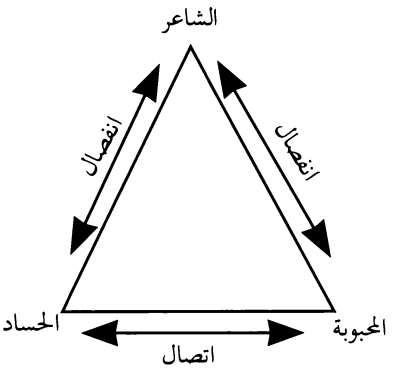
(٤) ذمام : عهد .

(٥) الريث : البطء .

(٦) اطبَتْك : صرفتك .

وصـــــــــانَـكِ مِـنِّـي وفـيٌّ أَبـيٌّ
لِـعِلْقِ الـعَـــلاقـــة أنْ يُـبْـتَـــذَلْ
سَـعَـيْتِ لِتَكْدير عَـهْـد صَـفَـا
وحـــاوَلْـتِ نَـقْـصَ وداد كَـــمَـلْ
فـمـا عُـوفِـيَتْ مِـقَـتي مِنْ أَذًى
ولا أُعْـفِـيَتْ ثِقَـتي مَنْ خَـجَـلْ
وَمَـهْـمـا هززْتُ إليكِ العِـتـا
بَ ظاهَرْتِ بينَ ضُـرُوبِ العِلَلْ
كـــأنَّـكِ نـاظَـرْتِ أهلَ الكَلام
وأُوتِيْتِ فَـهْـمـاً بِعِلْمَ الجَـدَلْ
ولو شِـئْتِ راجَـعْتِ حُـرّ الفَـعَـالَ
وعُـدْتِ لِتلكَ السَّـجـايَا الأُوَلْ
فَـلَـمْ يـكُ حَـظِـيَ مِـنـكِ الأخَـسَّ[1]
ولا عُـدَّ سَـهْـمِيَ فـيكِ الأقَلْ
عليكِ السَّـلامُ سـلامُ الوداع
وداعِ هَوَىً مـات قَـبْلَ الأَجَلْ

يمثِّل هذا النص انفعال الشاعر بهجر محبوبته ، ويثير علاقات سلبية بين عناصر إنسانية ثلاثة ، نحو الشكل التالي :



(١) أخس : خسيساً أي رذيلاً .

إنّ الهجر الذي أقدمت عليه المحبوبة جعل علاقتها بالشاعر علاقة انفصال مقابل اتصالها بالحساد «العدو» . أما علاقة الشاعر بالحسّاد فهي بلا شكّ علاقة انفصال . إنها علاقات في غاية الشك والريبة ، ولا تقوم على مشاعر ثابتة . فالقارئ لا يتوقّع من خلالها إلاّ وصفاً سيئاً للمحبوبة . لكنّ المفارقة تنبعث من الوصف الذي يقدّمه الشاعر لها وهو وصف يشي ظاهر الحديث بسلبيته ، غير أنّ استنطاق أعماق النص يكشف له عن وجهين :

الوجه الأول:

إن استهلال النص بأسماء مثل : اليأس ، والأمل ، والتجني يشي بإخراج الفعل من الإنسان «المحبوبة» إلى مجردات ؛ لأنّ الشاعر يتجنب أن ينسب لها سلبية الفعل ، بيد أنه أكثر من ذكر المجردات «بشرك ، حسنك ، سيرة» . يؤدي ذلك إلى استيلاد موقف الشاعر من المحبوبة ، إذ يظهر متمسكاً بها وفياً في علاقته معها :

فـــإنَّ ذمَـــامَ الـهَـــوَى لَـنْ أزالَ
أُبَقِّـيـــه حـــفْظاً كَـــمَـــا لَـمْ أَزَلْ
فَـــدَيْتُك إنْ تَعْـــجَلِي بالجَـــفَـــا
فَـــقَـــدْ يَهَبُ الرَّيْثَ بعضُ العَـــجَلْ

وتُعمق بنية الاستفهام ، عبر النص ، هذا التوجه أكثر ، فهي التي تبرز رضا العاشق ، وتؤكد اغتفاره ذنوب المعشوقة :

ألمْ ألزمِ الصـــبْـــرَ كـــيْـــمـــا أَخفَّ؟
أَلَمْ أُكْـــثِـــر الـهـــجْـــرَ كيْ لا أَمَلْ
ألـمْ أرضَ مِنْـكِ بـغـــيـــر الرِّضى
وأبـدِي الـســـــرورَ بـمـا لـمْ أَنَـلْ؟
ألـمْ أَغـــتـــفِـــرْ مـــوبقـــاتِ الذُّنُو
بِ؟ عَـــمْـــداً أتيتِ بهـــا أم زَلَلْ

يتماشى مع هذا الموقف ، ظهور المحبوبة ظهوراً قوياً من خلال ضمير الخطاب ، «سعيت ، حاولت» . فهذان الفعلان ، رغم أنهما ، يحيلان إلى حضور سلبي

للمحبوبة فإنهما شاهدان على حضورها الفاعل ، ودليلان على إظهارها بصورة القوي ، بيد أن أثرها بدا عظيماً على الشاعر ، «فما عوفيت مقتي . . . .ولا أعْفيت ثقتي» ، لاسيما وهي ذات حيلة عظيمة «وظاهرت بين ضروب العلل» ، وذات مقدرة معرفية تناظر بها أهل الكلام ، وتفهم بواسطتها علم الجدل .

أما بالنسبة للشاعر ، فما زال يبدي تحمّساً ووفاءً ، يعمقهما طرح السلام عليها :

عـلـيـك الـسـلامُ سـلامُ الـوداعِ
وداعِ هـوىً مـات قـبَـل الأجـلْ
ومـا باخـتـيـارٍ تسلّيتُ عنْك
ولـكـنّـنـي مُـكـرهٌ لاَ بـطـلْ

الوجه الثاني:

يُظهر هذا الوجه الموقف السلبي من المحبوبة ، فهذه المجردات التي ذكرت في ثنايا النص ، تُعدُّ إشارات دالَّة على محاولة سلبها إرادة الفعل ؛ لتغدو صورتها سالبة . وهذا موقف مخالف لما رآه الشاعر في الوجه الأول .

وبيد أنه أبدى تمسُّكاً بها في الوجه السابق إلا أنَّه ينفر منها هنا ، إذ يبدو معاتباً لها ؛ لأنها قبلت برأي الحسَّاد «وراقك سحر العدا المفترى» . وينتفي ، إثباتاً لذلك ضمير الحضور ، ويبرز ضمير المخاطب الذي يقع في إطار المفعولية (مفعول به) «ناجاك ، وراقك ، غرَّك ، فديتك ، أطبتك» ، ويتعمّق هذا الحضور السالب أكثر حينما تُظهر المَحبوبة خيانتها واستجابتها للعذل :

عَـلامَ أطبـتْك دواعي القِلَى؟
وفـيـمَ ثـنـتْكِ نـواهـي الـعَـذَلْ؟

تختلف تبعاً لذلك ثقافة المحبوبة ، فرغم ثقافة المعرفة التي أهلتها لمناظرة أهل الكلام ومعرفة علم الجدل ، أصبحت الآن صاحبة حيلة ومراوغة في تعاملها مع الإنسان ، إذ إنها تظاهر بأشياء ليست على وجه الحقيقة ، «ظاهرت بين ضروب العلل» .

أما فعلها ، فيتضافر مع هذا المعنى . فالفعلان ، «سعيت ، حاولت» وإن أظهرا المحبوبة ذات فاعلية «فاعل» إلا أنهما يرتبطان بالسعاية والمحاولة السالبة . ويظهر ذلك

عندما قامت بخيانة العهد ونقص الوداد الذي بينهما ، مما انعكس سلباً على الشاعر ، فكان حظه منها الأخس :

فلم يكُ حظِّيَ منْك الأخسَّ
ولا عُدَّ سَهْمِيَ فيك الأقلْ

لقد انصرف العاشق ، بسبب ذلك ، إلى التفكير في الوداع وترك المحبوبة بلا رجعة ، إذ تعني بنية السلام في نهاية الأبيات ، اعترافاً صريحاً بقرار الرحيل :

عليك السلامُ سلامُ الوداع
وداع هوىً ماتَ قَبْلَ الأَجَلْ

أما العاشق فيمكن لتحديد صورته «أن نعتمد استعارة أولى في قول الشاعر «فإن ذمام الهوى لن أزال أبقيه حفظاً كما لم أزل» . فنتبيّن من خلالها وجهاً أول من هذه الصورة يؤكّد انفراده بديناميكية الفعل . فتلك الصيغة ، وإن هي مجاز ، قد جرت مجرى الحقيقة فخلصت من التجريد . . . ومن ثم اقترنت بعالم المحسوس فتشكلت صورة العاشق بيّنة واضحة»(١) .

لقد شكلت الأبيات الأربعة الأولى من النص سلب إرادة المحبوبة ، إذ بُنيت على جملة شرطية تحتاج إلى جواب شرط تمثّل في البيت الخامس :

فإنَّ ذمامَ الهوىَ لنْ أزالَ
أَبقّيه حِفظاً كما لم أزلْ

ونجد الحديث في هذا البيت يتحوّل من المحبوبة إلى الحبيب ويبرز فيه ضمير المتكلّم ، ليكشف أنه في حال أخرى تختلف عن حال الحبيبة ، فإذا كانت الأفعال تجردها من الفاعلية ، فإنها في هذا البيت تُفرد الحبيب وتصفه بامتلاء الذات «لن أزال . . أبقّيه . . لم أزل» .

أما بنية الدعاء التي وردت في النص فإنها تظهر «الشاعر راجياً متوسلاً حبيبته

---

(١) جميلة بن ميلاد ، الشعر بين الصياغة والمضمون : قصيد «لئن قصر اليأس» نموذجاً ، مجلة دراسات أندلسية ، تونس ، ع ٢٨ ، نوفمبر ٢٠٠٢م ، ص٨٩ .

أن تعدل عن هجرها ، إلا أنه أعقب ذلك بمثل خفي معناه الإنذار ، فقد «يهب الريث بعض العجل» فإذا به ينسف معنى الرجاء فيعطيه صبغة الوعيد ، وبذلك يتلاشى معنى التقرب من الحبيبة وتضيع الدلالة الجوهرية ، ويُنصّب الشاعر في مقام الواعظ الحكم ، فيتضاءل دور الحبيبة من جديد»[١] .

ويتبع بنية الدعاء بنيات استفهامية أربع ، قد تشير إلى طلب الإجابة ، لكن الشاعر ربطها بموقف «جدالي غايته حمل الطرف الثاني على الإجابة وربما الإذعان لاسيما إذا اقترن الاستفهام بالإنكار . هذه الاستفهامات قد أسند فيها الفعل إلى المتكلم المفرد وهو شخصية ثنائية فهو ، من حيث المرجع التاريخي ، ابن زيدون العاشق . وهو ، من حيث الفن ، الشاعر الواصف . وعن هذه الثنائية تنبثق ثنائية أخرى ، هي ثنائية الظاهر والباطن أو الحقيقة والزّيف . فظاهر النص ينبئ بما يعاني العاشق من آلام الفراق ولوعة الحرمان . وباطنه يضمر ضرباً من الشعور بالاستعلاء الذي ينتج عنه نوع من محاجَّة الحبيبة»[٢] .

ويستمر الشاعر في هذا المعنى باستخدام واو العطف «وما ساء ظني» ، إذ يلوم المحبوبة على فعلها ، ثم يُظهر دورَه الفاعل ببروز أناه وإفرادها :

وصـــــــــانـك مـنـي وفـيٌّ أبـيٌّ
لِعِلْقِ العـــلاقـــة أَنْ يُبْـــتَـــذَلْ

ثم يعلن استغناءه عن المحبوبة من خلال الوداع والسلام في البيت الأخير .

لقد أسهمت تركيبات النص بإظهار العاشق ومعشوقته في مظهر لا تبرزه القراءة السطحية . فترى العاشق بين ثقافة النرجسي ، الذي يسلب محبوبته إرادة الفعل ، والإنسان الضعيف أمامها ويتمنى وصالها . أما المحبوبة فتراها بين منزلتين «منزلة ينطق بها الشاعر ومنزلة يضمرها الكلام ويبطنها خفيّ النص وهذا ما يسمح لنا بالقول إنّ هذا القصيد قائم على ثنائية الظاهر والباطن أو الحق والباطل . وهذه ثنائية تباعد بين البنية والدلالة»[٣] .

---

(١) المرجع نفسه ، ص٩٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٩٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٩٣ .

ويُحدث الشعراء الأندلسيون مفارقات رؤيوية ثقافية ، إفراداً لذواتهم وإثباتاً لمقدرتهم على امتلاك القوة والفعل ، وكي يتضح ذلك ، سنجريه على ما يلي من شعرهم .

يقول ابن عمّار[١] :

يُقبِّحُ لي قومٌ مقاميَ عندهم
وقد رَسَفَتْ[٢] رِجْلُ السرى في الأَداهمِ[٣]
يقولون لي دعْ أيديَ العيْسِ إنَّها
تؤدي إلى أيدي الملوكِ الخَضارِمِ[٤]
فديْتُهم ولمْ يبْعثوا حِرْصَ عاجزٍ
ولا نبَّهوا إذْ نبّهوا طَرْفَ نائمِ
ولكنَّها الأيّامُ غيرُ حوافلٍ
بإرْبِ أريْب أو حَزامَةِ حازِمِ
وإنِّي لأدْعو لوْ دَعوْتُ لسامعٍ
مُجيبٍ وأشْكو لو شَكَوْتُ لِراحِمِ
أريدُ حياةَ البينِ ، والبينُ قاتلي
وأرجو انتصارَ الدهرِ ، والدهر ظالمي
وَنُبّئْتُ إخوانَ الصّفاءِ تغيّروا
وذمّوا الرّضى منْ عَهْديَ المتقادمِ

---

(١) ابن بسام الشنتريني ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق٢ ، مج١ ، ص٣٧٥ .
وابن عمّار هو أبو بكر محمد بن عمّار من قرية شلب ، رحل إلى قرطبة وأكمل تأدبه فيها . مضى يطوف بأمراء الطوائف إلى أن استدعاه المعتمد أمير إشبيلية ، وتوثقت عرى المودة بينهما . وُصف بأنه انتهازي وصولي لا يرعى صداقة ولا عهداً إذ سوّلت له نفسه الخيانة بالمعتمد بالاستيلاء على مُرْسية لكنه طُرد منها . حاول التذلل والاستعطاف ولم ينفعه ذلك فقتله المعتمد في غياهب السجن سنة ٤٧٩هـ . انظر : المراكشي ، المعجب في تلخيص أخبار المغرب ، ص ١٦٤-١٩٠ .

(٢) رسفت : مشت .

(٣) الأداهم : جمع مفرده أدهم : الأسود .

(٤) الخضارم : جمع مفرده خُضارِم ، وهو الجواد الكثير العطاء والمعروف .

لقد عَتَبوا ظلْماً علي غير عاتب
عليهمْ ولاموا ضلَّةً[1] غيرَ لائمِ
ولو أنَّ عَفْواً منْ هنالك زارني
لزرْتُ وما عَدْوُ[2] الزمانِ بدائمِ
أجرُّ ذيولَ الليل سابغةَ الدجى
وأركبُ ظهرَ العزم صعبَ الشكائم
فأُورِدُ ودِّي صافياً كلَّ شامت
وأُلْبس حمديْ ضافياً كلَّ شائمِ[3]
وأُغْضي لمنْ يلقى بوجه مُكاره
حياءً فألْقاه بوجه مكارمِ
وما هو إلا لثْمُ كفّ محمد
وتمكين كفِّي منْ نواحي المظالمِ
إنِ اتّفقتْ ليْ فالعدوُّ مُساعدي
على كلِّ حال والزمانُ مسالمي
وأيُّ حياء طيَّه أيُّ سَورة[4]
كماً كَمَنَتْ في الروضِ دُهمُ الأراقمِ[5]

يقوم الآخر/القوم بفعل سلبي تجاه الشاعر ، «ويقبح لي قوم . . . يقولون لي دع» ، ليبني هو الآخر فحولته عبر مفارقة هذا الفعل ، «أجر ذيول الليل سابغة الدجى . . وأركب ظهر العزم صعب الشكائم . . أورد ودي صافياً . .ألبس حمدي» فتنتج مفارقة في الفعل تصور المثال الإنساني الذي يبتنيه الشاعر- الإنسان المظلوم من قبل الآخر . وهو سيواجه هذا الفعل- الظلم - بميزة ثقافية تنم عن لباقته في معالجة قضايا

---

(١) ضلَّة : ضلالة ، بطلاناً .

(٢) عدو : ظلم .

(٣) شائم : الذي ينظر السحاب ويتحقّق أين يكون مطره .

(٤) سورة : السورة الوثبة .

(٥) الأراقم : جمع مفرده الأرقم ، ذكر الحيّات وأخبثُها .

الإنسان . فبدا رافضاً للفعل الإنساني السالب الذي عمقه موقف إخوان الصفاء حين تغيروا وذموا عهده المتقادم . لكنه يحيل السبب إلى الأيام «لكنها الأيام» ويتضح ، جراء ذلك ، أنّ موقف هؤلاء الإخوة ظلم وضلالة :

لقد عتبوا ظلْماً على غير عاتب
عليهم ولاموا ضلَّة غير لائم

ويبرز الموقف السالب أكثر عندما تزداد تصرفات الآخر سوءاً ، إذ قام بالقطيعة مقابل الود والحب ، بيد أن الشاعر تمنى لو جاءه زائر من إخوان الصفاء كي يقوم بزيارته . وهذه مفارقة ثقافية شكلت تجربة إنسانية ذات سلوك مغاير . ولأن الذات الشاعرة تملك هذا التميز الثقافي فارقت الآخر ساعية إلى إثبات فرديتها وخلق فعلها- وإن كان بأسلوب غير مباشر-مقابل استصغار فعل الآخر .

ولّد هذا الشعورُ الاستعلائي مفارقة في الرؤية ، إذ يقول :

أجرُّ ذيولَ الليل سابغةَ الدجى
وأركبُ ظهرَ العزم صعبَ الشكائم
فأُورِدُ ودِّي صافياً كلَّ شَامت
وأُلْبس حمديْ ضافياً كل شائمِ
وأُغْضي لمنْ يلقى بوجه مُكارهٍ
حياءً فألْقاه بوجه مكارمِ
وما هو إلا لثْمُ كف محمدٍ
وتمكين كفِّي منْ نواحي المظالمِ
إنِ اتّفقتْ ليْ فالعدوُّ مساعدي
على كلِّ حالٍ والزمانُ مسالمي
وأيُّ حياءٍ طيَّهُ أيُّ سَورة
كماً كَمَنَتْ في الروضِ دُهمُ الأراقمِ

تقوم هذه الأبيات على ثقافة تفارق ثقافة الآخر ، إذ يَبرزُ تضادٌّ واضحٌ بين أسلوبين ثقافيين/أسلوب الشاعر وأسلوب القوم الآنف الذكر .

لقد شكل الشاعر عبر ثقافته الخاصة الإنسان المثال الذي يريده «فأورد ودي

صافياً . . . وأركب ظهر العزم . . . وألبس حمدي . . . وأغضي لمن يلقى» ، وهو في هذا التشكيل يفارق فعل الآخر الذي يناقض هذه الثقافة . مما أدّى إلى طرح متضادات تُبرز الصراع الحادَّ بين هاتين الثقافتين : الانفصال/ الاتصال ، الظلم/العفو ، العتاب/الود الصافي ، وجه مكاره/وجه مكارم .

وقريب من ذلك قدّم المعتمد بن عباد مفارقة أخرى في إطار معنى الظلم . فقيل إنه لما خُلع ، وذهب إلى أغمات طلب من حوّاء بنت تاشفين خباءً عارية ، فاعتذرت بأنه ليس عندها خباء ، فقال[1] :

هُمُ أوقدوا بين جَنْبَيْكَ نارَا
أطالوا بها في حشَاكَ استِعَارَا
أَما يخجل المجدَ أن يُرحلُو
كَ ، ولم يُحبُوك خِباءً معارا
فقد قنّعوا المجْدَ إن كان ذَا
كَ- وحاشاهُم- منك خِزياً وَعَارَا
يَقلُّ لِعَينيك أن يجعلوا
سوادَ العيون عليكم شِعارَا
تراهم نسوا حين جزْت القفا
ر حنينا إليهم وخضت البحارا
بعهدٍ لزوم لسُبل الوفا
إذا حادَ مَنْ حاد عنها وجارا
وقلبي نزوعٌ إلى يوسفٍ
فلولا الضلوعُ عليه لطارا

يشتمل هذا النص على مفارقة أساسها الفعل الإنساني ، المبني على ثقافتين إنسانيتين مختلفتين . تمثّل الأولى ثقافة الشاعر ، والثانية ثقافة المرأة/حوّاء . وتختلف ثقافة المرأة/حواء من حيث النوازع الإنسانية والأداء الإنساني ، إذ منعت الخباء عن الشاعر فأصبحت مقصورة على صفتي البخل والتحكم بالإنسان معاً مما سبب للشاعر

(١) المعتمد بن عباد ، ديوان المعتمد بن عباد ، ص٩٧ . وانظر هذا الخبر في الديوان ، ص٩٧ .

آلاماً وأحزاناً كثيرة :

هُمُ أوقـــــدوا بين جَنْبَـــــيْكَ نارَا
أطالوا بهـــا في حـــشَـــاكَ اســـتِـــعَـــارَا
أَمـــــا يخـــــجل المجـــــدَ أن يُرحلُو
كَ ، ولم يُحـــبُـــوك خِـــبـــاءً مـــعـــارا

وحواء/المرأة- كما يراها الشاعر- تنطوي على القسوة واللا إنسانية ، مما جعله شاكّاً في إنسانيتها ، حتى وصف مجدها بالقناع :

فـــقـــد قنّعـــوا المجْـــدَ إن كـــان ذَا
كَ- وحـــاشـــاهُم- منك خِـــزياً وَعَـــارَا
يَـقـلُّ لِـعَـــــــينيك أن يـجـــــــعلوا
ســـوادَ العـــيـــون عليكم شِـــعـــارَا

أما صورة الشاعر ، فتبدو إيجابية لصورة المرأة/حواء ، إذ كان فاعلاً ومحققاً للإنساني من خلال الفعل : «جزت القفار حنيناً إليهم» ، والالتزام بعهد الوفاء : «بعهد لزوم لسبل الوفا» .

إنّ شدّة التنافر بين الفعلين جعلت الشاعر/الإنساني ضحية الظلم والبخل ، وصيرته وعاءً لآلام الإنسان ومحطاً لعذابه ، وهذا موضوع الأبيات الأساسي الذي أنشئت من أجله ، إذ رأى الشاعر نفسه في موقف لا يحسد عليه بعد أن كان حاكماً آمراً .

ومن ناحية بنائية فنية فإنَّ المفارقة تزداد حدة وتأزّماً ؛ لأن المرأة/حواء تظهر بضمير الجمع : «هم ، أطالوا ، يرحلوك ، يصبحوك ، قنعوا ، يجعلوا ، تراهم ، نسوا» . وهذا تأشير إلى جماعة اللاإنساني وانتصارهم على الإنساني/الشاعر ، عندما عبّر عن ذاته تعبيراً غلب عليه المفرد الغائب : «جنبك ، حشاك ، يرحلوك ، يصحبوك ، منك ، لعينيك» مما يعني أنه يولِّد المفارقة من المفارقة ؛ لأنّ ضمير الجماعة تعبير عن المجتمع الذي يعيش وسطه الشاعر ويصوره تصويراً سالباً . لتصبح المفارقة ، بذلك ، بين فرد يوجِّه اللوم إلى مجتمع ، وكأنه ناقد لسلوك جمعي مفارق لسلوك فردي .

وإلى جانب المفارقات التي أظهرتها الأمثلة السابقة فإن النسق المفارق للنص في

القصيدة الأندلسية له حضور كبير ، ولعل توضيح ذلك يعتمد على المثال التالي :

لما أحسَّ المعتمد بن عباد بدنوّ أجله رثى نفسه بهذه الأبيات ، ووصّى بأن تكتب على قبره[١] :

قبر القريب سقاكَ الرائحُ الغادي
حقّاً ظفرتَ بأشلاء ابن عباد
بالحلم ، بالعلم ، بالنُّعمى إذا اتّصلت
بالخِصب إن أجدَبوا ، بالرى للصادي[٢]
بالطّاعن ، الضارب ، الرامي إذا اقتتلوا
بالموت أحمدَ ، بالضرغامة العادي
بالدَّهرِ في نِقَم ، بالبحر في نِعَم
بالبَدر في ظُلَم ، بالصدر في النّادي[٣]
نعم ، هو الحقّ وافانيَّ به قدرٌ
من السماء ، فوافاني لميعاد
ولم أكن قبل ذاك النَّعشِ أعلمُه
أنَّ الجبال تهادَى فوق أعواد
كَفاك ، فارفُق بما استُودعت من كرم
روَّاك كُلُّ قطوب البرق رعَّاد
يبكي أخاه الذي غَيَّبتَ وابله
تحت الصفيح ، بدمع رائحٍ غادِي
حتّى يجودَك دمعُ الطلِّ مُنهمراً
من أعين الزُّهر لم تبْخَل بإسعاد
ولا تزل صلواتُ الله دائمةً
على دَفِينِك لا تُحصر بتعدَاد

---

(١) المعتمد بن عباد ، ديوان المعتمد بن عباد ، ص٩٦ .

(٢) الصادي : شديد العطش .

(٣) النادي : مكان مهيأ لجلوس القوم فيه ، ونادي الرجل : أهله وعشيرته .

يرثي المعتمد ذاته ويحسُّ خلال الرثاء مفارقة قوية بين اللحظة الآنية واللحظة المستقبلية الآتية ، وهذا كفيلٌ بأن يستشعر مفارقة كبيرة بين مكانين مختلفين : مكان تُعمّر فيه الحياة ، وتُبتنى فيه السعادة ، ومكان يقيم فيه الموت ظلمة ووحشة كبيرتين .

تعمل اللغة على تصوير الحدث الفجائعي الذي أحدثته المفارقة في حياة الشاعر ، وهذا ما عمقه الاستفهام «حقاً ظفرت» عندما أشار إلى ندب وحزن شديدين يتملكان نفسه . كما أن الفعل «يبكي» يشي بحالة الرعب التي تعتريه في لحظة الموت .

إن أثر الموت على نفس الشاعر جعله يتجه صوب التشخيص ؛ ليقيم بواسطته تواصلاً «مع عناصر لا يمكن أن يقوم معها تواصل في عالم الواقع ، ولكن الموقف النفسي أو الشعور الضاغط هو الذي يفرض على الشاعر أن يستخدم هذا الأسلوب دون غيره»[1] . إذ شخص القبر من خلال مخاطبته مخاطبة العاقل ومنحه صفات غريبة عنه ، «وقيمة هذه الغرابة أنها تضع القارئ أمام صدمة المفاجأة ولذّة عدم التوقع»[2] .

وتظهر المفارقة أكثر في نظر الشاعر ، بين زمن يمثل نهاية الحياة وزوالها وبين مفردات ضرورية لإقامتها ، كما في قوله :

بالحِلْم ، بالعلْم ، بالنُّعْمى إذا اتصلت
بالخَصْب إن أجدَبوا ، بالري للصادي
بالطاعن ، الضارب ، الرامي إذا اقتَتلوا
بالموت أحمرَ ، بالضرغامة العادي
بالدَّهرِ في نِقم ، بالبحر في نِعَم
بالبَدر في ظُلَم ، بالصَّدر في النَّادي
نعم ، هو الحق وافانيٌ به قدرٌ
من السماء ، فوافاني لِميعادِ
ولم أكن قبل ذاك النعش أعلمُه
أنَّ الجبال تهادى فوق أعواد

---

(١) موسى ربابعة : جماليات الأسلوب والتلقي ، ص ٦٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٧٠ .

كَـفَـاك ، فـارفق بما اسـتُـودِعْتَ من كَـرَم
روَّاكَ كُـلُّ قـطوب الـبـــــرق رَعَّـــــاد

تحتوي هذه الأبيات مفردات لازمة للحياة تعمق مأساة الشاعر إذا ما واجه اندثارها وخلو الحياة منها ؛ إذ كيف يكون الموت- حسب وجهة نظره- نهاية لها ولصاحبها وهي تحقق مجد الحياة وجمالها كما يلي :

١- (الطاعن ، الضارب ، الرامي) : ثقافة القوة والعمل .

٢- (الحلم ، العلم) : ثقافة المعرفة والنوازع الإنسانية .

٣- (النعمى ، الخصب ، الري) : ثقافة الخصب والنماء الإنساني .

٤- (استودعت من كرم) : ثقافة الكرم والمحافظة على عنصر الإنسان .

لكن المفارقة تزداد تأزماً عندما يتحوّل الثقافي السلبي «الدموع» إلى متخيَّل إيجابي ، قصد مقاومة الفقد الناتج عن موت الشاعر ، وفقدان الصفات الجميلة بفقدانه . فالدموع وهي بكاء وحزن تحولت أثراً إيجابياً تجاه المكان/القبر فهي التي تسقيه كي تعيد له الحياة من جديد ، في حين أصبح المطر مغيَّباً تحت الصفيح ؛ لأنَّه تابع للميْت ، «الذي غيبت وابله» .

لقد كان دور هذه المفارقة كبيراً في بناء النص وتآلف أجزائه ، فقد ظهرت عبرها مأساة الشاعر بالزمكان في آن . وهذه فكرة رئيسية دارت عليها رحى النص ، وبنيت عليها مركزية المفارقة ، التي قدمت تعارضاً تاماً بين كثير من مفردات للحياة ؛ طالما أزعجت الشاعر ، وقضت مضجعه ، مثل : الموت/الحياة ، الخصب/الجدب ، وسلطة الزمن/ عجز الإنسان . وبسبب كثرة المفارقات في حياة الشاعر فإنّه سيعي ما تشكله من خطر يستهدف بقاءه وأمنه مما يولّد إحساساً بالخوف واللاأمان يتنامى شيئاً فشيئاً مع قلق الشاعر وتوتره كلما واجه تحوّلاً طارئاً على حياته .

ويقول أبو عيسى بن لبون معبراً عن مفارقات الزمان والمكان معاً[1] :

---

(١) ابن بسّام الشنتريني ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق٣ ، مج١ ، ص١٠٧-١٠٨ . وأبو عيسى بن لبون هو لبون بن عبد العزيز ، كان من جملة أصحاب القادر يحيى بن ذي النون ، ورأس بمربيطر من أعمال مدينة بلنسية ، ثم تخلى عنها لأبي مروان عبد الملك بن رزين ، وكان معدوداً من الأجواد موصوفاً بتجويد الشعر . انظر : ابن خاقان ، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان ، ج١ ، ص٢٨٩-٢٩٦ .

خليليَّ عـوجـا بي على مـسـقَط الحـمى
لـعلَّ رسـوم الدار لـم تتـغّـيـرا
فـاسـألَ عـن ليـلٍ تولَّى بـأنْسـنا
وانْدُبَ أيَّامـاً خَلَتْ ثم أعَـصـرا
لـيـاليَ إذ كـان الزمـانُ مـسـالماً
وإذ كـان غـصن العـيش مـيّـاس أخـضـرا
وإذ كنت أُسـقى الراحَ من كفّ أغـيـد[1]
يـناولُنيـهـا رائحـاً أو مُـبَكِّرا
أعـانق منه الغـصن يهـتـزُّ ناعـمـاً
وألثـمُ منه البـدرَ يطلعُ مـقـمـرا
وقـد ضـربتْ أيدي الأمـان قـبـابهـا
علينـا وكفَّ الدهرُ عـنّا وأقـصـرا
فـمـا شـئت من لهـوٍ ومـا شـئتَ من دَد[2]
ومن مـبـسـم يُجنيك عـذباً مـؤشّـرا[3]
ومـا شـئت من عـودٍ يغنّيك مـفـصـحـاً
سـمـا لكَ شـوقٌ بعـدمـا كـان أقـصـرا
ولكنّهـا الدنيـا تخـادعُ أهلَهـا
تَـغـرُّ وهـي تـطـوي تـكـدّرا
وكم كـابدت نفـسي لهـا في مُلمّـة
وكم بات طرفي من أسـاها مُـسَـهّـرا
خليليَّ مـا باليْ على صـدق نيَّـتي
أرى مِنْ زمـاني ونْيَـةً[4] وتعـذّرا

---

(١) أغيد : الوسنان المائل العنق والمتثني في نعومة .

(٢) مؤشراً : مرحاً ، أو المبسم على أسنانه تحزيز خلقة أو صناعة .

(٣) دَدٍ : اللهو واللعب .

(٤) ونية : فتوراً .

ووالـلـه مـــــا أدري لأيٍّ جـــــريمةً
تجـنّى ولا عـنْ أيّ ذنْـب تـغـــيّـــرا
ولـم أكُ في كـــسْبِ المكارمِ عـــاجـــزاً
ولا كـنتُ فـي نيلٍ أُنيل مـــقـــصّـــرا
لئـن ســـــاء تمزيقُ الزمـــــانِ لـدولـتي
لقـــد ردَّ عن جـــهلٍ كـــثـــيـــرٍ وبَصّـــرا
وأيـقَـظَ مـنْ نـوم الـغـــــرارة[1] نـائـمـــــاً
وكـــسّب علمـــاً بالزمـــان وبالورى[2]

يقدّم لنا النص مشهداً طللياً نقل الشاعر عبره حنينه وشوقه إلى المكان «مسقط الحمى ، الدار» ، ويُجمل هذا المشهد مفارقة زمكانية في آن . فإذا كان الطلل علامة موت وسبب نزوح الإنسان وهجرته ، فإن الحديث عن رسوم «الدار» إشارة صريحة إلى ما ابتناه الإنسان في الحيِّز المكاني وتعلّق حميمي بالدور الحيوي الذي أداه في إطار هذا الحيز . فالإنسان يبني المكان ويعطيه جمالياته الحضارية . ولعل ما تبرزه كلمة الرسوم «الرسم» بما توحي به من زركشة وتنميق للمكان ، يعدُّ دليلاً كافياً على فعل الإنسان ومحاولته إخضاع المكان لجهده وبقاء هذا الجهد رغم مرور الزمن .

وتضعنا الأطلال في هذه الدلالة أمام مفارقة حادة بين دلالتين متناقضتين : ماضي المكان الطللي (الحياة) وحاضر المكان الطللي (الموت) . والشاعر كما يبدو لا يثير ذلك عبثاً ، بل يسعى للكشف عن حالة التبدُّل التي تصيب المكان ، ليبين للمتلقي أن الإنسان ضحية هذا التبدُّل ، ولا حول له ولا قوة أمامه ؛ مما جعله منفعلاً خائفاً وهو يتخيل تلاشي الإنسان وزوال فعله .

وكـمـا وقف الشـاعـر على أطلال المكان ، فـإنه يقف على أطلال الزمـان . فالاستفهام عن الزمان ، «فاسأل عن ليلٍ تولّى بأنسنا» يخلق مفارقة بين زمنين : حاضر بائس يعيشه الشاعر ولا يحبه ، وماضٍ سعيد يحبه لكنه مفقود من حياته :

---

(١) الغرارة : الغفلة .

(٢) الورى : الخلق ، الناس .

فـــــاســـــأل عـن لـيـلٍ تولّى بـأنْسـنـا
وانْدُبْ أيّامـــاً خَلَتْ ثم أعَـــصـــرا
لـيـــالـيَ إذ كـــان الزمـــانُ مـــسـالماً
وإذ كـان غـصـن العـيش مـيّـاس أخـضـرا
وإذ كنت أُســقى الراحَ من كفّ أغـيـد
يـنـاولُـنـيـــهـــا رائحـــاً أو مُـــبَكِّرا
أعـانق منه الغـصـن يهـتـزُّ ناعـمـاً
وألثـمُ منه البـــدرَ يطلعُ مـقـمـرا
وقـد ضـربتْ أيدي الأمـان قـبـابهـا
عـلـيـنـا وكفَّ الدهرُ عـنّا وأقـــصـــرا
فـمـا شـئت من لهـوٍ ومـا شـئتَ من دَدٍ
ومن مـبـسـمٍ يُجنيك عـذباً مـؤشّـرا
ومـا شـئت من عـودٍ يغنّيك مـفـصـحـاً
سـمـا لكَ شـوقٌ بعـدمـا كـان أقـصـرا

ويتنامى الإحساس بالمفارقة حدة وانفعالاً عندما رأى الشاعر الدهر «قوة الحياة الغيبية التي تتربص بالإنسان» يتحوَّل إلى باعث للسعادة المطلقة ، بأنْ وقف وكف أذاه عنه «وكف الدهر عنّا وأقصرا» . وهذا يشكل أثراً إيجابياً لدى المتلقي يتوقع استمراره إلا أنّ المفارقة سرعان ما تحبط توقعاته وتجعله يصاب بخيبة أمل إذا ما شاهد تحولاً شاملاً طرأ على الحياة :

ولـكـنّـهـــا الدنيـــا تخـــادعُ أهلَهـــا
تَـغـــــــــرُّ وهـي تـطـوي تـكـدّرا
وكم كـــابدت نفـــسي لهـــا في مُلمّـــةٍ
وكم بات طرفي من أســاها مُـسَـهّـرا
خليليَّ مـــا باليْ على صـــدقِ نيَّـــتي
أرى مِنْ زمـــاني ونْـيَـــةً وتعـــذّرا
ووالـلـه مـــــا أدري لأيِّ جـــــريمةٍ
تجـنّى ولا عـنْ أيّ ذنْـبٍ تـغـــيّـــرا

ولم أكُ في كسْبِ المكارم عاجزاً
ولا كنتُ في نيلِ أُنيل مقصّرا
لئن ساءء تمزيقُ الزمانِ لدولتي
لقد ردَّ عن جهلٍ كثيرٍ وبَصّرا
وأيقَظَ منْ نوم الغرارة نائماً
وكسّب علماً بالزمان وبالورى

لقد تحوَّل الزمان من باعث سعادة إلى عامل شؤم مستطير . الشيء الذي جعل الشاعر يعيش حالة تناقض تام بين سعادة الزمان وشقائه ، ويكثر بسبب ذلك من ذكر الزمن : «زماني ، تمزيق الزمان ، بالزمان» ، أو التلميح إليه : «تجنَّى ، تغيرا ، ردَّ ، وأيقظ ، وكسَّب» .

وتبقى الأطلال في حالة اصطناع دائمة للمفارقات الشعرية ، التي تساعد على استحداث إشارات دلالية لدى المتلقي ، يقول ابن حزم الأندلسي[1] :

قِفا فاسْألا الأطلالَ أين قطينها[2]
أمرّت عليها بالبلى[3] المَلَوَان[4]
على دارسات مُقفرات عَواطلٍ
كأنَّ المغاني في الخفاء مَعاني

يصطنع ابن حزم المفارقة من خلال الأطلال واستشراف الإنسان لها . فالأمر «قفا» يوحي بوجود الإنسان الذي يتمسك بالأطلال ويحاول استنطاقها . لكن الأطلال من حيث دلالتها على الفعل التدميري والهدم لحضارة الإنسان تشير إلى موت الإنسان وزواله . وتتسع المفارقة انفعالاً عندما يرى الحي/الإنسان مصيره عند الميت/المكان . الذي ينفي وجود الأثر الإنساني ويجعله يقف أمام ثنائية

---

(١) ابن حزم الأندلسي : طوق الحمامة في الألفة والآلاف ، ص٢٢٥ .

(٢) قطين الدار : أهلها .

(٣) البلى : الفناء .

(٤) الملوان : الليل والنهار .

الفناء/البقاء :

قـــفـــا فـــاســـألا الأطلال أين قطينهـــا
أمـــــرَّت عليـــــهـــــا بالبلى المَلَوَان

وتكشف المفارقة ، بهذا التشكيل ، عن تمسك الإنسان الشديد بالديار حال استفهامه عنها ، «أمرت عليها بالبلى الملوان» وعن أهلها ، «أين قطينها» وتصور ، أيضاً ، محاولته لرصْد التحول الذي أصاب المكان وأهله ؛ لتفضي في نهاية الأمر إلى نتيجة مماثلة بالنسبة للطرفين وهي حقيقة التهدُّم والزوال .

ويقدم ابن شهيد الأندلسي نوعاً آخر من المفارقة يمكن تسميته «مفارقة الطبيعة» وهي مفارقة تمثّل جانباً من الصراع بين الإنسان والمكان . يقول ابن شهيد الأندلسي[1] :

خليليَّ مـــا انفكَّ الأسى منذُ بينهمْ
حـبـيـبي حـتّى حلَّ بالقلْبِ فـاخـتطَّا
أُريدُ دُنُوّاً من خـليـلي وقـــــد نأَى
وأهوى اقـــتـــراباً من مـــزارٍ وقـــد شطّا
وإني لَتـعْـروني الـهـمـومُ لِذكْـرِكُمْ
هُدُوًّا فـــلا أَسطيعُ قـبْـضـاً ولا بسْطا
وإنَّ هُـبـــوطَ الوادِيَـيْـن إلى النَّـقـــا
بحيثُ التَقَى الجمْعانِ واستقبَلَ السَّقْطا
لَمَسْـرَحُ سِـرْبٍ مـا تقـرَّى نعـاجُـهُ
بَريراً ولا تقـــرُو جـــآذرُه خَـــمْطا
ومُـــرتجـــزٍ ألقى بذي الأثْلِ كَلكَلاً
وحطَّ بجـــرعـــاءِ الأبارق مـــا حطَّا
سـعى في قِـيـاد الريح يُسْـمِحُ للصَّـبـا
فـأَلقتْ على غـيـر التِّـلاعِ به مِـرْطَا

(١) ابن شهيد الأندلسي ، ديوان ابن شهيد الأندلسي ، ص٨٧- ٨٨ .

ومـازالَ يُروي التُّـرْبَ حـتَّى كـسـا الرُّبى
دَرانكَ[1] والغـيطانَ من نَسْـجـه بُسْطاً
وعـنَّـتْ لـه ريـحٌ تُـسـاقـطُ قَـطْـرَهُ
كـمـا نثـرتْ حـسناءُ مِنْ جـيـدِها سِـمْطا
ولـم أَرَ دُرّاً بَـدَّدَتْـه يـدُ الـصَّـبـا
سِـواهُ ، فـبـاتَ النَّوْرُ يلقُطُه لَقْطاً
وبـتْـنـا نُـراعِـي الـلـيـلَ لـم يَـطْـوِ بُـرْدَه
ولـم يَجْـرِ شَـيْبُ الصُّبْحِ في فـرْعِـهِ وخْطا
تراهُ كَـمَلْكِ الزَّنجِ في فَـرْطِ كَـبْـره
إذا رام مَـشْـيـاً في تَبَـخْـتُـرِهِ أَبْطا
مُطِلاً على الآفـاق والبـدرُ تاجُـهُ
وقـد عَلَّقَ الجـوزاءَ من أُذْنِه قُـرْطا

تتجلّى المفارقة في هذا النص بواسطة مستوى دلالي يقوم على الفراق الإنساني الذي يظهر في بداية النص ، «خليلي ما انفك الأسى منذ بينهم . . . أريد دنوا من خليلي . . . وأهوى اقتراباً من مزار . . . وإني لتعروني الهموم لذكركم . . . بحيث التقى الجمعان واستقبل السقطا» .

لقد بدا في هذه الفواتح النصية الموقف الإنساني المتضاد بين الشاعر وخليله ، فإذا كان هو يريد الانسجام والألفة ، فإنّ صنيع الخليل مناقض لذلك ، بأنْ فضّل الفراق والابتعاد عن الشاعر ، «وقد نأى . . وقد شطا» .

يخاطب الشاعر خليله ، ليحدث تبايناً في المواقف الإنسانية . إنسان يرغب بالتواصل وإقامة السعادة الإنسانية . وإنسان يرغب بالقطيعة واللاحب ، بل أحدث علاقات لا إنسانية ، وربما عدائية بين بني الإنسان . ونتج عنه حلول اللاإنساني مكان الإنساني ، وشلل تام لفاعلية الإنسان داخل المكان .

وتُستحدث بنى مفارقية جديدة من هذه المفارقة . فحديث الشاعر عن دور المطر في بعث حياة الحيوان ليس إلا رسماً لحياة مفارقة للحياة الإنسانية ، «لمسرح

---

(١) درانك : الزهر .

سرب . . .نعاجه . . .جآذره» ، إذ تؤدي كلمة «لمسرح» من حيث إشارتها إلى حياة هادئة في مكان واسع دلالة المفارقة بين الحياتين ، الأولى : حياة الإنسان ، التي تقوم على تصدع العلاقات الإنسانية وانكسارها ، والثانية : حياة الحيوان ، التي تنمو ، وتتخذ من المطر وسيلة إيجابية لنمو الحياة وخصبها .

إنّ الهدف المحتمل من كل ذلك ، إظهار الصراع الإنساني الذي يقوم على أدائين إنسانيين ، أحدهما ضحية لإنسان ذي فعل سالب .

وتبلغ المفارقة أوجها عندما حوَّل الشاعر اللاإنساني إنسانياً يؤدي دوراً في بعث الحياة :

ولـم أَرَ دُرّاً بَـدَّدَتْـه يـدُ الـصَّـبـا
سِـواهُ ، فـبـاتَ النَّوْرُ يلقُطُه لَقْطاً

فريح الصبا الهادئة اللطيفة تزداد إيجابية نحو الحياة ، وتعكس إيجابيتها على الإنسان/الشاعر ، الذي عاش بسببها وقتاً سعيداً لا شيء يكدر صفوه :

وبـتْـنـا نُـراعِـي الـلـيـلَ لـم يَـطْـوِ بُـرْدَه
ولـم يَجْـرِ شَـيْبُ الصُّبْحِ في فـرْعِـهِ وخْطا
تراهُ كَـمَـلْكِ الزَّنْجِ في فَـرْطِ كَـبْـره
إذا رام مَـشْـيـاً في تَبَـخْـتُـرِهِ أَبْطا
مُطِلاً على الآفـاق والبـدرُ تاجُـهُ
وقـد عَلَّقَ الجـوزاءَ من أُذْنِه قُـرْطا

ويتضمن الزمن الليلي السعيد مفارقة بين حياة الشاعر في بداية النص ، وحياته التي تظهر حالياً . فالحياة في مفتتح النص لم تقم إلا على تكسّر العلاقات . في حين قامت الحياة في نهايته على الراحة والطمأنينة والسعادة ، نحو : «بتنا نراعي الليل ، لم يجر شيب الصبح في فرعه وخطا ، مطلاً على الآفاق والبدر تاجه» .

لقد تجلَّت المفارقة واضحة بين سلبية الحياة وإيجابيتها من خلال أداء المطر الإيجابي في خلق حياة الحيوان ، وأداء الليل في خلق حياة الإنسان السعيدة . وربما هدف الشاعر من خلق هذه المفارقات إلى الإعلاء من قيمة الحياة ومحاولة البحث عن حياة جديدة يحقق فيها عنصري الأمن والطمأنينة .

لقد كشف حس المفارقة في نماذج هذا الفصل «عن إدراك الشاعر الأندلسي جوهر الوجود في جمعه بين المتناقضات ، كما تعكس هذه النماذج في مجملها واقعاً اجتماعياً مشوهاً ، وتجسد مخاوف الشاعر وآماله إزاء هذا الواقع بوصف الفن تعبيراً عن اللاشعور الشخصي الذي يحوي رغبات المرء وميوله المقموعة ؛ ولذا فإن كل علاقة مفارقة تنهض بين متضادين هنا تصور لوناً من التناقض والصراع النفسي والاجتماعي مثل . . . الضيق والانفساح . . . العلو والانخفاض-الغناء والفقر . . .»[1] . كل ذلك يؤكد أن هذه النماذج تعبّر صراحاً وبواحاً عن ذوات الشعراء وعن ظروفهم واحتياجاتهم المختلفة .

(١) أشرف محمود نجا ، قصيدة المديح في الأندلس ، ص٢٧٨-٢٧٩ .

الفصل الثالث

الاستعارة التنافرية

بحث في المفهوم:

يعود الفضل في ظهور الاستعارة التنافرية إلى الإغريق وترتد «بالتحديد إلى المصطلح الإغريقي المعروف (oxymoron) ، ويعني الجمع بين شيئين متنافرين . ويتكون هذا المصطلح من قسمين الأول (oxys) ويعني الذكاء ، والثاني (moros) ، ويعني الغباء ، وبهذا يصبح معنى التركيب : الغباء الذكي»[١] .

يمكن تعريف الاستعارة التنافرية بأنها «الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بوساطتها في الشعر أشياء مختلفات لم توجد بينها علاقة من قبل»[٢] . فعبارات مثل «ليل أبيض ، ليل من الثلج»[٣] . تقوم على عناصر متضادة في خصائصها ، وتكشف حجم التباعد بين قطبيها المتنافرين وغير المتشابهين ، فلا يمكن إقامة روابط دلالية بين الليل/ السواد واللون الأبيض ، أو الليل والثلج الأبيض .

يبدو أنّ الاستعارة بقطبيها المتنافرين تأتي حينما يعبّر الشاعر عن نفسه ، وعما يخضع له من صراعات داخل الحياة ، فإذا «لم يكن ممكناً أن يُعبر عنها بالأسلوب التقريري المألوف ، فإنه لا يمكن- بالقدر نفسه تبسيطها لأن تبسيطها قضاء عليها ، فلم يبق أمام الشاعر إلا أن يلجأ إلى إثارة حالات شبيهة بها في نفس المتلقي ، عن طريق الرمز القائم على تراسل معطيات الحواس»[٤] .

تأسيساً على ما تقدّم يمكن القول : بأن عجز الأساليب التقريرية ، والرغبة في

---

(١) موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب والتلقي ، ص١١ .

(٢) ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة : مصطفى بدوي ، القاهرة ، وزارة الثقافة لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق ، ١٩٧٢م ، ص٣١٠ .

(٣) انظر العبارات : محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٨م ، ص١٣٥ .

(٤) المرجع نفسه ، ص١٣٤-١٣٥ .

إحداث أساليب جديدة كانا وراء فكرة تفجير اللغة ، فعندما أصبحت اللغة الشعرية التقليدية وصفية تقريرية لا تستوعب المتناقضات ولا تفي بتطلعات المجتمع الفكرية والفنية لجأ الشعراء «إلى التفجير اللغوي حتى تتبدد تلك السمات اللغوية التقليدية وحتى تستطيع اللغة المفجّرة أن تفي بالتعبير عن أبعاد الحداثة ومفاهيمها وطروحاتها . . . وأن تفي بالتعبير ، أيضاً عن كل ما يصحب هذه الأشياء من قلق وتوتر وتناقض والتباس»[١] .

إنّ استخدام اللغة على طريقة الاستعارة التنافرية يضع القارئ أمام اللاانسجام اللفظي والدلالي معاً ووفقاً لذلك فإن الربط بين ما هو متنافر يصبح أمراً صعباً يحتاج إلى قارئ كفؤ قادر على تجاوز مرحلة التنافر إلى مرحلة الانسجام التام بين عنصري الاستعارة ، سيما أن وجود هذا النوع من الاستخدام اللغوي يمنح النص دلالات لا حصر لها بواسطة الخيال الذي تعرض له الأشكال اللغوية «بحكم الدوافع العاطفية المتماثلة أو المتنافرة فيستجيب لها طائعاً ، وينهمك عندئذٍ لإيجاد الالتئام والمعادلة والتنسيق والتوحيد بين المتماثلات والمتنافرات ، وإخراجها في صورة منسجمة بشكل لا يحدث خارج الشعر»[٢] .

يتجلى ذلك بشكل واضح عند السرياليين الذين جعلوا الكلمات مجرد أصوات دون معنى ، فهم «لا يفصلون الكلمات عن دلالاتها فحسب ، وإنما حتى عن ما يوصف بها من معان ، وهم يستخدمون السياق لفصل الكلمات عن معانيها المعجمية والمألوفة . ويذهبون إلى أن هذه التعريفات الاعتباطية في الكلمات تُظهر أن اللغة تتيح للفعل الشعري الولوج إلى عالم البدائل المدهش اللاعقلاني للدلالات ، كما تُبعد اللغة عن استخدامها النفعي وهو السبيل الوحيد لتحريرها واستعادة كل قوتها»[٣] .

تعمل الاستعارة التنافرية بهذا التشكيل اللاواعي على تشويق القارئ وإثارة انفعاله باعتمادها على التمويه والخديعة ، فهي استعارة تتسم بالمراوغة وتجعل الكذب

---

(١) عبد الرحمن محمد القعود ، الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل ، سلسلة عالم المعرفة ، ع٢٧٩ ، الكويت ، مارس ، ٢٠٠٢م ، ص٢٥٤ .

(٢) عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، دراسة في النظرية والتطبيق ، مكتبة الكتاني ، إربد ، ط٢ ، ١٩٩٥م ، ص٩٢ .

(٣) عبد الرحمن محمد القعود ، الإبهام في شعر الحداثة ، ص٢٥٥ .

عماد إثارتها . فالمرء حالما يسمع جملة مثل «تقف الرياح بها مقيدة الخطى»[١] . يراها جملة مخاتلة أساسها الكذب ، الذي يستخدم التناقض التام واللا مألوف كي يقلب المألوف في المستوى العادي ، فالرياح لا تقف ولا تُقيد خطاها ، لكنّ الحركة تحولت إلى ثبات ، إحداثاً لعنصر المفاجأة ، وإشعاراً للقارئ بأن كسر المألوف شيء ممكن ، لذا فإن استخدام الاستعارة التنافرية من قبل الشاعر يُعدُّ تشكيلاً لغوياً جديداً ، وتحويلاً لشبكات اللغة العادية وتفجيرها إلى ما هو غير عادي .

ومن قبل أنّ الانحراف الأسلوبي (Deviation) استعمال «للغة-مفردات وتراكيب وصوراً- استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف»[٢] . ويتجلى داخل النص في تجاوزه «للنمط التعبيري المألوف أو المتواضع عليه»[٣] ، من هذا القبيل ، يصبح الربط بينه وبين الاستعارة التنافرية ممكناً سيما أنها تعمد إلى تجاوز قواعد اللغة وكسر مألوفها بالجمع بين المتنافرات وبين ما هو مستحيل . وبفعلها يحصل اختراق المألوف وخرق ما تعهده ثقافة القارئ من أجل «إيجاد أو اختراع تفسيرات متعددة للكلام»[٤] . مما يحقق للقارئ لذة التلقي بإثارة وعيه وتحفيزه على فهم ما تطرحه اللغة من غريب ، وتفسير ما تضمره من علاقات داخلية ودلالات جديدة تحقق عنصري الجدة والجمال .

ومن أمثلة الاستعارة التنافرية في الشعر العربي الحديث ، قول أدونيس[٥] :

لا أحبكَ إلا لأنّي كرهتكَ يوماً
أيُّها الواحدُ المتعدِّد في جسمه
آه ، ما أعمقَ الحبَّ- كُرْهاً ،
آهِ ، ما أعمقَ الكُرْهَ- حُبّاً .

---

(١) ابن اللبانة الداني ، شعر ابن اللبانة الداني ، ص٨٤ ، وعجز البيت : «ويظل طرف النجم وهو كليل» .

(٢) عصام قصبجي وأحمد محمد ويس ، وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية ، مجلة بحوث جامعة حلب ، سلسلة الآداب والعلوم الأنسانية ، ع٢ ، ١٩٩٥م ، ص٣٩ .

(٣) موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب والتلقي ، ص١٤٤ .

(٤) خالد سليمان ، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر ، منشورات جامعة اليرموك ، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا ، د . ط ، ١٩٨٧م ، ص٢٠ .

(٥) أدونيس ، أول الجسد آخر البحر ، دار الساقي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص٨٩ .

وقوله[1] أيضاً :

لقاؤنا/ ليلُنا
حربٌ مع المفرد
سلامٌ مع المتعدِّد

ويقول محمود درويش[2]

هذه الأرض واطئة عاليةْ
أو مقدَّسة زانيةْ
لا نُبالي كثيراً بِفِقْه الصفاتِ
فقد يصبح الفَرْجُ ،
فَرْجُ السموات ،
جغرافيهْ

وإذا تلمسنا مفهوم الاستعارة التنافرية في النقد العربي القديم ، نجده لم يكن غائباً عن ذهن نقادنا القدماء . بل تحدثوا عنه من خلال أمثلة شعرية كثيرة . وثمة مصطلحات وردت في هذا النقد تلمح إلى هذا النوع من الاستعارة ، مثل : «الاستعارة العنادية» ؛ «لتعاند طرفيها في الاجتماع . . . ومنها التهكمية ومنها التمليحية ، وهما ما استعمل في ضده أو نقيضه . . . . نحو قوله تعالى : ﴿فبشرهم بعذاب أليم﴾ ، أي أنذرهم ، فقد استعملت البشارة التي هي الإخبار بما يُظهر سرور المخبرِ به للإنذار الذي هو ضدها»[3] . ومن أمثلتها الأخرى : «استعارة اسم الميت

---

(١) المصدر نفسه ، ص١٩٥ .

(٢) محمود درويش ، حالة حصار ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، د . ط ، ٢٠٠٢م ، ص٧٦ .

(٣) القزويني ، شرح التلخيص في علوم البلاغة ، ص١٤٢ . وضرب السكاكي غير مثال على الاستعارة التنافرية مثل : «إن فلاناً تواترت عليه البشارات بقتله ، ونهْب أمواله ، وسبي أولاده» السكاكي ، مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه : نعيم زرزور ، ط٢ ، ١٩٨٧م ، ص٣٧٥ .

للحي الجاهل فإن الموت والحياة ممتنع اجتماعهما»[١] .

ومن الأمثلة الشعرية القديمة المشتملة على الاستعارة التنافرية ، قول أبي تمام[٢] :

أُصُلٌ[٣] كبُرْدِ العصْبِ[٤] نِيْطَ[٥] إلى ضُحىً
عَـــبِقٍ بِرَيْحـــانِ الرياضِ مُطيَّبِ
وظِلا لهنَّ المشـــرِقـــاتِ بخُـــرَّدٍ
بِيْضٍ كـــواعِبَ غـــامِـضـــاتِ الأكْـــعُبِ

لم يجعل أبو تمام التناقض والتضاد في كلمتين فقط ، إنما جمع بين أكثر من متناقضين فهو «يتصور الظلال مشرقة إشراق الشمس ، وهو يتصور الضياء مظلماً ظلام الليل ، وهو على هذه الشاكلة يشوه في ألوان الطبيعة تشويهاً يزينها ، فإذا الظلام مشرقة ، وإذا الأضواء مظلمة ، بل إن جوانب اليوم نفسه ليحل بعضها مكان بعض في ارتباط طريف»[٦] .

وفي الإشارة إلى أهمية الاستعارة التنافرية في خلق انفعال القارئ وإثارته نحو دلالات النص ، تلميح إلى وجود جماليات تكسو النص وتزيده حسناً . هذا ما تنبه له القرطاجني في منهاجه عندما ألمع إلى حسن التنافر في النص ، بقوله : «وأما ما يحسن من ذلك ويعدُّ بديعاً فأن يكون أحد المتضادين يقصد به في الباطن غير ما يقصد به في الظاهر ، فيكون في الحقيقة موافقاً لمضاده فيما يدل عليه من جهة المجاز والتأويل»[٧] .

---

(١) أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ج١ ، مطبوعات المجمع العلمي العراقي ، د . ط ، ١٩٨٣م ، ص١٦٢ .

(٢) الخطيب التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه : راجي الأسمر ، ج١ ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢م ، ص٦٠ .

(٣) أصل : جمع أصيل .

(٤) العصب : ثوب يماني منقوش .

(٥) نيط : علق .

(٦) شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٩ ، ١٩٧٦م ، ص٢٥٣ .

(٧) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ٣٥٠ .

التأويل والإجراء:

بالنسبة للاستعارة التنافرية في الشعر الأندلسي ، فإن القرن الخامس الهجري في الأندلس زمن صراعات متتالية . واجه فيه الشعراء ويلات الحياة وعذاباتها ، وعانوا من تعقيداتها ومصائبها ، فمن غربة إلى غربة ومن حرب إلى حرب . ورغم قلة الاستعارة التنافرية في أشعار هذا القرن إلا أن اشتمالها على ظاهرة التنافر والتضاد جعلها وسيلة من وسائل الشعراء للتعبير عن واقعهم المعقد وحياتهم بعلاقاتها المتضاربة .

وفيما رأيت من قراءة النصوص الشعرية الأندلسية ، فإن الاستعارة التنافرية اعتمدت بشكل كبير على اللون ، بسبب ميزته الجمالية وبسبب الدور الكبير الذي يؤديه في بناء الصورة الشعرية ، حتى صار من أهم السمات الأسلوبية التي تميزها . ولأن الشعراء أكثروا من استخدام اللون في بناء استعاراتهم التنافرية ، أمكن أن نبدأ الحديث بنوع جديد من الاستعارة ، يسمى «الاستعارة التنافرية اللونية»[١] .

يقول ابن زيدون[٢] :

لولا بَنُو جَهْوَر ما أشْرَقَتْ همَمي
غيدَ[٣] السَوالف[٤] ، في أَجْيادِها تَلَعُ
هُمُ الملوكُ ، ملوكُ الأرضِ دونهُمُ
كَمثلِ بيضِ الليالي دونَها الدُّرَعُ[٥]
مِنَ الوَرَى ، إنْ يفوقُوهمْ فلا عَجَبٌ
لذلك الشَّهْرُ من أيَّامه الجُمَعُ
قومٌ متى يُحتفلْ في وصف سُؤدَدهمْ
لا يأخذِ الوصفُ إلاّ بعضَ ما يَدَعُ

---

(١) انظر التسمية ، موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية ، ص١٨ .

(٢) ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون ورسائله ، ص٢٩٧-٢٩٨ .

(٣) غيد : جمع غيداء ، الوسنى المائلة العنق .

(٤) السوالف : السالفة : جانب العنق .

(٥) الدرع : سواد الليلة حتى يطلع القمر في أخرياتها .

تشتمل هذه الأبيات على الاستعارة التنافرية ، ويبدو أن عنصريها متنافران ، لا يمكن أن يقام بينهما جسور من التواصل ، إلا في المتخيل الشعري ، فهناك فارق شاسع بين اللون الأبيض والليالي السوداء ، وهذا الفارق يثير توقعات المتلقي ويحفزه على كشف التنافر بين عنصري الاستعارة بيض/الليالي . والقارئ يعلم أن الليالي سوداء لا يمكن أن تكون بيضاء ، لكن الشاعر يتجاوز الأشياء ، ويخترق قوانين اللغة ؛ كي يوضح فكرته بواسطة المستحيل اللا متقارب ، ويقدم بذلك توسعاً دلالياً عماده الغموض اللغوي .

والذي لا بد من الإشارة إليه ، أن هذا التنافر يضحي عاملاً مساعداً في توضيح صورة الممدوح التي يرسمها الشاعر .

إن الليالي البيضاء تعبير عن نور الحياة وضيائها . فهي مشعة بنور القمر ، يمثلها ملوك بني جهور . والليالي التي دونها ظلام ، «دونها درع» ، يمثّلها ملوك الأرض ، وهي إيحاء بقتامة الحياة وسوادويتها . يبدو أن التنافر اتسع وأصبح تنافراً بين صورتين ، وليس بين كلمتين ، ولشدة تمويه الاستعارة ، يستغلها الشاعر في تمرير الفكرة التي يريد . ففي بداية البيت يعترف أن الملوك هم ملوك بني جهور «هم الملوك» وكأنه يرى فرزاً يتميزون به دون غيرهم ، حيث هم الملوك ، وغيرهم ليسوا ملوكاً ، حسب دلالة الجملة الحصرية . وكي يعمّق ذلك أكثر أوجد تنافراً عظيماً بين بياض الليالي وظلامها ، من حيث هما رمزان إلى نوعين من الملوك . وهكذا تبدو الاستعارة في مخاتلة مستمرة ؛ لأنّ إفراز الشاعر لبني جهور ملوكاً يعني ذم غيرهم من ملوك الأرض ، أو في أقل تقدير إيجاد بون شاسع بين هؤلاء وهؤلاء .

لقد قدّم الشاعر أسلوباً شعرياً مخاتلاً ، إذ كيف لا يكون ملوك في الأرض سوى بني جهور ، رغم أن قراءة الأبيات توحي بوجود ملوك آخرين . كما أن الممدوح/ ملوك بني جهور يظهرون من خلال تنافرهم مع ملوك الأرض الآخرين ، عظيمي الفعل ، لا سيما وهم كالليالي البيضاء المقمرة ، التي لا يستطيع الظلام وصولها . وفي الواقع أنّ ما يقدّمه الشاعر من توصيف لهؤلاء الملوك باستخدام الاستعارة التنافرية تعبير واضح عن رؤيته هو ، وليس صورة حقيقية للممدوح . لما في الاستعارة التنافرية من مبالغة شديدة .

ويقول ابن اللبانة بعد خلع المعتمد ونفيه إلى أغمات[1] :

(١) ابن اللبانة الداني ، شعر ابن اللبانة الداني ، ص٨٨ .

أفكِّر في عـصـرٍ مـضى لك مُـشـرقـاً
فـيـرجع ضـوء الصـبح عندي مظلمـاً
وأعـجـب مـن أفـق المجـرة إذ رأى
كـسـوفك شـمـسـاً كـيف أطلع أنجـمـا

يقوم هذان البيتان على تنافر استعاري ينحصر في عبارة ، «ضوء الصبح مظلماً» . ومن خلاله يسْعى الشاعر إلى إبراز الحال التي يعيشها ، نتيجة اضطراب الأوضاع السياسية ، التي حلت في بلاده . وهذا يعني دخول البلاد في علاقات جديدة كان لها أثر سلبي على مفردات الشاعر التي دخلت هي الأخرى في علاقات جديدة وغامضة . فطرفا الاستعارة ضوء الصبح/مظلماً إنما هما ملتبسان ، ومتنافران ، لا يربطهما ببعضهما رابط كما يشي عالم الواقع . لكنّ الشاعرية العظيمة تجعلهما في علاقات حميمة تؤدي دوراً واحداً ، سيما إذا استندت إلى قراءة تأويلية تدخلها في دلالات جديدة .

كي يتم تأويل هذه الاستعارة ، لا بد من ربطها في الموقف الكلي ، الذي يتحدث عنه الشاعر . يعني نفي المعتمد زوال عصره المشرق ، وتحول الإشراق ظلاماً ، «عصر مضى لك مشرق» وهذا انعكاس سلبي على الشاعر ، يهتزّ له ، ويضطرب إذا ما شعر أن ضوء الحياة ، وباعث سعادتها ، بات مفقوداً ؛ لتتغير بذلك رؤيته للحياة . فبعد أن كان يرى الضوء/السعادة تنتشر في حياته سيطرت عليه قتامة الرؤية ؛ لأن باعث الضوء/سرور الحياة ، أضحى مقيداً في السجن .

لقد أصبح التنافر اتحاداً وتضافراً نحو دلالة واحدة ، وهي فقدان السعادة والنور ، وتحولهما بؤساً سيطر على الشاعر . وكي يتضح ذلك أكثر ، لا بد من العودة إلى البيت الثاني ، الذي يظهر تعجب الشاعر من رؤية النور إن غابت شمس المعتمد ، «كسوفك شمساً كيف أطلع أنجما» .

ويبقى الشعراء في حالة تأزم دائمة تخلق المتنافرات ، وتوحّد عناصرها نحو الانسجام الذي يجلّي الدلالة ، ويعمّق وحدتها أكثر .

يقول ابن الحداد شاكياً العلاقات الإنسانية في مجتمعه[1] :

---

(١) ابن الحداد الأندلسي ، ديوان ابن الحداد الأندلسي ، ص٢٣١ .

أهواهمُ وإنِ استمرَّ قلاهُمُ[1]
ومنَ العجائب أنْ يُحبَّ المبْغَضُ[2]
تنهى النُّهى[3] عنْهم ويأمُرني الهَوى
والنَّفْس تُعْرِضُ والمُنى تتعرَّضُ
وفُوَيْقَ ذاكَ الماء من شُهُب القَنا
حَبَبٌ ومِنْ خُضْرِ الصوارم[4] عَرْمَضُ[5]
والناسُ أغربة[6] إذا قايَسْتَهُمْ
وأخو المُصافاةِ الغُرابُ الأبيضُ[7]

يبدو التنافر واضحاً في الأبيات ، من خلال الجمع بين متناقضات تلفت الانتباه ، مثل : يحب/ المبغض ، وتنهى النهى/ يأمرني الهوى ، والنفس تعرض/ المنى تتعرّض . لكن التنافر يبلغ أوجه في آخر بيت ، عندما استخدم الشاعر متنافرات لا تلتقي ولا تتجاذب ، إلا بعد فهم عميق يحتاج قارئاً يتعمق وحدات الأبيات ودلالاتها جيداً . وتكمن هاته المتنافرات في صورتين تنافريتين ، هما : أخو المصافاة/ الغراب ، والغراب (السواد)/الأبيض .

يخدش استخدام المتنافرات بهذه الطريقة المدهشة توقع المتلقي إذا ما رأى الغراب ، نذير الشؤم في الثقافة العربية ، باعثاً للأنس والصفاء ، «أخو المصافاة» . لكن القراءة الواعية تكشف أنّ رؤية الشاعر الجديدة للغراب ، عبر الاستعارة التنافرية ، تنسجم مع رؤيته للعلاقات في إطار مجتمعه . فقراءة الأبيات تكشف عن رغبته في الاندغام والتواصل مع المجتمع ، لكن المجتمع يصدع ذلك ، بيد أنه أصبح غراباً . فإذا

---

(١) قلاهم : القلى : البغض .

(٢) المبغض : من البغض وهو الكره ، والمقصود به الشاعر نفسه .

(٣) النهى : جمع نُهْيه وهي العقول .

(٤) خضر الصوارم : السيوف التي يعلوها سواد الحديد .

(٥) عرمض : الطُّحلب .

(٦) أغربة : جمع غراب وهو طائر أسود من أخبث الطيور ، يضرب به المثل في الشؤم .

(٧) الغراب الأبيض ، يضرب به المثل في الندرة لأنه غير موجود .

كان أخو المصافاة غراباً ، ماذا سيكون من هم أسوأ حالاً منه؟

أمّا بالنسبة للاستعارة الثانية الغراب (سواد)/ الأبيض ، فإنها تنافر واضح بين الصفة والموصوف . فقول الشاعر «الغراب الأبيض» يدهش القارئ ؛ لأن الغراب أسود . لكن الشاعر صنع من عجينة اللغة ما عمّق من خلاله صورة المجتمع وصورته هو كفرد ، فالمجتمع يرفض التواصل مع الشاعر في حين حلم هو بالانسجام معه ، وصورة الغراب الأبيض «عدم وجود الصديق الوفي» توضح حالة القطيعة ، التي يصنعها المجتمع وتشهرها أكثر ، وتُظهر فردية الشاعر في إطار المجموع غير المنسجم ؛ لأن وجود الصديق «اللامنسجم : الغراب الأبيض» تأشير إلى حصر الانسجام في الشاعر وحده ، وهذا تميّز يعطيه سمة فردية مضادة للمجموع .

إنّ انحراف الكلمات عن أصلها الدلالي يعد هدفاً من أهداف الشاعر ، يخلق من خلاله ما يميّزه بواسطة الخارق واللامتوقع ، إذ برز وفياً باحثاً عن الاندغام في الإنساني رغم أنه ووجه بصد ونفور كبيرين . وهذا يوضح أن استخدامه للتنافر داخل النص تعبير عن تنافر العلاقات وخلخلتها بسبب مفارقة المجتمع للشاعر في الرؤية والموقف .

ويستخدم أبو إسحاق الإلبيري هذا النوع من الاستعارة للتعبير عما حل بمدينة إلبيرة من خراب ودمار . يقول[1] :

لَعَهدي بها مُبيضَّة الليل فاغْتَدتْ
وأَيَّامُها قد سوَّدتْها النَّوائبُ
وما كان فيها غيرُ بُشْرى[2] وأنْعُم[3]
فلمْ يبقَ فيها الآنَ إلّاَ المصائبُ
غَدَتْ بعدَ ربَّات الحِجال[4] قُصورُها
يَباباً تُنَاديها الصَّبا والجنائبُ

---

(١) أبو إسحاق الإلبيري : ديوان أبي إسحاق الإلبيري ، ص٨٧ .

(٢) بشرى : ما يُبشَّر بِهِ .

(٣) أنعم : جمع نعمة : المسرَّة ، والخفض والدعة .

(٤) ربات الحجال : النساء ، والحجال جمع الحجلة : موضع مثل القبة يتخذ للعروس يزين بالثياب والستور والأسرَّة ولها أزرار كبار .

يمثل الليل بالنسبة لأبي إسحاق أداة توضح حالة المكان (إلبيرة) . وتقدّم الاستعارة التنافرية في البيت الأول «مبيضة الليل» تشكيلاً خاصاً لهذا الليل ، فقد ظهرت له صورة من نسج الخيال اتصفت بالبياض والسواد معاً . ويعي الشاعر جيداً أهمية هذه الصورة في الكشف عن هاجسه ، في تصوير المكان بهذا الجمال . ومن هنا تنبع قيمة الاستعارة من خلق تصويرٍ خاصٍ للمكان ، يتصف بالنور والإشعاع ماضوياً . بيد أن أيام المكان غدت سوداء ، «فاغتدت قد سودتها النوائب» .

ويبدو أن الاستعارة التنافرية انعكاس لنفسية الشاعر وتصوير حقيقي لعلاقته الحميمة مع المكان ، فهي تنقل حزنه العظيم بسبب تحوّل المكان من مرحلة النور والهدوء والطمأنينة «مبيضة الليل» إلى مرحلة القتامة ونزول المصائب «سودتها المصائب» ، إنّ تحويل الليل بياضاً تجسيد لحلم الشاعر بالنور وتعميق لما يعشعش في ذهنه من صفاء المكان .

يكشف هذا بوضوح أن استخدام الشاعر لليل المبيض/الحلم وسيلة من وسائل الخلاص من رهن الواقع ؛ لأن الحلم- بهذا التصوير- لا يكون إلا في الماضي ، وكذلك فإن الواقع مناقض له تماماً . وهكذا يصبح التنافر بين ماضي المكان وحاضره ، عندما عبّر عن ماضٍ لا تنسجم خصائصه مع الحاضر .

لقد كانت الاستعارة التنافرية ذات فاعلية كبيرة ، بسبب الدور الكبير الذي تؤديه في إيجاد بناء محكم للأبيات . إذ أرى أنها حركة محورية استدعت معظم الكلمات على النحو التالي :

لعهدي بها ◄—— فاغتدت أيامها
وما كان فيها غير ◄—— فلم يبق إلا
بعد ربات الحجال ◄—— غدت قصورها يباباً

فهذه الكلمات تنسجم مع فكرة التنافر وتظهر المكان بتحولاته بين الماضي/الحاضر وبين البياض/ السواد ، وبين الطمأنينة/المصائب .

وتظهر الاستعارة التنافرية في غير موضوع من الشعر الأندلسي ، إذ نلمس أن الشعراء استخدموها للتعبير عن موضوعات كثيرة في الحياة ، نحو قول ابن زيدون[1] :

---

(١) ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون ورسائله ، ص٥١٢ .

كـــمـــا أنَّني إنْ أطَلْتُ العِـــثَـــارَ[١]
ولم يُبْـــدِ عُـــذْريَ وجـــهـــاً جـــمـــيـــلا
وَجَـــدْتُ أبا القـــاسم[٢] الظافـــرالـ
ـمـــؤيَّد بالله مَـــوْلىً مُـــقـــيـــلا
إذَ مَـــا نَـدَاهُ هَـمَـى[٣] والحْـــيـــاَ[٤]
شَـــاَهُ كَـــشَـــأْوِ الجَـــوَادِ البَـــخـــيـــلا[٥]
وأقْـــلامُـــهُ وفْقُ أَسْـــيـــافـــه
يَظَلُّ الصَّـــرير[٦] يُبـــارِي الصَّلِيـــلاَ[٧]

يمكننا استنتاج الاستعارة التنافرية من خلال جدلية البخل/ الكرم ، التي ينبثق عنها تنافر أكبر بين المطر البخيل/ الإنسان الكريم . وهذا إيحاء بعدم وجود تلاحم بين طرفي الاستعارة ؛ لأن ثمة فارقاً في أداء كل منهما في المجتمع ، أو في أثره على المشاعر الإنسانية . فالبخل تعميق لثقافة فردية ، والكرم نازع إنساني يتخطى الفردية إلى المجتمع بالحفاظ على أفراده والعمل على ديمومتهم . وعندما يدرك القارئ دور التنافر في تصوير شخصية الممدوح/ المعتمد ، يعي أن حالة التنافر تزداد تنافراً ولا يمكن دمج أجزائها في دلالة واحدة .

قام التنافر بوضوح بين المطر البخيل والممدوح الكريم ، وازداد حجمه عندما بدأ الصراع بين طرفيه خاصة في البيت الثالث . عندما تسابق ندى الممدوح والمطر «الحيا» ؛ لنعرف «نحن/القراء» أياً منهما أكرم . لكن الشاعر قرن صورة الممدوح بالخارق المعجز ، الذي يغلب ما يأتي به سماوي علوي «المطر» . وهكذا يكشف عن

---

(١) العثار : الخطأ .

(٢) أبو القاسم : المعتمد بن عباد .

(٣) همى : سال .

(٤) الحيا : المطر أو الخصب .

(٥) شأى : سبق .

(٦) الصرير : صوت القلم عند الكتابة .

(٧) الصليل : صوت السيوف عند القراع .

مكتبة
t.me/soramnqraa

بنية تنافرية منحازة ، يتصل طرفها الأول «الجواد» بالممدوح ، أما طرفها الثاني ، فيمثله البخيل «المطر» ، ويخدش في اللحظة نفسها توقعات المتلقي ، الذي يظن أن كرم المطر لا يفوقه أي كرم .

من الواضح أن الممدوح يقوم بدور محوري داخل الأبيات ، حيث تكشف قراءتها عن تشكيل متنافرات كثيرة تنتمي إلى ثنائية البخيل/الكريم يشكل الممدوح قطب الرحى فيها :

الشاعر «صاحب الخطأ» ◄—— الممدوح الذي يقيل الخطأ

المطر البخيل ◄—— الممدوح الكريم

أقلام الممدوح ◄—— سيوف الممدوح

هكذا تكتمل الصورة الخارقة التي افتعلها الشاعر للممدوح بواسطة الاستعارة التنافرية ، إذ عجز المطر عن منافسته ، بل اتصف بالبخل مقارنة بكرمه ، ولعل هذه الصورة الخارقة تحتمل أحد التفسيرين التاليين :

أولاً : أنها تصوير لانفعال الشاعر بسمة إنسانية وهي الكرم . وكأن مبالغة المدح تضحي وسيلة لشكر الممدوح ، ودفعه نحو الإيجابي مثل : عفوه عن أخطاء الشاعر ، ومحافظته عليه وعلى مجتمعه بنفي الجوع والهلاك ، وضمان استمرار بقائهم جميعاً . ولم يتح الانفعال والفرح فرصة تنظيم النفس أو ترتيب الأفكار ، فجاء التعبير متناقضاً متنافراً إلى هذا الحد .

ثانياً : أنّ شدة التنافر تعبير عن المبالغة الشديدة التي يقع فيها الشاعر خلال حديثه عن الممدوح . إذ إن كرمه يفوق ما يأتي به علوي سماوي وهو المطر ، وهذه المبالغة كذبة يؤديها شخصان قبلا بالتكاذب قيمة تعبيرية فخراً ومدحاً .

ويستخدم ابن زيدون الاستعارة التنافرية في موضوعات أخرى مثل الأنس/الوحشة ، كما في قوله ، مهنئاً المعتمد بمصاهرة مجاهد العامري[1] :

---

(١) ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون ورسائله ، ص٤٤٣ . ومجاهد العامري هو أمير مدينة دانية كان فقيهاً ورعاً ، ضم بلاطه نخبة من أعلام الفقهاء والأدباء ، وهو إلى هذا قائد بحري ، ملك كثيراً من الجزر وهدد شواطئ فرنسا وإيطاليا وتوفي سنة ٤٣٦هـ . انظر : عبد الرحمن بن خلدون ، تاريخ ابن خلدون ، ج٤ ، ضبط المتن والحواشي والفهارس : خليل شحادة ، مراجعة : سهيل زكار ، دار الفكر ، ط١ ، ١٩٨١م ، ص٢١١ .

أسبوع أنس محدث لي وحشةً
علماً بأني فيه لست أراكا
فَأَنا المُعذَّب غيرَ أني مُشْعَرٌ
ثِقةً بأنَّكَ ناعِمٌ فَهَنَاكا

يلفت انتباه الدارس في هذين البيتين ، استعارة تنافرية واحدة هي : أسبوع أنس/محدث وحشة . وتكتسب هذه الاستعارة مقدرة على توسيع المعنى ، بيد أنها تحدث كسراً لتوقعات المتلقي ، فإذا ما سمع كلمة «الأنس» عرف أنه من بواعث الهدوء والطمأنينة ودعة العيش ، أما أن يحدث الأنس وحشة ، فهذا ما لا يصدقه أو ما لا يقتنع به . لكن الشاعرية العظيمة استطاعت دمج المتنافر ؛ إيضاحاً للأثر الذي يتركه الممدوح إذا ما فارق الشاعر . وهذا تقريب للمتباعد وتحقيق للتميز والإبداع .

وكي يتم تفكيك طرفي الاستعارة لا بد من النظر في طرفها الأول ، «أسبوع أنس» فربما يكون تعبيراً عن لحظات أنس المعتضد مع زوجته ، وبهذا ينتقل التنافر إلى تنافر الممدوح مع المادح : الأول في أنس ونعيم ، والثاني في وحشة منقطعة النظير . فيحدث التنافر من حيث هو فارق كبير بين حالي الطرفين . لكن البحث في سبب الوحشة يكشف عن تجاذب واضح وصريح بينهما .

لقد كان سبب الوحشة عدم رؤية الشاعر للممدوح ، «لست فيه أراكا» ويُفسَّر ذلك بحب عظيم بينهما ، إذ إن تعلقهما ببعض جعل الشاعر يرى الحياة ، من غير المعتضد ، وحشة وعذاباً «فأنا المعذّب» ، وهذا تجاذب إنساني ينقل الاستعارة من مرحلة التنافر ، إلى مرحلة التجاذب والتلاحم التامين .

تتحول الاستعارة التنافرية بهذا الفهم إلى تعبير عن معنيين متنافرين : التنافر والتجاذب ، ظهر التجاذب في حب الشاعر للممدوح وعذابه إذا ما فارقه وتحدث إثره الوحشة . أما التنافر- فيوضحه الفارق الكبير بين حالتي كلٍّ من الممدوح والمادح . فالممدوح في نعيم دائم والمادح في عذاب مستمر .

ومن الاستعارات التنافرية التي صنعها شعراء الأندلس في القرن الخامس الهجري ، قول السميسر[1] :

---

(١) بنينوس الزاكي ، شعر السميسر (أبي القاسم خلف بن فرج الإلبيري) ، ص٢٢٣ .

يا شُعراءَ العصر لا تحْسبوا
شعْركمُ مُذ كان مَحْسوسا
فإنَّما حيُّكُمُ ميِّتٌ
كأنَّما مُحييكمُ عيسى
إنْ كان منظومُكُمُ عِنْدكُمْ
سِحْراً فمنظومي عصا موسى

وقول ابن وهبون[1] :

ونظيرُ موتِ المرءِ بعْدَ حياته
أنْ تسْتوي من جِنْسِه الأعْضاءُ
دَنِفٌ[2] يُبَكِّي للصحيح وإنما
أمْواتُنا لَوْ نشْعُرُ الأحْياءُ

يشتمل هذان القولان على استعارتين متشابهتين في اللفظ مختلفتين في الدلالة . وما يربط بينهما أنهما تتناولان موضوعاً واحداً ، لكنهما تنطلقان من استراتيجية تنافرية متعاكسة على النحو التالي :

الاستعارة الأولى : حيكم ميت = الموت
الاستعارة الثانية : أمواتنا الأحياء = الحياة

لعل حضور الاستعارتين بهذا التنافر الشديد واحد من المفاجآت التي يثيرها النصان و«هي اختراق وتجاوز لما هو متوقع ومنتظر ، فالمتوقع أو المنتظر لا يثير شيئاً ذا بال في وعي القارئ ، بينما تثير العناصر غير المتوقعة وعي القارئ وتستنفره»[3] . والقارئ كي يدرك الاختراق الحاصل جراء الاستعارتين ، لا بد أن يعي الفارق بين

---

(١) مبارك الخضراوي : ابن وهبون : المدوّنة ، ص٧٠ . وقد مدح في القصيدة التي أخذ منها البيتين الأعلم الشنتمري .

(٢) دنف : مريض .

(٣) موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية ، ص٨٧ .

موضوعيهما . فرغم أن مادتهما واحدة «الحياة/الموت» إلا أنهما تنقلان دلالتين مختلفتين . فالاستعارة الأولى نقل حقيقي لصورة الشاعر المتعالي على غيره من الشعراء ، لذا يستخدم صاحبها «الموت/الحياة» ؛ للتقليل من شأنهم . وتأتي الاستعارة الثانية وصفاً لفلسفة الشاعر أثناء رثائه لميت من أصدقائه ؛ مما جعلها على صلة بالموضوع الذي تتحدث عنه «الحياة/الموت» .

وتثير الاستعارة الأولى دهشة المتلقي ، لأنها تجمع بين متنافرين لا يلتقيان ، «الحي/الميت» ، وتسهم في إبراز شخص الشاعر ، الذي يرى كل إبداع شعري لا يساوي إبداعه . فقد برزت قدرته على قول الجميل الرائع من الشعر ، «فمنظومي عصا موسى» ، وهذه المعجزة التي يمتلكها في النظم ، تعني أن نظمه عظيم ، يعجز الشعراء عن بلوغ شأوه ؛ فأصبحوا في نظره بلا قيمة أو اعتبار ؛ لأنهم لا يحققون ما يطمح له من إبداع .

تعمق الاستعارة التنافرية ، «حيكم ميت» ، هذه الرؤية إذا ما قصد فيها الشاعر أن الحي من الشعراء من غير الإبداع الشعري كالميت الذي لا حياة فيه ، ولا يحييه إلا سيدنا عيسى عليه السلام . وكأنه قصد أن اللا إبداع يعني موت الشاعر رغم أنه حي ذو نشاط وحركة . ولأنه يرى ذاته مبدعة فقط ، أصبح من المحتمل أن الاستعارة ترمز إلى تنافر واضح بين الشاعر وبين غيره من الشعراء ، هو حي بإبداعه وهم كالأموات بعدم إبداعهم . فيظهر الانسجام واضحاً وكبيراً بين عناصر الاستعارة وبين باقي أجزاء النص من حيث هي تعبير عن الفارق بين شخصية الشاعر المتعالية وشخصيات الشعراء الآخرين .

أما الاستعارة الثانية «أمواتنا الأحياء» فإنها تعكس حديثاً لا يصدقه المتلقي لأول وهلة ، وفعلاً فإن المرء لا يصدّق أن الأموات أحياء ، فكيف يمكن أن يتحول الميت إلى حي؟ ومن هنا فإنها تشكّل دهشة عظيمة بسبب عدم اقتناع القارئ بحصولها ، غير أن تفكيكها العميق يكشف انسجامها ودورها الفعّال في بناء الأبيات .

إن الفلسفة العميقة لهذه الاستعارة تنبع من أن الأموات أحياء ، إذا ما كانوا ذا أثر يبقيهم في ذاكرة الحياة ، والشاعر لا يتقصّى إلا هذا المعنى ، الذي ينكشف حالما يعلم أن المرثي يعيش في الذاكرة ممثلاً لعالم الخلود بفعل الإبداع ؛ فيظهر بذلك معنى البقاء والخلود في فلسفة الشاعر . فالمرثي في فلسفته يبعث الحياة من الموت بقدرته

على البقاء بيد أنّه خلّد نفسه من خلال علمه وعمله الدؤوب . يتضح هذا المعنى إذا ما عُرف أن المرثي هو الأعلم الشنتمري ، صاحب العلوم المختلفة والكتب المتعددة . فلا عجب أن تزول حالة التنافر والاستغراب ، وأن تصبح لذة فنية بالنسبة للقارئ خاصة إذا وجدها تعبّر عن تمسك الشاعر بالمرثي وإعجابه بإنجازه العلمي آنذاك .

تظهر الاستعارة التنافرية بشكل كبير عند المعتمد بن عباد في استعطافه لأبيه حيث يقول[١] :

لم يأت عبدُك ذنباً يستحقّ به
عَتْباً ، وها هو قد ناداك يعتذرُ
ما الذنب إلاّ على قوم ذوي دغَلٍ[٢]
وَفَى لهم عهدُكَ المعهودَ إذ غَدروا
قومٌ نصيحتهم غشٌّ ، وحبُّهم
بغضٌ ، ونفعُهُم- إن صرَّفوا- ضرر
يُميَّزُ البغضُ في الألفاظ ، إنْ نطقوا
ويُعرف الحقدُ في الألحاظ ، إن نظروا
إن يحرق القلبَ نفْثٌ[٣] من مقالهم
فإنّما ذاك من نار القِلى[٤] شَررُ
مولاي ، دعوةَ مملوك به ظمأٌ
بَرْحٌ[٥] وفي راحتَيْك السلْسَلُ الخَصِرُ[٦]

تقدّم هذه الأبيات ثلاث استعارات تنافرية متتالية على الشكل التالي :

---

(١) المعتمد بن عباد ، ديوان المعتمد بن عباد ، ص٣٨- ٣٩ .

(٢) دغل : خيانة .

(٣) نفث : ما ينفثه المصدور من فيه يخفف به عن صدره ويروح به عن نفسه .

(٤) القلى : البغض .

(٥) برح : الشدّة .

(٦) الخصر : البار .

١- النصيحة/غش «قومٌ نصيحتهم غش» .
٢- الحب/بغض «حبهم بغض» .
٣- النفع/ضرر «نفعهم- إن صرفوا- ضرر» .

تأتي هذه الاستعارات إيضاحاً لحال القوم ، الذين يتنافر موقفهم مع الشاعر . وما دام أنهم يتصفون بهذه الصفات السالبة ، فإنه سيتصف بالإيجاب على عكسهم تماماً .

إن الحديث عن القوم بهذه الصفات ، خروج عن توقعات القارئ ، فالتنافر واضح بين «النصيحة غش» و«الحب بغض» و«النفع ضرر» . فلا يُتوقع من الأطراف الأولى إلا أن تؤدي أداء إيجابياً لكن الأطراف الثانية «غش ، بغض ، ضرر» تُحوِّل هذا التوقع إلى شكل من أشكال الخيبة ، وتجعل المألوف غير مألوف . وبالتالي فإن إيجاد روابط بديلة عن هذه العلاقات الاستعارية يصبح ضربة لازب على المتلقي .

لقد أصبح القوم بالنسبة للشاعر أداة يبيّن من خلالها مدى إخلاصه ووفائه ، إذ يحاول من خلالهم أن يتجاوز ذاته السالبة/الخائفة إلى الذات الإيجابية ، وأن يحقق أمله في الخلاص من العذاب والهم . وهذا نابع من إحساسه بالخوف والرهبة من المخاطَب ، بيد أنّ الأبيات تُظهر استعطافاً واستجداءً من المعتمد إلى أبيه المعتضد ، كما في قوله : «لم يأت عبدك ذنباً ، وها هو قد ناداك ، مولاي ، دعوة مملوك به ظمأ ، وفي راحتيك السلسل الخصر» .

وقد قدمت الاستعارات التنافرية تشكيلاً لهؤلاء القوم بدت فيه أفعالهم بثلاث صور سالبة مجتمعة هي : الغش ، والبغض ، والضرر . أبدى الشاعر اهتماماً في حضورها كاملة وبشكل متلازم من غير إهمال في واحدة من خلال ربطها جميعاً بحرف العطف (الواو) . وهذا إصرار على حضورها وتأكيد على أثرها السالب لا سيما وأنها اقترنت بالخديعة والنفاق ، «ذوي دغل ، غدروا ، البغض في الألفاظ ، ويعرف الحقد في الألحاظ ، من نار القلى شرر» .

لقد اكتسبت الاستعارات التنافرية دلالات أخرى حَرص الشاعر على نسبتها إلى القوم ، وأخذت تمتد لتبسط نفوذها على باقي الأبيات الأخرى . ويكشف هذا الدال المتحول بدمجه بين المتنافر والغريب عن رغبة الشاعر الجادة ، وعن دأبه في البحث عن وسيلة تنقذه من همومه ، ويتخطى بواسطتها ما يفرضه عليه واقع علاقته بالمعتضد ، هذا الواقع ، الذي يتنافر معه ، ويسعى قدر جهده للفكاك من أسره الراهن ؛

بغية تحقيق الراحة والطمأنينة . من هنا فإن حديث الشاعر ينبني على النقد اللاذع والرفض التام لصنيع هذا القوم :

يُمـيّـز البـغضُ في الألفـاظِ ، إنْ نطقـوا
ويُعـرفُ الحـقـدُ في الألحـاظِ إن نظروا
إنْ يحـرق القلبَ نفثٌ من مـقـالهم
فـإنّمـا ذاك من نار القِلى شـررُ

ومن صور الاستعارة التنافرية الانحراف الأسلوبي ، إذا قصد منه الشاعر تجاوز مألوف اللغة إلى اللامألوف الخارق . وقد اهتم به شعراء الأندلس ، وعلقوا عليه آمال بعث المعنى لدى المتلقي ، فهم على دراية بأنّ عدم التقيد بالواضح المباشر يعني أن يبقى المتلقي دائباً في البحث عن دلالات منطقية بين أطراف الانحراف . ومن أمثلة ذلك ، قول ابن شهيد الأندلسي[1] :

مـا أطربتْ فَـوْقَ الغُـصُـونِ حـمـامـةٌ
إلاَّ رأيتَ دُمـوعَ عـيـنـي تسكُبُ
وإذا الريَاحُ تَنَاوَحَتْ ألفَـيْـتَـنـي
بـينَ الصَّـبـابـةِ والأسى أتقلَّبُ
يا عَـاذِلي في الحُبِّ ، مَـهْـلاً بالأذى
لـو كُنْتَ تعـشقُ مـا ظللتَ تُؤَنّبُ
كم حـاولت نفـسي السُّلوَّ فطالبَتْ
أسـبـابَهُ جَـهْـداً ، فـعـزَّ المطلَبُ

يتضمن هذا النص استعارة تنافرية واحدة : الرياح تناوحت . إذ استعار الشاعر صفة النواح ، ثم نسبها للريح وهي ليست لها . وهذا الوصف يدل على إكساب اللغة سعة ودلالات جديدة . فالرياح توصف عادة بأنها هادئة أو شديدة ، أما أن ينسب لها النواح فهذا خروج على مألوف اللغة وتحطيم لما اعتادت عليه ، وليس اختيار الشاعر لهذه السمة إلا لإيمانه بأن التعبير العادي لا يخدم طموحه في تناول الفكرة . فلجأ

---

(١) ابن شهيد الأندلسي ، ديوان ابن شهيد الأندلسي ، ص٢١ .

إلى التنافر واللاتناسب اللذين يكلفان القارئ البحث عن أبعاد خفية في الأبيات ، بغية توضيحها وكشف عناصرها .

ما تظهره هذه الأبيات أن الشاعر يتأذى من الصوت ، فهو يبكي إذا سمع حمامة تطرب ، ويتقلّب بين الصبابة إذا تجاوبت أصوات الرياح ، فيحاول عبثاً استجداء العاذل أن يتمهل في أذاه ، «يا عاذلي في الحبِّ مهلاً بالأذى» .

ومما يلفت الانتباه ، أن الرياح التي شكّلت في قصص العشاق مرسالاً بين العاشقين ، أصبحت تؤذي سمع الشاعر ، فكان لزاماً عليه أن يصفها بالنواح ؛ لأن النواح مخيف جداً وباعث على الحزن والبكاء . وإن يكن هذا النواح تعبيراً عن الرياح إلا أنه يمكن أن يعبّر عن حزن عظيم ، وخبر أو مأساة تنقلها الرياح من المحبوبة ، فتتحوّل بذلك إلى شيء يقض مضجع الشاعر ويجعله في أرق دائم . فالريح تنوح لكن نواحها تجسيد لاضطراب الشاعر ، وبكائه ، واهتزاز مشاعره ؛ لأنها ناقلة خبر مشؤوم .

ويبدو أن شدة الحزن التي تخيّم على إحساس الشاعر هي التي جعلته يستخدم هذا التنافر الشديد ، فهو يشتاق إلى محبوبته ، ولا يقدر على فراقها ، «كم حاولت نفسي السلو . . .فعز المطلب» ، بل يزداد اضطرابه وقلقه ، إذا ما تناوحت الرياح/ أتت بأخبار غير سارة عنها ، بيد أنّ النظرة التشاؤمية تسيطر على النص ، من بدايته حتى نهايته .

ويظهر الانحراف الأسلوبي في الشعر الأندلسي باستنطاق الشعراء للديار ومن ثم أنسنتها وإنزالها منزلة الإنسان الذي يتكلم ويتحرك . «وإذا كان بعض الشعراء قد وجدوا في الديار أحجاراً هامدة تتصف بالعجمة والصمم ، فإن بعضهم خرج على هذه الرؤية وبثَّ في الديار حياة عارمة ، ورفضت عيون الشعراء أن ترى الأطلال على حقيقتها ، وإنما حاولوا أن يبثوا في الديار حياة ، لأنهم يرفضون التهدم والخراب والفقر والجدب ، لأنها عناصر لا تسعف على المضي في الحياة»[1] .

وفي الشعر الأندلسي «يمكن تقسيم خطاب الأطلال إلى قسمين ، قسم يقصد به الشاعر الإخبار عن الديار وما آلت إليه من خراب ودمار وحسب ، وقسم آخر

---

(١) موسى ربابعة ، تشكيل الخطاب الشعري - دراسات في الشعر الجاهلي ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، إربد ، ط١ ، ٢٠٠٠م ، ص١٢

يخاطب فيه الشاعر الطلل وكأنه كائن حي يعي ويدرك ، ولا يقف عند هذا الحد ، وإنما يضفي على الديار هالات من القداسة ويحييها ويتمنى لها الحياة»[١] . ومنه يمكن أن تنبثق الاستعارة التنافرية ، نحو قول السميسر ، حينما وقف على أطلال مدينة الزهراء[٢] :

وقفْتُ بالزَّهْراء[٣] مُسْتَعْبِراً[٤]
مُعْتَبِراً[٥] أندُبُ أشتاتا
فقلت يا زهرا ألا فارجعي
قالَت وهل يرجِعُ مَنْ ماتا
فلمْ أزل أبكي وأُبكي بها
هيهَاتَ يُغْني الدمعُ هيهاتا
كأنَّما آثارُ مَنْ قد مضى
نوادبٌ يندبْنَ أمواتا

تُجمل هذه الأبيات مجموعة من المتنافرات يمكن بسطها على النحو التالي :

١- مستعبراً معتبراً أندب	يأخذ منها العبرة وهي «موت» .
٢- يا زهرا ألا فارجعي	نداء الديار «الأصم» .
٣- «قالت وهل يرجع من ماتا»	الأصم الميت يتكلم «حياة» .

يقوم التنافر الأول على محاولة الشاعر الاعتبار من المكان أو إفادة الحكمة منه رغم أن ذلك أداء إنساني وليس من واجبات الطلل . والملاحظ أن السميسر قدر استطاعته يقف على المكان ويعتبر منه راسماً للقارئ ملامح انفعالاته وأحاسيسه المتفجرة . فهو منهمك- كما يظهر نصه - بالحديث عن البكاء والندب والموت .

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٢ .

(٢) حلمي إبراهيم الكيلاني ، السميسر : حياته وشعره ، ص١٣٢ .

(٣) الزهراء : مدينة صغيرة قرب قرطبة بالأندلس بناها عبد الرحمن الناصر سنة ٣٢٥هـ .

(٤) المستعبر : الذي ينهمل دمعه ولا يُسمع بكاؤه .

(٥) المعتبر : من يتأمل العواقب ويأخذ منها الموعظة .

وفي التنافر الثاني ، «نداء الديار» ينادي الشاعر الجماد ، وهذا نداء غير مألوف ، وفيه خروج على سنن اللغة ؛ لأن النداء يكون للحي «الإنسان» ، أما نداؤه بهذه الطريقة فنابع من رغبته في استنطاق الديار ، التي يأمل بإعادة الحياة إليها عندما تبادله الحديث . وهذا إحساس يكشف «عن علاقة قوية بين الإنسان والمكان ، ولكن ليس المكان الذي كان ، وإنما المكان في حالته الراهنة وبما طرأ عليه من تحول وموت وخراب»[1] .

أما في التنافر الثالث «الأصم يتكلم» فيبدو أن الشاعر يوجد جسوراً من العلاقات بين عناصر شديدة التنافر ، إذ لا يصدق المتلقي أن الأصم «الزهراء» يمكن أن ينطق ويجيب الشاعر عما سأل . لكن الخروج على العادي في اللغة أمر ألفه الشعراء وأصبح ديدنهم ، بل جعلوه وسيلة للتمويه والمراوغة أمام القارئ ، تدفعه إلى الحفر في أعماق النص بحثاً عن تأويلات محتملة . فهذا التنافر تأشير إلى إصرار الشاعر ، وإلحاحه على بعث الحياة من الأشتات وخلقها من الدمار والموت ؛ نتيجة إحساس داخلي جعله يؤمن بقيمة الحياة في إطار المكان ؛ لأنه على صلة وطيدة بأيام السعادة الذاهبة .

وقمين بالذكر في إطار هاته المتنافرات ، أن الشاعر رأى في نداء المكان وسيلة لاستنطاقه ، وإحيائه من جديد ، لكن محاولته باءت بالفشل . وهذه الحقيقة تظهر في البيت الثالث :

فلم أزل أبكي وأبكّي بها
هيهات يغني الدمع هيهاتا

فهذا البيت يكشف عن حزن الشاعر ، واعترافه بأن البكاء محاولة فاشلة ، لا تغني عنه شيئاً .

ويشكّل خطاب المعنوي الجامد صورة من صور الانحراف الأسلوبي في الشعر الأندلسي يمكن بحثه تحت الاستعارة التنافرية ، فقد خاطب الشعراء ، العين ، والفؤاد ، والغيم ، وغيرها خطاب العاقل ، بغية تقريب الأشياء المعنوية من الإنسان .

---

(١) موسى ربابعة ، تشكيل الخطاب الشعري ، ص١١ .

والاستعانة بها ؛ لأنهم يرونها وسيلة للمساعدة والراحة . يقول ابن زيدون[1] :

يا دمعُ صُبْ ما شئْتَ أنْ تصوب[2]
ويا فُؤادي آنَ أنْ تذُوبَا
إذِ الرَّزايا أصْبَحَتْ ضُرُوبا[3]
لَمْ أرَ لي- في أهْلها ضريبا[4]

لا شك أن الشاعر يتجاوز السائد والمعتاد في اللغة عندما خاطب المعنوي ، «الدمع : يا دمع ، والفؤاد : يا فؤادي» ، وعندما جعل منه عاملاً يساعده على الخروج من أزمته . ويُظهر التنافر بين الدمع- الفؤاد(المخاطَب)/ الإنسان (المخاطِب) مدى حزن الشاعر نتيجة مغادرته بلاده إلى بلاد أخرى ، فالدمع وإن كان وسيلة تنقل شدة الحزن ووقع المأساة ، الناتجين عن فقد الديار والغربة عنها ، فإن غزارته تعبير عن أهمية المكان ، وتمسك الشاعر به .

لقد خاطب ابن زيدون الفؤاد موطن العشق والهوى ، بعد أن حوله شخصاً يناديه ، ويطلب منه أن يذوب ؛ مما صير القلب إلى سعادة بعد حزن . ويبدو أن القلب معادل لذات الشاعر ، وحزنه رمز للألم الذي يعتصره . فهو لا ينادي الفؤاد إنما ينادي ذاته . غير أنه خاطبه لأنه موطن مهم للإحساس بالألم .

من هنا فإن العين والفؤاد يصبحان دلالة صريحة على بكاء الشاعر وألمه الكبير ، وينقلان حالته النفسية وهو يغترب ويرحل رغم تعلقه بالمكان .

---

(١) ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون ورسائله ، ص١٥٤ . وقد صاغ الشاعر هذه الأرجوزة أثناء لجوئه إلى بطليوس قاعدة ملك بني الأفطس وتقع على نهر آنه في الشمال الغربي من قرطبة .

(٢) تصوبا : تسيل بغزارة .

(٣) ضروبا : جمع مفرده ضرْب ، وهو الصنف والنوع .

(٤) ضريبا : مفرد جمعه ضرباء ، وأضراب وهو الشبيه والمثيل .

الباب الثالث

مركزية الصراع/

الضد في إطار وحدة القصيدة

الفصل الأول

أضحى التنائي

قراءة في شعرية الثابت والمتحول

تأصيل القراءة:

نظرت الدراسات النقدية الحديثة إلى الإبداع الفني على أنّه عمل اتصالي على المبدع فيه «أن يتنازل عن عرشه الموروث باعتباره خالقاً للمعنى ، وأن يتقبل دوراً أكثر تواضعاً وهو دور المرسل الذي لا تضمن له قصيدة الرسالة ، وكفاءة صياغتها وبثها تحققها دون تحوير أو تغيير . . . أما المتلقي في هذه العملية الاتصالية الصراعية فعليه أن يتقبل دوراً أكثر عناء وإيجابية فيدرك أن فهمه وتفسيره للتجربة الفنية يعتمد إلى حد كبير على كفاءته الثقافية والفنية وتمرسه بالفنون وقدرته المعرفية على إنشاء المعنى من خلال مشاركته في ملء فراغات النص وتحليل وتفسير وتفكيك الرسالة المنبثة إليه»[1] .

ودور المتلقي هذا يحتّم عليه أن يكون ذا فعل خلاّق يقارب الرموز والعلامات ويسير «في دروب ملتوية جداً من الدلالات نصادفها حيناً ونتوهمها حيناً . فنختلقها اختلاقاً ، إنّ القارئ وهو يقرأ يخترع ويجاوز ذاته نفسها»[2] . ويبني النصوص ويساهم في خلق دلالتها ، حتى أصبحت سلطته كبيرة من حيث إنّ هناك مساحات داخل الأعمال الأدبية تحتاج قارئاً قادراً على مقاربتها وفهم مداخيلها . وهذا يكشف بوضوح عن نصوص متعددة المعاني ، وذات قراءات لا متناهية .

في ظل هذا التصور سأسعى إلى قراءة واحد من النصوص الشعرية الأندلسية لعلي أضيء عتمته ، وأفكك خيوطه ، فأحدد طبيعة نظامه ومدى التعارض بين خطوط عرضه وطوله .

وعندما يمّمت وجهي لقصيدة «أضحى التنائي» للشاعر ابن زيدون ، أصبح لزاماً

---

(١) نهاد صليحة ، مشكلات التلقي والتواصل في الفعل المسرحي ، مجلة المسرح ، ع٣٦ ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، نوفمبر ١٩٩٣م ، ص١٠-١١ .

(٢) حسين الواد ، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل ، فصول ، مج٥ ، ع١ ، ١٩٨٤م ، ص١١٥ .

علي أن أؤسس مشروعية لقراءتي ، كأن أقدم ما قُيّض لي من قراءات في هذه القصيدة ، التي قرئت مرات عدة مثل : أضحى التنائي ليوسف سامي اليوسف[١] ، والالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون دراسة نصية للدكتور حسين خريوش[٢] ، ونونية ابن زيدون لفوزي عيسى[٣] .

وهذه القراءات على قيمتها ومشروعيتها ، فإنّ القراءة الحالية -بلا شك- ستظهر خطوطاً متعارضة معها ، وإن كانت تتفق مع جزئيات بسيطة من بعضها .

مما لاحظته على هذه القراءات ، أنها لم تركّز على ما احتواه النص من صراع الإنسان مع الإنسان ، أو الزمان ، أو المكان ، ولم تُعن بدراسة الجانب الفني ، بل استغرق جلّها المحتوى الدلالي للنص ، خلا بعض اللفتات السريعة هنا وهناك .

وأن تنسجم القراءة الآنية مع الإطار الكلي لموضوع هذا الكتاب يعني أن يكون التوجه نحو إبراز موقف الإنسان من الإنسان في هذا النص مع التركيز بشيء من العناية على أوجه الصراع الأخرى ؛ اعتماداً -في كل ذلك-على الإشارات الدلالية والفنية كالثنائيات الضدية ، والاستعارات وغيرهما .

نص القصيدة[٤]:

١- أضحى التنائي بديلاً من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا
٢- ألاَّ- وقد حان صبح البين- صبَّحنا
حَيْنٌ[٥] ، فقام بنا للحَيْن داعينا

---

(١) يوسف سامي اليوسف ، أضحى التنائي ، المعرفة ، ع ٤٧٢ ، كانون الثاني-يناير ، ٢٠٠٣م ، ص٤٥-٦٣ .

(٢) حسين خريوش ، الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون دراسة نصية ، أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات ، مج١٣ ، ع٢ ، ١٩٩٥ ، ص١٢١-١٢٢ .

(٣) فوزي عيسى ، النص الشعري وآليات القراءة ، منشأة المعارف ، القاهرة ، د . ط ، ١٩٩٧م ، ص٢٥٣-٢٩٤ .

(٤) ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون ورسائله ، ص١٤١-١٤٨ .

(٥) الحين : الهلاك .

٣- مَنْ مُـبْلغُ المُلبِـسـينا بانتـزاحِـهِمُ
حُـــزْناً مع الدهر لا يَبْلى وَيُبْلِينا
٤- أنَّ الزّمـانَ الذي مـا زال يُضْـحِكُنا
أنْسـاً بقـرْبهمُ قـد عـاد يُبْكينا؟
٥- غِيظَ العدا مِنْ تساقينا الهوى ؛ فَدَعَوْا
بأنْ نَغَصَّ ، فـقـال الدهر : آمـينا
٦- فـانحلَّ مـا كـان مَـعْـقـوداً بأنفُسنا
وانبتَّ مـا كـان مَـوْصـولاً بأيْدينا
٧- وقـد نكونُ ، ومـا يُخْـشى تفـرُّقُنا
فـاليـومَ نحنُ ، ومـا يُرجى تلاقـينا
٨- يا ليتَ شِعْري- ولم نُعْتب أعاديَكمْ-
هل نال حظاً من العُـتْـبى[1] أعـادِيْنَا؟
٩- لم نعـتـقـد بَعْـدكُمْ إلاّ الوفـاءَ لكمْ
رأياً ، ولم نتـقـلَّدْ غـيـرَه دينا
١٠- مـا حـقُّنا أن تُقـرُّوا عَـيْنَ ذي حسـد
بنا ، ولا أنْ تسُـرُّوا كـاشـحـاً[2] فـينا
١١-كنَّا نرى اليـأسَ تسلينا عَـوَارِضُـهُ[3]
وقـد يَئِـسْنا ، فـمـا لليـأْسِ يُغْـرينا؟
١٢-بنْتُمْ وبنَّا ، فـمـا ابتلَّتْ جـوانحُنا
شَـوْقـاً إليْكُمْ ، ولا جـفَّتْ مـآقـينا
١٣-نَكادُ- حـيْنَ تُناجـيكُمْ ضـمـائرُنا-
يقْـضي علينا الأسى ، لولا تأسِّـينا
١٤- حـالت لفـقْـدكُمْ أيَّامُنا ، فَـغَـدَتْ
سُـوداً ، وكَـانت بكُمْ بيـضـاً لياليـنا

---

(١) العتبى : أعتب : أرضى وسرَّ بعد الإساءة ، والاسم منه العتبى .

(٢) كاشحاً : مضمر العداوة .

(٣) عوارضه : بوادره وظواهره .

١٥-إذْ جـــانبُ العَـــيْشِ طَلْقٌ من تألُّفنا
ومـــرتَعُ اللهـــو صـــاف مِنْ تَصَـــافِـــينا
١٦-وإذ هصـــــرنا فنون الوصل دانِيَـــةً
قطافُـــهـــا ، فـــجنيْنا منْه مـــاشِـــينا
١٧-لِيُسْقَ عَـهْـدُكُمُ عـهـدُ السـرور ، فـمـا
كـنـتـم لأرْواحـنـا إلاّ رَيَـاحـــــــيْـنَـا
١٨-لا تَحْـسَـبُـوا نأيكُمْ عَنَّا يُغـيِّـرنا
إنْ طالما غـــيَّـــر النأْيُ المُحـــبِّـــيْنَا
١٩-والـلـه مـــــا طَـلَـبَتْ أهواؤنا بـدلاً
مِنْكُمْ ، ولا انصـــرفت عنْكُمْ أمـــانينَا
٢٠-ولا اسـتـفـدْنا خَلِيـلاً عَنْك يشـغَلُنا
ولا اتَّخـــــذْنا بَـديْـلاً مِنْكَ يُسْلِيْـنا
٢١-يا سـاري البـرْق غـاد القـصْـرَ واسْق به
مَنْ كـان صَـرْفَ الـهـوى والوُدّ يَسْـقِـينا
٢٢-واسْـألْ هُنالكَ : هل عنَّى[1] تذكُّـرُنا
إلْـفـــاً تذكُّـــرُه أمـــسى يُعنِّينا؟
٢٣-ويا نَسـيْمَ الصَّـبَـا بلِّغ تحـيَّـتنا
مَنْ لَوْ على البُـعْـد حَيَّ كـان يُحْـيـينا
٢٤-فـهلْ أرى الدهر يقـضـينا مُسَـاعـفـةً
فـيـه ، وإن لم يكُنْ غـبَّـاً تقـاضـينا
٢٥-رَبِيْبُ مُلْك كـــأنَّ اللهَ أنْشَـــأَه
مـــسْكاً ، وقـــدَّر إنشـــاءَ الوَرَى طِيْنا
٢٦-أو صـاغَـهُ وَرِقـاً[2] مـحْـضـاً ، وتوَّجـه
مِنْ ناصِعِ التِّـبْـر إبْداعـاً وتحْـسِـينا

---

(١) عنَّى : ألم وأتعب .

(٢) ورقاً : دراهِم فضيّة .

٢٧-إذا تـأوَّد آدتْـهُ رفـــــاهيَـــــةً
تُومُ العــقــود ، وأدمــتْــهُ البُــرى لينا[١]
٢٨-كـانتْ له الشـمْسُ ظِئْـراً[٢] في أكلّته[٣]
بلْ مـــا تَجَلّى لهـــا إلاّ أحـــايينا
٢٩-كـأنّمـا أُثْبِـتَتْ في صـحن وجْنَتـه
زهْرُ الـكـواكـب تـعْـــــويـذاً وتـزْيـيـنا
٣٠-مـا ضَـرَّ أن لمْ نكُنْ إكْـفـاءَهُ شَـرَفـاً
وفـي المودَّة كـــــاف مـنْ تكـافـــــينا
٣١-يا ورضـــــةً طالما أجْنَتْ لـواحظَنا
ورْداً جَـلاهُ الصِّـبَـا غـضَّـاً ونسْـريْنَا[٤]
٣٢-ويا حـــيـــاةً تَمَلَّيْنا بزهْرَتهـــا
مُـنـىً ضُـــرُوْباً ولـذّات أفَـــانِـينا
٣٣-ويا نعـيـمـاً خَطَرْنا[٥] من غـضـارته
في وشْي نُعْـمى سَـحَـبْنا ذَيلَهُ حِـيْنا
٣٤-لسنا نُسـمِّـيك إجـلالاً وتكرمـةً
وقـــدرُكَ المُعْـــتَلِي عَنْ ذاك يُغْنينا
٣٥-إذا انفـردْتِ ومـا شـوركْت في صـفـة
فـحـسْـبُنا الوصفُ إيضـاحـاً وتبْـيـينا
٣٦-يا جنَّةَ الخلْدِ أُبْدلنا بسـدْرَتهـا[٦]
والكوثر العـذب زقُّـومـاً وغِـسْلِينا

---

(١) تأود : تمايل . آدته : اثقلته . البرى : جمع بره وهي الخلاخيل .

(٢) ظئراً : حاضنة .

(٣) أكلته : جمع كلّة ، وهي نسيج رقيق للوقاية من البعوض .

(٤) نسرينا : زهر طيب الرائحة .

(٥) خطرنا : تمايلنا .

(٦) السدر : شجر النبق ؛ والزقوم شجرة خبيثة ذات ثمر مر .

٣٧-إنْ كان قدْ عزَ في الدُّنْيا اللقاءُ ففي
مَوَاقف الحَشْرِ نلقاكُمْ ويكْفينا
٣٨-كأننا لَم نبتْ ، والوصْلُ ثالثُنا
والسَّعْدُ قد غضَّ مِنْ أجْفانِ واشِينا
٣٩-سِرَّانِ في خاطر الظلْماءِ يكْتُمُنا
حتى يكادَ لسانُ الصُّبْحِ يفُشِيْنا
٤٠-لاغَرْو[١] في أنْ ذكرْنا الحزْنَ حيْنَ نَهَتْ
عنه النُّهى ، وتركْنا الصَبْرَ ناسينا
٤١-إنّا قَرَأْنا الأسى يوم النَّوَى سُوَرَاً
مكتوبةً ، وأخذْنا الصبْرَ تلقينا
٤٢-أما هَوَاكَ فَلَمْ نعدل بمنْهَله
شرْباً ، وإنْ كان يُرْوينا فَيُظْمِيْنا
٤٣-لَمْ نجفُ أفقَ جمالٍ أنت كوكبُهُ
سالِينَ عَنْه ، ولمْ نَهْجُرْه قالينا
٤٤-ولا اخترناك تجنَّبناه عن كَثَب[٢]
لكن عَدَتْنا على كرْهٍ عَوَادينا
٤٥-نأسى عليك إذا حُثَّتْ مُشعْشعةً[٣]
فينا الشَّمولُ[٤] وغنَّانا مُغنِّينا
٤٦-لا أكؤس الراح تبدي مِنْ شمائلنا
سيْما ارْتياحٍ ولا الأوتارُ تلْهينا
٤٧-دومي على العهد ما دمنا مَحافظة
فالحر من دان إنصافاً كما دينا

---

(١) غرو : عجب .

(٢) كثب : قرب .

(٣) مشعشعةً : ممزوجة بالماء .

(٤) الشمول : الخمر .

٤٨- فما استعضْنا خليلاً منْكِ يحْبِسُنا
ولا استفدْنا حبيباً عنْكِ يثنينا
٤٩- ولو صبا نحونا منْ عُلْوِ مَطْلَعِه
بدْرُ الدُّجى لمْ يكن حاشاكِ يُصبينا
٥٠- أوْلِى وفاءً- وإن لم تبذُلي صِلَةً-
فالطيف يقنعنا ، والذِّكْرُ يكفينا
٥١- وفي الجواب متاعٌ إنْ شفعْتِ به
بِيْض الأيادي التي ما زلت تولينا
٥٢- عليكِ منَّا سلامُ الله ما بقيتْ
صبابةٌ بكِ نُخفيها فتخفينا

القراءة المفارِقة:

ربّما تنبعث النصوص الخالدة من فعل إنساني ، أو توتر داخلي ناتج عن أزمة الإحساس بالفقد وخيبة الأمل . ولا ريب أنّ الشعور بفداحة الخسارة يكون عظيماً ، بل وأعظم من أي شعور إذا تعلّق الأمر بفراق المحبوبة ، وفقدانها . حينها لا يخرج الفعل عن لوم الذات ، أو جلدها في أحزان لا تنتهي .

مما هو واضح في قصيدة (أضحى التنائي) أنّها صدرت عن نفس عانت آلام الفقْد ومرارة الخسارة ، حيث فقَد الشاعر محبوبته ولادة ، وغابت عنه غياباً طويلاً . لذلك شكّلت قصيدته نموذجاً رائعاً للقصيدة الحية صانعة الحسرة واللوعة . يجد الناظر في أعماقها ، أنها تخضع لحركة تحوّل كبيرة ظهرت منذ مفتتحها حتى نهايتها . فهذا الإحساس الآتي من أزمة باطنية كابد الشاعر بسببها الشعور بقسوة الفقد ، جعل المشاعر والأحاسيس تتحول إلى كلمات ونفثات شعرية حارة تنبئ بحالٍ تقطر حزناً .

ينشأ التحول عن الفراق الحال بين العاشقين . ولا يكاد المرء يعثر على مضمون سواه ، وتنكشف منه ثنائيات وثيقة الصلة بمعنى القطيعة والانفصال ، مثل : الماضي- الحاضر ، السعادة- الشقاء ، الوفاء- الخيانة . . . إلخ . ولا مرية أنّ هذه الثنائيات تنعكس من الثنائية الأساسية الباعثة لهذا النص ، وهي ثنائية الثبات/التحول ، إذ يكشف النص عن ذات تتأرجح بين زمن ماض سعيد تحوَّل إلى زمن حاضر بائس ،

وسعادة صارت عذاباً ، ووفاء تبدل خيانة .

من الجدير ، إذن ، أن تُعدّ هذه القصيدة التي تقوم على نظام ثنائي ضدي صورة من صور الصراع الإنساني ، أو حالة من حالات العذاب الذي يحترق به الشاعر . وهي في اللحظة ذاتها تعبير عن عاطفة صادقة ، ومشاعر إنسانية متوقدة نحو المحبوبة ، أو فردوس الشاعر المفقود ، ففيها إلحاح كبير على الفكاك من حاضر مؤلم إلى ماضٍ مفقود لا يمكن استرجاعه ، إنها اندفاع نحو السعادة ، ولا غرابة ، فالفراق من شأنه أنْ يولّد شوقاً وحنيناً ، كانا وما زالا سبباً لإنتاج كثير من النصوص الشعرية التراثية .

وكي يبسط الباحث الأنساق التي تضمرها القصيدة ، ويتمكن من نقل فلسفة الشاعر تجاه محبوبته ، أصبح لزاماً عليه أن يقسّم النص أنساقاً متتالية على النحو التالي :

أولاً : نسق التحول الإنساني والزمن المتسلط ، ويحتوي الأبيات (١-١٠)

ثانياً : نسق الثبات الإنساني ويتضمن :

١- نسق الذات في الأبيات (١١-١٣)

٢- النسق الزمني المتحول وثقافة الضد ، الأبيات (١٤-٢٠)

٣- النسق المكاني المتحول وثقافة الضد ، الأبيات (٢١-٢٤)

ثالثاً : استحداث النسق الإنساني المتفرد ، الأبيات (٢٥-٣٦)

رابعاً : نسق الثبات وعوالم التضاد ، الأبيات (٣٧-٥٢)

تكشف دقة النظر في هذا النص أنّ هناك صلات بين أجزائه شكّلت بنيته الكلية ، وجعلت من الأنساق التي ذكرت آنفاً حدثاً متكاملاً ، يمكن أن يزال غموضه بالإشارات النصية المتمثلة في : التحول الإنساني ، وفعل الزمن المضاد ، والثنائيات الضدية .

يطالعنا النص منذ مفتتحه بالتغيّر والتحول من حب وسعادة إلى انكسار نفسي عظيم . فالفعل «أضحى» يبيّن التحول السالب في العلاقات الإنسانية المادية منها والمعنوية . وشمولية هذا الفعل التحويلية تطال أقساماً ثلاثة : الإنسان ، والزمان ، والمكان .

إنّ حركة التحول التي صدعت العلاقات الإنسانية استطاعت أن تبدّل سعادة الإنسان وحلاوة عيشه جحيماً وعذاباً . عمّقا فيه الاغتراب والحزن ، وجعلاه يبكي حاله ، ويندب حظه بأسلوب تمحور حول نسق لغوي يشير إلى حالتين مختلفتين ،

فيستخدم الفعل «أضحى» لإشارته إلى معنى التحول من التداني إلى التنائي ، ثم يستخدم «ناب» الذي يشير إلى حلول شيء مكان شيء آخر ، وكذلك «حان ، أصبح» ، كلها صيغ فعلية تفيد التحول من زمن إلى زمن جديد . وأيضاً الفعلان «انحل ، انبت» اللذان ينقلان أثر الزمن في فتور الحب وانقطاع صلاته ، وحتى التي ليست على صيغ الماضي «قد نكون ، اليوم نحن» فإنها تنبئ بحركة تحولية من زمن مضى بسعادته إلى زمن قائم بشقائه وعذابه . كما أنّ كلمة «بديلاً» تتوسط نقيضين لا يلتقيان «التنائي ، التداني» ؛ لتؤكد التحول الذي حدث ، وتشكل دلالة محورية تقوم على جدلية الثبات والتحول .

وفي هذا السياق تبدو القطيعة شديدة الوطأة على الشاعر ، وذات أثر كبير في رؤيته للأشياء ، فأنْ يجعلها وسيلة تنقل مأساته ، وأنْ يحوّلها موتاً يلاقيه وقت الصباح ، فيه ما يبيّن حجم هذه القطيعة ، ويشي -في الوقت نفسه- بقيمة المحبوبة وحضورها الفاعل في حياة الشاعر ، فوجودها -بالنسبة له- حياة ، وفراقها موت :

ألاَّ- وقد حان صبح البين- صبَّحنا
حَيْنٌ ، فقام بنا للحَيْن داعينا
مَنْ مُبْلِغُ المُلبِسينا بانتزاحِهِمُ
حُزْناً مع الدهر لا يَبْلَى وَيُبْلِينا
أنَّ الزّمانَ الذي ما زال يُضْحِكُنا
أنْساً بقُرْبهمُ قد عاد يُبْكينا
غِيظَ العِدا منْ تساقينا الهوى ؛ فَدَعَوْا
بأنْ نَغَصَّ ، فقال الدهر : آمينا

لقد أضحت القطيعة سمة جديدة للعلاقة بين العاشقين ، بعد أن كانا مندغمين في نشوة حب غامرة ، كما تبيّن الكلمات في مفتتح النص : «التنائي -تدانينا ، لقيانا -تجافينا» والتي تكشف عن عدم استقرار المرحلة الآنية ، بل لقد كانت مرحلة تنافر وتضاد تامين ، يعبّران عن اهتزاز نفسي لدى العاشقَين وعدم استقرارهما آنياً .

يبدو أنّ حركة التحول التي أصابت العلاقات الإنسانية جاءت شمولية واستطاعت أن تحوّل الزمن السعيد إلى زمن عدائي متسلط توضحه الإشارات التالية :

١ . تحويل الزمن الجميل «الضحى ، الصبح» بما فيهما من إشراق ونور إلى زمن حلّت فيه القطيعة وحل فيه الموت «الفراق» .

٢ . استخدام أبدية الدهر «القوة العظيمة» ليظهر من خلالها الحزن العظيم الذي امتد بامتداد الدهر . وكأنّ الحزن لا يبلى ولا ينقطع ويبقى «مع الدهر» ، لكنه يبلي الإنسان وينهي حياته «يبلينا» .

٣ . استخدام عدائية الزمن بشكل صريح ، إذ جعل مهمته التلعّب بالإنسان ومشاعره ، فقد يمنحه وقتاً للسعادة ، لكنه ينقلب عليه ليحول سعادته شقاءً . فها هو يعمل على قلب السعادة ونفي السرور :

أنَّ الزّمـــانَ الذي مـــا زال يُضْـــحِكُنا
أنْســـاً بقـــرْبهمُ قـــد عـــاد يُبْكينا
غِيظَ العِدا منْ تساقينا الهوى ؛ فَدَعَوْا
بأنْ نَغَصَّ ، فـــقـــال الدهر : آمـــينا
فـانحلَّ مـا كـان مَـعْـقـوداً بأنفُسنا
وانبتَّ مـــا كـــان مَـــوْصـــولاً بأيْدينا

فالزمن «الدهر ، الزمان» قام بفعلين سالبين عندما حوّل الضحك بكاءً ، وساند العدا في وقوفهم ضد العاشقين . ومن حيث إن الدهر قوة عظيمة تخترق الأشياء ، وتغيّرها ، جاء أثره على اتجاهين ضديين ، الداخل «بأنفسنا» والخارج «بأيدينا» .

لقد بات واضحاً أنّ الشاعر يعترف بأثر الفراق والقطيعة ، فما انعقدت عليه النفس من حب ولقاء انحل ، وما كان بينهما من وصال انقطع ، وقامت مقامه غربة قاسية أسلمته إلى يأس شديد . وبالفعل بدأ الشاعر يستشعر الفارق العظيم بين زمان مضى لم يُخش فيه الفراق والقطيعة ، وزمان حاضر لا يُرجى فيه التلاقي ، ولا يمكن فيه الجمع بين العاشقين ولمّ شملهما .

٤- أبرزت لغة الشاعر تغيّراً سريعاً في الزمن ، إذ أصبح حاضراً مكتظاً بالمعاناة بعد أن كان زمناً محبباً إلى الشاعر . فإضافة إلى سرعة التحول البارز في قوله «مازال- قد عاد ، وقد نكون- فاليوم نحن» عبّر عن الماضي بصيغة المضارع «وقد نكون» وكأنه يطمح أن يستمر إلى لحظة آنية مضارعة .

إنّ ظهور كلمات مثل «مازال ، قد عاد» ليثير انتباه القارئ بوسم استخدامها لا

يناسب السياق ، كما رأى البعض[1] ، وهذا يجعلها بحاجة إلى دقة نظر تكشف ملاءمتها لمعنى التحول من حيث إن الفعل «مازال» إشارة إلى تقليص المسافة الزمنية بين الماضي والحاضر ، ومن حيث إن «قد عاد» إشارة صريحة إلى سرعة التحوّل من الضحك إلى البكاء ، أي للتو وقبل قليل كان يضحكنا ، وقد أصبح الآن يبكينا .

لقد اتكأ ابن زيدون في نقل صورة العلاقات الإنسانية على فاعلية التضاد . إذ اتضح منذ مفتتح النص أنها علاقات متنافرة ، تصوّر حالاً متأزمة . وكأنه ينقل هاجسه المتكامل ، ولا استقراره ، اعتماداً على ثنائيات ضدية مبثوثة في ثنايا نصه .

إن كلمات مثل : التنائي- التداني ، يضحكنا- يبكينا ، لا يبلى- يبلينا ، تفرقنا-تلاقينا ، أنفسنا- أيدينا ، تمثل ثنائيات جسدت تحوّل المشاعر الإنسانية وخواءها ، وكشفت عن دور الزمن ، وهو يبدل هذه المشاعر . ولا شك أن الشاعر يدرك حجم الأثر الناتج عن هذا الدور ، بيد أنه استحضره من خلال ثنائية الحاضر الذي يبكيه والماضي الذي أضحكه ، وصور دوره الكبير في قطع صلات الحب بين العاشقين .

وإن احتوى هذا النص مجموعة من المتغيرات ؛ فإنّه في نسق الذات يقرنها بثوابت لا تتغير ، فالأحباب رحلوا وتركوا للشاعر حزناً شاهداً على فنائه . وقد مثّل الحزن بامتداده مع الدهر الخلودَ الذي لا يفنى ، والثباتَ المتنافر مع حركة التحول الطارئة على المحبوبة .

لقد خلق الشاعر حركة مناوئة تنشأ بوساطة الثبات وديمومة المشاعر . فحاله تقول : إنه لا يؤمن بغير الوفاء لها ، بل «لن يتقلد غيره دينا» . ويعمّق هذا المعنى الاستفهامُ التعجبي ، فما لليأس يغرينا؟! الذي يؤكد وفاءه وصدق مشاعره ، فقد ظنّ أنّ اليأس وسيلة للراحة ، لكنّه لم يشف ألمه بل زاده وجداً وحنيناً . وهكذا دار محور الأبيات حول ثبات حبه في مواجهة انقطاع حبيبته ، التي كشف النص موقفاً مضاداً من قبلها يوضحه العتاب الموجه لها ، «ماحقنا» ؛ ليتسرب إلى ذهن القارئ أنها سبب الفراق وسبب شماتة الحساد وسرور المبغضين ، «تسروا كاشحاً فينا» .

---

(١) يرى يوسف سامي اليوسف أن كلمتي «مازال ، قد عاد» غير مناسبتين في هذا الموضع ، والصح حسب رأيه أن يستخدم الشاعر بدلاً منهما «قد كان ، صار» انظر : يوسف سامي اليوسف ، أضحى التنائي ، ص٤٩-٥٠ .

ولأنّ موقف المحبوبة سلبي قياساً بحب الشاعر ، فإنها تمثّل التحول ، في حين بقي حبه لها ثابتاً تجسده مشاعره العظيمة ، بيد أن شوقه «شوقاً إليكم» شكّل طقساً بكائياً ، دالاً على أنّ جوارحه لم ترتو عشقاً ، بل إنها تواقة وامقة ، زادها الشوق تأزماً وانفعالا .

وكذا فعل الشاعر في حديثه عن النسق الزمني عندما عمّق الثبات ، وأظهر التحولَ على حقيقته ، فبعد أن كان الماضي حباً ، وذكرى سعيدة تشع لياليها نوراً ، «كانت بكم بيضاً لياليا» ، وغدا ذلك إيجاباً على صفحة المكان ، اتضح أنّ الفارق عظيم بين سعادة الماضي ، وبؤس الحاضر . فطفق ، نتيجة ذلك ، يستحدث من الزمن ثقافات يناكف بها تحوّل الزمن ذاته ، وقد لخصها بما يلي :

١- الحركة الاسترجاعية لطبيعة العلاقة الإنسانية ، إذ اقترن الماضي بسعادة العاشقين واتصالهما ، بيد أنّ الحواجز بين «الأنا» و«الأنت» زالت وناب عنهما الحديث بضمير واحد «النحن» ، تعبيراً عن وحدة المشاعر والأحاسيس ونفي الفواصل بينهما ، كما ظهر في الكلمات : «تألفنا ، تصافينا ، هصرنا ، جنينا» . فهذا الحب العظيم لم يتّسم بالهجر صانع الألم والحسرة فقط ، بل عاش العاشقان زمناً رحباً للمشاعر السعيدة ، وقضيا معاً أياماً مليئة بالعشق والانسجام ، ولعل تذكر هذه الأيام الذاهبة ، هو الذي زاد ألم الشاعر ، وعمّق حزنه أكثر .

٢- ربّما يمثّل الحديث عن الماضي -لدى بعضهم- هروباً من الحاضر ، وشكلاً من أشكال هزيمة الإنسان أمام الزمن . لكنه -عند الشاعر- رفض للاستسلام والخضوع ؛ لأنّ الاستسلام اعتراف بمبدأ الاستحالة والتغيّر ، وهذا ما يكلّفه أن يخلق وسيلة يواجه بها سلطة الزمن وتحوله الشمولي .

وبالفعل حوّل الشاعر السقيا محوراً من محاور القصيدة الإبداعية بعد أن جعلها في وجه التحول ، وربطها بلحظة «فاصلة بين الماضي والحاضر ، فابن زيدون على مخالفته أصول «السقيا» إذ يستسقي للعهد المعنوي ، والسقيا تكون للمادي في الأغلب وفي حالة العدمية وحالته هنا موازية لهذه العدمية- يجد في هذا الطلب الدعائي صورة مناسبة جداً للتعبير عن حالة تجمع بين حالتين متقاربتين متداخلتين : حالة الماضي المشرق ، وحالة الواقع الآسي ؛ وهذا ما أعطى الشاعر حق الاختيار للآخر ، في أن يدعو لعهده الماضي بالسقيا لكي تعود الحياة وتمرع من جديد ، والمتأمل

لموقع السقيا هنا ، يجدها تتوسط القصيدة ، وفي ذلك إشارة واضحة لتينك الحالتين المتداخلتين في أصلهما الزماني»[1] .

ومما هو لافت للنظر في النسق الزمني المتحول أنه قام على استراتيجية فنية قوامها : الضد ، والاستعارة التنافرية ، حيث يكشف قول الشاعر في مفتتحه عن استخدام الضد أولاً : أيامنا/لياليا ، سوداً/بيضاً . وعن استخدام الاستعارة التنافرية ثانياً : أيامنا/سوداً ، وبيضاً/لياليا .

يتضح ذلك عندما يكون استذكار الماضي ، ووقوف الشاعر عليه باكياً على أطلاله ، واحداً من التحولات الطارئة على حياته ، خاصة أنه استخدم ثنائية الأبيض/الأسود للتعبير عن صفاء الحياة الذي تبدد بفقد المحبوبة وتحوّل سواداً . وهذا استخدام فنّي للون عبّر عن سرعة انتقال السعادة إلى شقاء ، والنور إلى ظلام . وحري بالإشارة أنّ الفعل «حالت» ذو دلالة أكيدة على هذا المعنى ، فهو يعني الاستحالة والتغير ، ويعيد من جديد طرفاً من الثنائية التي بني عليها النص «التحول ، الثبات» .

أمّا الاستعارة التنافرية ، فإنّ المتلقي يدهش لاستخدامها بهذا التعبير ؛ لأنّ إضفاء اللون الأبيض على الليل الأسود ، أو اللون الأسود على اليوم الأبيض خروج على توقعاته ، إذ يظهر التنافر واضحاً بين ليل/أبيض ، أو يوم/أسود . والتداخل اللوني بهذه الطريقة أجمل تعبير عن زمنين متناقضين متنافرين : ماض صاف كاللون الأبيض ، وحاضر بائس تغطيه قتامة سوداء كاللون الأسود .

ليس غريباً أن يكون الفارق كبيراً بين صورة المرأة «التحول» وصورة الرجل «الثبات» ، هو متمسك بالسعادة المنصرمة ، وثابت على مشاعر الوفاء والمحبة ، ومسكون بمشاهد الثبات ، يذكرها بشكل متكرر :

لا تَحْسَبُوا نأيكُمْ عَنَّا يُغيِّرنا
إنْ طالما غيَّر النأيُ المُحبِّيْنَا
واللهِ ما طَلَبَتْ أهواؤنا بدَلاً
مِنْكُمْ ، ولا انصرفت عنْكُمْ أمانينَا

فها هو يرفض التحول- رغم بعاد المحبوبة «نأيكم»- ليؤكد تميزه وصدق مشاعره ،

---

(١) حسين خريوش ، الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون دراسة نصية ، ص١٢١-١٢٢

معرّضاً بمحبين آخرين كثيراً ما غيّرهم البعاد والفراق ، إنه العاشق الذي لم يطلب بدلاً منها أهلاً ، ولم يتمن غيرها معشوقة أبداً . وهذا ثبات على الحب ورسوخ على عهد الوفاء .

أمّا النسق المكاني فقد عمّق اغتراب العاشقَين وأكد في اللحظة ذاتها حقيقة افتراقهما ؛ لأنّ مكان حضورهما قد تغيّر بسبب الهجر الذي ألبس الشاعر ثوب حزن لا يبلى . فكما عمّق الزمن- عبْر تحوله- المأساة بوضوح ، فإنّ المكان هو الآخر يخضع لحركة تحول كبيرة اقتنصها ابن زيدون ليبيّن أثرها السالب في علاقته بولادة .

يقول :

يا ساري البرْق غادِ القصْرَ واسْق به
مَنْ كان صِرْفَ الهوى والوُدِّ يَسْقِينا
واسْألْ هُنالِكَ : هل عنَّى تذكُّرُنا
إلْفاً تذكُّرُه أمسى يُعنِّينا؟
ويا نَسِيْمَ الصَّبَا بلِّغ تحيَّتنا
مَنْ لَوْ على البُعْدِ حَيَّ كان يُحْيينا
فهلْ أرى الدهر يقضينا مُسَاعفةً
فيه ، وإن لم يكُنْ غِبَّاً تقاضينا

لقد أظهر تغيّر المكان مشهد العفاء والجدب برحيل الشاعر وانقطاعه عن القصر . وبذلك تغيب المشاعر عن مكان الحب ، ولا تستطيع الثبات والديمومة في حيزه .

ورغم اغتراب الشاعر ، وامّحاء مشاعره من ذاكرة المكان ، وتحوّل هذا المكان من فردوس أعلى إلى خواء وجدب ، فإنّه قادر على خلق ممكنات سانحة للتحدي وخلق البدائل .

كانت الطبيعة وسيلته الجديدة للثبات والتحدي ، أكد من خلالها صموده ، وعدم خضوعه لقانون التحول ، فبعد أن شكّل من الماء أداة لإحياء الماضي استعان بالبرق ؛ لكونه قادراً على تقريب المسافة بينه وبين محبوبته ، فهو الذي يخوض الأهوال ويخترق الحواجز . ثم حمّل نسيم الصبا السلام ؛ لأنه ريح رقيقة محببة إلى نفوس العشاق ، وهذا يكشف بوضوح عن صراع خفي بين الزمن الذي لا يردع الشاعر عن حبه بل يزيده جوى وحنينا ، وهو الزمن الحاضر ، وأدوات الطبيعة التي

تحولت وسائل شعرية ثقافية ، قاومت القطيعة ، وساعدت الشاعر على ثبات الحب وديمومة الوصال .

من اليقين ، إذن ، أنّ الحب العظيم الذي نفث ابن زيدون القصيدة بسببه ، جعل المحبوبة تأخذ مساحة في النص تتسع لثنائيات ضدية كثيرة . إذ أصبحت مشاعره العظيمة تجاهها ، دافعاً قوياً لأن يعمل على تفريدها واستحداث نسقها الفردي ، الذي يتضاد مع المجموع الإنساني ، فشكّل لها- بناء على ذلك- خلقاً مميّزاً لا يرقى له إنسان :

رَبِيْبُ مُلْك كأنَّ اللهَ أنْشَأَه
مِسْكاً ، وقدَّر إنشاءَ الوَرَى طِيْنا
أو صاغَهُ وَرقاً مَحْضاً ، وتوَّجه
مِنْ ناصعِ التِّبْر إبْداعاً وتحْسِينا

لقد أظهر خلق ولادة واحداً من الثنائيات التي بُني عليها النص ، فهي مخلوقة من مسك أو من فضة ، مما جعلها ذات خلق مفارق للبشر . فالمرء لايمكنه إلا أن يتصور الفارق العظيم بين الطين «الإنسان» والمسك «ولادة» من حيث طبيعة التكوين والرائحة والمنظر .

هذا التميز جعلها في حال المتفرد بين أعين تشرئب حسداً ؛ مما جعل الشاعر يتوجس ريبة عليها ، ويطفق في خلق ممكنات لحمايتها ، فجرد من الشمس حاضنة لها ، وصنع تعويذة على خدها تحفظها وتصونها من الأذى :

كانتْ له الشمْسُ ظِئْراً في أكلّتِه
بلْ ما تَجَلّى لها إلاّ أحايينا
كأنَّما أُثْبِتَتْ في صحن وجْنَتِه
زهْرُ الكواكبِ تعْويذاً وتزْيينا

لعل الحركة الدائبة لحماية ولادة تُذكّر الشاعر بقيمة الجمال التي يحافظ عليها ، ويقيم من أجلها صراعاً مع بني الإنسان ، وهي درة ثمينة تتربع على عرش الجمال وتستشرف بطل الصراع من عليائها ، ويحاول هو بكفاءته الصعود إليها ؛ لأنه يرى في الحب تقريباً ومزيلاً للفوارق بين المحبين :

مـــاضـــر أنْ لم نكنْ أكـــفـــاءه شَـــرَفـــاً
وفـي المودّة كـــــــاف مـنْ تَـكـافـــــــيـنـا

لقد باتت ولادة سامية على كل خواص البشر ، فهي مختلفة في خصائصها وطبيعة خلقها . إذ أوحت صفاتها بأنها رمز للجمال البشري والأنوثة البشرية بمطلقها ، كما لو أنها قطعة من الفردوس الأعلى :

يـا روضـــــــة طـالـمـا أجْـنَـتْ لـواحـظَـنـا
ورْداً جَـــلاهُ الصِّـــبَـــا غـــضَّـــاً ونِسْـــرِيْنَا
ويا حـــــيـــــاةً تَمَلَّيْـنـا بـزهْـرَتـهـــــا
مُـنـىً ضُـــــرُوْبـاً ولـذَّات أَفَـــــانِـيـنـا
ويا نعـــيـــمـــاً خَطَرْنا من غـــضـــارته
في وشْي نُعْـمى سَـحَـبْنا ذَيلَهُ حِـيْنا
لسنا نُســـمِّـــيك إجـــلالاً وتكرمـــةً
وقـــــدرُكِ المُعْـــــتَلِي عَنْ ذاك يُغْنينا
إذا انفـــردْتِ ومـــا شـــوركْتِ في صـــفـــة
فـحـسْـبُنا الوصفُ إيضـاحـاً وتبْـيـيـنا

يبدأ الحديث بنداء النكرة في مفتتح الأبيات الأولى «ياروضة ، يا حياة ، يا نعيماً» ويبدو التنكير تعبيراً عن المطلق الذي انعكس جماله على طبيعة الحياة ، بل تحوّل رمزاً لخصبها وسعادتها ؛ مما أغرى الشاعر بالمتعة ، فتمتع بزهرة الحياة «شباب ولادة» . ولاشك أنّ هذا الحديث تعبير عن قيمة الجمال «ولادة» في الحياة ؛ لأنّ تناول الرمز دون الاسم ، ربما يكون اعترافاً أولياً بسمو ولادة عن أن يتردد اسمها على لسان الإنسان «الشاعر» :

لسنا نُســـمـــيك إجـــلالاً وتكْرِمـــةً
وقـــــدرُكِ المُعـــــتلي عن ذاك يُغنينا

وتُعدّ حقيقة الفردوس المتولد عن صورة النسق المتفرد «ولادة» مهارة شعرية فائقة اغتنمها ابن زيدون من الإشارات الدينية المتعلقة بحقيقة إخراج آدم من الجنة ، وقد

شكلت محوراً مهماً في إبراز معاناته ، «فالذكرى التي تخلفها «جنة الخلد» «وسدرة المنتهى» و «الكوثر العذب» ، وهي تعكس حالة أهل النار «الزقوم والغسلين» ، تصبح مصدر أرق دائم عند «الأنا» ولاتبرح ذاكرته ، وتتركه يعاني وطأة السر الذي كان يجسده مع الآخر قبل الانفصام الذي كان يبعد عنه المعاناة على الأقل ، أي أنّ المعاناة التي لم تفارق أبيات القصيدة كلها ، والتي يوهمنا الشاعر أنّ جانب العيش الطلق ومربع اللهو الصافي كانا يغطيان عليها»[1] لا تنتهي إلا بنهاية الحياة أو يوم الحشر ، معمّقة بهذا الاستخدام القطيعة الأبدية وجهاً من وجوه الثبات المطلق :

يا جنَّةَ الخُلْد أُبْدلنا بِسَدْرَتها
والكوثر العذب زقُّوماً وغِسْلِينا
إنْ كان قدْ عزّ في الدُّنْيا اللقاءُ ففي
مَوَاقِفِ الحَشْرِ نلقاكُمْ ويكْفينا
كأننا لم نبتْ ، والوصْلُ ثالثُنا
والسَّعْدُ قد غضَّ مِنْ أجْفانِ واشِينا
سِرَّانِ في خاطر الظلْماء يكْتُمُنا
حتى يكادَ لسانُ الصُّبْحِ يفُشِيْنا

ويمثّل هذا البعد الإيماني على تشكله في بنية النص رصداً لمعاناة الشاعر ، إذ يولّد إحساساً متفاقماً بخيبة الأمل الناتجة عن تحوّل الجنة والنعيم إلى نار وأسى ، فلقد أُبدل الشاعر «أبدلنا» النار بالجنة ؛ بيد أن شجرة الزقوم حلّت محل السدر ، الذي ينمو في أعالي الجنة ، والماء العذب صار غسلينا . وكأنه طُرد من النعيم والجنة الحالمة ، وخضع لحركة تغيّر قوية دون أن يبدي أية مقاومة .

باتت المفارقة كبيرة بين فعل الشاعر/الثبات ، وفعل المحبوبة/التحول . وهذا إدراك واع لدور كل منهما-سلباً أو إيجاباً- في صنع الحياة وتشكيل بهائها . حيث ينكشف أن الشاعر قادر على تحقيق الثبات في حين تقصر المحبوبة عن بلوغ ذلك ، بل تتحول مشاعرها بحركة سريعة وقوية نحو السلبي .

ولا شك أنّ موقف الشاعر المفارق في الأداء والفعل يُظهر حرصه على ابتناء

---

(١) حسين خريوش ، الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون : دراسة نصية ، ص ١٢٨-١٢٩ .

العالم الإنساني وتشكيل انسجامه . أي أنّ السعي نحو الثبات - حسب وجهة نظره- يحتاج فعلاً إنسانياً موحداً يواجه التحولات الزمكانية الطارئة على الإنسان .

أمّا نسق الثبات وعوالم الضد ، فكان ملمحاً مهماً من ملامح ثنائية الثبات/التحول . فقد جسّد صراع الشاعر وتضاده مع كثير من العوالم ، وفي أثناء ذلك ، صور مقدرته الفائقة على تحويل الأشياء ، وتشكيلها بطرق فنية متنوعة .

لقد استسلم الشاعر لقوة التحول الناتجة عن المحبوبة ، بل خسر الصراع معها عندما استجاب لموقفها الرافض لأن يبقى في إطار جنتها . ولا يعني هذا أنه تحوّل من جهتها ، فهو ما زال على عهد الوفاء والحب ، بيد أنه يصدر عن قلب ينبض حباً ويفيض إحساساً لها فلا عجب ، حقاً ، أن يعشش الحزن في ذاكرته وأن يصبح الصبر في طي النسيان :

لا غَـرْو في أنْ ذكـرْنا الحـزْنَ حـيْنَ نَهَتْ
عنه النُّهى ، وتركْنا الصَـبْـرَ ناسـينا
إنّا قَـرَأْنا الأسى يوم النَّوَى سُـوَرَاً
مكتـوبةً ، وأخـذْنا الصـبْـرَ تلقـينا

هذان البيتان ينكشفان على عناصر متضادة ، ذات خصائص متنافرة . فالبيت الأول يقدّم توصيفاً لعالمين : عالم الشاعر الذي يؤمن أنّ المشاعر الصادقة سبب في ديمومة الحزن ، وعالم أصحاب العقول الذين ينهونه عن حزنه . وثمة فارق كبير بينهما : الأول لا يصدر عن عقل بقدر ما يصدر عن مشاعر ، ولا يقنع ذاته بالإقلاع عن الحزن ، والثاني يرى بترك الحزن الوسيلة الأجدى التي تخرجه من راهن المعاناة .

والنظرة العميقة توضح كيف استحال أصحاب العقول عامل بؤس يزيد المعاناة ، ويجعل الإحساس بها متفاقماً . فالشاعر لا يذكر الحزن إلا حين ينهون عنه ، وكأنهم أصبحوا ضده من قبيل أنهم مثيرون للواعجه ولوعاته .

لقد وجد الشاعر في الثبات لذة ومتعة وهو لم يكن وليد لحظة أو قصير أمد ، بل امتد طويلاً وسيبقى حتى النهاية ، فأهل العقول لم يتمكنوا من فرض قوّتهم عليه عندما واجه طلبهم بسطوة تمسكه بمحبوبته وحضورها القوي على مشاعره وأحاسيسه في كل الأحايين .

أمّا البيت الثاني فإنّ المرئي واللامرئي بارزان في بنيته ، ويشكلان ثنائيات

محورية تقوم على مبدأ التحول . وهذا من شأنه أن يشير إلى الإحساس المكتظ بالحزن والشجن ، فالأسى تحوّل سوراً مكتوبة ومرئية يحسها الشاعر ويلمسها ويتلوها كما لو كانت كتاباً مقدساً ، وكذا الصبر في الشطر الثاني صار مادة تُوحى من غيبي لا يُعرف كنهه .

حتى يتمكن الشاعر من مغادرة هذا التحول ، وما يشكله من أحزان وآلام ؛ عمد إلى وسيلة يقاوم بها ، ويحدّ من مصائبه بوساطتها ؛ فلجأ إلى إعداد مشاعره إعداداً جديداً :

أمّـــــا هواكِ فلـمْ نعـــــدلْ بَمَنْهَـلِه
شِـــرْباً وإنْ كـــان يُرْوينا فـــيُظْمـــينا

رغم أنّ الحب وضع الشاعر في عذاب دائم ، وجعله في ظمأ لا يروى منه ، «يروينا فيظمينا» ، فإنه يعلن دوام هذا الحب واستمراره ، فلقد وظف الماء- رمز الحياة والخصوبة- تأكيداً لحضوره رغم غياب ولادة وانقطاعها ، وجعل منه شاهداً على أثرها وعظمة فعلها ، بيد أنّه حوّل الهوى ماء يزيده عطشاً على عطش ، الشيء الذي يُحدث مفارقة في صنيع الماء : فلا هو تاركه ، ولا هو مريحه من عذابه . ومع كل ذلك استطاع ابن زيدون أن يجعل من الماء وسيلة تعبّر عن رغبته في إستعادة التوازن والثبات ، إذ عمّقت دلالة الماء تمسكه بالهوى «لم نعدل بمنهله شرباً» ، وزاد ثباته أمام التحولات الطارئة .

لقد انفعل الشاعر بفكرة الماء ، وتبنى بوساطتها فكرة الثبات ، ثم جعل من الثبات أداة وجهها لمشاعر ولادة ، محاولاً أن يعيدها إلى نصابها ، عندما اجتهد ليقنعها ، بالنفي المتكرر أنه لن ينسى حبها :

لَمْ نجفُ أفقَ جـــمـــال أنت كـــوكـــبُـــهُ
ســـالِينَ عَنْه ، ولَمْ نَهْـــجُـــرْه قـــالينا
ولا اخـــتـــيـــاراً تجنّبناه عن كَـــثَب
لـكـن عَـــدَتْنا على كـــرْهٍ عَـــوَادينا

تأكيداً لهذا المنحى أخذ الشاعر يكابد مصائب الزمان وحيداً ، بيد أنه جعل فراقه مع محبوبته ناتجاً عن عوادي الزمن ، «لكن عدتنا على كره عوادينا» ، وليس

رغبة ذاتية ولا اختياراً شخصياً بل أُكره عليه إكراهاً .

كما أن الحزن ما زال قائماً ، وهو الثابت الذي لا يتغيّر ، وقد صار حقيقة واقعية في حياته ، لم تتمكن وسائل الراحة العظمى «الخمرة ، الغناء» الحد منها ، حتى لكأنّه يعيش راهناً لا يرتاح فيه ، ولا يضمن التكيّف معه . وعلى العكس من ذلك أصبحت هذه الوسائل معطيات تزيد واقعه تأزماً : فالخمرة توقد حزنه ، وأكؤس الراح لا تبدي له ارتياحاً ، وأوتار الغناء لا تلهيه عن هذا الحب ، بل غدت جميعها مظهراً جديداً من مظاهر التحول المتضاد مع موقف الشاعر/الثبات .

وبسبب هذا الحزن الثابت والتأزم القائم ، يُصاب الشاعر بخيبة أمل كبيرة . إذ ينقطع الوصال ويكاد الحب يزول ، نظراً للفشل الذريع الناتج عن تحول الزمن . فالماضي مفقود ولن يعود ، والحاضر قطيعة وأحزان دائمة واصطدام بواقع مؤلم لا متعة فيه ؛ لذا يمم وجهه إلى المستقبل ، لعل فيه ما يوضح تشبثه بحب ولادة ، وبالتالي التزامه بمبدأ الثبات الذي أخذه على نفسه :

دومي على العهد ما دمنا محافظة
فالحر من دان إنصافاً كما دينا
فما استعضْنا خليلاً مِنْكِ يحْبِسُنا
ولا استفدْنا حبيباً عنْكِ يثنينا
ولو صبا نحونا مِنْ عُلْوِ مَطْلَعِه
بدْرُ الدُّجى لمْ يكن حاشاكِ يُصبينا
أوْلِى وفاءً- وإن لم تبذلي صِلَةً-
فالطيف يقنعنا ، والذِّكْرُ يكفينا
وفي الجواب متاعٌ إنْ شفعْتِ به
بِيْض الأيادي التي ما زلت تولينا
عليكِ مِنَّا سلامُ الله ما بقيتْ
صبابةٌ بكِ نُخفيها فتخفينا

يتوجّه الخطاب نحو المحبوبة «دومي : أمر : مستقبل» ، ليُظهر رغبة الشاعر في أن تدوم على عهد الحب القديم . والشاعر من بداية القصيدة نهج سبيلاً مناوئاً لحركتها ، فمعروف أن تفسخ العلاقة بينهما يولّد خشية العاشق من أن يُطرد من الجنة الحالمة

أوأن يُستبدل محبوب أخر به ؛ لذا استخدم واحدة من ثقافاته أو سلوكيات المجتمع المحببة فنلفيه يطلب منها أن تدوم على عهد الحب ؛ لأن ذلك من شيم الإنسان الحر الذي لا يقبل الخيانة .

إنّ وفاء ولادة بالعهد يشكل حاجة ملحة سيما أنّ الشاعر قدّم نفسه نموذجاً إنسانياً رائعاً في الوفاء ، إذ أبدى مرة أخرى وفاءه دليل حب دائم وثابت ، رغم كل التحولات التي طرأت على محبوبته ، وأكد لها أنه لن يصبو لشيء ولو كان البدر جمالاً وروعةً ، وكأنه جعل من الوفاء صورة جديدة من صور الثبات تقنعها بضرورة استجابتها لندائه .

لقد قدّم الشاعر فهماً دقيقاً للوفاء ، وقال بأهميته في خلق جمال الحياة . والمرء لا يجانب الصواب إذا أحس بضرورة فهمه حال قراءة القصيدة ، خاصة أنّه جزء من واقع الحال الذي أطال الشاعر الحديث عنه إيجاباً وسلباً ، ومكث طويلاً يعالج عذابه - وسطه- بثبات وديمومة مشاعره حتى أحال أمله خسارة فادحة لا عوض عنها .

وفي ختام القصيدة ، شكّل الطيف صورة من صور الثبات التي تبيّن جموح الشاعر نحو ولادة ، وتثبت أنّ مشاعره لا حادي لها سوى الشوق . فما هو واضح أن استدعاء الطيف من قبله وعي بقيمته وأهميته . وأنْ يكون هذا الطيف وسيلة وحيدة تربط بين العاشقين ، «من حيث هو الذكر والتذكر»[1] ، فإنّ هذا يأس شديد ، ولكنه في اللحظة ذاتها دليل على تمسك الشاعر بولادة ، وأنه يبادلها الحب والوفاء ، وأنها مازالت تعيش في ذاكرته ، رغم أنها تفارقه بشكل كبير ، من حيث هي عامل كسر وصدع لعلاقة الحب بينهما :

أوْلى وفـــاءً- وإن لم تبـــذلي صِلَةً-
فـــالطيف يقنعنا ، والذِّكْـــرُ يكفـــينا
وفي الجـــواب مـــتـــاعٌ إنْ شـــفـــعْتِ به
بِيْض الأيادي التي مـــا زلت تولينا
عليكِ منَّا ســـلامُ الله مـــا بقـــيتْ
صـــبـــابةٌ بكِ نُخـــفـــيـــهـــا فـــتـــخـــفـــينا

(١) حسن البنّا عز الدين ، الطيف والخيال في الشعر العربي القديم ، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٩٤م ، ص١١٠ .

الفصل الثاني

الأنساق الداخلية

قراءة في رائية ابن دراج القسطلي

خارج النص: النسق المدحي:

غلب المدح على قصائد ابن دراج القسطلي ، إلا أنه «لم يستأثر بتلك القصائد التي قيلت أساساً فيه . فأكثر قصائد الديوان التي أخذت عنوان المدح ، أو قيلت لبعض ممدوحيه في مناسبة ما ، لا تخلو من أغراض أخرى ، كثيراً ما زاحمت الغرض الأصلي ، بل كثيراً ما طغت عليه . وعلى هذا يكون من الظلم لابن دراج وشعره أن تُحسب تلك القصائد مدحاً خالصاً ، وأن يسقط من ديوانه ما فيه من موضوعات أخرى ، ربما كانت أهم ما فيه . برغم تخللها لقصائد أخذت عنوان المدح»[1] .

كان فراق الأحبة ووداع الأهل من أشهر الموضوعات التي تخللت قصائد ابن دراج المدحية ، تفرع عنه موضوعات كثيرة منها : الحديث عن الرحيل ومتاعب السفر في الأوقات العسيرة ، ووصف الغربة والإحساس بألمها ، والخوف على الأبناء من خطْب الليالي وقسوة الأيام .

والقصيدة التي بين يدي البحث من أهم القصائد التي تصف الرحيل عن الزوجة والأبناء ، وما يحدثه من لوعة وعذاب . لعل السبب في ذلك ، ما مرّ به ابن دراج من ظروف قاسية أجبرته أن يغترب عن أهله وأحبته ، ورمته في محيط غريب لا يزيده إلا عذاباً ومعاناة حينما يتذكر أبناءه : فلذات كبده ، أو يخطر على باله زوجته ، التي طالما ذرفت دموع الأسى على زوجها ، وهو يتركها للأيام تصارعها مع أبنائها الصغار .

---

(١) أحمد هيكل ، الأدب الأندلسي «من الفتح إلى سقوط الخلافة» ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١٠ ، ١٩٨٦م ، ص٣١١ .

نص القصيدة[1]:

١- دَعِي عَـزَمـاتِ المستـضـام[2] تسـيـرُ
فَـتُنْجِـدُ في عُـرْضِ الفَـلاَ وتَغُـورُ
٢-لعلَّ بما أشـجـاكِ من لوعـةِ النَّوى
يُـعَـزُّ ذليـلٌ أو يُـفَـكُّ أَسـيـرُ
٣-أَلَمْ تعلَمي أن الثَّـواءَ هو التَّـوى[3]
وأَنَّ بيـوتَ العـاجـزينَ قُـبـورُ
٤-ولم تزجري طَيْـرَ السُّرى بحُروفِـهـا
فَـتُنْبِـئُكِ إنْ يَـمَّنَّ فَـهْيَ سُـرورُ
٥-تُخَـوِّفُني طولَ السِّـفـارِ وإنَّه
لتـقـبـيلِ كفِّ العـامـريّ سَـفـيـرُ
٦-دَعـيـني أَرِدْ مـاءَ المفـاوِزِ آجِناً
إلى حـيـثُ مـاءُ المكَرُمَـاتِ نميـرُ
٧-وأَخْـتَلِسِ الأيامَ خُلْسَـةَ فـاتكٍ
إلى حـيـثُ لي مِنْ غَـدْرِهِنَّ خَـفـيـرُ
٨-فـإنّ خطيـراتِ المهـالكِ ضُـمَّنٌ
لراكـبِـهـا أنّ الجـزاءَ خطيـرُ
٩-ولَّما تـدانتْ للوداعِ وقـد هَفـا
بصَـبْـريَ منهـا أنَّةٌ وزفـيـرُ
١٠-تُناشِـدُني عَـهْـدَ المودَّةِ والهَـوى
وفي المهْـدِ مـبـغـومُ النِّداء صـغـيـرُ
١١-عَـيِـيٌّ بمرجـوعِ الخطابِ ولَفْظُهُ
بِمـوْقِعِ أَهْواءِ النفـوسِ خـبـيـرُ

---

(١) ابن دراج القسطلي ، ديوان ابن دراج القسطلي ، ص ٢٤٩-٢٥٥ .

(٢) المستضام : المحتاج .

(٣) التوى : الهلاك .

١٢-تبـــوَّأَ ممنوعَ القلوبِ ومُـــهِّـــدَتْ
لـهُ أذْرُعٌ مـــحـــفـــوفـــةٌ ونُحـــورُ
١٣-فكلُّ مُـــفـــدَّاةِ التـــرائبِ مُـــرْضعٌ
وكلُّ مُـــحـــيَّـــاةِ المحـــاسنِ ظِيـــرُ[١]
١٤-عَـصَـيْتُ شـفـيعَ النفس فـيـه وقـادني
رَواحٌ لِـتـــــدْآبِ السُّـــــرى وبُـكُـورُ
١٥-وطار جناح الشَّـوْقِ بي وهفتْ بـهـا
جـــوانِحُ من ذُعْـــرِ الفِـــراقِ تطيـــرُ
١٦-لـئـنْ وَدَّعَتْ منـي غـيـــوراً فـــإنَّـني
على عَـــزْمَـــتي من شـــجْـــوِها لَغَـيُـورُ
١٧-ولو شـــاهَدَتْني والصَّـــواخِـــدُ تَلْتَظي
علـيَّ ورقـــــراقُ الســـــراب يَـمُـــورُ
١٨-أُسلِّطُ حَـرَّ الهـــاجِـــراتِ[٢] إذا سَطا
على حُـــرِّ وَجـــهي والأصـــيلُ هَجـــيـــرُ
١٩-وأسْـــتَنْشقُ النَّكْبـــاءَ[٣] وهي بَوارِحٌ[٤]
وأَسْـــتـــوطِئُ الرَّمْـــضـــاءَ وهيَ تفُـــورُ
٢٠-وللمَـــوتِ في عـــيشِ الجـــبـــانِ تَلَوُّنٌ
وللذُّعْـــرِ في سَـــمْعِ الجـــريءِ صَـــفـــيـــرُ
٢١-لَبـــانَ لهـــا أنِّي مَنَ الضَّـــيْمِ جـــازِعٌ
وأنِّي على مضِّ الخُطُوبِ صَـــبـــورُ
٢٢-أمـــيـــرٌ على غَـــوْلِ التّنائفِ مـــالَهُ
إذا ريـعَ إلاّ المَـشْـــــــــرَفـيَّ وَزيـرُ

---

(١) ظير : الأم المرضع .

(٢) الهاجرات ، جمع مفرده هاجرة ، نصف النهار عند اشتداد الحر .

(٣) النكباء : ريح انحرفت ووقعت بين ريحين .

(٤) بوارح : جمع مفرده بارح : الريح الحارة في الصيف . انظر القاموس المحيط مادة «برح» .

٢٣-وَلَوْ بصُرَتْ بي والسُّرى جُلُّ عزْمَتي
وجَرْسي لجنّان الفلاة سميرُ
٢٤-وأعْتسفُ[١] المَوْماةَ في غَسَقِ الدُّجى
ولِلأسْد في غيْلِ الغياضِ زَئيرُ
٢٥-وقد حَوَّمتْ زُهْرُ النُّجوم كأنّها
كواعبُ في خُضْرِ الحدائقِ حُورُ
٢٦-ودارَتْ نجومُ القُطْبِ حتّى كأنّها
كؤوسُ مَهاً والى بِهِنَّ مُديرُ
٢٧-وقدْ خَيَّلَتْ طُرْقُ المَجَرَّةِ أنّها
على مَفْرِقِ الليلِ البهيمِ قَتيرُ[٢]
٢٨-وثاقبَ عزْمِي والظَّلامُ مُرَوِّعٌ
وقد غضَّ أجفانَ النجومِ فُتُورُ
٢٩-لقد أيْقَنَتْ أنّ المنى طوْعُ هِمَّتي
وأنّي بعطْفِ العامِرِيّ[٣] جديرُ
٣٠-وأنّي بذكراه لِهَمِّيَ زاجِرٌ
وأنّيَ منه للخطوبِ نذيرُ
٣١-وأيُّ فتىً للدينِ والملكِ والنَّدى
وتصديقُ ظَنّ الراغبينَ نزورُ
٣٢-مُجيرُ الهُدى والدينِ من كُلِّ مُلْحِدٍ
وليسَ عليْهِ للضَّلالِ مُجيرُ

---

(١) أعتسف : أسير في الليل على غير هداية .

(٢) القتير : أول ما يظهر من الشيب .

(٣) العامري ، أبو عامر محمد بن عبد الله المعافري ، تلقب بالحاجب المنصور ، وغدا الحاكم الحقيقي للأندلس . وقد سيطر على الحكم بسياسته ودهائه بعد أن أوصى الحكم الثاني المستنصر بالله سنة ٣٦٦هـ بالحكم لابنه هشام المؤيّد بالله وهو صبي . وتوفي المنصور سنة ٣٩٢هـ . انظر : ابن عذارى المراكشي ، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب ، ج٢ ، ص ٢٥٦-٣٠١ .

٣٣-تلاقَتْ عليه من تميم ويَعْرُبٍ
شُموسٌ تَلالاً في العُلا وبُدُورُ
٣٤-من الحِمْيريّينَ الّذينَ أَكُفُّهُمْ
سحائبُ تهْمي بالنَّدى وبُحُورُ
٣٥-ذوُو دُوَلِ المُلْكِ الذي سَلَفَتْ بها
لَهُمْ أعْصُرٌ مَوْصولة ودُهورُ
٣٦-لهم بذلَ الدهرُ الأبيُّ قِيادَهُ
وهُم سَكَّنوا الأيّام وَهْيَ نَفُورُ
٣٧-وهُمْ ضَرَبوا الآفاقَ شرقاً ومغرباً
بِجَمْعٍ يَسيرُ النَّصْرُ حيثُ يَسيرُ
٣٨-وَهُمْ يَستَقِلُّونَ الحياةَ لِراغبٍ
ويسْتَصغرونَ الخطْبَ وهو كبيرُ
٣٩-وهُمْ نصرُوا حِزْبَ النُّبَوَّةِ والهُدى
وليسَ لها في العالَمينَ نصيرُ
٤٠-وَهُمْ صدَّقوا بالوَحْيِ لما أَتاهُمُ
وما النَّاسُ إلا عاندٌ وكفورُ
٤١-مناقِبُ يَعيا الوصْفُ عنْ كُنْه قدرِها
ويرْجِعُ عَنْها الوهْمُ وَهْوَ حَسيرُ
٤٢-ألا كُلُّ مَدْحٍ عَنْ مَداكَ مُقَصِّرٌ
وكُلّ رجًاء في سواكَ غُرورُ
٤٣-تَمَلَّيْتَ هذا العيدَ عِدَّةَ أَعْصُرٍ
تُواليكَ منها أَنْعُمٌ وحُبُورُ
٤٤-ولا فَقَدَتْ أيَّامَكَ الغُرَّ أَنْفُسٌ
حياتُكَ أعيادٌ لهم وسُرورُ
٤٥-ولما تَوَافَوْا للسَّلام ورُفِّعَتْ
عن الشمسِ في أُفْقِ الشّروقِ سُتورُ
٤٦-وقدْ قام من زُرْقِ الأسِنَّةِ دُونَها
صُفوفٌ ومن بِيضِ السُّيوفِ سُطُورُ

٤٧-رأوْا طاعةَ الرّحمنِ كيْفَ اعْتزازُها
وآياتِ صُنْعِ الله كيفَ تُنيرُ
٤٨-وكيْفَ اسْتوى بالبَحْرِ والبَدْرِ مَجلسٌ
وقامَ بِعبءِ الرَّاسياتِ سَريرُ
٤٩-فَساروا عِجالاً والقُلوبُ خَوافِقٌ
وأُذْنُوا بِطاءً والنَّواظِرُ صُورُ
٥٠-يَقُولُونَ والإجْلالُ يُخْرِسُ أَلْسُناً
وحازتْ عُيُونٌ مَلأَها وصُدورُ
٥١-لقدْ حاطَ أعلامَ الهُدى بكَ حائطٌ
وقدَّرَ فيكَ المَكْرُماتِ قديرُ
٥٢-مُقيمٌ على بَذْلِ الرّغائبِ واللُّهى
وفِكْرُكَ في أَقْصى البِلادِ يَسيرُ
٥٣-وأيْنَ انْتَوى فَلُّ الضَّلالةِ فانْتهى
وأينَ جُيُوشُ المسلمينَ تُغيرُ
٥٤-وحَسْبُكَ من خَفْضِ النَّعيمِ مُعَيّداً
جِهازٌ إلى أرضِ العَدى ونَفيرُ
٥٥-فَقُدْها إلى الأعْداءِ شُعْثاً كأنَّها
أَرَاقِمُ في شُمِّ الرُّبى وصُقُورُ
٥٦-فَعَزْمُكَ بالنَّصْرِ العزيزِ مُخبِّرٌ
وسَعْدُكَ بالفَتْحِ المُبينِ بَشيرُ
٥٧-وناداكَ يابْنَ المُنْعمينَ ابنُ عَشْرَةٍ
وعَبدٌ لِنُعْماكَ الجِسامِ شَكُورُ
٥٨-غنيٌّ بِجَدْوَى راحَتَيْكَ وإنّهُ
إلى سببٍ يُدْني رِضاكَ فقيرُ
٥٩-ومِنْ دونِ سِتْرَى عِفَّتي وتَجَمُّلي
لَرَيْبٌ وَصَرْفٌ للزَّمانِ يَجُورُ
٦٠-وضاءَلَ قَدْري في ذَرَاكَ عوائقٌ
جَرَتْ ليَ بَرْحاً والقضاءُ عَسيرُ

٦١-ومـا شَكَرَ «النَّخْـعيُّ» شُكْري ولا وَفى
وفـائي- إذْ عَـزَّ الوَفـاءُ- «قَـصِـيـرُ»
٦٢-فَقُدْني لِكَشْف الخَطْبِ والخَطْبُ مُعْضِلٌ
وكِلْـني لَـلَيْـث الغـابِ وَهْوَ هَصُـورُ
٦٣-فـقـدْ تَخْـفِضُ الأَسْـمـاءُ وهيَ سَـواكِنٌ
ويَعْـمَلُ في الفِـعْلِ الصَّـحـيح ضَـمـيـرُ
٦٤-وتَنْبـوا الرُّدَينيّـاتُ والطّولُ وافِـرٌ
ويَنْفُـذُ وَقْعُ السَّـهْمِ وَهْوَ قـصـيـرُ
٦٥-حنانيْكَ في غُـفْـرانِ زَلَّة تائب
وإنّ الّذي يَجْـزي بـه لَغَـفُـورُ

داخل النص: النسق المنفرد/الأنساق المتعددة:

تتمحور هذه القصيدة حول حال الشاعر ، وهو لا يقدر على تحقيق سعادة الحياة لأبنائه على الصعيد الراهن ، إذ إن اللحظة الآنية تمثّل ضعف حاله وقلة حيلته ؛ لأن الحاجة وفقر العيش أخذا يطمسان حياته . فبدأ يبحث عن وسيلة يغيّر فيها الحياة ، وينقلها إلى حال أفضل . وكل ذلك كان محفوفاً بالأهوال والمخاطر .

وحتى يمكننا فهم القصيدة واستجلاء معارجها ، لا بد من تقسيمها إلى الأنساق النصية التالية :

١- نسق الغياب والحضور الأنثوي المضاد ، الأبيات (١-٥)
٢- النسق الإنساني الطامح والزمن المضاد ، الأبيات (٦-٨)
٣- وحدة الحوار وتعدد ثقافات الأنثى ، الأبيات (٩-١٦)
٤- مشهد الرحلة والأنساق الزمنية المتضادة ، الأبيات (١٧-٢٩)
٥- المشهد المدحي وتعدد ثقافات الذات ، الأبيات (٣٠-٥٩)
٦- النسق الذاتي المتفرد ، الأبيات (٦٠-٦٥)

يكشف الشاعر -في مفتتح النص-عن ثقافة تناوئ ثقافة الأنثى ، مصوراً التوتر الحادث في علاقته بها بعد أن أعلن رحيله عنها . ومن الواضح أنه رحيل ناجم عن الظروف ، التي عاشها ، والتي عبّر عنها بكلمة «المستضام» . بيد أنه جعل منها ذريعة يقنع بها زوجته ، التي باتت رافضة ذهابه ورحيله عنها .

وكي تتضح أبعاد الصراع في لحظة «الرحيل» هذه يجدر أن نبسطها بواسطة الأنساق الثقافية التالية :

أولاً : النسق الرافض لفكرة الرحيل ، وتمثّله المرأة التي لا ترضى بأن يخاطر زوجها ، أو أن يلقي بنفسه إلى التهلكة . وهذه المرأة تمثّل في حقيقتها رؤية الأنثى المتمسكة بعنصر الأمان والاستقرار بالنسبة لها ولأولادها .

لقد حاول الشاعر أن يقدّم صورة واضحة لماهية هذه المرأة ، فهي شديدة الخوف ، وكثيرة البكاء ، وحزنها عظيم . وهذا كله كفيل بأن ينقل التأزم النفسي الذي تعيشه ؛ والناتج عن خطورة الرحلة ، ومجازفة الرجل بنفسه .

ثانياً : النسق الذي آمن بفكرة الرحيل ، وقد طغى على النص بشكل واضح . يمثّله الشاعر ، وهو ينقل المعاناة التي تحدّق به ، والضياع الذي سيواجهه في حال نزوحه عن أسرته ، التي يضطره العوز إلى فراقها .

يواجهنا الشاعر في بداية حديثه بالفعل «دعي» ، الذي هو بداية الطلب إلى المرأة كي تسمح له بالرحيل . فينشئ ، إثر ذلك ، حواراً يرمي من ورائه إلى إقناع الممدوح بضرورة النظر في حاله وظروفه الصعبة ، وساق في أثناء الحوار جدلاً قدّم من خلاله أسباباً تقنع الزوجة بأهمية رحيله . إذ بيّن لها أن في الرحيل تضحية/ بعداً إنسانياً عظيماً ، فربما يُعز به ذليل أو يفك بسببه أسير .

لقد جعل الشاعر من التضحية والفعل الإنساني ثقافة يملكها في جداله مع المرأة ، حيث آمن بقيمة التضحية من أجل الإنسان ، وكشف أن اللاعمل عجز وثبات مطلق ، بيد أنه جعل من بيت الذي لا يسعى قبراً . فالإنسان الذي يؤمن بقيمة العمل في الحياة -حسب رؤية الشاعر- هو صانع سعادتها وبهائها ؛ لذا فإنّ جمال الحياة عند ابن دراج مرتبط بالعمل والتضحية ، فما دام الإنسان قادراً على تحقيق ذلك فإنّ الحياة جميلة وسعيدة ، أمّا إذا عجز عن تحقيقه فالموت يغدو أجمل منها بكثير . إنّه يقدّم في مثل هذا الفهم إدراكاً واعياً للفارق بين وجود الحياة أو عدمها .

تأتي قيمة التضحية بالنسبة للشاعر من إدراكه لقيمة ما سيذهب إليه ، أو ما هو الحال الذي سيكونه في المستقبل ، أما المرأة فلا تعي ذلك . وهذا يكشف بوضوح عن الفارق الكبير بين ثقافة كل منهما ، هي تخوفه من أهوال الطريق وطولها ، في حين يرى هذه الأهوال سبباً في تحقيق مسعاه :

تخـــــوّفني طول الســـــفـــــار وإنه
لتـــقـــبـــيل كفّ العـــامـــريّ ســـفـــيـــرُ

وتجدر الإشارة في هذا النسق إلى أنّ ابن دراج لم يتحدث عن نفسه بشكل صريح في الأبيات الأولى ، بل عبّر عنها بأسلوب الغائب ، وكأنّ الحديث مرتبط بشخص مجهول . إلا عندما استخدم ضمير المتكلم في البيت الخامس ، مما يتماشى مع عدم مقدرته -في هذا النسق- على البوح الصريح والاعتراف الحقيقي للزوجة برحيله :

دَعِي عَـزَمـات المسـتـضـام تسـيـرُ
فَـتُنْجِـدُ في عُـرْضِ الفَـلاَ وتَغُـورُ
لعلّ بما أشـجـاكِ من لوعـة النَّوى
يُـعَـزُّ ذلـيـلٌ أو يُـفَـكُّ أَسـيـرُ
أَلَمْ تعلَمِي أن الثَّـواءَ هو التَّـوى
وأنَّ بيـوتَ العـاجـزينَ قُـبـورُ
ولم تزجـري طَيْـرَ السُّـرى بِحُـروفـهـا
فَـتُنْبِـئُكِ إنْ يَمَّنَّ فَـهْيَ سُـرورُ
تُخَـوِّفُني طولَ السِّـفـارِ وإنَّه
لتـقـبـيلِ كفِّ العـامِـرِيّ سَـفـيـرُ

بدأت مواجهة الشاعر الحقيقية عندما تجلّت «أناه» الواثقة بنفسها ، والقادرة على تغيير حياتها وإعدادها في وجه الزمن . فقد ظهرت «أناه» ، بشكل بارز ، من خلال ضمير المتكلم . وكأنه يعدّ ذاته للتحدي ومواجهة قدره الآتي ، والمتمثل في تأزم الحياة وضيقها . وهذا يحتّم عليه أن يدخل في صراع جديد يواجه فيه الزمان والمرأة معاً ، كما يظهر في النسق الإنساني الطامح ، الذي تجاوز فيه الأيام وموقفها المضاد لحركته :

دَعـيـني أَرِدْ مـاءَ المفـاوِزِ آجِـناً
إلى حـيـثُ مـاءُ المكَرُمَـاتِ نميـرُ
وأَخْـتَـلِسِ الأيامَ خُلْسَـةَ فـاتِكٍ
إلى حـيـثُ لي مِنْ غَـدْرِهِنَّ خَـفـيـرُ

فـــإنّ خطيـــراتِ المهـــالكِ ضُـــمَّنٌ
لـراكِـــبِـــهـــا أنّ الجـــزاءَ خطيـــرُ

مما يبرز طموح الشاعر ، أنه مازال مصراً على الرحيل ، وقد عمق إصراره بإلحاحه الشديد من خلال الفعل «دعيني» . وهو في كل ذلك يصدر عن إيمان تام بضرورة تغيير نمط الحياة الآنية ، إلى حياة صافية خالية من المعاناة ، «ماء المكرمات نمير» . ولا يتحقق ذلك إلا إذا احتمل العناء ، وتجاوز المسافات ، إلى حيث المنصور بن أبي عامر ، القادر على إنقاذه وحمايته من أهوال الزمان ونوائبه .

والشاعر إذ يطمح إلى التغيير ، إنما يُظهر أفكاراً ورؤى ثقافية جديدة للحياة . حيث حاول أن يغيّر صورة الحياة ، وأن يشكلها تشكيلاً جديداً يوافق آماله وطموحاته ، لكنه يتعارض بشكل حاد مع ثقافة الأنثى . وقد وجد أن معاينة الحياة من زاوية الضد وسيلة أجدى في التعبير عن الفارق العظيم بين الحياة المعيشة والحياة المبتغاة ، بيد أنه كشف بالاعتماد على الضد : آجناً/غير عن قضية أساسية تكمن في إظهار الفارق الكبير بين الحياة من وجهة نظره والحياة من وجهة نظر زوجته ، فهذه حياة محفوفة بالمتاعب وتلك حياة مشبعة بالسعادة .

والشاعر إذ يسعى إلى ذلك ، إنما يعي قيمة العمل الإنساني تجاه زوجته وأبنائه ؛ فيوظف قدراته وتجاربه في سبيل إخراجهم جميعاً ، من حياة قاسية ، إلى حياة نور وسعادة . وفي اللحظة نفسها ، يقدّم ذاته نموذجاً للمنزع الطامح والرافض لثبات الحياة وديمومتها على حال واحدة .

ولا يتأتى ذلك إلا إذا صارع ، وكابد الأيام ، إذ إن النموذج الإنساني الذي حاول تحقيقه بحاجة إلى فعل عظيم ورؤية ثقافيّة نموذجيّة تقنع الآخرين ، وتبهر خيالهم . فحاول ، بناء على ذلك ، أن يجعل الأيام محطة مهمة من محطات الصراع . فهي تغدره ، وتحاول الفتك به ، وهو يقاومها بوسيلتين : أن يغتنم الفرص السانحة ، وأن يستفيد منها في تحقيق الأمان والكفاية الاقتصادية ، بوصوله إلى الممدوح ، وسيلته الوحيدة لذلك ، ومكان الأمن والطمأنينة بالنسبة له :

وأخـــتلسِ الأيامَ خلســـةَ فـــاتكٍ
إلى حـــيث لي من غـــدرهنّ خـــفـــيـــرُ

لقد بات يقيناً أنّ الشاعر يؤمن بمنزع المتحدي ، فلا يخاف المهالك مهما بلغ خطرها وعظم حجمها . تبرير ذلك ، إدراكه أنّ كل جهد يتضمن في ذاته الجزاء الكافي عنه ، وأنّ خوض الشيء الصعب ، يضمن له جزاءً كبيراً . وكأنّ الأهوال والمخاطر العظيمة ، أصبحت ، حسب وجهة نظره ، كفيلة بإيصاله إلى الممدوح ، باعث السعادة :

فإنّ خطيراتِ المهالك ضُمّنٌ
لراكبها أنّ الجزاءَ خطيرُ

هذه مفارقة لم يغب تأثيرها النفسي القوي عن الشاعر ، استخدمها لتحقيق بغيته بكفاءة عالية . إنّه يتصور المخاطر المخيفة وسيلة يحقق بها مسعاه ، وهذا يجلّي بوضوح تام حجم المشاعر التي يملكها للممدوح ، والتي بسببها جعل المخاطر/السلب تقوم بحركة إيجابية ، تضمن له مركزاً عظيماً بين يديه .

إنّ الرحيل آتٍ بلا محالة ، ولم يكن من فراغ ، بل إنّ الشاعر عازم عليه مقتنع بضرورته ، بيد أنه بدأ بتصوير لحظاته الصعبة ، مقيماً-خلال ذلك- حواراً مع زوجته ، التي حاولت ، مراراً وتكراراً ، أن تثنيه وتذكره بطفله في المهد رضيعاً . فهي ، كما اتضح ، لم ترض عن رحيله وسفره ؛ لذا ستُظهر في النسق الحواري الآتي ثراءً معرفياً تستغله في إقناع زوجها ، كي يصرف نظره عن فكرة الرحيل .

ينسج الشاعر في لحظة الرحيل مشهداً إنسانياً مثيراً : «يقف مودعاً لزوجته وولده الرضيع ، ويتحدث إلى زوجته مبرراً رحيله ، ولكنها ترفض وتناشده بعهد المودة والهوى أن يبقى فيهفو صبر الشاعر ، ويلتفت إلى ولده الرضيع في المهد هذا الطفل الشاهد على ما يجري بين الأب والأم ، يعيش لحظات الحزن التي تسيطر على والديه ويعيها ، ولكنه يعجز من الإفصاح»[1] ، ومع كل ذلك كانت الرحلة نداء يجلجل في سماء فكره فهي واقعة بلا محالة :

ولمّا تدانتْ للوداع وقد هَفا
بصَبْرِيَ منها أنّةٌ وزفيرُ

(١) محمد الشوابكة ، الغربة والاغتراب دراسة في شعر ابن دراج الأندلسي ، مؤتة للبحوث والدراسات ، مج٤ ، ع٢ ، ١٩٨٩م ، ص١٤٣ .

تناشِـــدُني عَـــهْـــدَ المودَّةِ والهَـــوى
وفي المهْـدِ مـبـغـومُ النِّداء صـغـيـرُ
عَـــــيِيٌّ بمرجـــــوعِ الخطابِ ولَـفْظُهُ
بِمـــوْقِعِ أَهْواءِ النفـــوسِ خـبـيـــرُ
تبـــــوَّأَ ممنوعَ القلَوبِ ومُـــــهِّـــدَتْ
لـهُ أذْرُعٌ مـــحـــفـــوفـــة ونحـــورُ
فكلُّ مُـــفـــدَّاةِ التـــرائبِ مُـــرْضِعٌ
وكلُّ مُـــحـــيَّـــاةِ المحـــاسِنِ ظِيـــرُ
عَـصَـيْتُ شـفـيعَ النفس فـيـه وقـادني
رَواحٌ لِـتـــــدْآبِ السُّـــــرى وبُـكُـورُ
وطار جناحُ الشَّـــوْقِ بي وهفتْ بهـــا
جـــوانِحُ من ذُعْـــرِ الفِـــراقِ تطيـــرُ
لـئـنْ وَدَّعَت منـي غـيـــوراً فـــإنَّـني
على عَـزْمَـتي من شـجْـوِها لَغَـيُـورُ

يكشف هذا المشهد جوانب جد مهمة في النص . ويمثّل لحظة تمسّك الزوجة بالشاعر . فقد أخذت تخلق وسائل تردعه عن الرحيل . وهي في ذلك تكشف عن ثقافات متعددة ، وتظهر جوانب نفسية مؤثرة وضاغطة عليه . فتراها تناشده بعهد الحب أن لا يرحل ، وتذكره بطفله الذي مازال في المهد صبياً . ظناً منها أن ذلك سيقلل من جموحه ، ويزيده ألماً إذا ما رأى نظرات الطفل المبغوم .

تشكّل العاطفة أولى ثقافات الأنثى في حوارها مع الرجل ، فقد استرجعت أمامه مشاعر الحب والود التي جمعت بينهما ماضوياً ، ظناً منها أنها ستكون سبباً في تنازله عما يفكر به . ثم جعلت من الطفل ثاني هذه الثقافات لا سيما وأنه يمثل رابطاً أسرياً سيعيش بسببه الشاعر عذاباً نفسياً كبيراً .

إنّ ما يكشف عنه هذا المشهد هو مدى تعلّق الشاعر بالطفل : «تبوأ ممنوع القلوب» ، ومدى رعاية أمه بل كل امرأة له ، «فكل مفداة الترائب مرضع» . لكنّ مشاعر الأبوّة بحجمها الكبير تكاد تتلاشى أمام رغبته الجامحة في الذهاب إلى الممدوح . وتضطرب - إثر ذلك- بين إحساسين : الأول نحو الطفل ، والثاني نحو

الممدوح ، الذي أصبح الاهتمام بشخصه حائلاً بين الابن وأبيه :

عـصـيت شـفـيعَ النفس فـيـه وقـادني
رواحٌ لـتـــدآب الســـرى وبكـــورُ
وطار جناحُ الشـــوق بي وهفتْ بهـــا
جـــوانحُ من ذعْـــرِ الفـــراق تطيـــرُ
لـئن ودّعت منّي غـــيـــوراً فـــإنّنـــي
على عـــزمـــتي من شـــجْـــوها لغـــيـــورُ

لقد غلب حب الممدوح على كل الأشياء ، وسيطر على الشاعر بشكل كبير ، إذ لم تقو أيّة مشاعر أخرى على إقناعه بعدم الرحيل إليه ، فحب الطفل ، وعهد الحب مع الزوجة ، كلاهما لم يمنعه من اللحاق به . وهذا يرتبط برؤية الشاعر أنّ تحقيق الطموح والغاية لا يكون بغير هذا الشخص وبغير الوصول إليه . لذا غادر إليه سعيداً مستبشراً ، «وطار جناح الشوق بي» . في حين عادت أضلع المرأة تكتوي حزناً وأسى «وهفت بها جوانح من ذعر الفراق تطير» . وهذا أفضل تعبير عن المفارقة القائمة في داخل الشاعر . فهو يرى أنّ الرحيل عن الأسرة- صانع الحسرة والأسى- وسيلة لإنقاذها ؛ حتى غلبت هذه القناعة كل ما يخالفها .

هذا ما أوقعه في صراع داخلي كبير ، إما أن لا يفارق أسرته ، وإما أن يرحل عنها ، ويواجه بسببها المهالك والضياع ، فينقذها من براثن الجوع والفقر والهلاك . والنتيجة أنّ إحساسه بقيمة التضحية جعله يذهب إلى الممدوح .

يبدو أنّ فعل القسطلي مفزع مروّع ، بيد أنه ترك طفله وزوجته يبكيان ، وغادر إلى المنصور . ومن اليقين أنّ سبب ذلك ، هو البحثُ الدائبُ من قبله عن مكانة عظيمة بين الشعراء في بلاط المنصور ، وأنه آملٌ بأن ينال تعويضاً كافياً عن هذه الأحزان والآلام الكبيرة . فمعروف أنّ حياته كانت بائسة شقية ، وأنه لم يرض بما حصل له من شعراء ذاك الزمان عندما عرَّضوا به ، ورموه بسرقة الأشعار وانتحالها . يقول الحميدي : «فساء الظن بجودة ما أتى به من الشعر واتهم فيه ، وكان للشعراء في أيام المنصور بن أبي عامر ديوان يرزقون منه على مراتبهم ، ولا يخلون بالخدمة بالشعر في مظانّها ، فسعى به إلى المنصور ، وأنه منتحل سارق لا يستحق أن يثبت في ديوان العطاء ، فاستحضره المنصور . . .واختبره واقترح عليه ، فبرّز وسبق ، وزالت

التهمة عنه . . .ثم لم يزل يسهر ويجوّد شعره فيما بعد»[1] .

لقد وجد في إظهار المخاطر والأهوال التي لقيها في رحلته الطريق السليم إلى ذلك ، فكان قميناً به أن يتحدث عما واجه من مصائب ، إضافة إلى إظهار كل مخيف وخطير في أثناء وصفه ، حتى أظهر نسقين زمنيين متضادين تمثّلا في ثنائية الليل/النهار .

لقد تمثّل هذان النسقان في مشهدين عظيمي الخطر يمكن توضيحهما على النحو التالي :

١- مشهد النهار :

ولو شـــاهَدَتْني والصَّـــواخِـــدُ تَلْتَظي
عليَّ ورقـــــراقُ الســـــراب يَمُـــورُ
أُسلِّطُ حَـــرَّ الهـــاجِـــرات إذا سَطا
على حُـــرٍّ وَجـــهي والأصـــيلُ هَجـــيـــرُ
وأسْـــتَـــنْشِقُ النَّكْبـــاء وهي بَوارِحٌ
وأَسْـــتـــوطِئُ الرَّمْـــضـــاءَ وهيَ تفُـــورُ
وللمَـــوتِ في عـــيشِ الجـــبـــانِ تَلَوُّنٌ
وللذُّعْـــرِ في سَـــمْعِ الجـــريءِ صَـــفـــيـــرُ
لَبـــانَ لهـــا أنِّي مَنَ الضَّـــيْمِ جـــازِعٌ
وأنِّي على مضِّ الخُطُوبِ صَـــبـــورُ
أمـــيـــرٌ على غَـــوْلِ التّنائفِ مـــالَهُ
إذا ريـعَ إلاّ المَـشْـــــــــــرَفـيَّ وَزيـرُ

يبين حديث الشاعر أن الزوجة لا تدرك قوته وبطولته ، بل غاب عن ناظريها ما شقي به من معاناة ، وهو يواجه الخطوب ويحتمل المصائب . مما كلفه أن يصف لها ما لاقى من أهوال في مشهد النهار .

يظهر في هذا المشهد ألوان لامعة براقة ، بسبب انعكاس السراب الملتهب . وهو

---

(١) الحميدي ، جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس ، ص١١١ .

لمعان يصفع وجهه بلهيب الهاجرة ، ويحرق الرمال تحت قدميه . أما مسيره ، فقد اقترن بما طرأ عليه من قوة الرياح النكباء ، وبما أحدثته الصواخد الحارقة ، والسراب المتوهج من أثر كبير . ويزيد من وطأة المعاناة وألمها ذلك المد الزمني الذي يمتد الأثر بامتداده فيدوم طويلاً .

لقد رسم ابن دراج صورة البطل ، الذي قاوم الصعاب وتفوق على الجريء والجبان معاً ، فهو صبور على الخطوب ، ويسير بخطى ثابتة نحو المنصور ، رغم هول التنائف ، التي صار أميراً عليها بعد أن أخضعها بفزعها ورهبتها لحكمه :

أمـــيـــرٌ على غـــول التنائف مـــاله
إذا ريْـعَ إلا المـشـــــــــــــرفـيّ وزيـرُ

أمّا الجبان فقد استحال الموت في عينيه ألواناً وأشكالاً متعددة ، إنه بعبارة أخرى ، شديد الخوف والذعر ، وكذا الجريء شكّل له هول الرحلة صفيراً يخافه ويذعر منه .

وتؤدي البنية النحوية دوراً بالغاً في تعميق المشهد وإيضاح أهواله ، إذ أقامها ابن دراج على حركة نحوية طريفة فصل فيها أداة الشرط «لو» عن جوابها «لبان» . وترك بينهما مسافة من الممكن أن تعبّر عن امتداد زمني يزيد المواجهة هولاً وألماً .

٢- مشهد الليل :

وَلَوْ بصُـرَتْ بي والسُّـرى جُلُّ عـزْمَـتي
وجَـرْسِي لجنّان الفـلاة سـمـيـرُ
وأعْـتـسِفُ المَوْمـاةَ في غَـسَقِ الدُّجى
وللأسْـد في غـيـلِ الغـيـاضِ زَئيـرُ
وقـد حَـوَّمتْ زُهْرُ النُّجـوم كـأنّهـا
كـواعبُ في خُـضْـرِ الحـدائقِ حُـورُ
ودارَتْ نجـوم القُطْبِ حـتّى كـأنَّهـا
كـؤوسٌ مَـهـاً والى بِهِنَّ مُـديرُ
وقـدْ خَـيَّلَتْ طُرْقُ المَجَـرَّةِ أنَّهـا
على مَـفْـرِقِ الليلِ البـهـيمِ قَـتـيـرُ

وثاقِبَ عـــــزْمِي والظَّلامُ مُـــــرَوِّعٌ
وقــد غضَّ أجــفــانَ النجــومِ فُــتُــورُ
لـقـــــد أَيْقَنَتْ أنّ المنى طوْعُ هِمَّـــــتي
وأنِّي بعطْفِ العـــامِـــرِيّ جـــديرُ
وأنِّي بـذكـــــراه لِـهَـــــمِّـيَ زاجِـــــرٌ
وأنِّـــيَ مـــنـــه لـــلـــخـــطـــوبِ نـــذيـــرُ

ينقل الشاعر في هذا المشهد الليلي صورتين : الأولى في مظهرها الليلي ، وهو يعتسف المفازة الواسعة على غير هدى ، والثانية فيما يتخلل هذا الليل من صوت الأسْد وزئيرها في غياضها . وهاتان صورتان تبعثان على الخوف ؛ لكن ابن دراج أقوى منهما بكثير ، «جرسي لجنان الفلاة سمير» .

وكما يظهر في لغته ، فإنّ إصراره لن يفقده الأمل ، بل جعله يتحدى المشهدين : الليل/النهار ، ورغم أنفهما ، لاح بارق الأمل في حياته ، نحو ما توضح الإشارات التالية :

١- رغم وجود الظلام إلا أنه استشرف الاقتراب من الممدوح : «حوّمت زهر النجوم» .

٢- مفردات وردت في صورة الليل ، تمنحه الأمل ، مثل : الكواعب الحور ، النساء في الحدائق الغنّاء ، نجوم القطب= الكؤوس المتلألئة بين الندماء .

٣- إشارات إلى انبلاج الصبح وانفتاقه ، «أجفان النجوم فتور ، مفرق الليل البهيم قتير» . وبالتالي اقتراب الأمل المنشود بالوصول إلى الممدوح صانع مجد الحياة وبهائها .

كل ذلك جعله شخصاً خارقاً في الفعل ، عظيماً في التصرف ، مقنعاً للزوجة ببطولته وأدائه الإنساني ؛ بيد أنه جعل الأماني العظيمة طوع همته ، فهو لا يعجز عن صنع شيء مهما كان صعباً . وبالنسبة للممدوح فقد ثبت له أنّه يواجه إنساناً جديراً بعطفه وعطاياه ، فمن يغامر بنفسه وبزوجته وأولاده جدير بالعطف والحنان من قبله ، «وأني بعطف العامري جدير» .

وتبقى قوّة الشاعر ، مهما عظمت ، رهينة بقوة الممدوح التي تدفع الخطوب ، وتبعد الهموم ، وتحل مكانها الخير والسعادة ، «بذكراه لهمي زاجر» . وهذا جزء من

آماله في أن تبدأ بشارات الأمل بالبزوغ ، وفعلاً استطاع أن يشقّ طريقه إلى العامري ؛ ليرى الأمل بعينيه ، فينشد بين يديه مدحه العظيم .

إنّ ما يظهره المشهد المدحي ، أنّ الممدوح يقدم صورة حقيقية لدوره الإنساني العظيم في صنع الحياة الجميلة . فقد بدا ، في مواقع متعددة ، متألقاً على صعيد الفعل الإنساني البطولي . وقد اعتمد الشاعر في إبراز هذه الصورة على ثقافات متعددة ؛ مما يعني أنه نسق اتسم بتعدد الثقافات في هذا المشهد .

كي يتسنى لنا فهم هذه الثقافات ، لا بد من بسطها بواسطة الإشارات النسقية التالية :

١- الدين ، الملك ، الندى : بعد أن جعل القسطلي الممدوح قوة عظيمة ، مانحة للسعادة ، أخذ يستغرق في مدحه ، بما يظهر حمايته للدين والملك ، ويعمق استحقاقه لصفة الإنسان الكريم :

وأيُّ فتىً للدينِ والملكِ والنَّدى
وتصديقُ ظَنّ الراغبينَ نزورُ
مُجيرُ الهُدى والدينِ من كُلِّ مُلْحِدٍ
وليسَ عليْهِ للضَّلالِ مُجيرُ

٢- الاستغراق في الأصل والتاريخ : يذكر الشاعر أصل المنصور ، ومجده الطيب . استغرق منه ذلك ذكر قبائل عربية قديمة ، ذات أصول كريمة ، فقد ذكر تميم ويعرب وحمْير . وهم جميعاً ذوو كرم أصيل ، «كتائب تهمي بالندى وبحور» ، وقوة جعلت الدهر يشهد لهم بالملك والطاعة . وأكد ذلك أكثر عندما استرسل في ذكر صفاتهم : «وهم ضربوا ، وهم يستقلون ، وهم نصروا ، وهم صدقوا» .
وفيما أرى ، فإنّ ذلك الاستغراق تأصيل لقوة الممدوح وكرمه . وكأنه توارث الكرم والبطولة عن أجداده القدامى ، أو نشأ نشأة علّمته كيف يكون كريماً ، وقوياً مقداماً .

٣- البطولة والقدرة على تشكيل الجيش وتحقيق النصر بواسطته ، استغرقت هذه الصورة آخر جزء من المدح ، وأظهر الشاعر خلالها ، حنكة الممدوح في تدبير الأمور ومقدرته على قيادة الخيل وتحطيم الأعداء ، بيد أنه يملك جيشاً بفاعلية الأفعى :

مُـــقـــيمٌ على بَذْلِ الرّغـــائبِ واللُّهى
وفِكْرُكَ في أقْـــصى البِـــلادِ يَســـيـــرُ
وأيْنَ انْتَـــوى فَلُّ الضَّـــلالةِ فـــانْتـــهى
وأينَ جُـــيُـــوشُ المسلمينَ تُغـــيـــرُ
وحَـسْـبُكَ من خَـفْضِ النَّعيمِ مُـعَـيّـداً
جِـــهـــازٌ إلى أرضِ العِـــدى ونَفـــيـــرُ
فَـقُـدْها إلى الأعْـداءِ شُـعْـثـاً كـأنَّهـا
أَرَاقِـمُ فـي شُـمٍّ الـرُّبـى وصُـــــقُـــــورُ
فَـعَـزْمُكَ بالنَّصْـرِ العـزيزِ مُـخـبِّـرٌ
وسَـــعْـــدُكَ بالفَـــتْحِ المُبينِ بَشـــيـــرُ

وكما يبدو فإنّ بحث الشاعر دائب لنيل مكانته عند ممدوحه . فإذا أحله المكانة التي يستحقها يكون قد حقق له واحدة من طموحاته وتطلعاته . لذا سيطر الحذر على تصرّفاته وهو يقدّم ذاته بين يديه ، وأطلق على نفسه ، نتيجة لذلك ، ألفاظاً توحي بالتذلل والتواضع أمامه . كما في قوله :

وناداكَ يابْنَ المُنْعِـــمينَ ابنُ عَـــشـــرَةٍ
وعَـــبْـــدٌ لَنُعْـــمـــاكَ الجِـــسـامِ شَكُورُ
غنِيٌّ بِجَـــدْوَى راحَـــتَـــيْكَ وإنّهُ
إلى ســـببٍ يُدْني رِضـــاكَ فـــقـــيـــرُ

لقد بات واضحاً أنّ هدف الشاعر ، وتحقيقه ، مرتبطان بذات الممدوح ؛ والاستئثار بها بعيداً عن الشعراء . وهو حريص على رضاه ، ويبدي له رغبته في أن يحلّه محلاً لائقاً ، حتى لو كان بين يديّ الليث لكان ليثاً . وهذا تشكيل قصدي واعٍ لنسق ذاتي متفرد ومسعى ؛ حثيث لكسب ثقة المنصور ؛ كي لا يأخذه بجريرة خطأ من أخطائه «وفي هذه التلميحات ما يشير إلى أن سكونه قد يجر عليه الانخفاض ، فهو يريد استثارة ودفعاً ، وثقة تجعله يقابل الدهر ويقتل الليث ، وهو أيضاً يشبه نفسه بالسهم القصير ، الذي إذا استغله صاحبه وأحسن استغلاله أبعد وقعه وأثره حيث تعجز

الردينيات الطويلة»[1] .

وحتى يتضح ذلك أكثر لا بد من الربط بين بداية النص ونهايته ، إذ يُظهر حقيقة مؤداها أن ابن دراج يعيش حالة قلق وعدم اطمئنان من جهة الممدوح ، فهو لم يكن على ثقة تامة من استقرار مكانته في بلاطه وبين كبار الشعراء آنذاك ، مما جعله خلال مدحه له يركز على شيئين مهمين في حياته هما : زوجته وأولاده أولاً ، وإلحاحه على نيل مجده وثبات منزلته عنده ثانياً .

(١) إحسان عباس ، تاريخ الأدب الأندلسي «عصر سيادة قرطبة» ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٧ ، ١٩٨٥م ، ص ٢٤٠-٢٤١ .

الفصل الثالث

التحول النسقي وثقافة الثبات

في رائية ابن شهيد الأندلسي

نص القصيدة[1]:

مـــا في الطلولِ من الأحِـبَّـةِ مُـخـبِـرُ
فَـمَن الذي عن حـالِـهـا نَسْـتَـخـبِـرُ؟
لا تســـأَلَنَّ سِـــوى الـفِـــراقِ فـــإِنَّه
يُـنبـــيك عـنـهم اَنْجـــدوا أم أَغْـــوَرُوا
جَـــارَ الزمـــانُ عليـــهمُ فـتـــفـــرَّقـــوا
في كلِّ نـاحـيـــــة و بادَ الأَكـــثـــرُ
جَـــرتِ الخطوبُ على مـــحلِّ ديارهم
وعليـــهم فـتـــغـــيَّـــرتْ وتغـــيَّـــروا
فَـدَعِ الزمـــانَ يصـــوغُ في عَـــرَصـــاتِهم
«نَـــوْراً تـكـــاد لـــه الـقُـلـوبُ تَـنـــوَّرُ»
فلمـــثلِ قُـــرْطُبـــةٍ يقلُّ بكاءُ مَن
يبكي بعينٍ دمـــعُـــهـــا مـــتـــفـــجِّـــرُ
دارٌ، أَقـــالَ اللهُ عـــثـــرةَ أَهلِهـــا!
فَـــتَـــبـــرْبَروا وتغـــرَّبوا وتمصَّـــروا
في كلِّ نـاحـيـــــة فـــريقٌ منهمُ
مـــتـــفطِّرٌ لِفـــراقِـــهـــا مـــتـــحـــيِّـــرُ
عـــهْـــدي بهـــا والشـــمْلُ فـيـــهـــا جـامعٌ
من أَهلهـــا والْعـيشُ فـيـــهـــا أَخـضـــرُ
ورياحُ زهْرَتهـــــا تلوحُ عليـــــهمُ
بِروائحٍ يَفْـــتَـــرُّ منهـــا الْعَنْبَـــرُ

---

(١) ابن شهيد الأندلسي، ديوان ابن شهيد الأندلسي، ص٦٤-٦٧.

والدارُ قـــد ضـــرب الكمـــالُ رِواقَـــه
فـيـهـا ، وباعُ النقصِ فـيـهـا يقـصُـرُ
والقـــومُ قـــد أَمنوا تغـيُّـــرَ حُـــسْنِهـــا
فـتـعـمَّـمـوا بجَـمـالِهـا وتأزَّروا
يا طيـــبَـــهم بقُـــصـــورِها وخُـــدورِها
وبُـدُورُها بقُـــصـــورِها تتـــخـــدَّرُ!
والقـــصـــرُ قـــصـــرُ بني أمـيَّـــةَ وافـــرُ
من كـلِّ أَمـــر والخِـــلافـــةُ أَوفـــرُ
والـــزاهِـــريَّـــةُ بـــالمـــراكِـــبِ تَـــزْهَـــرُ
والعـــامـــرِيّةُ بالكواكب تُعـــمـــرُ
والجـــــامعُ الأَعلى يغصُّ بكل مَن
يتلو ويســـمع مـــا يشـــاء وينظرُ
ومـــســـالكُ الأَســـواق تشـــهـــدُ أَنَّهـــا
لا يســـتـــقلُّ بســـالكيـــهـــا المَحْـــشَـــرُ
يا جنَّةً عَـــصـــفَتْ بهـــا وبأَهْلِهـــا
ريحُ النوَى فـــتـــدمَّـــرتْ وتدمَّـــروا!
آسي عليكِ من المـمـــــات وحُقَّ لي
إذ لم نزل بك في حـيـــاتك نفْـخَـــرُ
كـــانَت عِـــراصُك للمـيـــمِّم مَكَّةً
يأْوِي إليـــهـــا الخـــائفـــون فَـــيُنصَـــروا
يـــا مـــنـــزِلاً نـــزلـــتْ بـــهِ وبـــأَهْـــلِـــهِ
طَيـــرُ النوَى فَـــتـــغـــيَّـــروا وتنكَّروا!
جـــاد الْفُـــراتُ بســـاحـــتَـــيْك ودِجْلَةٌ
والنِّيلُ جـــاد بهـــا وجـــاد الكوْثَرُ
وسُـــقـــيتَ من مـــاءِ الحـــيـــاة غَـــمـــامـــةً
تَحـــيـــا بهـــا منك الرياضُ وتزهِرُ
أَسَـــفي على دار عـــهـــدتُ ربُوعَـــهـــا
وظبـــاؤُها بفِنائِهـــا تتـــبـــخـــتَـــرُ

أَيَّامَ كـــــانت عينُ كلِّ كَـــــرامَـــــةٍ
من كلِّ ناحـــيـــــةٍ إليـــهـــا تنظرُ
أَيَّامَ كـــان الأمـــرُ فـــيـــهـــا واحـــداً
لأمـــيـــرها وأَمـــيـــرِ مَن يتـــأَمَّـــرُ
أَيَّامَ كـــــانت كفُّ كلِّ سَـــــلامـــــةٍ
تســـمـــو إليـــهـــا بالســـلامِ وتبـــدُرُ
حُـــزني على سَـــرَواتِهـــا ورُواتِهـــا
وثِقـــاتِهـــا وحُـــمـــاتِهـــا يتكرَّرُ
نفـــسي على آلائِهـــا وصَـــفـــائِهـــا
وبَهـــائِهـــا وسَنائِهـــا تتـــحـــسَّـــرُ
كَـــبِـــدي على عُلَمـــائِهـــا حُلَمـــائِهـــا
أُدبائِهـــا ظُرَفـــائِهـــا تتـــفَطَّرُ

التحول النسقي/ثبات الثقافة:

بُني هذا النص على أنساق متضادة تكتسب أهميتها من تنافرها الشديد . ويمكن فهمها واستنطاق باطنها ، حسب الوحدات النصية التالية :

١ . النسق الإنساني وفعل الزمن المضاد :

مـــا في الطلولِ من الأحِـبَّـــةِ مُـخـبِـرُ
فَـمَن الذي عن حـالِـهـا نَسْـتَـخـبِـرُ؟
لا تســـأَلَنَّ ســـوى الفِـــراقِ فـــإِنَّه
يُنبـــيك عنهم آنجـــدوا أم أَغْـــوَرُوا
جَـــارَ الزمـــانُ عليـــهمُ فـــتـــفـــرَّقـــوا
في كلِّ ناحـــيـــةٍ و بادَ الأَكـــثـــرُ
جَـــرتِ الخطوبُ على مـــحلِّ ديارهم
وعليـــهـــم فـــتـــغـــيَّـــرتْ وتغـــيَّـــروا
فَـــدَعِ الزمـــانَ يصـــوغُ في عَـــرَصـــاتِهم
«نَـــوْراً تـــكـــاد لـــه الـــقُـــلـــوبُ تَـــنـــوَّرُ»

فلمثلِ قُرْطُبةٍ يقلُّ بكاءُ مَن
يبكي بعينٍ دمعُها متفجِّرُ
دارٌ، أقالَ اللهُ عثرةَ أهلِها!
فَتَبرْبَروا وتغرَّبوا وتمصَّروا
في كلِّ ناحيةٍ فريقٌ منهمُ
متفطِّرٌ لِفراقِها متحيِّرُ

٢ . النسق المكاني ويتضمن :

مكتبة
t.me/soramnqraa

أ- الثبات المكاني :

عهْدي بها والشمْلُ فيها جامعٌ
من أَهلها والْعيشُ فيها أَخضرُ
ورياحُ زهْرَتها تلوحُ عليهمُ
بِروائحٍ يَفْتَرُّ منها الْعَنْبَرُ
والدارُ قد ضَرب الكمالُ رواقَه
فيها، وباعُ النقصِ فيها يقصُرُ
والقومُ قد أَمنوا تغيُّرَ حُسْنِها
فتعمَّموا بجَمالِها وتأزَّروا
يا طيبَهم بقُصورِها وخُدورِها
وبُدُورُها بقُصورِها تتخدَّرُ!
والقصرُ قصرُ بني أميَّةَ وافرٌ
من كلِّ أَمرٍ والخِلافةُ أَوفرُ
والزاهِريَّةُ بالمراكِبِ تَزْهَرُ
والعامِريّةُ بالكواكب تُعمرُ
والجامعُ الأَعلى يغصُّ بكل مَن
يتلو ويسمع ما يشاء وينظرُ
ومسالكُ الأَسواق تشهدُ أَنَّها
لا يستقِلُّ بسالِكيها المَحْشَرُ

يا جنَّةً عَـــصـــفَتْ بهـــا وبأَهْلِهـــا
ريحُ النوَى فـــتـــدمَّـــرتْ وتدمَّـــروا!
آسي عليكِ من الممـــــات وحُقَّ لي
إذ لم نزل بك في حـــيـــاتك نفْـخَـــرُ
كـــانَت عـــراصُك للمـــيـــمِّم مَكَّةً
يأْوِي إِليـــهـــا الخـــائفـــون فَـــيُنصَـــروا

ب- التحول المكاني :

يـــا مـــنـــزلاً نـــزلـــتْ بِـــه وبـــأَهْـــلِـــه
طَيـــرُ النوَى فَـــتـــغـــيَّـــروا وتنكَّروا!
جـــاد الْفُـــراتُ بســـاحـــتَـــيْك ودِجْلَةٌ
والنِّيلُ جـــاد بهـــا وجـــاد الكوْثَرُ
وسُـــقـــيتَ من مـــاءِ الحـــيـــاة غَـــمـــامـــةً
تَحـــيـــا بهـــا منك الرياضُ وتزهِرُ
أَسَـــفي على دار عـــهـــدتُ ربُوعَـــهـــا
وظبـــاؤُها بفِنائِهـــا تتـــبـــخـــتَـــرُ

٣ . نسق الثبات بفعل الزمن :

أَيَّامَ كـــــانت عينُ كلِّ كَـــــرامَـــــة
من كلِّ ناحـــيـــة إليـــهـــا تنظرُ
أَيَّامَ كـــان الأَمـــرُ فـــيـــهـــا واحـــداً
لأمـــيـــرها وأَمـــيـــرِ مَن يتـــأَمَّـــرُ
أَيَّامَ كـــــانت كفُّ كلِّ سَـــــلامـــــة
تســـمـــو إليـــهـــا بالســـلامِ وتبـــدُرُ

٤ . نسق الثبات بفعل الإنسان :

حُـــزْني على سَـــرَواتِهـــا ورُواتِهـــا
وثِقـــاتِهـــا وحُـــمـــاتِهـــا يتكرَّرُ

نفـــسي على آلائِهـــا وصَـــفـــائِهـــا
وبَهـــائِهـــا وسَنائِهـــا تتـــحـــسَّـــرُ
كَـــبِـــدي على عُلَمـــائِهـــا حُلَمـــائِهـــا
أُدبائِهـــا ظُرَفـــائِهـــا تتـــفَطَّرُ

يكشف حديث الشاعر في الوحدة الأولى عن غياب النسق الإنساني ، بيد أن أسلوب النفي في بداية النص ينفي حضور هذا النسق ، ويعني خلو المكان منه . ولا بدع أن يتماشى مع فكرة الضياع والغياب أنّ ابن شهيد تحدث عن المكان باعتباره طللا دارساً لا حياة فيه «الطلول» .

ومن المعلوم بأنّ الحالة السيئة المفروضة على المكان ينجم عنها حالة العزلة والاغتراب . فالشاعر – كما يبدو – يتحدث بأسلوب حزين يشي بالفراق الحال بين الإنسان والمكان «سوى الفراق» .

وحالة الاغتراب هاته لم تنجم عن المكان ، إنما هي لحظة من صنع الزمن الذي جار ، وأثّر سلباً على الإنسان حينما جعله عنصراً وحيداً يعاني حدث الرحيل .

لقد أيقن ابن شهيد بحدسه الشعري دور النسق الزمني في فرض الغربة عليه إذا ما اختلق ظروفاً غير مناسبة له ، كما أدرك تأثير الزمن فيما يحيط به وبالنسق المكاني . فقد خلا المكان وحلت به الخطوب ، أما الإنسان فظهر موقفه ضعيفاً أمام هيمنة الزمان . فإضافة إلى حدث الفراق العظيم ، فإن التشتت والضياع الإنساني واحد من النتائج المترتبة عليه . إذ تفرق بنو الإنسان في نواح عدة ، ومات الباقون ، ولم يبق من يخبر عنهم .

لا شك إذن ، أنّ سطوة الزمن وقهره جعلا الحياة الإنسانية تغيب في المكان . وهذا يضعنا أمام جدلية الحضور/الغياب . وهو ما يمثّل هلاكاً للإنسان واستبدال شيء آخر به . إذ يضحي نسقاً غائباً ويحضر مكانه نسق الحضور «النبات» . وهذا أفضل تعبير عن غياب الحياة الإنسانية وطمسها في إطار المكان ؛ لأنّ نهوض الورود في العرصات يعني عدم وجود الإنسان الذي كان يشغلها ويتحرك فيها . وهذا تحرك استبدالي يخضع الإنسان والمكان بسببه لحركة تغيير شاملة .

لقد استطاع ابن شهيد أن يصوّر الحياة الجديدة بطريقة إيجابية ينقد من خلالها النسق الزمني/صانع الاغتراب . فليس من الطبيعي أن يغيّب الشاعر ذاته من إطار

المكان وأن يفتقد أهله فيه ، ثم يمكن أن يحقق نسق الحضور/النبات الحياة التي يحققها الإنسان .

تشكّل حركة نفي الحياة عن صفحة المكان نقداً صريحاً للنسق الزمني الذي خلق فعلاً سلبياً تجاه الإنسان ، ومن هنا فإنّ حالة السلب المفروضة على الشاعر/رمز الإنسان تتحول ، بالنسبة له ، إلى تعبير عن حالة الغربة والضعف بدلاً من القوة . مما قرن صورة الإنسان بالضعف مقابل القوة في عالم النبات والنسق الزمني معاً .

يشكّل هذا مفارقة عظيمة بين الحياة القديمة/الإنسان ، والحياة الجديدة/النبات ، جعلت الشاعر يعمل على خلق ممكنات تساعد على تشكيل النسق الإنساني في حيز المكان من جديد .

تكشف هذه الوحدة النصية بوضوح عن هيمنة النسق الزمني وهامشية النسق الإنساني ، بعد أن استبدلت بحياته حياة جديدة . فالزمن يبدو متفوقاً على الإنسان في القوة بيد أنه غيّر حياته ، وطمسها ، وخلق مكانها حياة النبات ، الأمر الذي جعل الأفعال التي تشير إلى التغير تتساوق مع هذا المعنى ، «تفرقوا ، باد الأكثر ، فتغيرت ، وتغيروا ، تبربروا ، تغربوا ، تمصروا» .

وحري بالذكر في هذه الوحدة أنّ حضور النسق الزمني الفاعل ، ينتج عنه تغييب مطلق لصوت المجموع الإنساني من المكان ، بيد أنّ الشاعر في مفتتح النص ينفي هذا الصوت ويعترف بالحضور القوي لصوت الزمن فيما بعد :

جار ◄ الزمن

يصوغ ◄ الزمن

لقد بات من المؤكد أنّ تمسك الشاعر شديد بالمكان/قرطبة ، وكي يؤكد ذلك شكّل طقساً بكائياً يكشف أهمية قرطبة بالنسبة له ، فقد ظهر كريماً في البكاء عندما حوّل العين الباكية إلى نبع متفجّر ، تستأهله قرطبة ، ومن جهة ما فإنّ هذا البكاء يعبّر عن هول المصاب وعظمته لدى الشاعر فالمكان الذي اعتاد أن يراه جميلاً مليئاً بالحياة ، أصبح بهذه الصورة المتحولة التي يراها الآن .

لم تكن العين المتفجرة دمعاً إلا واحدة من نتائج الحدث الزمني التي انثالت على الشاعر ، تبعتها الأحداث : تبربروا ، تغربوا ، تمصروا ، فريق متفطر ، فريق متحير . وهذا الدمع المتفجر آت من لحظة اغتراب الشاعر عن المكان ، إذ إنه لم يجد الأهل والصحب في المكان الذي عهده في ذاكرته جميلاً مكتظاً بالمواقع الجميلة ، مما كلفه

أن يتحدث عنه بسرعة كي لا تطول لحظة التأمل الحزينة :

فلمـــــثل قـــــرطبـــــة يقل بكاءُ
مَنْ يبكي بعين دمعـــها مـتـفـجِّـر
دارٌ ، أقـــال اللهُ عـــثـــرةَ أهلهـــا!
فـــتـــبـــربروا وتفـــرَّقـــوا وتمصـــروا
في كل ناحـــيـــة فـــريقٌ منهم
مـتـفطرٌ لِفـراقـهـا مـتـحـيِّـرُ

يكشف تعبير الشاعر ، «بعين دمعها متفجر» مدى الحزن الذي ينتابه ، وهو يتخيل المكان بصورته الخالية من الإنسان ، متخذاً من العين وسيلة يبين من خلالها تجربة فقده وفداحة مأساته . وهذا في مضمونه يدل بوضوح على صيرورة العين ثقافة تؤشر على قيمة الحياة بالنسبة للشاعر . ولذلك يبدو الحديث عن الدمع المتفجر قريباً إلى معنى النبع المتفجر من باطن الأرض . من حيث إنّ الدمع الناتج عن البكاء الشديد أضحى أداة تعبير عن قيمة الحياة تماماً كما هي قيمة النبع المتفجر في بعث الحياة والوجود الإنساني .

من هنا فإنّ بكاء ابن شهيد الشديد يصبح مفارقة حادة دالة على حالة الحزن ، والضعف ، والانهزام من جهة ، ومحاولة خلق أداة لتحدي النسق الزمني ، من خلال ربطه بالمائية التي أقامها في متخيله الشعري من جهة أخرى .

لقد تمثّل الحزن من وجهة نظر الشاعر بخلو المكان من الإنسان ، الذي بنى حضارة المكان وشكل بهاءه ، حيث كان النسق الإنساني قوياً فاعلاً ، ومن ناحية ثانية فإنه يتمثل في الخطوب التي صاغها الزمن في المكان ، فقد طمس معالم الحياة الإنسانية وجعل مكانها حياة الورود . إنه الضياع الإنساني غير المتوقع ، والذي يشي بضعف الإنسان والمكان وعدم مقدرتهما على خلق الحياة كما كانت سابقاً .

وهذا الاغتراب الكبير ، والضعف المزري ، يجعلان الشاعر مصراً على اختلاق أدوات أخرى تخلصه من مرارة الغربة ، حيث الفقد المكاني الآني ، والضياع الإنساني ، يشرعان في جلب الذكرى واستحضار الماضي ؛ فيكون العهد/ماضي الإنسان الذي كان في المكان وسيلة ثانية تخلصه من واقعه الصعب :

عـهـدي بهـا والشـمل فـيـهـا جـامع
مِن أهلهـا والعـيش فـيـهـا أخـضـرُ
ورياحُ زهرتهـا تلوحُ عليـهم
بروائح يفـتـرُّ منهـا العنبـرُ
والدارُ قـد ضـرب الكمـال رواقـه
فـيـهـا ، وباع النقص فـيـهـا يقـصُـرُ
والقـومُ قـد أمنوا تغـيّـر حـسنهـا
فـتـعـمّـمـوا بجـمـالهـا وتأزّروا
يا طيـبـهم بقـصـورها وخـدورها
وبدورها بقـصـورها تتـخـدّر!
والقـصـر قـصـر بني أمـيـة وافـرٌ
من كل أمـر والخـلافـة أوفـرُ
والـزاهـريـة بـالمـواكـب تـزهـر
والعـامـرية بالكواكب تعـمـرُ
والجـامع الأعلى يغصُّ بكل من
يتلو ويسـمع مـا يشـاءُ وينظرُ
ومـسـالك الأسـواق تشـهـد أنهـا
لا يسـتـقل بسـالكيـهـا المحـشـرُ
يا جنةً عـصـفت بهـا وبأهلهـا
ريح النوى فـتـدمـرت وتدمـروا!

تشكّل اللحظة الماضية فكرة ثقافية من قبل الشاعر ، سعى بوساطتها إلى الفكاك من غربته الراهنة ، وهي لحظة متعددة الصعد : زمانية ، ومكانية ، وإنسانية . وإذا ما قورنت باللحظة الآنية فإنها تتنافر معها . لقد كان الماضي لدى الشاعر واحداً من الفرص السانحة لإعادة الطمأنينة إلى النفس . إلا أنّ محاولته باءت بالفشل ، من حيث إنّ كلمة «عهدي» من الممكن أن تثير معنى الذكرى ؛ فيصبح حضور الماضي خيالاً بعيداً عن الواقع ، لم يحقق للشاعر ما يبتغي من الراحة ، بل شكّل له إخفاقاً وخيبة أمل على صعيدي الواقع/الخيال ، والماضي/الحاضر ، وهذا يجعل من حضور

الضد محوراً فاعلاً في بنية النص :

الماضي/الحاضر

الواقع/الخيال

إنّ الوصف الذي قدّمه الشاعر للحظة الماضية كان كفيلاً بإبراز أنساق متضادة تشكّل سمة فنية غنية بالدلالات ، فالماضي الذاهب ، «عهدي بها» تحفه السعادة ، وهو رمز لأويقات الألفة والانسجام ، والنمو القائم على الخصب اقترنت بعض أوقاته بحركة النسيم الهادئة الباعثة لروائح الزهر والعنبر :

عـهْـدي بهـا والشـملُ فـيـهـا جـامعٌ
من أهلهـا والعـيشُ فـيـهـا أخـضـرُ
ورياحُ زهرتهـا تلوح عليـهـمُ
بروائحٍ يفـتـرُّ منهـا العنبـرُ

وفي مثل هذا الوصف تصرف ذكي ، يستحضر عبره عهد السعادة المفقود ، الذي يأمل بواسطته أن يتحدى هيمنة الزمن ورتابته . وليست عبارتا «الشمل جامع ، العيش أخضر» إلا دلالتين مؤكدتين على لذة الماضي ونشوته :

الشمل جامع ← أنس وانسجام ←
العيش أخضر ← خصب الحياة ← اللحظة الماضية (هدوء وطمأنينة)

لقد بات العهد الماضي المحبب إلى نفس الشاعر مفقوداً ، بل ما عاد له حضور على الصعيد الراهن . فكان حرياً بالشاعر أن يبحث عن ممكن آخر يخرجه من الضيق والحزن الناتجين عن الزمن ، فيجد ملاذه في النسق المكاني ، فإذا نحن أمام مكانٍ شغله الإنسان ذات يوم ، وجعله فضاء حيوياً :

والدارُ قـد ضـرَبَ الكمـالُ رواقَـه
فـيـهـا ، وباعُ النقص فـيـهـا يقـصُـرُ

ورغم أنّ الاغتراب العظيم من صنع الزمن ، فإن إصرار الشاعر كبير على طرد ما نتج عنه من أحزان ، لذا استطرد في ذكر مواقع يعرفها في المكان ، فهي ما زالت قابعة

في ذاكرته لا ينساها أبداً . ليشكّل بذلك وسيلة معرفية تحفظ ذاكرته من النسيان ، ونسقاً مضاداً لفكرة الرحيل ، وهو تعبير صريح عن الرفض المباشر للزمن ، وضغطه القاهر ، بيد أن الشاعر يحفر في ذاكرته مواقع المكان الذي عاش فيه زمناً سعيداً ، «الدار ، القصر ، الزاهرية ، الجامع ، مسالك الأسواق» .

ومما ينتج عن حركة الزمن الماضي السعيد/الحاضر البائس ، أنّ المكان بالنسبة للشاعر يرتبط بمشهدين متناقضين . يرتبط الأول بأفراح الشاعر وآماله ؛ لأنه يذكّره بما شيّد من حضارة ، وبما حقق من سعادة . ويثير الثاني الأشجان والأحزان ؛ لأنه ارتبط بحالة الاغتراب ، التي طوحت الشاعر/الإنسان في خسارة عظيمة ، تلخصت بهدم حضارته وانتفاء سعادته .

ومما لا يفوت ذاكرة الشاعر أن تسجله ، طبيعة العلاقة التي تربط الإنسان بالمكان ، فقد بنيت هذه العلاقة على استجابة كليهما ؛ مما ولّد لدى الإنسان شعوراً بالراحة والاطمئنان ، وجعل المكان يزداد جمالاً وتأنقاً . هذا ما جلّى ثقافة الشاعر في تشكيل ممكن آخر يجعل باب الأمل بخلق طمأنينة النفس مشرعاً ، حتى وجد ضالته في أن يعزي ذاته باستعراض ما يحمد للمكان :

والقومُ قد أمِنوا تغيُّر حسنِها
فتعمَّموا بجمالها وتأزّروا
يا طيبَهم بقصورها وخدورها
وبدورُها بقصورها تتخدَّر!

وتتجلى هذه العلاقة بشكل أوضح بما قدّمه الشاعر من مدح يُظهر قيمة المكان ، فإضافة إلى ما تحقق من عيش في إطاره ربطه بفكرة القدسي ، «مكة» الذي يؤمه الخائفون ويُغاثون به . وهذا تأشير إلى حالة الألفة الناسجة لتجربة إنسانية سعيدة ، يشكّل المكان أعظم أدواتها وإمكانياتها :

آسي عليكِ من الممات وحُقَّ لي
إذ لم نزل بك في حياتك نفخرُ
كانت عراصُك للمميِّم مكةً
يأوي إليها الخائفون فيُنصروا

إنّ فكرة الاغتراب ما زالت تلحّ على الشاعر ، فهو بين الفينة والأخرى يذكرها ، ويعيشها من جديد :

يا جنةً عـــصـــفَتْ بهـــا وبأهلهـــا
ريحُ النوى فـــتـــدمَّـــرت وتدمَّـــروا!

في بداية الأمر ، فإن النداء ، «يا جنة» يبيّن تمسك الشاعر ، وحبه للمكان ، بيد أنه جعله جنة تثير معنى الجمال وحب الانتماء . لكن حالة التحول التي أصابت المكان بقيت تخيف الشاعر ، وهذه المرة أسهمت فيها أدوات خارجة عن قدرة البشر ، أهمها ريح النوى التي دمرت المكان ، وقضت على الحضور الإنساني فيه . فيتشكل من ذلك مفارقة حادة بين صورة المكان المبتغاة ، وصورته الراهنة . وإذ ذلك فإن المرء يستغرب الفارق العظيم بين الجنة الحالمة ، وبين مشهدها بعد الدمار والخراب . ولهذا فإنّ التشكيل الواعي للرياح من قبل الشاعر يظهر ، فكرتها السالبة ، وأثرها في صورة المكان ، وطرح الخراب والدمار في ثناياه .

إنّ الحركة القوية الناتجة عن الرياح جعلت المكان ينشطر في نظر الشاعر إلى مكانين ، مكان متصل بصورة الجنة ومرتبط بسعادتها المطلقة ، ومكان يموج بحركة الرياح الهائجة ، التي شقت الطريق إلى الشاعر بحزن مقيم لا يريم . بمعنى أنّ نفس الشاعر أمام المكان تضطرب بين شعورين : شعور بالفرح إذا ما تذكّر الجنة العابقة بالحياة السعيدة ، وشعور بالألم والحزن ؛ لأن المكان الراهن يخيفه ويرعبه بوصفه صورة من صور الهلاك .

ويتعمق حزن الشاعر وانكساره أكثر في نسق التحول المكاني ، إذ يكشف هذا النسق عن تعلق حميمي ، بين الشاعر والمكان ، لكنه بات مفقوداً بسبب التغيرات الطارئة على كليهما . ومما يجب ذكره أنّ النداء ، «يا منزلاً» يبيّن صرخة الشاعر نحو المكان ، الذي نزلت به وبساكنيه المصائب ، فتغيروا ، وساءت أحوالهم ، ثم إنّ لغة الشاعر تُظهر أسفه على ما حل بالمكان من دمار وهلاك :

أســـفي على دار عـــهـــدتُ ربوعَـــهـــا
وظبـــاؤها بفنائهـــا تتـــبـــخـــتَـــرُ

مما يُلحظ في هذا النسق أنّ الزمن يختلط في رؤية الشاعر ، إذ لا يفصل في أثناء

حديثه بين الماضي والحاضر ، بل جاء الحديث عنهما متداخلاً ، ولعل سبب ذلك ، أنّ الشاعر يعيش حالة ضاغطة لم تسنح له فرصة ترتيب الذات ، أو أنه مسكون بالزمن الماضي في المكان ؛ لأنه ملاذه الوحيد الذي يخلصه من قسوة الراهن ، لكنّ ابن شهيد يوضّح ، من خلال حديثه ، أنّ ثمة إمكانية لتحدي النسق الزمني ، فهو كغيره من الشعراء ، لا يمكن أن يقبل بالخضوع ، سواء أمام المكان أو أمام الزمان .

ومن الممكنات التي تنقل آمال الشاعر بالثبات أمام التحولات الناجمة عن الزمن ، وقوفه المتكرر على المكان ، واستشرافه لواقعه المؤلم . حيث بدا في وقوفه وكأنه يؤدي دعاء يلتمس فيه عودة الحياة .

فاستحضار الماء ، يشكّل محاولة جادة لإعادة الحياة السعيدة إلى المكان الذي سكنه الصحب والأحبة . فهذه الماء - أداة الخلق - تنقل رغبة الشاعر في انبجاس الحياة ، وتعبر عن عدم خضوعه لسطوة النسق المكاني ؛ لذلك غدا طلب الماء ، من مصادر متعددة ، وسيلة لبعث الخصوبة/السعادة ، كما تفعل مياه الأنهار عندما تحيا بسببها الأزهار ، وتكسو المكان بلون الحياة الأخضر :

جـاد الفـراتُ بسـاحـتـيْك ودجلةٌ
والنـيلُ جـادَ بهـا وجـادَ الكوثرُ
وسـقـيتَ من مـاء الحـيـاة غـمـامـةً
تحـيـا بهـا منك الرياضُ وتزهرُ

ولا ينفك ابن شهيد يذكر الماضي ويسعد في الحديث عنه ولو لبرهة قصيرة ، ومما يميّزه هذه المرة أنّ الحديث عن النسق الزمني ، بُني على الحضور المكثف لمفردات الزمن ، «أيام ، أيام ، أيام» ومن الجميل أن يتساوق ورود مثل هذه المفردات والتجربة التي يتحدث عنها الشاعر ، «فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو ، بهذا المعنى ، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه» [1] .

إنّ تكرار كلمة «أيام» ثلاث مرات ، يشكّل سمة أسلوبية ذات دلالة تتصل بما تصدره النفس من دفقات شعورية ، تعبّر عن انفعالاتها وعن حالة الضغط التي

(١) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٧٨م ، ص٢٧٦ .

تعيشها ، إذ يجد القارئ ، بعد أن يفكر ملياً في الكلمات ، أنها في كل بيت تكتسب إيحاءات جديدة ، تكشف مجدداً عن حال الشاعر .

إنّ الأيام كما وردت في سياقها النصي جزء من الماضي ، الذي يشفي الشاعر من تباريخ الفقد الحال في المكان آنياً ، فهي في البيت الأول ، تنقل صورة المكان ، الذي تنظر إليه عين كل كرامة ، وفي البيت الثاني تصوّر الحال السياسية السائدة في المكان ، وفي البيت الثالث ، تبرز الهدوء والطمأنينة ، التي اتسم بها أهل المكان ؛ لذلك «فإن الأمر يختلف في اللغة الشعرية ، إذ هنا تكون الوحدات غير قابلة للتكرار ، أو بصيغة أخرى ، لا تظل الوحدة المكررة هي هي . وهو ما يجعلنا نتبنى كونها تصبح أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار»[1] .

وتكمن أهمية هذا التكرار في كونه ينقل تجربة الفقد ، التي يعيشها الشاعر ، في خيط شعوري منتظم ، يمنحه فسحة تنظيم الذات ، واستعادة هدوئها . فيشكّل بذلك ممكناً آخر من الممكنات التي تذرّع بها الشاعر ، وتصدى بوساطتها لما يتعرض له من ضغط نفسي هائل ، ناتج عن الزمن .

ومن صور الماضي المفقود بالنسبة للشاعر ، والتي تشعرنا بحالة الاغتراب التي يحسها أمام التحول المكاني ، تلك النفثات الحارة التي يصدرها ابن شهيد حزناً على ما حل بأهل المكان :

حُـــزْني على سَـــرَواتهـــا ورُواتهـــا
وثِقـــاتِهـــا وحُـــمـــاتِهـــا يتكرَّرُ
نفـــسي على آلائِهـــا وصَـــفـــائهـــا
وبَهـــائهـــا وسَنائهـــا تَتـــحَـــسَّـــرُ
كَـــبِـــدي على عُلَمـــائهـــا حُلَمـــائهـــا
أُدَبائهـــا ظُرَفـــائهـــا تتـــفطَّرُ

يشكّل النسق الإنساني في هذه الأبيات محوراً فاعلاً ، استغله الشاعر في حركة ارتدادية ، تنقذه من العجز عن مواجهة التحديات ، التي طرأت على الحياة

---

(١) جوليا كريسطيفا ، علم النص ، ترجمة : فريد الزاهي ، مراجعة : عبدالجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، ط١ ، ١٩٩١م ، ص٨٠-٨١ .

الإنسانية في المكان ، إذ يبدو نسقاً إنسانياً وزمنياً في آنٍ واحد ، بيد أن الشاعر يسحب المشاعر إلى لحظة امتلاء المكان بحركة الإنسان ، التي يتوق لها ويحبها .

لقد جاء ذكر الإنسان عند الشاعر مقروناً بالحزن الشديد على أويقات السعادة التي تخللت الزمن ، وعَبَرت حدود المكان في الماضي ، ذلك الماضي المفقود ، والذي اكتظ فيه المكان بالعنصر الإنساني الإيجابي . والشاعر بهذا الصنيع الاسترجاعي لماضي المكان ، إنما يصطنع بأسلوب غير مباشر نسقاً يعينه على تحدي النسق المكاني والزمني معاً ، وما الأسماء التي عطفها على بعضها إلى جانب اقترانها بالحزن ، «حزني ، تتحسر ، تتفطَّر» إلا إيحاء مباشر بتعدد العنصر الإنساني كماً ، ونوعاً . وتمسك الشاعر به ظناً منه أنه مسوّغ يحمي الإنسان من أسباب الضياع والهلاك .

الخاتمة:

النتيجة التي أصل لها في هذا الكتاب ، أنّ الشعر الأندلسي يمتلك أساليب شعرية ولغة مراوغة لا تعطي نفسها بسهولة ، إنما تحتاج تلقياً واعياً وعملاً دؤوباً ، مما يميّزها بكفاءة عالية في إعادة الخلق والتشكيل .

وكما اتضح في فصول الكتاب ، فقد انطلقت من النص الشعري ، وبحثت عن وظيفة الضد/ الصراع في خلق الأنساق من خلال الثقافي ، والبلاغي ، والجمالي . مما ميّز دراستي عن دراسات أخرى حاولت الولوج إلى دواخل هذا النص ، إذ لم أعثر – فيما تهيأ لي من دراسات – على دراسة نحت هذا المنحى ، بل ركزت جلّها على الصراع المادي كالحرب وغيره .

لقد كشفتُ أهمية الأضداد ، وهي تبني الجدليات التي يقوم عليها الوجود الإنساني ، وتتيح المجال لأنساق ثقافية متعددة ، تستوجب نقداً ثقافياً ، يعتمد ، بالدرجة الأولى ، تأويلات المتلقي ، ثم الأبعاد الثقافية للنص الشعري الأندلسي .

لقد بيّنتُ ، أن تناول النص الشعري الأندلسي للضد بثنائياته المختلفة يزيد من شعريته ، ويمنحه الغموض الكافي لأنْ يكون ذا دلالات متعددة ، وتأويلات لا متناهية . فلا شك أنّ النص الغامض يواري داخله فجوات تمنح القارئ دوراً كبيراً في تأويل معناه ، واكتشاف أبعاده الثقافية ، وحقائقه الاجتماعية داخل المجتمع ، ذي النسيج الثقافي الخاص والأعراف الثقافية الخاصة . إذ لا يمكن للشاعر أن ينفصل عن مجتمعه ، بل لابد أن ينفتح على قضاياه وهمومه ، ويحاول نقلها بعين الفنان الذي يصوّر رؤاه ونوازعه ، وليس له من سلاح في كل ذلك إلا اللغة والخيال .

وللتأكيد على أنّ النص الشعري الأندلسي يتمتع بمراوغة عالية ، تسعف القارئ في اقتناص أنساقه المضمرة ، خاصة فيما يتعلق بالضد/الصراع ، رأيت أن أدرس هذا الشعر من هذه الرؤية التي أتبناها وأعلم أن هناك رؤى أخرى ممكنة ومحتملة . وتوضيحاً لهاته الرؤية ، تناولت النصوص الأندلسية من زاوية النقد الثقافي

«التاريخانية الجديدة» ، ودور المتلقي في تأويل الأنساق داخل النص ، ثم أهمية الضد في تشكيل الأبعاد النصية .

والنتيجة التي وصلتُ لها في التمهيد ، أنّ القراءة الثقافية لا بدّ أن تبحث ، عبر التأويل وقدرات المتلقي ، في الأنساق الثقافية الداخلية للنص ، فتكشف ، إثر ذلك ، ما يبطنه من تعدد نسقي ، وتحوّل دلالي .

في الباب الأول ، حاولت من خلال النص ، أن أكشف حجم الدور الذي يؤديه الإنسان في صياغة الحياة سلباً وإيجاباً ، وأثر ذلك في إنتاج الأنساق الثقافية داخل النصوص . وفيما رأيت في الفصول التي اشتمل عليها هذا الباب «الصراع الإنساني ، والصراع مع المكان ، والصراع مع الزمان» ، فإن الإنسان يعدّ قطب الرحى الذي يصنع الحياة ويحقق بهاءها .

كما أنّ صراع الشاعر الأندلسي لا يظهر إلاّ إذا فجَأَه الآخر بصده عن تحقيق مرماه ، وصدمه المكان والزمان بفعليهما السالبين . هذا الموقف يشي بالقلق الناجم عن خوف الإنسان من الإخفاق في تحقيق الحياة الهادئة ، أو المحافظة على قيمها الإنسانية .

أما الباب الثاني ، فمن خلال مصطلحات نقدية حديثة تنظيراً وإجراءً داخل النص الشعري ، هي : تنافر الأضداد ، والمفارقات الشعرية ، والاستعارة التنافرية . حاولت أن أكشف الدور الذي تنهض به هذه العناصر الفنية للإبانة عن موقف الشاعر الأندلسي وما يختلج داخله من أمان وطموحات ، وما يجوس في ذهنه من آمال نحو الحياة . كما أبنتُ عن أهميتها في توليد الأنساق الدلالية المؤتلفة والمختلفة التي يتولّد عنها نسق ثقافي ثالث .

فقد سعى الشاعر الأندلسي ، بخياله الواسع ولغته الخلاّقة ، إلى خلْق الانسجام من الضد ، وصنع التآلف من التنافر ، وتوحيد الرؤى المفارقة ؛ ليضع القارئ موضع المؤول الباحث عن أنساق دلالية جديدة ، توصله إلى فهم منسجم لتناقضات الحياة ومفارقاتها .

يؤكد هذا أنّ النص الشعري الأندلسي يصدر عن رؤى ثقافية ، وتشكيل جمالي للحياة ، يصنع الشاعر ألقه ورونقه ، ولا يمكن- انسجاماً مع هذا الطرح- أن يكون تشكيلاً لغوياً وحسب .

وأخيراً كانت وحدة القصيدة منطلقي لقراءة الأنساق الإنسانية في أمثلة شعرية

ثلاثة ، لابن زيدون ، وابن دراج القسطلي ، وابن شهيد ، واجهوا فيها الإنسان : الآخر/المرأة/ المجتمع/الممدوح ، والزمان ، والمكان . فهذه الأنساق – كما ظهر في قراءة هذه النماذج – تقوم بأفعال تتوافق أو تتنافر مع الشاعر ، مما يمنح نصه جماليات فنية ودلالية تدفع القارئ نحو تفسيرها وإزالة غموضها .

وقفتُ بعد قراءة هذه النماذج ، بالقراءة التأويلية وبالتركيز على الثقافي والجمالي داخل هذا الشعر ، على أنّه يستبطن دلالات لا حصر لها ، مما يعني أنه منساق إلى افتراضات اجتماعية ، وسياسية ، ونفسية أوحت بها تشكيلاته النصية .

وقد كان الحديث – في هذه النصوص– واضحاً في هذا الجانب ، فليس من باب الإصابة من ملقي النص ولا متلقيه أن يهملا القيم الثقافية أو الجمالية للضد/الصراع . إذ من الممكن أن يتحول الصراع إلى قيم ثقافية ، وفنية ، وجمالية تستوجب نقداً ثقافياً جمالياً ، وكي يتضح ذلك أكثر ، سأجعل من نص ابن درّاج القسطلي مثالاً على ما ذهبت إليه .

فهذا النص–كما بدا في آخر فصل– يتوزّع بين دلالة ظاهرة تجعل القارئ يتبنى موقف الكاره للشاعر ، فافتتاحيته تثير أنانية ابن درّاج ، وهو يترك زوجته ، وطفله الرضيع إلى حيث المنصور بن أبي عامر ، وبين دلالة مضمرة تحتاج وقفة متأنية تكشف تأويلاتها . وقد تظهر خلالها صورة إيجابية للشاعر ، فواحد من هذه التأويلات ، أنه يغامر بنفسه من أجل أسرته ، أليس هو الذي يسعى لتغيير نمط الحياة من السلب إلى الإيجاب ، ومن الفقر إلى الغنى ، فيخوض الأهوال مخاطراً بذاته؟

المصادر والمراجع العربية

❖ القرآن الكريم

- ابن الأبار ، الحلة السيراء ، ج٢ ، حققه وعلق حواشيه : حسين مؤنس ، الشركة العربية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٣م .
- ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، قدمه وعلق عليه : أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، ق٣ ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، د .ط .
- أحمد ، محمد فتوح ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٨م .
- أدونيس ، أول الجسد آخر البحر ، دار الساقي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
- ابن أبي الاصبع ، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، ج٢ ، إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ، ١٣٨٣هـ .
- الإلبيري ، أبو إسحاق ، ديوان أبي إسحاق الإلبيري ، حققه وشرحه واستدرك فائته : محمد رضوان الداية ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، دار الفكر ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩١م .
- امرؤ القيس ، ديوان امرئ القيس ، ضبطه وصححه : مصطفى عبد الشافي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د .ط .
- الأندلسي ، ابن الحداد ، ديوان ابن الحداد الأندلسي ، جمعه وحققه وشرحه وقدم له : يوسف علي الطويل ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠م .
- الأندلسي ، ابن حزم ، جمهرة أنساب العرب ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٥ .
- الأندلسي ، ابن حزم ، طوق الحمامة في الألفة والألاف ، تحقيق : إحسان عباس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣م .
- الأندلسي ، ابن شهيد ، ديوان ابن شهيد الأندلسي ، عني بجمعه : تشارزلز بلات ، دار المكشوف ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٣م .
- الأندلسي ، ابن شهيد ، ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله ، جمعه وحققه وشرحه : محيي الدين ديب ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧م .

- بدوي ، عبد الرحمن ، الزمان الوجودي ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٧٣م .
- ابن بشكوال ، كتاب الصلة ، ق١ ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، د .ط ، ١٩٦٦م .
- بن بلقين ، عبدالله ، مذكرات الأمير عبدالله المسماة بكتاب «التبيان» ، نشر وتحقيق : ليفي بروفنسال ، دار المعارف بمصر ، د .ط .
- بيضون ، إبراهيم ، الدولة العربية في إسبانيا «من الفتح حتى سقوط الخلافة» ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠م .
- التبريزي ، الخطيب ، شرح ديوان أبي تمام ، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه : راجي الأسمر ، ج١ ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢م .
- التلمساني ، المقري ، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب ، تحقيق : إحسان عباس ، مج١ ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٨م .
- أبو تمام ، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق : محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٥م .
- الجاحظ ، كتاب الحيوان ، ج٢ ، بتحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت دار الفكر للطباعة والنشر ، د .ط ، ١٩٨٨م .
- الجرجاني ، عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر ، دار المدني بجدة ، ط١ ، ١٩٩١م .
- جرير ، ديوان جرير ، شرح : حمدو طماس ، دار المعرفة ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
- ابن جعفر ، قدامة ، نقد الشعر ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د .ط .
- حجازي ، محمد عبد الواحد ، الأطلال في الشعر العربي «دراسة جمالية» ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، ط١ ، ٢٠٠٢م .
- حسين ، عبد الرزاق ، الأندلس في الشعر العربي المعاصر دراسة ، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، الكويت ، ٢٠٠٤م .
- الحميدي ، جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦م .
- ابن خاقان ، الفتح ، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان ، ج١ ، تحقيق : حسين يوسف خريوش ، مكتبة المنار ، ط١ ، ١٩٨٩م .

- خريوش ، حسين يوسف ، رسالة التوابع والزوابع «ابن شهيد الأندلسي دراسة في الرؤية الأدبية وفلسفة الإبداع» ، مكتبة الكتاني ، ط١ ، ١٩٩٠م .
- خشروم ، عبد الرزاق ، الغربة في الشعر الجاهلي : دراسة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د .ط ، ١٩٨٢م .
- ابن خلدون ، عبد الرحمن ، تاريخ ابن خلدون ، ج٤ ، ضبط المتن والحواشي والفهارس : خليل شحادة ، مراجعة : سهيل زكار ، دار الفكر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١م .
- خليل ، خليل محمد ، مضمون الأسطورة في الفكر العربي المعاصر ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠م .
- الخنساء ، شعر الخنساء ، تحقيق وشرح : كرم البستاني ، دار المسيرة للصحافة والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٢م .
- درويش ، محمود ، حالة حصار ، رياض الريس للكتب والنشر ، د .ط ، ٢٠٠٢م .
- دعدور ، أشرف علي ، الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ، ط١ .
- دعدور ، أشرف علي ، الغربة في الشعر الأندلسي عقب سقوط الخلافة ، دار نهضة الشرق للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٢م .
- أبو ديب ، كمال ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ش .م .م ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧م .
- الذبياني ، النابغة ، ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ .
- ربابعة ، موسى ، تشكل الخطاب الشعري - دراسات في الشعر الجاهلي ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، إربد ، ط١ ، ٢٠٠٠م .
- ربابعة ، موسى ، جماليات الأسلوب والتلقي : دراسات تطبيقية ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، إربد ، ط١ ، ٢٠٠٠م .
- الرباعي ، عبد القادر ، تحولات النقد الثقافي ، دار الجرير للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ .
- الرباعي ، عبد القادر ، في تشكل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصرة ، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٨م .

- الرباعي ، عبد القادر ، جماليات المعنى الشعري «التشكيل والتأويل» ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩م .
- الرباعي ، عبد القادر ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٩م .
- الرباعي ، عبد القادر ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، «دراسة في النظرية والتطبيق» ، مكتبة الكتاني ، إربد ، ط٢ ، ١٩٩٥م .
- الرباعي ، عبد القادر ، الطير في الشعر الجاهلي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٨م .
- الرباعي ، عبد القادر ، عرار الرؤيا والفن - قراءة من الداخل فصل (صور من المفارقة في شعر عرار) ، دار أزمنة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٠م .
- رواشدة ، سامح ، فضاءات الشعرية(دراسة في ديوان أمل ونقل) ، المركز القومي للنشر ، إربد ، د .ط ، ١٩٩٩م .
- الرويلي ميجال ، والبازعي سعد ، دليل الناقد الأدبي «إضاءة لأكثر من خمسين تياراً نقدياً معاصراً» ، ط٢ ، د . ت .
- زايد ، علي عشري ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، دار الفصحى للطباعة والنشر ، د .ط ، ١٩٧٧م .
- الزبيدي ، صلاح مهدي ، بنية القصيدة العربية «البحتري نموذجاً» ، دار الجوهرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٤م .
- أبو زهرة ، محمد ، ابن حزم حياته وعصره - آراؤه وفقهه ، دار الفكر العربي ، د .ط .
- ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون ورسائله ، شرح وتحقيق : علي عبد العظيم ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د .ط .
- ابن سعيد ، المغرب في حلى المغرب ، تحقيق : شوقي ضيف ، ج٢ ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، د .ت .
- السعيد ، محمد مجيد ، الشعر في ظل بني عباد ، مطبعة النعمان ، النجف ، ط١ ، ١٩٧٢م .
- السكاكي ، مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه : نعيم زرزور ، ط٢ ، ١٩٨٧م .

- سليمان ، خالد ، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر ، منشورات جامعة اليرموك ، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا ، د .ط ، ١٩٨٧م .
- سليمان ، خالد ، المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٩م .
- السياب ، بدر شاكر ، ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١م .
- السيد ، نور الدين ، مفارقة الخطاب الأدبي للمرجع «تحليل الخطاب العربي بحوث مختارة» ، تحرير : غسان عبد الخالق ، مراجعة : صالح أبو الأصبع ، المؤتمر العلمي الثالث ، جامعة فيلادلفيا ، كلية الآداب ، أيار ١٩٩٧م .
- شحادة ، عبد العزيز محمد ، الزمن في الشعر الجاهلي ، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، إربد-الأردن ، د .ط ، ١٩٩٥م .
- الشنتريني ، ابن بسام ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق : إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٩٧م . ق١- مج١ ، ق١-مج٢ ، ق٢-مج١ ، ق٢-مج٢ ، ق٣-مج١ .
- شنوان ، يونس ، اللون في شعر ابن زيدون ، منشورات جامعة اليرموك ، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا ، إربد ، ١٩٩٩م .
- شيخة ، جمعة ، الفتن والحروب وأثرها في الشعر الأندلسي ، ج١ ، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، تونس ، ط١ ، ١٩٩٤م .
- الضبي ، المفضل ، المفضليات ، تحقيق : أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، بيروت- لبنان ، ط٦ ، د .ت .
- ضيف ، شوقي ، عصر الدول والإمارات «الأندلس» ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ .
- ضيف ، شوقي ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٩ ، ١٩٧٦م .
- العاني ، سامي مكي ، دراسات في الأدب الأندلسي ، جامعة المستنصرية ، بغداد ، د .ط ، ١٩٧٨م .
- ابن عباد ، المعتمد ، ديوان المعتمد بن عباد ، تحقيق : حامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي ، راجعه : الدكتور طه حسين ، مطبعة دار الكتب والوثائق ، القومية بالقاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠٢م .
- عباس ، إحسان ، تاريخ الأدب الأندلسي «عصر سيادة قرطبة» ، دار الثقافة ،

بيروت ، ط٧ ، ١٩٨٥م .
- عباس ، إحسان ، تاريخ الأدب الأندلسي ، عصر ملوك الطوائف والمرابطين ، دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٧م .
- العسكري ، أبو هلال ، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، حققه وضبط نصه : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١م .
- عكام ، فهد ، الشعر الأندلسي نصاً وتأويلاً ، دار الينابيع ، دمشق ، د .ط ، ١٩٩٥م .
- عليمات ، يوسف ، جماليات التحليل الثقافي «الشعر الجاهلي نموذجاً» ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت –دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٤ .
- العلوي ، يحيى بن حمزة ، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة ، وعلوم حقائق الإعجاز ، ج٢ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٠م .
- عنان ، محمد عبد الله ، دول الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٨م .
- عيسى ، فوزي ، النص الشعري وآليات القراءة ، منشأة المعارف ، القاهرة ، د . ط ، ١٩٩٧م .
- عيسى ، فوزي سعد ، الهجاء في الأدب الأندلسي ، دار المعارف ، القاهرة ، د . ط .
- الغانمي ، سعيد ، منطق الكشف الشعري ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩م .
- الغذامي ، عبد الله ، النقد الثقافي «قراءة في الأنساق الثقافية العربية» ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ٢٠٠١م .
- فضل ، صلاح ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، مكتبة لبنان ، ناشرون – لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، مصر ، ط١ ، ١٩٩٦م .
- الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، إعداد وتقديم : محمد عبد الرحمن المرعشلي ، ط١ ، ٢٠٠١م .
- القرطاجني ، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١م .
- القزويني ، شرح التلخيص في علوم البلاغة ، شرحه وخرج شواهده : محمد هاشم

دويدري ، دار الجيل ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٢م .
- القسطلي ، ابن دراج ، ديوان ابن دراج القسطلي ، حققه وعلق عليه وقدم له : محمود علي مكي ، المكتب الإسلامي ، ط٢ ، ١٣٨٩هـ .
- القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج٢ ، حققه وفصله وعلق حواشيه : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٧٢م .
- الكتبي ، ابن شاكر ، فوات الوفيات والذيل عليها ، مج٢ ، تحقيق : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، د .ط .
- ابن اللبانة ، شعر ابن اللبانة ، جمع وتحقيق : محمد مجيد السعيد ، منشورات جامعة البصرة ، د .ط ، ١٩٧٧م .
- المتنبي ، ديوان المتنبي ، اعتنى به وشرحه : عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
- المراكشي ، ابن عذاري ، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب ، ج٢+ج٣ ، تحقيق : ج . س . كولان وليفي بروفنسال ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣م .
- المراكشي ، محي الدين ، المعجب في تلخيص أخبار المغرب ، ضبطه وصححه وعلق حواشيه وأنشأ مقدمته : محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي ، دار الكتاب ، الدار البيضاء ، ط٧ ، ١٩٧٨م .
- مطلوب ، أحمد ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ج١ ، مطبوعات المجمع العلمي العراقي ، د .ط ، ١٩٨٣م .
- المعري ، أبو العلاء ، ديوان سقط الزند لأبي العلاء المعري ، تحقيق : عمر فاروق الطباع ، دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨م .
- الملائكة ، نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٧٨م .
- ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، د .ط ، ١٩٩٨م .
- ابن منقذ ، أسامة ، البديع في البديع في نقد الشعر ، حققه وقدم له :عبد علي مهنا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧م .
- نجا ، أشرف محمود ، قصيدة المديح في الأندلس قضاياها الموضوعية والفنية «عصر الطوائف» ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الاسكندرية ، ط١ ، ٢٠٠٣م .

- النعني ، عبد المجيد ، تاريخ الدولة الأموية في الأندلس ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٦م .
- نيازي ، صلاح ، الاغتراب والبطل القومي ، مؤسسة الانتشار العربي ، لندن ، ط١ ، ١٩٨٦م .
- الواد ، حسين ، جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠١م .
- يوسف ، حسني عبد الجليل ، الإنسان والزهان في الشعر الجاهلي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٨م .

المراجع المترجمة

- ديتش ، ديفد ، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ترجمة : محمد يوسف نجم ، مراجعة : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧م .
- كريسطيفا ، جوليا ، علم النص ، ترجمة : فريد الزاهي ، مراجعة : عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩١م .
- ماكوين ، الترميز- موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠م .
- ميويك ، د .س ، المفارقة وصفاتها ، موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، د .ط ، ١٩٧٧م .

المراجع الأجنبية:

- Wayne C. Booth, Arhetoric of Irony, The university of Chicago, Press-Chicago and London, 1974.

الدوريات:

-إبراهيم ، نبيلة ، المفارقة ، فصول ، مج٧ ، ع ٣-٤ ، إبريل - سبتمبر ، ١٩٨٧م .
- البلداوي ، حميدة ، الزهو بالشاعرية عند شعراء الأندلس (عصر الطوائف والمرابطين) ، مجلة دراسات أندلسية ، تونس ، ع ٢٨ ، ٢٠٠٢م .
- حمودة ، عبد العزيز ، الخروج من التيه «دراسة في سلطة النص» ، عالم المعرفة ،

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ع٢٩٨ ، نوفمبر٢٠٠٣ .
- خريوش ، حسين ، الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون دراسة نصية ، أبحاث اليرموك ، سلسلة الآداب واللغويات ، مج ١٣ ، ع٢ ، ١٩٩٥م .
- الخضراوي ، مبارك ، ابن وهبون «المدونة» ، القسم الثالث ، مجلة دراسات أندلسية ، تونس ، ع١٦ ، ١٩٩٦م .
- الزاكي ، بنيونس ، شعر السميسر (أبي القاسم خلف بن فرج الإلبيري) ، عالم الفكر ، مج ٢٥ ، ع١ ، الكويت ، يوليو - سيتمبر ، ١٩٩٦م .
- شنوان ، يونس ، الليل في شعر ابن زيدون ، أبحاث اليرموك ، سلسلة الآداب واللغويات ، جامعة اليرموك ، ع١ ، مج٢٠ ، ٢٠٠٢م .
- الشوابكة ، محمد ، الغربة والاغتراب دراسة في شعر ابن دراج الأندلسي ، مؤتة للبحوث والدراسات ، مج٤ ، ع٢ ، ١٩٨٩م .
- صليحة ، نهاد ، مشكلات التلقي والتواصل في الفعل المسرحي ، مجلة المسرح ، ع٣٦ ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهر ، نوفمبر ، ١٩٩٣م .
- عدمان ، عزيز ، قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك ، عالم الفكر ، مج ٣٣ ، الكويت ، اكتوبر ديسمبر ، ٢٠٠٤م .
- عليمات ، يوسف ، جماليات التحليل الثقافي «اعتذاريات النابغة الذبياني نموذجاً» ، عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ع١ ، يوليو- سبتمبر٢٠٠٦ .
- العمري ، محمد ، الشيب في الشعر الأندلسي ، مجلة الدراسات الشرقية ، القاهرة ، ع٧ ، ١٩٨٨م .
- عيد ، رجاء ، ما وراء النص ، علامات في النقد ، مج٨ ، ج٣٠ ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ديسمبر ١٩٩٨م .
- قصبجي ، عصام - ويس ، أحمد محمد ، وظيفة الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، مجلة بحوث جامعة حلب ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، ع٢٨ ، ١٩٩٥م .
- القعود ، عبد الرحمن محمد ، الإبهام في شعر الحداثة «العوامل والمظاهر وآليات التأويل» ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ع٢٧٩ ، مارس ، ٢٠٠٢م .
- الكيلاني ، حلمي إبراهيم ، السميسر : حياته وشعره ، مؤتة للبحوث والدراسات ،

مج٢ ، ع١ ، ١٩٩٢م .
- بن ميلاد ، جميلة ، الشعر بين الصياغة والمضمون : قصيد « لئن قصر اليأس» نموذجاً ، مجلة دراسات أندلسية ، تونس ، ع٢٨ ، نوفمبر ٢٠٠٢م .
- الواد ، حسين ، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل ، فصول ، مج٥ ، ع١ ، ١٩٨٤م .
- اليوسف ، يوسف سامي ، أضحى التنائي ، المعرفة ، ع٤٧٢ ، كانون الثاني - يناير ، ٢٠٠٣م .
- يوسف ، عبد الفتاح أحمد ، استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي «نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص» ، عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ع١ ، مج٣٦ ، يوليو-سبتمبر٢٠٠٧ .

مكتبة
t.me/soramnqraa

جماليّات النقد الثقافيّ

نحو رؤية للاتساق الثقافيّة في الشعر الاندلسيّ

حاولت هذه الدراسة أن تقدّم قراءة جديدة ، للنصّ الشعريّ الأندلسيّ ، في ضوء جماليّات النقد الثقافيّ التي تمنح النصّ قيمة بالغة ، وتكشف عن تشكيلاته الثقافيّة والجماليّة ودورها في تأسيس البنية والدلالة . وتأسيسًا على ذلك ، قدّمت قراءة للأدوات الثقافيّة والمعرفيّة التي يملكها الشعراء الأندلسيّون ، ويواجهون بها ما يعترض حياتهم من أخطار ومتاعب .

ومن خلال هذه الدراسة يتّضح أنّ قراءة النصّ الشعريّ الأندلسيّ ، اعتمادًا على هذا التوجّه ، تنقل رؤى الشعراء ، وتبيّن أساليبهم في التحدّي ، لا سيّما وأنّ النصوص الشعريّة الأندلسيّة تحمل في ثناياها أشكالاً متنوّعة من الصراع / الضدّ ، تستوجب من الشعراء أن يستحضروا طموحاتهم وأدواتهم الخاصّة لمواجهة المجهول والمستحيل من الحياة ، ثمّ يرصدونها بعجينة لغويّة خاصّة قوامها الضدّ والمفارقات والتنافرات .

فقد تناولوا ، مثلاً ، جدليّة الحياة والموت لكونها قضيّة تقضّ المضاجع وتشغل البال منذ بدء الحياة إلى يوم الناس هذا ، كما حاولوا تقديم تصوّر لهذه المسألة من خلال أنواع متعدّدة من الصراع : كالصراع مع الساسة ، والمجتمع ، والمرأة ، أو الصراع مع المكان ، والدهر ، والليل .. إلخ . وهم، إذ يصنعون ذلك ، إنّما يصرّون على إبراز الإمكانات الهائلة التي يملكها الإنسان من أجل بعث الحياة، أو المحافظة على بهائها .

الثقافة
طبع بدعم من وزارة الثقافة
2009

ISBN 978-9953-36-341-7

مكتبة
t.me/soramnqraa