جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

شعرية الصراع في القصيدة الأندلسية

القرن الخامس الهجري نموذجاً

إعداد الطالب

أحمد جمال أحمد المرازيق

إشراف الأستاذ الدكتور

عبد القادر الرباعي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شعرية الصراع في القصيدة الأندلسية

القرن الخامس الهجري نموذجاً

إعداد الطالب

أحمد جمال أحمد المرازيق

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراه في جامعة اليرموك لعام

٢٠٠٤/٢٠٠٥م

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي ..... مشرفاً ورئيساً

الأستاذ الدكتور صلاح جرار ..... عضواً

الأستاذ الدكتور قاسم المومني ..... عضواً

الأستاذ الدكتور يونس شنوان ..... عضواً

الأستاذ الدكتور موسى ربابعة ..... عضواً

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهداء

إلى الذين سالت دموعهم على عتبات كل لقاء

أبي، أمي، إخواني وأخواتي

إلى الوجه الذي علمني الكلمة في زمن اليأس والخوف،

ولفحني بحبه وعطفه، حتى صار واحة امتدت على قلبي،

لكنه بات غريباً في عيني.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شكر وتقدير

للأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي، أستاذي الفاضل، عليّ - منذ أن التحقت بجامعة اليرموك إلى كل حين - كرم علمي لا يقدر بكلمة. فهو الأب الحاني، والأستاذ الجليل الموجه. كنت ومازلت أستلهم من مزاياه الإنسانية وإبداعاته النقدية ما أتزود منه في أثناء حياتي العلمية. منحه الله العمر وأعطاه القوة؛ ليبقى منارة علم يستنير بها طلاب المعرفة.

أما الأساتذة الأفاضل، أعضاء لجنة المناقشة وهم على مهابة من العلم أ. د صلاح جرار، وأ. د قاسم المومني، وأ. د يونس شنوان، وأ. د موسى ربابعة، فلهم مني الامتنان العظيم، والشكر الوافي؛ على تجشمهم عناء قراءة هذه الرسالة، التي لا أشك لحظة أنها ستفيد من توجيهاتهم العلمية، وآرائهم السديدة.

ولا أنسى - في مقام الشكر هذا - أن أقدم تقديري خالصاً لطلبتي الأعزاء في قسم اللغة العربية بجامعة جرش. فقد أسهموا بمحاوراتهم الجادة في فتح بعض السبل المعماة من موضوعات الرسالة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفهرس

الإهـــداء ..... ت

الشكر والتقديـــر ..... ث

الفهـــرس ..... ج

الملخص بالعربيـــة ..... خ

المقدمـــة ..... ذ

التمهيـــد ١

الباب الأول: شعرية الصراع في إطار الموضوع

الفصل الأول: الصراع الإنســـــاني ١٧

الفصل الثاني: الصراع مع المكـــــان ٥٢

الفصل الثالث: الصراع مع الزمـــــان ٨٦

الباب الثاني: شعرية الصراع في إطار البناء الفني

الفصل الأول: تنافر الأضـــداد ١٢٠

الفصل الثاني: المفارقات الشعريـــة ١٥٠

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث: الاستعارة التنافرية ١٧٨

الباب الثالث: شعرية الصراع في إطار وحدة القصيدة

الفصل الأول: "أضحى التنائي" قراءة في شعرية الثابت والمتحول ٢٠٤

الفصل الثاني: الأنساق الداخلية قراءة في نموذج شعري أندلسي ٢٢٦

الفصل الثالث: تضاد الأنساق وثقافة الثبات ٢٤٥

قراءة في نص شعري لابن شهيد الأندلسي

الخاتمة ٢٦٠

المصادر والمراجع ٢٦٣

الملخص بالإنجليزية ٢٧٧

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الملخص بالعربية

شعرية الصراع في القصيدة الأندلسية

"القرن الخامس الهجري نموذجاً"

إعداد

أحمد جمال أحمد المرازيق

إشراف الأستاذ الدكتور

عبد القادر الرباعي

جـــاءت الدارسة تحت عنوان "**شعرية الصراع في القصيدة الأندلسية القرن الخامس الهجري نموذجاً**" صدّرها الباحث بتمهيد تناول فيه الشعرية وأهميتها في التمييز بين النصوص، ثم تحدث بإيجاز عن أحوال الأندلس خلال هذا القرن.

تبع ذلك أبواب ثلاثة تفرع عنها مجموعة من الفصول على النحو التالي:

١. الـــباب الأول "**الصـــراع في إطار الموضوع**" واشتمل على ثلاثة فصول هي "الصراع الإنســـاني، والصراع مع المكان، والصراع مع الزمان"، كشف هذا الباب عن موقف الشاعر الأندلســـي من الإنسان، والمكان، والزمان، وبيّن فلسفته إزاء مسألة الوجود الإنساني، وكيف تعامل مع مشاكل الحياة وما هي الأدوات التي استخدمها في ذلك.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢. الباب الثاني "**الصراع في إطار البناء الفني**" تناول فيه الباحث موضوعات نقدية حديثة هي: تنافر الأضداد، والمفارقات الشعرية، والاستعارة التنافرية، وبعد أن أشار إليها تنظيراً وإجراء حاول الكشف عن فلسفة الشعراء الأندلسيين وما يدور في داخلهم من آمال وأحلام وهواجس وتأملات إزاء ما يحيط بهم من جدليات.

٣. الباب الثالث "**الصراع في إطار وحدة القصيدة** " وفيه اتخذ الباحث من النص الشعري أساساً لبيان شعرية الصراع في القصيدة الأندلسية، معتمداً على ثلاثة نصوص أولها للشاعر ابن زيدون والثاني لابن دراج القسطلي، ونص ثالث لابن شهيد الأندلسي. وبيّنت الفصول الثلاثة اعتماداً على الدراسة النصية كيف تحدى الشعراء الأندلسيون الآخر وهو يؤدي أدواراً مناوئة لهم، فالآخر كما بدا في الدراسة يملك أفعالاً لا حصر لها توافقاً وتضاداً مع الشعراء، يمنح النص من خلالها طاقات جمالية تجذب المتلقي وتثير انتباهه.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المقدمـــــة

تحـــاول هـــذه الأطـــروحة أن تقـــدّم قراءة جديدة للنص الشعري الأندلسي اعتماداً على الشـــعرية، التـــي تمنح النص قيمة بالغة وتكشف عن تشكيلاته اللغوية ودورها في تأسيس البنية والدلالة.

ومـــا دام النص الأدبي يشتمل في داخله على إشارات عميقة تخصّ فلسفة الشاعر ورؤيته تجـــاه الإنســـان بكافة أشكال صراعه، فإن الكشف عنها من حيث هي بحث عن ممكنات أفضل للحـــياة يحـــتاج إلى فهم عميق يوضح ماهية الموضوعات التي تحدثها، ويبيّن وظيفتها في خلق ظواهر شعرية كثيرة.

كمـــا أنّ الكشـــف عـــن الصراع في النصوص الأدبية يتطلب جهداً معرفياً كافياً لمعرفة أسرار النص وخباياه المعرفية، لأنّ شعرية النصوص الناتجة عن تناقض العوالم وتنافرها تُظهر فـــي- واقـــع الأمـــر- وعي الشعراء الأندلسيين لحقيقة الصراع، كما تُظهر- بالخيال الشعري الخلّاق- تفاعلاتهم مع مظاهره وأسبابه المتعددة.

وتجـــدر الإشارة في مقدمة هذه الأطروحة إلى أنّ كشف هذه المظاهر في القصيدة يوسع دائـــرة الدلالة ويفتّق تأويلات لا حصر لها داخل القصيدة ذاتها، مما يعني أنّ الدراسة الجادة لها يمكن أن تَسِم النص بأنّه نص مفتوح يؤمن بالحركية واللاثبات.

تأسيســـاً علـــى ذلـــك، ستقوم هذه الدراسة بقراءة الأدوات الثقافية والمعرفية التي يملكها الشـــعراء ويواجهون بها ما يعترض حياتهم من أخطار ومشاق، فجاءت دراسةً في ثلاثة أبواب تنتظمها تسعة فصول مسبوقة بتمهيد ومشفوعة بخاتمة.

أمـــا فـــي التمهـــيد، فقـــد أبرز الباحث دور الشعرية في التمييز بين النصوص في ضوء الصـــراع أو الضد، كما ظهرت عند كوهن، وتودوروف، وياكبسون، وغيرهم من النقاد. فحاول

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أن يقدّم تعريفاً- يظنّه شاملاً- لها . يتمثّل بأن تشتمل القصيدة الأندلسية على جماليات شعرية لا يمكن اعتبارها- حسب بعض الدارسين – أمراً ثانوياً، أوعدّها شكلاً خارجياً لا جدوى منه. إذ لا يمكـن تعاطي هذا الرأي، أو الأخذ به؛ لأنّ القصيدة تحتوي على بنيات داخلية مضمرة لكثير من المعانـي ومولّـدة للعديـد من الدلالات، فالضد داخل هذه القصيدة – سلباً أو إيجابيا- يمنحها شعرية عالية تدفع القارئ للكشف عن إنجازها الوظيفي.

لقـد عُدّت الشعرية منجزاً داخلياً وليست قالباً خارجياً، تتوجّه إلى أسلوب النص وخطابه، بل هي شديدة الحرص على اكتشاف خصائص كل منهما رغم تعدّدها، ونزولاً عند رؤية الباحث هاته فإنّ تناول الشعرية في إطار الصراع أصبح يشكّل – لديه – وسيلة مهمة لاكتشاف جماليات النص وملء فراغاته.

أمّـا البـاب الأول، فيحمل عنوان "شعرية الصراع في إطار الموضوع"، وحاول فيه الباحث قراءة الصراع في الشعر الأندلسي تحت العنوانات التالية:

١. الفصل الأول "الصراع الإنساني".

٢. الفصل الثاني "الصراع مع المكان".

٣. الفصل الثالث "الصراع مع الزمان".

ومـن خلال هذا الباب سيتضح أن قراءة النص الشعري في ضوء هذه الموضوعات تنقل رؤيـة الشـعراء وتبيّن أشكال الصراع وأساليب التحدي، إذ إنّ النص الأندلسي يحمل في ثناياه طموحـات الشعراء وانكساراتهم في أثناء التجربة، أو في صراعهم مع المجهول والمستحيل في الحياة.

والـذي يشكّل مثيراً لإعجاب المتلقي في صراع الشعراء مع الإنسان، والمكان، والزمان، أنّهـم فـي الغالب ينقلون في نصوصهم صراعات لا متناهية- إذا ما وقعت- في مكان عيشهم

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وداخـــل مجـتمعهم، ثم يرصدونها بعجينة لغوية خاصّة تُبرز فلسفتهم في الحياة، ونظرتهم إلى الوجود.

فهـــم 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: مع السياسة، والمجتمع، والمرأة، أو مع المكان، والدهر، والليل...إلخ. وهم إذ يصنعون ذلك إنما يصرّون على إظهار دور الإنسان في بعث الحياة، والمحافظة على جمالها وبهائها.

لقـــد جعـــل هؤلاء الشعراء من موضوعات الصراع الآنفة الذكر وسائل تعمل على إثارة المدهـــش والمشكل معاً؛ مؤكّدين دورهم في الحياة، ومقدرتهم على خلق أدوات ثقافية تقيهم من أخطار المكان والزمان المهيمنة على حياتهم.

وفـــي الباب الثاني "شعرية الصراع في إطار البناء الفني" ناقش الباحث مركزية الصراع في البناء الفني للقصيدة الأندلسية. وكي يتسنى له ذلك جعله في ثلاثة فصول على النحو التالي:

١. الفصل الأول: "تنافر الأضداد".

٢. الفصل الثاني: "المفارقات الشعرية".

٣. الفصل الثالث: "الاستعارة التنافرية".

يتـــناول الفصـــل الأول المعـــنى الاصطلاحي لتنافر الأضداد، ثم يدرس دوره في تشكيل النصوص 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 وأخطار.

وكانـــت العـــناية فـــي الفصـــل الثاني مركّزة على المفارقة الشعرية تنظيراً وإجراءً، فقد اســـتعرض الباحـــث مصـــطلح المفارقـــة مـــن وجهة نظر نقدية حديثة، وما لامس معناه من مصـــطلحات بلاغـــية لدى بلاغيي العرب القدامى. وفي القسم الإجرائي وُجّه المسعى إلى أمثلة

© Arabic Digital Library Yarmouk University

شـــعرية لشـــعراء متعدّدين بغية تقصّي الكيفية التي تجلّت بها المفارقة لديهم. حتى أمكن القول بأنها انحصرت بوجهين مثّلهما عنصران إنسانيان متناقضان: يمتاز الأول بالقوة، أما الثاني فمن خصائصـــه الضـــعف. وقـــد تجلّـــت هاتان الصفتان عبر ثنائيات متعددة مثل: القوة/الضعف، والشقاء/السعادة، والخصب/الجدب، والماضي/الحاضر.

وخصّص الباحث الفصل الثالث للحديث عن الاستعارة التنافرية، محاولاً الربط بينها وبين الانحـــراف الأســـلوبي، ثـــم رام طـــرق أبـــواب الـــنص، وولوج عالمه؛ لاستكناه استعاراته، ومضمراتها الدلالية.

وفـــي الباب الأخير "شعرية الصراع في إطار وحدة القصيدة" أخذ الباحث على عاتقه قراءة نصـــوص ثلاثة لشعراء أندلسيين هم ابن زيدون، وابن دراج القسطلي، وابن شهيد الأندلسي. إذ ســـيحاول من خلال القراءة المتأنية أن يكشف عن طبيعة العناصر الإنسانية وعن العلاقات التي تربط بينها في هذه النماذج.

ولـــيس مـــن هدف الدراسة ولا من شأنها -في كل ذلك- أن تجوس في التأريخ الأندلسي شرحاً وتفصيلاً وحسبها أن تشير إشارة هنا وهناك كلما دعت الحاجة واستوجب الظرف.

أمّـــا الـــدارس فإنّه مذ قُيّض له أن يدخل في مواقد الشعر الأندلسي أخذ على نفسه أن لا يكـــون أحـــادي الرأي والمذهب؛ لإيمانه أنّ كل نقد له مكاسبه وإسهاماته الخاصة، وأنّ طبيعة الـــنص هي التي تملي على كل ناقد الأدوات النقدية المناسبة، فهو من العصبة النقدية التي تدرك "أنّ للنقد مواقد تحترق فيها الأصابع".

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التمهيد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هل هناك موضوعات شعرية وأخرى غير شعرية؟[1] هذا السؤال الذي أطلقه كمال أبو ديب يظهر في حينه حجم القلق الناتج عن كثرة الدراسات التي تناولت ما سماه بعض الدارسين "الشعرية"، ولعله يبيّن أهمية الحديث عن هذا المصطلح وبالتالي الوصول – قدر المستطاع– إلى أرضية تكون قاعدة بدء في هذه الدراسة.

لم تعط الدراسة الحالية مسألة اختيار اسم للشعرية أهمية كبيرة، بل جعلتها مسألة تالية وليست جوهراً يستوعب كبير تعقيد وتفسير؛ لأنّ الاقتراب من الشعرية ومحاورتها من واقع النص الذي تتجسّد فيه أهم من ذلك بكثير، وقد جعل الباحث يطرح سلسلة من الأسئلة، تشكّل إجاباتها طرحاً متكامل الجوانب لموضوع الشعرية، فما هي، وما موضوعها، أو وظيفتها، ولماذا أخذت هذا الحيّز العظيم من الدراسات النقدية؟

تعرف الشعرية poetique بأنها "استجابة لا تنفكّ تتصل بما يتقوّم به الشعر من خصائص نوعية تميّزه عن غيره من سائر الأنشطة التي تشترك معه في المهمة وتختلف عنه في الأداة"[2] وهي لا تقوم على "أساس الظاهرة المفردة كالوزن، أو القافية، أو الإيقاع الداخلي، أو الصورة، أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقائد...إلخ، إذ إن أياً من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى ولا يؤدّي مثل هذا إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية. والبنية الكلية هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميّزة بإزاء بنية أخرى مغايرة لها"[3].

---

(١) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ش. م. م، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص١١٠.

(٢) قاسم المومني، شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٣.

(٣) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا تلمّسنا ذلك في النقد العربي القديم نجد كلاً من عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني قد لامس هذا المعنى. فالأول منهما تجاوز سابقيه من النقاد في تناول الشعر وفهمه وكانت نظريته في النظم من أهم النظريات في قوانين الإبداع. بيد أنه يرى الغرض من نظم الكلام ليس أن تتوالي الألفاظ في النطق فقط، بل أن "تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن، نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق"(١).

لقد جائت هذه النظرية "في إطار علاقة جديدة هي مبعث جدّتها، وهذه العلاقة تربط بين النظم والنحو، وفي ضوء هذه العلاقة النظم – النحو، يكون الطريق إلى استنباط القوانين الإبداعية متيسراً ومثيراً في الوقت نفسه، ومركز الإثارة – هنا – هو المعنى المتخصص من العلاقة النظم– النحو"(٢).

أمّا حازم القرطاجني فقد بحث شعرية النصوص في غير الوزن والقافية، بل رفض الشكل على حساب المضمون؛ لأنّه يرى "الشعرية في الشعر إنّما هي نظم – من الجمع – أي لفظ اتفق نظمه وتضمينه"(٣) إضافة إلى إحاطته بعناصر التخيّل والمحاكاة والإعراب آخذاً بعين الدقة أهميتها إلى الشعرية، إنّه بذلك يقدّم – إلى حد ما – إدراكا واعياً للشعرية ولعناصر تكوينها.

---

(١) عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بمصر– دار المدني بجدة، ط٢، ١٩٩٢م، ص٤٩.

(٢) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٧.

(٣) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص٢٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد عدت الشعرية اللغةَ أداة مهمة من أدواتها، فلا عجب أن تجعل منها متكأ تقوم عليه النصوص، ومنبعاً صافياً لشعريتها، لأنّ النص لا ينال مرماه ولا يدرك مسعاه في إيجاد شعريته إلا بالاحتكام إلى علامتين رئيسيتين هما البنية واللغة.

والبنية -في أول الأمر-أساس لا ندحة منه في تحديد بناء النص بنظم الكلمات وتكوين النسيج المسمى "لغة". فالبنية "كل مكوّن من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه"(١)، إنها شبكة من العلاقات الداخلية لولاها لما تحقّق للنص غرض ولا فائدة.

أمّا البناء اللغوي فهو نسيج قائم على وحدات البنية وعلى نظام العلاقات فيما بينها، وهذا تأشير واضح إلى إفضاء البنية إلى هذا النسيج، فهي التي تسمه -باستخدام أدواتها وتشكيلاتها- بالشعرية، لتصبح حينئذ وسيلة يتقلدها المنجز الأدبي وأداة تكشف عن مخبوئه العميق، إنها شرارة في عالم النص تتكون منها "هسهسة وحفيف"(٢) وبفعل هذه الهسهسة تتقدح شعرية النصوص.

ليست الشعرية -بهذه الحال- مجرد وصف عابر لهيكلية النص، "إنما هي أسلوب خاص في بناء اللغة وتشكيلها، وهي لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العلمية التي تنظّم ولادة كل عمل"(٣) فلا تختص" بقراءة الأعمال الأدبية أو تأويلها، بل هي تتأمل في الأدوات الإجرائية لتحليل هذه النصوص، ولذلك فإن حقل اشتغالها ليس ما يوجد، أو

---

(١) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥م، ص١٧٦.

(٢) انظر. رولان بارت، لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٢م، ص١٨-١٩.

(٣) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠م، ص١٧٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وُجد سابقاً من أعمال، بل الخطاب الأدبي نفسه، وما يميّزه عن سواه من أنواع الخطابات الأخرى، من حيث هو مبدأ مولّد لعدد لا حد له من النصوص"[1].

لا غرو، إذن، في كثرة الدراسات التي دارت حول الشعرية، لأنّها شبكة النص، وأساسه الذي يقوم عليه، فهي إذ تعمد إلى مكوّناته إنّما تحصر همها في الإطار الذي يشمل تلك المكوّنات ضمن نظام من العلاقات الداخلية، ولا يمكن لها أن توصف إلا حيث يمكن أن "تجسّد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أولية سمتها الأساسية أنّ كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكوّنات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشّر على وجودها"[2].

هذا ما عبّر عنه ياكبسون حين رأى أنّ الشعرية "تتجلى في كون الكلمة تُدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[3]. إنّها بحث في خصوصية اللغة الشعرية، "تتبع من اللغة لتصف اللغة فهي: لغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبئ في مساربها"[4].

---

(١) سعيد الغانمي، منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص٢٨.

(٢) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص١٤.

(٣) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨م، ص١٩.

(٤) عبدالله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية-قراءة نقدية لنموذج معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٥م، ص٢٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تصبح اللغة، بذلك، عامل فتح واستنطاق لعالم النص؛ لأنّها مكوّن واقعي بارز يسمح بتمييز خصائصه وفهم معارجه، فمهما كان الشاعر صاحب إبداع شعري ومهما كان معناه واسعاً تكن لغته طريقاً لمعرفته ومعرفة معناه فهي "وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة أو في الفضاء الصوتي، من هنا كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية –الدلالية، أي نظام العلاقات التي هي جسده وكينونته الناضجة والتي هي شرط وجوده أيضاً"(١).

واللغة الشعرية ذات أبعاد خاصة بها تبعدها عن السطحية والوضوح والمباشرة، وتجعلها لغة مختلفة عن اللغة العادية أو الخطاب العادي. فهي لغة تتمرد على كل قانون معياري، بل تسير بخلافه. وهي التي تشكّل وحدة اللفظ والمعنى؛ لأنّ الألفاظ "لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة وإنما تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة التي تليها"(٢).

وإلى جانب ذلك فقد شكّلت البلاغة جزءاً مهماً من قانون اللغة الشعرية، يقوم –في الواقع– على عدد من الظواهر يمكن اعتبارها ميزات أسلوبية باستطاعتها أن تمنح النص قوة شعرية، فالمجاز مثلاً "يُخرج الكلمات التي تتحدث عنه من سياقها الأليف، ويغيّر معناه فيما يغيّر سننها متيماً في ذلك علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمة والواقع، مغيّراً صورة الكلام وصورة الواقع معاً"(٣)، وحينما ينخرط ذلك على باقي ظواهر البلاغة مثل: التضاد والتضمين والتكرار والحوار والحذف والاعتراض وغيرها يصبح التميّز في "اللغة

---

(١) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص١٥.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٤٦.

(٣) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م، ص٧٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشعرية بطرق متنوعة بعضها يخصّ الحرف وبعضها يخصّ اللفظة وبعضها يخصّ التركيب، وهذا التركيب يتناغم مع البناء الكلي للخطاب الشعري"[1].

لقد مارست الدراسات النقدية ضد المحسنات البديعية سياسة سلبية، عندما نظرت لها نظرة تشي بالسكون وعدم الفاعلية في النص، وكأنها كلاشيهات لا قيمة لها في إطار البناء وفي إطار الدلالة، حتى جاءت الشعرية وأحدثت فتحاً معرفياً في قراءاتَ بلاغية جديدة، وجعلت "المحسنات الشعرية في مجموعها، ومهما كان المستوى الذي تتحقّق فيه تكشف عن بنيات متناغمة"[2].

بيد أنّ الشعرية تشكيل للغة النص بمستوياتها الصوتية والنحوية والدلالية والبلاغية، أو نظام قائم على اللغة والأسلوب، وهنا يتضح أن شعرية الأسلوب أو أسلوب الشعر يعد مناطاً وهدفاً للشعرية في آن، لذلك رأت تامين: "أنّ أوّل مهمة مناطة بعدة الأسلوبي والتي تسبق كل تأويل للقصيدة تتمثل في إعادة تنضيد هذه المستويات والوقوف على الكيفية التي بها تتجاذب وتتراكب وبيان مدى اتصالها العروضي"[3].

وهذا يعني أنّ نقطة التّماس الحقيقية بين الشعرية والأسلوبية تتحدد "بدارسة الخصائص اللغوية التي بها يتحوّل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"[4] إذ تصبح منجزات الأسلوبية القادرة على "التقاط الخواص اللغوية المكونة لأدبية النص والمحدّدة

---

(١) أحمد جاسم الحسين، خصوصية اللغة الشعرية-قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، جذور، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ع٢، ١٩٩٩م، ص٣٢١.

(٢) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص٢٠٩.

(٣) حاتم عبيد، أسلوبية الشعر في كتاب "الأسلوبية"، لجوال قارد- تامين، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج٩، ج٣٣، سبتمبر ١٩٩٩م، ص١١٧-١١٨.

(٤) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب- نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، د.ت، ص٣٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لمظاهره الجمالية من صميم الشعرية، لأنّها تكشف كيفية نجاح النص في تحقيق الوظيفة الشعرية عبر مجموعة من الإجراءات التحليلية السديدة"[1].

يتضح في ضوء ذلك أن وظيفة الشعرية تكمن في الفصل بين اللغة المعيارية وبين اللغة الشعرية، أي أنّ دورها – في الأصل– يبرز في جعل اللغة بعيدة عن المباشرة والنمطية السائدة، إذ تتحوّل اللغة في حال انتظامها السياق الشعري إلى حالة خاصّة مناقضة تماماً للحالة التي كانت عليها قبل دخول السياق، من هنا فإنّ الشعرية تقويض صريح للغة العادية من أجل بناء لغة في مستوى آخر، لغة وثابة نحو النزوع وعدم الاستقرار.

وهنا لا بد أن تؤدي أركان القراءة الثلاثة: المبدع، النص، القارئ مهامها المختلفة. وكل ركن يحتاج إلى مرجعية خاصة به؛ لأن التواصل اللفظي –حسب باكبسون– بحاجة لوظائف ست يوضحها الشكل التالي[2]:

مرجعية

انفعالية　　شعرية　　إفهامية

انتباهية

ميتالسانية

وهذه الوظائف هي التي تجعل من النص مسعى للشعرية ومناطاً لها، سيما أن انطلاقها من النص ذاته كونه بنية منفتحة أكسبها "تعددية في استنباط القوانين وإثراء لمجالها، ذلك أنّ النص مكتوم في الكلام، ولاستنطاق هذا النص لا بد من طرائق تختلف من باحث إلى آخر، ولهذا يصبح الحديث عن استنطاقات لا استنطاق واحد"[3].

---

(١) صلاح فضل، شفرات النص– دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط٢، ١٩٩٥م، ص٧٦.

(٢) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص٣٣.

(٣) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص٣٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والشعرية وفق ذلك لا تعطي السطحية كبير اهتمام، لأنها لا تقبل أن تكـون اسـتنطاقاً عابراً لأجواء النص، أو قراءة لمنسوجه السطحي، بل تحاول استبطانه وتفجير لغته. "وحيـث إنّ كل نص يتكون من طبقات متعددة ومستويات متفاعلة فإنّ الـشعرية تحـاول فـرز هـذه الطبقات وتحديد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النص الواحد من خلال نصوص متعددة"(١). أي أنّها تقوم بقراءات "داخلية وليست خارجية للأعمـال الأدبيـة فـي تمايزهـا واندماجها"(٢) لتجيب على "السؤال الأخطر ما الأدب؟ وأن تعثر على ما يشكّل هوية كل نـص اختلافاً وائتلافا"(٣).

إنّها تهتم بلحظة "التأمل الداخلي في الابتداء بالسؤال عن المعوقات الـضمنية الداخليـة للشعر، وبالتالي استبعاد الموجهات الخارجية -الواقع المرجع، الأيديولوجيا- والانطلاق مـن العناصر البنيوية للشعر نفسه"(٤). ويُعزى ذلك إلى صعوبة استكناه هذه الموجهات فهي عصية على النقد والتحليل، واختلاف طبائعها بين اللحظة والأخرى؛ مما أدّى إلى بروز سلطة النص بفعل الشعرية، إذ تجاوز النص غاية مبدعه؛ لأنّ الشعر ذو طبيعة ملكية "فإمّا أن يكون وحـده صاحب السيادة وإلا فإنّه يتنازل عنها نهائياً"(٥).

أمّا المتلقي فإنّ سيادة النص تدفعه نحو اكتشاف المخبوء، وتأويله في الخطاب الشعري، فيغدو النص- روح الشعرية ومركزها الإجرائي- بين: مبدع يبث الكفاية الشعرية ومتلق يملك أدوات معرفية تفك مغاليقها. إنّه يؤدي دوراً تالياً على الشعرية، فبعد أن تـوزّع هـي الـصور والمجازات والأدوات البلاغية يشرع هو في البحث والتحليل، ولا جرم في ذلك؛ مادام جوهر النص "يتأرجح على أنساق مخاتلة تتبدل وتتحول، فلا يبين علـى سـطحه سـوى إيمـاءات

---

(١) سعيد الغانمي، منطق الكشف الشعري، ص٢٩.
(٢) نفسه، ص٢٩.
(٣) نفسه، ص٢٩.
(٤) نفسه، ص٣٠.
(٥) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبديهي أنّ فهم أدوات اللغة بحاجة إلى مفاتيح خاصة ترجع إلى "عجائبية التشكيل اللغوي للخطاب، وتحدث من خلال تحقيق الخطاب وظائفه وأهدافه التي يسعى إليها وهي إثارة انفعال المتلقي، وإمتاعه، ولإكسابه فائدة مهما كانت طبيعة هذه الفائدة"[1] فهو لا يختلف إلى القصيدة إلا إلى المتعة التي تظهر عندما يحاول تفكيكها واستظهار خباياها.

وفي سبيل ذلك أطلق المحال الأسلوبي ريفاتير قولة ذاع صيتها في الأوساط النقدية، وهي: "لا دخان بدون نار"[2] وأشار من خلالها إلى العلاقة التي تربط الحدث بالأثر الذي ينتجه، وهي في إطار العملية الشعرية علاقة تفاعل وانبثاق، فمهما كانت النتائج والأحكام التي يصل لها القارئ هي –بلا شك– ناتجة عن مسبب قابع في سراديب النص، فربما كان أسلوب القارئ متغيراً لكن سببه الذي أنتجه ثابت لا يتغير.

لقد أصبحت الشعرية في ضوء ما تقدم 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 الشعرية – يتم ملء الفراغات وسد الفجوات– بوسائل معرفية خاصة.

وفي هذا الجانب يمثل التضاد غاية في الأهمية، فهو الذي يخلق الإصرار على الفهم العميق والإدراك المتعدد الأبعاد، ويدفع إلى الغوص على المكونات الفعلية للشيء والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات، وبفعله يتحول النص – في الغالب – إلى نص وثّاب قلق وصولاً إلى الكمال الإبداعي.

---

(١) 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.

(٢) ميكل ريفاتير، تحليل الأسلوب ضمن "اتجاهات البحث الأسلوبي" دراسات أسلوبية، اختيار وترجمة وإضافة: شكري محمد عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١، ١٩٨٥م، ص١٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد اهتمت نظريات نقدية كثيرة بالتضاد، وجعلته عنصراً مهماً من عناصر الشعرية الأساسية بصرف النظر عما يؤديه من امتزاج، أو تنافر، يشكّلان- في نهاية الأمر- بناء فنياً مترابط الأجزاء. فكان -مثلاً- من "أبرز نتائج الجمالية الرومانسية لنظرية الشعرية 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"[1].

إنّ ما يناط بالشعرية هو استيعاب هذه التناقضات ومحاولة دمجها داخل النص، والفنان -وفق ذلك- لا بد له من استخدام التناقض وإعادة ترتيبه ثم التوليف بين أجزائه، بما يملك من موهبة شعرية تلغي التناقض وتزيل أوهامه. والنص-دون جدال- يحتوي التناقض بكلية 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"[2].

---

(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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لم يلبث الباحثون أن اعترفوا بقيمة التضاد في تحقيق شعرية النصوص، لكنّ الأمر متفاوت من باحث لآخر، وفيما يرى الباحث فإنّ السبب ربما يرجع إلى طبيعة النص من حيث كيفية استخدام التضاد 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 التضاد والنص وكأنّه عنصر غريب وليس جزءاً من تركيب النص وبنائه.

يرى كمال أبو ديب أنّ التضاد 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).

في حقيقة الأمر فإنّ التضاد – كما أظهر حديث أبي ديب عن الشعرية- غاية في الأهمية، وهو كما اتضح من أقواله يأخذ حيّزاً كبيراً في صياغة الشعرية، لأنّ فهمه يعني

---

(١) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص٤٥.

(٢) المرجع نفسه، ص٤٥.

(٣) نفسه، ص٤٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الوصول إلى قراءة صحيحة في النص، فاكتناه التضاد بمختلف أشكاله إشارة واضحة إلى أنّه أبرز مظاهر الشعرية التي تسوق إلى إحداث قراءة جادة مشفوعة بالفهم والوضوح عبر استكناه الأعماق وتحليل الباطن، وليس هذا فحسب إنما رأى أبو ديب أنّ المشابهة ليست مصدراً للشعرية بل آمن بأن "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"(١).

إنّ هذا النمط من التضاد "ذو دور حيوي في عملية الخلق الشعري، فهو كثيراً ما ينقذ اللغة التقريرية التجريدية من ذهنيتها الطاغية ويعوّض عن غياب لغة المحسوسات"(٢)، وهو أصلاً المنبع الأساسي للشعرية، باكتناه الأغوار الشعرية الكامنة طبعياً، في عملية التضاد والمفارقة وجعلها تنبجس غامرة التجريد الذهني بضوء أخاذ"(٣).

ومهما يكن من أمر فإنّ الفرق بين اللغة العادية واللغة الشعرية بارز، إلا أن التضاد من الظواهر المهمة في إنقاذ اللغة من تقريريتها ومباشرتها إلى حيّز الرمز والغموض، وهذا بالطبع لا يكون بسهولة ويسر، فإحداث أمر كهذا يحتاج إلى مراس كبير وقارئ ذي بعد ثقافي أكبر، قارئ قادر على فك مغاليق التضاد وفهمه وتحليل غموضه وإبهامه، إنّه القارئ المحقق وصاحب الخبرة الطويلة في ذلك، 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 عبر تاريخ الفكر والكتابة، والتي تقول إنّ الفنان لا يتلاءم مع مجتمعه وتقرن الفن إلى حس التنافر بين الفنان والعالم"(٤). فالفنان هو المسؤول عن ذلك إذ يكون تصالحه

---

(١) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص٤٧.

(٢) المرجع نفسه، ص٧٩.

(٣) نفسه، ص٧٩

(٤) نفسه، ص١١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتنافره مع مجتمعه كامنين في طبائعه وتفكيره، لذا فهو أمر نسبي لا يعلمه إلا هو، لكنه يختزله جميعه في لغة النص التي تبرز أكثر ما تبرز في التضاد.

من كل ذلك تُطرح الشعرية في هذا البحث ضمن إطار تناقضات وتنافرات تسمح بالدراسة والتحليل، ومن هذا الاعتبار ينطلق الباحث الذي يرى أنّ الشعرية علامة بارزة في تكوين النص، تكشف أبعاده، وتثير عتمته، وبها يصبح عملاً أدبياً راقياً سيما إذا احتوى الصراع الذي يتجسّد في تضادات بعيدة المرأى وعلى صعد كثيرة.

تركّز هذه الدراسة كما سيظهر في فصولها القادمة، على شعرية الصراع في القصيدة الأندلسية خلال القرن الخامس الهجري، إذ ستحاول الكشف عن الإمكانات المعرفية التي استخدمها الشاعر الأندلسي في مواجهة ما يحيط به من صراعات ومن ثم توضح جمالياتها الفنية داخل النص الشعري.

وبناء على أطروحات الشعرية التي تم الحديث عنها في مهاد البحث، سيجتهد الباحث في نقل عوالم الصراع المتضافرة داخل النص الشعري الأندلسي فيبرز أنساقاً متصارعة داخل المجتمع الأندلسي.

لقد كانت الأندلس في القرن الخامس الهجري مسرحاً لصراعات مختلفة، حتى أنّ هذا القرن انقسم قسمين: سمي الأول بعهد الفتنة[1]. مرّت الأندلس خلاله "بأجواء عاصفة ومشحونة بالصراع الدموي بين عناصر الأسرة الحاكمة، ومرّ معها نظام الخلافة بفترة تشبه

---

(١) 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 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الاحتضار حيث تلقف هذا المنصب عدد من الخلفاء المغامرين والعابثين، الذين ساهموا بقدر كبير في انهيار الشخصية المركزية للحكم العربي في الأندلس"[1].

أما القسم الثاني فسمي "عصر ملوك الطوائف"[2]. 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 و"أصبحت 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"[3]وجذب الشعراء من أجل التغني بأمجادهم وبطولاتهم، ورافق الشعر كل هذه الأحداث وصور الشعراء بواسطته 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 يتفجر من لهيب الشعور. وهذا الشعر وثيقة لا غنى عنها ولا تعوّض لإدراك الأبعاد النفسانية والاجتماعية التي حفت بالحوادث، والتي بدونها لا نفهم الحوادث"[4].

---

(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.

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الباب الثالث

الصراع في إطار وحدة القصيدة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول

الصراع الإنساني

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يقوم كثير النصوص الأدبية على ما يحدثه الإنسان من أثر سلبي تجاه الإنسان الآخر، والذي تنبعث منه صراعات كثيرة لها صلة كبيرة بالمشاعر الإنسانية، ويظهر هذا التوجه الإنساني في النصوص الأندلسية ذا فاعلية وحركة محورية تظهر بسببها حركة صراع دائمة بين عناصر إنسانية مختلفة.

وإذا ما أراد المرء الحديث عن الصراع في الشعر الأندلسي، فإنه يصبح من الضروري الإشارة إلى مظاهره ودورها في بنية النص؛ خاصة أنّ 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 أبعاد الصراع، من خلال دراسة فاحصة لغير مثال من هذه النصوص.

الصراع الإنساني في نماذج من الشعر الأندلسي:

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.

كانت وسيلتهم إلى هذا التقويض تنحصر على الأغلب في السلطة السياسية التي مثّلها الحاكم، عندما قرّب فرداً على حساب فرد، أو فرداً على حساب جماعة. لذا فإنّ النصوص الشعرية الأندلسية تضمر في عمقها محاولات للإعلاء من شأن الجماعة ضد الواحد الفرد إذا غلب على السلطة، أو العكس تماماً.

---

(١) عزيز عدمان، قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك، عالم الفكر، ع ٢، مج ٣٣، اكتوبر-ديسمبر ٢٠٠٤، ص٥٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والنص الشعري الأندلسي حال تحليله يُظهر حالة تضاد تامة بين عنصرين متضادين يمثلان حالة تأزم تامة بين شريحتين من المجتمع الاندلسي، 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، وكادوه كما كادهم فزفوا إلى المعتمد رقعة"[2] قالوا فيها[3]:

يا أيُّها المَلِكُ المُعلّى الأعْظَمُ ... اقْطَعْ وريدَيْ كُلِّ بَاغٍ ينْئِمُ

فاحسم بِسَيْفِكَ داءَ كلِّ منافق ... يُبْدي الجميلَ وضدَّ ذلك يكتُمُ

لا تَحقِرَنَّ مِنَ الكلامِ قليلَهُ ... إنَّ الكلاَمَ لَه سُيُوفٌ تَكْلِمُ

والمَلْكُ يَحْمي مُلْكَه عَنْ لفْظَةٍ ... تسْري فتُجْلي عنْ دَوَاهٍ تَعْظُمُ

فضْلاً عن الكَلِمِ الذي قدْ أصْبَحَتْ ... غَوْغاؤُنا جهْراً بِه تستكلَمُ

فالله يعلمُ أنَّ كلَّ مُؤمّل ... مثْلي على حَذَرٍ وخَوْفٍ منهمُ

فالدمْعُ من أجفانِنا مُتَهَلِّلٌ ... والنارُ في أحْشائنا تتضرَّمُ

فَلَقَدْ عَلِمْتَ – ولن نبصِّرَكَ الهُدى ... فَلأنْت أهْدَى في الأمورِ وأحْزَمُ

أنّ الملوك تخافُ من أبْنائها ... فتُحِلُّ من مُهْجاتهم ما يحرُمُ

---

(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 معروفان: 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولِذاك قِيل: المُلْكُ أعقم لـم يَـزَلْ ... فيه الـولِيُّ يُثيـر حرْبـاً تُضْـرَمُ

فاحْسِمْ دواعيَ كـلِّ شـرٍ دونـه ... فالدّاءُ يسـري إنْ غَـدا لا يُحْسَـمُ

كم سَقْطِ زنْدٍ قد نَمَـا حتـى غَـدا ... بركـانَ نـارٍ كـلَّ شـيء يحْطِـمُ

وكذلك السَّـيْلُ الجحـافُ فإنَّمـا ... أولاهُ طـلٌّ ثـمَّ وبْـلٌ يَسْـجِمُ

والمالُ يُخرجُ أهلَـه عـنْ حـدِّهمْ ... فـافْهَمْ فإنَّـكَ بـالبواطِنِ أفهَـمُ

واذْكرْ صَـنيعَ أبيـكَ أوّل مـرَّةٍ ... فـي كـلِّ مـتَّهمٍ فإنَّـك تعْلَـمُ

لم يُبْقِ مـنهم مـن توقَّـعُ شـرَّه ... فَصَفَتْ لَـهُ الـدُّنيا ولـذَّ المَطْعَـمُ

فَعَلامَ تتكَـلُ عـنْ صَـنيعٍ مِثْلِـه ... ولأنْتَ أمْضى في الخطوب وأشْـهَمُ

وَجَنَانُك الثَّبْـتُ الـذي لا يَنْثَنِـي ... وحُسامُكَ العَضْـبُ الـذي لا يُكْهَـمُ

والحالُ أوسَـعُ والعَـوالي جمّـة ... والمجدُ أشْمخُ والصـريمةُ ضَـيْغَمُ

لا تتركنْ للنـاس موضِـعَ تُهْمَـةٍ ... واحْزِمْ فمثْلُكَ فـي العَظـائم أحـزمُ

قد قالَ شاعرُ كندةٍ فيمـا مضـى ... بيتـاً علـى مـرِّ اللّيـالي يُعْلَـمُ:

"لا يسْلَمُ الشرفُ الرفيعُ من الأذى ... حتى يـراقَ علـى جوانبِـهِ الـدَّمُ"

فاجْعلـه قُـدْوتكَ التـي تعْتَادُهـا ... في كلِّ منْ ينْغـى ورأيُـك أحْكَـمُ

واسْلَمْ على الأيّـامِ إنَّـكَ زيْنُهـا ... وجمالُهـا والـدَّهْرُ دونَـكَ مـا أتَمُ

لا زِلْتَ بالنَّصْـرِ العزيـزِ مُهنَّـأً ... والدِّينُ عن محمـودِ سَـعْيِكَ يَبْسِـمُ

وَغَدَتْ على الأعداءِ منْـكَ رزيَّـة ... لا يُسْتَقَلّ بهـا وخَطْـبٌ صَـيْلَمُ[1]

ووقِيتَ مكروهَ الحوادثِ واغْتَـدَتْ ... طَيْـرُ السُّـعودِ بـأيْكِكُمْ تتَـرنَّمُ

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

---

(١) الصيلم: الأمر الشديد.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولاً: نسق الجماعة/الحساد: يرفضون سيطرة الآخر "ابن زيدون" ويحاولون إفساد علاقته بالسلطة. وقد حاولوا تقويضه والإطاحة به. لينقلوا بذلك رؤية شريحة من شرائح المجتمع الأندلسي وموقفها تجاه الفرد المستند إلى الحنكة في تدبير أموره فيما يعرض له من صراعات.

لقد وضح الجماعة/ الحساد في هذا النص طبيعة الآخر فهو باغٍ، ينئم، ومنافق 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" : تقف ضده الجماعة/ الحساد وتحاول تقويضه. ويمثّل 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:

فالله يعلم أنّ كلّ مؤمّل مثلي على حذر وخوفٍ 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، وبثّ الخوف والرهبة في صفوف الآخرين:

فالدمعُ من أجفانِنا متهلّلٌ والنّار في أحشائنا تتضرّمُ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومما يزيد الموقف تأزماً الضدُّ الذي يبرز في صنيع الجماعة، فالقولان "فالدمع من أجفاننـــا.. 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: الرهبـــة ظاهريـــاً والحقـــد داخلياً. واللغة توحي بذلك إيحاء مباشراً، فكل من "متهلل وتتضرّم" جاءت مضـــعّفة تـــوحي بتغلغـــل الحزن والحقد معاً.

ثالثاً: نسق السلطة "الحاكم: المعتمد بن عباد": سيطر على النص بشكل واضح، إذ ظهر فـــي سبعة عشر بيتاً. وتستند العلاقة بينه وبين الجماعة إلى الزلفى والاستعطاف، بيد أنّهم ضعفاء أمامـــه 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. وأفصـــح عـــن أمـــاني الجماعـــة 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 يـــذكّرون الســـلطة/المعتمـــد بماضي أبيه، وكيف تعامل مع هذا الفرد:

واذْكرْ صَـــنيعَ أبيـــكَ أوّل مـــرَّةٍ ... فـــي كـــلِّ مـــتَّهمٍ فإنَّـــك تعْلَـــمُ

لم يُبْقِ مـــنهم مـــن توقُّـــعُ شـــرَّه ... فَصفَتْ لَـــهُ الـــدُّنيا ولـــذَّ المَطْعَـــمُ

فَعَلامَ تنكُـــلُ عـــنْ صَـــنيعٍ مِثْلِـــهِ ... ولأنْتَ أمْضى في الخطوب وأشْـــهَمُ

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا يَسْلَمُ الشرفُ الرفيعُ مـــن الأذى حتى يـــراق عَلـــى جوانبِـــهِ الـــدَّمُ

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 لـــه "فاحســـم بســـيفك" وعـــدم الاستهانة بكلامه :

لا تَحقِـــرَنَّ مِـــنَ الكـــلامِ قليلـــهُ إنَّ الكـــلاَمَ لـــه سُـــيُوفٌ تَكْلِـــمُ

والمَلْكُ يَحْمِي مُلْكَـــه عَـــنْ لفْظَـــةٍ تَسْـــري فتُجْلِـــي عـــنْ دَوَاهٍ تَعْظُـــمُ

فضْلاً عن الكَلِمِ الذي قَدْ أُصْـــبَحَتْ غَوْغاؤُنـــا جهْـــراً بِـــه تَـــتكلَّمُ

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

فَلَقَدْ عَلِمْتَ – ولن نبصِّرَكَ الهُدى فَلأَنت أَهْدَى في الأمورِ وأَحْزَمُ

أنّ الملوك تخافُ من أبْنائها فتَحلُّ من مُهْجاتهم ما يحرُمُ

أو قولهم:

كم سَقْطِ زنْدٍ قد نَمَـــا حتـــى غَـــدا بركـــانَ نـــارٍ كـــلَّ شـــيءٍ يحْطِـــمُ

وكذلك السَّـــيْلُ الجحـــافُ فإنَّمـــا أولاهُ طـــلٌّ ثـــمَّ وبْـــلٌ يُـــثْجِمُ

ثمّ تحدثوا عن الشرف باعتباره أمراً مهماً لا يعتدي إنسان عليه. ولعل في هذا التنقل من المهـــم إلـــى 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويمثل نص المعتمد بن عبّاد الآتي، شكلاً من أشكال الصراع الحاد بين الذات والجماعة، إذ يقول[1]:

كَذَبَتْ مُناكُمْ صَرِّحُوا أوْ جَمْجِمُوا ... الدين امْتَنُ، والمروءَةُ أكْرَمُ

خُنْتُمْ، ورُمْتُمْ أن أخُونَ وإنَّما ... حاوَلْتُمُ أن يُستخفَّ يَلَمْلَمُ[2]

وأردتمُ تضييق صَدْرٍ، لم يضق ... والسُّمْرُ في ثُغَرِ النُّحورِ تُحطَّمُ

وزحفْتُمُ بمجالِكُمْ لمجرِّبٍ ... ما زال يثبت في المَجالِ فيهْزِم

أنّى رَجَوتُمْ غدْرَ من جرَّبْتُمُ ... مِنْه الوفاءَ وجَوْرَ مَنْ لا يظْلِمُ

أنا ذاكُم، لا البَغْي يُثْمِرُ غَرْسُهُ ... عِندي ولا مبنى الصَّنيعةِ يُهْدَمُ

كُفُّوا، وإلاّ فارْقُبُوا لي بَطْشَةً ... يُلْقَى السَّقيهُ بمثْلِها فيُحلْمُ

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

١- نسق السلطة/الحاكم: 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 "لمجرّب" إثباتاً لمقدرته على فهم أفعال الآخرين؛ بيد أنه وصفهم بصفات توحي

---

(١) المعتمد بن عباد، ديوان المعتمد بن عباد، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، تحقيق: حامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، راجعه: د. طه حسين، ط٤، ٢٠٠٢م، ص٦٧. والمعتمد هو: المعتمد محمد بن المعتضد عباد أمير إشبيلية، ولد سنة ٤٣٢هـ وأمسك زمام الحكم بعد أبيه 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.

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

برفضه لهم. وهذا يعني قبولاً للفرد وإعجاباً بتصرفه، وثباتاً لعلاقته بالسلطة في حين فشل الجماعة/الحساد في تحقيق مسعاهم ضد الفرد.

٢- نسق الجماعة/الحساد: التحول في الموقف. ولم تسمح السلطة/ المضادة لهم بالاستفحال وتحقيق الهدف المنشود . فبعد أن سعوا ليوغروا صدرها ضد الفرد انعكس هذا عليهم سلباً، إذ أخذت موقفها المعادي منهم بالوعيد والتهديد:

كُفُّوا، وإلاّ فارْقُبُوا لي بَطْشَةً يُلْقَى السّفيهُ بمثْلِها فيُحلَّمُ

ويتحوّل الصراع إلى الضد بين المركزية/السلطة، واللامركزية/الجماعة، ونشاهد ثبات فعل الجماعة وجمود حركتها بسبب قوة السلطة التي بُنيت على:

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

حاولتم أن يستخف يلملم

صدر لم يضق

زحفتم بمجالكم لمجرّب

٢- بدء الأبيات بأفعال أوحت بالفهم العميق لنوايا الجماعة "كذبت..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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نقيض ذلك بيد أنّ السلطة وصفتها بصفات غير محببة ولا مرغوب بها. أما السلطة "الثبات" فبقيت قوية ذات تجربة عميقة تؤهلها للكشف عن مضمرات الجماعة وحصرها في إطار ضيّق.

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

يقول المستظهر بالله[1]:

وجالبة عُذْراً لتصرفَ رغبتي ... وتأبَى المعالي أنْ تُجيزَ لها عُذْرا

يُكلِّفها الأهلونَ ردّي جَهَالةً ... وهل حَسَنٌ بالشمسِ أنْ تمنعَ البَدْرا

وماذا على أمِّ الحبيبةِ إذْ رأتْ ... جلالةَ قدْرِي أنْ أكونَ لها صِهْرا

جعلتُ لها شرطاً عليَّ تعبّدي ... وسُقْتُ إليها في الهوى مُهْجَتي مَهرا

تعلَّقتُها منْ عبدِ شمسٍ غريرةً ... محذّرةً من صيدِ آبائها عَرًّا

حمامةُ عُشِّ العبْشَميين رفرَفتْ ... فطِرْتُ إليها مِن سراتهم صَقْرا

لقد طالَ صومُ الحبِّ عنكِ فما الذي ... يَضُرُّكِ منه أن تكوني لَه فطْرا

وإنّي لاستَشْفي بمَرِّي بداركُمْ ... هدوءاً واستسقي لساكنها القَطْرا

وألصِقُ أحشائي ببِرْدِ تُرابِها ... لأطفئَ مِنْ نار الأسى بِكُمُ جَمْرَا

فإنْ تصرِفيني يا ابنةَ العمِّ تصرفي ... -وعَيْشِكِ- كُفْأً مدّ رغبتَهُ سُتْرا

وإنّي لأرجو أنْ أطوّق مَفْخَرِي ... بملكي لها وهي التي عَظُمَتْ فخْرا

وإنّي لطعّانٌ إذا الخيْلُ أقْبَلَتْ ... جرائِدُها حتى ترى جَوْنها شقْرا

---

(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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإنّي لأوّلى الناس من قومهـا بهـا وأنـبهُهُم ذكـراً وأرفعهـم قَـدرا

وعنديَ مـا يُـصبْي الحليمـة ثيِّبـاً وينسي الفتاة الخَوْد عُـذْرتها البِكـرا

جمـالٌ وآدابٌ وخُلْـقٌ مُوَطّـأ ولَفْظٌ إذا ما شئتِ أسْـمَعَكِ الـسحْرا

تشير هذه الأبيات المجتزأة من كتاب الذخيرة إلى ثنائية الـصراع بـين الآخـر/ المحبوبـة ومجتمعها وبين الفرد/ الشاعر الذي يعمل على تحقيق ذاته بوصفه صاحب فعل إيجابي تجاه المجتمع.

يوضح هذا الصراع النظام الذي يقوم عليه المجتمع الأندلسي في تعامله مـع الفـرد والـذي يصدع العلاقات ويكسر جمالياتها بين الأفراد. ويبيّن خيبة الفرد إزاء الموقف الرافض له. وكي يتضح هذا الصراع يمكن تناوله حسب المعطيات التالية:

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

وإنّي لأوّلى النـاس مـن قومهـا بهـا وأنـبهُهم ذكـراً وأرفعُهـم قـدرا

وعنـدي مـا يُـصبْي الحليمـة ثيِّبـاً وينسي الفتاة الخَوْد عُذْرتها البكـرا

جمـالٌ وآدابٌ وخُلْـقٌ مُوطـأ ولَفْظٌ إذا ما شئتِ أسْمَعَكِ الـسحْرا

ويأتي هذا التضخيم محواً للرفض، وإثباتاً لفحولة الشاعر وجدارته بمحبوبته "أنبههم، أرفعهـم، وعندي ما يصبي، وينسي الفتاة، جمال، آداب، خلق موطأ، ولفظ أسمعك السحرا". وهكذا بـدأ الفـرد 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 بطولته بالحديث عن ماضـيه الحفيل بالقوة والنشاط. فقد كان كثير الطعن إذا ما واجه الأعداء. والارتداد إلى القوة أمر يذكره بقيمـة المحبوبة/عنصر الجمال "الحبيبة" التي يعمل من أجلها ويسعى إلى امتلاكها، إذ كـان حريـصاً علـى تذكيرها بكفاءته لها خوفاً من نكرانها له وانضمامها إلى المجتمع الرافض "الأهلون".

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويجعل الشاعر من فعله البطولي شاهداً على سلوكه العظيم، وهذا دليل واضح على رغبته في إقناع المجتمع بدوره الكبير الذي يؤديه، وأنه ذو فعل ينيله الحظوة وسط المجتمع ويجعلـه مقبـولاً ومقنعاً، معمّقاً ذلك 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 اعترافٌ بحضوره كعنصـر ذي أداء إيجابي داخل المجتمع.

وكما تشي لغة النص فإنّ الصراع مستمر بين المجتمع "يكلفها الأهلون ردي جهالـة..ومـاذا على أم الحبيبة" والفرد الذي حاول بناء ذاته، والإعلاء من شأنها. عبر إبراز أفعالها المشـرّفة التـي تستوجب القبول وعدم الرفض:

لقد طالَ صومُ الحبِّ عنْكِ فما الذي ... يَضُرُّكِ منه أن تكـوني لـه فِطْـرا

وإنّي لاستَشْـفيْ بمـرْيِ بـداركُمْ ... هدوءاً واستسـقي لسـاكنها القطـرا

وألصِـقُ أحشـائي بِبـرْدِ تُرابِهـا ... لأطفئَ مِنْ نار الأسـى بِكُـم جَمْـرَا

يحتاج تفكيك النص الأندلسي-كما برز في التأويلات السابقة- قراءة شاملة لأبعاده، مستنبطة لأعماقه، عارفة برموزه وصوره ودلالاته، ولقد تعرض هذا النص لقراءات متعددة من قبل الدارسين وحسب مناهج مختلفة[1] ومن 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 محاولـة لقراءتـه قراءة تحليلية عميقة متوسّلة-في ذلك- إلى اللغة ومحمولاتهـا الدلاليـة وإلـى مواجهـات الشـاعر لموضوعات الحياة.

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن الأمثلة التي توضح ذلك التوجه قصيدة أبي إسحاق الإلبيري التي يبرز فيها الصراع الإنساني مختلفاً عن أنواع الصراع الأخرى، ، فقد تحدّث فيها عن اليهود وكيف أخذوا السلطة وسيطروا على المسلمين في غرناطة، يقول فيها[1]:

١- ألا قُلْ لِصِنْهاجَةٍ[2] أجْمَعِينْ ... بِدُورِ النَّدِيِّ[3] وأُسْدِ العَرِينْ

٢- لقَدْ زَلَّ سَيِّدُكُمْ[4] زَلَّةً ... تَقِرُّ بِها أعْيُنُ الشَّامِتِينْ

٣- تَخيَّرَ كاتِبَهُ كافِراً ... ولَوْ شاءَ كانَ مِنَ المسلمينْ

٤- فعَزَّ اليهودُ بِهِ وانتخَوْا ... وتاهوا وكانوا مِنَ الأرْذَلِينْ

٥- ونالوا مُناهُم وجازوا المَدى ... فحانَ الهلاكُ وما يشعُرونْ

٦- فكَمْ مُسْلِمٍ فاضِلٍ قانِتٍ ... لأرْذَلِ قِرْدٍ مِنَ المشْرِكِينْ

٧- وما كانَ ذلكَ مِنْ سَعْيِهِمْ ... ولكِنَّ مِنَّا يقومُ المُعِينْ

٨- فهلاَّ اقتدى فيهِمُ بالأُلى ... مِنَ القادة الخِيْرَةِ المُتَّقِينْ

٩- وأنْزَلَهُمْ حيثُ يَسْتاهِلونْ ... وردَّهُمُ أسفلَ السَّافِلِينْ

---

(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 نسبة 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٠- وطـــافوا لَـــدَينا بـــأخْراجِهِمْ ... عَلَـــيْهِمْ صَـــغارٌ وذُلٌّ وهـــونْ

١١- وقمُوا المزابِـلَ عـن خِرْقَـةٍ ... مُلوَّنَـــــةٍ لِـــــدِثارِ الـــــدَّفينْ

١٢- ولَـــمْ يســـتَخفُّوا بأعلامنـــا ... ولـــم يســـتطيلوا علـــى الصّـــالحينْ

١٣- ولا جالســـوهم وهـــم هُجْنَـــةٌ ... ولا واكبـــوهم مـــع الأقـــربينْ

١٤- أبادِيْسُ أنـت امْـرؤٌ حـاذِقٌ ... تصـــيبُ بظنِّـــكَ نَفْـــسَ اليقـــينْ

١٥- فكيفَ اخْتَفَتْ عنْـكَ أعْيـانُهُمْ ... وفي الأرْضِ تُضْـرَبُ منهـا القُـرونْ

١٦- وكيـف تحسبُ فِـرَاخَ الزّنـا ... وهُـــمْ بغَّضـــوكَ إلـــى العـــالمينْ

١٧- وكيـف يـتمُّ لـكَ المُرتَقَـى ... إذا كنـــتَ تبْنـــي وهـــمْ يَهـــدِمُوْنْ

١٨- وكيف استَنَمْتَ[1] إلـى فاسـقٍ ... وقارَنْتَـــهُ وهـــو بـــئسَ القـــرينْ

١٩- وقـد أنـزل اللهُ فـي وحيـه ... يحـذّرُ مـن صُـحبةِ الفاسِـقين

٢٠- فـلا تتخـذْ مـنهمُ خادمـاً ... وذرْهـــمْ إلـــى لعنـــة اللاعنـــين

٢١- فقدْ ضَجَّتِ الأرضُ من فِسقِهِمْ ... وكـــادتْ تميـــد بنـــا أجمعـــينْ

٢٢- تأمَّـــلْ بعينيـــك أقْطارَهـــا ... تجِـــدْهُم كِلابـــاً بهـــا خاســـئينْ

٢٣- وكيـفَ انفـردْتَ بتقـريبهم ... وهـــم فـــي الـــبلادِ مـــن المُبْعَـــدينْ

٢٤- على أنَّكَ المَلِـكُ المُرْتَضَـى ... ســـليلُ المُلـــوكِ مـــن الماجـــدينْ

٢٥- وأنَّ لَكَ السَّبْقَ بـين الـورَى ... كمـــا أنـــتَ مَـــنْ جِلَّـــة السَّـــابقينْ

٢٦- وإنِّـــي احتلْـــتُ بِغَرناطَـــة ... فكُنْـــتُ أراهُـــمْ بهـــا عـــابِثينْ

---

(١) استنمت، استكنت.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٧- وقـــد قسَّـــموها وأعمالَهـــا فمـــنْهم بكُـــلِّ مكـــانٍ لعـــينْ

٢٨- وهـــم يقبِضـــونَ جباياتِهـــا وهم يخْضِـمونَ[١] وهـم يقضِـمونْ[٢]

٢٩- وهم يَلبِسُـونَ رفيـعَ الكُسـا وأنـــتُمْ لأوْضَـــعِها لابســـونْ

٣٠- وهُـمْ أُمَنـاكُم علـى سِـرِّكُمْ وكيـفَ يكـونُ خَـؤُونٌ أمـينْ؟

٣١- ويأكُـلُ غيـرُهُمُ درْهَمـاً فيُقصَـى، ويـدنَوْنَ إذ يـأكلونْ

٣٢- وقد ناهَضُـوكُمْ إلـى ربِّكـم فمـا تمنَعـون ولا تُنْكـرونْ

٣٣- وقـد لابسـوكم بأسْـحارِهم فَمـا تَسْـمعونَ ولا تُبْصِـرونْ

٣٤- وهُـمْ يَـذْبَحُونَ بأسْـواقِها وأنْـتم لأطرافِهـا آكلـونْ

٣٥- ورَخَّـمَ قِـرْدُهُمُ دارَهُ وأجْـرى إليهـا نَمِيْـرَ العُيُـونْ

٣٦- فصـارَتْ حوائجُنـا عنْـده ونحْـنُ علـى بابِـه قـائمونْ

٣٧- ويضْـحَكُ منَّـا ومـنْ ديننـا فإنَّـا إلـى ربِّنـا راجعـونْ

٣٨- ولـو قلْـتَ فـي مالِـهِ إنَّـه كمالِـكَ كنْـتَ مِـنَ الصـادقينْ

٣٩- فبـادرْ إلـى ذَبْحِـه قُرْبـةً وَضَـحِّ بـه فهـو كَـبْشٌ سـمينْ

٤٠- ولا ترفع الضغط عن رهطـه فقـد كنـزوا كـلَّ علـقٍ ثمـين

٤١- وفرِّقْ عِـداهُم وخُـذْ مـالَهُمْ فأنـتَ أحَـقُّ بِمـا يجْمَعـونْ

٤٢- ولا تَحْسِـبَنْ قَـتْلَهُمْ غَـدْرَةً بَـلِ الغَـدْرُ فـي تَـرْكِهِمْ يَعْبَثُـونْ

٤٣- وقـد نَكَثُـوا عَهْـدَنا عنْـدَهُم فكَيْـفَ تُـلامُ علـى النَّـاكِثِينْ

---

(١) يخضمون: يقطعون.

(٢) يقضمون: يكسرون.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٤٤- وكيـفَ تكـونُ لَهُـمْ ذِمَّـةٌ ونحـنُ خُمـولٌ وهُـمْ ظـاهِرونْ؟

٤٥- ونحـن الأذلَّـةُ مـن بيْـنِهِمْ كأنَّـا أسـأنا وهـم مُحْـسِنونْ

٤٦- فـلا تَـرْضَ فينـا بأفْعـالِهِمْ فأنْـتَ رَهـينٌ بمـا يَفْعلُـونْ

٤٧- وراقِـبْ إلهـكَ فـي حِزْبِـهِ فَحِـزْبُ الإلـهِ هُـمُ الغـالِبونْ

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

أولاً: نسق السلطة "الحاكم" ويشغل الأبيات (١-٢٦)

ثانياً: نسق الجماعة "اليهود" وتمثله الأبيات (٢٧-٣٤)

ثالثاً: نسق الفرد "اليهودي" ويقع ضمن الأبيات (٣٥-٤٤)

رابعاً: النسق المضاد "المسلمون" وتمثله نهاية القصيدة (٤٥-٤٧)

تشكّل أداة الاستفتاح "ألا" مدخلاً رئيساً لفهم السلطة 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 التي اختارت اليهودي كي يصول ويجول في ديار إسلامية وبين عباد مسلمين؛ ممّا جعل الشاعر ضدها، ملحاً بإصرار على دفع سياستها كي يبني العالم المنسجم الذي يبحث عنه:

لقـدْ زلَّ سـيِّدُكُمْ زلَّـةً تقِـرُّ بهـا أعـيُنُ الشَّامِتِينْ

تخيَّـر كاتبَـه كـافِراً ولـيسَ بكُفْـءٍ كـانَ مـن المسلمينْ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فعـــزّ اليهـــودُ بـــه وانتخَـــوْا وتـــاهوا وكـــانوا مـــن الأرذَلـــينْ

ونـــالوا مُنـــاهُم وجـــازوا المَـــدى فحـــانَ الهـــلاكُ ومـــا يـــشعُرونْ

فكـــمْ مُـــسْلِمٍ فاضـــلٍ قانـــتٍ لأرذَلِ قِـــرْدٍ مَـــنَ المـــشْرِكينْ

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 لانـسجام العلاقـات الإنـسانية. بـل ومتنافرة مع رغبة الشاعر ومسعاه.

ويسيطر بذلك فعلا الانسجام واللاانسجام على مضمون النص كله. وما دام الـشاعر سـاعياً لتحقيق الإنساني، فإنه يمثّل الانسجام. أما فعل اللاانسجام فينحصر في السلطة التي باتت تتمركز فـي ذاتها وتنغلق عليها. كما أنّ حركة الشاعر تعدّ انتقالاً إلى العالم الإنساني/الانسجام؛ لأنـه يبحـث عـن 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 سـلطة أنانيـة تفكر في ذاتها لا غير.

أما النسق الثاني فهو صورة أخرى من صور الصراع الإنساني، لأنّ جماعة اليهود يـسعون 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"، يقدّم 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 الكبير على النسق اليهودي. وإذا تحقق ذلك فلن يكون إلا في صالح إنساني عام. لذا كان حديث الشاعر نقداً للنسق اليهودي على النحو التالي:

وهم يَلبِسُونَ رفيعَ الكُسا ... وأنتُمْ لأوضَعِها لابسونْ

وهُمْ لُمَناكُم على سِركُمْ ... وكيفَ يكونُ خَؤونٌ أمينْ؟

ويأكُلُ غيرُهُم دِرْهَماً ... فيُقصَى، ويدنَوْنَ إذ يأكلونْ

وقد ناهَضوكُمْ إلى ربكم ... فما تمنَعون ولا تُنْكرونْ

وقد لابسوكم بأسْحارِهم ... فَما تَسْمعونَ ولا تُبْصِرونْ

وهُمْ يَذْبَحُونَ بأسواقها ... 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 تقتضيه 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 ... فمِنْهم بكُلِّ مكانٍ لعينْ

وهم يقبِضونَ جباياتِها ... وهم يخْضِمونَ وهم يقضِمونْ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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

وهم يَلبِسُونَ رفيعَ الكُسا وأنتُمْ لأوْضَعِها 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 أثرٍ مضاد لذلك. لكنه باء بالفشل، فلم يتحقق مراده، بل كانت صورة كل منهما امتداداً للآخر.

ويظهر النسق الثالث/ الفرد "اليهودي"، 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. وممّا زايد من حجم هذا الصراع أنه أصبح بين هذا النسق وبين مجتمع الشاعر "حوائجنا" بيد أنّه سخر منهم ومن دينهم:

ويضْحَكُ منّا ومِنْ ديننا فإنّا إلى ربّنا 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 تمسكه بدينه ودفاعه عن ذاته.

إنّ 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

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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:

فـــــصارتْ حوائجُنـــــا عنْـــــدَهُ ونحـــــن علـــــى بابـــــه قـــــائمونْ

كلُّ ذلك جعل الإلبيري يمتلئ غضباً وحقداً، "وقد تلمَّس...كل وسيلة لإثارة النفـوس وحـرض على قتل اليهودي وأفتى بأن ذلك لا يعد غدراً ولتلك الفتوى قيمتها إذ إنها تصدر عن فقيه زاهد"(١):

فبـــــادرْ إلـــــى ذبحِـــــه قُرْبـــــةً وضـــــحِّ بـــــه فهـــــو كَـــــبْشٌ ســـــمينْ

وتسهم الكلمتان "قربة، ضحّ" في خدمة هذا المعنى، إذ تحملان دلالة القرب علـى إيجابيتـه إلـى الله والأضحية على فائدتها الإنسانية والاجتماعية. وهذه الإشارات تسير مع رغبة الـشاعر الملحّـة فـي القضاء على هذا النسق الظالم.

لقد بدت حالة الصراع بين الشاعر وبين هذا النسق في سيطرته على الـشاعر وقـسوته فـي التعامل معه. فلقد صرخ الشاعر بحثاً عن الراحة وواجه القسوة والألم بانفعالٍ شديدٍ من خلال الأمـر 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 الناكثين؟ ← استفهام

وكيف تكون لهم ذمة ← استفهام

---

(١) المرجع السابق، ص١١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 انعكاساً حقيقياً لصور الأنساق الأخرى، فقد عكس-بدقة متناهية- 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 مشتركة 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 الطواف في المرايا المتعددة للفعل الواحد.

أما النسق الرابع فيكشف عن حقيقة مغايرة للأنساق السابقة فمقابل القوة هناك يبرز الضعف هنا، ومقابل الظلم يظهر 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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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" ← الشر

٢- نسق الجماعة "اليهود" ← الشر

٣- نسق الفرد "اليهودي" ← الشر

٤- النسق المضاد "المسلمون" ← الخير

وإذا كان الصراع الإنساني في النص السابق بأشكال دينية، واجتماعية، فإنّ الصراع الإنساني الساخر يأخذ حيزاً لا بأس به في الشعر الأندلسي، ويتضمّن إشارات ودلالات متعددة الأبعاد. ولعلّ تعدد المحمولات الدلالية لهذا الصراع يعدُّ طرحاً صريحاً لموقف الإنسان من الإنسان.

يقول المعتمد بن عبّاد[1]:

الملكُ في طيِّ الدَّفاترْ ... فتخلَّ عن قَوْدِ العساكِرْ

طُفْ بالسَّرير مسلّماً ... وارجع لتوديع المنابرْ

وازحفْ إلى جيش المعا ... رِفِ تقْهر الحبرَ المُغامِرْ

واطعن بأطرافِ اليرا ... عِ نُصِرتَ في ثَغْر المحابرْ

---

(١) المعتمد بن عباد، ديوان المعتمد بن عباد، ص ٤٦-٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واضـــــــرب بســـــــكّين الـــــــدّوا ... ة، مكـــــان ماضـــــي الحـــــدّ بـــــاترْ

أوَلَســـــــــــت رَســـــــــــطَاليس إنْ ... ذُكِـــــــرَ الفلاســـــــفةُ الأكـــــــابرْ

وكـــــــذاك إن ذُكـــــــر الخليـــــــ ... ـــــلُ فأنـــــــت نحـــــــويٌّ وشـــــــاعِرْ

وأبـــــــو حنيفـــــــة ســـــــاقطٌ ... فـــي الـــرّأي حـــين تكـــون حَاضـــرْ

مَـــــنْ هـــــرمُسٌ مـــــن سيبويـــــ ... ـــــهِ مَـــــنْ ابـــــنُ فـــُورك إن تُنَـــاظِرْ

هـــــذي المكـــــارمُ قـــــد حويـــــ ... ـــــتَ، فكُـــــنْ لمـــــن حابـــــاك شـــــاكِرْ

اقعـــــــد فإنّـــــــك طـــــــاعمٌ ... كـــاسٍ، وقـــل: هـــلْ مـــن مفـــاخِرْ

فَحَجَبْـــتُ وجـــهَ رِضـــايَ عنْـــ ... ـــك، وكنـــت قـــد تلقـــاهُ ســـافِرْ

أوَلسـت تـذكرُ وقـت لُـو ... رقـــةٍ، وقلبُـــكَ ثَـــمّ طـــائِرْ

لا يســـــــــــتقرُّ مكانَـــــــــه ... وأبـــــوك كالضّـــــرغام خـــــادِرْ

هـــــلاّ اقتـــــديتَ بفعلـــــه ... وأطعْتَـــــه، إذ ذاك آمـــــرْ

قـــد كـــان أبصـــرَ بـــالعوا ... قـــب، والمـــوارِد، والمصـــادِرْ

يطرح نص المعتمد السابق صراعاً بين نسقين يقفان على طرفي نقيض، ويمثّلان رمزين لثقافتين مختلفتين. تنتمي صورة الرمز الأول إلى عالم لا يؤمن بقيمة المعرفة، بل يؤمن- تحقيقاً للنصر- بقوة القيادة العسكرية. بيد أنه يتصارع مع الرمز الثاني/ 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".

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 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

يوضح هذا الشكل رفض الشاعر للعلم والمعرفة، فالمعتمد بن عبّاد مسكون بثقافة العسكر أو قيادتهم وهذا 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 صورة 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.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وإذا 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 عنْكَ، وكنتَ قد تلقاه سافرْ

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

هذي المكارمُ قد حَوَيْتَ، فكُنْ لِمَنْ حاباكَ شاكِرْ

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:

أولَستَ تذكُر وقتَ لو رقةً، وقلبُكَ ثَمَّ طائرْ

(١) الطاعم، المطعوم. الكاسي، المكسو.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

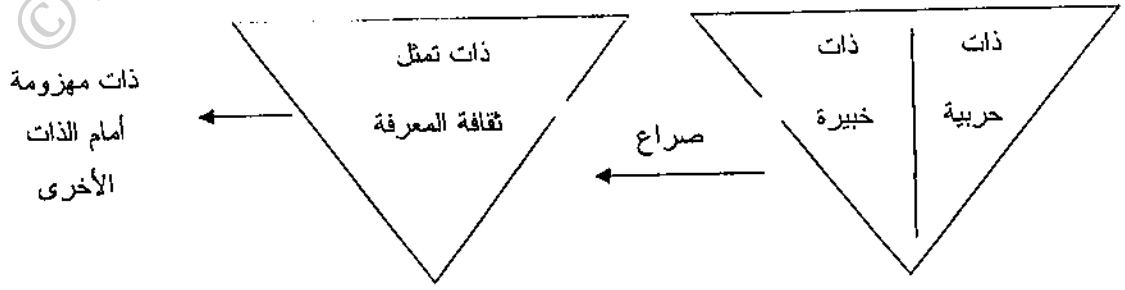
وهذه حال الرمز الأول تهتز ضعفاً، وترتجف خوفاً، وترتبط بالطائر دلالة على ضعفها. في حين أن صورة البطل القوي تستحضر الضرغام رمز القوة والشجاعة "**وأبسوك كالضرغام خادر**".

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

هلاّ اقتديتَ بفعلِه ... واطعتَه، إذ ذاك آمرْ

وقد كان أبصر بالعوا ... قب والموارد والمصادرْ

لقد وضحت هذه الأبيات صورة الصراع بين ذاتين مختلفتين: تمثّل الذات الأولى 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 ينصب اهتمامها الثقافي في توظيف المعرفة العلمية خدمة للملك. وهذه الذوات المتعددة تبرزها الخطاطة التالية:



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويمثّل موقف ابن شهيد من أبي جعفر بن عباس مثالاً على هذا النوع من الصراع، إذ يقول[1]:

أبـــو جَعْفَـــرٍ رجـــلٌ كاتِـــبٌ ... مَلِـيْحُ شَـبَا الخـطِّ حلْـو الخَطَابَـة

تمـــلأ شـــحْماً ولَحْمـــاً وَمَـــا ... يَلِيْـــقُ تملُّـــوه بالكِتَابَـــة

وذو عَـــرَقٍ لَـــيْسَ مَـــاءَ الحَيَـــاءِ ... ولكِنَّـــهُ رشـــحُ فَـــضْلِ الجَنَابَـــة

جـــرَى المـــاءُ فـــي سُـــفْلِهِ جَـــرْيَ لِـــينٍ ... فأحْـــدَثَ فـــي العُلْـــوِ منْـــهُ صَـــلابَة

تقدّم الأبيات محاولة للتقليل من شأن الغير؛ مما ولّد صراعاً بين نـسقين: يمثّـل الأوّل منهما الغياب/ الشاعر "لأن صوته لا يظهر". ويمثّل الثاني الحضور/ أبو جعفـر "لأن اسـمه ظاهر داخل النص". ويقدّم الشاعر لهذا الشخص وصفاً دميماً، يبدو فيه ذا جسم ضخم ورائحة نتنة. ولعلّ هذا الوصف آتٍ من رغبة ابن شهيد في بثّ السخرية من أبـي جعفـر وتـشكيل صورة غير لائقة له.

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 عـدم قبول إبداع الآخرين. وأكثر ما برز ذلك في رسالته "التوابع والزوابع"[2] التي تعكـس فكـره بشكل جيد، فهي إلى جانب امتعاضها بالسخط على الواقع الجديـد، وإيحائهـا "بـشيءٍ مـن

---

(١) ابن شهيد الأندلسي، ديوان ابن شهيد الأندلسي، عني بجمعه: تشارلز بلاث، 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.

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

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المقاومة وعدم الرضا عن هذا التغيير الذي انقلبت معه معايير الحياة"[1] 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"[2].

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 إنّ 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 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

---

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

(٢) المرجع نفسه، ص٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حلو الخطابة ← صفة إيجابية

أمّا باقي الأبيات فتحمل البنية الثانية وهي الحالة المادية الجسدية:

تمـــلأ شـــحماً ولحمـــاً ومَـــا يليـــق تملّـــؤه بالكتابـــة

وذو عَـــرَقٍ لـــيس مـــاء الحيـــاءِ ولكنّـــه رشـــحُ فـــضلِ الجنابـــة

جـرى المـاءُ فـي سُـفْلِهِ جَـرْيَ لِـيْنٍ فأحْـدَثَ فـي العُلْـوِ منـه صَـلابَة

وهنا سرد الشاعر مجموعة من الصفات:

تملأ شحماً ← صورة جسدية دميمة ← صفة سلبية

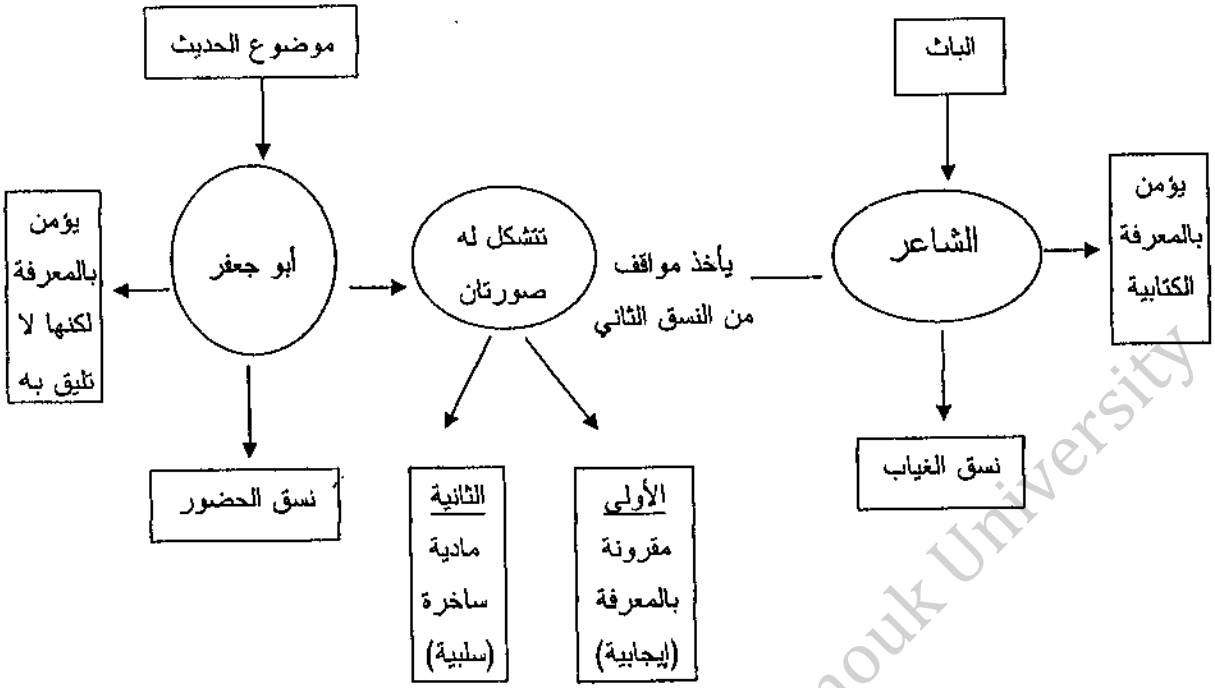
وما يليق تملؤه بالكتابة ←عدم الملاءمة ← صفة سلبية

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 الفعل المعرفي. 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 الآتي:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University



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 ملائم لهذه المهنة؛ لأنّه لا يحسنها وشكله لا يلائمها.

لقد حفل الشعر الأندلسي بكثير من النصوص التي تبرز الصراع بأشكال متعدّدة، ومن أشكال هذا الصراع: صراع الإنسان مع السلطة السياسية. هذه السلطة التي باتت في هذا القرن -الخامس الهجري- سلطة تشي أفعالها بالعمل لصالح نفسها وحماية ذاتها بصرف النظر عن هموم الشعب وحياته. والشعراء لم يكن موقفهم واحداً من تلك السلطة وأمرائها "فهناك من وقف يندد بجرائمهم ويكشف سوءاتهم، لكن مع إقرار بحرج الموقف لأنهم في عصر تمكّن فيه حكامه من غلق الأفواه وقطع الألسن ترغيباً وترهيباً"[1].

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكان السميسر[1] "أحد الشعراء الذين يمثلون هذا الاتجاه تمثيلاً صادقاً...وهو من أبرز شعراء الهجاء في الأندلس"[2]. إذ تحدّث غالب شعره عن موقفه السياسي من الحكام والسياسة آنذاك، حتى طرق صوته الشعري المعارض أسماعَ الملوك والوزراء والولاة؛ مهدداً متوعداً، ومنذراً إياهم بالنهاية المشؤومة. وكي يتضح شكل هذا الصراع ودلالاته داخل النص، يصبح ضربة لازب أن يقدم له الباحث قراءة جديدة انطلاقاً من آراء الشاعر حول مفردات الحكم وأفعال الحكام.

يأخذ البعد السياسي في شعر السميسر حيّزاً كبيراً نظراً لارتباطه بموضوع السياسة. فقد عاش في عصر ملوك الطوائف في ظلّ حاكمَيْن مشهورَيْن، هما باديس بن حبوس صاحب غرناطة [3]والمعتصم بن صمادح صاحب المرية [4]. 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 كلُّ متغلب منهم ما تغلّب عليه، وتقسموا ألقاب الخلافة"[5].

---

(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-سبتمبر ١٩٩٦م، ص٢٠٧-٢٠٩.

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

(٣) 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.

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

(٥) محي لدين 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومهما يكن من أمر فإنّ السميسر قد تفاعل مع الأجواء السياسية بكلماتــه وأشــعاره. وتحوّلت كلماته إلى سلاح يذبّ به عن حقوق مجتمعه، فتسمعه يقول[1]:

نــــادِ المُلـــــوكَ وقُـــــلْ لَهُـــــمْ ... مـــــاذا الـــــذي أحـــــدثْتُمُ

أســـــلَمْتُم الإســـــلامَ فـــــي ... أسْـــــرِ العـــــدا وقعـــــدْتُمُ

وَجَـــــبَ القيـــــامُ علـــــيكُمُ ... إذْ بالنَصـــــــارى قمـــــتُمُ

لا تُنكـــــرُوا شَـــــقّ العَصـــــا ... فَعَصـــــا النبّـــــيّ شَـــــقَقْتُمُ

يُبرز مفتتح هذه الأبيات أحداثاً لا ترغب بها ثقافة الشاعر، لذا تبدو نبرة التهديد عالية في البداية. لقد قدم الشاعر توصيفاً واضحاً لحال الملوك وأفعالهم، فهم الذين سلّموا 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 الملــوك، 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 بالنصارى ← وجب القيام عليكم

شققتم عصا النبي ← لا تنكروا شق العصا

ومن الواضح في شعر السميسر أنه يعيد علينا هذه البنية التوافقية بين السبب والنتيجة، أو الفعل والعاقبة، فها هو يقول[2]:

---

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

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صـــــانَع أدفـــــونش والنّـــــصارى فـــانظرْ إلـــى رأيـــه الـــدبير

وشـــــادَ بُنيانَـــــه خِلافـــــاً لطاعـــــةِ الله والأميـــــر

يبْنـــي علـــى نفْـــسهِ ســـفاهاً كأنّـــــه دودةُ الحريـــــر

دعـــوُه يَبنـــي فَـــسوفَ يَـــدري إذا أتـــت قُـــدرةُ القـــدير

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

أما منطلق الرفض الثاني فإنه مخالفة أمر الله. فلعلّ حديثه في النصين إشارة واضحة إلى عزمه نحو الإصلاح الديني، فمن خلاله يحقّق الحكام 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 بفعل عظيم الإساءة للدين؛ ممّا جعل الشاعر يغضب ويشكّل له صورة ممعنة في التحقير. فهو يبني على نفسه كالدودة:

يبنـــي علـــى نفْـــسه سِـــفاهاً كأنّـــــه دودة الحريـــــرِ

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

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

رَجَوْنـــاكم فمـــا أنْـــصَفْتُمونا وأمّلْنـــــاكُمُ فَخَـــــذلْتُمونا

سَنَـــصْبِرُ والزّمـــانُ لـــه انقـــلابٌ وأنـــتُم بالإشـــارةِ تَفْهَمونـــا

---

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

© Arabic Digital Library Yarmouk University

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

رجوناكم ← فما أنصفتمونا

أملناكم ← فخذلتمونا

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

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

خنْـــتُم فَهُنْـــتُمُ وكَـــمْ أهنْـــتُمْ زمـــانَ كُنْـــتُم بلاعيـــونْ

فـــأنتمُ تحـــتَ كـــلّ تحْـــتٍ وأنـــتم دونَ كـــلّ دونْ

ســـكنْتُمُ يـــا ريـــاحَ عـــادٍ وكـــلّ ريـــحٍ إلـــى سُـــكونْ

تتصدّر الخيانة فعل السلطة، والشاعر يرفض تلك الخيانة؛ لما فيها من أسباب الهـلاك، 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 إلـى مرحلة السكون:

زمان كنتم بلا عيون = حركة أولى

---

(١) المرجع نفسه، ص١٥٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فأنتم تحت كل تحت = حركة ثانية

سكنتـــــــــــــم = حركة ثالثة

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 التـــي تمثّـل أمّته. وقد انضاف إلى ذلك إحساس بحالة اليأس الذي بدأ يتسرّب تدريجياً إلى نفس الشـــاعر حتى وصل إلى نتيجة نهائية تعلن السكون التام: الإهانة الحتمية. وممّا عزّز من فداحة هـــذا الإحساس أنّ الشاعر أخذ يستقرئ تاريخ السلطة، ويذكر حالات الفعل التـــي اقترنـــت بهـــا، والمتمثّلة بالخيانة، والإهانة، وذلّ الإسلام، وتسليمه. وكانت نتيجة ذلك أنه رَبَطهـــم بصـــورة 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 التغييـــر الـــذي يرغب بإجرائه على ثقافة السلطة كي تتمتع بأسباب الحماية والطمأنينة والكرامة.

لقد أبدى الشعراء في هذه الصراعات رفضهم لصنيع المجتمع، ورغبتهم في تغييرها. فهم يمثّلون حركة صدامية مع باقي العناصر المتشكلة في بنية النصـــوص، والحـــال التـــي يريدونها حال من نوع خاص، إنّها الحال المثال التي تضع المجتمعات الأندلسية في مصـــاف متقدمة وتحمل في مضمونها دعوة إلى السلطة باجتناب الخطأ أو العثار؛ كي لا يأتي عليهـــا الزمان، فيجرّدها من صلاحيتها وجبروتها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني

الصراع مع المكان

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المكان بالنسبة لأيّة أمّة تعبير "عن أطوار حضارتها وتاريخها وأخلاق أهلها وتقاليدهم وشعائرهم وكذلك نظرتهم إلى حاضرها ومستقبلها"[1] و"تجسيد لإرادتها وفكرها وعقليتها في مسيرة التاريخ العام للإنسانية"[2].

وقد 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؛ فالشاعر "لا يتصوّر الفن عملاً فردياً بل يتصوّره نوعاً من النبوغ في تمثّل أحلام المجتمع ومخاوفه وآلامه"[3].

إنّ "العلاقة التي تربط الشاعر بالمكان هي الذكريات والتأملات، وعندما يشعر بأنّ هناك فاصلاً بفصله عن المكان يبدأ يتوسّل له ويناجيه؛ لأنّ ليس من السهل عليه أن يتخلّى عن هذا المكان الذي يعني له أشياء كثيرة جدّاً"[4].

ينعكس بسبب ذلك أثر المكان 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.

---

(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) مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١م، ص ٥٣-٥٤.

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتزداد أهمية المكان 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:

أولاً: الإنسان والمكان: الغربة والاغتراب:

كثرت أقوال شعراء المشرق عن غربتهم عن المكان "وعلى الرغم مِن 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"(١).

ولقد نتج عن الغربة التي حلّت بالشاعر الأندلسي تحوّلُ المكان، وتغيُّرُ معالمه، وخلْقُ ظروف جديدة لا تلائمه؛ فرآه مكاناً متبدلاً ليس هو المكان المعهود في ذاكرته. وهذه الدراسة ستعمل على إبراز موقف الشاعر من هذا الفعل المناوئ، وكيف حاول مقاومة الغربة النفسية القاهرة المفروضة عليه.

يقول ابن حزم الأندلسي(٢):

---

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

(٢) 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سلامٌ على دارٍ رَحَلْنا وغودِرَت ... خلاءً من الأهلين موحشةً قَفْرا

تراها كأنْ لم تكسنْ بالأمسِ بلْقَعاً[1] ... ولا عمرتْ من أهلها قبلنا دَهْرا

فيا دارُ لم يقفرك منّا اختيارُنا ... ولو أنّنا نستطيعُ كُنْتِ لنا قبرا

ولكنّ أقداراً من اللهِ أُنْفِذَتْ ... تدمّرُنا طوعاً لِمَا حلّ أو قَهْرا

ويا خيرَ دارٍ قد تُرِكْتِ حميدةً ... سَقَتْكِ الغوادي[2] ما أجلّ وما أسرى

ويا مُجْتلى تلك البساتينِ حفُّها ... رياضُ قوارير غدتْ بعدنا غَبرا

ويا دهرُ بلِّغْ ساكنيها تحيّتي ... وإنْ سكنوا المروين[3] أو جاوزوا النهرا

فصبراً لِسَطْوِ الدهر فيهم وحكمِه ... وإنْ كان طعمُ الصبرِ مستثقلاً مُرّاً

لئنْ كان أظمانا فقد طال ما سَقى ... وإنْ ساءنا فيها فقد طال ما سَرّا

وأيّتها الدارُ الحبيبةُ لا يَرِمْ ... ربوعَكِ جَوْنٌ[4] المُزْنِ[5] يهمي بها القَطْرا

كأنّك لم يسكنْك غيْدٌ أوانِسٌ ... وجيدُ رجالٍ أشْبَهوا الأنجمَ الزّهْرا

تفانوا وبادُوا واستمرّت نواهُمُ ... لمثلهم أسكبتْ مُقْلتيَ العبْرى

سَنَصْبِرُ بعدَ اليسْرِ للعسْرِ طاعةً ... لعلَّ جميلَ الصبرِ يعقبنا يُسْرا

وإني ولوْ عادتْ وعدْنا لعهْدِها ... فكيفَ بمنْ مِنْ أهلها سَكَنَ القَبْرا

ويا دَهْرَنا فيها متى أنت عائدٌ ... فنَحْمَدَ منْكَ العوْدَ إنْ عدْتَ والكَرّا

---

(١) بلقعاً: البلد الخالي من كل شيء.

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

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

(٤) جون: الأسود.

(٥) المزن: جمع مزنة، السحاب يحمل ماء.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيـــا ربَّ يـــومٍ فـــي ذراهـــا وليلـــةٍ وصَـــلْنا هنـــاك الـــشمسَ بـــاللهو والبـــدرا

فواجسْميَ المـــضنَّى وواقلْبـــيَ المُغْـــرى ووانفْـــسيَ الثكْلـــى وواكبـــديَ الحَـــرّى

ويا هَمَّ ما أعْدى، ويا شـــجو مـــا أبْـــرا ويا وجْدُ ما أشـــجى، ويـــا بـــينُ مـــا أفـــرا

ويا دهرُ لا تبعَـــدْ ويـــا عهـــدُ لا تحُـــلْ ويـــا دمـــعُ لا تجْمَـــدْ، ويـــا ســـقمُ لا تَبْـــرا

سأندُبُ ذاكَ العهدَ ما قامـــتْ الخـــضرا[1] على الناسِ سَـــقفاً واســـتقلّتْ بنـــا الغبْـــرا[2]

يمثّل السلام "سلام على الدار"، لحظة اغتراب الإنسان عن المكان/ الـديار. ويبـدي اعترافاً بخلائه وخوائه ما دام الإنسان-العنصر الذي يقيم الحياة فيه ويجعله مشعّاً بهـا- قـد 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 صـــعبة فـــي المكـــان "فيـــا دار لـــم يقفـــرك منـــا 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 أوالعجز عن الفعل "فصبراً لحكـم الدهر فيهم وحكمه"

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

---

(١) الخضرا: السماء.

(٢) الغبرا: الأرض.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولاً: تبدى حرص الشاعر في وقفته على ذكر الأماكن بأسمائها، فقد أوحى حديثه بمعرفةٍ دقيقة لها، بيد أنّه يسمي بعض مواقعها "دار، البساتين، رياض، ربوعك". وهنا ينقسم المكان- في خياله-إلى مكانين. يرتبط أولهما بقيام الحياة واستقرار المجتمع، ويتصل بالحياة الإنسانية السعيدة التي تخصب وتخضر كما يظهر في كلمات " ربوعك: ديمومة الربيع، البساتين، الرياض" ويرتبط ثانيهما بالمشهد الآني الذي يُذكّر الشاعر بالنزوح والغربة، ويثير أحزانه وآلامه.

ثانياً: إصراره على حب المكان حتى لو كان مكاناً يلقى فيه حتفه "ولو أننا نستطيع كنت لنا قبرا"، وهذا رد فعل صريح على رفض الاغتراب وعدم قبوله.

ثالثاً: استخدم الدهر قوةً غيبية توصل صوته إلى المكان، حيث الصحب والأهل. بيد أن الدهر سبب في عذابهم جميعاً "فصبراً لسطو الدهر فيهم وحكمه" جعله الشاعر 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.

إنّ الدهر ليبدو قوة عظيمة يستجديه الشاعر؛ لأنّه يعلم ما يشكّله من قوة تغيّر وتحوّل الإنسان والمكان معاً؛ فنلفيه في النص متحولاً متبدلاً يعكس أثره على الإنسان دلالة على تحكّمه في الحياة. ويكرّر الشاعر ذكره بدلالات ثانية تبرز موقفه أكثر، فقد عنى الماضي الذي عاشه الشاعر ويتمناه "يا دهرنا متى أنت عائد...ويا دهر لا تبعد".

وإلى جانب 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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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"(١).

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"(٢).

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 أخرى تبعث الحياة وتقيمها من جديد، وهي ممكنات مختلفة عما اشترك المكان في صنعه، 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...

---

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

(٢) المرجع نفسه، ص٥٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأيتها الدار الحبيبة...

وكي يدعّم صوتَ النداء جعل من السقيا دعاءً استمطارياً أضفى على المكـــان بعـداً حياتياً "سقتك الغوادي ما أجل وما أسرى". قصد حماية ذاته من فظاعـــة الغربـــة وأحزانهـــا. فالسقيا وإنْ كانت اعترافاً بزوال الحياة الإنسانية، إلا أنّها محاولة لاسترجاعها، وبوح بحبهـــا والتمسّك بها؛ لذا يبدو الشاعر مسكوناً بمشهد السحاب يكرّر ذكره تعبيراً عن أملـــه باســـتعادة الحياة الماضية.

إنّ الحزن-الغربة- الذي حلّ بالشاعر ليرعبه بوسمه حالة عزلة عن مكـــان الألفـــة، فالمكان "الذكرى" والبعد عنه نقيضان لا يلتقيان ويضعان الشاعر بين إحـــساسين متناقـــضين: تتجلى في الأول صورة الحياة التي يأمل بها، وهي مليئة بالنشاط والأهل، أما الثاني، فينبنـــي 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 القـــصيدة الأندلسية.

يقول ابن زيدون[1]:

سقى الغيثُ أطلال الأحبَّةِ بالحِمَى

وحَاكَ عليها ثوبَ وشيٍ مُنَمْنَمَا

وأطلَعَ فيها للأزاهيرِ أنْجُمَا

فَكَمْ رَفَلَتْ[2] فيها الخرائدُ[3] كالدُّمى إذ العيشُ غَضٌّ والزّمانُ غُلامُ

---

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

(٢) رفلت: مشت متبخترة تجر ثوبها.

(٣) الخرائد: الفتيات الحييات أو الأبكار.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يشكّل 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 يردّدها بشكل مستمر، فها هو ابن زيدون يستند إليها في مقاومة المكان الذي كان مليئاً بالأحبة والأهل وأصبح خالياً منهم جميعاً، فأثار خلوُّه الشاعرَ ودفعه لإعادة الحياة حيث سُلبت.

ومادام ابن زيدون عاش ذكريات جميلةً في هذه الأطلال فإنّه سينجذب لها انجذاباً روحياً؛ لأنّ الأحبة مثير طبيعي لعاطفته، والأطلال مثير متخيّل لها وتفسير ذلك أنّهم بعيدون عن الشاعر، وديارهم تثير مشاعر حبه لهم.

إنّ "الإحساس بالغربة، وهي الانفصال عن الواقع الحاضر، والاتحاد بالماضي 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.

---

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بناء على ذلك، تكون الأطلال رمزاً للأحبة، وسقياها رمزاً للرغبة 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[1]:

سَقَى جَنَبات القصر صوبُ الغمائِمِ

وغنّى على الأغصانِ ورقَ الحمائِمِ

بقرطبة الغرّاءِ دارِ الأكارِمِ

بِلادٌ بها عَقّ[2] الشَّبابُ تمائِمي وأُنجَبَني قومٌ- هناك- كِرَامُ

يؤكّد 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 سيجعل 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 كرلم" جاء بمثابة الإخبار عن معرفةٍ وحبٍ لهؤلاء الأهل. وقد أطّره بالمكان "موقع الحدث في الماضي المفقود":

بِلادٌ بها عَقَّ الشَّبابُ تمائِمي وأُنجَبَني قومٌ- هناك- كِرَامُ

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

---

(١) ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ورسائله، ص١٢٩.

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول ابن شهيد[1]:

هاتيـــك دارُهُـــمُ فقِـــفْ بمعانِهـــا ... تَجِـــد الـــدموعَ تجـــدُّ فـــي هَمَلانِهـــا

عُجْنـــا الركـــابَ بهـــا فهـــيَّجَ وجـــدَنا ... بمَـــنٌ ذَعـــرْنَ الـــسِّرب مـــن إدمانهـــا

دارٌ عهدتُ بهـــا الـــصِّبا لـــي دوْحَـــةً ... أتفيَّـــأُ الفَرَحـــاتِ مـــن أفْنانهـــا

أرْعـــي علـــى بقـــرِ الأنـــيسِ بجوِّهـــا ... وأُحكِّـــمُ الـــصَّبَوات فَـــي غزلانهـــا

وإذا تهـــادتْ بالـــشموس نواعِمـــاً ... فيهـــا الغُـــصُونُ جنيـــتُ مـــن رمّانهـــا

قضت النـــوى بـــذياد رَجّـــحِ عيـــنِهمْ ... ظُلْمـــاً وكـــان الـــدَّهرْ مـــن أعوانِهـــا

زَجَروا اغترابـاً مـــن نعيـــب غُـــرابِهم ... وقـــضوا ببـــينٍ مـــن مغـــرِّد بانِهـــا

فبدا لهـم وجـــهُ الفِـــراقِ موقَّحـــاً[2] ... آتٍ علـــى خبَـــرِ النـــوى بعيانِهـــا

يقـــذِفْنَ دُرَّ الـــدمْعِ فـــي يـــوم النـــوى ... عـــن جُمَّـــةٍ لَعِـــبَ الأســـى بجُمانهـــا

ودَّعتُهمْ وبنـــاتُ قـــرْحٍ[3] فـــي الحَـــشا ... دون الـــضلوع تَـــشُبُّ مـــن نيرانهـــا

وأسَـــلْتُها ذَوْبَ الجفـــونِ كأنَّهـــا ... أيـــدي بنـــي المنـــصور فـــي سَـــيَلانِها

يـــا صـــاحبيَّ إذا ونَـــى[4] حادِيكُمـــا ... فتنَـــشَّقَا النَّفَحـــاتِ مـــن ظيَّانِهـــا

وخـــذا لمُرتَبَـــعِ الحِـــسانِ فربَّمـــا ... شَـــفَعَ الـــشبابُ فكنـــتُ إلـــفَ حِـــسانِها

عاودتُ ذِكْرَ العيشِ فيه ومـــا انقـــضى ... من صَـــبْوتِي وطويْـــتُ مـــن أزمانِهـــا

فبكَيْتُ مـــن زمَـــنٍ قَطعـــتُ مـــراحلاً ... وشـــبيبةٍ أخلقْـــتُ مـــن ريْعانِهـــا

---

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

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

(٣) قرح: الجرح.

(٤) ونى: ضعف.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ورعيتُ من وجهِ السّماءِ خميلةً[1] خضراءَ لاحَ البدرُ من غدرانها

وكأنّ نثرَ النّجْمِ ضأنٌ وسْطَها وكأنما الجوزاءُ[2] راعي ضانِها

وكأنّما فيه الثُّريّا جوهرٌ نَثَرتْ فرائدَهُ[3] يدا دَبَرانِها[4]

وكأنّما الشِّعرَى[5] عقيلةُ معشرٍ نزلتْ بأعلى النّسْرِ من ولدانِها

وكأنما طُرُقُ المجرّةِ[6] مَنْهَجٌ للعامريّةِ ضاءَ مِن فَنْيانِها

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

---

(١) خميلة: الأرض السهلة الطيبة يشبه نبتها خمل القطيفة.

(٢) الجوزاء: برج من بروج السماء.

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

(٤) 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.

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

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالشؤم؛ لأنّه "إذا بان أهل الدار للنجعة، وقع في مرابض بيوتهم...فيتشاءمون بـــه ويتطيـــرون منه، إذ كان لا يعتري منازلهم إلا إذا بانوا فسموه غراب البين"[1].

يُبدي الشاعر في مفتتح النص إشارة إلى الديار ويأمر بالوقوف عليها، فقـد أصـبحت خلاء "ممن ذعرْن السّربَ من إدمانها" بعد أن كانت نابضة بتجربة إنسانية عميقة بين الـشاعر 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 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 هنـاك، ومـا يعيشه ذكرى غير متحققة آنياً، وحينما مرّ به الشاعر لم ير سوى القِدَم والبلاء " ممن ذعـرن 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 يعمّـق فيـه الحـب والانتماء وحلم الفرد مع الجماعة، فلا يبقى مكان أحادي التجربة، بل يتحوّل إلى عامل ربـط بين بني الإنسان.

ويزداد حزن الشاعر في اللحظة التي يمر بها على معالم المكان "عجنا الركاب فهـيج وجدنا"؛ لأنّه لم يره كما كان عليه. بل وجده خاوياً يثير القلق؛ لأن الخواء ابتعاد وغربة وتوليد للإحساس بالخوف من تغييب حياة الإنسان وزوالها.

---

(١) 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"

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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

يشكّل فعل الإنسان "عجنا" أولى ممكنات 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 شكل 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

---

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"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:

ورعيْتُ من وجهِ السّماءِ خميلةً خضراءَ لاحَ البدرُ من غدرانها

وكأنّ نثرَ النّجْم ضأنٌ وسْطَها وكأنما الجوزاءُ راعي ضانِها

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكأنّمـــا فيـــه الثُّريّـــا جـــوهرٌ نَثَـــرَتْ فرائـــدَهُ يـــدا دَبَرانِهـــا

وكأنّمـــا الـــشِّعرَى عقيلـــةُ معـــشرٍ نزلـــتْ بـــأعلى النَّـــسْرِ مـــن ولـــدانِها

وكأنمـــا طُـــرُق المجـــرَّةِ مَـــنْهَجٌ للعامِريَّـــةِ ضـــاءَ مِـــن فَنْيانِهـــا

لقد كان مشهد السّماء/ المكان مليئاً بالضوء والإنارة للقضاء على الظلام بما يمثّل مـن سكون تام. وكان-في ذات اللحظة- تجسيداً لأمل الشاعر في الحياة وتجديدها، فبروز السضوء "البدر، النجم، الثريا، فرائده، دبرانها، الشعرى، المجرّة" أضحى وسيلة معرفية لـدى الـشاعر يُبقي بواسطتها المكان مشعاً بالنور والحياة.

ثانياً: الإنسان والمكان: الصراع والفعل القاهر:

يُحدث إقفار المكان قهر الإنسان في كثير من الشعر الأندلسي، إذ مثّل عنـصر قـوة يدحره ويبعده ليُحِل مكانه حياةً أخرى قوامها عالم الحيوان. وهذا ما صنعه ابن دراج القسطلي في قوله[1]:

ويا لـديار اللهـو أقْـوتْ[2] رُسُـومُها ومَحَّتْ[3] مغانيهـا وصَـمَّ صَـدَاها

وخبّر عنها سَـحْق[4] أثْلـم[5] خاشـعٍ كهالـةِ بـدرٍ بـشَّرتْ بحياهـا

---

(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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيـــا حبَّـــذا تلـــك الرســـومُ وحبّـــذا نـــوافحُ تُهْـــدِيها إلـــيَّ صَـــبَاها

تهادِى المها الوحشيُّ فـــي عَرَصـــاتِها يذكرُنيـــــه آنســـــاتُ مهاهـــــا

ومبتســـم الأحبـــاب فـــي جنباتهـــا أقـــاحٍ[1] كســـاهنَّ الربيـــع رُباهـــا

دعوتُ لها سُقيا الحيـــا ودعـــا الهـــوى وبَرْحُ الهوى دمعـــي لهـــا فســـقاها

وقـــد أســـتقيد الحُـــورَ فيهـــا بِلِمّـــةٍ تَبارى نفوسُ العِينِ[2] نحو فِـــدَاها[3]

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

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

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

وبالـــديار اللهـــو أَقْـــوتْ رُسُـــومُها ومَحَّـــت مغانيهـــا وصَـــمَّ صَـــدَاها

فالفعلان "أقوت، محّت" يكشفان تحول الجهد الذي بذله الإنسان من أجل تشكيل المكان إلى تهدّم ورماد عفا عليهما الزمن، ووفق ذلك نجد كل شيءٍ يخضع إلى التحـــول، فالرســـوم أقوت والمعاني محّت والصوت أصمّ والمكان بكليته أصبح بقايا تذروها الرياح وقد خبر عنه سحق أثلم خاشع. وهذا التحول يمثّل بلا ريب تغييب الفعل الإنساني داخل المكان.

---

(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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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:

فيا للشبابِ الغضِّ أنْهَجَ بُرْدُهُ ... وبالرياض اللهو جفَّ سَفَاها[3]

وما هي إلا الشمسُ حلّت بمفرقي ... فأعشى عيونَ الغانيات سَنَاها

---

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

(٢) المرجع نفسه، ص٢٩٦.

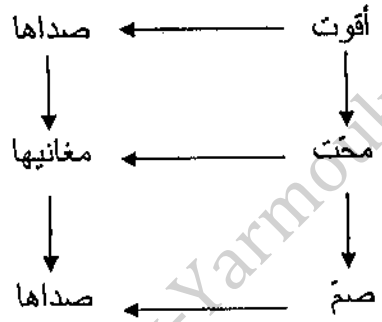
(٣) السفا: اسم كل ما تسفي الريح، أي: تحمل وتذرو.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعين الصبا عـــار المشـــيبُ ســـوادها فَعَـــنْ أيِّ عـــينٍ بعـــد تلـــك أراهـــا؟

ســـلامٌ علـــى شـــرخ الشـــباب مُـــردَّدٌ وآهـــاً لوصـــل الغانيـــات وآهـــا

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 يشير المرء إلى أنّ ابن دراج عبّر عن مكان الأعداء الذي تحوّل بفعل الإنسان/ الممدوح إلى ديارٍ عفت ودرست. نحو قوله[١]:

مَعَاهِدٌ قـدْتَ فيهـا الخَيْـلَ فانْقَلَبَـتْ مثـلَ الرُّبـوعِ محـا آثارَهـا القِـدَمُ

عَفَتْ معالمُهـا مـن بعـدِهِمْ سُـحُبٌ صوبُ الصَّوارمِ منها والقَنـا دِيَـمُ[٢]

لا يسـألون لهـا رسْـماً بقاطِنِـه إلاّ أجـابتْهُمُ الأشـلاءُ والـرِّمَمُ[٣]

ولا تُخُـبُ[٤] مطايـاهُمْ علـى بَلَـدٍ إلا استُبيرَتْ بأدنى وَخْدِها[٥] اللِمَـمُ[٦]

غادَرْتَهـا موحشـاتٍ بعـدَ آنِسِـها والأرضُ خاويةٌ[٧] منهم بمـا ظَلَمُـوا

---

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

(٢) ديم: جمع ديمة، السحابة.

(٣) الرمم: جمع رِمّة، البالي من كل شيء.

(٤) تخب: تسرع.

(٥) وخدها: ضرب من سير الفرس.

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

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 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 يغيّر أعظم الأشياء حتى المكان.

وفي قصيدة من قصائد ابن شهيد نجده يكشف ما يحدث للمكان إذا رحل عنه الإنسان، يقول ابن شهيد[1]:

منازِلُهمْ تَبْكي إلَيْكَ عَفَاءَهَا ... سَقَتْهَا الثُّرَيَّا بِالعَرِيِّ[2] نِحَاءَهَا

---

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

(٢) العَرِي: الريح الباردة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أَلَثَّتْ[1] عَلَيْهَا المُعْصِرَاتُ[2] بِقَطْرِهـا ... وَجَرَّتْ بِها هوْجُ الرِّيـاحِ مُلاءَهـا[3]

حَبَسْتُ بِهـا عَـذْواً زِمَـامَ مَطِيَّـي ... فَحلَّـتْ بِهـا عَينـي علـيَّ وكاءَهـا

رأَتْ شَدَنَ[4] الآرامِ في زَمَنِ الهَـوَى ... وَلَمْ تَرَ لَيْلَى فهْـي تَسْـفَحُ[5] ماءَهَـا

خليلـيَّ عُوجَـا بَـارَكَ الله فيكمـا ... بِـدَارَتِها الأُولَـى نُحَـيِّ فِنَاءَهـا

ولا تمنَعـاني أنْ أجُـودَ بِـأَدْمُعٍ ... حَوَاهَا الجَوَى[6] لمَّا نظرْتُ جواءَها[7]

فأُقْسِمُ مـا شِـمْتُ الغَـداةَ وُقودَهـا ... وقد شِمْتُ مَارَابَ الحِمَـى وأَسـاءها

مَيـادينُ أفْـراسِ الصَّـبا ومَرَاتِـعٌ ... رتَعْـتُ بهـا حتَّـى أَلِفْـتُ ظباءهـا

فلَـمْ أرَ أسْـراباً كأسْـرابِها الـدَّمَى ... ولا ذئبَ مِثلي قد رَعَـى ثُـمَّ شـاءَها

ولا كضَلالٍ كـان أهْـدى لصَـبْوَتي ... لِيَـالِيَ يَهْـديني الغَـرامُ خِباءَهـا

وما هـاجَ هَـذا الشَّـوْقَ إلا حمـائمٌ ... بَكَيْـتُ لهـا لَمَّـا سَـمِعْتُ بُكَاءَهـا

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

---

(١) الثّت: دامت أياماً ولم تنقطع.

(٢) المعصرات: السحائب تعتصرها الرياح بالمطر.

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

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

(٥) تسفح: تصب.

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

(٧) جواءَها: الواسع من أوديتها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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

أولاً: الإنسان: 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 تمنعاني أنْ أجودَ بأدْمُعٍ حَوَاهَا الجَوَى لمَّا نظرْتُ جواءَها

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 يخيّل هذا العنصر ليأنس به.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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: المكان: 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:

ألَثَّتْ عليها المعصراتُ بقطرها وجرَّتْ 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. ويخضع المكان وفق ذلك لعوامل الطبيعة وما نتج عنها من امّحاء عظيم أدى إلى ارتحال الإنسان؛ مما يُشعر الشاعر بحزن عميق يعمّق الغربة، ويجعل البون النفسي شاسعاً بينهما.

ثالثاً: الحيوان: 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:

رأتْ شَدَنَ الآرامِ في زَمَنِ الهَوَى ولَمْ تَرَ لَيْلَى فهْيَ تسْفَح ماءَهَا

وهنا نلمح ما طرأ على الحياة من استبدالٍ غيّرها من الإنسان إلى عالم الحيوان في إطار المكان ذاته. وهذا من الممكن أن يشير إلى عجز الإنسان عن مواجهة الحياة الجديدة،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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. وتأسيساً 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 هذه القصور فجأة من أشكال الجمال والروعة، وألوان الحياة الطيبة. فإنّ هذا– ودون أدنى شك– سيورث الشعراء الحزن والألم، ويجعلهم يقفون عليها نادمين على 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[1]:

---

(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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قصورٌ خلتْ من ساكنيها فما بِها ... سوى الأدم[1] تمشي حول واقفة الدمى

يُجيبُ بها الهام[2] الصدى ولطالما ... أجابَ القيانُ الطائرَ المترنّما

كأنْ لم يكنْ فيها أنيسٌ ولا التقى ... بها الوفدُ جمعاً والخميسُ عرمرما

ولا حلّتْ الآمالُ فيك ثباثباً[3] ... فقامتْ إليها المكْرماتُ لما لما

ولا اخضرَّ روضٌ في رُبَاها فخلتَه ... توشّح منهم لا من النورِ أنعُما

ولا انعطفتْ فيه الغصونُ فعانقتْ ... وشيجاً[4] بأيدي الدارعين مقوّما

ولا حَبَسَتْ بيضُ الظبى من فرندها ... سوالفَ باتَ الدرُّ فيها منظّما

ولم تخفق الراياتُ فيها فأشْبهتْ ... قوامَ الطيرِ في ذرى الجَوِّ حُوَّما

ولا جرَّ فيها صعدةَ الرمحِ خلفَه ... فتاها فقلتُ: الصل[5] أتبع ضيغما[6]

ولم يصدع النقع المثار سنانه ... كما صدع الظلماءَ برقٌ تضرما

ولا صوِّرت في جسمه الدرعُ شكلَها ... فأشبه مما صوِّرت منه أرقما[7]

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

---

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

(٢) 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.

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

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

(٥) الصل: الحية من أخبث الحيات.

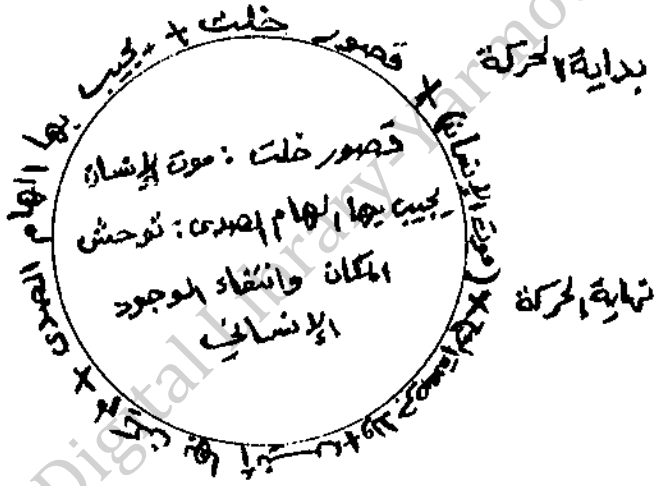
(٦) ضيغما: الأسد الواسع الشدق.

(٧) أرقما: أخبث الحيات.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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، كما نلاحظ في هذا الشكل:



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.

ومما يدعم فكرة التحول السلبي للمكان كثافة الحضور لحرف الواو "العطف"، فربما 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 النقى

ولا اخضر روض في رباها

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا انعطفت فيه الغصون...

ولا حبست بيض الظبي من فرندها....

ولم تخفق الرايات.....

ولا جر فيها.....

لقد تأثّر الشاعر بحالة التحول الطارئة على المكان. فأصيب بخيبة أملٍ فادحةٍ 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 السرمحِ خلفَه ... فتاها فقلتُ: الصل أتبع ضيغما

ولم يصدع النقع المثار سنانه ... كما صدع الظلماءَ برقٌ تضرما

ولا صوِّرت في جسمه الدرعُ شكلَها ... فأشبه مما صوِّرت منه أرقما

ويثير 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 وتحوّلاً من حياة القصور إلى نفيٍ وعذاب، بات الشاعر الأندلسي رافضاً له كارهاً لقيوده، فحاول مقاومته بأدوات ثقافية، ستوضحها الدراسة الحالية من خلال المثالين القادمين.

يقول المعتمد بن عبّاد[1]:

---

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بكيتُ إلى سِرْبِ القطا إذْ مَـرَرْنَ بـي ... سَوارِحَ، لا سجنٌ يعـوقُ ولا كَبْـلُ

ولـم تـكُ- واللهُ المعيـذُ- حَـسَادَةً ... ولكنْ حنيناً أنّ شـكْلي لهـا شَـكْلُ

فأسْرِحُ لا شملي صـديعٌ، ولا الحـشا ... وجيعٌ، ولا عينـايَ يُبكيهمـا ثُكْـلُ

هنيئـاً لهـا أنْ لـم يُفـرِّق جميعُهـا ... ولا ذاقَ منْها البعد عن أهلهـا أهـلُ

وَأنْ لـم يبـتْ مِثْلـي تطيـرُ قلوبُهـا ... إذا اهتزَّ بابَ السّجنُ أو صلْصلَ القُفْلُ

ومـاذاك ممـا يعْتَريني، وإنّمـا ... وصفْتُ الذي في جِبِلّةِ الخلْق مِن قبلُ

لِنَفْـسي إلـى لُقْيـا الحِمـام تـشوُّقٌ ... سوايَ يُحبّ العيشَ في ساقِه حَجْـلُ

ألا عَـصَم اللهُ القَطـاَ فـي فِراخِهـا ... فإنّ فِراخي خانَهـا المـاءُ والظِّـلُّ

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 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:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١-الحركة الأولى: وتمثّلها الأبيات التالية:

بكيتُ إلى سِرْبِ القطا إذْ مَـرَرْنَ بـي ... سَوارِح، لا سجنٌ يعـوقُ ولا كَبْـلُ

ولـم تـكُ- واللهُ المعيـذُ- حَـسَادَةً ... ولكنْ حنيناً أنّ شـكْلي لهـا شَـكْلُ

فأسْرِحُ لا شمْلي صـديقٌ، ولا الحـشا ... وجيعٌ، ولا عينـايَ يُبكيهمـا ثُكْـلُ

هنيئـاً لهـا أنْ لـم يُفـرّق جميعُهـا ... ولا ذاقَ منْها البعدَ عَن أهلهـا أهـلُ

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 تبرز 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 يشكّله المكان على الإنسان/الشاعر حتى حاول الخروج منه والابتعاد عنه. وثقافة الشاعر هنا لم تبن إلا على الأماني العراض في مواجهة قهر المكان وقوته "ولكن حنيناً أنّ شكلي لها شكل".

٢- الحركة الثانية: تشمل الأبيات التالية:

وَأنْ لـم يبـتْ مِثْلـي تطيـرُ قلوبُهـا ... إذا اهتزّ بابُ السّجنُ أو صَلْصَلَ القفْلُ

ومـاذاك ممـا يَعْتَرينـي، وإنّمـا ... وصفْتُ الذي في جِبِلّةِ الخلْق مِن قبلُ

لِنَفْسي إلـى لُقْيـا الحِمـام تـشوُّقٌ ... سوايَ يُحبّ العيشَ في ساقِه حَجْـلُ

ألا عَـصَمَ اللهُ القَطـاً فـي فِراخِهـا ... فإنّ فِراخِي خانَهـا المـاءُ والظِّـلُّ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في هذه الحركة تبدو ثقافة الشاعر مناوئة لثقافته في الحركة السابقة فالأماني المبتغـاة 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 صـريح بالهزيمة النكراء. غير أنه يملك إرادة المقاومة باستخدام الأسلوبين التاليين:

١- امتلاء الذات وعظمتها قصد إبعاد الخوف. وهذا أسلوب مـن أسـاليب التحدي: "وما ذاك مما يعتريني"

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

ومن المشاهد الحزينة التي تثقل ويلات السجن وما يمنى به الشعراء من عذاب قـول ابن شهيد[1]:

فِـراقٌ وشـجوٌ واشـتياقٌ وذِلّـةٌ وجبّـارُ حُفّـاظٍ علـيّ عتيـدُ

فمـنْ مُبلـغُ الفتيـانَ أنّـي بعـدَهمْ مُقـيمٌ بـدار الظـالمينَ طريـدُ

مقـيمٌ بـدارٍ سـاكنوها مـنَ الأذَى قيامٌ علـى جمْـر الحِمَـامِ قُعـودُ

---

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وَيُسمعُ للجنّانِ في جَنَباتِها بسيطٌ كترجيعِ الصدى ونشيدُ

وما اهتزّ بابُ السجنِ إلا تفطّرتْ قلوبٌ لنا خوفَ الرّدى وكبودُ

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. والاستفهام في مفتتح البيت الثاني يشي بالرغبة العارمة في استعادة أيام الصحب والفتوة. وهذا اعتراف بعزلة الشاعر وغربته اللتين يفرضهما السجن.

وينمو 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:

وما اهتزّ بابُ السجنِ إلا تفطّرتْ قلوبٌ لنا خوفَ الرّدى وكبودُ

ويعظُم الإحساس بسلبية المكان حينما يكتسب 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 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.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

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 نفسه.

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[1]:

إنّي ذكرتُك بالزّهْراءِ مُشْتاقاً ... والأفْقُ طلقٌ ومرأى الأرضِ قد رَاقا

وللنسيم اعتلالٌ في أصائلِه ... كأنّه رقّ لي، فاعتلّ إشْفاقا

والروضُ عن مائه الفضّيّ مبتَسِمٌ ... كما شققْتَ عن اللّبّات أطْواقا

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،

---

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

© Arabic Digital Library Yarmouk University

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. يتمثّل 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 شبّهه بنحور النساء اللواتي يلبسن الأطواق.

* * *

بنيت العلاقة بين الإنسان والمكان- حسب ما بيّنته الأمثلة السابقة- على لحظة تعرّي 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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المكاني. حتى استطاع أن يؤثّر فيه بعد أن تسلّح بفكرة الحياة وبعثها. فالإقفار الـذي خلّفـه المكان بطرد الإنسان يولّد سكونية رتيبة تبعث على الموت والرهبة؛ ممـا يخيـف الشـاعر 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 بينهمـا؛ لأن الإنسـان يشـعر بالراحـة والطمأنينة في المكان الذي يخلق له الأجواء الملائمة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث

الصراع مع الزمان

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النسق الزمني وأنماط الصراع الإنساني:

ليس غريباً أن يتّخذ الزمن في النصّ الشعري نظاماً له حضوره في خيال الإنسان العربي، خاصّة إذا تعلّق بموضوعات الحياة، أو ما يقع فيها من صراعات. بيد أنّه رأى في الزمن قوة تهدّد حياته وبقاءه واستقراره.

تقوم العلاقة بين الزمان والإنسان على الخوف من قوة لا قبل له بهـا تتحوّل إلى هاجسٍ يقلقه وقدرٍ لا مفرّ له منه، يبدو أمامها "نقطة صغيرة في محيط واسع، تهدده أمواج الفناء وينتظره الضياع والنسيان"(١). ولقد مثّلت هذه العلاقة تجربة من تجارب الإنسان في حياته 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 الأمثلة الشعرية الأندلسية وسيلة تبرز من خلالها كيف تعامل الإنسان الأندلسي مع عناصر الزمن: كالدهر، والليل، والشيب.

أولاً: الدهر وآليات التحدّي:

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. وفي الشعر العربي نقع على كثير من الأمثلة المشيرة إلى موقف الإنسان من الدهر، أو

---

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العكس. فقد ظهر الدهر في البيئة الثقافية العربية قوةً مهيمنةً لا رادع لها. يقول النابغة الذبياني راثياً النعمان بن الحارث[1]:

قلْ للهمام، وخيرُ القولِ أصدقهُ ... والدهرُ يومضُ[2] بعد الحالِ بالحالِ

ماذا رُزِئْنا به من حيةٍ ذكرٍ ... نَضْناضةٍ[3] بالرزايا صِلِّ[4] أصْلالِ

وغّالةٍ[5] في دُجى الأهوالِ إنْ نزلتْ ... خَرّاجةٍ في ذُرَاها غيرِ زُمَّالِ

ماضٍ يكونُ له جِدّ إذ نزلتْ ... حربٌ يوائل منها كلّ تبّالِ

تقدّم الأبيات صورة سالبة للدهر، فهو يتبدّل ويتحول ولا يستقر على حال، بيد أنّه تحوّل إلى حية تنزل المصائب بالإنسان وتقضّ مضجعه في هذا الوجود، وتتغلغل بحياته وكأنها لا همّ لها سوى الإنسان وحياته. وهذا يثير دهشة الشاعر 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"[6]فهو يقول:

أسْخَطَني دَهْري بَعْدَ الرِّضَا ... وارتَجَع العُرْف الذي قَدْ مَضَى

لم يظْلِم الدهر ولكنه ... أقْرضني الإحسان ثم اقتضى[7]

---

(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.

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويعترف غير شاعر بفجيعة الدهر التي تحل بالإنسان، فتُغيّر حياته، وتطبعها بـالبؤس والعذاب، فابن عبدون الأندلسي جعل الدهر حربا دائمة على الإنسان، وإن أبدى السلم واللين، نحو قوله[1]:

الدهرُ يفجعُ بعد العينِ بالأثر ... فما البكاءُ على الأشباح والصورِ

أنهاكَ أنهاكَ لا آلوك موعظةً ... عن نومةٍ بين ناب الليث والظُّفرِ

فالدهرُ حربٌ وإنْ أبدى مسالمةً ... والبيضُ والسودُ مثلُ البيضِ والسُمُرِ

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

يقول المعتمد بن عبّاد[2]:

قُبّح الدهرُ فماذا صَنَعا ... كلّما أعطى نفيساً نزعَا

قد هوى ظلماً بمن عاداتُه ... أن يُنادى كلَّ من يَهوِي لعا[3]

مَنْ إذا الغيثُ همى منهمراً ... اخْجَلَتْهُ كفُّه فانقطعا

من غَمام الجودِ من راحتِه ... عصفتْ ريحٌ به فانتشَعا

من إذا قيل الخَنَا[4] صمَّ وإنْ ... نطق العافون همساً سَمِعَا

قل لمن يطمع في نائله ... قد أزال اليأس ذاك الطمعا

راح لا يملك إلا دعوةً ... جَبَر الله العُفَاةَ الضيَّعَا

---

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

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

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

(٤) الخنا: الفحش في المنطق.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 في حياته، فإنّه هنا سرعان ما يفسد صفو الحياة ويبعث شؤمها بصنيعه الضاغط على الإنسان.

تتّسم علاقة الشاعر/الإنسان بالدهر في أبيات المعتمد هاته بالتنافر التام، والفعل "قبح" 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 مختلاً، وأدخلته في صدام خرج منه مهزوماً:

قد هوى ظلْماً بمنْ عاداتُه أنْ يُنادي كلَّ من يهوِي لعا

قلْ لمنْ يطمعُ في نائلِه قد أزالَ اليأسُ ذاكَ الطَّمَعَا

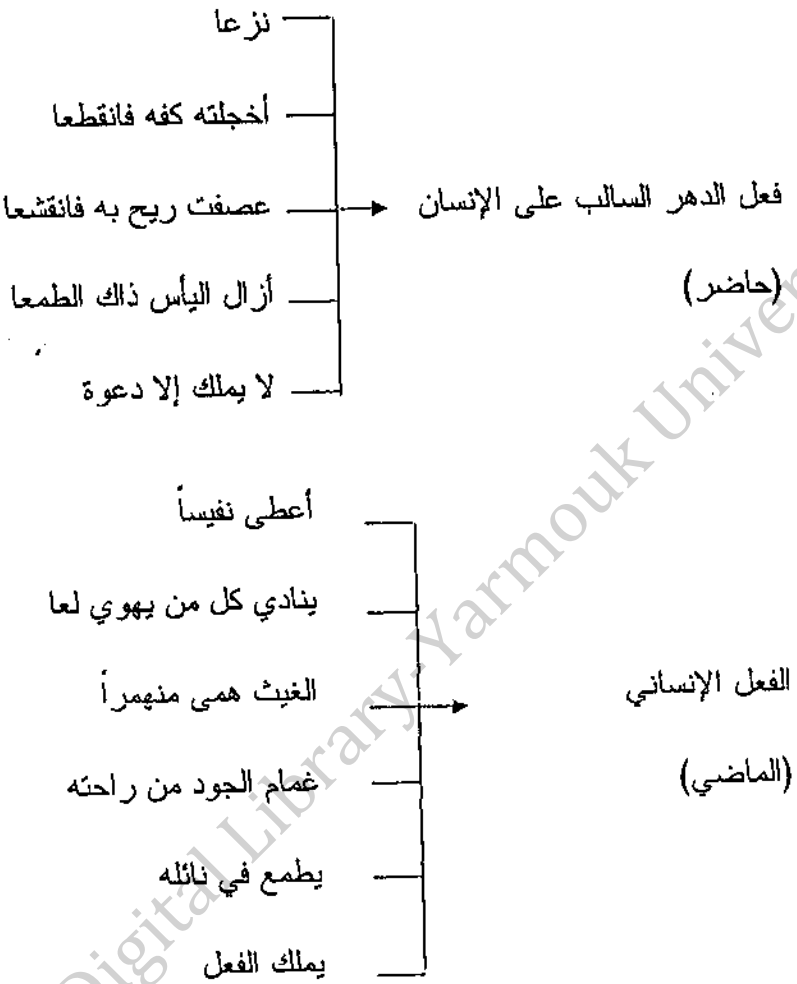
وتبدأ عملية التحوّل بتغييب الخصب الناتج عن الدهر أولاً وجعل عمل الإنسان قائماً على القول دون الفعل ثانياً:

راحَ لا يملكُ إلاّ دعوةً جَبّر الله العفاة الضيَّعَا

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 بحركة زمنية يستعرض فيها شريط الذاكرة. 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University



يظهر تفوّق الدهر على الإنسان الذي حاول خلق آليات جديدة تبتعد عن واقعه المؤلم: فواجه الزمن الحاضر بزمن ماضٍ، وقرن سعادة الماضي المشوق ببؤس الحاضر وشقائه. محاولاً الابتعاد عن اللحظة الآنية والتمسك بالماضي البعيد مغيب 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[1]:

---

(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 المريّة، 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الـــدهر لا يَنفـــكُّ مِـــنْ حَدَثَانِـــهِ[1] والمـــرءُ منقـــاد لحكـــم زَمَانِـــهِ

فَـــدَعِ الزمـــانَ فإنّـــه لـــم يَعتمِـــدْ بجلالِـــــه أحـــــداً ولا بِهَوَانِـــــهِ

كالمُزْنِ لم يخْصُصْ بنـافع صَـوْبه أُفْقـــاً ولـــم يختـــر أذَى طُوْفانِـــهِ

لكـــن لبارِيـــه[2] بَـــوَاطِنُ حِكْمَـــةٍ في ظاهر الأضـداد مِـــنْ أكوانِـــهِ

وعلمْـــتُ أنّ الـــسَّعْيَ لـــيس بمـــنجح ما لا يكون الـــسَّعْدُ مـــنَ أعوانِـــهِ

والجِدُّ[3] دون الجَـــدِّ[4] لـــيس بنـــافع والرُّمْحُ لا يمـــضي بغيـــر ســـنانه

وسما إلى الملكِ الرّضى ابنُ صمادحٍ فأدالني[5] بالسُّخط مـــن رِضْـــوانِهِ

وهوى بنجْمـــي مـــن ســـماءِ سَـــنَائِهِ وقضى بحَطِّي مـــن ذُرَى سُـــلْطانِهِ

يرمز الدهر في قول ابن الحدّاد إلى قوة خفية غيبية لا يعرف كنهها لكنهـــا شـــرط 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. ويـــزداد حجـــم المعاناة عندما يُظهر الشاعر يأسه من الدهر وتصرفه "فدع الزمان..." لتتقسم المعاناة قـــسمين: 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 قـــوة غالبـــة للإنـــسان. بيـــد أنّ

---

(١) حدثانه: نوائبه.

(٢) الباري: الخالق الكريم تعالى.

(٣) الجِدُّ: الاجتهاد في الأمر.

(٤) الجَد: الحظ.

(٥) أدالني: أبدلني.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشاعر جعل منه عتبة دلالية يوفّق القارئ إلى فهم النص إذا ما استطاع شرحها وفهمها "الدهر لا ينفك"، ويؤكّد 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:

وسما إلى الملك الرضى ابن صمادح فأدالني بالسُخط من رضوانِهِ

وهوى بنجمي من سماء سَنَانِهِ وقضى بحطّي من ذُرَى سُلطانِهِ

وتعمل لغة النص على خدمة الدهر أيضاً، حيث أظهرت تشكيلاتها مركزية لضمير الغياب من بداية النص "حدثانه، زمانه، جلاله، هوانه، صوبه، طوفانه، باريه، أكوانه، أعوانه، سنانه، رضوانه، 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 رؤية 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.

ويجعل الشاعر الأندلسي من الدهر لازمة تكرارية تدميرية شمولية للفعل الإنساني. تقوم بدور الطلل التدميري، إذا ما اختصّ بالتحوّل الذي يغيّر 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول ابن الحدّاد[1]:

(أ)

وما أخَّرتني عـن تنـاهٍ مبـادئ ... ولا قصرت بي عـن تبـاهٍ مناشـئُ

ولكنَّـه الـدهرُ المنـاقضُ فِعْلُـهُ ... فذو الفضل منْحطٌّ وذو النَّقْص نـامئُ

كأن زمـاني إذ رآنـي جُذَيْلَـهُ[2] ... قلاني[3] فَلِي منـه عـدُوٌّ ممـالئُ[4]

فداريت إعتاباً[5] ودارأت عاتبـاً[6] ... ولم يغنني أنِّـي مُـدارٍ مُـداريُ[7]

فألقيـت أعبـاء الزمـان وأهلـه ... فمـا أنـا إلاَّ بالحقـائِقِ عـابئُ[8]

يقول ابن زيدون[9]:

(ب)

وكـذا الـدهر إذا مـا ... عـزَّ نـاسٌ ذلَّ نـاسُ

وبنـو الأيـام أخيـا ... فٌ[10]: سَـراةٌ[11] وخِسـاسُ

نلـبس الـدنيا، ولكـنْ ... متْعَـةٌ ذاكَ اللبَـاسُ

---

(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 ومداريء: ملاطف.

(٨) عابئ: مهتم.

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

(١٠) أخياف: مختلفون.

(١١) سراة: جمع سريّ وهو الماجد السخي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقول المعتمد بن عبّاد[1]:

(ج)

من يصحب الدهر لم يعدم تقلُّبَه

والشوك ينبتُ فيه الوردُ والآسُ

يَمُرُّ حيناً وتحلو لي حوادثه

فقلَّما جرحتْ إلا انثَنَتْ تاسو

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، الذي يطال الشاعر نصيب منه. فبعد أن فاخر بمحتده ومنشئه دار عليه الدهر واتخذ ضده أفعالاً أصابته باليأس:

فألقيتُ أعباءَ الزمانِ وأهلَه فما أنا إلا بالحقائق عابئ

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 ويتصف بالتقلّب 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

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوقت، وآيلة إلى الزوال، غير أنّ الشاعر يفهم سرها فيعلم أنّها متعة زائلة؛ مما ينمّ عن معرفة وخبرة بها:

نلبس الدنيا، ولكن متعةٌ ذاك اللباسُ

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:

يَمُرُّ حيناً وتحلو لي حوادثُه فقلَّما جرحتْ إلا انثنتْ تاسُو

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 يأمن تقلّبه.

تشكّل الخبرة التي يملكها الشاعر في معرفة الدهر أداة 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 آليات 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول في واحدة من قصائده[1]:

رماني الدهرُ منْ كـلِّ النـواحي ... فأنبـتَ فـي مقـاتِلِيَ النبـالا

وصـيَّرني غريبـاً فـي مكـان ... بـه الغربـاءُ تكتَـسِبُ العِيـالا

وثـأري ممكـن عنـد الليـالي ... ولكـنْ قـد تعـذَّر أن ينـالا

فما أعطت نجـادي شِـسْعَ نعـلٍ ... ولا أثَّتْ بـسابحتي عُقـالا

ولو كاشفتُ فيـه لكنـتُ صـبْحاً ... ولكنِّـي انخـدعْتُ فكنْـتُ آلا[2]

يصف ابن اللبّانة موقفاً سلبياً للدهر إزاء الإنسان. ويبدو أنّه موقف شديد الأثر، يـزداد إثره تفكير الإنسان في ما يحدث له من الآلام وأحزان. لكنّه يقرر مواجهتـه وحيـداً دون أن يملك وسائل تحدث شيئاً ما. ها هو الدهر يتحرّك إلى الإنسان لينزل المصائب بـه، ويركّـز وظيفته حول إفنائه، ليفرض سطوته ويشكّل ذاته أمام تهاوي الذات الإنسانية "رماني الـدهر، وصيرني".

وكما لم يستطع الشاعر مقاومة أفعال الدهر وأخْذ ثأره منه أخفـق، رغـم محاولاتـه المتكررة، في حماية ذاته "فأنبت في مقاتلي النبال" لاسيما إذا رُمي بأكثر من منيـة وبـأكثر من أداة في الآن الواحد.

كان ذلك مدعاة لأن يمنى الشاعر بخيبة أمل عظيمة تعمّق فيه القلق والحيرة، وتعلـن عجزه عن مقاومة أفعال الدهر ومصائبه، وألا يتحداه ولا يواجهـه، إنمـا يعتـرف بهزيمتـه وفشله. ذلك لأنّ الدهر -كما صوّره- قادر على تلوين صراعه معه، فهو يكاشفه فيقهره حينـاً،

---

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

(٢) الآل: السراب.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لكنه قد يلوذ بالمكر فيقهره بالخديعة حيناً آخر، وهذا 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

لقد 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.

ولقد 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. وهذا 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 حالاتِه فيها استحالاتُ

ونحن مِنْ لُعبِ الشّطرنْج في يدِه وربما قُمِرَت[2] بالبيدق[3] الشاةُ

فانفضْ يديك من الدنيا وساكنِها فالأرضُ قد أقفرتْ والناسُ قد ماتوا

وقُلْ لعالِمها السفليِّ قد كتمتْ سريرة[4] العالمِ العلويِّ أغماتُ

طَوَتْ مظلّتُها لا بل مذلّتُها من لم تزلْ فوقَه للعز راياتُ

---

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

(٢) قمرت: غلبت

(٣) البيدق: الجندي في لعبة الشطرنج.

(٤) سريرة: ما يُكتم ويُسرُّ.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من كان بين الندى والبأس أنصلُه هنديـــة، وعطايـــاه هنيـــداتُ[1]

رماه من حيثُ لـم تسترْه سـابغةٌ دهـرٌ مـصيباتُه قبـل مـصيباتُ

وكان ملء عيـان العـين تُبْـصِره وللأمـــاني فـــي مـــرآه مـــرآةُ

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

وحتى يتضح أمر الدهر/القوة أكثر، كان جديراً بالشاعر أن يشخـصنه وأن يظهـره 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 حلاوتهـا، ويهدم ما ابتناه الإنسان فيها من مجد وعز. ويبدأ الصراع الذي يزيده حدّة وانفعالاً، صـيرورة الإنسان أداة مطواعة يحركها الدهر كيفما شاء، فهو ليس إلاّ أحجار شطرنج تؤدي دوراً بـلا إرادة:

ونحن من لُعبِ الشطرنْج في يده وربّما قُمِرَتْ بالبيدق الشاةُ

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 كثيـرة مـن حياة الإنسان. فاستحالاته واضحة الأثر، وهي تغيّر الأشياء وتحولهـا بطريقـة خاصـة. إذ استحال قناصاً يُنزل المصائب بالكريم، ويرمي البطل الشجاع، ويحيل قوّته ضعفاً:

ربّما قمرت بالبيدق الشاة..

---

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأرض قد أقفرت والناس قد ماتوا..

كتمت سريرة عالمه العلوي "المعتمد" أغمات...

رماه..دهر

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

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

فها هي الخنساء تقول[1]:

تعرّقني الدّهرُ نهساً وحَزّاً وأوجعني الدّهرُ قرعاً وغَمزاً

وها هو جريرٌ يتحدث عن حوادث الدهر، فيقول[2]:

والدهر بَدّلَ شيبَة وتَحَنياً والدهرُ ذو غِيَرٍ له أطوارُ

ويقول ابن وهبون[3] "شاكياً الدهر والأيام لعدم التفاتهما إلى قدراته والزمن الذي تنهش فيه الكلاب فرائس الأسد، فأصحاب المعالي والمجد مثله ضائع قدرهم"[4]:

وإني لفي دهرٍ فرائس أسده سدىً عبثت فيه نيوبُ كلابِ

---

(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.

(٣) 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.

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

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أمّا ابن زيدون فتحولت مصائب الدهر لديه رثاءً عميقاً، كما سيوضح في قوله[1]:

هو الدهر فاصبِرْ للذي أحدثَ الـدهرُ فمن شيَم الأبرار- في مثلها- الصبرُ

ستصبِرُ صَبْرَ اليأسِ أو صَبْرَ حِسْبَةٍ[2] فلا ترضَ بالصبْرِ الذي معه الـوِزْرُ

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 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.

---

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

(٢) حسبة: الأجر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثانياً: صراع الإنسان مع الليل:

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]:

الخيلُ والليلُ والبيداءُ تعرِفُني والسيفُ والرمحُ والقرطاسُ والقَلَمُ

ويظهر عمرو بن الأهتم بن سميٍّ السعدي المِنْقَريّ صورة الليل قائلاً[3]:

يعالج عرنينا[4] من الليل بارداً تلُفُّ رياحٌ ثوبه وبُروقُ

مع كل ذلك، فالمرء لا يعدم وجود أمثلة توحي بما يخالف هذه الرؤية، فلم يكن ليل المعرّي إلاَّ صبحاً يأتلق فيه الأمل[5]:

---

(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.

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

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

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رب ليلٍ كأنه الصبحُ في الحس ن وإن كان أسودَ الطيلسانِ[1]

قد ركضنا فيه إلى اللهوِ لمّاَ وقف النجمُ وقفةَ الحيرانِ

خلاصة الأمر أنّ الليل أصبح في خيال الإنسان العربي عامل حزن وعامل فرح في آن، وتحول في هذا الخيال "من كونه ظاهرة طبيعية إلى كونه زماناً لتجارب حياتية تجسّدت فيها رؤى الشعراء ومواقفهم ومشاعرهم"[2] وأصبح، أيضاً، واحداً من الموضوعات التي برز من خلالها الضد بين الإنسان والزمان.

أمّا الشعر الأندلسي فلم تُفيّض له دراسة تسلّط الضوء على هذا الجانب المهم من الليل. الأمر الذي سيجعل هذه الدراسة تعمل على كشف تجلياته الدلالية خاصة وأنّها تجليات عميقة الجذور في هذا الشعر.

يقول ابن شهيد الأندلسي[3]:

ولمّا رأيتُ الليلَ عسكر قُرّهُ[4] وهبّتْ له ريحان تلتطمانِ

وعمّم صُلْعَ الهَضْبِ من قطْر ثلْجه يدان من الصِّنّبْر[5] تبتدرانِ

رفعْتُ لساري الليل نارين فارتأى شعاعين تحت النَّجْمِ يلتقيانِ

فأقبل مقرورَ الحَشَا لم تكن له بدَفْعِ صروف النائباتِ يدانِ

فقلت: إلى ذات الدُّخَان، فقال لي: وهل عُرِفَتْ نارٌ بغير دخانِ؟

فملْتُ به أجرُّه نحو جمرةٍ لها بارقٌ للضيْف غيرُ يماني

---

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

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

(٣) ابن شهيد، ديوان ابن شهد الأندلسي، ص١٦٧- ١٦٨.

(٤) قره: برده.

(٥) الصنبر: الريح الباردة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذا مـــا حَســـا ألقمتُـــه كـــلَّ فَلْـــذَةٍ لفرْخةِ طيـــرٍ أو لســـخلةِ ضـــانِ

فما زال في أكـــلٍ وشـــرْبٍ مُـــدارَكٍ إلى أن تشهَّى التركَ شهوةَ وانـــي

فألحفتُـــه فامتـــدَّ فـــوق مهـــاده، وخـــدّاه بالصـــهباء يتَّقِـــدانِ

وما انفكَّ معشـــوق الثَّـــواءِ[1] نمُـــدُّهُ ببشْرٍ وترحيـــبٍ وبســـطِ لســـانِ

تُغنِّيـــه أطيـــارُ القِيـــانِ إذا انتَشَـــى بصَـــنْجٍ وكيثـــارٍ وعُـــودٍ كِـــرانِ

ويسمو دُخَانُ المَنْدَلِ الرطْـــبِ فوقـــه كما احتملتْ ريحٌ متونَ عُثَـــانِ[2]

إلى أن تشهَّى البيْنَ مـــن ذات نفســـه وحنَّ إلى الأهلـــينَ حنَّـــةَ حـــانِي

فأتبعتُـــه مـــا ســـدَّ خلَّـــةَ حالِـــهِ وأتبعنـــي ذِكـــراً بكـــلّ مَكـــانِ

سرد علينا ابن شهيد حادثة أحد التائهين ليلاً معتمداً على تقنية القص الرامز. فعنـــدما دخل الليل وزاد برده أشعل ابن شهيد النار كي يهتدي بها ساري الليـــل الـــذي يقتلـــه البـــرد والجوع، وفعلا جلس بجانب جمرة من النار وأخذ يأكل حتى شبع، ثم خلد إلى النـــوم طلبـــاً للراحة. وقد فعل، وحال صحوه سمع غناء عذباً، إلى أن طلب المغادرة تحناناً إلـــى الأهـــل، حاملاً معه ما يسد حاجته. كل ذلك كان مشفوعاً من الشاعر بالترحيب وحسن الضيافة حتـــى 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.

---

(١) الثواء: البقاء.

(٢) عثان: الدخان والغبار.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 محاور أربعة تجعلنا في حقيقة الأمر قادرين على بسط فعل الكرم وتفكيك خيوطه 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 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. وكأنه يتمثّل دور "برمثيوس"[1] سارق النار لنشر المعرفة بين بني البشر، حيث سعى الشاعر بثقافة النار إلى إشاعة النور والحياة والأمن في الظلام الدامس. وأصبحت النار رمزاً للإنسان الذي يقيم الحياة ولا يخشى الليل، وينقذ التائهين الذين لا يستطيعون الخروج من رهبة الزمن.

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

ولما رأيت الليل عسكر قُرَّهُ وهبَّتْ له ريحان تلتطمان

---

(١) لويس عوض، أسطورة برمثيوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسي دراسة في التأثر والتأثير، ج١، ترجمة: جمال الجزيري، بهاء جاهين، إيزابيل كمال، مراجعة وتحرير: فاطمة موسى، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، ٢٠٠١م، ص ٥-١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعمَّم صلْعَ الهضب من قطر ثلجــه يــدان مـــن الـــصنَّبْرِ تبتـــدران

فلاحظ معي كيف تلتطم الرياح في أثناء هبوبها وكيف يعسكر الليل ببــرده القــارس، وكيف يتوه الإنسان ولا يستدل طريقه. مما أثار إنسانية الشاعر الذي أوجد النـــار أداة قهريـــة لإيقاع الليل البهيم:

رفعتُ لساري الليل نـــارين فارتـــأى شـــعاعين تحـــت الـــنَّجم يلتقيـــانِ

فأقبلَ مقْرور الحـــشا لـــم تكـــنْ لَـــه بـــدفْع صُـــرُوفِ النائبـــاتَ يـــدانِ

٣- الشاعر، مثال الإنسان الذي لا يضن بمال في سبيل الآخر، وينم فعله عن موقـــف نبيـــل. فهو يبذل كل ما يملك من أجل التائه المسكين؛ محاولاً المحافظة على صورة الحياة بواســطة الكرم المتجلّي في تعداد أنواع الطعام الذي قُدّم للتائه المسكين (طير، ضان) وبواسطة الحـــس الإنساني المتحضر في الشعور معه والتعامل مع مأساته كإنسان تائه يقـــضي عليـــه الجـــوع "ألقمته":

إذا مـــا حَـــسَا ألقمتُـــهُ كـــلّ فلْـــذَةٍ لفرخـــةِ طيـــرٍ أو لـــسخلة ضـــانِ

فمازال في أكـــلٍ وشـــربٍ مُـــدارِكٍ إلى أن تشهَّى التركَ شهوةَ رانـــي

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

إن تحدّي الشاعر للزمان فيما تقدّم قائم على إشعال النار التي أنارت آفاق الزمكان في آنٍ واحد فأصبحت وسيلة من وسائل النجاة وأداة من أدوات الألفة والاندغام بـــين الإنـــسان- الإنسان، والإنسان- المكان، والإنسان- الزمان. فبها سطع النور فـــي الظـــلام، وبواســـطتها اهتدى التائه في المكان، ومن خلالها صُنع الطعام/الكرم الذي أصبح فعلاً إنسانياً إيجابياً مهمـــاً

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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. فقد قال يمدح عبد العزيز بن عبد الرحمن بن المنصور صاحب بلنسية بعد سنة ٤١٢هـ(٢):

ولربَّ ليلٍ للهموم تهدَّلت(٣) أستارُه فمحا الصَّوى(٤) بستورِهِ

كالبحر يضرب وجهه في وجهه صعبٌ على العُبَّار وجهُ عبورِهِ

طاولته من عَزْمتي بمُضبَّرٍ(٥) أثبتُ همي في قرارة كورِهِ

وعليَّ للصبر الجميل مُفاضةٌ(٦) تلقى الرَّدى فتكِلُّ دون صَبورِهِ

وبراحَتي من فكرتي ذو ذُكْرةٍ(٧) عَهِدَتْ تذاكرني بطبع ذَكِيرِهِ

فردَّ إذا بعثتُ دياجي صَرْفِهِ هولاً عليَّ، خبطتُ في دَيْجورِهِ(٨)

حتى بدا عبدُ العزيز لناظريْ أملي، فمزَّقْتُ الدُّجى عن نورِهِ

تنقل هذه الأبيات صورة الليل وتحدّد موقف الشاعر منه. وحتى تتضح هذه الصورة شبهه ببحر تتلاطم أمواجه ولا يسهل عبوره على العبّار. وما جعل الليل بحراً إلا تعبير عن

---

(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.

(٥) المضبر: الفرس الموثق الخلق.

(٦) المفاضة: الدرع الواسعة.

(٧) الذكره: حدة السيف.

(٨) ديجوره: ظلامه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حجمه الضخم الذي يضيع ويتوه فيه الإنسان. ويقاوم الشاعر هذا الليلَ بعد أن أضفى عليه صفات إنسانية "طاولته" وهذه أنسنة تبرز منه شخصاً عظيم الفعل. فقد طاوله الشاعر، وكأنّه إنسان يصارعه ويقاتله، 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.

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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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

(أ)

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

ويقول أيضاً[2]:

(ب)

إن كان عادكُمُ عيدٌ، فربَّ فتىً بالشوْق قد عاده- من ذكركم- حَزَنُ
وأفردتْه الليالي من أحبّتِه فباتَ يُنْشِدُها- مما جنى الزَّمَنُ
بِمَ التعلُّلُ[3]لا أهلٌ ولا وطنٌ ولا نديمٌ ولا كأسٌ ولا سكنُ[4]

ويقول[5]:

جفاءٌ هو الليلُ ادلَهَمَّ ظلامُهُ فلا كوكبُ العُذْرِ في أفقِه يَسْرِي

وفي المثال الأخير يقول[6]:

---

(١) ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ورسائله، ص١٣٢.
(٢) المصدر نفسه، ص١٦٣.
(٣) التعلل: التسلي.
(٤) اقتبس الشاعر هذا البيت من قصيدة للمتنبي.
(٥) ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ورسائله، ص٢٩٥.
(٦) المصدر نفسه، ص٢٤٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولـيـــلٍ أدمْنـــا فيـــه شُـــرْبَ مُدامـــةٍ إلى أنْ بدا للصبح- في الليل- تأشيرُ

وجاءتْ نجومُ الصبحِ تضربُ في الدُّجى فولّتْ نجومُ الليـــل والليـــلُ مقهـــورُ

فحُزْنـــاً مـــن اللَّـــذّات أطيـــبَ طِيْبهـــا ولم يعْرُنـــا هـــمٌّ ولا عـــاق تكـــديرُ

خلا أنّه لـــو طـــالَ دامـــتْ مسـرّتي ولكنْ ليالي الوصلِ فـيهنّ تقصـــيْرُ

يظهر الليل في أبيات ابن زيدون (أ) رامزاً لقوة قاهرة ترمي الإنسان بالمصـــائب 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- تحوّل إلى أمان كاذبة؛ فوجد الاندغام في عالم الليل أجدى وأيسر حالاً "آوي إلى ليل"؛ ليكتشف- فيما بعد العالم الطويل الذي يزيد حياته ألماً وعذاباً. وتشتد لوعته أمام الليل حينما يمر بطيئاً، وحينمـــا يرميه بالمصائب "وآوي إلى ليل بطئ الكواكب، رمتني الليالي". وبهذا عُرفَ الليل عند ابـــن زيدون بقسوته وتسلُّطه على الإنسان، كما هو عند النابغة الذبياني[1]:

كليـنـــي لهـــمٍّ يـــا أميمـــة ناصـــبِ وليـــلٍ أقاســـيه بطـــيء الكواكـــبِ

تطاول حتـــى قلـــتُ لـــيس بمـنقضٍ وليس الذي يرعـــى النجـــومَ بآيـــبِ

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

---

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

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وفي المثال الثاني (ب) تُقدّم الليالي الفعل السالب بفصل الشاعر عن أحبته، وجعله بلا وطن ولا مأوى، وهذا يردنا إلى مثال (أ) الذي قامت به الليالي بالفعل السالب أيضاً، لكنها هذه المرة لا ترتبط بالطول والتسلط بقدر ما ترتبط بالقوة القاسمة التي تفرّق العشاق وتحوّل سعادتهم أملاً مفقوداً. ويساندها في ذلك الزمن الذي طوّح 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. ومثلما تمنى هناك زواله تمنى هنا ديمومته وطوله لاسيما وهو ظلٌّ 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 الصبح الذي تحوّل 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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يعيشه الشاعر بين واقع مظلم يرسف في قيوده، وبين زمن مضيء يشتهيه ويصارع في سبيل إخراجه إلى النور"[1].

وفي أمثلة أخرى- من الشعر الأندلسي- نجد الليل يرتبط بذكرى المحبوبة، ويحاول الشاعر طيّه بالشكوى والألم. يقول ابن دراج القسطلي[2]:

كأن ظلام الليل سدَّ طريقه ... تعلُّقُ أجفاني برعْي الفراقِدِ

وقد لَبِستْ آفاقُه من دجونه ... حِدادَ نواعٍ للصباح فواقِدِ

سليني عن الليل التمام قطعتُه ... بزفرةِ مشتاقٍ وأنفاسِ واجِدِ

طواكِ على طيب الكرى فطويتُهُ ... بشكوى سلي عنهنَّ صُمَّ الجلامِدِ

يطاول ليل التَّمُّ بشي 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 وأنّاتِ عاشقٍ واجِد "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 الهمّ والعذاب، وهو يذكر المحبوبة. وهذا ربما يشير إلى انقسام الموقف الإنساني أمام القهر الليلي: فواحد يخلد إلى الراحة، وآخر ينبعث فيه الخوف والقلق.

---

(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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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[1]: "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 أوجه شعرنا بأن الزمان قد وقف نهائياً...".

ثالثاً: الشيب: صانع الخوف:

إذا كانت الأطلال شاهداً على مصير الإنسان ورثائه في فضاء المكان، فإن الوقوف أمام الشيب يشهد هو الآخر بتحولات زمنية طارئة على حياته. فالشيب "تحوّل زمني أكثر عنفاً وقسوة ونفياً للإنسان، وليس من شك في أن هذه القضية واحدة من قضايا الزمن الكثيرة"[2] 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"[3] بسبب ذلك عانى الشعراء من عقد نفسية أقضّت مضاجعهم، فهم حينما يذكرون الشيب لا يبكون صباهم، بل يبكون ذات الحياة

---

(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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التي – لا محالة– سيفارقونها. وهكذا سيطر هذا التفكير على ثقافتهم منذ القدم وسلبهم راحتهم وقرّبهم من 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، فعبّروا عن مشاعر ملأى بالحزن على انقضاء 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 بشيبةٍ وخطتْ(٣) نصيلي(٤) ... فقلتُ 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 الصبْحِ يجلو ... 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فكـــم ممَّـــن مفارقُـــه ثغـــامٌ وأنجُمـــه علـــى فلـــك الأفـــول

تعـــوَّضَ مـــن ذراع الخطْـــو فتـــراً ومن عضبٍ[1] بمفلـــولٍ[2] كَليـــلِ[3]

فكيـــف بمثْلِـــهِ لمهـــاةِ رمـــلٍ كـــأنَّ وصـــالَها نَـــوْمُ العليـــلِ

تطلُّبُ غيرِ ما فـــي الطبـــع صَـــعْبٌ عليـــكَ فَـــدَعْ طـــلاب المـــستحيلِ

ولازمْ قـــرعَ بـــاب الـــربِّ دأبـــاً فـــإن لزومَـــه ســـببُ الـــدخول

لقد ارتاع الشاعر خوفاً لأنه أبصر أول شعرة بيضاء في رأسه، فأنذر نفسه ألا تستهين بالشيب ولو بدا منه شعرة واحدة. ثم أخذ من الظلّ 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 ماضٍ/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 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

---

(١) عضب: قاطع.

(٢) المفلول: المثلوم.

(٣) كليل: لا يقطع.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غطّى الشيب رأسه كاملاً؟ لقد بات يقيناً أن خوف الإنسان وهلعه من بياض الرأس لا يعني إلاّ اعترافاً بسطوة الشيب وقوّته القاهرة.

لقد أصبح الشاعر يتوجّس خوفا 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 غفلتي بعد أنْ ... ناداني الشيبُ ألا فارحلنْ

وأدْرِكِ الفائتَ من قبلِ أنْ ... يفْجأك الموتُ فلا تَنْظَرَنْ[2]

أقبحُ من ترمُقُه مقلةٌ ... مبصرةٌ، شيخ خليع الرَّسَنْ![3]

ينبّه الشيب الأمر الشاعر من غفلته ويطلب منه الرحيل، في حين يتعجّب هو من عدم استجابته لنداء الشيب. وكأنه يرى عدم الخضوع لأمره شيئاً عجباً. فمن الطبيعي أن يكون الشيب– وفق ذلك– قوة تأمر الإنسان وتبرز ضعفه.

---

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

(٢) تنظرَنْ: تؤخر.

(٣) خليع الرسن: كناية عن الاستهتار.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 الآتية، مرحلة تصادم الشاعر مع واقعه المؤلم وابتعاده عمّا يحب.

يقول الشاعر ابن وهبون[1]:

طوى الزمانُ لُيَيْلاتٍ نعمْتُ بِهَا ... رَنَا بعينِ الرِّضى منْهَا ولم يكَدِ

وقاتَلَ اللهُ أدوارَ السنين فكَمْ ... مَزَجْنَ بالسُّمِّ ما احلَوْلَى من الشَّهَدِ

لم يرسُمِ الشيبُ في ثودَيَّ[2] خطتَهُ ... إلا ترحّلَتِ اللَّذّاتُ من خَلَدي[3]

ضيفُ الوقار أفدنا منه تَكرِمَةً ... بما تثقَّفَ[4] من أمْتٍ ومن أوَدِ[5]

وأسمرُ الخَطِّ لا تبدو فضيلتُهُ ... بغيْرِ أزرقَ كالنبراسِ مُتَّقِدِ

للدهْرِ عندي بناتٌ من تجاربِه ... أولى وأجْدَرُ بي من بيضها الخُرُدِ[6]

الحُرُّ يرزأُ إلا فضلَ شيمتِه ... وإنْ تقلَّبَ بين البؤسِ والنكَدِ

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 ثودَيَّ خطتَهُ ... إلا ترحّلَتِ اللَّذّاتُ من خَلَدي

---

(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 المعوجّ منه وسوّاه.

(٥) أمت: أود: العوَج.

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 والسمّ بالشُّهد:

وقاتل الله أدوار السنين فكم مزجْنَ بالسُّمّ ما احلولى من الشُّهَدِ

ويغدو الشيب المتولّد عن الزمن دلالة 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 صيف 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 زائرٍ متى يأتِ لا تحْجَبْ عليه المداخِلُ[1]

وتتحوّل لحظة الوقوف على الشيب لدى ابن وهبون إلى وسيلة وظفها في بنية النص لمقاومة الفقد الناتج عن الشيب ذاته، فقد شكلت لديه-هذه اللحظة- تجاريب توهّله لأن يصبح جديراً بالعذارى الجميلات، وقادراً على احتمال الرزايا. فإذا كان الشيب "تسليماً بالواقع نتج عنه اقتناع الشاعر بوهن الجسد وضعفه فإنه في اللحظة نفسها زاد من تعقله وأمده بالحكمة"[2] وخلق -بسبب ذلك-وقاره، وخبرته، وجدارته بالنساء الجميلات "وهذا ضرب من ضروب تسلية النفس عن فقدان ما لا سبيل لاسترجاعه"[3]. وكأنه يقاوم في لا وعيه الشيب/الزمن بالشيب ذاته "أولى وأجدر بي بيضها الخرد".

---

(١) المفضل الضبي، المفضليات، ص٩٥.

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

(٣) المرجع السابق، ص٥٢-٥٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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"[1] إنه يقول[2] :

لم تطوِ بردَ شبابي كبرةٌ وأرى ... برق المشيب اعتلى في عارض الشَّعَرِ

قبل الثلاثينَ، إذ عهد الصبا كَثَبٌ ... وللشبيبة غُصنٌ غير مُهْتَصَرِ[3]

ها إنهَّا لوعَةٌ في الصدر قادِحَةٌ ... نار الأسى، ومشيبي طائر الشَرَرِ

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 بعدّه مضرماً لنار الأسى وطائراً 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 همِّ "السجن" وهمٌّ آخر ناتج عنه "القلق والخوف من الموت"، وهذه المركزية تعطي إرادة قوية للشيب مقابل تهميش الإنسان الذي أخذ يضعف ويتنازل عن سلطته.

---

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

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

(٣) اهتصر الغصن: سقط على الأرض.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الباب الثاني

شعرية الصراع في إطار البناء الفني

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول

تنافر الأضداد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تنافر الأضداد:

حفل النقد الأدبي القديم بكثير من المصطلحات البلاغية والنقدية، والتضاد واحد من هذه المصطلحات. إذ تكشف القراءة الواعية لهذا المصطلح أسماء 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 بأن "يصف الشاعر شيئاً ينمه 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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: (وأنه هو أضحك وأبكى، وأنه هو أمات وأحيا)[4]. وهذا 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]. مادام أنّهم 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 بيّن عبد القاهر الجرجاني أهمية التئام الأضداد في تشكيل الصورة وخلق المعاني، وأثرها في نفس المتلقّي. يقول الجرجاني: "وهل

---

(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 الكِتابة والشِعر، حققه وضبط نصه: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١م، ص٣٣٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

تشكّ في أنّه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعْد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق...، ويعطيك البيان 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، لكنّ 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 التضاد أهمية في خلق الصورة وتشكيل معناها، وأن يكون أحد العناصر الفاعلة في بناء النص الشعري، الذي يزداد جمالاً بوجود المتناقضات التي تمتزج "في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمداً منه بعض

---

(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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خصائصه ومضفياً عليه بعض سماته، تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل"[1]

بناء على ذلك، ليس من الإصابة أن يغفل الدارس الدور الكبير الذي تؤديه الثنائيات الضدية في خلق الدلالة، شريطة أن تعثر على منلق كفوٍ يشكل الانسجام من المتنافر والمتضاد، إذ تقوم معظم النصوص على مستويين خطابيين: مستوى ظاهر، ومستوى مضمر، ومن تنافرهما يتشكل مستوى ثالث يتناوله القارئ ومنه تكون النظرة التكاملية إلى النص.

لقد عاش الشاعر العربي عموماً والأندلسي خصوصاً الحياة بتناقضاتها وصراعاتها، واحتوى نصه الشعري هذه الصراعات، مشتملاً على نظرة تفسيرية يجلّي بواسطتها الغموض الذي يحيط بهذه الحياة وما يكتنفها من تعقيدات سياسية ودينية واجتماعية. لقد أبرز الشاعر هذه الصراعات المختلفة بتباياتها وتوتراتها فأحدث متضادات شعرية تعمّق شاعريته وتميّز إبداعه الفردي.

ومن خلال الأمثلة الشعرية، ستحاول الأطروحة الآتية أن تكشف أبعاد هذه المتضادات وكيف تناولها الشاعر الأندلسي بوعيه وإحساسه.

يقول ابن درّاج القسطلي[2]:

أنْضَيْتُ[3] خَيْلي في الهوى وَرِكابي ... وعَمَرْتُ كأسَ صِباً بكأسِ نِصابِ

وعُنِيتُ مُغْرىً بالغواني والصِّبا ... واللَّهْوِ، واللَّذاتُ قد تُغْرى بي

في غمْرةٍ لا تنقضي نَشَوَاتُها ... من صَرْفِ كأسٍ أو جُفونِ كَعَابِ[4]

---

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

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

(٣) أنضيت خيلي: أنضى فلان الدابة، هزلّها وأتعبها.

(٤) كعاب: المرأة التي نهد ثديها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أيّامَ لا نرتاع[1] من صَرْفِ النَّوى ... أمْناً، ولا نُصغي لِنَعْبِ غرابِ

أيامَ وجْهُ الدهر نحوي مُشْرِقٌ ... ومَحاسِنُ الدنْيا بغيْرِ نِقابِ

ولقد أضاءَ الشَّيبُ لي سَنَنَ الهُدَى ... فثنى سِنِي دَدَني[2] على الأعقابِ

ورأيْتُ أرْدِيَةَ النُّهى[3] منشورةً ... تسعى بِجِدَّتِها إلى أترابي

ورأيْتُ دارَ اللّهو أقْوى ربعُها ... وخَلَتْ معاهدُها من الأحبابِ

وخَلَتْ بي النَكَباتُ[4] تَرْمي ناظري ... وخواطري بنوافِذِ النُشَّابِ[5]

ولَكَمْ أصابتني الخطوبُ بشَكَّةٍ ... تُعْيي التجلُّدَ واحْتَسَبْتُ مُصَابي

حِفْظاً لِعلْمٍ حازَ صَدري حفظُه ... ألاَّ أخيسَ[6] بحُرْمَةِ الآدابِ

حتى تركتُ الدهر وهوَ[7] لِمَا بِهِ ... صَبْراً وغادرني السقامُ لِمَا بي

وصرفْتُ عنْ صرفِ الزمانِ ملامَتي ... وكففْتُ عن سَعْيِ الحسودِ عتابي

علماً بأنَّ الحِرْصَ ليس بزائدٍ ... حَظّاً وأنَّ الدهرَ غيرُ مُحَابِ

همم الفتى نُكْبٌ[8] تُبرِّح بالمُنى ... أبداً إذا عَمَّ القضاءُ الآبي

فقطعْتُ يا منصورُ نحوكَ نازِعاً ... خُدَعَ المنى وعلائقَ الأسباب

فرِضاكَ تأميلي وقُربُكَ هِمَّتي ... وندالكَ مَحْيائي[9] وحمْدُكَ دابي[10]

وقد احتَلْتُ لديْكَ أمْنَعَ مَعْقِلٍ ... وحَطَطْتُ رحلي في أعَزِّ جَنَابِ

---

(١) نرتاع: ارتاع فزع.

(٢) ددني: الددن اللهو.

(٣) النهى: جمع نُهية، نهاية الشيء.

(٤) النكبات: جمع نُكبة، المصيبة.

(٥) النشاب: النُبْل، واحدته نشّابة.

(٦) أخيس: خاس العهد نقضه.

(٧) الوهُ: الحزن.

(٨) نكب: جمع نكباء، ريح انحرفت عن مسارها.

(٩) محيائي: محياي.

(١٠) دابي: دأبي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فـــي ذِمَّـــةِ المَلِـــكِ الـــذي آمالُنـــا ... من راحَتَيْهِ تحـــت صَـــوْبِ ســـحابِ

قمرٌ توسَّـــطَ مـــن مناســـب يَعْـــرُبٍ ... قِمَـــمَ السَّـــناءِ وذِروَةَ الأَنْســـابِ

صَدَقَتْ به فـــي الله عزمـــةُ مُخْلِـــصٍ ... تركتْ ذَمَاء[1] الشِرْك رَهْـــنَ ذَهَـــاب

بكتائبٍ عَـــزَّتْ بهـــا سُـــبُلُ الهُـــدى ... ومَحتْ رُسُومَ الكفـــر محْـــوَ كِتَـــاب

غـــادرْنَ أرضَـــهُمْ كـــأنَّ فضـــاءَها ... أغـــوالُ قَفْـــرٍ أو سُـــهُوبُ يبـــابِ

تحْتَـــثُّ ســـائِلَها بغيـــرِ هدايـــةٍ ... وتجيـــبُ ســـائلَها بغيـــر جَـــوَابِ

يـــا أيُّهـــا الملـــكُ الـــذي عَزَماتُـــهُ ... فـــي الـــدِّينِ أعظـــمُ أنْعُـــمِ الوَهَّـــابِ

يُصوِّر ابن دراج القسطلي في هذا النص تحوُّل حياته من الشباب إلى الشيب معتمـداً في ذلك على إقامة صورتين متضادتين تتمثَّلان بما يلي:

١- الصورة الأولى:

أنْضَيْتُ خَيْلي في الهـوى ورِكـابي ... وعَمَرْتُ كأسَ صِباً بكـأسِ نِصـابِ

وعَنِيتُ مُغْـرىً بـالغواني والصِّبـا ... واللَّهوِ، واللَّـذاتُ قـد تُغْـرى بـي

فـــي غمْـــرةٍ لا تنقضـــي نَشَـــوَاتُها ... من صَرْفِ كأسٍ أو جُفـونِ كَعَـابِ

أيّامَ لا نرتاع مـــن صَـــرْفِ النَّـــوى ... أمْنـــاً، ولا نُصـــغي لِنَعْـــبِ غـــرابِ

أيامَ وجْـــهُ الـــدهر نحـــوي مُشْـــرِقٌ ... ومَحاسِـــنُ الـــدنْيا بغيْـــرِ نِقـــابِ

٢- الصورة الثانية:

ولقد أضاءَ الشَّيبُ لي ســـنَنَ الهُـــدَى ... فثنى ســـنِي دَنَـــي علـــى الأعقـــابِ

ورأيْـــتُ أرْدِيَـــةَ النُّهـــى منشـــورةً ... تســـعى بِجِـــدَّتِها إلـــى أترابـــي

---

(١) الذماء: بقية النفس.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ورأيْـتُ دارَ اللّهـو أقْـوى ربعُهـا ... وَخَلَـتْ معاهـدُها مـن الأحبـابِ

وخلَتْ بي النّكَباتُ تَرْمـي نـاظري ... وخـواطري بنوافِـذِ النُّشّـابِ

ولَكَـمْ أصـابتني الخطـوبُ بِشَـكّةٍ ... تُعْيـي التجلُّـدَ واحتَسَـبْتُ مُصَـابي

حِفْظاً لِعلْـمٍ حـاز صَـدريَ حفظـه ... ألاّ أخِـيس بِحُرْمَـةِ الآدابِ

حتى تركتُ الـدهر وهـوُ لِمَـا بِـهِ ... صَبْراً وغـادرني السـقام لِمَـا بـي

وصرفْتُ عنْ صرفِ الزمانِ ملامَتي ... وكفَفتُ عن سَبْـعي الحسـودِ عتـابِي

علماً بـأن الحِـرْصَ لـيس بزائـدٍ ... حَظّـاً وأنّ الـدهرَ غيـرُ مُحَـاب

همـم الفتـى نُكْـبٌ تُبـرّح بـالمُنى ... أبـداً إذا عَـمّ القضـاء الآبـي

وعند تكامُل هاتين الصورتين اللتين توضحان صورة الأنا يبرز تضاد مـع صـورة الآخر التي تتمثّل بما يلي:

فقطعْتُ يا منصـورُ نحـوَكَ نازِعـاً ... خُـدَعَ المنـى وعلائـقَ الأسـباب

فرِضـاكَ تـأميلي وقربُـكَ همّتـي ... ونـداكَ مَحْيـائي وحمْـدُكَ دابـي

وقَـد احتَلَلْـتُ لـديْكَ أمْنَـعَ مَعقِـلٍ ... وحَطَطْتُ رحلي فـي أعَـزّ جَنَـابِ

فـي ذِمّـة المَلِـكِ الـذي آمالُنـا ... من راحَتَيْهِ تحـت صَـوْبِ سـحابِ

قمرٌ توسّـطَ مـن مناسـب يَعْـرُبٍ ... قِمَـم السّـناءِ وذِروَةَ الأنْسـابِ

صَدَقَتْ به فـي الله عزمـةُ مُخْلِـصٍ ... تركتْ ذَمَاء الشِـرْكِ رَهْـنَ ذَهَـاب

بكتائبٍ عَـزّتْ بهـا سُـبُلُ الهُـدى ... ومَحتْ رُسُومَ الكفـر محْـوَ كِتـاب

غـادرْنَ أرضَـهُمُ كـأنّ فضـاءَها ... أغـوالُ قَفْـرٍ أو سُـهُوبُ يبـابِ

تحْتَـثُّ سـائِلَها بغيـرِ هدايـةٍ ... وتجيـبُ سـائلَها بغيـر جَـوَابِ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يـــا أيُّهـــا الملـــكُ الـــذي عَزَماتـــهُ فـــي الـــدِّينِ أعظـــمُ أنْعُـــمِ الوَهَّـــابِ

يتجلّى في مفتتح النص مفردات تجسّد قوّة الشاعر، وتبرز صوته "أنضيتُ، عمـرتُ، عنيتُ". وهذه تلميعات صريحة إلى سلطة الإنسان؛ بيد أنّ استعراض شريط الذاكرة لعلاقـة الإنسان بالزمان "أيام لا نرتاع...أيام وجه الدهر نحوي مشرق" يثبت ذلـك. وتصـوّر هـذه العلاقة بوضوح تام ديمومة السعادة الإنسانية وعدم تبدّلها إلى خواء وزوال، فالإنسان القـوي يعمّق فعله في الزمن الماضي/الشباب كما أنّ الزمان لا يتحوّل عن موقفه بالنسبة للإنسان، بل يبقى في سعادةٍ دائمة. لقد صنَع اتحاد الإنسان مع الزمان الحياة الحيوية المليئة بالفعل، فلم يعد انتفاء سعادة الحياة قضية تؤرّق الشاعر وتبعث فيه القلق.

وهكذا تتشكّل الصورة الأولى من نعيمٍ دائم، وتعاون مستمر بين الإنسان والزمان. أمّا الصورة الثانية فإنّ مشهدها مختلف تمام الاختلاف، إذ يسيطر عليه: غياب حيوية الإنسان، وزوال النعيم، وديمومة العفاء؛ لأنّ ظهور الشيب في رأس الإنسان يشي بما يطرأ على حياته من تحوّلات.

لقد استطاع الشاعر أن يشكّل صورةً لسلطة الشيب/الزمن، أبرز فيها قدرة الشيب على تحويل حياة الإنسان من القوة إلى الضعف، ومن النعيم إلى البؤس والعذاب، ومـن إيجابيـة الزمن إلى سلبيته. وبذلك تغيب القوى الإنسانية أمام قوّة الزمن وتفقد حيويتها في مواجهة المدّ الزمني.

هذا التحوّل من الإيجاب إلى السلب جعل الشاعر يعيش حالـة مـن التفكيـر والأرق الدائمين. وكأنّ قوة الزمن جعلته يستسلم لأثر غيبي حرمه الحياة السعيدة بملـذّاتها ومتعهـا، فيغدو ضربة لازب عليه أن يرى الأشياء رؤية تشاؤمية على النحو التالي:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١- حركة الزمن: بات الزمن عدواً 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 يرميه به الزمان. حتى حوَّله من إنسان ينعم باستقرار الحياة -في الصورة السابقة-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 الصورتين، جعلت النص يقوم على ثنائيات ضدية "الماضي/الحاضر، الشباب/ الشيب، السعادة/الشقاء، القوة/الضعف، مكان يملؤه الأحباب/ مكان يمثِّل مشهد الخلاء التام".

وقد برز في الصورتين السابقتين 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. ولعلَّ بدء الشاعر بزمن القوة مرتبط بتمسكه بعظمة الشباب، فرغم وجود الإقفار على صفحة المكان وتحوُّل السعادة إلى شقاء نجده يحرص على التمسك بما يُطمئن ذاته ويبثُّ فيها الأمل، فيبدأ بالقوة أولاً، ثم ينتهي بزمن الضعف وهو الشيب. ويفسر هذه النهاية الموقفُ المدحي الآتي في صورة الآخر.

إنَّ المتتبع لتشكيلات الصورة الأخيرة/ الآخر يجد فيها فعْلاً إنسانياً يناقض الفعل الإنساني في الصورة الثانية/ الشيب. فهنا يمتدُّ الإقواء والخواء وهناك يبسط الممدوح الفعل

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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.

يقطع الشاعر المسافات لهذا الممدوح، ليبدأ في اللحظة نفسها حركة التحوُّل من الضعف إلى القوة. فالفعل "قطعت" إلى جانب الفعلين "احتللت، حططت". يشير إلى قوة الحركة التي ملكها الشاعر بعد ضعف دام طويلاً. فإذا كانت الصورة الثانية تمثِّل لحظة الضعف والخوف العميقين، فإنّ اللحظة الآنية تفسح المجال أمام الشاعر كي يستعيد قوّته ونشاطه، فيواجه الضعف والشقاء في آنٍ واحد.

يسعى الشاعر لتحقيق ذاته فيتقدَّم ليمدح، وهذا يفرض عليه إبداء ضعفه الآني أمام شخص الممدوح. وأن يتخيّل الممدوح 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 عزّه 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 مترفِّعاً بذلك عن شروط الواقع والحقيقة"[1].

لقد نقلت لنا الصور الثلاث صورة الإنسان بحالتي الضعف والقوة. وقد أدّى فيها الضد دوراً فاعلاً، من خلال:

---

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

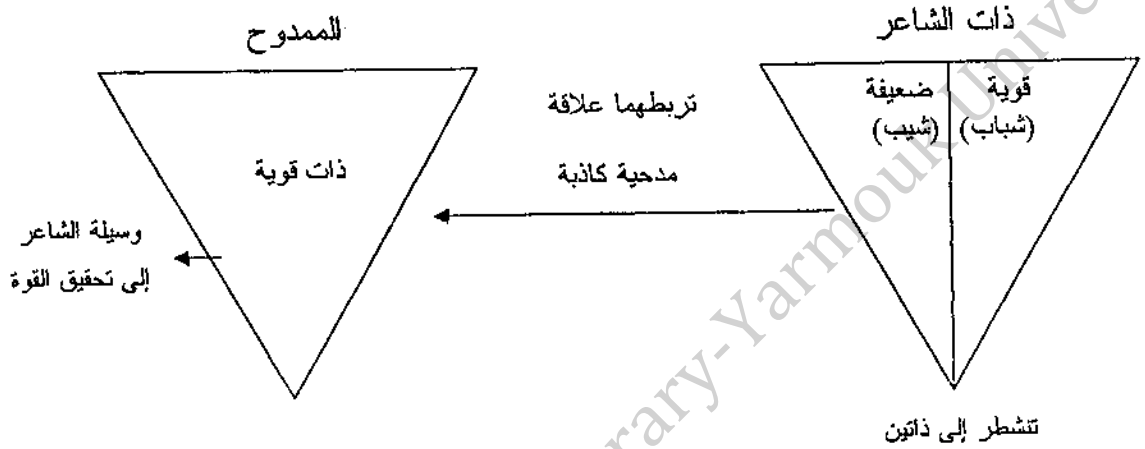
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١- الزمن: شباب- شيب.

٢- الإنسان: الأنا- الآخر "الممدوح".

٣- المكان: مليء بالحياة- خالٍ من الحياة.

ويوضّح ذلك الخطاطة التالية:



ومن الشعراء الذين تتعاضد الثنائيات الضدية في نصوصهم لتبين رؤيتهم الإنسانية تجاه الحياة وصراعاتها المعتمد بن عبّاد. يقول في مقاطع مختلفة في ديوانه:

١- المقطع الأول[١]:

لو أستطيعُ على التزويدِ بالذَّهبِ ... فعلْتُ، لكنْ عداني طارقُ النُّوَبِ

يا سائلَ الشعر يجتابُ الفلاةَ به ... تزويدُكَ الشعْرَ لا يُغني عن السَّغَبِ[٢]

زادٌ من الريح لاريٌّ ولا شبِعٌ ... غدا له مُؤثِراً ذو اللُّبِّ والأدبِ

أصبحْتُ صِفْراً يديْ مما تجود به ... ما أعجبَ الحادثَ المقدورَ في رجبِ

ذلٌّ وفقر أزالا عزَّةً وغِنىً ... نُعمَى الليالي من البلوى على كَثَبِ[٣]

---

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

(٢) السغب: الجوع والفقر.

(٣) كثب: قرب.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قـد كـان يسـتلِبُ الجبـارَ مُهْجَتَـه ... بطْشي، ويَحْيا قتيلُ الفقرِ فـي طَلَبـي

والمُلكُ يَحرُسـه فـي ظِـلّ واهبِـهِ ... غُلْبٌ من العُجم أو شُمٌّ مـن العَـرَبِ

فحـين شـاء الـذي آتـاه يَنْزِعُـه ... لم يُجدِ شيئاً قراعُ السُّـمْرِ والقُضُـبِ

فهاكها قطعـةً يطـوى لهـا حسـداً ... "السيف أصدق أنبـاءً مـن الكُتُـبِ"

٣- المقطع الثاني[1]:

كنْتُ حِلـفَ النَّـدى وربَّ السَّـماحِ ... وحبيـــب النُّفـــوسِ والأرواحِ

إذْ يمينـــي للبـــذْلِ يـــومَ العطايـــا ... ولقـــبْضِ الأرواحِ يـــومَ الكِفَـــاحِ

وشـــمالي لقَـــبْضِ كـــلِّ عنـــانٍ ... يُقْحِمُ الخَيْـلَ فـي مجـالِ الرِّمـاحِ

وأنـــا اليـــومَ رَهْـــنُ أسـرٍ وفقْـر ... مُستباحُ الحِمَـى مَهـيْضُ[2] الجنـاحِ

لا أُجيبُ الصَّـريخَ إنْ حضَـر النَّـا ... سُ، ولا المعتَفِـين[3] يـوم السَّـمَاحِ

عادَ بِشري الـذي عهـدتَ عُبُوسـاً ... شَـغَلَتْني الأشـجانُ عَـنْ أفراحـي

فالتمـاحي إلـى العيـونِ كريـةٌ ... ولقـد كـان تُرفَـةً[4] اللَّمَـاحِ

يتضمّن 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 بجدليتي البذل وعدم البذل- الذل والعزة القائمتين على الغنى والفقر، كما في قوله:

---

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

(٢) مهيض: مكسور.

(٣) المعتفين: الذين يطلبون المعروف.

(٤) ترفة: النعمة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ذلٌ وفقـــر أزالا عـــزَّةً وغِنـــىً نُعمَى الليالي من البلوى علـــى كَثَـــبِ

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

قـــد كـــان يســـتلِبُ الجبـــارَ مُهْجتَـــه بِطْشي، ويَحْيا قتيلُ الفقرِ فـــي طَلَبـــي

والمُلكُ يَحرُســـه فـــي ظِـــلَ واهبِـــهِ غُلْبٌ من العُجم أو شُمٌّ مـــن العَـــرَبِ

أصبحْتُ صِفْراً يديْ مما تجـــود بـــه ما أعجبَ الحادثَ المقدورَ في رجـــبِ

وتكتسب كلمة "أصبحت" دلالة إشارية مطابقة للتحوّل الذي أصاب الشـــاعر، فهـــي تشير إلى حال الغنى "ماضٍ" وكيف استحال فقراً "حاضر" وبذلك تضعنا هذه الكلمة أمام إنسان قادر على البذل ماضوياً "يحيا قتيل الفقر في طلبي" يمارس الفقرُ العنف عليه آنياً.

ولقد أدّى هذا التغيُّر الطارئ إلى طرح رؤية جديدة للشاعر. فبعد أن كان لا يفكر في المال وكيف يكسبه أصبح يراه عاملاً وحيداً وناجعاً في تحقيق الذات. وما عاد يؤمن بثقافـــة العمل والمعرفة بقدر ما يعتقد أنَّ الثروة "المادة" وسيلة وحيدة لتحقيق الأماني:

يا سائلَ الشعر يَجْتَـــابُ الفـــلاةَ بـــه تزويدُكَ الشعْرَ لا يُغْني عن السَّـــغَبِ

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والمعتمد بن عبّاد واحد من الذين أصابهم الزمن بنوائبه وحوّله من عزٍّ وجاه وسلطان إلى ضعف حال وقلّة مال وأسر قيد 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 حِلْفَ النَّدى وربَّ السَّماحِ وحبيبَ النُّفوسِ والأرواحِ

إذْ يميني للبذْلِ يومَ العطايا ولقبْضِ الأرواحِ يومَ الكِفَاحِ

وشمالي لقَبْضِ كلِّ 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، وليس حالة فردية تعمّق أحادية الإنسان. وهو تخليص للمعوزين من براثن الموت وردّهم للحياة من جديد.

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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

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

أو القداسة أحياناً. نحو قوله[٦]:

والخير ما طلعت شمسٌ وما غربت مُطلَّبٌ بنواصي الخَيْلِ معصوب

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

وشمالي لقبض كلِّ عنان يُقْحِمُ الخيلَ في مجال الرماحِ

وهذا إشعار للجماعة بمقدرته على حمايتهم سيما وهو حاكم إشبيلية في ذلك العهد. لقد تجاوز الشاعر العاطفي الإنساني بفعل الخيل التي تجسّد 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.

---

(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.

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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

وأنا اليومَ رَهْنُ أسرٍ وفقْر مُستباحُ الحِمَى مَهيضُ الجناحِ

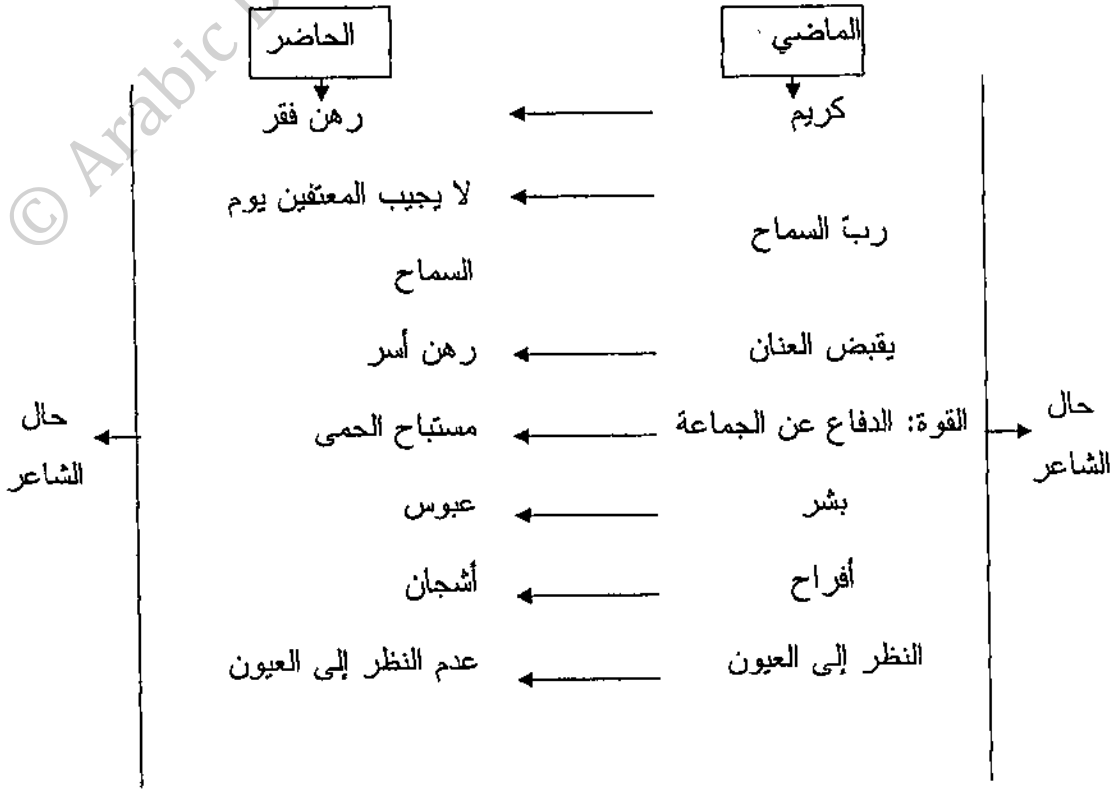
لا أُجيبُ الصَّريخَ إنْ حضَر النأ سُ، ولا المعتَفين يومَ السَّماحِ

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

عادَ بِشري الذي عهدتَ عَبُوساً شَغَلَتْني الأشجانُ عَنْ أفراحي

فالتماحي إلى العيونِ كريمةً ولقد كان تُرفَةَ اللَّمَّاحِ

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



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن الثنائيات التي تنبثق عن تمركز الضد في القصيدة الأندلسية، ثنائية الرجل/ المرأة وتكثر في النسيب الذي يقدّمه الشاعر وصولاً للممدوح، ومن خلال المثال الآتي ستحاول الدراسة تبيان دور هذه الثنائية في إظهار معمارية النص وإيضاح معناه بعد تقسيمه إلى المقاطع التالية[1]:

المقطع الأول "المرأة/إيجاب"

هذا الصباحُ على سُراكِ رقيباً ... فصِلي بفرْعِكِ ليلَكِ الغربيبا[2]

ولَدَيْكِ- أمثالَ النُجُومِ- قلائدٌ ... أَلِفَتْ سَماءَكِ لَبَّةٌ[3] وتريبا[4]

لِيَنُبْ عَنِ الجَوْزاءِ قُرْطُكِ[5] كلَّما ... جَنَحَتْ تحُثُّ جناحَها تغْريبا

وإذا الوِشاحُ تعرَّضتْ أثناؤُهُ[6] ... طَلَعَتْ ثُرَيَّا لم تكن لتَغيْبا

ولَطَالَما أبْدَيْتِ إذْ حيَّيْتنا ... كَفّاً- هي الكفُّ الخَضيْبُ[7]- خَضيْباً

المقطع الثاني "المرأة/سلب":

أظنيةً، دَعْوَى البَراءَةِ شأنُها ... أنتِ العَدُوُّ فلِمْ دُعيْتِ حَبيبا

ما بالُ خدِّكِ لا يزالُ مُضرَّجاً ... بِدَمٍ، ولَحْظُكِ لا يزالُ مُريبَا

لو شِئْتِ ما عذَّبْتِ مُهْجَةَ عاشِقٍ ... مَسْتعْذِبٍ في حبِّكِ التَعْذِيبا

ولَزُرْتِهِ بلْ عُدْتِهِ إنَّ الهَوَى ... مَرَضٌ يكونُ لهُ الوصالُ طَبيبا

ما الهجرُ إلا البَيْنُ، لولا أنَّه ... لم يشْحُ[8] فاه به الغُرَابُ نَعيبا

---

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

(٢) الغربيب: الشديد السواد.

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

(٤) تريب: جمعها ترائب، مكان القلادة.

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

(٦) أثناؤه: طياته.

(٧) الكف الخضيب: النجم.

(٨) يشحُ: يفتح.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولقَـدْ قَضـــى فيـــكِ التجلُّـدُ نحْبَـــهُ فَشَـــوى، وأعقَـــبَ زَفْـــرةً ونَحِيْبـــا

المقطع الثالث "الرجل":

وأرَى دموعَ العـــيْنِ لـــيسَ لفيضِـــها غَيْضٌ[1] إذا ما القلْبُ كـــان قليبـــا[2]

مَـــالِي وللأيـــامِ؟ لـــجَّ مَـــعَ الصِّـــبا عُـــدْوانُها فكَســـا العِـــذَارَ مَشِـــيبا

محقَـــتْ هـــلالَ السِّـــنِّ قَبـــل تمامِـــهِ وذَوَى بِها غُصْـــنُ الشَّـــبَابِ رَطِيْبـــا

لألُـــمَّ بـــي مـــا لـــو ألـــمَّ بِشـــاهِقٍ لانْهـــالَ جانبُـــهُ فصـــارَ كثِيبـــا

فلـــئن تسُـــمْني الحادثـــاتُ فقـــد أرى للجفْنِ في العَضْبِ الصـــقيلِ نُـــدُوبا[3]

ولئِنْ عجبْتُ لأن أُضـــام وجهـــورٌ[4] نِعْمَ! النصـــيرُ لقـــد رأيـــت عَجِيْبـــا

مَـــنْ لا تَعـــدَّى النائبـــاتُ لجـــارِهِ زَحْفاً ولا تمْشِـــي الضَّـــراءَ[5] دَبِيبَـــا

مَلِـــكٌ أطـــاعَ اللهَ منـــه مُوَفَّـــقٌ مـــازالَ أوَّابـــاً[6] إليـــه مُنيبـــا

يـــأتي رِضَـــاه مُعاديـــاً ومُواليـــاً ويكـــونُ فيـــهِ مُعاقِبـــاً ومُثِيبـــا

متمرِّس[7] بالـــدَّهر، يَقْعُـــدُ صَـــرْفُهُ إنْ قامَ في نـــادي الخُطـــوبِ خَطِيبـــا

---

(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) أوّابا: تائباً.

(٧) متمرِّس: خبير.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا يُوسَمُ الـرأيُ الفطيـرُ[1] بـه، ولا يعتـادُ إرْسَـالَ الكـلامِ قَضِـيبَا[2]

تأبى ضرائبُه[3] الضُـرُوبَ[4] نَفَاسَـةً مِنْ أنْ تقيسَ به النفـوسُ ضَـرِيبا[5]

بسَّامُ ثغْرِ البِشْـرِ إن عَقَـدَ الحُبـا[6] فرأيْـتَ وضَّـاحاً هنـاك مَهيْبـا

مَـلأُ النـواظِرَ صَـامتاً ولربَّمـا مَـلأُ المسَـامِعَ سـائلاً ومُجيبـا

تبدو ثنائية الرجل/ المرأة جليَّة في هذا المثال، ولا بدع أن ينقسم كلٌّ طـرف منهـا ليشكِّل ثنائية ضدية أخرى. وكما اتضح في تقسيم المثال إلى مقاطع آنفـاً نجـد أنَّ الطـرف الأول: المرأة، ينقسم إلى ثنائية السلب/الإيجاب. وتُحدّد وفق هذه الثنائية العلاقة بين طرفـي الحياة "الرجل/المرأة".

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

ولَـدَيْكِ- أمثـالَ النُّجُـومِ- قلائـدٌ أُلِفَـتْ سَـمَاءَكِ لَبَّـةً وتريبـا

لِيَنُبْ عَـن الجَـوْزَاءِ قُرْطُـكِ كلَّمـا جَنَحَـتْ تحُـثُّ جناحَهـا تَغْرِيبـا

وإذا الوِشـاحُ تعرَّضَـتْ أثنـاؤُهُ طَلَعَـتْ ثُرَيَّـا لـم تكـن لتَغِيْبـا

ولم يكن الدور الإيجابي الذي أدّاه الشاعر في وصف المحبوبة أحادي الجانـب، بـل أدّت هي الأخرى دوراً مماثلاً منحه سعادةً وأملاً وزاده حباً وحنيناً. فالمرأة المثـال بالنسـبة

---

(١) الرأي الفطير: الذي يأتي على البديهة.

(٢) قضيباً: السيف القاطع.

(٣) ضرائبه: طبائعه.

(٤) الضروب: الأشباه والأمثال جمع ضَرْب.

(٥) ضريبا: الشبيه والمثيل.

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للشاعر تحافظ على مثاليتها وكينونتها كعنصر جمالي يحرص على علاقته بالرجل. وكي تحقق ذلك أبدت فعلاً إيجابياً متكرراً:

ولَطَالَمـــا أبْـــدَيْتِ إذْ حيَّيْتنـــا كَفَّاً- هي الكفُّ الخضيبُ- خَضِيباً

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

ففي المقطع الثاني أحدثت المرأة في عالم الحسّ الإنساني فعلاً جديداً دعا 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 وتحول معها الأمن خوفاً، والسعادة عذاباً، والقرب بعاداً. ووصفها الرجل بصفات سلبية على صعيد العلاقة الإنسانية:

أظنينـــةً، دَعْـــوَى البَـــرَاءَةِ شـــأنُها أنْـــتِ العَـــدُوُّ فَلِـــمْ دُعِيْـــتِ حَبيبـــا

ما بـــالُ خـــدِّكِ لا يـــزالُ مُضـــرَّجاً بِـــدَمٍ، ولَحْظُـــكِ لا يـــزالُ مُرِيبَـــا

لو شِئْتِ ما عـــذَّبْتِ مُهْجَـــةَ عاشِـــقٍ مَسْـــتَعْذِبٍ فـــي حبِّـــكِ التَعْـــذِيبا

ولَزُرْتَـــهِ بـــلْ عُدْتَـــهِ إنَّ الهَـــوَى مَرَضٌ يكـــونُ لـــهُ الوصـــالُ طَبيبـــا

مـــا الهجـــرُ إلا البَـــيْنُ، لـــولا أنَّـــه لم يشْـــحُ فـــاه بـــه الغُـــرَابُ نَعيبـــا

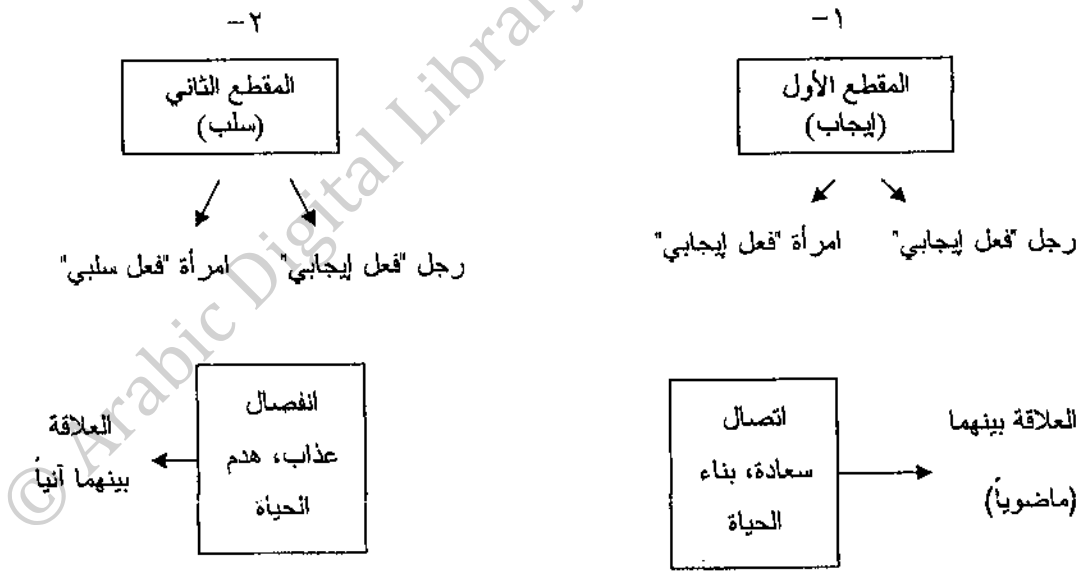
لا بدع، إذن، أن يحسّ الشاعر بالفجيعة وأن يعلن يأسه مما حل من عذاب في حياته، وأن يعترف بضعفه أمام دهاء المرأة وسيطرتها على الحياة الإنسانية:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولقَــدْ قَضــى فيــكِ التجلُّــدُ نحْبَــهُ فَثَــوى، وأعقَــبَ زَفْــرةً ونَحِيْبــا

ويتماشى مع ذلك أنَّ لغة النص تبرز تغييباً لصوت الشاعر وعلوّاً لصوت المرأة، ففي المقطع الأول لم يظهر إلا في ضمير واحد: حييتنا، أو في ضمير الغائب: زرته، عدتــه، 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، فِيْك.

لقد نتج عن جدلية السلب والإيجاب في المقطعين الأولين من النص ثنائيات تعاضدت لتبرز دور كلٍّ من الرجل والمرأة في انسجام الحياة، أو هدم سعادتها كما تظهــر الترســيمة التالية:



يتضح من هذه الترسيمة كيف تضاد المقطعان، فما تحقق فــي المقطــع الأول بــات مفقوداً في المقطع الثاني، وعنصر الجمال والحياة تحوّل إلى عامل هدم للحياة ذاتها، وانعكس ذلك سلباً على حياة الشاعر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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

وأرَى دموعَ العـيْنِ لـيسَ لفيضِـها غَـيْضٌ إذا مـا القلْـبُ كـان قليبـا

مَـالِي وللأيَّـامِ؟ لـجّ مَـعَ الصِّبـا عُـدْوانُها فكَسـا العِـذَارَ مَشِـيبا

مَحَقَـتْ هـلالَ السِّـنِّ قَبـلَ تمامِـهِ وَذَوَى بِها غُصْـنُ الشَّـبَابِ رَطِيْبـا

لألـمَّ بـي مـا لـو ألـمَّ بِشَـاهِقٍ لانْهـالَ جانبُـهُ فصـارَ كثِيبـا

وليس هذا الطقس البكائي إلا أملاً وحيداً للشاعر، يستعيد فيه حيوية الحيـاة ونعمتهـا التي فقدها آنفاً. فقد استُخدم بقصدية واعية ليثير إنسانيّة الممدوح ويلفت أنظاره صوب الشاعر الحزين الذي ينتظر من ينقذه ويعيد له بهاء الحياة ونضارتها.

ومما يلفت النظر في هذا الطقس البكائي وفي غيره من الصور الشعرية الأندلسية، أنَّ الشاعر الأندلسيَّ لا يستسلم بسهولة، بل يأخذ على عاتقه الثبات والتحدّي، فإذا كانت الـدموع تعبيراً عن إحساس الشاعر بالصدمة والمفاجأة بتحويل المرأة عالم السعادة إلى بكـاء، فإنهـا تعبّر، في اللحظة نفسها، عن مقاومة فعل المرأة بيد أنها تصرف نظر الشاعر إلى المسـتقبل للفكاك من أسر المعاناة الراهنة بالبحث عن الممدوح القادر على خـلاص الشـاعر وإعـادة الموازين إلى نصابها.

لقد غدتْ الدموع وهي تنتصر للسعادة معادلاً موضـوعياً objective Correlative للمرأة وهي تخلق متعة الحياة فحين تحوّلت المرأة إلى عامل هدم للحيـاة "الحـزن" تحوّلـت الدموع "الحزن" إلى أداة لخلق الفرح وبعث السعادة.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

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

مَـنْ لا تَعـدَّى النائبـاتُ لجـارِهِ زَحفـاً ولا تمشِـي الضَّـراءَ دَبِيبَـا

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 عنصراً فاعلاً داخل الصـورة الشـعرية، يساعد على توسيع الرؤية، بما يخلق من إيحاءات وما يحدث "من إشارات حسية وانفعـالات 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 تتعـدّاها إلى قلم الشاعر وكلماته"(١).

لذا تأتي دراسة اللون ضرورة ملحّة لاسيما أنّه يسهم في خلق الصور الفنية، ويكشف عن موقف الشاعر إزاء العالم المحيط به.

أمّا الشعر الأندلسي فتمركزت الألوان في ثناياه، وسعى الشعراء من خلالها إلى بـثّ أفكارهم وطرح وجهات نظرهم، بعد أن تجاوزوا دلالاتها الظاهرة إلى جعلهـا رمـوزاً لمـا يستكن في الباطن من مشاعر وأحاسيس داخلية.

ومن خلال أقوال متعدّدة لشعراء مختلفين ستحاول الدراسة الآتية الكشف عن ثنائيـة: الأسود/ الأبيض داخل النص الشعري الأندلسي.

يقول ابن زيدون(٢):

---

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

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حالتْ لفقدكم أيَّامنا فغدتْ سوداً وكانتْ بكمْ بِيْضاً لياليا

ويقول أبو إسحاق الإلبيري[1]:

لَعَهْدي بها مُبْيَضَّةَ الليلِ فاغتدتْ وأيَّامُها قد سوَّدَتْها النوائبُ

تظهر في البيت الأول ثنائية: الأسود/ الأبيض لتكشف عن علاقة الشاعر بمحبوبته. وبعد أن تعاضدت مع ثنائية الليالي/الأيام كشفت عن وشيجة حزن تسم هذه العلاقة، إذ تحوَّلت علاقة العاشقين إلى قطيعة "لفقدكم" أسلمت الشاعر إلى حزن وأسى عميقين.

وقد اشتركت مجموعة عناصر في أداء هذه الدلالة على النحو التالي:

١- اللونان: الأبيض، الأسود. شكلا محوراً تقوم عليه دلالة البيت، وأصبحا رمزاً لما يختفي في باطن الشاعر. ودلالة على القيمة التي يؤديانها هذان اللونان صبغهما الشاعر بالزمن فالأيام "البياض" أصبحت سوداء بعد أن كانت الليالي "السواد" بيضاء، 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

حاضر ← انفصال ← أيام 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 العاشقين بين زمنين متناقضين هما: ماضٍ سعيد وكانت لياليه أياماً "أبيض"، وحاضر مؤلم غدت أيامه ليالي. مما يظهر

---

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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تعاضداً بين الليل النفسي "الأيام السوداء" والليل الفيزيائي "الليالي" لإقامة جسر ظلامي يصوّر حياةً سوداء يفقد الشاعر سعادتها.

وإذا عرفنا أنّ البيت الثاني قاله الإلبيري في مدينة إلبيرة وندّب زمانها، فإننا نكشف أن صبْغة الزمن باللون جعلت الزمان والمكان والإنسان يصطبغون بألوانٍ جديدةٍ من العلاقات. بيد أنّ الدور الذي أداه اللون كفيل بتحويل ماهيَّة العلاقة التي تربط الزمان بالمكان، والمكان بالإنسان، والإنسان بالزمان، نحو:

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[1]:

---

(١) ابن بسّام الشنتريني، 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأســـمر ينْطـــقُ فـــي مـــشْيه ويـــسكُتُ مهْمـــا مـــرَّ القـــدَمْ

علـــى ســـاحةٍ ليلُهـــا مـــشرقٌ مُنيـــرٌ وأبيـــضُها مُـــدلَهم[1]

وشـــبَّهتُها ببيـــاضِ المـــشيبِ يخـــالط نـــورَ ســـوادِ اللِّمـــم[2]

يتحدّث الشاعر عن صفة القلم "أسمر" وما يحدثه من كتابة على الصفحة البيضاء مشبّهاً ذلك بالشيب الذي يخالط سواد الشعر في الرأس. وإذا كان الأبيضُ يمثّل الصفاء والوضوح والأسود يمثّل الغموض والإبهام فإنّ الشاعر يستبدل وظيفة كل منهما بالأخرى فصار 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 والأسود جدلية السلب والإيجاب، فالأبيض عنى عدم حضور الإنسان وانتفاء فكره وارتبط بالسلب بكافّة محمولاته الدلالية. أمـا الأسـود فإضـاءة معرفية إنسانية وشباب يمتلئ حيوية وجمالاً فهو إيجابي الدلالة أينما ظهر، والشكلان التاليـان يوضّحان ذلك أكثر:

(أ)

صفحة بيضاء ←يملؤها الخط الأسود "إضاءة معرفية" ←وجود حضارة الإنسان "إيجاب"

شعر أسود ←——— الشباب "قوة وحيوية" ———→ حياة إنسانية نشيطة "إيجاب"

---

(١) ادلهم الظلام: كثف والليل اشتد ظلامه. وصحراء مدلهمة لا أعلام فيها.

(٢) اللمم: جمع لِمّة، شعر الرأس، المجاوز شحمة الأذن.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(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.

يقول ابن زيدون[1]:

ولـيـلٍ أدَمْنـا فيـه شُـرْبَ مُدامَـةٍ إلى أنْ بَدا للصُّبْحِ في الليـلِ تأشِـيرُ

وجاءَتْ نُجومُ الصبْحِ تضربُ في الدُّجى فولَّتْ نجومُ الليـل والليـلُ مَقْهـورُ

فَحُزْنـا مـن اللَّـذَّات أطْيَـبَ طِيْبِهـا ولم يَعْرُنـا هَـمٌّ، ولا عـاقَ تَكْـديرُ

خلا أنَّه لـو طـالَ دامَـتْ مَسَـرَّتي ولكنْ ليالي الوصْـلِ فـيهِنَّ تقْصـيرُ

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، على 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 ينغّص عليه لحظات السعادة ويقتل فيه الفرح...وما بالليل طاقة ليواجه ذلك المد... فولّى مدبراً ولم يعقّب...إنّها نفس ابن زيدون المقهورة المهزومة أمام القضاء الذي لا يملك فيه من أمره شيئاً،

(١) ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ورسائله، ص٢٤٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتبقى سعادته مرهونة للزمان الذي لا يعبأ به، ولذلك لن تدوم مسرَّته، وستظل ليالي الوصل السوداء الوديعة تعاني من امتداد الصبح الأبيض العنيف"[1].

لقد شكَّل الليل زمناً رحباً للسعادة، ورمزاً لفرحة الإنسان ولذة حياته، وظهر الصبح يتهدَّد هذه السعادة ويأمر بطردها. وهذا توجه كثر استعماله في الشعر الأندلسي نحو قول عُبادة بن ماء السماء[2]:

ما غاب بدرُ التَّمّ إلاَّ ريثما جلّى الدّجى عنّا الصباحُ الأزهرُ

وقول ابن اللبانة الداني[3]:

والليل قد سدى وألحم ثوبه والفجرُ يرسلُ منه خيطاً أبْيَضا

وقول ابن شهيد[4]:

وارتكضنا حتَّى مَضَى الليلُ يَسْعى وأتى الصُّبْحُ قاطعُ الأسبابِ

فكأنَّ النجومَ في الليل جَيْشٌ دَخَلُوا للكمون[5] في جَوْفِ غابِ

وكأنَّ الصباحَ قانِصُ طيْرٍ قبضتْ كَفُّهُ برجل غُرابِ

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) يونس شنوان، اللون في شعر ابن زيدون، ص٧٧.

(٢) 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.

(٣) ابن اللبانة الداني: شعر ابن اللبانة الداني، ص٦٠.

(٤) ابن شهيد الأندلسي، ديوان ابن شهيد الأندلسي، ص٣٤.

(٥) الكمون: كمن في المكان كموناً، توارى.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني

المفارقات الشعرية

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولاً: المفارقة: 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 صدرَ 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؛

---

(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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به،؛ والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه، والـذي يلح القارئ على اكتشافه إثر إحساسه بتضارب الكلام"[١].

فليس بكافٍ على الإطلاق أن تُعرّف المفارقة "بأنها الكلام الذي يقول شـيئاً ويعنـي غيره"[٢] إنما هي: "لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحـو 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 ليسـتقر عنده"[٣].

وثمة مراوغة أخرى تقوم عليها المفارقة، إنها بين صانع المفارقة والآخر ضحيته، إذ يتركز صانع المفارقة "بالذات الترانسندنتالية وهي الذات السلبية التي لا تسـتطيع أن تحـبس نفسها داخل التاريخ والواقع، بل تجاوزهما وتعلو فوقهما، تاركة نفسها لعفوية الفكر....هـي الأنا المنفصلة عن النحن المجتمعة في وحدة...وغالباً ما يكون لمثل هذا الشـخص ضـحية. وعندئذٍ تتحدد مهمته بان يوصل هذه الضحية إلى جهلها بالحقيقة وانخداعها بـالمظهر، فـلا 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 أنهـا

---

(١) نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص١٣٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٣٣- ١٣٤.

(٣) Wayne C. Booth, Arhetoric of Irony, The university of Chicago, Press- Chicago and London, ١٩٧٤, P. ١٧٦. نقلاً عن: نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص١٣٤.

(٤) نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص١٣٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تجعل النصوص المبنية عليها ترتبط "ارتباطاً وثيقاً بقضية ذات التصاق بالفكر الإنساني"[1] 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، النظرية والتطبيق، الحرية والحاجة"[2].

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[3] 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"[4].

ومن الأمثلة الشعرية الحديثة التي يمكن أن تبسط المفارقة بشكل جيّد. قول بدر شاكر السيّاب[5]:

فيرجع الصدى

كأنه النشيج:

---

(١) سامح رواشدة، فضاءات الشعرية (دراسة في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر، إربد، د. ط، ١٩٩٩م، ص١٤.

(٢) د. س ميويك، المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، د.ط، ١٩٧٧م، ص ٦٦-٦٧.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة "فرق".

(٤) جون ماكوين، الترميز- موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤه، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠م، ص ٩٦.

(٥) بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ١٩٧١م، ص٤٨٠-٤٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"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

وأسمع الصدى

يرن في الخليج

مطر...

مطر...

مطر...

يتضح في هذا المثال أن المفارقة تتشكل من طرفين متناقضين: "طرفها الأول أبنـــاء العراق الكادحون، الذين يهاجرون إلى الخليج بحثاً عن لقمة عيش، حيث لا يصادفون هنـــاك سوى الموت في قاع الخليج الذي ينثر على الرمال ما تبقى من عظامهم. أما طرفها الثاني فهم أولئك المستغلون في العراق الذين ينعمون بخيراته الكثيـــرة دون أن يتحملـــوا أي جهـــد أو

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عناء"[1]. 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، ويبلُغ التناقض بين الوصفين قمة فداحته حين يصور الشاعر أن الذين ينعمون هم الذين لا يستحقون، هم أولئك المستغلون الذين لا يكدحون ولا يجهدون بينما يحرم 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"[2].

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"[3]. لكنّ "عدم شيوع هذه اللفظة، لغة 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،

---

(١) على عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص١٣٩.

(٢) المرجع نفسه، ص١٤٠.

(٣) نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص١٤٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حملت بدورها شيئاً من دلالات مصطلح المفارقة، مثل التعريض والتشكيل، والمتشابهات، وتجاهل العارف، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتأكيد الذم بما يشبه المدح"[1].

ومصطلح "تجاهل العارف" عند أبي هلال العسكري[2]، وعند القزويني[3]، 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"[4].

ثانياً: المفارقة في بنية النص الشعري:

شكّل الشعر الأندلسي سجلاً لتجارب الشعراء وخلاصة ثقافتهم، أودعوا فيه تأملاتهم في الحياة والوجود. ومادامت حياتهم خاضعة لصراعات وجدليات مليئة بالريبة والتوجس والخوف، فإن النص الشعري الأندلسي ظهر مليئاً بهذه الجدليات وأضحى مجالاً رحباً لبروز مفارقات رؤيوية تشكل عتبات نصية تضيء النص وتكشف معناه.

لما سبق، جاء بحث المفارقة وإدارة الحوار حولها؛ كي يكشف دورها ووظيفتها في إطار معمارية النص، وتوليفه الفني.

يقول ابن زيدون[5]:

لَئنْ قصَّرَ اليأس منْكِ الأمَلْ ... وحالَ تجنيكِ دونَ الحِيَلْ

وناجاكِ- بالإفْكِ[6]- فيْ الحسْودْ ... فأعطيْتِهِ- جَهْرَةً- ما سَألْ

---

(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.

(٦) الإفك: الزور.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وراقَــكِ سِــحْرُ العِــدَا المفتَــرى ... وغَــــرَّكِ زَوْرُهُـــم المُفْتَعَـــلْ

وأقْبلْـتِهِمْ[1] فـــيَّ وجْـــهَ القَبُـــولِ[2] ... وقَـــابلَهُمْ بشْـــرُكِ المُقْتَبَـــلْ

فـــإنَّ ذِمَـــامَ[3] الهَـــوَى لَـــنْ أزالَ ... أُبَقِّيـــهِ حِفْظـــاً كَمَـــا لَـــمْ أزَلْ

فَـــدَيْتُك إنْ تَعْجَلِـــــي بالجَفَـــا ... فَقَدْ يَهَبُ الرِّيْثُ[4] بعـضُ العَجَـلْ

علامَ أطبَتْـكِ[5] دَوَاعِـي القِلَـى؟ ... وفـــيمَ ثنتْـــكِ نَـــوَاهي العَـــذَلْ

ألمْ ألـــزمِ الصـــبْرَ كيْمـــا أخِـــفَّ؟ ... أَلَـــمْ أُكْثِـــر الهجْـــرَ كَـــيْ لا أمَـــلْ

ألَـــمْ أرضَ منْـــكِ بغيـــرِ الرِّضَـــى ... وأبدِي الســـرورَ بمـــا لَـــمْ أَنَـــلْ؟

ألَـــمْ أعتفِـــرْ موبقَـــاتِ الـــذُّنُو ... بِ؟ عَمْـــداً أتيْـــتِ بهـــا أم زَلَـــلْ

وما ســـاءَ ظَنِّـــيَ فـــي أنْ يُسِـــيءَ ... بِـــيَ الفِعْـــلَ حُسْـــنُكِ حتَّـــى فَعَـــلْ

علَى حِيْنِ أصْبَحْتِ حَسْبَ الضَّـــمِيرِ ... ولَـــمْ تَبْـــغِ مِنْـــكِ الأمَـــاني يَـــدَلْ

وصـــانَكِ مِنِّـــي وفـــيٌّ أبـــيٌّ ... لِعِلْـــقِ العَلاقَـــةِ أنْ يُبْتَـــذَلْ

ســـعَيْتِ لِتكْـــدِير عَهْـــدٍ صَـــفَا ... وحاوَلْـــتِ نقْـــصَ وِدادٍ كَمَـــلْ

فمـــا عُوفِيَـــتْ مِقَتِـــي مِـــنْ أذَىً ... ولا أُعْفِيَـــتْ ثِقَتِـــي مَـــنْ خَجَـــلْ

ومَهْمَـــا هـــززْتُ إليـــكِ العِتَـــا ... بَ ظاهَرْتِ بـــينَ ضُـــرُوبِ العِلَـــلْ

كأنَّـــكِ نـــاظَرْتِ أهْـــلَ الكَـــلامِ ... وأُوتِيْـــتِ فَهْمـــاً بِعِلْـــمِ الجَـــدَلْ

---

(١) وأقبلتهم: قابلتهم.

(٢) القَبول: المحبة والرضا.

(٣) ذمام: عهد.

(٤) الريث: البطء.

(٥) اطبَتْك: صرفتك.

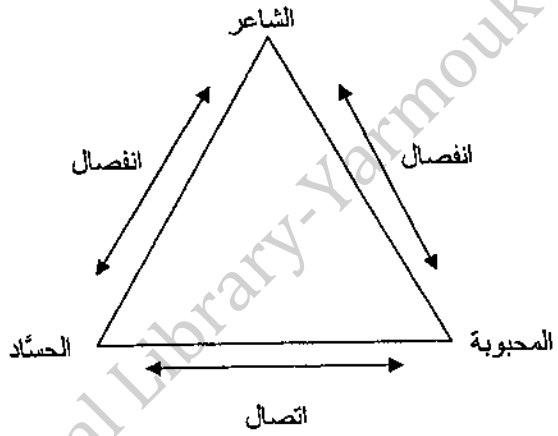
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولو شِئْتِ راجَعْتِ حُرّ الفَعَالِ وعُدْتِ لِتلْكَ السَّجايَا الأُوَلْ

فَلَمْ يِكُ حَظِيَ مِنكِ الأَخَسّ[1] ولا عُدَّ سَهْمِيَ فيكِ الأَقَلْ

عليكِ السَّلامُ سلامُ الوداعِ وداعِ هَوَىً ماتَ قَبلَ الأَجَلْ

يمثّل هذا النص انفعال الشاعر بهجر محبوبته، ويثير علاقات سلبية بين عناصر إنسانية ثلاثة، نحو الشكل التالي:



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 وليست قائمة على مشاعر ثابتة. فالقارئ لا يتوقّع منها 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 سلبية الفعل لها، بيد أنه أكثر

---

(١) أخس: خسيساً أي رذيلاً.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من ذكر المجردات "بشرك، حسنك، سيرة". ويؤدي ذلك إلى استيلاد موقف الشاعر من المحبوبة، إذ يظهر متمسكاً بها وفياً في علاقته معها:

فإنَّ ذِمَامَ الهَوَى لَنْ أزالَ ... أُبَقِّيهِ حِفْظاً كَمَا لَمْ أزَلْ

فَدَيْتُك إنْ تَعْجَلِي بالجَفَا ... فَقَدْ يَهَبُ الرَّيْثَ بعضُ العَجَلْ

وتُعمق بنية الاستفهام عبر النص هذا التوجه أكثر، فهي التي تبرز رضا العاشق وتشير إلى اغتفاره ذنوب معشوقته:

ألمْ ألزمِ الصبْرَ كيْما أخِفَّ؟ ... ألَمْ أكْثِر الهجْرَ كيْ لا أمَلْ

ألَمْ أرضَ منْكِ بغيرِ الرِّضَى ... وأبدِي السرورَ بما لَمْ أنَلْ؟

ألَمْ أغتفِرْ موبقاتِ الذُّنُو ... بِ؟ عَمْداً أتيتِ بها أم زَلَلْ

ويتماشى مع هذا الموقف ظهور المحبوبة ظهوراً قوياً من خلال ضمير الخطاب "سعيت، حاولت" فهذان الفعلان على الرغم من 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 أعقيت 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:

عليكِ السلامُ سلامُ الوداعِ ... وداعِ هوىً ماتَ قبلَ الأجلْ

وما باختيارٍ تسلّيتُ عنْكِ ... ولكنّني مُكرهٌ لا بطلْ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوجه الثاني:

يُظهر هذا الوجه الموقف السلبي من المحبوبة، فهذه المجردات التي ذكرها الشاعر في ثنايا النص، تُعدُّ إشارات دالَّة على محاولة سلبها إرادة الفعل. فتغدو صورتها صورة سالبة الحضور، وهذا موقف مخالف لموقف الشاعر في الوجه الأول.

بيد أن الشاعر أبدى تمسُّكاً بالمحبوبة 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) "تاجاكِ، وراقك، غرَّك، فديتك، أطبتك"، ويتعمّق هذا الحضور السالب أكثر حينما تظهر المحبوبة خيانتها واستجابتها للعذل:

عَلامَ أطبتُك دواعي القِلَى؟ وفيمَ ثنتْكِ نواهي العَذَلْ؟

وتختلف 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 ونقض 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 اعتراف الشاعر بقرار الرحيل:

عليك السلامُ سلامُ الوداعِ وداع هوىً ماتَ قَبْلَ الأَجَلْ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 ذِمامَ الهوى لنْ أزالَ أبقّيه حِفظاً كما لم أزلْ

ونجد الحديث في هذا البيت يتحول 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 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، وينصّب الشاعر في مقام الواعظ الحكم، فيتضاءل دور الحبيبة من جديد"(٢).

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

---

(١) جميلة بن ميلاد، الشعر بين الصياغة والمضمون: قصيد "لئن قصر اليأس" نموذجاً، مجلة دراسات أندلسية، تونس، ع ٢٨، نوفمبر ٢٠٠٢م، ص٨٩.

(٢) المرجع نفسه، ص٩٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 محاجّة الحبيبة"(١).

ويستمر الشاعر في هذا المعنى باستخدام واو العطف "وما ساء ظني"، إذ يلوم المحبوبة على فعلها، ثم يُظهر دورَه الفاعل ببروز أناه وإفرادها:

وصانك مني وفيٌّ أبيٌّ لِعِلْقِ العلاقة أنْ يُبْتَذَلْ

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 النرجسي الذي يسلب محبوبته إرادة الفعل وبين الإنسان 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"(٢).

ويُحدث الشعراء الأندلسيون المفارقات إفراداً لذواتهم وإثباتاً لمقدرتهم على امتلاك القوة والفعل، وكي يتضح ذلك، سنجريه على ما يلي من شعرهم.

يقول ابن عمّار(٣):

---

(١) جميلة بن ميلاد، الشعر بين الصياغة والمضمون، ص٩٢.

(٢) المرجع نفسه، ص٩٣.

(٣) 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.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يُقَبِّحُ لي قومٌ مقاميَ عندهم ... وقد رَسَفَتْ[1] رِجْلُ السرى في الأداهمِ[2]

يقولون لي دعْ أيديَ العيْسِ إنَّها ... تؤدي إلى أيدي الملوكِ الخَضارِمِ[3]

فديتُهم ولمْ يبْعثوا حِرْصَ عاجزٍ ... ولا نبَّهوا إذْ نبّهوا طَرْفَ نائمِ

ولكنَّها الأيّامُ غيرُ حوافلٍ ... بإرْبِ أريْبٍ أو حَزَامَةِ حازمِ

وإنّي لأدْعو لوْ دَعَوْتُ لِسامعٍ ... مُجيبٍ وأشْكو لو شَكَوْتُ لِراحمِ

أريدُ حياةَ البينِ، والبينُ قاتلي ... وأرجو انتصارَ الدهرِ، والدهر ظالمي

ونَبَّئْتُ إخوانَ الصَّفاءِ تَغيّروا ... وذمّوا الرّضى منْ عَهْديَ المتقادمِ

لقد عَتَبوا ظلْماً علي غيرِ عاتبٍ ... عليهمْ ولاموا ضلَّةً[4] غيرَ لائمِ

ولو أنَّ عَفْواً منْ هنالِك زارني ... لزرْتُ وما عَدْوُ[5] الزمانِ بِدائمِ

أجرُّ ذيولَ الليل سابغةَ الدجى ... وأركبُ ظهرَ العزمِ صعبَ الشكائمِ

فأُوردُ وِدّي صافياً كلَّ شامتٍ ... وأُلبس حمدي ضافياً كل شائمِ[6]

وأُغْضي لمنْ يلقى بوجهٍ مُكارهٍ ... حياءً فألْقاه بوجهٍ مكارمِ

وما هو إلا نَثْمُ كفِّ محمدٍ ... وتمكين كفّي منْ نواحي المظالمِ

إنِ اتّفقتْ ليْ فالعدوُّ مُساعدي ... على كلِّ حالٍ والزمانُ مسالمي

وأيُّ حياءٍ طيَّه أيُّ سَورةٍ[7] ... كما كَمَنَتْ في الروضِ دُهمُ الأراقمِ[8]

---

(١) رسفت: مشت.

(٢) الأداهم: جمع مفرده أدهم: الأسود.

(٣) الخضارم: جمع مفرده خُضارِم، وهو الجواد الكثير العطاء والمعروف.

(٤) ضلَّة: ضلالة، بطلاناً.

(٥) عدو: ظلم.

(٦) شائم: الذي ينظر السحاب ويتحقّق أين يكون مطره.

(٧) سورة: السورة الوثبة.

(٨) الأراقم: جمع مفرده الأرقم، ذكر الحيّات وأخبثُها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقوم الآخر/القوم بفعل سلبي تجاه الشاعر "ويقبح لي قوم...يقولـــون لـــي دع" فيبـــدأ الشاعر بإقامة فحولته عبر مفارقته لهذا الفعل "أجر ذيول الليل سابغة الدجى..وأركب ظهـــر العزم صعب الشكائم..أورد ودي صافياً..ألبس حمدي" فتنتج مفارقة في الفعل تصور المثـــال الإنساني الذي يبتنيه الشاعر– الإنسان المظلوم من قبل الآخر. لكنه سيواجه هذا الفعل– الظلم – بميزة ثقافية تنم عن لباقته في معالجة قضايا الإنسان. لقد بدا الشاعر رافضاً للفعل الإنساني السالب الذي عمقه موقف إخوان الصفاء حين تغيروا وذموا عهد الشاعر المتقادم. لكن الشاعر يحيل السبب إلى الأيام "لكنها الأيام" ويبيّن أنّ موقف هؤلاء الإخوة ظلم وضلالة:

لقد عتبوا ظلْماً على غير عاتب عليهم ولاموا ضلَّة غير لائم.

ويبرز الموقف السالب أكثر عندما تظهر أخطاء الآخر، إذ قام بالقطيعـــة مقابـــل ود الشاعر وحبه، 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 التميـــز الثقافي فارقت الآخر ساعية إلى إثبات فرديتها وخلق فعلها– بأسلوب غيـــر مباشـــر –مقابـــل استصغار فعل الآخر. وهذا الشعور الاستعلائي ولد مفارقة في الرؤية، إذ يقول:

أجرُّ ذيولَ الليـــل ســـابغةَ الـــدجى وأركبُ ظهرَ العـــزمِ صـــعبَ الشـــكائم

فأُوردُ ودّي صـــافياً كـــلَّ شـــامتٍ وأُلْـــبس حمـــديْ ضـــافياً كـــل شـــائمِ

وأُغْضي لمنْ يلقى بوجـــهٍ مُكـــارهٍ حيـــاءً فألْقـــاه بوجـــه مكـــارمِ

ومـــا هـــو إلا لـــثْمُ كـــف محمـــدٍ وتمكـــين كفِّـــي مـــنْ نـــواحي المظـــالمِ

إنِ اتّفقتْ لـــيْ فالعـــدوُّ مســـاعدي علـــى كـــلِّ حـــالٍ والزمـــانُ مســـالمي

وأيُّ حيـــاءٍ طيَّـــه أيُّ سَـــورةٍ كما كَمَنَتْ في الـــروضِ دُهـــمُ الأراقـــمِ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تقوم هذه الأبيات على ثقافة تفارق ثقافة الآخر، إذ يبرزُ تضاد واضح بين أسلوبين ثقافيين/أسلوب الشاعر وأسلوب القوم الآنف الذكر.

لقد شكل الشاعر عبر ثقافته الإنسان المثال الذي يريده "فأورد ودي صافياً...وأركب ظهر العزم...وألبس حمدي...وأغضي لمن يلقى"، وهو في هذا التشكيل يفارق فعل الآخر المناقض لهذه الثقافة. مما أدّى إلى طرح متضادات تُبرز الصراع الحادّ 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 المعتمد، وذهب إلى أغمات طلب من حوّاء بنت تاشفين خباءً عارية، فاعتذرت بأنه ليس عندها خباء، فقال[1]:

هُمُ أوقدوا بين جَنْبَيْكَ ناراً ... أطالوا بها في حشّاكَ استِعَارَا

أما يخجل المجدَ أن يُرحلُو ... كَ، ولم يُحبُوك خِباءً معارا

فقد قنّعوا المجْدَ إن كان ذَا ... ك- وحاشاهُم- منك خِزياً وعَارَا

يَقلُّ لِعَينيك أن يجعلوا ... سوادَ العيون عليكم شِعارَا

تراهم نسوا حين جزْتَ القفا ... ر حنينا إليهم وخضتَ البحارا

بعهدٍ لزومٍ لسُبل الوفا ... إذا حاد مَنْ حاد عنها وجارا

وقلبي نزوعٌ إلى يوسفٍ ... فلولا الضلوعُ عليه لطارا

---

(١) المعتمد بن عباد، ديوان المعتمد بن عباد، ص٩٧. وانظر هذا الخبر في الديوان، ص٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يشتمل هذا النص على مفارقة أساسها الفعل الإنساني المنبني على موقفين إنسانيين مختلفين. يمثّل الأول ثقافة الشاعر. ويمثّل الثاني 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 الآلام والأحزان:

هُمُ أوقدوا بين جَنْبَيْكَ نارًا أطالوا بها في حشَاكَ استِعَارًا

أما يخجل المجدَ أن يُرحلُو كَ، ولم يُحبُوك خِباءً معارا

وإذا كانت حواء/المرأة- كما يراها الشاعر- تنطوي على القسوة واللا إنسانية، فإن ذلك جعله شاكّاً في إنسانيتها، حتى وصف مجدها بالقناع:

فقد قنّعوا المجْدَ إن كان ذَا كَ- وحاشاهُم- منك خِزياً وَعَارًا

يقلُّ لِعَينيك أن يجعلوا سوادَ العيون عليكم شِعارًا

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".

ولشدّة تنافر المفارقة بين الشاعر وحوّاء أصبح الشاعر/الإنساني ضحية الظلم والبخل، وأضحى 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 فإنّ المفارقة تزداد حدة وتأزّماً؛ لأن المرأة/حواء عُبّر عنها بضمير الجمع "هم، أطالوا، يرحلوك، يصبحوك، قنعوا، يجعلوا، تراهم، نسوا" وهذا إشارة إلى جماعة اللاإنساني وانتصارهم على الإنساني/الشاعر، عندما عبّر عن ذاته تعبيراً غلب عليه المفرد الغائب: "جنبك، حشاك، يرحلوك، يصحبوك، منك، لعينيك" مما يعني أن الشاعر يولّد المفارقة من المفارقة فضمير الجماعة تعبير عن المجتمع الذي يعيش وسطه الشاعر ويصوره

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تصويراً سالباً. لتصبح المفارقة بين فرد يوجّه اللوم إلى المجتمع، كأنه 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 أحسّ المعتمد بن عباد بدنوّ أجله رثى نفسه بهذه الأبيات، ووصّى بأن تكتب على قبره[1]:

قبر القريب سقاكَ الرائحُ الغادي ... حقّاً ظفِرتَ بأشلاء ابن عباد

بالحلم، بالعلم، بالنُعمى إذا اتّصلت ... بالخِصب إن أجدَبوا، بالرى للصادي[2]

بالطّاعن، الضارب، الرامي إذا اقتتلوا ... بالموت أحمدَ، بالضرغامة العادي

بالدّهرِ في نِقَم، بالبحر في نِعَمٍ ... بالبَدر في ظُلَمٍ، بالصدر في النّادي[3]

نعم، هو الحقّ وافاني به قدرٌ ... من السماء، فوافاني لميعاد

ولم أكن قبل ذاك النّعشِ أعلمُه ... أنّ الجبال تهادَى فوق أعواد

كَفاك، فارفُق بما استُودعت من كرمٍ ... روّاك كُلُّ قطوب البرق رعّاد

يبكي أخاه الذي غيّبتَ وابلُه ... تحت الصفيح، بدمع رائح غادِي

حتّى يجودَك دمعُ الطلّ مُنهمراً ... من أعين الزُّهر لم تبْخَل بإسعاد

ولا تزل صلواتُ الله دائمةً ... على دَفِينِك لا تُحصر بتعداد

---

(١) المعتمد بن عباد، ديوان المعتمد بن عباد، ص٩٦.

(٢) الصادي: شديد العطش.

(٣) النادي: مكان مهيأ لجلوس القوم فيه، ونادي الرجل: أهله وعشيرته.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يرثي المعتمد ذاته ويحسُّ خلال الرثاء مفارقة قوية بين اللحظة الآنية واللحظة المستقبلية الآتية، وهذا كفيلٌ بأن يحسَّ الشاعر بمفارقة كبيرة بين مكانين مختلفين: مكان يعمّر فيه الحياة ويبتني 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 ومفردات ضرورية لإقامتها، كما في قوله:

بالحِلْمِ، بالعلْمِ، بالنُّعْمى إذا اتصلت ... بالخِصْبِ إن أجدَبوا، بالرِي للصادي

بالطاعن، الضارب، الرامي إذا اقتَتلوا ... بالموت أحمرَ، بالضرغامة العادي

بالدَّهرِ في نِقَمٍ، بالبحر في نِعَمٍ ... بالبَدر في ظُلَمٍ، بالصَّدر في النَّادي

نعم، هو الحق وافاني 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كَفَاك، فارفق بما استُودِعْتَ من كَـرَمٍ روَّاكَ كُـلُّ قطـــوب البـــرق رعَّـــاد

فهذه الأبيات تحتوي على مفردات لازمة للحياة تعمق مأساة الشاعر إذا مـــا واجـــه اندثارها وخلو الحياة منها إذ كيف يكون الموت- حسب وجهة نظره- نهاية لهـــا ولـــصاحبها 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 يتحول الثقافي السلبي "الدموع" إلى متخيَّـــل إيجـــابي، 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، فـــي حين أصبح المطر مغيَّباً تحت الصفيح؛ لأنَّه تابع للميْت "الذي غيبت وابله".

لقد كان دور هذه المفارقة كبيراً في بناء النص وتآلف أجزائه، فقد ظهـــرت عبرهـــا مأساة الشاعر بالزمان والمكان معاً وهذه فكرة رئيسية دارت عليها رحى النص وبنيت عليهـــا مركزية المفارقة التي قدمت تعارضاً تاماً بين كثير من مفردات الحياة التي طالمـــا أزعجـــت الشاعر وقضت مضجعه مثل الموت/الحياة، الخصب/الجدب، وسلطة الزمن/ عجز الإنـــسان. وبسبب كثرة المفارقات في حياة الشاعر فإنّه سيعي ما تشكله من خطر يستهدف بقاءه وأمنـــه مما يولّد إحساساً بالخوف واللاأمان يتنامى مع قلق الشاعر وتوتره إذا ما واجه تحوّلاً طارئـــاً على حياته.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقول أبو عيسى بن لبون معبراً عن مفارقات الزمان والمكان معاً[1]:

خليليَّ عوجا بي على مسقَط الحمى ... لعلَّ رسوم الدار لم تتغيّرا

فاسألَ عن ليلٍ تولّى بأنسِنا ... وانْدُبَ أيّاماً خلَتْ ثم أعصرا

ليالِيَ إذ كان الزمانُ مسالماً ... وإذ كان غصن العيش ميّاس أخضرا

وإذ كنتُ أُسقى الراحَ من كفّ أغيدٍ[2] ... يناولُنيها رائحاً أو مُبكِّرا

أعانق منه الغصن يهتزُّ ناعماً ... وألثمُ منه البدرَ يطلعُ مقمرا

وقد ضربتْ أيدي الأمانِ قبابها ... علينا وكفَّ الدهرُ عنّا وأقصرا

فما شئت من لهوٍ وما شئتَ من ندٍ[4] ... ومن مبسمٍ يُجنيك عذباً مؤشّرا[3]

وما شئت من عودٍ يغنّيك مفصحاً ... سما لك شوقٌ بعدما كان أقصرا

ولكنّها الدنيا تخادعُ أهلَها ... تَغرُّ وهي تطوي تكدّرا

وكم كابدت نفسي لها في مُلمّةٍ ... وكم بات طرفي من أساها مُسهّرا

خليليَّ ما باليْ على صدقِ نيّتي ... أرى مِنْ زماني ونيّةً[5] وتعذّرا

ووالله ما أدري لأيِّ جريمةٍ ... تجنّى ولا عنْ أيّ ذنبٍ تغيّرا

---

(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.

(٢) أغيد: الوسنان المائل العنق والمتثني في نعومة.

(٣) مؤشراً: مرحاً، أو المبسم على أسنانه تحزيز خلقة أو صناعة.

(٤) نَد: اللهو واللعب.

(٥) ونية: فتوراً.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولم أكُ في كسبِ المكـارمِ عـاجزاً ولا كنـتُ فـي نيـلِ أُنيـل مقـصّرا

لئن ساء تمزيـقُ الزمـانِ لـدولتي لقـد ردَّ عـن جهـلٍ كثيـرٍ وبَـصّرا

وأيقَظَ منْ نـوم الغـرارة[1] نائمـاً وكسّب علماً بالزمـان وبـالورى[2]

يقدّم لنا النص مشهداً طللياً ينقل الشاعر عبره حنينه وشوقه إلى المكان "مسقط الحمى، الدار"، ويُجمل هذا المشهد مفارقة زمكانية في آن. فإذا كان الطلل علامة موت وسبَب 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.

وكما وقف الشاعر على أطلال المكان فإنه يقف على أطلال الزمان. 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فاســأل عــن ليــلٍ تــولّى بأنْــسِنا وانــدُبْ أيّامــاً خَلَــتْ ثــم أعــصرا

ليــاليَ إذ كــان الزمــانُ مــسالماً وإذ كان غصن العيش ميّــاس أخــضرا

وإذ كنت أُسقى الراحَ من كفّ أغيــدٍ يناولُنيهــا رائحــاً أو مُبكّــرا

أعانق منــه الغــصن يهتــزُّ ناعمــاً وألــثمُ منــه البــدرَ يطلــعُ مقمــرا

وقد ضربتْ أيــدي الأمــانِ قبابهــا علينــا وكــفَّ الــدهرُ عنّــا وأقــصرا

فما شئتَ من لهوٍ وما شــئتَ مــن دَدٍ ومــن مبــسمٍ يُجنيــك عــذباً مؤشّــرا

وما شئت من عودٍ يغنّيــك مفــصحاً سما لك شــوقٌ بعــدما كــان أقــصرا

ويتنامى الإحساس بالمفارقة حدة وانفعالاً عندما رأى الشاعر الدهر "قوة الحياة الغيبية التي تتربص بالإنسان" يتحوّل إلى باعث للسعادة المطلقة، بأنْ وقف وكف أذاه عنــه "وكــف الدهر عنّا وأقصرا". وهذا يشكل أثراً إيجابياً لدى المتلقي يتوقــع اســتمراره إلا أنّ المفارقــة سرعان ما تحبط توقعاته وتجعله يصاب بخيبة أمل إذا ما شاهد تحولاً شاملاً طرأ على الحياة:

ولكنّهــا الــدنيا تخــادعُ أهلَهــا تَغــرُّ وهــي تطــوي تكــدّرا

وكم كابدت نفــسي لهــا فــي مُلمّــةٍ وكم بات طرفي مــن أســاها مُــسهّرا

خليليَّ ما باليْ علــى صــدقِ نيّتــي أرى مِــنْ زمــاني ونيّــةً وتعــذّرا

ووالله مــــا أدري لأيِّ جريمــــةٍ تجنّــى ولا عــنْ أيّ ذنْــبٍ تغيّــرا

ولم أكُ في كسْبِ المكــارمِ عــاجزاً ولا كنــتُ فــي نيــلِ أنيــلِ مقــصّرا

لئن ساء تمزيــقُ الزمــانِ لــدولتي لقــد ردَّ عــن جهــلٍ كثيــر وبَــصّرا

وأيقَــظَ مــنْ نــوم الغــرارة نائمــاً وكــسّب علمــاً بالزمــان وبــالورى

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد تحوّل 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: "زمـــاني، تمزيق الزمان، بالزمان"، أو التلميح إليه: "تجنّى، 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 فاسْـألا الأطْـلالَ أيـن قطينهـا[2] أمرّت عليهـا بـالبلى[3] المَلَـوان[4]

علـــى دارســـاتٍ مُقفـــراتٍ عَواطـــلٍ كأنَّ المغـــاني فـــي الخفـــاء معـــاني

يصطنع ابن حزم المفارقة من خلال الأطلال واستشراف الإنسان لها. فـــالأمر "قفـــا" يوحي بوجود الإنسان الذي يتمسك بالأطلال ويحاول استنطاقها. لكن الأطلال من حيث دلالتها على الفعل التدميري والهدم لحضارة الإنسان فإنها تشير إلى موت الإنسان وزوالـــه. وتتـــسع المفارقة انفعالاً عندما يرى الحي/الإنسان مصيره عند الميت/المكان. الذي ينفي وجود الأثـــر الإنساني ويجعله يقف أمام ثنائية الفناء/البقاء:

قفا فاسألا الأطلال أين قطينها

أمرّت عليها بالبلى المَلَوان

وتكشف المفارقة، بهذا التشكيل، عن تمسك الإنسان الشديد بالديار حال استفهامه عنها "أمرت عليها بالبلى الملوان" وعن أهلها "أين قطينها"، وتصور، أيضاً، محاولته لرصد التحول

---

(١) ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والآلاف، ص٢٢٥.

(٢) قطين الدار: أهلها.

(٣) البلى: الفناء.

(٤) الملوان: الليل والنهار.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 ما انفكَّ الأسى منذُ بينهمْ ... حبيبي حتّى حلَّ بالقلْبِ فاختطّا

أُريدُ ذُنُوّاً من خليلي وقد نأى ... وأهوى اقتراباً من مزارٍ وقد شطّا

وإني لَتعْرونـي الهمومُ لِذِكْرِكُمْ ... هُدُوّاً فلا أستطيعُ قبْضاً ولا بسْطا

وإنَّ هُبوطَ الوادِيَيْن إلى النَّقا ... بحيثُ التَقَى الجمْعانِ واستقبَلَ السَّمْطا

لَمسْرَحُ سِرْبٍ ما تقرَّى نِعاجُهُ ... بَريراً ولا نقرُو جآذرُه خَمْطا

ومُرتجزٍ ألقى بذي الأثْلِ كَلْكَلاً ... وحطَّ بجرعاءِ الأبارق ما حطّا

سعى في قِياد الريح يُسْمِحُ للصبَّا ... فألقتْ على غيرِ التَّلاعِ به مِرْطَا

ومازالَ يُروي التُّرْبَ حتَّى كسا الرُّبى ... درانِكَ[2] والغيطانَ من نَسْجه بُسْطاً

وعنَّتْ له ريحٌ تُسافِطُ قَطْرَهُ ... كما نثرتْ حسناءُ مِنْ جِيدِها سِمْطا

ولم أرَ دُرّاً بَدَّدَتْه يدُ الصبَّا ... سِواهُ، فباتَ النَّوْرُ يلقُطُه لَقْطا

وبتْنا نُراعِي الليلَ لم يَطْوِ بُرْدَه ... ولم يَجْرِ شَيْبُ الصُّبْحِ في فرْعِهِ وخْطا

تراهُ كَمَلْكِ الزَّنج في قَرْط كَبْره ... إذا رام مَشْياً في تَبَخْتُرِهِ أبْطا

مُطِلاً على الآفاقِ والبدرُ تاجُهُ ... وقد علَّقَ الجوزاءَ من أُذْنِه قُرْطا

---

(١) ابن شهيد الأندلسي، ديوان ابن شهيد الأندلسي، ص٨٧- ٨٨.

(٢) درانك: الزهر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 بأن فضل الفراق والابتعاد عن الشاعر "وقد نأى..وقد شطا".

يخاطب الشاعر خليله ليحدث مفارقة مدهشة بين المواقف الإنسانية. فإنسان يرغب بالتواصل وإقامة السعادة الإنسانية. وإنسان لا يرغب بالتواصل والحب، 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 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 للإنسان ذي الفعل السالب.

وتبلغ المفارقة أوجها عندما حوّل الشاعر اللاإنساني إنسانياً يؤدي دوراً في بعث الحياة:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولـــم أرَ دُرّاً بَدَّدَتْـــه يـــدُ الصَّـــبا سِـــواهُ، فبـــاتَ النَّـــوْرُ يلقُطُـــه لَقْطـــاً

فريح الصبا الهادئة اللطيفة تزداد إيجابية نحـــو الحيـــاة، وتعكـــس إيجابيتهـــا علـــى الإنسان/الشاعر الذي عاش بسببها وقتاً سعيداً لا شيء يكدر صفوه:

وبتْنا نُراعِي الليلَ لـــم يَطْـــوِ بُـــرْدَه ولم يَجْرِ شَيْبُ الصُّبْحِ في فرْعِهِ وخْطـــا

تراهُ كَمَلْكِ الزَّنج فـــي فَـــرْط كِبْـــره إذا رام مَشْـــياً فـــي تَبَخْتُـــرِهِ أبْطـــا

مُطِلاً على الآفـــاقِ والبـــدرُ تاجُـــهُ وقد عَلَّقَ الجـــوزاءَ مـــن أُذُنِـــه قُرْطـــا

ويتضمن الزمن الليلي السعيد مفارقة بين حياة الشاعر في بداية النص وحياته التـــي 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 الصـــبح فـــي فرعه وخطا، مطلاً على الآفاق والبدر تاجه".

لقد تجلّت 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 حيـــاة جديـــدة يحقـــق فيهـــا عنصري الأمن والطمأنينة.

لقد كشف حس المفارقة في نماذج هذا الفصل "عن إدراك الشاعر الأندلســـي جـــوهر 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 الشخصـــي personal unconsciou الذي يحوي رغبات المرء وميوله المقموعة؛ ولذا فإن كل علاقـــة مفارقة تنهض بين متضادين هنا تصور لوناً من التناقض والصـــراع النفســـي والاجتمـــاعي

© Arabic Digital Library Yarmouk University

مثل...الضيق والانفساح...العلو والانخفاض-الغناء والفقر..."[1]. كل ذلك يؤكد أن هذه النماذج تعبّر عن ذوات الشعراء وأنها ليست بعيدة عن ظروفهم واحتياجاتهم المختلفة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١) أشرف محمود نجا، قصيدة المديح في الأندلس، ص٢٧٨-٢٧٩.

الفصل الثالث

الإستعارة التنافرية

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 إحداث أساليب جديدة كانا وراء فكرة تفجير اللغة، فعندما أصبحت اللغة الشعرية التقليدية وصفية

---

(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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 كفء 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).

ويتجلى 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

---

(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.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

البدائل المدهش اللاعقلاني للدلالات، كما تُبعد اللغة عن استخدامها النفعي وهو السبيل الوحيد لتحريرها واستعادة كل قوتها"[١].

تؤدي الاستعارة التنافرية بهذا التشكيل اللاواعي إلى تشويق القارئ وإثارة انفعاله باعتمادها على التمويه والخديعة، فهي استعارة تتسم بالمراوغة وتجعل الكذب عماد إثارتها. فالمرء حالما يسمع جملة مثل "تقف الرياح بها مقيدة الخطى"[٢]. يراها جملة مخاتلة أساسها الكذب، الذي يستخدم التناقض التام واللا مألوف كي يقلب المألوف في المستوى العادي، فالرياح لا تقف ولا تُقيد خطاها، لكن 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"[٣]. ويتجلى داخل النص في تجاوزه "للنمط التعبيري المألوف أو المتواضع عليه"[٤]، 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"[٥]. مما يحقق للقارئ لذة التلقي

---

(١) عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص٢٥٥.

(٢) ابن اللبانة الداني، شعر ابن اللبانة الداني، ص٨٤، وعجز البيت: "ويظل طرف النجم وهو كليل".

(٣) عصام قصبجي وأحمد محمد ويس، وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الأنسانية، ع٢، ١٩٩٥م، ص٣٩.

(٤) موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص١٤٤.

(٥) خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، د. ط، ١٩٨٧م، ص٢٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بإثارة وعيه وتحفيزه على فهم ما تطرحه اللغة من غريب، وتفسير ما تضمره من علاقـات داخلية ودلالات جديدة تحقق عنصري الجدة والجمال.

ومن أمثلة الاستعارة التنافرية في الشعر العربي الحديث قول أدونيس[1]:

لا أحبكَ إلا لأنّي كرهتكَ يوماً

أيُّها الواحِدُ المتعدِّد في جسمِهِ

آهِ، ما أعمقَ الحبَّ- كُرْهاً،

آه، ما أعمقَ الكُرْهَ- حُبّاً.

وقوله[2] أيضاً:

لقاؤنا/ ليلُنا

حربٌ مع المفرد

سلامٌ مع المتعدِّد

ويقول محمود درويش[3]

هذه الأرض واطئة عاليةْ

أو مقدَّسة زانيةْ

لا نُبالي كثيراً بِفِقْهِ الصفاتِ

فقد يصبح الفَرْجُ،

فَرْجُ السموات،

جغرافيةْ

---

(١) أدونيس، أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ص٨٩.

(٢) المصدر نفسه، ص١٩٥.

(٣) محمود درويش، حالة حصار، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، د. ط، ٢٠٠٢م، ص٧٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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"[1]. ومن أمثلتها الأخرى "استعارة اسم الميت للحي الجاهل فإن الموت والحياة ممتنع اجتماعهما"[2].

ومن الأمثلة الشعرية القديمة المشتملة على الاستعارة التنافرية قول أبي تمام[3]:

أُصُلٌ[4] كبُرْدِ العصْبِ[5] نِيْطَ[6] إلى ضُحىً عَبِقٍ بِرَيْحانِ الرياضِ مُطيَّبِ

وظِلالا لهنَّ المشرِقاتِ بخُرَّدٍ بِيْضٍ كواعِبَ غامضاتِ الأكْعُبِ

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

---

(١) 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.

(٢) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج١، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، د. ط، ١٩٨٣م، ص١٦٢.

(٣) الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الأسمر، ج١، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ص٦٠.

(٤) أصل: جمع أصيل.

(٥) العصب: ثوب يماني منقوش.

(٦) نيط: علق.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على هذه الشاكلة يشوه في ألوان الطبيعة تشويهاً يزينها، فإذا الظلام مشـرقة، وإذا الأضـواء مظلمة، بل إن جوانب اليوم نفسه ليحل بعضها مكان بعض في ارتباط طريف"[1].

وفي إشارة الدارس إلى أهمية الاستعارة التنافرية في خلق انفعال القارئ وإثارته نحو دلالات النص تلميح إلى وجود جماليات تكسو النص وتزيده حسناً. وهذا ما تنبه له القرطاجني في منهاجه عندما ألمع إلى حسن التنافر في النص بقوله: "وأما ما يحسن من ذلك ويعدُّ بـديعاً 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"[2].

وبالنسبة للاستعارة التنافرية في الشعر الأندلسي، فإن القرن الخامس الهجـري فـي الأندلس كان زمن صراعات متتالية. واجه فيه الشعراء ويلات الحياة وعذاباتها، وعانوا مـن تعقيداتها ومصائبها، فمن غربة إلى غربة ومن حرب إلى حرب. وعلـى الـرغم مـن قلـة الاستعارة التنافرية في أشعار هذا القرن إلا أن اشتمالها على ظاهرة التنافر والتضاد جعلهـا وسيلة من وسائل الشعراء للتعبير عن واقعهم المعقد وحياتهم بعلاقاتها المتضاربة.

وفيما رأى الباحث من قراءة النصوص الشعرية الأندلسية، فإن الاسـتعارة التنافريـة 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 أكثـروا من استخدام اللون في بناء استعاراتهم التنافرية، أمكن أن يبدأ الحـديث بنـوع جديـد مـن الاستعارة يسمى "الاستعارة التنافرية اللونية"[3].

---

(١) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط٩، ١٩٧٦م، ص٢٥٣.

(٢) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٥٠.

(٣) انظر التسمية، موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، ص١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول ابن زيدون[1]:

لولا بَنُو جَهْوَرٍ ما اشْرقَتْ هِمَمِي ... غيدَ[2] السَوالِفِ[3]، في أجْيادِها تَلَعُ

همُ الملوكُ، ملوكُ الأرضِ دونهُمُ ... كَمِثْلِ بيضِ الليالي دونَها الدُّرَعُ[4]

مِنَ الوَرَى، إنْ يفوقُوهمْ فلا عَجَبٌ ... لذلك الشَّهْرُ من أيّامه الجُمَعُ

قومٌ متى يُحتَفَلْ في وصفِ سُؤدَدِهِمْ ... لا يأخذِ الوصفُ إلاّ بعضَ ما يَدَعُ

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" يمثلها ملوك الأرض وهي إيحاء بقتامة الحياة وسواديتها، فيبدو أن التنافر اتسع وأصبح تنافراً بين صورتين وليس بين كلمتين، ولشدة تمويه الاستعارة يستغلها الشاعر في تمرير الفكرة التي يريد. ففي بداية البيت

---

(١) ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ورسائله، ص٢٩٧-٢٩٨.

(٢) غيد: جمع غيداء، الوسنى المائلة العنق.

(٣) السوالف: المالفة: جانب العنق.

(٤) الدرع: سواد الليلة حتى يطلع القمر في أخرياتها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 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]:

أفكّر في عصرٍ مضى لك مُشرقاً فيرجع ضوء الصبح عندي مظلماً

وأعجب من أفق المجرة إذ رأى كسوفك شمساً كيف أطلع أنجما

يقوم هذان البيتان على تنافر استعاري ينحصر في عبارة ضوء الصبح مظلماً. ومن خلاله يسعى 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.

---

(١) ابن اللبانة الداني، شعر ابن اللبانة الداني، ص٨٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لكنّ الشاعرية العظيمة تجعلهما في علاقات حميمة تؤدي دوراً واحداً، سيما إذا استندت إلى تأويل القارئ الذي يدخلها في دلالات جديدة.

وكي يتم تأويل هذه الاستعارة لا بد من ربطها في الموقف الكلي الذي يتحدث عنه الشاعر، ففي المعتمد يعني زوال عصره المشرق وتحول الإشراق ظلاماً "عصر مضى لك مشرق" وهذا انعكاس سلبي على الشاعر تهتز له نفسه وتضطرب إذا ما شعرت أن ضوء الحياة وباعث سعادتها بات مفقوداً. وتتغير بذلك رؤية الشاعر للحياة. فبعد أن كان يرى الضوء/السعادة تنتشر في حياته سيطرت عليه قتامة الرؤية؛ لأن الذي كان يبعث الضوء/سرور الحياة أضحى مقيداً في سجنه.

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]:

أهواهمُ وإنِ استمرَّ قِلاهُمُ[2] ومِنَ العجائب أنْ يُحبَّ المبْغَضُ[3]

تنهى النُّهى[4] عنهم ويأمُرُني الهَوى والنَّفْس تُعْرِضُ والمُنى تتعرَّضُ

---

(١) ابن الحداد الأندلسي، ديوان ابن الحداد الأندلسي، ص٢٣١.

(٢) قلاهم: القلى: البغض.

(٣) المبغض: من البغض وهو الكره، والمقصود به الشاعر نفسه.

(٤) النهى: جمع نُهْيه وهي العقول.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وفُوَيْقَ ذاكَ المـــاءِ مـــن شُـــهُب القَنـــا حَبَبٌ ومِنْ خُضْرِ الصوارمِ[1] عَرْمَضُ[2]

والنـــــاسُ أغربـــــة[3] إذا قايَسْـــــتَهُمْ وأخـــو المُصـــافاةِ الغُـــرابُ الأبـــيضُ[4]

يبدو التنافر واضحاً في الأبيات من خلال الجمع بين متناقضات تلفت الانتبـاه مثـل يحب/ المبغض، وتنهى النهى/ يأمرني الهوى، والنفس تعرض/ المنى تتعرّص. لكن التنـافر يبلغ أوجه في آخر بيت عندما استخدم الشاعر متنافرات لا تلتقي ولا تتجاذب إلا بعـد فهـم عميق يحتاج قارئاً يتعمق وحدات الأبيات ودلالاتها جيداً. وتكمن هاته المتنافرات في صورتين تنافريتين هما: أخو المصافاة/ الغراب، والغـراب (السـواد)/الأبـيض. ويخـدش اسـتخدام المتنافرات بهذه الطريقة المدهشة توقع المتلقي إذا ما رأى الغراب نذير الشـؤم فـي الثقافـة العربية أصبح باعثاً للأنس والصفاء "أخو المصافاة". لكن القراءة الواعية تكشـف أنّ رؤيـة 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 يصـدع ذلك بيد أنه أصبح غراباً، فإذا كان أخو المصافاة غراباً فماذا سيكون من هم أسوأ حالاً منه.

أمّا بالنسبة للاستعارة الثانية الغراب (سواد)/ الأبيض فإنها تنافر واضح بين الصـفة والموصوف، فقول الشاعر "الغراب الأبيض" يدهش القارئ لأن الغراب أسود. لكن الشـاعر صنع من عجينة اللغة ما عمّق من خلاله صورة المجتمع وصورته هـو كفـرد، فـالمجتمع يرفض التواصل مع الشاعر في حين حلم هو بالانسجام معه، وصورة الغراب الأبيض "عدم

---

(١) خضر الصوارم: السيوف التي يعلوها سواد الحديد.

(٢) عرمض: الطُّحلب.

(٣) أغربة: جمع غراب وهو طائر أسود من أخبث الطيور، يضرب به المثل في الشؤم.

(٤) الغراب الأبيض، يضرب به المثل في الندرة لأنه غير موجود.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 مُبيضّة الليل فاغْتَدتْ وأيّامُها قد سوّدتْها النّوائبُ

وما كان فيها غيرُ بُشْرى[2] وأنْعُم[3] فلمْ يبقَ فيها الآنَ إلاّ المصائبُ

غَدَتْ بعدَ ربّاتِ الحِجالِ[4] قُصورُها يَبابٌ تُناديها الصّبا والجنائبُ

يمثل الليل بالنسبة لأبي إسحاق أداة توضح حالة المكان (إلبيرة). وتقدم 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

---

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

(٢) بشرى: ما يُبشّر بِهِ.

(٣) أنعم: جمع نعمة: المسرّة، والخفض والدعة.

(٤) ربات الحجال: النساء، والحجال جمع الحجلة: موضع مثل القبة يتخذ للعروس يزين بالثياب والستور والأسرّة ولها أزرار كبار.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عن هاجسه، في تصوير المكان بهذا الجمال. ومن هنا فإن قيمة الاستعارة تنبع من خلق تصوير خاص 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.

وهذا يكشف 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 تماماً له. وهكذا يصبح التنافر بين ماضي المكان وحاضره عندما عبّر عن ماضٍ لا تنسجم خصائصه مع خصائص الحاضر.

لقد كان حضور الاستعارة التنافرية ذا فاعلية كبيرة بسبب الدور الكبير الذي تؤديه في إيجاد بناء محكم للأبيات. إذ يرى الباحث أنها ذات 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتظهر الاستعارة التنافرية في غير موضوع من الشعر الأندلسي، إذ يلمس الباحث أن الشعراء استخدموها للتعبير عن موضوعات كثيرة في الحياة، نحو قول ابن زيدون[1]:

كمـــا أنَّنـــي إنْ أطَلْـــتُ العِثَـــارَ[2] ولـــم يُبْـــدِ عُـــذْريَ وجهـــاً جمـــيلا

وَجَـــدْتُ أبـــا القاســـم[3] الظافرالـــ مؤيَّـــدِ بـــالله مَـــولىً مُقِـــيلا

إذَ مَـــا نَـــدَاهُ هَمَـــى[4] والْحَيَـــا[5] شَـــآهُ كَشَـــأوِ الجَـــوَادِ البَخِـــيلا[6]

وأقْلامُـــــهُ وفْـــــقَ أسْـــــيافِه يَظَـــلُّ الصَّـــرِير[7] يُبَـــاري الصَّـــلِيلاَ[8]

يمكن للقارئ أن يستنتج 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 لفردية الفرد، 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.

يقوم التنافر بوضوح بين المطر البخيل والممدوح الكريم، وازداد حجمه عندما بدأ الصراع بين طرفيه خاصة في البيت الثالث. عندما تسابق ندى الممدوح والمطر "الحيا" ليُعرف من منهما أكرم. لكن الشاعر قرن صورة الممدوح بالخارق المعجز الذي يغلب ما

---

(١) ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ورسائله، ص٥١٢.

(٢) العثار: الخطأ.

(٣) أبو القاسم: المعتمد بن عباد.

(٤) همى: سال.

(٥) الحيا: المطر أو الخصب.

(٦) شأى: سبق.

(٧) الصرير: صوت القلم عند الكتابة.

(٨) الصليل: صوت السيوف عند القراع.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يأتي به سماوي علوي "المطر" وهكذا يكشف عن 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.

ومن الواضح أن الممدوح يقوم بدور محوري داخل الأبيات، حيث تكشف قراءتها عن تشكيل متنافرات كثيرة تنتمي إلى ثنائية البخيل/الكريم يشكل الممدوح قطبَ 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويستخدم ابن زيدون الاستعارة التنافرية في موضوعات أخرى مثل الأنس/ الوحشة، كما في قوله مهنئاً المعتمد بمصاهرة مجاهد العامري[1]:

أسبوع أنس محدث لي وحشةً علماً بأني فيه لست أراكا

فَأنا 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

---

(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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"فأنا المعذّب" وهذا تجاذب إنساني ينقل الاستعارة من مرحلة التنافر إلى مرحلة التجاذب والتلاحم التامين.

وتتحول 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]:

يا شُعراءَ العصر لا تَحْسبوا شِعْرَكمُ مُذ كان مَحْسوسا
فإنَّما حيُّكُمُ ميِّتٌ كأنَّما مُحييكمُ عيسى
إنْ كان منظومُكمُ عِنْدكمْ سِحْراً فمنظومي عصا موسى

وقول ابن وهبون[2]:

ونظيرُ موتِ المرءِ بعْدَ حياتِه أنْ تستوي من جِنْسِه الأعْضاءُ
دَنِفٌ[3] يُبَكِّي للصحيح وإنما أمْواتُنا لَوْ نَشْعُرُ 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:

---

(١) بنينوس الزاكي، شعر السميسر (أبي القاسم خلف بن فرج الإلبيري)، ص٢٢٣.

(٢) مبارك الخضراوي: ابن وهبون: المدونة، ص٧٠. وقد مدح في القصيدة التي أخذ منها البيتين الأعلم الشنتمري.

(٣) دنف: مريض.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الاستعارة الأولى: حيكم ميت = الموت

الاستعارة الثانية: أموانتا الأحياء = الحياة

ولعل 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"(١). والقارئ كي يدرك الاختراق الحاصل جراء الاستعارتين لا بد أن يعي الفارق بين 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.

وتعمق 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

---

(١) موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، ص٨٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشاعر وبين غيره من الشعراء، هو حي بإبداعه وهم كـالأموات بعـدم إبـداعهم. فيظهـر الانسجام واضحاً وكبيراً بين عناصر الاستعارة وبين باقي أجزاء النص من حيث هي تعبيـر 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 حـي؟ ومـن هنا فإنها تشكّل دهشة عظيمة بسبب عدم اقتناع القارئ بحصولها، غيـر أن تفكيكهـا العميـق يكشف انسجامها ودورها الفعّال في بناء الأبيات.

إن الفلسفة العميقة لهذه الاستعارة تنبع من أن الأموات أحياء، إذا مـا كـانوا ذا أثـر 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 فلـسفة الشاعر. فالمرثي في فلسفته يبعث الحياة من الموت بقدرته على البقاء بيد أنّه خلّد نفـسه مـن خلال علمه وعمله الدؤوب. ويتضح هذا المعنى إذا ما عُرف أن المرثي هو الأعلم الـشنتمري صاحب العلوم المختلفة والكتب المتعددة. فلا عجب أن تزول حالة التنافر والاسـتغراب، وأن تصبح لذة فنية بالنسبة للقارئ خاصة إذا وجدها تعبّر عن تمسك الشاعر بـالمرثي وإعجابـه بإنجازه العلمي آنذاك.

وتظهر الاستعارة التنافرية بشكل كبير عند المعتمد بن عباد في استعطافه لأبيه حيـث يقول[1]:

لـم يـأت عبـدُك ذنبـاً يـستحقّ بـه ... عتْبـاً، وهـا هـو قـد نـاداك يعتـذرُ

ما الذنب إلاّ علـى قـوم ذوي دغَـلٍ[2] ... وَفَى لهـم عهـدُكَ المعهـود إذ غَـدروا

---

(١) المعتمد بن عباد، ديوان المعتمد بن عباد، ص٣٨- ٣٩.

(٢) دغل: خيانة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قــومٌ نصـــيحتهم غـــشٌ، وحـــبُهم بغضٌ، ونفعُهُم- إن صــرَّفوا- ضــرر

يُميَّزُ البغضُ في الألفــاظ، إنْ نطقــوا ويُعرف الحقدُ في الألحــاظ، إن نظــروا

إن يحرق القلبَ نفْــثٌ[1] مــن مقــالهم فإنَّمــا ذاك مــن نــار القِلــى[2] شَــررُ

مــولاي، دعــوةَ مملــوكٍ بــه ظمــأٌ بَرْحٌ[3] وفي راحتَيْك السلْسَلُ الخَصِــرُ[4]

تقدّم هذه الأبيات ثلاث استعارات تنافرية متتالية على الشكل التالي:

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 معهم موقف الشاعر. ومــا دام أنهم يتصفون بهذه الصفات السالبة، فإنه سيتصف بالإيجاب على عكسهم تماماً.

إن الحديث عن القوم بهذه الصفات خروج عن توقعات القارئ، فالتنافر واضح بــين "النصيحة غش" و"الحب بغض" و"النفع ضرر". فلا يُتوقع من الأطراف الأولى إلا أن تــؤدي أداء إيجابياً لكن الأطراف الثانية "غش، بغض، ضرر" تُحوّل هذا التوقع إلى شكل من أشكال الخيبة وتجعل المألوف غير مألوف. وبالتالي فإن إيجاد روابط بديلــة عــن هــذه العلاقــات الاستعارية يصبح ضربة لازب على المتلقي.

لقد أصبح القوم بالنسبة للشاعر أداة يبيّن من خلالها مدى إخلاصه ووفائه، إذ يحــاول من خلالهم أن يتجاوز ذاته السالبة/الخائفة إلى الذات الإيجابية، وأن يحقق أمله في الخــلاص

---

(١) نفث: ما ينفثه المصدور من فيه يخفف به عن صدره ويروح به عن نفسه.

(٢) القلى: البغض.

(٣) برح: الشدّة.

(٤) الخصر: البار.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من العذاب والهم. وهذا نابع من إحساسه بالخوف والرهبة من المخاطَب، بيد أنّ الأبيات تظهر 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 سيما أنها 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، وهو واقع يتنافر معه، ويسعى قدر جهده للفكاك من أسره الراهن؛ بغية تحقيق الراحة والطمأنينة. ومن هنا فإن حديث الشاعر ينبني على النقد اللاذع والرفض التام لصنيع هذا القوم:

يُميّز البغضُ في الألفاظِ، إنْ نطقوا ويُعرفُ الحقدُ في الألحاظِ إن نظروا

إنْ يحرق القلبَ نفثٌ من مقالهم فإنّما ذاك من نار القِلى شررُ

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 في

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بحث دائم عن وجود دلالات منطقية بين أطراف الانحراف. ومن أمثلة ذلك قول ابن شهيد الأندلسي[1]:

ما أطربتْ فَوقَ الغُصُونِ حمامةٌ إلاّ رأيتَ دُموعَ عيني تسكُبُ

وإذا الرياحُ تَناوَحَتْ الفَيْنَتي بينَ الصَّبابةِ والأسى أتقلّبُ

يا عَاذِلي في الحُبِّ، مَهْلاً بالأذى لو كُنْتَ تعشقُ ما ظللتَ تُؤَنّبُ

كم حاولت نفسي السلُوَّ فطالبَتْ أسبابَهُ جَهْداً، فعزَّ 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 إلى التنافر واللاتناسب اللذين يكلفان القارئ البحث عن أبعاد خفية في الأبيات بغية توضيحها وكشف عناصرها.

وما 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 الحبّ مهلاً بالأذى".

ومما يلفت الانتباه أن الرياح التي شكلت 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

(١) ابن شهيد الأندلسي، ديوان ابن شهيد الأندلسي، ص٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشاعر ويجعله في أرق دائم. فالريح تنوح لكن نواحها تجسيد لاضطراب الشـــاعر وبكائـــه واهتزاز مشاعره؛ لأنها ناقلة خبر مشؤوم.

ويبدو أن شدة الحزن التي تخيّم على إحساس الشاعر هي التي جعلته يســتخدم هــذا التنافر الشديد، فهو يشتاق إلى محبوبته، ولا يقدر على فراقها "كم حاولت نفسي السلو...فعــز المطلب"، بل ويزداد 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 ومــن ثــم أنسنتها وإظهارها بمنزلة الإنسان التي يتكلم ويتحرك. "وإذا كان بعض الشعراء قد وجدوا في الديار أحجاراً هامدة تتصف بالعجمة والصمم، فإن بعضهم خرج على هذه الرؤية وبثّ فــي 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 يخاطب فيــه الشــاعر الطلل وكأنه كائن حي يعي ويدرك، ولا يقف عند هذا الحد، وإنما يضفي على الديار هــالات من القداسة ويحييها ويتمنى لها الحياة"[2]. ومنه يمكن أن تنبثق الاستعارة التنافرية، نحو قول السميسر حينما وقف على أطلال مدينة الزهراء[3]:

---

(١) موسى ربابعة، تشكيل الخطاب الشعري – دراسات في الشعر الجاهلي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٢.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢.

(٣) حلمي إبراهيم الكيلاني، السميسر: حياته وشعره، ص١٣٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقفْـــتُ بـــالزَّهْراءِ[1] مُسْـــتَعْبِرا[2] مُعْتَبِـــــراً[3] أنـــــدُبُ أشـــــتاتا

فقلـــت يـــا زهـــرا ألا فـــارجعي قالَـــت وهـــل يرجِـــعُ مَـــنْ ماتـــا

فلـــمْ أزل أبكـــي وأُبكـــي بِهـــا هيهَـــاتَ يُغْنـــي الـــدمعُ هيهاتـــا

كأنَّمـــا آثـــارُ مَـــنْ قـــد مضـــى نـــــوادبٌ ينـــــدبْنَ أمواتـــــا

تُجمل هذه الأبيات مجموعة من المتنافرات يمكن بسطها على النحو التالي:

١- مستعبراً معتبراً أندب أشتاتا ← 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- من خلال حديثه- بالحديث عن البكاء والندب والموت.

وفي التنافر الثاني "نداء الديار" ينادي الشاعر الجماد وهذا نداء غير مألوف وفيه خروج على سنن اللغة، لأن النداء يكون للحي "الإنسان"، لكن نداءه بهذه الطريقة نابع عن 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"[4].

---

(١) الزهراء: مدينة صغيرة قرب قرطبة بالأندلس بناها عبد الرحمن الناصر سنة ٣٢٥هـ.

(٢) المستعبر: الذي ينهمل دمعه ولا يُسمع بكاؤه.

(٣) المعتبر: من يتأمل العواقب ويأخذ منها الموعظة.

(٤) موسى ربابعة، تشكيل الخطاب الشعري، ص١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 يسأل. لكن الخروج على العادي في اللغة أمر ألفه الشعراء وأصبح ديدنهم، وجعلوه وسيلة للتمويه والمراوغة أمام القارئ يدفعه إلى الحفر في أعماق النص بحثاً عن تأويلات محتملة له. فهذا التنافر تأشير إلى إصرار الشاعر، وطلبه الإلحاحي على بعث الحياة من الأشتات وخلقها من الدمار والموت. وهذا 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 وأبكي بها هيهات يغني الدمع هيهاتا

فهذا البيت يكشف عن حزن الشاعر واعترافه بأن البكاء محاولة فاشلة لا تغني عن شيء.

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 والاستعانة بها، لأنهم يرونها وسيلة للمساعدة والراحة. يقول ابن زيدون[1]:

يا دمعُ صُبْ ما شئْتَ أنْ تصوبا[2]

ويا فُؤادي آنَ أنْ تذُوبَا

---

(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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذِ الرَّزايا أصبَحَتْ ضُرُوبا[1]

لَمْ أرَ لي- في أهلِها ضريبا[2]

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.

ويخاطب ابن زيدون الفؤاد موطن العشق والهوى، بعد أن حوله شخصاً يناديه ويطلب منه أن يذوب. وهذا تحوُّلٌ للقلب من السعادة إلى الحزن. ويبدو أن القلب معادل لذات الشاعر، وحزنه رمز للألم الذي يعتصره. فهو لا ينادي الفؤاد إنما ينادي ذاته. غير أنه خاطبه لأنه جزء مهم وأنه موطن الإحساس بالألم.

ومن هنا فإن العين والفؤاد أصبحا دلالة صريحة على بكاء الشاعر وألمه الكبير وينقلان حالته النفسية وهو يغترب ويرحل رغم تعلقه بالمكان.

---

(١) ضروبا: جمع مفرده ضرْب، وهو الصنف والنوع.

(٢) ضريبا: مفرد جمعه ضرباء، وأضراب وهو الشبيه والمثيل.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الباب الأول

شعرية الصراع في إطار الموضوع

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول

"أضحى التنائي"

قراءة في شعرية الثابت والمتحول

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 لكثر 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"(١).

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"(٢). 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 ستسعى هذه الدراسة إلى قراءة واحد من النصوص الشعرية الأندلسية لعلها تضيء عتمته، وتفكك خيوطه فتحدد طبيعة نظامه ومدى التعارض بين خطوط عرضه وطوله.

وعندما يمّم الباحث وجهه لقصيدة "أضحى التنائي" أصبح لزاماً عليه أن يؤسس مشروعية لقراءته، كأن يقدم ما قُيّض له من قراءات في هذه القصيدة، التي قرئت مرات عدة

---

(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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مثل: أضحى التنائي ليوسف سامي اليوسف[1]، والالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون دراسة نصية للدكتور حسين خريوش[2]، ونونية ابن زيدون لفوزي عيسى[3].

وهذه القراءات على قيمتها ومشروعيتها، فإنّ القراءة الحالية -بلا شك- ستظهر خطوطاً متعارضة معها، وإن كانت تتفق مع جزئيات بسيطة من بعضها.

مما لاحظه الباحث 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 دراسة الدكتور حسين خريوش التي ركّزت على الالتفات وتناولت أثره في تكوين شاعرية ابن زيدون.

وأن تنسجم القراءة الآنية مع الإطار الكلي لموضوع هذه الدراسة 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.

يقول ابن زيدون[4]:

١- أضحى التنائي بديلاً من تدانينا ... ونابَ عن طيبِ لُقيانا تجافينا

٢- ألاّ- وقد حان صبح البين- صبَّحنا ... حَيْنٌ[5]، فقام بنا للحَيْن داعينا

٣- مَنْ مُبْلِغُ المُلبِسينا بانتزاحِهِمُ ... حُزْناً مع الدهر لا يَبْلى ويُبْلِينا

---

(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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٤- أنَّ الزّمانَ الـذي مـا زال يُـضْحِكُنا ... أنْـساً بقُـرْبهمُ قـد عـاد يُبكينـا؟

٥- غِيظَ العِدا مِنْ تساقينا الهوى؛ فَـدَعَوْا ... بـأنْ نَغَـصَّ، فقـال الـدهر: آمينـا

٦- فانحـلَّ مـا كـان مَعْقـوداً بأنفُسنا ... وانبـتَّ مـا كـان مَوْصـولاً بأيْـدينا

٧- وقد نكـونُ، ومـا يُخْـشى تفرُّقُنـا ... فـاليومَ نحـنُ، ومـا يُرجـى تلاقينـا

٨- يا ليتَ شِعْري- ولم نُعتب أعـاديكمْ- ... هل نال حظاً مـن العُتْبـى[1] أعاديَنَـا؟

٩- لـم نعتقـد بَعْـدكُمْ إلاّ الوفـاءَ لكـمْ ... رأيـاً، ولـم نتقلَّـدْ غيـرَه دينـا

١٠- ما حقُّنا أن تُقِرُّوا عَـيْنَ ذي حسدٍ ... بنـا، ولا أنْ تـسُرُّوا كاشـحاً[2] فينـا

١١-كنَّا نرى اليأسَ تسلينا عَوارِضُـهُ[3] ... وقـد يَئِـسْنا، فمـا لليـأسِ يُغْرينـا؟

١٢-بنتُمْ وبنَّـا، فمـا ابتلَّـتْ جوانِحُنـا ... شَـوقاً إلـيكُمْ، ولا جفَّـتْ مآقينـا

١٣-نَكادُ- حِـيْنَ تُنـاجيكُمْ ضمـائرُنا- ... يقْضي علينـا الأسـى، لـولا تأسِّـينا

١٤- حالـت لِفقْـدِكُمْ أيّامُنـا، فَغَـدَتْ ... سُـوداً، وكانـت بكُـمْ بيضاً لياليـنا

١٥-إذْ جانِبُ العَيْشِ طَلْـقٌ مـن تألُّفِنـا ... ومربَعُ اللهـو صـافٍ مِـنْ تَـصافِينا

١٦-وإذ هصرنا فنـون الوصـل دانِيَـةً ... قِطافُهـا، فجنيْنـا منْـه ماشِـينا

١٧-لِيَسْقَ عَهْدَكُمُ عهـدُ الـسرور، فمـا ... كنـتم لأرْواحِنـا إلاّ رَيَاحِيْنَـا

١٨-لا تَحْـسَبُوا نـأيكُمْ عنَّـا يُغيِّرنـا ... إنْ طالمـا غيَّـر النـأيُ المُحِبِّيْنَـا

١٩-والله مـا طَلَبَـتْ أهواؤنـا بـدلاً ... مِـنْكُمْ، ولا انـصرفت عـنْكُمْ أمانِينَـا

٢٠-ولا اسـتفدْنا خَلِـيلاً عَنْـكِ يـشغَلُنا ... ولا اتَّخَـذْنا بَـديْلاً مِنْـكَ يُـسلِيْنا

---

(١) العتبى: أعتب: أرضى وسرّ بعد الإساءة، والاسم منه العتبى.

(٢) كاشحاً: مضمر العداوة.

(٣) عوارضه: بوادره وظواهره.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢١-يا ساري البرْق غادِ القصرَ واسْق به ... مَنْ كان صِرْفَ الهوى والـوُدّ يَسْـقِينا

٢٢-واسْألْ هُنالِكَ: هل عنّـى[١] تـذكُّرُنا ... إلْفـاً تـذكُّرُه أمسـى يُعنِّينـا؟

٢٣-ويـا نَسِـيْمَ الصَّـبَا بلِّـغ تحيَّتنـا ... مَنْ لَوْ على البُعْدِ حَـيَّ كـان يُحْيِينـا

٢٤-فهلْ أرى الدهر يقضـينا مُسَـاعفةً ... فيـه، وإن لـم يكُـنْ غِبّـاً تقاضـينا

٢٥-رَبِيْـبُ مُلْـكٍ كـأنَّ اللهَ أنْشَـأه ... مِسْكاً، وقـدَّر إنشـاءَ الـوَرَى طِيْنـا

٢٦-أو صاغَهُ وَرِقاً[٢] محْضـاً، وتوَّجـه ... مِنْ ناصِـعِ التِّبْـر إبْـداعاً وتحْسِـينا

٢٧-إذا تـأوَّد آدتْـهُ رفاهيَـةً ... تُومُ العقـود، وأدمتْـهُ البُـرى لينـا[٣]

٢٨-كانتْ له الشمْسُ ظِئْراً[٤] في أكلّته[٥] ... بـلْ مـا تَجَلّـى لهـا إلاَّ أحايينـا

٢٩-كأنَّما أُثْبِتَـتْ فـي صـحن وجْنَتِـهِ ... زهْـرُ الكواكـبِ تعْويـذاً وتزْيينـا

٣٠-ما ضَرَّ أن لمْ نكُـنْ إكْفـاءَهُ شَـرَفاً ... وفـي المـودَّةِ كـافٍ مـنْ تكافينـا

٣١-يا ورضةً طالمـا أجْنَـتْ لواحِظُنـا ... وِرْداً جَلاهُ الصِّبَا غضّـاً ونسْـرِيْنَا[٦]

٣٢-ويـا حيـاةً تمَلَّيْنـا بزهْرَتِهـا ... مُنـىً ضُـرُوْباً ولـذّاتٍ أفَانِينـا

٣٣-ويا نعيماً خَطَرْنا[٧] مـن غضـارتِهِ ... في وشْيِ نُعْمـى سَـحَبْنا ذيلَـهُ حِيْنـا

٣٤-لسـنا نُسـمِّيكِ إجـلالاً وتكرمـةً ... وقـدرُكِ المُعْتَلِـي عَـنْ ذاك يُغْنِينـا

٣٥-إذا انفردْتِ وما شوركْتِ في صـفةٍ ... فحسْـبُنا الوصـفُ إيضـاحاً وتبْيِينـا

---

(١) عنّى: ألم وأتعب.

(٢) ورقاً: دراهم فضيّة.

(٣) تأود: تمايل. آدته: اثقلته. البرى: جمع برة وهي الخلاخيل.

(٤) ظئراً: حاضنة.

(٥) أكلته: جمع كلّة، وهي نسيج رقيق للوقاية من البعوض.

(٦) نسرينا: زهر طيب الرائحة.

(٧) خطرنا: تمايلنا.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٦-يا جنَّـةَ الخلْـدِ أُبْـدلنا بِسـدْرَتها[١] والكـوثر العـذب زقُّومـاً وغِسْـلِينا

٣٧-إنْ كان قدْ عزَ في الدُّنيا اللقاءُ ففـي مَوَاقِـفِ الحَشْـرِ نلقـاكُمْ ويكْفِينـا

٣٨-كأننا لـم نبـتْ، والوصْـلُ ثالثُنـا والسَّعْدُ قد غضَّ مِـنْ أجْفـانِ واشِـينا

٣٩-سِرَّانِ في خـاطر الظلْمـاءِ يكْتُمُنـا حتـى يكـادَ لسـانُ الصُّـبْحِ يفْشِـينا

٤٠-لاغَرْوَ[٢] في أنْ ذكرْنا الحزْنَ حيْنَ نَهَتْ عنه النُّهى، وتركْنـا الصـبْرَ ناسـينا

٤١-إنّا قَرَأْنا الأسى يوم النَّـوَى سُـوَرَاً مكتوبـةً، وأخـذْنا الصـبْرَ تلقينـا

٤٢-أمـا هَـوَاك فلَـمْ نعـدِل بمنْهَلِـهِ شِـرْباً، وإنْ كـان يُرْوِينـا فيُظْمِينـا

٤٣-لَمْ نجفُ أفقَ جمـالِ أنـتِ كوكبُـهُ سـالِينَ عَنْـه، ولـمْ نَهْجُـرْه قالينـا

٤٤-ولا اختياراً تجنَّبنـاه عـن كَثَـبٍ[٣] لكـن عَـدَتْنا علـى كـرْهٍ عَوَادِينـا

٤٥-نأسى عليكِ إذا حُثَّـتْ مُشَعْشَـعةً[٤] فينـا الشَّـمولُ[٥] وغنَّانـا مُغَنِّينـا

٤٦-لا أكؤس الراح تبدي مِـنْ شـمائلنا سِـيَّما ارْتيـاحٍ ولا الأوتـارُ تلْهينـا

٤٧-دومي على العهد ما دمنـا محافظـة فـالحر مَـنْ دان إنصـافاً كمـا دينـا

٤٨-فما استعضْنا خلـيلاً منْـكِ يحْبِسُـنا ولا اسـتفدْنا حبيبـاً عنْـكِ يثْنينـا

٤٩- ولو صبا نحونا مِنْ عُلْـوِ مَطْلَعِـهِ بدْرُ الدُّجى لمْ يكـن حاشـاكِ يُصـبينا

٥٠-أوْلِي وفاءً- وإن لم تبـذُلي صِـلَةً- فـالطيف يقنعنـا، والـذِّكْرُ يكفينـا

٥١- وفي الجواب متاعٌ إنْ شـفعْتِ بـه بِيْض الأيادي التي مـا زلـت تولينـا

٥٢-عليـكِ منَّـا سـلامُ اللهِ مـا بقيـتْ صـبابةٌ بـكِ نُخفيهـا فتخفينـا

---

(١) السدر: شجر النبق؛ والزقوم شجرة خبيثة ذات ثمر مر.

(٢) غرو: عجب.

(٣) كثب: قرب.

(٤) مشعشعةً: ممزوجة بالماء.

(٥) الشمول: الخمر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ربّما تنبعث معظم النصوص الخالدة من فعل إنساني ذاتي 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 فحينها ما يمكن فعله هو لوم الذات، أوحصرها في أحزان لا تنتهي.

ومما هو واضح في قصيدة (أضحى التنائي) أنّها تصدر عن نفس عانت آلام الفقْد ومرارة الخسارة، حيث فقَد الشاعر محبوبته ولادة، وغابت عنه غياباً طويلاً. ولهذا شكّلت قصيدته نموذجاً رائعاً للقصيدة الحية صانعة الحسرة واللوعة. والناظر في أعماقها يجدها تخضع لحركة تحوّل كبيرة ظهرت منذ مفتتح النص حتى نهايته. 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.

تنبني دلالة هذا النص على معنى الفراق الحال بين العاشقين. ولا يكاد المرء يعثر على مضمون سواه، ومنه تتكشف 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 تحوّل إلى زمن حاضر بائس، وبين سعادة صارت عذاباً، وبين وفاء 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،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنها اندفاع نحو السعادة، ولا غرابة، فالفراق من شأنه أن يولد 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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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- صبُّحنا ... حَيْنٌ، فقام بنا للحَيْن داعينا

مَنْ مُبْلِغُ المُلبِسينا بانتزاحِهِمُ ... حُزْناً مع الدهر لا يَبْلى ويُبْلِينا

أنَّ الزّمانَ الذي ما زال يُضْحِكُنا ... أنْساً بقُرْبهمُ قد عاد يُبْكينا

غِيظَ العِدا مِنْ تساقينا الهوى؛ فَدَعَوْا ... بأنْ نَغَصَّ، فقال الدهر: آمينا

لقد أضحت القطيعة سمة العلاقة الجديدة بعد أن كان العاشقان مندغمين في نشوة حب غامرة، كما تكشف 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.

ويبدو أنّ حركة التحول التي أصابت العلاقات الإنسانية جاءت شمولية واستطاعت أن تحوّل الزمن السعيد إلى زمن عدائي متسلط توضحه الإشارات التالية:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 يموت ولكنه يبلي الإنسان، ويبقى ببقاء الدهر "حزناً مع الدهر لا يبلى ويبلينا".

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 الزّمانَ الذي ما زال يُضْحِكُنا ... أنْساً بقُرْبهمُ قد عاد يُبكينا

غِيظَ العِدا مِنْ تساقينا الهوى؛ فَدَعَوْا ... بأنْ نَغَصَّ، فقال الدهر: آمينا

فانحلَّ ما كان مَعقوداً بأنفُسنا ... وانبتَّ ما كان مَوْصولاً بأيْدينا

فالزمان "الزمان، الدهر" قام بفعلين سالبين عندما حوّل الضحك بكاءً، وعندما ساند 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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 غير مناسب 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.

وقد اتكأ ابن زيدون في نقل صورة العلاقات الإنسانية على فاعلية التضاد. إذ اتضح منذ مفتتح النص أنها علاقات متنافرة ، تصوّر حالاً متأزمة. وكأن الشاعر ينقل همه وهاجسه المتكامل، 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.

وإنِ 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 حتى نهاية الإنسان الخلودَ الذي لا يفنى، والثباتَ المتنافر مع حركة التحول الطارئة على المحبوبة.

---

(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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 يغيرنا" 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 "ماحقنا" ليتسرب إلى ذهن القارئ أنها سبب الفراق وسبب شماتة الحساد وسرور المبغضين "تسروا كاشحاً فينا".

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 هي تواقة إلى الراحة، وقد زادها الشوق تأزماً وانفعالا.

وكذا فعل الشاعر في حديثه عن النسق الزمني عندما عمّق الثبات، وأظهر التحولَ على حقيقته، فبعد أن ملأ الماضي حباً، وجعله ذكرى سعيدة تشع لياليها نوراً "كانت بكم بيضاً لياليا"، وعكس ذلك إيجاباً على صفحة المكان رأى أنّ الفارق عظيم بين سعادة الماضي وبؤس الحاضر فطفق يستحدث من الزمن أدوات 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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.

إنّ استذكار الماضي ووقوف الشاعر عليه باكياً على أطلاله، هو واحد من التحولات الطارئة على حياة الشاعر، بيد أنه استخدم ثنائية الأبيض/الأسود للتعبير عن صفاء الحياة الذي تبدد بفقد المحبوبة وتحوّل سواداً قاتماً. وهذا استخدام فنّي للون عبّر عن سرعة انتقال السعادة إلى شقاء، والنور إلى ظلام. وحري بالإشارة أنّ الفعل "حالت" ذو دلالة أكيدة على هذا

(١) حسين خريوش، الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون دراسة نصية، ص١٢١-١٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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.

وهكذا أضحى الفارق كبيراً بين صورة المرأة "التحول" وصورة الرجل "الثبات"؛ فهو متمسك بعهد السعادة المنصرم، وثابت على مشاعر الوفاء والمحبة، ومسكون بمشاهد الثبات يذكرها بشكل متكرر:

لا تَحْسَبُوا نأيكُمْ عَنَّا يُغيِّرنا إنْ طالما غيَّر النأيُ المُحِبِّينَا

والله ما طَلَبَتْ أهواؤنا بدلاً مِنكُمْ، ولا انصرفت عنكُمْ أمانينَا

إنّ رفض الشاعر للتحول رغم بعاد المحبوبة "نأيكم" تأكيد لتميزه وصدق مشاعره، بيد أنه عرض 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 أنّ الزمن عبّر تحوله عمّق المأساة بوضوح، فإنّ المكان هو الآخر يخضع لحركة تحول كبيرة اقتنصها ابن زيدون ليبيّن أثرها السالب في علاقته بولادة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول ابن زيدون:

يا ساري البرْق غادِ القصْرَ واسْـق بـه ... مَنْ كان صِرْفَ الهوى والـوُدّ يَسْقِينا

واسْـألْ هُنالِـكَ: هـل عنّـي تـذكُّرُنا ... إلْفـاً تـذكُرُه امـسى يُعنِّينـا؟

ويـا نَسيْمَ الصَّبا بلِّغ تحيَّتنـا ... مَنْ لَوْ على البُعْـدِ حَـيٌّ كـان يُحْيِينـا

فهـلْ أرى الـدهر يقـضينا مُسَاعفةً ... فيـه، وإن لـم يكُـنْ غِبّـاً تقاضـينا

لقد أظهر تغيّر المكان مشهد العفاء والجدب برحيل الشاعر وانقطاعه عـن القـصر. وبذلك تغيب مشاعر الحب أمام التغير الطارئ، ولا تستطيع الثبات والديمومة في حيز المكـان المتبدل.

وعلى الرغم من اغتراب الشاعر، وامّحاء مشاعره من ذاكرة المكان، وتحوّل المكـان من فردوس أعلى إلى خواء وجدب، فإنّ الشاعر قادر على خلق ممكنـات سـانحة لفرصـة التحدي وخلق البدائل.

لقد كانت الطبيعة وسيلة جديدة للثبات، أثبت الشاعر مـن خلالهـا صـموده، وعـدم خضوعه لمبدأ التحول، فبعد أن شكّل من الماء أداة لإحياء الماضي استعان بالبرق؛ كونه قادراً على تقريب المسافة بين العاشقين، 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 وشجى، وهو الزمن الحاضر وبـين أدوات الطبيعة التي تحولت وسائل شعرية ثقافية قاومت القطيعة وساعدت الشاعر على ثبـات الحب وديمومة الوصال.

من اليقين، إذن، أنّ الحب العظيم الذي نفث ابن زيدون القصيدة بـسبب منـه، جعـل المحبوبة تأخذ مساحة في النص تتسع لثنائيات ضدية كثيرة. إذ أصـبحت مـشاعره العظيمـة

© Arabic Digital Library Yarmouk University

تجاهها دافعاً قوياً لأن يعمل على تفريدها واستحداث نسقها الفردي الذي يتضاد مع المجمـوع الإنساني، فشكّل لها- بناء على ذلك- خلقاً مميّزاً لا يرقى له إنسان:

رَبِيْـــبُ مُلْـــكٍ كـــأنَّ اللهَ أنْشَـــأه مِسْكاً، وقـدَّر إنشـاءَ الـوَرَى طِيْنـا

أو صـــاغَهُ وَرِقـــاً محْضـــاً، وتوَّجـــه مِنْ ناصِـعِ التِّبْـرِ إبْـداعاً وتحْسِـينا

لقد أظهر خلق ولادة واحداً من الثنائيات التي بُني عليها النص، فهي مخلوقة من مسك أو من فضة، وهذا جعلها ذات خلق مفارق للبشر. فالمرء لايمكنـه إلا أن يتصـور الفـارق العظيم بين الطين "الإنسان" وبين المسك "ولادة" من حيث طبيعة التكوين والرائحة والمنظر.

وهذا 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 تعويـذة على خدها تحفظها وتصونها من الأذى:

كانتْ لـــه الشـمْسُ ظِئْـراً فـي أكلّتـه بـــلْ مـــا تَجَلّـــى لهـــا إلاَّ أحايِينـــا

كأنَّمـــا أُثْبِتَـــتْ فـــي صـــحن وجْنَتِـــهِ زهْـــرُ الكواكـــبِ تعْويـــذاً وتزْيِينـــا

ولعل حركة الشاعر الدائبة لحماية ولادة تُذكّره 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 ومـزيلاً للفوارق بين المحبين:

ماضر أنْ لم نكنْ أكفاءه شَرَفاً وفي المودّة كافٍ منْ تَكافينا

لقد باتت ولادة سامية على كل خواص البشر، فهي مختلفة في خصائصـها وطبيعـة خلقها. إذ أُوحت صفاتها بأنها رمز للجمال البشري والأنوثة البشرية بمطلقها، كما لـو أنهـا قطعة من الفردوس الأعلى:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يـــا روضـــة طالمـــا أجْنَـــتْ لواحِظَنـــا ... ورْداً جَـــلاهُ الـــصِّبَا غـــضّاً ونِـــسْرِيْنَا

ويـــــا حيـــــاةً تمَلْيَنـــــا بزهْرَتِهـــــا ... مُنـــــىً ضُـــرُوْباً ولـــذَّاتٍ أفَانِينـــــا

ويـــا نعيمـــاً خَطَرْنـــا مـــن غـــضارتِهِ ... في وشْيِ نُعْمـــى سَـــحَبْنا ذيلَـــهُ حِيْنـــا

لـــسنا نُـــسمّيكِ إجـــلالاً وتكرمـــةً ... وقـــدرُكِ المُعْتَلِـــي عَـــنْ ذاك يُغْنِينـــا

إذا انفردْتِ ومـــا شـــوركْتِ فـــي صـــفةٍ ... فحـــسْبُنا الوصـــفُ إيـــضاحاً وتبْيِينـــا

يبدأ الحديث بنداء النكرة في مفتتح الأبيات الأولى "ياروضة، يا حياة، يا نعيماً" إذ يبدو أن الجمال المطلق انعكس على طبيعة الحياة بل تحوّل رمزاً لخصبها وسعادتها؛ ممـــا أغـــرى الشاعر بالمتعة، فتمتع بزهرة الحياة "شباب ولادة"، ولاشك أنّ هذا الحديث تعبير عـــن قيمـــة الجمال "ولادة" في الحياة؛ لأنّ تناول الرمز دون الاسم ربما يكون اعترافاً أولياً بـــسمو ولادة عن أن يتردد اسمها على لسان الإنسان "الشاعر":

لسنا نُسميكِ إجلالاً وتكْرِمةً ... وقدرُكِ المُعتلي عن ذاك يُغنينا

وتُعدّ حقيقة الفردوس المتولد عن صورة النسق المتفرد "ولادة" مهارة شـــعرية فائقـــة اغتنمها ابن زيدون من الإشارات الدينية المتعلقة بحقيقة إخراج آدم من الجنـــة، وقـــد شـــكلت محوراً مهماً في إبراز معاناته، "فالذكرى التي تخلفها "جنة الخلد" "وسدرة المنتهى" و "الكـــوثر العذب"، وهي تعكس حالة أهل النار "الزقوم والغسلين"، تصبح مصدر أرق دائم عنـــد "الأنـــا" 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 يوهمنـــا الشاعر أنّ جانب العيش الطلق ومربع اللهو الصافي كانا يغطيان عليها"[1]لا تنتهي إلا بنهايـــة الحياة أو يوم الحشر، معمّقة بهذا الاستخدام القطيعة الأبدية وجهاً من وجوه الثبات المطلق:

---

(١) حسين خريوش، الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون: دراسة نصية، ص ١٢٨-١٢٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يـــا جنَّـــةَ الخلْـــدِ أُبْـــدلنا بِســـدْرَتها والكـــوثر العـــذب زقُومـــاً وغِسْـــلِينا

إنْ كان قدْ عزّ في الـــدُّنْيا اللقـــاءُ ففـــي مَوَاقِـــفِ الحَشْـــرِ نلقـــاكُمْ ويكْفينـــا

كأننـــا لـــم نبـــتْ، والوصْـــلُ ثالثُنـــا والسَّعْدُ قد غضَّ مِـــنْ أجْفـــانِ واشِـــينا

سِـــرَّانِ فـــي خـــاطر الظلْمـــاءِ يكْتُمُنـــا حتـــى يكـــادَ لســـانُ الصُّـــبْحِ يفْشِـــيْنا

ويمثّل هذا البعد الإيماني على تشكله في بنية النص رصداً لمعاناة الشـــاعر، إذ يولـــد إحساساً متفاقماً بخيبة الأمل الناتجة عن تحوّل الجنة والنعيم إلى نار وأسى، فلقد أُبدل الشاعر "أبدلنا" الجنة بالنار؛ بيد أن شجرة الزقوم حلّت محل السدر الذي ينمو في أعالي الجنة، والماء العذب صار غسلينا. وكأن الشاعر طُرد من النعيم والجنة الحالمة، وخضع لحركة تغيّر قوية دون أن يبدي أية مقاومة.

لقد باتت المفارقة كبيرة بين فعل الشاعر/الثبات، وفعل المحبوبة/التحول. وهذا إدراك واعٍ 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 العالم الإنساني وتشكيل انسجامه. أي أنّ السعي نحو الثبات – حسب وجهة نظره- يحتـــاج فعـــلاً إنسانياً موحداً يواجه التحولات الزمكانية الطارئة على الإنسان.

أمّا نسق الثبات وعوالم التضاد، فكان ملمحاً مهماً من ملامح ثنائية الثبات/التحول. فقد جسّد صراع الشاعر وتضاده مع كثير من العوالم، وفي أثناء ذلك صور مقدرته الفائقة علـــى تحويل الأشياء، وتشكيلها بطرق فنية متنوعة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 غَرْوَ في أنْ ذكرْنا الحزْنَ حِيْنَ نَهَتْ عنه النُّهى، وتركْنا الصبْرَ ناسينا

إنّا قَرَأْنا الأسى يوم النَّوَى سُوَرَاً مكتوبةً، وأخذْنا الصبْرَ تلقينا

ينكشف هذان البيتان 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: فالأول 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.

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.

وحتى يتمكن الشاعر من مغادرة هذا التحول، وما يشكله من أحزان وآلام؛ عمد إلى وسيلة يقاومه بها، ويحدّ من مصائبه بوساطتها؛ فلجأ إلى إعداد مشاعره إعداداً جديداً:

أمّا هواكِ فلمْ نعدلْ بمَنْهَلِهِ شِرْباً وإنْ كان يُرْوينا فيُظْمينا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على الرغم من العذاب الذي وضع الشاعر في ظمأ دائم "يروينا فيظمينا"، فإنه يعلن دوام هذا الحب واستمراره، فلقد وظف الماء رمز الحياة والخصوبة تأكيداً لحضور الحب رغم غياب ولادة، وجعل منه شاهداً على أثرها وعظمة فعلها بيد أنّ الشاعر حوّل الهوى ماء يزيده عطشاً على عطش، الشيء الذي يُحدث مفارقة في صنيع الماء: فلا هو تاركه، ولا هو مريحه من عذابه. رغم كل ذلك استطاع ابن زيدون أن يجعل منه وسيلة تعبّر عن رغبته في إعادة التوازن والثبات إلى ذاته، 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 محبوبته كي تعود إلى نصابها عندما حاول إقناعها بالنفي المتكرر أنه لن ينسى حبها:

لَمْ نجفُ أفقَ جمالٍ أنتِ كوكبُهُ ... سالينَ عنْه، ولمْ نَهْجُرْه قالينا

ولا اختياراً تجنّبناه عن كَثَبٍ ... لكن عَدَتْنا على كرْهٍ عَوَادينا

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.

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 قوتهم عليه عندما واجه طلبهم بسطوة تمسكه بمحبوبته وحضورها القوي على مشاعره وأحاسيسه في كل الأحايين.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما أن حزن الشاعر ما زال قائماً، وهو الثابت الذي لا يتغيّر، وقد صار حقيقة واقعية في حياته لم تتمكن وسائل الراحة العظمى "الخمرة، الغناء" الحد منها، وكأنّ الشاعر يعيش راهناً لا يقدر على ضمان راحته، أو 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، حتى غدت مظهراً جديداً من مظاهر التحول المتضاد مع موقف الشاعر/الثبات.

وبناء على هذا الحزن الثابت والتأزم الذي مازال مقيماً، 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 استعضنا خليلاً منْكِ يحبِسُنا ... ولا استفدنا حبيباً عنْكِ يثْنينا

ولو صبا نحونا مِنْ عُلْوِ مَطْلَعِهِ ... بدْرُ الدُّجى لمْ يكن حاشاك يُصبينا

أوْلِي وفاءً- وإن لم تبذلي صِلَةً- ... فالطيف يقنعنا، والذِّكْرُ يكفينا

وفي الجواب متاعٌ إنْ شفعْتِ به ... بِيْض الأيادي التي ما زلت تولينا

عليكِ منَّا سلامُ اللهِ ما بقيتْ ... صبابةٌ بسكِ نُخفيها فتخفينا

يتوجّه الخطاب نحو المحبوبة "دومي: أمر: مستقبل"، ليُظهر رغبة الشاعر في أن تدوم على عهد الحب القديم. والشاعر منذ بداية القصيدة ينهج سبيلاً مناوئاً لحركتها، فمعروف أن تفسخ العلاقة بينهما يولّد خشية العاشق من أن يُطرد من الجنة الحالمة أوأن يُستبدل محبوب

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أخر به؛ لذا استخدم ابن زيدون واحدة من ثقافاته أو سلوكيات المجتمع المحببة فتلفيه يطلب منها أن تدوم على عهد الحب؛ لأن ذلك من شيم الإنسان الحر الذي لا يقبل الخيانة.

إنّ وفاء ولادة بالعهد أصبح 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.

ويشكّل الطيف صورة من صور الثبات التي تبيّن ثبات الشاعر وجموحه نحو ولادة، وتثبت أنّ لديه مشاعر لا حادي لها سوى الشوق. فما هو واضح أن استدعاء الطيف من قبله وعي بحقيقته "من حيث هو الذكر والتذكر"[1]، وأنْ يكون هذا الطيف وسيلة وحيدة تربط بين العاشقين، فإنّ هذا يأس شديد ولكنه في ذات اللحظة دليل على تمسك الشاعر بولادة وأنه ما زال يبادلها الحب والوفاء، رغم أنها تفارقه بشكل كبير، من حيث هي عامل كسر وتصدع لعلاقة الحب بينهما:

أولى وفاءً– وإن لم تبذلي صِلَةً– فالطيف يقنعنا، والذِّكْرُ يكفينا

وفي الجواب متاعٌ إنْ شفعْتِ به بِيْض الأيادي التي ما زلت تولينا

عليكِ مِنّا سلامُ اللهِ ما بقيتْ صبابةٌ بكِ نُخفيها فتخفينا

---

(١) حسن البنّا عز الدين، الطيف والخيال في الشعر العربي القديم، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٩٤م، ص١١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني

الأنساق الداخلية

قراءة في نموذج شعري أندلسي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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"(١).

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 خطب الليالي وقسوة الأيام.

والقصيدة التي بين يدي البحث من أهم القصائد التي تصف الرحيل عن الزوجة والأبناء، وما يحدثه من لوعة وعذاب. ولعل السبب في ذلك ما مرّ به ابن دراج من ظروف قاسية أجبرته على الغربة والاغتراب 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.

يقول ابن دراج القسطلي(٢):

١-دَعِي عَزَمَاتِ المستضامِ(٣) تسيرُ فَتُنْجِدُ في عُرْضِ الفَلاَ وتَغُورُ

---

(١) أحمد هيكل، الأدب الأندلسي "من الفتح إلى سقوط الخلافة"، دار المعارف، القاهرة، ط١٠، ١٩٨٦م، ص٣١١.

(٢) ابن دراج القسطلي، ديوان ابن دراج القسطلي، ص ٢٤٩-٢٥٥.

(٣) المستضام: المحتاج.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣-أَلَمْ تعلَمِي أن الثَّواءَ هو التَّوى[١] وأنَّ بيوتَ العاجزينَ قُبورُ

٤-ولم تزجرِي طَيْرَ السُّرى بِحُروفِها فَتُنْبِئُكِ إنْ يَمَّنَّ فَهْيَ سُرورُ

٥-تُخَوِّفُني طولَ السَّفارِ وإنَّه لتقبيلِ كفِّ العامِرِيِّ سَفيرُ

٦-دَعيني أَرِدْ ماءَ المفاوِزِ آجِناً إلى حيثُ ماءُ المكرُمَاتِ نميرُ

٧-وأَخْتَلِسِ الأيامَ خُلْسَةَ فاتكٍ إلى حيثُ لي مِنْ غَدْرِهِنَّ خَفيرُ

٨-فإنَّ خطيراتِ المهالِكِ ضُمَّنٌ لراكِبِها أنَّ الجزاءَ خطيرُ

٩-ولمَّا تدانتْ للوداعِ وقد هَفا بصَبْرِيَ منها أَنَّةٌ وزفيرُ

١٠-تُناشِدُني عَهْدَ المودَّةِ والهَوى وفي المهْدِ مبغومُ النُّداءِ صغيرُ

١١-عَنِيٌّ بمرجوعِ الخطابِ ولَفْظُهُ بِمَوْقِعِ أَهْواءِ النفوسِ خبيرُ

١٢-تبوَّأَ ممنوعَ القلوبِ ومُهِّدَتْ لهُ أَذْرُعٌ محفوفةٌ ونُحورُ

١٣-فكلُّ مُفَدَّاةِ الترائبِ مُرْضِعٌ وكلُّ مُحيَّاةِ المحاسِنِ ظِيرُ[٢]

١٤-عَصَيْتُ شفيعَ النفس فيه وقادني رَواحٌ لِتَدْآبِ السُّرى وبُكُورُ

١٥-وطار جناح الشَّوْقِ بي وهفتْ بها جوانِحُ من ذُعْرِ الفِراقِ تطيرُ

١٦-لئنْ وَدَّعَتْ مني غيوراً فإنَّني على عَزْمَتي من شَجْوِها لَغَيُورُ

١٧-ولو شاهَدَتْني والصَّواخِدُ تَلْتَظي عليَّ ورقراقُ السراب يَمُورُ

١٨-أُسلِّطُ حَرَّ الهاجِراتِ[٣] إذا سَطا على حُرِّ وَجهي والأصيلُ هَجيرُ

---

(١) التوى: الهلاك.

(٢) ظير: الأم المرضع.

(٣) الهاجرات، جمع مفرده هاجرة، نصف النهار عند اشتداد الحر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٩-وأستَنْشِقُ النَّكْباءَ[١] وهي بَوارِحٌ[٢] وأستوطِئُ الرَّمْضاءَ وهيَ تَفُورُ

٢٠-وللمَوتِ في عيشِ الجبانِ تَلَوُّنٌ وللذُّعْرِ في سَمْعِ الجريءِ صَفيرُ

٢١-لَبانَ لها أنِّي مَنَ الضَّيْمِ جازِعٌ وأنِّي على مضٍّ الخُطُوبِ صَبورُ

٢٢-أميرٌ على غَوْلِ التَّنائِفِ مالَهُ إذا ريعَ إلاّ المشْرَفيَّ وَزيرُ

٢٣-ولَوْ بصُرَتْ بي والسُّرى جُلُّ عزْمَتي وجَرْسِي لجِنّانِ الفلاةِ سميرُ

٢٤-وأعْتَسِفُ[٣] المومْاةَ في غَسَقِ الدُّجى وللأُسْدِ في غِيلِ الغياضِ زَئيرُ

٢٥-وقد حَوَّمتْ زُهْرُ النُّجومِ كأنّها كواعبُ في خُضْرِ الحدائِقِ حُورُ

٢٦-ودارَتْ نجومُ القُطْبِ حتّى كأنَّها كؤوسُ مَهاً والى بِهِنَّ مُديرُ

٢٧-وقدْ خَيَّلَتْ طُرْقُ المَجَرَّةِ أنَّها على مَفْرِقِ الليلِ البهيمِ قَتيرُ[٤]

٢٨-وثاقبَ عزْمِي والظَّلامُ مُرَوِّعٌ وقد غضَّ أجفانَ النجومِ فُتُورُ

٢٩-لقد أيْقَنَتْ أنّ المنى طوْعُ هِمَّتي وأنِّي بعطْفِ العامِرِيِّ[٥] جديرُ

٣٠-وأنِّي بذكراه لِهَمِّيَ زاجِرٌ وأنِّيَ 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) النكباء: ريح انحرفت ووقعت بين ريحين.

(٢) بوارح: جمع مفرده بارح: الريح الحارة في الصيف. انظر القاموس المحيط مادة "برح".

(٣) أعتسف: أسير في الليل على غير هداية.

(٤) القتير: أول ما يظهر من الشيب.

(٥) 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. وتوفيّ المنصور سنة ٣٩٢هـ. انظر: ابن عذارى المراكشي، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ج٢، ص ٢٥٦-٣٠١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٣-تلاقَتْ عليهِ من تميمٍ ويَعْرُبٍ شُموسٌ تَلالاً في العُلا وبُدُورُ

٣٤-من الحِمْيريّينَ الّذينَ أكُفُّهُمْ سحائبُ تهْمِي بالنَّدى وبُحُورُ

٣٥-ذوُو دُوَلِ المُلْكِ الذي سَلَفَتْ بها لَهُمْ أعْصُرٌ مَوْصولة ودُهورُ

٣٦-لهم بذلَ الدهرُ الأبيُّ قيادَهُ وهُم سكّنوا الأيّام وَهْيَ نَفُورُ

٣٧-وهُمْ ضَرَبُوا الآفاقَ شرقاً ومغرباً بِجَمْعٍ يَسيرُ النَّصْرُ حيثُ يَسيرُ

٣٨-وَهُمْ يَستَقِلُّونَ الحياةَ لِراغبٍ ويستَصغِرونَ الخطْبَ وهو كبيرُ

٣٩-وهُمْ نصرُوا حِزْبَ النُبوَّةِ والهُدى وليسَ لها في العالَمِينَ نصيرُ

٤٠-وَهُمْ صدَّقوا بالوَحْيِ لما أتاهُمُ وما النَّاسُ إلا عانِدٌ وكفورُ

٤١-مناقِبُ يَعيا الوصْفُ عنْ كُنْهِ قدرِها ويرْجِعُ عَنْها الوهْمُ وَهْوَ حَسِيرُ

٤٢-ألا كُلُّ مَدْحٍ عَنْ مَدَاكَ مُقَصِّرٌ وكُلُّ رجاء في سِواكَ غُرورُ

٤٣-تَمَلَّيْتَ هذا العيدَ عِدَّةَ أعْصُرٍ تُواليكَ منها أنْعُمٌ وحُبُورُ

٤٤-ولا فَقَدَتْ أيّامَكَ الغُرَّ أنْفُسٌ حياتُكَ أعيادٌ لهم وسُرورُ

٤٥-ولما تَوَافَوْا للسَّلامِ ورُفِّعَتْ عن الشمسِ في أُفْقِ الشُروقِ سُتُورُ

٤٦-وقدْ قام من زُرْقِ الأسِنَّةِ دُونَها صُفُوفٌ ومن بِيضِ السُّيوفِ سُطُورُ

٤٧-رأوْا طاعةَ الرّحمنِ كيْفَ اعْتِزازُها وآياتِ صُنْعِ الله كيفَ تُنيرُ

٤٨-وكيْفَ استوى بالبَحْرِ والبَدْرِ مَجلِسٌ وقامَ بِعبءِ الرَّاسياتِ سَريرُ

٤٩-فَساروا عِجالاً والقُلوبُ خَوَافِقٌ وأُذْنُوا بِطاءً والنَّواظِرُ صُورُ

٥٠-يَقُولُونَ والإجْلالُ يُخْرِسُ أَلْسُناً وحازتْ عُيُونٌ مِلأَها وصُدُورُ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥١-لقدْ حاطَ أعلامَ الهُدى بِكَ حائطٌ وقدَّرَ فيكَ المَكْرُماتِ قديرُ

٥٢-مُقيمٌ على بَذْلِ الرّغائبِ واللُّهى وفِكْرُكَ في أقْصى البِلادِ يَسيرُ

٥٣-وأيْنَ انْتَوى قَلُّ الضَّلالةِ فانْتهى وأينَ جُيُوشُ المسلمينَ تُغيرُ

٥٤-وحَسْبُكَ من خَفْضِ النَّعيمِ مُعَيّداً جِهازٌ إلى أرضِ العِدى ونَفيرُ

٥٥-فقُدْها إلى الأعْداءِ شُعْثاً كأنَّها أرَاقِمُ في شُمِّ الرُّبى وصُقُورُ

٥٦-فَعَزْمُكَ بالنَّصْرِ العزيزِ مُخبِّرٌ وسَعْدُكَ بالفَتْحِ المُبينِ بَشيرُ

٥٧-وناداكَ يابْنَ المُنْعِمِينَ ابنُ عَشْرَةٍ وعَبدٌ لِنُعْماكَ الجِسامِ شَكُورُ

٥٨-غنِيٌّ بِجَدْوَى راحَتَيْكَ وإنّهُ إلى سببٍ يُدْني رِضاكَ فقيرُ

٥٩-ومِنْ دونِ سِتْرَى عِفَّتي وتَجَمُّلي لَرَيْبٌ وَصَرْفٌ للزَّمانِ يَجُورُ

٦٠-وضاعَلَ قَدْري في ذَرَاكَ عوائقٌ جَرَتْ ليَ بَرْحاً والقضاءُ عَسِيرُ

٦١-وما شَكَرَ "النَّخْعِيُّ" شُكْرِي ولا وَفى وفائي- إذْ عَزَّ الوَفاءُ- "قَصِيرُ"

٦٢-فَقُدْني لِكَشْفِ الخَطْبِ والخَطْبُ مُعْضِلٌ وكِلْني للَيْثِ الغابِ وَهْوَ هَصُورُ

٦٣-فقدْ تَخْفِضُ الأسْماءُ وهيَ سَواكِنٌ ويَعْمَلُ في الفِعْلِ الصَّحيحِ ضَميرُ

٦٤-وتَنْبوا الرُّدَينيّاتُ والطّولُ وافِرٌ ويَنْفُذُ وَقْعُ السَّهْمِ وَهْوَ قصيرُ

٦٥-حنانيْكَ في غُفْرانِ زلَّةِ تائبٍ وإنّ الّذي يَجْزي به لَغَفُورُ

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 الحال وينقلها إلى حياة أفضل. وكل ذلك كان محفوفاً بالمخاطر والأهوال.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وحتى يمكن فهم القصيدة واستجلاء معارجها لا بد من تقسيمها إلى الوحدات 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 فعل مناوئ لرغبة الأنثى، مصوراً التوتر الحادث في علاقته بها بعد أن أعلن رحيله عنها. ومن الواضح أنه رحيل ناجم عن الظروف التي عاشها الشاعر والتي عبّر عنها بكلمة "المستضام". بيد أنه جعل منها ذريعة يقنع بها زوجته الرافضة لذهابه ورحيله عنها.

وكي تتضح أبعاد الصراع في لحظة "الرحيل" هذه يجدر أن نبسطها بواسطة العناصر 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 باهمية 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-كما يرى 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 "سموا مبكراً لإدراك قيمة الوجود والعدم حقاً"(١).

وتأتي 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:

تخوّفني طول السفار وإنه لتقبيل كفّ العامريّ سفيرُ

---

(١) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص١٨٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 استخدام ضمير المتكلم في البيت الخامس، وهذا يتماشى مع عدم مقدرته –في هذا النسق– على البوح الصريح والاعتراف الحقيقي للزوجة برحيله عنها:

دَعِي عَزَمَاتِ المستضامِ تسيرُ ... فَتُنْجِدُ في عُرْضِ الفَلاَ وتَغُورُ

لعلّ بما أشجاكِ من لوعةِ النّوى ... يُعَزُّ ذليلٌ أو يُفَكُّ أسيرُ

أَلَمْ تعلَمِي أن الثَّواءَ هو النّوى ... وأنّ بيوتَ العاجزينَ قُبورُ

ولم تزجرِي طَيْرَ السُّرى بِحُروفِها ... فَتُنْبِئُكِ إنْ يَمَّنَّ فَهْيَ سُرورُ

تُخَوِّفُني طولَ السِّفارِ وإنّه ... لتقبيلِ كفِّ العامِرِيِّ سَفيرُ

لقد بدأت مواجهة الشاعر الحقيقية عندما تجلّت "أناه" الواثقة بنفسها والقادرة على تغيير حياتها وإعدادها في وجه الزمن. فالأنا كما يرى برديائف "الوحدة الدائمة التي تكمن وراء كل تغير، والمركز الذي يتجاوز الزمن، وأنها الشيء الذي لا يمكن تعريفه إلا بحدود نفسه الخاصة"[1].

وهذه "الأنا" تظهر بشكل بارز من خلال ضمير المتكلم. وكأن الشاعر 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:

دَعيني أَرِدْ ماءَ المفاوِزِ آجِناً ... إلى حيثُ ماءُ المكرُمَاتِ نميرُ

---

(١) نيقولاي برديائف، العزلة والمجتمع، ترجمة: فؤاد كمال، مراجعة: علي أدهم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م، ص٩١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأختلسِ الأيامَ خُلْسَةَ فاتكٍ إلى حيثُ لي مِنْ غَدْرِهِنَّ خَفيرُ

فإنّ خطيراتِ المهالكِ ضُمَّنٌ لراكِبِها أنّ الجزاءَ خطيرُ

إنّ 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 تجاوز التعب وقطع 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، ولكنه يتعارض بشكل حاد مع ثقافة الأنثى. وقد وجد أن معاينة الحياة من زاوية الضد وسيلة قادرة على التعبير عن الفارق العظيم بين الحياة المعيشة والحياة التي يبتغيها ويرنو لها، بيد أنه كشف بالاعتماد على الضد: آجناً/نمير 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 يأتي ذلك إلا إذا صارع الشاعر 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 من الأيام محطة مهمة من محطات الصراع فهي تغدره وتحاول الفتك به

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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:

وأختلسِ الأيامَ خلسةَ فاتكٍ إلى حيث لي من غدرهنّ خفيرُ

لقد بات يقيناً أنّ الشاعر يؤمن بمنزع المتحدي، فلا يخاف المهالك مهما بلغ خطرها وعظم حجمها، وتبرير ذلك إدراكه أنّ كل جهد يتضمن في ذاته الجزاء الكافي عنه، وأنّ خوض الشيء الصعب يضمن له جزاءً كبيراً. وكأنّ الأهوال والمخاطر العظيمة أصبحت كفيلة بإيصاله إلى الممدوح باعث السعادة:

فإنّ خطيراتِ المهالك ضُمّنٌ لراكبها أنّ الجزاءَ خطيرُ

وهذه 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 مقتنع بضرورته، بيد أنه بدأ بتصوير لحظاته الصعبة، مقيماً-خلال ذلك- حواراً مع الزوجة التي حاولت أن تثنيه وتذكره بطفله الصغير، فهي كما اتضح لم ترض عن رحيله وسفره عنها؛ لذا ستُظهر في النسق الحواري الآتي ثراءً معرفياً تستغله في إقناع الشاعر أنْ يصرف النظر عن الرحيل.

يقيم 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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بين الأب والأم، يعيش لحظات الحزن التي تسيطر على والديه ويعيها، ولكنه يعجز من الإفصاح"[1]، ومع كل ذلك قرر الشاعر الرحيل؛ ملبياً نداء التضحية:

ولمَّا تدانتْ للوداعِ وقد هَفا ... بصَبْرِيَ منها أنَّةٌ وزفيرُ

تناشِدُني عَهْدَ المودَّةِ والهَوى ... وفي المهْدِ مبغومُ النِّداءِ صغيرُ

عَبِيٌّ بمرجوعِ الخطابِ ولَفْظُهُ ... بِموقِعِ أهْواءِ النفوسِ خبيرُ

تبوَّأ ممنوعَ القلوبِ ومُهِّدَتْ ... لهُ أذْرُعٌ محفوفة ونحورُ

فكلُّ مُفدَّاةِ الترائبِ مُرْضِعٌ ... وكلُّ مُحيَّاةِ المحاسِنِ ظِيرُ

عَصَيْتُ شفيعَ النفس فيه وقادني ... رَواحٌ لِتذْآبِ السُّرى وبُكُورُ

وطار جناحُ الشَّوْقِ بي وهفتْ بها ... جوانِحُ من ذُعْرِ الفِراقِ تطيرُ

لئنْ وَدَّعَتْ مني غيوراً فإنَّني ... على عَزْمَتي من شجْوِها لَغَيُورُ

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 غير قادر على النطق. ظناً منها أن ذلك سيقلل من جموحه، ويزيد نفسه 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، وبالتالي تكون سبباً في تنازله عما يفكر به، ثم عبّر الطفل عن ثاني هذه الثقافات حيث كان رابطاً أسرياً عاش بسببه الشاعر عذاباً نفسياً كبيراً.

---

(١) محمد الشوابكة، الغربة والاغتراب دراسة في شعر ابن دراج الأندلسي، مؤتة للبحوث والدراسات، مج٤، ع٢، ١٩٨٩م، ص١٤٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 نفس الشاعر- إثر ذلك- بين إحساسين: الأول نحو الطفل، والثاني نحو الممدوح الذي أصبح الاهتمام بشخصه حائلاً بين الابن وأبيه:

عصيت شفيعَ النفس فـيه وقادني رواحٌ لتدآب السرى وبكـــــورُ

وطار جناحُ الشوق بي وهفتْ بها جوانحُ من ذعْرِ الفراق تطيـــرُ

لئن ودّعت منّي غيوراً فإنّنـــــي على عزمتي من شجْوها لغيورُ

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 يمنعاه 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 المرأة تكتوي أضلعها بالحزن والأسى "وهفت بها جوانح من ذعر الفراق تطير". وهذا أفضل تعبير عن المفارقة القائمة في نفسية الشاعر. فهو يرى أنّ الرحيل عن الأسرة- صانع الحسرة والأسى- وسيلة لإنقاذها؛ حتى غلبت هذه القناعة كل ما يخالفها.

لقد وقع الشاعر في صراع داخلي كبير، فإما أن لا يفارق أسرته، وإما أن يرحل عنها ويواجه بسببها المهالك والضياع فينقذها من براثن الجوع والفقر والإهانة. والنتيجة أنّ إحساسه بقيمة التضحية جعله يذهب إلى الممدوح.

يبدو أنّ فعل القسطلي مفزع مروّع، بيد أنه ترك طفله وزوجته يبكيان وغادر إلى المنصور. وأغلب الظنّ أنّ سبب ذلك هو البحثُ الدائبُ من قبل الشاعر عن مكانته بين

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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"(١).

فكان قميناً بابن دراج أن يلجأ إلى الحديث عما يواجه من مصائب، وقد وجد الطريق السليم إلى ذلك في إظهار المخاطر والأهوال التي لقيها في رحلته، إضافة إلى استجماع كل مخيف وخطير في وصفه للرحلة التي واجه في أثنائها 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 شاهَدَتْني والصَّواخِدُ تَلْتَظي ... عليَّ ورقراقُ السراب يَمُورُ

أُسلِّطُ حَرَّ الهاجِراتِ إذا سَطا ... على حُرِّ وَجهي والأصيلُ هَجيرُ

وأستَنْشِقُ النَّكْباءَ وهي بَوارِحٌ ... وأستوطِئُ الرَّمْضاءَ وهيَ تفُورُ

وللمَوتِ في عيشِ الجبانِ تَلَوُّنٌ ... وللذُّعْرِ في سَمْعِ الجريءِ صَفيرُ

---

(١) الحميدي، جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، ص١١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لَبانَ لها أنّي مَنَ الضَّيْمِ جازعٌ وأنّي على مضّ الخُطُوبِ صَبورُ

أميرٌ على غَوْلِ التّنائفِ مالَهُ إذا ريعَ إلاّ المشْرَفيُّ وَزيرُ

يُبيّن حديث الشاعر أنّ الزوجة لا تدرك قوّته وبطولته، بل يغيب عن ناظريها المعاناة التي شقي بها وهو يواجه الخطوب ويحتمل المصائب. فحاول أن يصف لها ما لاقى من أهوال في أثناء النهار.

يظهر في هذا المشهد ألوان لامعة براقة بسبب انعكاس السراب الملتهب. وهو لمعان يصفع وجه الشاعر بلهيب الهاجرة، ويحرق الرمال تحت قدميه، ويدوم أثره طويلاً. أما مسير الشاعر فقد اقترن بما طرأ عليه من قوة الرياح النكباء، وبما أحدثته الصواخد الحارقة والسراب المتوهج من أثر كبير.

لقد رسم ابن دراج صورة البطل الذي يقاوم الصعاب ويتفوق على الجريء والجبان معاً، فهو يسير بخطى ثابتة إلى المنصور ويصبر على الخطوب، بل صار أميراً على التنائف بعد أن أخضعها بفزعها ورهبتها لحكمه:

أميرٌ على غول التنائف ماله إذا ريّعَ إلا المشرفيّ وزيرُ

أمّا الجبان فقد استحال الموت في عينيه ألواناً وأشكالاً متعددة، إنه بعبارة أخرى، شديد الخوف والذعر، وكذا الجريء شكّل له هول الرحلة صفيراً يذعر منه.

وتوضيحاً لعمق المشهد يمكن اغتنام البنية النحوية في تصوير أهواله، إذ أقامه 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢- مشهد الليل:

ولَوْ بصُرَتْ بي والسُّرى جُلُّ عزْمَتي ... وجَرْسِي لجِنّانِ الفلاةِ سميرُ

وأعْتسِفُ الموْماةَ في غَسَقِ الدُّجى ... وللأسْدِ في غيلِ الغِياضِ زَئيرُ

وقد حَوّمَتْ زُهْرُ النُّجومِ كأنّها ... كواعبُ في خُضْرِ الحدائِقِ حُورُ

ودارَتْ نجومُ القُطْبِ حتّى كأنّها ... كؤوسُ مَهاً والى بِهِنَّ مُديرُ

وقدْ خَيَّلَتْ طُرُقُ المَجَرَّةِ أنّها ... على مَفْرِقِ الليلِ البهيمِ قَتيرُ

وثاقِبَ عزْمِي والظَّلامُ مُرَوِّعٌ ... وقد غضَّ أجفانَ النجومِ فُتُورُ

لقد أيْقَنَتْ أنّ المنى طوْعُ هِمَّتي ... وأنّي بعطْفِ العامِرِيّ جديرُ

وأنّي بذكراه لِهَمِّيَ زاجِرٌ ... وأنّيَ منه للخطوبِ نذيرُ

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 "جرسي لجنان الفلاة سمير".

وكما يظهر في لغة الشاعر 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 تمنح ابن دراج الأمل، مثل: الكواعب الحور، النساء في الحدائق الغنّاء، نجوم القطب= الكؤوس المتلألئة بين الندماء.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 جعل الشاعر شخصاً خارقاً في الفعل، وعظيماً في التصرف لا يعجز عن صنع شيء مهما كان صعباً؛ إذ جعل الأماني العظيمة طوع همته، فكان مقنعاً للزوجة ببطولته وأدائه الإنساني. وبالنسبة للممدوح فقد ثبت له أنّ الشاعر جدير بعطفه وعطاياه، فمن يغامر بنفسه وبزوجته وأولاده جدير بالعطف والحنان من قبله. "وأني بعطف العامري جدير".

لكنّ قوّة الشاعر مهما عظمت فإنها رهينة لقوة الممدوح التي تدفع الخطوب، وتبعد الهموم، وتحل مكانها الخير والسعادة "بذكراه لهمي زاجر". وهذا جزء من آمال الشاعر في أن تبدأ بشارات الأمل تبزغ في حياته، وفعلاً استطاع أن يشقّ طريقه إلى العامري؛ ليرى الأمل بعينه، فينشد بين يديه مدحه العظيم.

إنّ ما يظهره المشهد المدحي أنّ ما يؤديه الممدوح صورة حقيقية لدوره الإنساني العظيم في صنع الحياة الجميلة، فقد بدا في مواقع متعددة متألقاً على صعيد الفعل الإنساني البطولي. أمّا الشاعر فقد اعتمد في إبراز هذه الصورة على ثقافات متعددة؛ مما يعني أنه نسق اتسم بتعدد الثقافات في هذا المشهد.

كي يتسنى للباحث فهم هذه الثقافات لا بد أن يبسطها بواسطة الإشارات النصية 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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مُجيرُ الهُدى والدينِ من كُلِّ مُلْحِدٍ وليسَ عليْهِ للضَّلالِ مُجيرُ

٢- الاستغراق في الأصل والتاريخ: يذكر الشاعر أصل المنصور ومجده الطيب. ويستغرق منه ذلك ذكر قبائل عربية قديمة ذات أصول كريمة، فقد ذكر تميم ويعرب وحمير. وهم جميعاً ذوو كرم أصيل "كتائب تهمي بالندى وبحور" وذوو قوة جعلت الدهر يشهد لهم بالملك والطاعة. وقد أكد ذلك عندما استرسل في ذكر صفاتهم: وهم ضربُوا، وهم يستقلون، وهم نصروا، وهم صدقوا".

وفيما يرى الباحث، فإنّ ذلك الاستغراق تأصيل لقوة الممدوح وكرمه. وكأنه توارث الكرم والبطولة عن أجداده القدامى، أو نشأ نشأة علّمته كيف يكون كريماً، وقوياً، ومقداماً.

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:

مُقيمٌ على بَذْلِ الرّغائبِ واللُّهى وفِكْرُكَ في أقْصى البِلادِ يَسيرُ

وأيْنَ انْتَوى قَلَّ الضَّلالةِ فانْتهى وأينَ جُيُوشُ المسلمينَ تُغيرُ

وحَسْبُكَ من خَفْضِ النَّعيمِ مُعَيّداً جِهازٌ إلى أرضِ العِدى ونَفيرُ

فَقُدْها إلى الأعْداءِ شُعْثاً كأنَّها أرَاقِمُ في شُمِّ الرُّبى وصُقُورُ

فَعَزْمُكَ بالنَّصْرِ العزيزِ مُخبِّرٌ وسَعْدُكَ بالفَتْحِ المُبينِ بَشيرُ

وكما يبدو فإنّ بحث الشاعر دائب لنيل مكانته عند ممدوحه. فإذا أحله المكانة التي يستحقها يكون قد حقق له واحدة من طموحاته وتطلعاته. لذا طغى الحذر على تصرّف الشاعر وهو يقدّم ذاته بين يديه، فقد أطلق على نفسه ألفاظاً توحي بالتذلل والتواضع كما في قوله:

وناداكَ يابْنَ المُنْعِمِينَ ابنُ عَشْرَةٍ وعَبْدٌ لِنُعْماكَ الجِسامِ شَكُورُ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غنيٌّ بِجَدْوَى راحَتَيْكَ وإنّهُ إلى سببٍ يُدْني رِضاكَ فقيرُ

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 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"(١).

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 وإلحاحه على نيل مجده وثبات منزلته عنده.

---

(١) إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي "عصر سيادة قرطبة"، دار الثقافة، بيروت، ط٧، ١٩٨٥م، ص ٢٤٠-٢٤١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث

تضاد الأنساق وثقافة الثبات

قراءة في نص شعري لابن شهيد الأندلسي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول ابن شهيد الأندلسي[1]:

ما في الطلولِ من الأحبَّةِ مُخبِـرُ ... فَمَن الذي عن حالِهـا نَسْـتَخبرُ؟

لا تسألنَّ سِـوى الفِـراقِ فإنَّـه ... يُنبيك عنهم آنجـدوا أم أغْـوَرُوا

جَارَ الزمـانُ علـيهمُ فتفرَّقـوا ... في كـلِّ ناحيـةٍ و بـادَ الأكثـرُ

جَرتِ الخطوبُ على محلِّ ديارهم ... وعلـيهم فتغيَّـرتْ وتغيَّـروا

فَدَعِ الزمانَ يصوغُ في عَرَصاتِهم ... "نَوْراً تكاد لـه القُلـوبُ تَنـوَّرُ"

فلمثلِ قُرْطُبـةٍ يقـلُّ بكـاءُ مَـن ... يبكـي بعـينٍ دمعُهـا متفجِّـرُ

دارٌ، أقـالَ اللهُ عثـرةَ أهلِهـا! ... فَتَبرْبَـروا وتغرَّبـوا وتمصَّـروا

في كـلِّ ناحيـةٍ فريـقٌ مـنهمُ ... متفطِّـرٌ لِفراقِهـا متحيِّـرُ

عهْدي بها والشملُ فيهـا جـامعٌ ... من أهلها والعيشُ فيهـا أخضـرُ

ورياحُ زهرَتِهـا تلـوحُ علـيهمُ ... بِـروائحٍ يَفْتَـرُّ منهـا العَنْبَـرُ

والدارُ قد ضرب الكمـالُ رِواقَـه ... فيها، وباعُ النقصِ فيهـا يقصُـرُ

والقومُ قد أمنـوا تغيُّـرَ حُسْـنِها ... فتعمَّمـوا بجَمالِهـا وتـأزَّروا

يا طيبَهم بقُصـورِها وخُـدورِها ... وبُـدُورُها بقُصـورِها تتخـدَّرُ!

والقصرُ قصرُ بني أميَّـةَ وافـرٌ ... من كلِّ أمـرٍ والخِلافـةُ أوفـرُ

والزاهِريَّـةُ بالمراكِـبِ تَزْهَـرُ ... والعامِريَّـةُ بالكواكـب تُعمـرُ

والجامعُ الأعلى يغصُّ بكل مَـن ... يتلو ويسمع مـا يشـاء وينظـرُ

ومسالكُ الأسـواقِ تشـهدُ أنَّهـا ... لا يسـتقلُّ بسـالِكيها المَحْشَـرُ

يا جنَّةً عَصـفَتْ بهـا وبأهْلِهـا ... ريحُ النوَى فتـدمَّرتْ وتـدمَّروا!

---

(١) ابن شهيد الأندلسي، ديوان ابن شهيد الأندلسي، ص٦٤-٦٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

آسي عليكِ من الممات وحُقَّ لـــي ... إذ لم نزل بك في حياتِــك نفْخَــرُ

كانَــت عِراصُــك للمــيمّم مكَّــةً ... يأوِي إليها الخــائفون فَيُنصَــروا

يا منــزِلاً نزلــتْ بِــهِ وبأهْلِــهِ ... طيرُ النوَى فَتغيَّــروا وتنكَّــروا!

جادَ الفُــراتُ بســاحتَيْك ودِجْلَــةٌ ... والنِّيلُ جاد بهــا وجــاد الكــوثَرُ

وسُقيتِ من ماءِ الحيــاة غَمامــةٌ ... تَحيا بها منك الريــاضُ وتزهِــرُ

أسَفي على دارٍ عهدتُ ربُوعَهــا ... وظباؤُهــا بفِنائِهــا تتبخترُ

أيَّامَ كانــت عــينُ كــلِّ كَرامَــةٍ ... من كــلِّ ناحيــةٍ إليهــا تنظــرُ

أيَّامَ كــان الأمــرُ فيهــا واحــداً ... لأميرهــا وأميــرِ مَــن يتــأمَّرُ

أيَّامَ كانــت كــفُّ كــلِّ سَــلامةٍ ... تســمو إليهــا بالســلام وتبــدُرُ

حُزْني على سَــرَواتِها ورُواتِهــا ... وثِقاتِهــا وحُماتِهــا يتكــرَّرُ

نفسي علــى آلائِهــا وصَــفائِها ... وبَهائِهــا وسَــنائِها تتحسَّــرُ

كَبِدي علــى عُلَمائِهــا حُلَمائِهــا ... أدبائِهــا ظُرَفائِهــا تتفطَّــرُ

ينبني هذا النص على أنساق متضادة تكتسب أهميتها من تنافرها الشديد. ويمكن فهمهــا واستنطاق باطنها حسب الوحدات النصية التالية:

١. النسق الإنساني وفعل الزمن المضاد:

ما في الطلولِ من الأحِبَّةِ مُخبِــرُ ... فَمَن الذي عن حالِهــا نَسْــتَخبرُ؟

لا تسألنَّ سِــوى الفِــراقِ فإنَّــه ... يُنبيك عنهم آنْجــدوا أم أغْــوَرُوا

جَارَ الزمــانُ علــيهمُ فتفرَّقــوا ... في كــلِّ ناحيــةٍ و بــادَ الأكثــرُ

جَرتِ الخطوبُ على محلِّ ديارهم ... وعلــيهم فتغيَّــرتْ وتغيَّــروا

فَدَعِ الزمانَ يصوغُ في عَرَصاتِهم ... "نَوْراً تكاد لــه القُلــوبُ تَنــوَّرُ"

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فلمثلِ قُرْطُبــةٍ يقــلُّ بكــاءُ مَــن ... يبكــي بعــينٍ دمعُهــا متفجِّــرُ

دارٌ، أقــالَ اللهُ عثــرةَ أهلِهــا! ... فَتَبرْبَــروا وتغرَّبــوا وتمصَّــروا

في كــلِّ ناحيــةٍ فريــقٌ مــنهمُ ... متفطِّــرٌ لِفراقِهــا متحيِّــرُ

٢. النسق المكاني ويتضمن:

أ- الثبات المكاني:

عهْدي بها والشَّملُ فيهــا جــامعٌ ... من أهلها والْعيشُ فيهــا أخضــرُ

ورياحُ زهْرَتِهــا تلــوحُ علــيهمُ ... بِــروائحٍ يَفْتَــرُّ منهــا الْعَنْبَــرُ

والدارُ قد ضرب الكمــالُ رِواقَــه ... فيها، وباعُ النقصِ فيهــا يقصُــرُ

والقومُ قد أمنــوا تغيُّــرَ حُسْــنِها ... فتَعمَّمُــوا بجَمالِهــا وتــأزَّروا

يا طيبَهم بقُصــورِها وخُــدورِها ... وبُــدُورُها بقُصــورِها تتخــدَّر!

والقصرُ قصرُ بني أميَّــةَ وافــرٌ ... من كــلِّ أمْــرٍ والخِلافــةُ أوفــرُ

والزاهِريَّــةُ بالمراكِــبِ تَزْهَــرُ ... والعامِريَّــةُ بالكواكــبِ تُعمــرُ

والجامعُ الأعلى يغصُّ بكل مَــن ... يتلو ويسمع مــا يشــاء وينظــرُ

ومسالِكُ الأســواقِ تشــهدُ أنَّهــا ... لا يســتقِلُّ بســالِكِيها المَحْشَــرُ

يا جنَّةً عَصــفَتْ بهــا وبأهْلِهــا ... ريحُ النوَى فتــدمَّرتْ وتــدمَّروا!

آسي عليكِ من الممات وحُقَّ لــي ... إذ لم نزل بك في حياتِــك نفْخَــرُ

كانَــت عِراصُــك للمــيمِّم مكَّــةً ... يأْوِي إليها الخــائفون فَيُنصَــروا

ب- التحول المكاني:

يا منــزِلاً نزلــتْ بِــهِ وبأهْلِــهِ ... طيرُ النوَى فتغيَّــروا وتنكَّــروا!

© Arabic Digital Library Yarmouk University

جاد الفُـراتُ بسـاحتَيْك ودِجْلَـةٌ والنِّيلُ جاد بهـا وجـاد الكـوثَرُ

وسُقيتَ من ماءِ الحيـاة غَمامـةٌ تَحيا بها منك الريـاضُ وتزهِـرُ

أسَفي على دار عهدتُ ربُوعَهـا وظباؤُهـا بفِنائِهـا تتبخترُ

٣. نسق الثبات بفعل الزمن:

أيَّامَ كانـت عـينُ كـلِّ كَرامَـةٍ مـن كـلِّ ناحيـةٍ إليهـا تنظـرُ

أيَّامَ كـان الأمـرُ فيهـا واحـداً لأميرهـا وأميـرِ مَـن يتـأمَّرُ

أيَّامَ كانـت كـفُّ كـلِّ سَـلامةٍ تسـمو إليهـا بالسـلام وتبـدُرُ

٤. نسق الثبات بفعل الإنسان:

حُزْني على سَـرَواتِها ورُواتِهـا وثِقاتِهـا وحُماتِهـا يتكـرَّرُ

نفسي علـى آلائِهـا وصَـفائِها وبَهائِهـا وسَـنائِها تتحسَّـرُ

كَبِدي علـى عُلَمائِهـا حُلَمائِهـا أُدبائِهـا ظُرَفائِهـا تتفَطَّـرُ

يكشف حديث الشاعر في الوحدة الأولى عن غياب النسق الإنساني، بيد أن أسلوب النفـي في بداية النص ينفي الحضور الإنساني ويعني خلوه من المكان. ولا بدع أن يتماشى مع فكـرة 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 "سـوى الفراق".

وحالة الاغتراب هاته لم تنجم عن المكان، إنما هي لحظة من صنع الزمن الـذي جـار، وأثَّر سلباً على الإنسان حينما جعله عنصراً وحيداً يعاني حدث الرحيل.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 يغيب 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 عند ابن شهيد إلى تعبير عن حالة الغربة والضعف بدلاً من القوة الإنسانية. مما قرن صورة الإنسان بالضعف مقابل صورة القوة في عالم النبات والنسق الزمني معاً.

وهذا يشكّل 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 غير 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 شكل 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 ملينا 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 آتٍ 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 حتى لا تطول لحظة التأمل الحزينة:

فلمثل قرطبة يقل بكاءُ مَنْ يبكي بعين دمعها متفجِّر

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دارٌ، أقـــال اللهُ عثـــرةَ أهلهـــا! فتبربـــروا وتفرَّقـــوا وتمصـــروا

في كـــل ناحيـــة فريـــقٌ مـــنهم متفطـــــرٌ لِفراقهـــــا متحيِّـــــرُ

يكشف تعبير الشاعر "بعين دمعها متفجر" مدى الحزن الذي ينتابه، وهو يتخيـــل المكـــان بصورته الخالية من الإنسان متخذاً من العين وسيلة يبين من خلالها تجربة فقده وفداحة مأساته. وهذا في مضمونه يدل بوضوح على صيرورة العين مؤشراً على قيمة الحياة بالنسبة للشـــاعر. ولذلك يبدو الحديث عن الدمع المتفجر قريباً إلى معنى النبع المتفجر من بـــاطن الأرض. مـــن حيث إنّ الدمع الناتج عن البكاء الشديد أضحى أداة تعبير عن قيمة الحياة تماماً كما هـــي قيمـــة النبع المتفجر في بعث الحياة والوجود الإنساني.

ومن هنا فإنّ بكاء ابن شهيد الشديد يصبح مفارقة حادة دالة على حالة الحزن والضـــعف 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 فـــي الخطـــوب 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 خلـــق الحياة كما كانت سابقاً.

وهذا الاغتراب الكبير، والضعف المزري يجعلان الشاعر مصراً علـــى اختـــلاق 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 وســـيلة ثانيـــة تخلصه من واقعه الصعب:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عهدي بها والشمل فيهـا جـامع ... مِن أهلها والعيش فيهـا أخضـر

ورياحُ زهرتهـا تلـوحُ عليهم ... بـروائح يفتـرُّ منهـا العنبـر

والدارُ قد ضرب الكمـال رواقـه ... فيها، وباع النقص فيهـا يقصُـرُ

والقومُ قد أمنـوا تغيّـر حسـنها ... فتعمّمـوا بجمالهـا وتـأزّروا

يا طيبهم بقصـورها وخـدورها ... وبـدورها بقصـورها تتخـدّر!

والقصر قصر بني أميـة وافـرٌ ... من كل أمـر والخلافـة أوفـر

والزاهريـة بالمواكـب تزهـر ... والعامريـة بالكواكـب تعمـرُ

والجامع الأعلى يغصُّ بكل مـن ... يتلو ويسمع مـا يشـاءُ وينظـرُ

ومسالك الأسـواق تشـهد أنهـا ... لا يسـتقل بسـالكيها المحشـر

يا جنةً عصـفت بهـا وبأهلهـا ... ريح النوى فتـدمرت وتـدمروا!

تشكّل اللحظة الماضية فكرة ثقافية من قبل الشاعر، سعى بواسطها إلى الفكاك من غربته الراهنة، وهي لحظة متعددة الصعد: زمانية، ومكانية، وإنسانية. وإذا ما قورنت باللحظة الآنيـة فإنها تتنافر معها. لقد كان الماضي لدى الشاعر واحداً من الفرص السانحة لإعادة الطمأنينة إلى النفس، إلا أنّ محاولته ستبوء بالفشل من حيث إنّ كلمة "عهدي" من الممكـن أن تثيـر معنـى الذكرى فيصبح حضور الماضي خيالاً بعيداً عن الواقع لم يحقق للشاعر ما يبتغي من الراحـة، بل شكّل له إخفاقاً وخيبة أمل على صعيدي الواقع/الخيال، والماضي/الحاضر، وهذا يجعل مـن حضور الضد محوراً فاعلاً في بنية النص:

الماضي/الحاضر

الواقع/الخيال

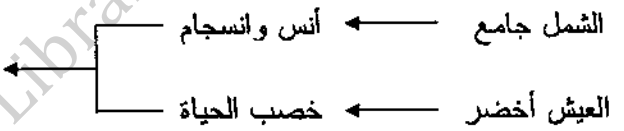
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 لأوقات الألفة والانسجام، والنمو القائم على الخصب اقترنت بعض أوقاته بحركة النسيم الهادئة الباعثة لروائح الزهر والعنبر:

عهْدي بها والشملُ فيها جامعٌ ... من أهلها والعيشُ فيها أخضرُ

ورياحُ زهرتها تلوح عليهمُ ... بروائحٍ يفترُّ منها العنبرُ

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:



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 قد ضرَبَ الكمالُ رواقَه ... فيها، وباعُ النقص فيها يقصُرُ

على الرغم من أنّ الاغتراب العظيم من صنع الزمن، أصر الشاعر على طرد ما نتج عنه من أحزان، فيستطرد 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

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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 المشهد الأول بأفراح الشاعر وآماله لأنه يذكّره بما شيّد من حضارة، وبما حقق من سعادة. ويثير المشهد 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 الاستجابة الإيجابية من قبلهما. مما ولد لدى الإنسان شعوراً بالراحة والاطمئنان وجعل المكان يزداد جمالاً وتألقاً. وهذا 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 وتأزَروا

يا طيبَهم بقصورها وخدورها ... وبدورُها بقصورها تتخدَّرُ

وتتجلى هذه العلاقة بشكل أوضح بما قدّمه الشاعر من مدح يُظهر قيمة المكان. فإضافة إلى العيش الجميل الذي سعد فيه 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 حياتِك نفخرُ

كانت عِراصُك للمميَّم مكةً ... يأوي إليها الخائفون فيُنصروا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنّ فكرة الاغتراب ما زالت تلحّ على الشاعر، فهو بين الفينة والأخرى يذكرها ويعيشها من جديد:

يا جنةً عصفَتْ بها وبأهلها ريحُ النوى فتدمَّرت وتدمَّروا!

يبيّن النداء "يا جنة" 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 وبين المكان 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:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أسفي على دار عهدتُ ربوعَهـا وظباؤهـــا بفنائهـــا تتبختَـــرُ

مما يُلحظ في هذا النسق أنّ الزمن يختلط في رؤية الشاعر، إذ لا يفصل في أثناء حديثـه بين الماضي والحاضر، إنما كان 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 ثمـة إمكانيـة لتحدي النسق الزمني فهو كغيره من الشعراء لا يمكن أن يقبل بالخضوع التام سواء أمام المكان أو أمام الزمان.

ومن الممكنات التي تنقل آمال الشاعر بالثبات أمام التحولات الناجمة عن الزمن وقوفـه المتكرر على المكان واستشرافه لواقعه المؤلم. حيث بدا في وقوفه وكأنه يؤدي دعاء يلتمس فيه عودة الحياة.

إن استحضار المياه من قبل الشاعر يشكّل محاولة جادة لإعادة الحياة السعيدة إلى المكـان الذي سكنه الصحب والأحبة. فهذه الماء – أداة الخلق – تنقل رغبة الشاعر في انبجاس الحيـاة، وتعبر عن عدم خضوعه لسطوة النسق المكاني ولذلك يبدو أنّ طلب الماء من مصادر متعـددة يغدو وسيلة لبعث الخصوبة/السعادة كما تفعل مياه الأنهار عندما تحيا بسببها الأزهار، وتكسـو المكان بلون الحياة الأخضر:

جاد الفـراتُ بسـاحتيْك ودجلـةٌ والنيلُ جادَ بهـا وجـادَ الكـوثرُ

وسقيتَ من ماء الحيـاة غمامـةٌ تحيا بها منك الريـاضُ وتزهـرُ

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 مثـل هـذه المفـردات والتجربـة التـي يتحـدث عنهـا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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" (١).

إنّ تكرار كلمة "أيام" ثلاث مرات يشكّل سمة أسلوبية ذات دلالة تتصل بما تصدره النفس من دفقات شعورية تعبّر عن انفعالاتها وحالة الضغط التي تعيشها، إذ يجد القارئ بعد أن يفكر ملياً في الكلمات أنها في كل بيت تكتسب إيحاءات جديدة تساعد على الكشف عن حالة الذات الشاعرة.

إنّ الأيام كما وردت في سياقها النصي كانت جزءاً من الماضي الذي يشفي الشاعر من تباريح 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 كان يتسم بها أهل المكان ولذلك "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"(٢).

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 تذرع 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:

حُزْني على سَرَواتها ورُواتها وثِقاتِها وحُماتِها يتكرَّرُ

---

(١) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٧٨م، ص٢٧٦.

(٢) جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبدالجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩١م، ص٨٠-٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نفـــسي علـــى آلائهـــا وصَـــفائها وبَهائهـــا وسَـــنائها تَتحَـــسَّرُ

كَبِـــدي علـــى عُلَمائهـــا حُلَمائهـــا أدبائهـــا ظُرَفائهـــا تتفطَّـــرُ

يشكّل النسق الإنساني في هذه الأبيات محوراً فاعلاً استغله الشاعر في حركـــة ارتداديـــة تنقذه من العجز عن مواجهة التحديات التي طرأت على الحياة الإنسانية في المكان، إذ يبدو نسقاً إنسانياً وزمنياً في آنٍ واحد، بيد أن الشاعر يسحب المشاعر إلى لحظة امتلاء المكـــان بحركـــة الإنسان التي يتوق لها ويحبها.

لقد جاء ذكر الإنسان عند الشاعر مقروناً بالحزن الشديد على أويقات السعادة التي تخللـــت الزمن وعبرت حدود المكان في الماضي، ذلك الماضي الذي فقده الشاعر والذي اكتظ فيه المكان بالعنصر الإنساني الإيجابي. والشاعر بهذا الصنيع الاسترجاعي لماضي المكان، إنمـــا يـــصطنع 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 العنـــصر الإنساني كماً ونوعاً وتمسك الشاعر به ظناً منه أنه مسوغ يحمي الإنسان من أســباب الـــضياع والهلاك.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخاتمـــــــة

كشفت هذه الدراسة أهمية الأضداد في تشكيل شعرية النصوص، وبينت الجدليات التـي يقـوم عليها الوجود الإنساني في النص الشعري الأندلسي اعتماداً على أشكال الصراع المتعددة.

وقد بينت أن تناول النص الأندلسي لأنواع الصراع بثنائياتها المختلفة يزيد من شـعريته ويمنحـه الغموض الكافي لأنْ يكون ذا قراءات متعددة ودلالات لا متناهية، ولا شك أنّ النص الغامض يـواري بداخله فجوات تعطي القارئ الدور الأكبر في تأويلها واكتشاف أبعادها الثقافية وحقائقهـا الاجتماعيـة داخل المجتمع الأندلسي ذي النسيج الثقافي الخاص والمحكوم بأعراف ثقافية خاصة.

ولا يمكن للشاعر أن ينفصل عن مجتمعه، بل لابد أن ينفتح على قضاياه وهمومه، وأن يحـاول نقلها بعين الفنان الذي يصور رؤاه ونوازعه. وليس له من سلاح في كل ذلك إلا اللغة والخيال.

حاول الباحث في ثنايا هذه الدراسة أن يؤكد بأن النص الشعري الأندلسي-كأي نـص شـعري آخر- ذو مراوغة شديدة، تسعف القارئ على اقتناص دلالاته المضمرة في بنيته، خاصة فيما يتعلـق بالضد والصراع.

وكي يتسنّى له هذا المسعى، رأى أن يدرس الشعر الأندلسي من هذه الرؤية التي يتبناها ويعلـم أن هناك رؤى أخرى ممكنة ومحتملة. وتوضيحاً لرؤيته، قسم دراسته أبواباً ثلاثة موزعة على تـسعة فصول، سبقها تمهيد تناول الشعرية من حيث التعريف والوظيفة وحقول العمل.

ولقد جاء الباب الأول موسوماً بـ "**شعرية الصراع في إطار الموضـوع**" وفيـه حـاول الباحث أن يكشف، أهمية الدور الذي يؤديه الإنسان في صياغة الحياة سلباً أو إيجاباً، وأثر ذلـك فـي إحداث شعرية النصوص. وفيما رأى الباحث في الفصول التي اشـتمل عليهـا هـذا البـاب "الصراع

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإنساني، والصراع مع المكان، والصراع مع الزمان"، فإن الإنسان يعدّ قطب الرحى الذي يصنع الحياة ويحقق بهاءها.

ويظهر صراع الشاعر الأندلسي هذا إذا فجأه الإنسان الآخر بصده عن تحقيق مرماه، وإذا صدمه المكان والزمان بفعليهما السالبين. وهذا الموقف يشي بالقلق الناجم عن خوف الإنسان من الإخفاق في تحقيق الحياة الهادئة، أوالمحافظة على قيمها الإنسانية.

أما الباب الثاني فقد وسمه الباحث بـ "**شعرية الصراع في إطار البناء الفني**" وقسمه فصولاً ثلاثة تناول فيها مصطلحات نقدية حديثة تنظيراً وإجراءً داخل النص الشعري الأندلسي هي: تنافر الأضداد، والمفارقات الشعرية، والاستعارة التنافرية. وقد حاولت الدراسة – قدر استطاعة الباحث – أن تكشف الدور الذي تنهض به هذه العناصر الفنية للإبانة عن موقف الشاعر الأندلسي وما يختلج بداخله من أمان وطموحات، وما يجوس في ذهنه من آمال نحو قيم الحياة.

لقد حاول الشاعر الأندلسي بخياله الواسع ولغته الخلاقة أن يخلق الانسجام بين المتضادات، وأن يصنع التآلف بين المتنافر، وأن يوحّد الرؤى المفارقة؛ ليصل إلى فهم منسجم لتناقضات الحياة ومفارقاتها.

وهذا يؤكد أنّ النص الشعري الأندلسي يصدر عن تجربة واقعية أو تشكيل جمالي للحياة يصنع الشاعر ألقه ورونقه، ولا يمكن- انسجاماً مع هذا الطرح- أن يكون تشكيلاً لغوياً وحسب.

وفي الباب الأخير، كانت القصيدة منطلق الباحث لقراءة العناصر الإنسانية في أمثلة شعرية لثلاثة شعراء أندلسيين، وهم يعملون على مواجهة الإنسان الآخر/المرأة/ المجتمع/الممدوح، والزمان، والمكان أيضاً، فهذه العناصر – كما ظهرت في قراءة هذه النماذج – تقوم بأفعال تتوافق أو تتنافر مع الشاعر مما يمنح النص جماليات فنية ودلالية تدفع القارئ نحو تفسيرها وإزالة غموضها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعلى الرغم أنّ هذه الدراسة تبقى محاولة جادة لباحث ما زال غض الإهاب في عالم النقد، فإنّ النتيجة التي تصل إليها لا تجاوز ما يراود أي دارس جادّ للشعر العربي في أي زمان ومكان آخرين، وهي أن الشعر الأندلسي يمتلك أساليب شعرية ولغة مراوغة لا تعطي نفسها بسهولة لقارئها، إنما تحتاج إدراكاً واعياً وعملاً دؤوباً، وهذا يميزها بكفاءة عالية في إعادة الخلق والتشكيل.

ويقف الدارس بعد قراءته لنماذج من الشعر الأندلسي، على أنّه شعر يستبطن دلالات لا حصر لها، مما يعني أنه منساق إلى افتراضات اجتماعية، وسياسية، ونفسية أوحت بها تشكيلاته النصية. وكما بدا في فصول الرسالة، فإنها حاولت أن تبحث عن وظيفة الصراع في خلق الشعرية من خلال البلاغي والجمالي داخل النصوص الشعرية الأندلسية. مما ميزها عن دراسات أخرى حاولت الولوج إلى دواخل هذه النصوص، إذ لم يعثر الباحث – فيما تهيأ له من دراسات – على دراسة نحت هذا المنحى، بل ركزت جلّها على الصراع المادي كالحروب وغيرها.

وقد كان حديث الباحث- حول بعض النصوص الأندلسية- واضحاً في هذا الجانب، فليس من باب الإصابة من ملقي النص ولا متلقيه أن يهملا القيمة الجمالية للصراع والضد معاً، إذ من الممكن أن يتحول الصراع إلى قيم فنية جمالية تستوجب نقداً جمالياً، وكي يتضح ذلك أكثر جعل الباحث من نص ابن دراج القسطلي مثالاً على ما ذهب إليه في هذه الرسالة.

يتوزّع نص ابن دراج بين دلالة ظاهرة تجعل القارئ يتبنى موقف الكاره للشاعر، فافتتاحية النص تثير أنانية ابن دراج 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 شاعر يغامر بنفسه من أجل أسرته، أليس هو الذي يسعى لتغيير نمط الحياة من السلب إلى الإيجاب ومن الفقر إلى الغنى. فيخوض الأهوال مخاطراً بذاته.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

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.
- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م.
- 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- 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 بلاث، 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.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شـــاكر، دار المـــدني بجدة، ط١، ١٩٩١م.

- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني. بمصر – دار المدني بجدة، ط٣، ١٩٩٢م.

- جرير، ديوان جرير، شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

- ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميـــة، بيـــروت، د.ط.

- حجازي، محمد عبد الواحد، الأطلال في الشعر العربي "دراسة جماليـــة"، دار الوفـــاء لـــدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط١، ٢٠٠٢م.

- حسين، عبد الرزاق، الأندلس في الشعر العربي المعاصر دراسة، مؤسسة جائزة عبد العزيـــز 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، دمـــشق، د.ط، ١٩٨٢م.

- ابن خلدون، عبد الرحمن، تاريخ ابن خلدون، ج٤، ضبط المتن والحواشي والفهارس: خليـــل شحادة، مراجعة: سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٨١م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- 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، 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- 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.
- 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.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

- 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، الليل 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- 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.
- العلوي، يحيى بن حمزة، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، وعلوم حقائق الإعجاز، ج٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٠م.
- عليمات، يوسف، جماليات التحليل الثقافي "الشعر الجاهلي نموذجاً"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٤.
- 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- الغانمي، سعيد، منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

- الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٥م.

- 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.

- فضل، صلاح، شفرات النص – دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط٢، ١٩٩٥م.

- فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ١٩٧٧م.

- 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.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

- 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.
- المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٧٧م.
- 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- ابن منقذ، أسامة، البديع في البديع في نقد الشعر، حققه وقدم له:عبد علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
- المومني، قاسم، شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٢م.
- ناصف، مصطفى قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١م.
- ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
- 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 والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨م.

المراجع المترجمة

- بارت، رولان، لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٢م.
- برديائف، نيقولاي، العزلة والمجتمع، ترجمة: فؤاد كمال، مراجعة: علي أدهم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

- تودوروف، تزفيطان، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م.

- ديتش، ديفد، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧م.

- ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، القاهرة، وزارة الثقافة لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢م.

- ريفاتير ميكل، معايير التحليل الأسلوبي ضمن "اتجاهات البحث الأسلوبي" دراسات أسلوبية، اختيار وترجمة وإضافة: شكري محمد عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١، ١٩٨٥م.

- كريسطيفا، جوليا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩١م.

- كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠م.

- عوض، لويس، أسطورة پرميثوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسي دراسة في التأثر والتأثير، ج١، ترجمة: جمال الجزيري وبهاء جاهين وإيزابيل كمال، مراجعة وتحرير: فاطمة موسى، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، ٢٠٠١م.

- 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨م.

المراجع الأجنبية:

- Wayne C. Booth, Arhetoric of Irony, The university of Chicago, Press-Chicago and London, ١٩٧٤.

الدوريات:

-إبراهيم، نبيلة، المفارقة، فصول، مج٧، ع ٣-٤، إبريل – سبتمبر، ١٩٨٧م.

- أحمد، محمد فتوح، جدليات النص، عالم الفكر، مج ٢٢، ع ٣ – ٤، يناير ١٩٩٤م.

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

- الحسين، أحمد جاسم، خصوصية اللغة الشعرية، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، جذور، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ع٢، ١٩٩٩م.

- 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.

- ربابعة، موسى، الانحراف مصطلحاً نقدياً، مؤتة للبحوث والدراسات، مج١٠، ع٤، ١٩٩٥م.

- الرباعي، عبد القادر، التأويل دراسة في آفاق المصطلح، عالم الفكر، مج ٣١، ع٢، الكويت، اكتوبر – ديسمبر، ٢٠٠٢م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- الزاكي، بنيونس، شعر السيمسر (أبي القاسم خلف بن فرج الإلبيري)، عالم الفكر، مج ٢٥، ع١، الكويت، يوليو – سبتمبر، 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.

- عبيد، حاتم، أسلوبية الشعر في كتاب "الأسلوبية" لجوال قارد- تامين علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج٩، ج٣٣، سبتمبر، ١٩٩٩م.

- عدمان، عزيز، قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك، عالم الفكر، مج ٣٣، الكويت، اكتوبر ديسمبر، ٢٠٠٤م.

- 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- 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.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ABSTRACT

The Poetic of Struggle in Andalosian Ode Poets

(Of Fifth Century As Pettern)

BY

Ahmad Jamal Ahmad Al Maraziq

Supervisor

Prof. Dr. Abdel Qader Al Rabba'I

This study entitled "**The Poetic of Struggle in Andalosian Ode Poets**" was prefaced by the researcher with a prelude in which addressed poetics and its significance in text discrimination, then reviewed in brief conditions pervaded Andalusia throughout that century.

Three parts came in sequence ramified into numerous chapters as follows:

١- Part One "Sufferings in an Objective Framework" included three chapters of humanistic sufferings, sufferings with place, and sufferings with time. Demonstrated by this part was that an Andalusian poet had specific position on human being, place and time, and shown his own worldview concerning human existence, how was able to cope with life problems and what tools used in that.

٢- Part Two "Sufferings Within Artistic Structure" where the researcher approached most recent issues in criticism such as opposites aversion, poetical allegory, aversive metaphor, and after being approached theoretically and contextually attempted to find

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

out the philosophy adopted by Andalusian poets and their most inner feelings, hopes, dreams, concerns, meditations, and contemporary argumentations.

٣- Part Three "sufferings Within Poem Unity" it was this through which the poetical text was adopted by the researcher as the ground for identifying poetics in an Andalusian poem represented by three electives one by Ibin Zaidoun, the other by Ibin Darraj Al Kastali, and the third by Ibin Shaheed Andalusi. Depending on textual study, it was shown by the chapters as a whole how third person that assumes antagonistic roles was challenged. As clearly shown by this study, the third person had countless agreeing/ disagreeing acts with poets, by which the text seemed to have greater aesthetic capacities that attract a hearer and instigate curiosity.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University