



جامعة الترموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

الماء في شعر ابن خفاجة

Water in Ibn Khafajah's Poetry

إعداد الطالب

علي بن حمود بن خميس الجرادي

الرقم الجامعي: 2013101021

إشراف الأستاذ الدكتور:

يونس شنوان شديقات

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة
العربية وآدابها

2016

الماء في شعر ابن خفاجة

إعداد

علي بن حمود بن خميس الجرادي

بكالوريوس لغة عربية، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان
قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير، في الأدب والنقد،
في جامعة اليرموك، إربد، المملكة الأردنية الهاشمية

أعضاء لجنة المناقشة

يونس شنوان شديفات مشرفاً ورئيساً

أستاذ الأدب الأنثسي، جامعة اليرموك

قاسم محمد رجا المومني عضواً

أستاذ النقد القديم، جامعة اليرموك

موسى سامح ربابعة عضواً

أستاذ الأدب الجاهلي، جامعة اليرموك

تاريخ المناقشة

٢٠١٦ / ٨ / ٤ م

الإهداء

أهدي هذا الجهد المتواضع إلى:

والذي الحبيب الذي سكب في نفسي معنى الإرادة والتصميم.

والدتي الحبيبة التي أضاعت دربي بدعائها ورضاها.

زوجتي الغالية التي تحملت معي مشاق الدراسة، فكانت خير رفيق لي في هذه

الحياة، وخير معين لي في غربتي.

أبنائي أُملي في هذه الحياة الدنيا: أحمد، ومحمد، وشيم، الذين تحملوا فقدان

الرعاية الأبوية فترة غيابي وغربتي عنهم.

أستاذي، الأستاذ الدكتور يونس شنوان شديفات، الذي واكب هذه الدراسة

خطوة خطوة.

إلى كل من وقف بجاني، ومد لي يد العون والمساعدة.

الباحث

علي بن حمود بن خميس الجرادي

الشكر والتقدير

الحمد لله حمداً طيباً مباركاً فيه ، والصلاة والسلام على نبيه محمد – صلى الله عليه وسلم – وعلى آله وصحبه ، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين .
وبعد فإنه يطيب لي ويسعدني ، وقد أنهيت رسالتي أن أعترف لكل ذي فضل عليّ بفضلته ، فمن لا يشكر الناس لا يشكر الله تعالى .

يثلج صدري ، ويشرفني أن أزجي وافر الشكر ، وعظيم الامتنان لأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور يونس شنوان شديفات ، الذي تفضل مشكوراً بقبوله الإشراف على هذه الرسالة ، وتحمله عناء المتابعة ، ومشقة التوجيه ، منذ أن كانت بذرة إلى أن غدت ثمرة يانعة طيبة ؛ إذ لم يألُ جهداً ، ولم يدخر وقتاً ، ولم يضمن بعلمه في تقديم النصح والإرشاد ، وإبداء الملاحظات القيمة والسديدة التي أسهمت – بلا شك – في نضج هذه الرسالة ورؤيتها النور .

كما يشرفني ، ويسرني غاية السرور أن أتقدم من عضوي لجنة المناقشة :
الأستاذ الدكتور : قاسم محمد رجا المومني ، أستاذ النقد القديم بجامعة اليرموك .
الأستاذ الدكتور : موسى سامح ربابعة ، أستاذ الأدب الجاهلي بجامعة اليرموك .
الذين تفضلاً مشكورين بقبول مناقشة هذه الرسالة ، وتحمل عبء قراءتها ، ومشقة تقويمها ، مما سيسهم في إثرائها وتجويدها ، فلهم مني خالص الشكر ، والمودة ، والشكر موصول إلى كل من أخذ بيديّ إلى إنجاز هذه الرسالة .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

الباحث

علي بن حمود بن خميس الجرادي

قائمة المحتويات

الصفحة	الموضوع
ج	الإهداء
د	الشكر والتقدير
هـ	قائمة المحتويات
و	الملخص باللغة العربية
1	المقدمة
4	التمهيد
4	أولاً: التعريف بابن خفاجة
12	ثانياً: الماء في القرآن الكريم، والمعاجم العربية، والدراسات الأدبية القديمة والحديثة
26	الفصل الأول: الماء في تشكيل لغة ابن خفاجة وصوره الشعرية
30	أولاً: الماء في تشكيل لغة ابن خفاجة الشعرية
57	ثانياً: مكونات الصورة الشعرية التي تعتمد على الماء في التشكيل
82	الفصل الثاني: مرجعيات الصورة الشعرية عند ابن خفاجة
86	أولاً: التناص الديني
97	ثانياً: التناص مع الشعر العربي القديم
137	ثالثاً: التناص مع الأمثال العربية القديمة
139	الفصل الثالث: نموذج تطبيقي: تحليل قصيدة
176	الخاتمة
178	قائمة المصادر والمراجع
192	الملاحق
193	ملحق (1): معجم ألفاظ الماء ومتعلقاته
197	ملحق (2): القصيدة
200	الملخص باللغة الانجليزية

المخلص

الماء في شعر ابن خفاجة (451 - 533 هـ).

إعداد الباحث: علي بن حمود بن خميس الجرادي.

المشرف: أ. د يونس شنوان شديفات.

جاءت هذه الرسالة في: مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة. خصصت المقدمة للحديث عن أهمية الدراسة، ومبررات اختيارها، والمنهج الذي اتبعه الباحث، والدراسات السابقة. ونهض التمهيد بالحديث عن حياة الشاعر: اسمه وكنيته، ولقبه، وولادته، ونشأته، وشيوخه، وعلاقته بأهل زمانه، وشعره، ووفاته. ثم عرض للماء في: القرآن الكريم، من حيث: تسمياته، واستخداماته، وأنواعه، والماء بين الحقيقة والمجاز، ودلالته، ثم للماء وما يتعلق به من سحب ورياح وغيرها في المعاجم العربية، ثم للماء في الدراسات الأدبية القديمة والحديثة. وتناول الفصل الأول: الماء في تشكيل لغة ابن خفاجة وصوره الشعرية. وعالج الفصل الثاني: مرجعيات الصورة الشعرية عند ابن خفاجة؛ إذ عرض الباحث للتناص الديني مع: النص القرآني الكريم، والحديث الشريف، وكذلك مع الشعر العربي القديم، وأيضًا مع الأمثال العربية القديمة. أما الفصل الثالث والأخير، فكان نموذجًا تطبيقيًا لقصيدة من قصائد ابن خفاجة التي مطلعها: (من الطويل)

تَشْفَعُ بِعَلْقِ الشَّبَابِ خَطِيرٍ وَبِثَّ تَحْتَ لَيْلٍ لِلْوَصَالِ قَصِيرٍ

وأخيرًا: الخاتمة التي عرضت لأهم النتائج التي توصل إليها الباحث، ومن ثم قائمة بأبرز المصادر والمراجع التي أفاد منها في هذه الدراسة.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد خير الأولين والآخرين، وعلى آله وصحبه، ومن سار على نهجه إلى يوم الدين، أما بعد:

فقد هدف الباحث من هذه الدراسة إلى تناول ثيمة الماء في شعر ابن خفاجة (451 - 533هـ)، فتكونت من: مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة، وقائمة بأبرز المصادر والمراجع. تناولت المقدمة: أهمية الدراسة؛ المتمثلة في الحضور المائي عند ابن خفاجة، الذي شكل ملمحاً بارزاً في شعره؛ إذ قدّم - لنا - لوحات منحوتة بما يحرك العين من ألوان ومحسوسات، تتسجم مع مشاعره المضطربة تارة، والفرحة تارة أخرى، مما يعطي إشارة واضحة إلى أن الماء - بوصفه طاقة لغوية مفتوحة - يتمكن من الإحياء بجملة دلالات، ومعانٍ تتسق مع ما تملّيه تجربته الشعرية.

وأما مبررات اختيارها، فقد نبعت من أن الدراسات السابقة التي عالجت شعر ابن خفاجة، قد اقتصرّت على جوانب فنية وجمالية أخرى؛ كالصورة الفنية، والطبيعة في شعره ... إلخ، ولم تتعرض لدلالة الماء التي تتغير تبعاً للسياق والأثر النفسي، وهذا ما دفع الباحث إلى اختيار هذا الموضوع، والكتابة فيه؛ إذ كشفت - لنا - نصوصه الشعرية بصورة جلية عمّا تحفل به من ألفاظ تتصل بالماء. حاولنا - بما فتح الله علينا - أن نقف عندها، ونلتمس بعض دلالاتها.

واعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي، الذي يرصد النصوص الشعرية ويحلّلها، والمنهج الجمالي الذي يُعنى بالوقوف على جماليات النص الشعرية، ولا سيما جمالية توظيف ابن خفاجة مفردة الماء ومتعلقاتها، في نقل معاناته من خلال تجربته الشعرية المائية، إذا جاز التعبير، والمنهج الأسلوبي، ولا سيما في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

وأما الدراسات السابقة، فلم يعثر الباحث على أية دراسة أكاديمية شاملة متخصصة، عالجت موضوع الماء في شعر ابن خفاجة، وبالإطار الذي قدمه الباحث. وإنما ثمة دراسات، وأبحاث، وكتب عرضت لشعر ابن خفاجة من جوانب مختلفة، أفاد منها الباحث، ورصدها في قائمة المصادر والمراجع.

وجاء التمهيد؛ ليلقي بعض الضوء على حياة الشاعر، من حيث اسمه، وكنيته، ولقبه، وولادته، ونشأته، وشيوخه، وعلاقته بأهل زمانه، وشعره، ووفاته، ثم عرض للماء في: القرآن الكريم: تسمياته، واستخداماته، وأنواعه، والماء بين الحقيقة والمجاز، ودلالته، ثم للماء، وما يتعلق به في المعاجم العربية، ثم للماء في الدراسات الأدبية القديمة والحديثة.

وعالج الفصل الأول: الماء في تشكيل لغة ابن خفاجة وصوره الشعرية.

وتناول الفصل الثاني: مرجعيات الصورة الشعرية عند ابن خفاجة؛ فلاحظ الباحث تعالق الشاعر، وتتاصه مع: النص القرآني الكريم، والحديث الشريف، والشعر العربي القديم، والأمثال العربية القديمة.

وأما الفصل الثالث والأخير، فقد تناول فيه نموذجًا تطبيقيًا واحدًا لإحدى قصائد الشاعر التي مطلعها: (من الطويل)

تَشْفَعُ بِعَلْقٍ لِلشَّبَابِ خَطِيرٍ وَبِتَّ تَحْتَ لَيْلٍ لِلْوَصَالِ قَصِيرٍ

توقف الباحث فيه عند جماليات النص الشعري الخفاجي، المتمثلة في هذه القصيدة، مركزًا على مفردة الماء ومتعلقاتها، وطريقة تشكلها بما يتناغم مع تجربة الشاعر الشعرية. وانتهت الدراسة بخاتمة عرضت لأهم النتائج التي توصل إليها الباحث، ثم قائمة المصادر والمراجع التي أفاد منها في دراسته.

وقد اتكأ - في النصوص الشعرية التي اختارها لغايات الدراسة - على عمل السيد مصطفى غازي - في تحقيقه لديوان ابن خفاجة - بصفته عملاً استوفى شروط التحقيق العلمي. وأخيراً، فإن وفقت في ما قدمته، فالمنة والتوفيق من الله تعالى، وإن أخطأت، أو قصرت، فمن نفسي، وحسبي ما بذلت من جهد.

التمهيد:

أولاً: التعريف بابن خفاجة

عاش ابن خفاجة (451هـ - 533هـ) في فترتين مهمتين من العهد الأندلسي، وهما عصر ملوك/ أمراء الطوائف (422هـ - 484هـ)، وعصر المرابطين (484هـ - 539هـ).

ففي الفترة الأولى، أمضى عصر شبابه، فقد ورد في وصف هذه الفترة - وإن كان فيه شيء من المبالغة: "ما كان أعظم مباهاتهم (أمراء الطوائف) إلا قول العالم الفلاني، عند الملك الفلاني، والشاعر الفلاني مختص بالملك الفلاني..... ولم تزل الشعراء تتهادى بينهم تهادي النواسم في الرياض، وتفتك في أموالهم فتكة البُراض⁽¹⁾ ".⁽²⁾

وفي الثانية، حيث انصدع فجر المشيب، فرغب عن الشعر برهة، ثم عاد إليه، عندما دخل ابن تاشفين جزيرة الأندلس فاتحاً، فشخص إليه مهنئاً⁽³⁾، ففي هذه الفترة لم يلبث خلفاء يوسف بن تاشفين أن استسلموا لسلطان الثقافة الأندلسية، فحفلت دواوين إنشائهم بالناثرين والكتاب ممن تخلفوا عن عصر الطوائف⁽⁴⁾.

في ظل ذلك نشأ شاعرنا ابن خفاجة، وترعرع، وسنقدم ترجمة موجزة له، الهدف منها التعريف بهذا الشاعر، وليس الوقوف على حيثيات حياته، ونفاصيلها الدقيقة.

(1) البُراض: كناية عن العطاء والإنفاق. انظر: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت 711 هـ): لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، مادة (برض).

(2) المقرئ، أحمد بن محمد (ت 1041 هـ): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968، ج4، ص 180.

(3) انظر: ابن خفاجة، أبو إسحاق إبراهيم: ديوانه، تح: مصطفى غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1960، ص 7.

(4) انظر: غومر، إميليو غرسية: الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه، تعريب: حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1952، ص 26-28.

اسمه، وكنيته، ولقبه:

هو: إبراهيم بن أبي الفتح بن عبدالله/ عبيد الله بن خفاجة الهوّاري الأندلسي. ويكنى أبا إسحاق، ويلقب بالفقيه والوزير⁽¹⁾.

ولادته:

ولد في جزيرة شُقر من أعمال بَلَنْسِيَّة⁽²⁾ من بلاد الأندلس، سنة إحدى وخمسين وأربعمائة. قال أبو عبد الله بن عبد الرحمن المكناسي: سألته عن مولده، فقال: ولدت سنة إحدى وخمسين وأربعمائة⁽³⁾.

(¹) انظر: ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله (ت 529هـ): قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، تح حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار للطباعة والنشر والتوزيع، الزرقاء، ط2، 1989، ج 2، ص 739. ابن بسم الشنتريني، أبو الحسن علي (ت 542هـ): الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ق 3، مج 2، ص 542. الأصفهاني، عماد الدين محمد بن صفى الدين (ت 597هـ): خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب والأندلس، تح: آذرتاش آذرنوش، نقحه وزاد عليه: محمد العروسي وآخرون، الدار التونسية للنشر، 1986، ص 147. الضبي، أحمد بن يحيى بن أحمد (ت 599هـ): بغية الملتبس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تح: روحية عبد الرحمن السويقي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997، ص 184. ابن الأبار، أبو عبدالله محمد بن عبدالله (ت 659 هـ): المعجم في أصحاب القاضي الصّدي (أبو علي حسين بن محمد ت 594 هـ)، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1989، ص 66. ابن الأبار: التكملة لكتاب الصلة، تح: عبد السلام الهراس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1995، ج 1، ص 124. ابن خلكان، أبو العباس أحمد ابن محمد (ت 681هـ): وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1978، مج 1، ص 56. ابن سعيد الأندلسي، أبو الحسن علي بن موسى (ت 685هـ): رايات المبرزين وغايات المميزين، تح: محمد رضوان الدايدة، دار طلاس للتراث والترجمة والنشر، دمشق، 1987، ص 217. الذهبي، محمد ابن أحمد بن عثمان (ت 748هـ): سير أعلام النبلاء، تح: شعيب الأرناؤوط، ومحمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط11، 1996، ج 20، ص 51.

(²) بَلَنْسِيَّة: مدينة مشهورة بالأندلس، تقع شرقي قرطبة، برية بحرية، ذات أشجار وأنهار. انظر: ياقوت الحموي، أبو عبدالله بن عبدالله: معجم البلدان، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د. ط)، (د. ت)، ج 1، ص 490-491.

(³) انظر: ابن الأبار: التكملة لكتاب الصلة، ج 1، ص 125.

و " شُقْر بضم الشين المثناة، وسكون القاف والراء المهملة - وهي بليدة بين شَاطِبة وبلَنَسِيَّة"(1)، وقد رَجَّح صلاح جرار ضبط هذه اللفظة؛ بضم الشين، وسكون القاف، هكذا (شُقْر)(2). ويقول عنها المراكشي في كتابه " المعجب": وسميت جزيرة؛ لأنها في وسط نهر عظيم، قد حفّ بها من جميع جهاتها، فلا طريق عليها إلا على القنطرة"(3)، " والمدخل إليها في الشتاء على المراكب، وفي الصيف على مضاضة"(4)، وهي "جزيرة ... حسنة البقاع، كثيرة الأشجار والأنهار"(5)، وحسبك قول ابن خفاجة عن مرتع صباه: " وحسبك من ماء سائح وطير صواح، وبطاح عريضة، وأرض أريضة"(6)، كما أنها "صحيحة الهواء، قليلة الأدوية، خضلة العشب والأزاهر، فقد أحاط بها نهرها كما تحيط بالمعاصم الأساور"(7).

لهذه الأسباب عشق ابن خفاجة وطنه الصغير، وتعلق به تعلقاً شديداً، يسكنه الحنين والشوق إليه لحظة مغادرته قسراً أو اختياراً، فقد حضنته شُقْر صغيراً، كما حضنت رفاته بعد أن وافاه الأجل.

(1) ابن خلكان: وفيات الأعيان، ج 1، ص 56.

(2) جرار، صلاح: جزيرة شُقْر الأندلسية (المكان والإنسان) في الأدب الأندلسي، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، عمّان، مج 12، عدد 34، يناير 1988، ص 154.

(3) عبد الواحد المراكشي، محيي الدين عبد الواحد بن علي التميمي (ت 621 هـ): المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تح: محمد سعيد العريان، ومحمد العربي العلمي، دار الكتاب، الدار البيضاء، ط 7، 1978، ص 518.

(4) الحميري، محمد بن عبد المنعم (ت 727 هـ): الروض المعطار في خبر الأقطار، تح: إحسان عباس، مكتبة لبنان، بيروت، 1975، ص 349. مضاضة: وجمعها مضاض، ومن النهر الكبير: الموضع القليل الماء الذي يعبر فيه الناس النهر مشاة وركباً.

(5) الشريف الإدريسي، أبو عبد الله محمد بن محمد الصقلي (ت 560 هـ): المغرب وأرض السودان ومصر والأندلس مأخوذة من كتاب نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، طبع في مدينة ليدن، 1863 المسيحية، ص 195.

(6) ابن خفاجة: ديوانه، ص 290.

(7) ابن خاقان: مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس، تح: محمد علي شوابكة، دار عمار، عمان، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1983، ص 348.

ويعد ابن خفاجة أكثر الشعراء تغنياً بجزيرة شقر، ومن ذلك قوله⁽¹⁾: (من الطويل)

فَسَقِيَا لِأَرْضٍ أَلْفَنَّا فَإِنَّهَا وَإِنْ أَكْ قَدْ فَارَقْنَاهَا جَنَّةُ الْخُلْدِ

ويصفها وصف عاشق متيم، وكأنني به، تربطه بها صلات وجدانية، يهتف بها كالوُزُق،

ويتثنى كالغصون، وتفيض عبارته حزناً وأسى على فقدانها، يقول⁽²⁾: (من الطويل)

وَحَنَّ إِلَى شُقْرِ فَخَفَّ عَلَى السُّرَى يَخُوضُ خَلِيجًا أَوْ يَجُوبُ كَثِيبًا
يَوْمٌ بِهَا أَرْضًا عَلَيَّ كَرِيمَةً وَمُرْتَبَعًا فِيهَا إِلَيَّ حَبِيبًا
وَنَهْرًا كَمَا ابْيَضَّ الْمُقْبَلُ سَلْسَلًا وَجَزَعًا كَمَا اخْضَرَ الْعِدَارُ خَضِيبًا
وَرُبَّ نَسِيمٍ مَرَّ يَخْطُرُ عَاطِرًا رَقِيقِ الْحَوَاشِي لَا يُحْسُ دَيْبِيًا

...

دَعَا بِغُرُوبِ الدَّمْعِ وَالْدَّارِ غُرْبَةً فَلَمْ أَرِ إِلَّا دَاعِيًا وَمُجِيبًا

نشأته:

نشأ في أسرة ذات ثراء، وعلم وأدب، وتعلم في بلنسية، ومرسية، وشاطبة في عصر ملوك الطوائف، وأخذ العلم والآداب والفقه عن علمائها، واتجه في شبابه إلى الخلاعة، واللّهو، والجون، ولم يشغل نفسه بالبحث عن موارد الرزق؛ إذ ملك ضيعة دانية من بلده/ شقر، أغنته عن كثير من مشاق الحياة.

عاش ضرورة/ لم يتزوج قط، ولما تقدمت به السن، ورأى رغبته بالزواج قد فترت، ازداد تعلقه بالطبيعة، وزهد في الدنيا، ورغب عن قول الشعر مدة من الزمن، ثم عاد إليه، كما أسلفنا

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص348.

(2) المصدر نفسه، ص112-113.

سابقاً، ولم يتعرض لمدح أحد من ملوك الأندلس، على الرغم من تهافت الشعراء على أبوابهم، وانتجاع الأدباء دورهم وقصورهم⁽¹⁾.

شيوخه:

لم يعرض، أحد ممن ترجم لشاعرنا، لشيخ ابن خفاجة، سوى ابن الأبار في كتابيه: المعجم، والتكملة لكتاب الصلة، مكتفياً بقوله: "لقي أبا علي في ترده على مرسية، وأشك في سماعه منه، وقد حدث في ديوان شعره عن أبي بكر بن أسد عنه، ولم يكن الحديث شأنه، ولو عني بذلك، أمكنته الرواية عن العذري، وغيره من شيوخ أبي علي"⁽²⁾ ... من طرق إليه"⁽³⁾.
".... ولقي أبا علي الصدي، وأخذ عن أبي إسحاق بن صواب، وروى عن أبي بكر بن أسد، ولو اعتنى بهذا الشأن؛ لروى عن شيوخ شيوخه"⁽⁴⁾.

علاقته بأهل زمانه:

يكشف ديوانه وخطاباته ورسائله عن علاقته برجال عصره، على الرغم من إجماع من ترجم له أنه لم يتكسب بشعره، ولم يتخذ مطية للحكام والأمراء والملوك. وهذا لا يتنافى مع مودته، وحسن وشائجه مع بعض الوزراء، والقضاة، والعلماء، والكتاب ممن عاصروهم.

(1) انظر: ابن خاقان: قلائد العقيان، ج2، ص 740. ابن بسام الشنتريني: الذخيرة، ق3، ج 2، ص 542. ابن الأبار: التكملة لكتاب الصلة، ج1، ص 125. الذهبي: سير أعلام النبلاء، ج20، ص51. الديب، محمد السيد: دراسات في الأدب الأندلسي، مركز آيات للطباعة والكمبيوتر، الزقازيق، 1999، ص 93.

(2) هو أبو علي حسين بن محمد الصدي (ت 594 هـ)، المعروف بابن سكرة، أو ابن الدراج. انظر: الأبياري، إبراهيم: مقدمة المعجم في أصحاب القاضي الصدي، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1989، ص 4 وما بعدها.

(3) ابن الأبار: المعجم في أصحاب القاضي الصدي، ص 66.

(4) ابن الأبار: التكملة لكتاب الصلة، ج1، ص 124.

وقد غص ديوانه بكثير من هؤلاء الأعلام ممن مدحهم، أو رثاهم بعد موتهم⁽¹⁾.

ومنهم على سبيل المثال والذكر، لا على سبيل الحصر:

أولاً: أبو عبد الله محمد بن عائشة البنسي، أحد كتاب المرابطين، أديب شاعر⁽²⁾.

ثانياً: أبو إسحاق إبراهيم بن يوسف بن تاشفين، ولي مرسية، توفي سنة (515 هـ)⁽³⁾.

ثالثاً: قاضي القضاة، أبو أمية، إبراهيم بن عصام، فقيه أديب شاعر، من أهل بيت جلالة ووزارة، توفي سنة (516 هـ)⁽⁴⁾.

رابعاً: ابن خاقان، أبو النصر الفتح بن عبيد الله، صاحب كتاب "قلائد العقيان"، توفي سنة (535 هـ) بمدينة مراكش⁽⁵⁾.

خامساً: ابن تيفلويت، هو أبو بكر بن إبراهيم، الأمير أبو يحيى المسوفي الصحراوي، المشهور بابن تيفلويت، وهو من أمراء المرابطين، صهر علي بن يوسف بن تاشفين، زوج أخته، ولي غرناطة سنة (500 هـ)، ثم سرقسطة، وتوفي بها سنة (510 هـ)، وأبو بكر اسمه، وكنيته أبو يحيى⁽⁶⁾.

(1) انظر: غازي، السيد مصطفى: فهرس أعلام الديوان، ص 412-413.

(2) انظر: ابن الأبار: المعجم في أصحاب القاضي الصدي، ص 62-64. ابن خفاجة: ديوانه، ص 49، 57، 60، 233.

(3) انظر: ابن سعيد، علي بن موسى (ت 685 هـ): المغرب في حلى المغرب، تح: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط4، (د.ت)، ج2، ص 314-315. ابن خفاجة: ديوانه، ص 171، 204.

(4) انظر: الضبي: بغية الملتبس، ص 189-190. ابن خفاجة: ديوانه، ص 126، 149، 215.

(5) انظر: ابن خلكان: وفيات الأعيان، ج4، ص 23-24. ابن خفاجة: ديوانه، ص 18.

(6) انظر: ابن الخطيب، أبو عبد الله محمد بن عبد الله (ت 776 هـ): الإحاطة في أخبار غرناطة، شرحه وضبطه: يوسف علي طویل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ج1، ص 218-221. ابن خفاجة: ديوانه، ص 58، 59.

سادساً: تميم بن يوسف بن تاشفين، توفي سنة (520هـ)⁽¹⁾.

شعره:

لم يترك شاعرنا، سوى ديوان شعر، جمعه بنفسه، رغبة في إلحاح بعض مريديه، خشية أن يضيع فـ " أخذ في جمعه، وبعد أن اكتملت أدواته الفنية، وبلغ الغاية في نضجه معرفة بخبايا الشعر وأسراره..... فراجع ما وجدته مراجعة نقدية دقيقة. فمنه ما اطمأن إلى مستواه الفني، فأبقاه على حاله التي أنشأه عليها، ومنه ما رآه في حاجة إلى تعديل فأعمل فيه قلمه حتى اطمأن إليه ذوقه، ومنه ما لم يره جديراً بالنشر لضعف مستواه الفني، أو لتحرج من موضوعه، فأضرب عن ذكره، وأسقطه من ديوانه"⁽²⁾.

ومجموعة من القطع النثرية؛ كخطبة ديوانه، ورسائله، وتعليقاته، وجميعها لا غنى للباحث عنها، لما تحويه من الحقائق التي تلقي الضوء على شخصية ابن خفاجة، وعلاقته بمن حوله⁽³⁾.
ونثره نثر فني أصيل في فنيته، ولعل إعجابه به، هو الذي دفعه إلى إثباته في ديوانه، وإن تعلل بأنه تنشيط للقارئ، وأهم القطع النثرية في ديوانه، هي خطبة الديوان، فالى جانب قيمتها الفنية، تعد وثيقة تاريخية ثمينة في دراسة ديوانه، وحياته، ومذهبه الفني⁽⁴⁾.

وإذا كان ابن خفاجة، قد تأثر بالشعراء المحدثين من شعراء المشرق العربي؛ كالشريف الرضي، ومهيار الديلمي، وعبد المحسن الصوري، والمتنبي وغيرهم من الشعراء، كما صرح بذلك في خطبة ديوانه⁽⁵⁾، لكنه تميز بسمات فنية، وخصائص أسلوبية فريدة، جعلت كل من تعرض لشعره يشهد له بذلك، سواء أكان ذلك من الدارسين القدامى، أم من المحدثين.

(1) انظر: ابن سعيد: المغرب، ج 2، ص 116. ابن خفاجة: ديوانه، ص 58، 59.

(2) غازي، السيد مصطفى: مقدمة ديوان ابن خفاجة، ص 6.

(3) انظر: المصدر نفسه، ص 7.

(4) انظر: المصدر نفسه، ص 7.

(5) انظر: ابن خفاجة: ديوانه، ص 6.

فقد وصفه الفتح بن خاقان، بقوله: "مالك أعنة المحاسن، وناهج طريقها، العارف بترصيعها وتميقها، الناظم لعقودها، الراقم لبرودها، تصرف في فنون الإبداع كيف شاء، وأتبع دلوه في الإجادة الرّشاء، فشعشع القول وروّقه، ومد في ميدان الإعجاز طَلّقه، فجاء نظامه أرق من النسيم العليل، وأنف من الروض البليل، يكاد يمتزج بالروح، وترتاح له النفس"⁽¹⁾.

كما قال عنه ابن بسام الشنتريني في كتابه "الذخيرة": "الناظم المطبوع، الذي شهد بتقديمه الجميع، المتصرف بين حُكمه، وتحكّمه البديع"⁽²⁾، وهو شاعر الأندلس في وصف الأزهار والأنهار، وما أشبه ذلك⁽³⁾، شاعر مشهور، حسن الشعر جدًا⁽⁴⁾، يبدع ويجيد ناظمًا، وناثرًا، ومادحًا، ورائيًا، ومشبّهًا، ومشبّهًا⁽⁵⁾، عرف بوصف الطبيعية بوجه خاص، اشتهر به، حتى لقب بـ "جنّ الأندلس"، ابتعد شعره عن التعبير المباشر، ونحا نحو التصوير، معتمدًا في ذلك على ألوان التشبيهات والاستعارات، فعكس نفسيته من خلال صورهِ ومعانيهِ⁽⁶⁾.

وفاته:

توفي ابن خفاجة سنة ثلاث وثلثين وخمسمائة للهجرة في شهر شوال، وقد ناف عمره عن الثمانين سنة، ودفن ببقيع جزيرته شقر⁽⁷⁾.

(1) ابن خاقان: قلائد العقيان، ج 2، ص 739-740.

(2) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة، ق3، مج 2، ص 540.

(3) انظر: ابن سعيد الأندلسي: رايات المبرزين، ص 217.

(4) انظر: الضبي: بغية الملتمس، ص 184.

(5) انظر: ابن الأبار: التكملة، ج1، ص 124.

(6) انظر: الدقاق، عمر: ملامح الشعر الأندلسي، دار الشرق العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 197، 201.

(7) انظر: ابن خاقان: قلائد العقيان، ج 2، ص 739. الأصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء

المغرب والأندلس، ص 147. ابن الأبار: المعجم في أصحاب القاضي الصّدي، ج1، ص 124. ابن سعيد

الأندلسي: رايات المبرزين وغايات المميزين، ص 217. ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج

1، ص 56. الضبي: بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، ص 184. ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في

محاسن أهل الجزيرة، ق 3، ج 2، ص 542. الذهبي: سير أعلام النبلاء، ج 20، ص 51.

ثانياً: الماء في القرآن الكريم، والمعاجم العربية، والدراسات الأدبية القديمة والحديثة

مدخل:

ما فتئ الدارسون يتعاورون دراسة طقوس الماء بأبعادها، وإحياءاتها، وما تحمله من شحنات عاطفية، وانفعالات نفسية في قصائد الشعراء، فثيمة الماء من أكثر الثيمات التي استهوت الباحثين، والدارسين بجمالياتها، وإبقاعاتها، وأثرها في تشكيل الصورة، والمعنى، إن على مستوى النص الواحد، أو المنتج العام.

فطقوس الماء منذ القصيدة الجاهلية إلى القصيدة الحديثة، ما تزال تلقى صدى واسعاً في الأبحاث الأكاديمية؛ لما لها من دور فاعل في إضاءة جوانب النص الجوانبية، والكشف عن مشاعر المبدع وأحاسيسه، ورؤاه، تجاه الكون، والإنسان، والحياة.

ولعل المناقشات المستفيضة التي سنلمع إلى بعضها في مبحث الدراسات الأدبية، لم تأت عبثاً، بل جاءت استجابة لما تمثله هذه الثيمة من بنية أساسية، وعميقة في النص الشعري على مختلف أغراضه.

أ. الماء في القرآن الكريم:

يعد الماء مصدر الحياة، ومادتها الأولى، قال تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾⁽¹⁾، وذلك لفرط احتياجه (الحي) إليه، وحبه له، وقلة صبره عنه، فهو حي بسبب من الماء لا بد له منه⁽²⁾. ونظراً لأهمية الماء في حياة جميع المخلوقات، ولا سيما الإنسان، فقد حفل القرآن الكريم

(1) الأنبياء، الآية 30.

(2) انظر: الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد (ت 538 هـ): تفسير الكشاف، رتبته وضبطه: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003، مج 3، ص 111.

بذكره في غير آية، على مختلف صورته، وأشكاله، ومتعلقاته، وما يستدعيه، من: مطر، وطل، وواابل، وبرد، وتلج، وأنهار، وبحار، وسحاب، وغيوم، وبرق، ورعد، وأودية...

الماء في القرآن الكريم؛ هو الماء النازل من السماء، أو النابع من الأرض، أو الموجود في الجنة للمؤمنين، أو المعذب به في النار للكافرين⁽¹⁾.

- تسميات الماء في القرآن الكريم:

وقد وردت للماء تسميات عدة في كتاب الله، منها: الماء العذب الفرات السائغ الشراب، قال تعالى: ﴿هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ سَائِغٌ شَرَابُهُ﴾⁽²⁾، الماء الأجاج، أي الزائدة نسبة ملوحته، قال تعالى: ﴿وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ﴾⁽³⁾، الماء المعين الجاري، قال تعالى: ﴿قُلْ أَرَأَيْتُمْ إِنْ أَصْبَحَ مَاؤُكُمْ غَوْرًا فَمَنْ يَأْتِيكُمْ بِمَاءٍ مَّعِينٍ﴾⁽⁴⁾.

أما الماء في الجنة، فقد ورد في قوله تعالى: ﴿وَنَادَىٰ أَصْحَابُ النَّارِ أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَنْ أَفِيضُوا عَلَيْنَا مِنَ الْمَاءِ﴾⁽⁵⁾، والماء في النار، فجاء في قوله تعالى: ﴿كَمْ هُوَ خَلِيلٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ﴾⁽⁶⁾.

- استخداماته:

نوه الكتاب العزيز إلى كثير من استخدامات المياه في الحياة الدنيا، لعل أبرزها:

(1) انظر: عبيدية، فاطمة محمد عايد: الماء في آيات القرآن الكريم، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، 2003، ص 10.

(2) فاطر، الآية 12.

(3) فاطر، الآية 12. الفرقان، الآية 53.

(4) الملك، الآية 30.

(5) الأعراف، الآية 50.

(6) محمد، الآية 15.

- الوضوء؛ لأنه شرط صحة الصلاة، قال تعالى: ﴿يَتَأْتِيهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا إِذَا قُمْتُمْ إِلَى الصَّلَاةِ

فَاغْسِلُوا وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ إِلَى الْمَرَافِقِ وَامْسَحُوا بِرُءُوسِكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ إِلَى الْكَعْبَيْنِ ۚ﴾ (1).

- الغسل والطهارة؛ وهو إما مفروض، أو مندوب، قال تعالى: ﴿وَأَنزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً طَهُورًا ۚ﴾ (2).

- الشرب، قال تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا فِيهَا رُءُوسَ شَيْخٍ وَأَسْقَيْنَاكُمْ مَاءً فُرَاتًا ۚ﴾ (3).

- سقاية النبات والأشجار والحيوانات، قال تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ

الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً ۚ﴾ (4)، وقال أيضاً: ﴿وَأَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا لَّكُمْ ۚ﴾ (5)، وقال:

﴿وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةٌ مِنَ النَّاسِ يَسْقُونَ ۚ﴾ (6).

- أنواعه:

أي من حيث أماكن وجوده؛ فهو إما أن يكون ماءً سطحيًا راکدًا، كمياه البحار، قال تعالى:

﴿وَمِنْ ءَايَاتِهِ الْجَوَارِ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ ۚ﴾ (7)، أو ماءً سطحيًا جاريًا، كمياه الأنهار، قال تعالى: ﴿وَالْقَىٰ فِي

الْأَرْضِ رُءُوسًا أَنْ نَحِيَدَ بِكُمْ وَانْهَارًا وَسُبُلًا لَّعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ ۚ﴾ (8)، وإما مياه جوفية، كمياه العيون، قال

تعالى: ﴿أَمَّا ذِكْرُ بِأَعْمَارٍ وَمِنَ ۝۳۳ وَحَنَّتْ وَعُيُونٌ ۝۳۴﴾ (9)، والينابيع، قال تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ

السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ۚ﴾ (10).

(1) المائدة، الآية 6 .

(2) الفرقان، الآية 48 .

(3) المرسلات، الآية 27 .

(4) الحج، الآية 63 .

(5) البقرة، الآية 22 .

(6) القصص، الآية 23 .

(7) الشورى، الآية 32 .

(8) النحل، الآية 15 .

(9) الشعراء، الآية 133 - 134 .

(10) الزمر، الآية 21 .

- الماء بين الحقيقة والمجاز:

وردت لفظة الماء في كتاب الله تعالى بمعناها الحقيقي/ الحرفي، كما هو الحال في الآيات السابقة الذكر، بصفته أحد العناصر الغذائية التي تتوقف عليها - بالضرورة - حياة الكائنات الحية من إنسان، وحيوان، ونبات؛ فهو سر الحياة وبقاء وجودها " ففيه تَخْصُوصُ الأرض، ويقطره تربو الثرى، وبرذاذه يَخْضُوضِرُ النبات ويزهو، فتسمي الطبيعة كالعروس تترهياً (تتحرك) في ملابسها السندسية، وتتبختر في حللها المخضوضرة، لما ينشأ عن ذلك من جمال بديع لمشهد الأرض، وهي تزهر بما على وجهها من حقول، وغلل، ولما ينشأ عن ذلك توالد الفراش، وتكاثر الحشرات الطائرة والزاحفة معاً، وكل الكائنات اللطيفة"⁽¹⁾.

كما جاءت بمعناها المجازي في أربع آيات، بدلالة واحدة؛ أي النطفة التي خلق منها الإنسان، فجعله نسباً وصهرًا، كما في قوله تعالى: ﴿وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ مِنَ الْمَاءِ بَشَرًا فَجَعَلَهُ نَسَبًا وَصِهْرًا﴾⁽²⁾.

- دلالاته:

تراوحت دلالة الماء في القرآن الكريم بين الدلالة الإيجابية، المتمثلة في الخصب والنماء والخير؛ كإحياء الأرض، وإخراج الثمرات المختلفة الأشكال، والطعوم، والنباتات المتنوعة الألوان، وحمل الإنسان من مكان إلى آخر، فضلاً عن السقيا له، وللحيوانات، والطيور، والدلالة السالبة المتجسدة في العذاب، والنقمة، وبعث الخوف، والرعب في النفوس، فمن ذلك قوله تعالى: ﴿فَنَنْهَنَّا

⁽¹⁾ مرتاض، عبد الملك: السبع المعلقات [مقاربة سيميائية / انتروبولوجية لنصوصها] - دراسة - ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 118.

⁽²⁾ الفرقان، الآية 54. السجدة، الآية 8. المرسلات، الآية 20. الطارق، الآية 6.

أَتُوبَ السَّمَاءَ بِمَاؤُ مِنْهُمْ ﴿١١﴾ وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا فَالْتَقَى الْمَاءُ عَلَى أَمْرٍ قَدْ قُدِرَ ﴿١٢﴾ (١) ، فإرسال هذه المياه عقاب

لقوم نوح، وحاصل المعنى: فأرسلنا عليهم الطوفان بهذه الكيفية المحكمة السريعة (٢).

وكذلك تنوعت دلالة الألفاظ الدالة على الماء، أو الألفاظ المتعلقة به: كالمطر، والرياح،

والريح، والغيث ... بين الدلالة على الخير والنفع، وبين الدلالة على الهلاك، والدمار، والضرر.

فعلى سبيل المثال المطر الذي يعني الماء المنسكب من السحاب (٣) فقد ورد في القرآن

الكريم في أحد عشر موضعاً كلها في سياق العذاب، والعقاب، دون مشتقاتها، كقوله تعالى:

﴿وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِمْ مَطَرًا فَسَاءَ مَطَرُ الْمُنْذِرِينَ﴾ (٤) . والغيث: المطر إذا جاء عقيب المحل، أو عند الحاجة

إليه (٥)، وقد ورد في كتاب الله في ثلاثة مواضع كلها في مواضع إظهار النعمة، كقوله تعالى:

﴿وَهُوَ الَّذِي يُنْزِلُ الْغَيْثَ مِنْ بَعْدِ مَا قَنَطُوا وَيَنْشُرُ رَحْمَتَهُ﴾ (٦) .

أما دلالة الرياح، والريح، فكل شيء في القرآن من (الرياح)، فهي رحمة، كقوله تعالى:

﴿وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيحَ بُشْرًا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ﴾ (٧)، وكل شيء فيه من (الريح)، فهو عذاب (٨)

كقوله تعالى: ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي يَوْمِ نَحْسٍ مُسْتَمِرٍّ﴾ (٩) .

(١) القمر، الآية 11 - 12.

(٢) انظر: ابن عاشور، محمد الطاهر: التحرير والتنوير، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، (د.ط)، (د.ت)، مج 1، ج 27، ص 182 .

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (مطر).

(٤) الشعراء، الآية 173.

(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (غاث).

(٦) الشورى، الآية 28.

(٧) الأعراف، الآية 57.

(٨) انظر: السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن (ت 911 هـ): الاتقان في علوم القرآن، ضبطه وصححه: محمد سالم هاشم، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ج 1، ص 390 - 391.

(٩) القمر، الآية 19 .

ويتبين مما سبق أن القرآن الكريم أولى لفظة الماء، ومتعلقاتها عناية خاصة؛ نظرًا لأهميته لكل كائن حي، كما جعله جندًا من جنود الله يعذب به من يشاء، فضلًا عن أنه أساس الخير، والرحمة للعباد، واكتساب منحة الحياة، والتقرب أكثر من الذات الإلهية العليا... وسر الحياة في بداية الخلق، ويوم البعث... وقوة تطهيرية في الإسلام، على اعتبار أن شرط الدخول في الإسلام الوضوء الأكبر [الطهارة من الجنابة]، ووضوء الصلاة؛ وهو بمثابة ميثاق مبرم مع الله للابتعاد عن الخطايا والشرك⁽¹⁾.

ب. الماء في المعاجم العربية:

تناولت المعاجم العربية القديمة، والحديثة لفظة الماء، وما يتعلق بها على السواء، أسوة بغيرها من الألفاظ العربية الأخرى، وسيتوقف الباحث عند هذه اللفظة، وبعض متعلقاتها، كما وردت في بعض المعاجم.

- الماء:

الماء معروف، وأصله الهاء مكان الهمزة، وكأنه (ماه)، ويجمع على أمواه وأمواه⁽²⁾، والمُوهة: لون الماء، يقال: ما أحسن مُوهة وجهه، وتصغير الماء: مُويه، والجميع: المياه والأمواه، والنسبة إلى الماء: مَاهِيٌّ⁽³⁾، ومَاهِيٌّ⁽⁴⁾. ومن المجاز: سرج مُموه: مطلي بالذهب أو الفضة، وحديث

(1) انظر: إكثيري، بو جمعة: الماء في الثقافة الشعبية المغربية، عود الند المجلة الثقافية الشهرية، ع 103، 1976.

(2) انظر: ابن دريد الأزدي، أبو بكر محمد بن الحسن (ت 321هـ): جمهرة اللغة، علق عليه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005، مادة (موه).

(3) انظر: الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت 170): كتاب العين، تح: عبد الحميد هندائي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، مادة (موه).

(4) انظر: ابن سيدة، أبو الحسن علي بن إسماعيل (ت 458 هـ): المخصص، اعتنى بتصحيحه: مكتب التحقيق بدار إحياء التراث العربي، بيروت، 1996، ج 2، ص 443.

مموه: مزخرف، ورجل ماء القلب: كثير ماء القلب أحمق⁽¹⁾. والماوية: المرأة، صفة غالبية، كأنها منسوبة إلى الماء لصفاتها⁽²⁾. وماهت السفينة أي دخلها الماء⁽³⁾، ويقال: عادت المياه إلى مجاريها، أي صلح الأمر بعد فساد، وماء السماء: المطر، وماء الوجه: الكرامة والحياء، وماهية الشيء كنهه وحقيقته⁽⁴⁾. وماء السيف: رونقه، وبنات الماء: ما يَألف الماء من أجناس الطير، والمفرد ابن الماء⁽⁵⁾.

– أَلْفَاظُ الْمَطَرِ:

كما اهتمت المعاجم العربية أيضاً بألفاظ المطر؛ وهو الماء النازل من السحب، والجمع أمطار⁽⁶⁾، ومنها:

– الغَيْثُ؛ وهو المطر والكَلأ، والأصل المطر، وسمي غيثاً؛ لأن به يَغاثُ الأحياء⁽⁷⁾.

– القَطْرُ؛ وهو ضعيف المطر وقويه⁽⁸⁾.

– الدَّيْمَةُ؛ المطر الذي يصاحبه السكون، بلا رعد، ولا برق، والجمع دِيم⁽⁹⁾.

(1) انظر: الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر (ت 538 هـ): أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود،

دار المعرفة، بيروت، 1982، مادة (موه).

(2) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (موه).

(3) انظر: الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب (ت 817 هـ): القاموس المحيط، تح: مجدي فتحي السيد، المكتبة

التوفيقية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، مادة (موه).

(4) انظر: عمر، أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، 2008، مادة (موه).

(5) انظر: معلوف، لويس: المنجد في اللغة، المطبعة الكاثولوكية، بيروت، ط19، (د.ت)، مادة (موه).

(6) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (مطر).

(7) انظر: المصدر نفسه، مادة (غاث).

(8) انظر: المصدر نفسه، مادة (قطر).

(9) انظر: المصدر نفسه، مادة (ديم).

- الحيا؛ المطر والخصب، وقيل: مطر الربيع، وسمي حيا؛ لأن به حياة الأرض، والجمع أحياء⁽¹⁾.
- الشُّؤبُوب؛ وهو المطر الذي يأتي دفعات، والجمع شآبيب⁽²⁾.
- النَّدَى؛ ما يتساقط ليلا، فيندى الأرض، ويبللها، والجمع أنداء⁽³⁾.
- الطَّل؛ المطر الخفيف الضعيف، الذي ينزل من السماء في الصحو، والجمع طلال⁽⁴⁾.
- الرِّذاذ؛ وهو المطر الضعيف، أو الساكن، الصغير القطر، ومفردها الرِّذاذة، كأنه الغبار⁽⁵⁾.
- العَهْد؛ أول المطر، أو كل مطر بعد مطر، والجمع عهاد، وعهود⁽⁶⁾.
- الودَق؛ شديد المطر، وهيئته، والمفرد ودَقَّة⁽⁷⁾.
- الهَطل؛ المطر المتتابع، والمتفرق، العظيم، جمع هاطل⁽⁸⁾.
- السحاب؛ وهو الغيم الذي يكون عنه المطر، وسميت السحابة بذلك لانسحابها في الهواء، والجمع أيضًا سحائب⁽⁹⁾، ومن مفرداتها:
- * الغيمة؛ القطعة من الغيم، كالسحابة، والجمع غيوم، وغيام⁽¹⁰⁾.

⁽¹⁾ انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (حيا).

⁽²⁾ انظر: المصدر نفسه، مادة (شأب).

⁽³⁾ انظر: المصدر نفسه، مادة (ندى).

⁽⁴⁾ انظر: المصدر نفسه، مادة (طل).

⁽⁵⁾ انظر: المصدر نفسه، مادة (رد).

⁽⁶⁾ انظر: المصدر نفسه، مادة (عهد).

⁽⁷⁾ انظر: المصدر نفسه، مادة (ودق).

⁽⁸⁾ انظر: المصدر نفسه، مادة (هطل).

⁽⁹⁾ انظر: المصدر نفسه، مادة (سحب).

⁽¹⁰⁾ انظر: المصدر نفسه، مادة (غام).

- * العارض؛ السحاب الذي يسد بعرضه الأفق لعظمه، والجمع عوارض⁽¹⁾.
- * المُزَنَة؛ السحاب عامة، أو ذو الماء، أو السحابة البيضاء، والجمع مُزن⁽²⁾.
- * الغادية؛ السحابة تنشأ صباحًا، والماطرة بالغداة، والجمع غوادٍ⁽³⁾.
- * الركّام؛ السحاب المتراكم بعضه على بعض⁽⁴⁾.
- * الرّبابَة؛ السحابة الرقيقة السوداء، ولا يقال لها ربابَة إلا في مطر، والجمع (رباب)⁽⁵⁾.
- * السارية؛ السحابة الممطرة ليلاً، وجمعها سوار⁽⁶⁾.
- البحر، ومفرداته، ومنها:
- * الموج؛ ما ارتفع من الماء فوق الماء، والجمع أمواج⁽⁷⁾.
- * العُباب؛ أول الماء ومعظمه⁽⁸⁾.
- * الخليج؛ امتداد من الماء متوغل في اليابس، والجمع: خُلُج وخُلُجان⁽⁹⁾.
- * الخِصَمّ؛ البحر الواسع⁽¹⁰⁾.
- * اليمّ؛ البحر الذي لا يدرك قعره⁽¹¹⁾.

⁽¹⁾ انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عرض).

⁽²⁾ انظر: المصدر نفسه، مادة (مزن).

⁽³⁾ انظر: المصدر نفسه، مادة (غدا).

⁽⁴⁾ انظر: المصدر نفسه، مادة (ركم).

⁽⁵⁾ انظر: المصدر نفسه، مادة (رب).

⁽⁶⁾ انظر: المصدر نفسه، مادة (سرى).

⁽⁷⁾ انظر: المصدر نفسه، مادة (ماج).

⁽⁸⁾ انظر: المصدر نفسه، مادة (عب).

⁽⁹⁾ انظر: المصدر نفسه، مادة (خلج).

⁽¹⁰⁾ انظر: المصدر نفسه، مادة (خضم).

⁽¹¹⁾ انظر: المصدر نفسه، مادة (يم).

– صفات الماء، ومنها:

* العذب؛ الماء المستساغ الذي لا ملوحة فيه⁽¹⁾.

* الأجاج؛ الماء شديد الملوحة⁽²⁾.

* الضَّحْضاح؛ الماء القليل اليسير⁽³⁾.

* الغَمَر؛ الماء الكثير⁽⁴⁾.

* الآسن؛ الماء المتغير الطعم، والرائحة⁽⁵⁾.

– الرياح، وأمهاتها أربع:

* الشمال؛ وتأتي من ناحية القطب الأعلى، والعرب تسمي الشمال شامية؛ لأنها تأتي من ناحية الشام.

* الجنوب؛ وتأتي من ناحية القطب الأسفل، والعرب تسمي الجنوب يمانية؛ لأنها تأتي من ناحية اليمن.

* الصَّبَا؛ تأتي من وسط المشرقين، من تلقاء الكعبة؛ أي أنها تستقبلها إذا هبت، ويقال لها: القبول، وتسميها العرب شرقية؛ لأنها تأتي من مطلع الشمس.

* الدَّبَر؛ تأتي من وسط المغربين، من دبر الكعبة.

وكل ريح تجيء بين مهبي ريحين؛ فهي نكباء⁽⁶⁾.

(1) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عذب).

(2) انظر: المصدر نفسه، مادة (أج).

(3) انظر: المصدر نفسه، مادة (ضح).

(4) انظر: المصدر نفسه، مادة (غمر).

(5) انظر: المصدر نفسه، مادة (أسن).

(6) انظر: ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم (ت 276 هـ): الأنواء في مواسم العرب، منشورات وزارة الثقافة

والإعلام، بغداد، 1988، ص 162-164. وانظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (شمل، جنب، صبا، دبر، نكب).

– البرق، ومفرداته، ومنها:

* الخُلب؛ الذي ليس فيه مطر.

* الوميض؛ الضعيف منه.

* المَصع؛ السريع الخفيف المتقارب.

* الوليف؛ الذي يلمع لمعتين⁽¹⁾.

لعل أكثر المفردات دوراً في المعاجم العربية، هي مفردة الماء، وما يتعلق بها، وما تستدعيه من ألفاظ، ولا غرابة في ذلك، فالماء عماد الحياة، والأساس الذي تقوم عليه حياة الكائنات الحية، كما يشهد على ذلك علم العرب الواسع بالمطر والأنواء، وما خلفوه في هذا الباب من ثروة لغوية كبيرة، وما كان للشعراء من وقفات طويلة مع المطر وترقبه، وتتبع مواطن سقوطه، والاستبشار بنزوله؛ لما يخلفه من خير، وخصب في صحراء تتسم بالجذب، والقحط، فبات يشكل ثمينة رئيسة في أشعار الجاهليين بصورة خاصة، ولدى الشعراء في العصور المتعاقبة بصورة عامة.

ج. الماء في الدراسات الأدبية القديمة والحديثة:

عنيت الدراسات الأدبية القديمة، والحديثة منها بالماء/ المطر عناية خاصة؛ نظراً لأهميته

في حياة الإنسان، والحيوان، والنبات.

– الدراسات الأدبية القديمة:

تتبعه اللغويون، والأدباء العرب القدامى إلى أهمية المطر في الشعر العربي القديم؛ لذا خصوه بكتب، وصحف كثيرة تعنى؛ بشرح ألفاظه، وتفسير معانيه، وتبيان أحواله، وأسمائه،

(¹) انظر: المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (ت 421 هـ): كتاب الأزمنة والأمكنة، ضبطه: خليل

منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996، ص 336 – 339. وانظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة

(خلب، ومض، مصع، ولف).

وصفاته، وأشكاله، وما يتبعه من؛ سحب، وثلج، وبرد، وريح، ورعد، وبرق، وكسوف، وأنواء، وخصوا الأنواء بنصيب كبير من كتب المطر، وقد ضاعت كثير من هذه الكتب، والصحف، ولم يبق منها إلا النزر اليسير، ومنها:

- كتاب الأنواء للدهني: معاوية بن عمار العبدي (ت 145هـ). وهو من الكتب التي عرفت بها يد الزمان، ولم يبقَ منها إلا أسماء مجردة تكشف عن علم ضاع، واندثر، وهذا الكتاب مما ضاع، وفقد للأسف⁽¹⁾.

- كتاب الأنواء لابن عمار: إسماعيل بن عمار بن عيينة الأسدي (ت نحو 157هـ). وهو من الكتب التي عرفت بها يد الزمن⁽²⁾.

- كتاب المطر لأبي زيد الأنصاري: سعيد بن أوس (ت 215 هـ). وهو من الكتب التي عرفت بها يد الزمن⁽³⁾.

- كتاب مياه العرب للأصمعي: أبي سعيد عبد الملك بن قُريب (ت 216هـ). وهو من الكتب التي عرفت بها يد الزمن⁽⁴⁾.

- كتاب الخصب والقحط للسجستاني: أبي حاتم سهل بن محمد (ت 250هـ). وهو في حكم الكتب المفقودة، التي لم تفلت من قبضة الضياع⁽⁵⁾.

(¹) انظر: أبو سويلم، أنور: المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار، عمان، دار الجيل، بيروت، 1987، ص 12.

(²) انظر: المصدر نفسه، ص 12.

(³) انظر: أبو سويلم، أنور: المطر في الشعر الجاهلي، ص 12.

(⁴) انظر: المصدر نفسه، ص 12.

(⁵) الخطيب، أبو الحسن عبدالله: أبو حاتم السجستاني حياته وآثاره، دار الهداية للطباعة والنشر، بيروت، 1985، ص 71.

- كتاب الأمطار والرياح وتغير الأهوية لأبي معشر: جعفر بن محمد البلخي المنجم، (ت 272هـ)، تحقيق: عزة حسن، دار سمير، دمشق، 1964¹.

- كتاب الأنواء في مواسم العرب، لابن قتيبة: أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت 276هـ)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1988.

- وصف المطر والسحاب وما نعتته العرب الرواد من البقاع، لابن دريد الأزدي: أبو بكر محمد ابن الحسن (ت 321هـ)، تحقيق: عز الدين التتوخي، دمشق، 1963.

- كتاب الأزمنة والأمكنة للمرزوقي: أبي علي أحمد بن محمد بن الحسن (ت 421هـ)، ضبطه: خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996.

- الدراسات الأدبية الحديثة:

تناولت الدراسات الأدبية الحديثة الماء / المطر، ومفرداته في كثير من الأبحاث، والدراسات الأكاديمية، بعضها خصص للحديث عن الماء/ المطر، وبعضها الآخر جاء الحديث فيها عنه، ضمن الحديث عن الشعر الجاهلي قضاياه، وموضوعاته الفنية، أو الطبيعة في الشعر الجاهلي ومنها:

- ابن خفاجة والبحر دراسة في شعر البحر عند ابن خفاجة: مصطفى محمود الحلوة، مركز المعتصم للكمبيوتر، إربد، 1995.

- رمز الماء في الأدب الجاهلي: ثناء أنس الوجود، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

(¹) انظر: أبو سويلم، أنور: المطر في الشعر الجاهلي، ص 12-16.

- الماء في الشعر الجاهلي: إحسان يعقوب حسن خضر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الإسكندرية، الإسكندرية، 1982.
- الماء في شعر البحتري، وابن زيدون "دراسة موازنة": رائدة زهدي رشيد حسن، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2009.
- شعرية الماء، مقالات في الشعر: ياسين النصير، آفاق النقد، مصر، 2005.
- رمزية الماء في التراث الشعري العربي: دراسة سيميائية: عزيز العريايوي، دار الثقافة والاعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2015.
- المطر في الشعر الجاهلي: أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، دار الجيل، بيروت، 1987.
- الماء في آيات القرآن الكريم: فاطمة محمد عايد عبيدية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، 2003.
- صورة المطر في المقدمات الطللية الشعر الجاهلي أنموذجاً: رجاء لازم رمضان، مجلة الأستاذ، العراق، ع 202، 1433هـ، 2012م.
- ألفاظ الماء وما يدل عليه في نصوص من التنزيل - دراسة دلالية -: صلاح الدين سليم محمد، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، بغداد، مج 9، ع 4، 2010.
- جماليات تشكيل الصورة في وصف امرئ القيس للمطر: عبدالله حسن محمد إدريس، مجلة أماراباك الأكاديمية الأمريكية للعلوم والتكنولوجيا، مج 4، ع 11، 2013.
- هذا نزر يسير من هذا الضرب من الدراسات الأدبية التي أفدنا منها، وسنفيد منها أيضاً في الفصول اللاحقة من هذه الدراسة.

الفصل الأول

الماء في تشكيل لغة ابن خفاجة وصوره الشعرية

أولاً: الماء في تشكيل لغة ابن خفاجة الشعرية.

ثانياً: مكونات الصورة الشعرية التي تعتمد على الماء في التشكيل.

مدخل:

الصورة الفنية لغة المبدع العليا، ولا سيما الشاعر؛ إذ تكشف عن أصالته، وعمق تجربته، ويصب فيها عواطفه وانفعالاته، ورؤاه وأفكاره التي تختلج في ذاته تجاه العالم الخارجي، الذي يحيط به، ثم يقدمها للمتلقي، ليشاركه بعض مشاعره، وأحاسيسه؛ فهي: "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"⁽¹⁾؛ إذ يختزل فيها الشاعر كل علاقاته بما حوله من الأشياء، بصفاتها من أعقد التراكيب اللغوية، وأشدّها تكثيفاً، ويمتزج فيها العنصر الفني، والجمالي، والفلسفي. وتتمثل أهميتها في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وأيضاً في الطريقة التي نتفاعل بها مع ذلك المعنى، ونتأثر به. إنها لا تشغل الانتباه بذاتها، إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى، الذي تعرضه، وتفجّونا بطريقتها في تقديمه⁽²⁾، فالصورة جزء رئيس من بنية القصيدة، ومقوم مهم من مقوماتها الجمالية، ودراسة النص الشعري بمعزل عنها، تظل دراسة ناقصة وجزئية، مهما كانت الدراسة عميقة؛ لأنها بمثابة لحمة النص، وسداه، إن أولى مهامها؛ تجسيد تجربة الفنان، ورؤاه، وتعميق إحساسه بالأشياء، ومساعدته على تمثيل موضوعاته تمثلاً حسيّاً، فضلاً عن تواصله مع العالم الخارجي.

إذن، ف "الشاعر - أو المبدع بوجه عام - حينما يبدع صوره الشعرية، فإنه بذلك يجعل أحلام يقظته، وصوره المتخيلة المسكوت عنها، مكتوبة، ومنطوقة، أو حتى مصورة؛ أي معبر عنها بالألوان. ومن ثم، فالمصور بفرشاته، والشاعر بقلمه، يجلبان ذكرياتهما، وأحلام يقظتهما،

(1) دي لويس، سيسل: الصورة الشعرية، تر: أحمد الجنابي وآخرون، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص 35.

(2) انظر: عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص 327 - 328.

وصورهما المتخيلة إلى الحضور... فالفنان حينما يفتح... على العالم، فلا يعني ذلك أنه يشارك في وجود هذا العالم، بل يجدد، ويجلب هذا التجدد للعالم في الصورة الفنية⁽¹⁾.

وبما أن الصورة الفنية تجسد التجربة الشعورية للشاعر، فيها ينماز الشعراء، ويتفاوتون فيما بينهم في نضجها، وعمقها، ودرجة إحياءاتها، وتأثيرها في المتلقين، ونظرًا لأهميتها في النص الشعري، بصفتها المعادل الفني لرؤية الشاعر، وأفكاره، فقد جعلها النقاد محط عنايتهم، وأهم البؤر التي تسلط الضوء على ذات الشاعر من جهة، وعلى من حوله من جهة أخرى؛ فهي تشكيل لغوي فني "يتكون من مجموعة من العناصر، وهي تقاطع لمجموعة من العلاقات التعبيرية، والفنية، وتعكس من خلال اتحاد عناصرها الذاتية، والموضوعية، وتداخلها، وتكاملها، تصوّر فرد، أو فئة، أو مجموعة في فترة معينة، وتكشف من خلال تكثيفها للتجربة الذاتية، وتجسيدها لها عن تجارب متعددة، لها امتدادها التاريخي، وعمقها الإنساني"⁽²⁾.

وتتكي الصورة الفنية - أيضًا - على الخيال، فمزية الصورة الشعرية، إنها إبداع الذات، من عالم الشاعر نفسه، ومن صناعه؛ إذ تركز على البعد الجمالي في علاقة الإنسان بالعالم، علاوة على أنها تضيف إلى الانطباع الحسي، والإدراك العقلي، والإحساس الإنساني عالمًا جديدًا يجمع بينها كلها، وهو عالم الصورة⁽³⁾.

وقد استخدم ابن خفاجة لفظة الماء، ومتعلقاتها استخدامًا لافتًا، بكل حمولاتها الفنية، والجمالية، والإيحائية؛ إذ مثلت محورًا مؤثرًا في عملية إبداعه، ووعاءً فنيًا قادرًا على استيعاب

(1) الإمام، عادة: باشلار جاستون جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2010، ص 378.

(2) العساف، عبدالله خالد: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة، دمشق، 1996، ص 39.

(3) حفني، حسن: عالم الأشياء أم عالم الصور، مجلة فصول، منشورات الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ع 62، ربيع وصيف 2003، ص 25.

الدقات الشعرية التي كانت تتفجر داخله، فمن خلالها كان يعيد تشكيل العالم المحيط به، فيبقى الماء بما ينطوي عليه من دلالات، وإيماءات شاهدة حيًا على تغير الحياة، وتبدل الأزمنة.

ويبدو شاعرنا في توظيفه للماء في شعره نموذجًا مغايرًا لغيره من الشعراء؛ يجعلك - وأنت تقترب من ديوانه الشعري - تتصهر بالحس الجمالي في إدراكه للطبيعة المحيطة به التي مزج روحه بروحها، وبادلها الشعور، بله الحب، والعشق، فكانت ملأًا يسكب فيه ذاته، ويسقط عليها معاناته، وحالته النفسية التي يعتريها الفرح والسرور تارة، والأسى والحزن تارة أخرى.

وقد مثل الماء - إلى حد معقول - صدى لعاطفة شاعرنا؛ إذ كانت دلالة الماء - في شعره - تتغير تبعًا للسياق، والأثر النفسي، والتحول، والتغيير؛ ونقصد بهذا التحول، والتغيير؛ هو تغير حضور الماء تبعًا لتغير أمور وثيقة الاتصال به، مثل التجربة الشعرية، والمعاناة الداخلية التي تتفاوت بين الحين والآخر، ولعلنا نزعّم أن ابن خفاجة، استطاع نقل هذه المعاناة التي يعتورها القلق، والاضطراب، والخوف، في أكثر الأحيان، من خلال تجربته الشعرية المائية.

واستئناسًا بما سبق الحديث عنه، سيعالج الباحث في هذا الفصل: الماء في تشكيل لغة ابن

خفاجة الشعرية، ومكونات الصورة الشعرية التي تعتمد على الماء في التشكيل.

أولاً: الماء في تشكيل لغة ابن خفاجة الشعرية

يشكل الماء، ومتعلقاته حضوراً بارزاً في شعر ابن خفاجة؛ إذ يمتزج بالنسيج الفني للنص الشعري بصورة فاعلة وجزلية، تتناغم، وتتسجم، وتجربته العميقة بكل إحياءاتها، ودلالاتها، وإيقاعاتها، وشفافيتها، وسحر لغتها.

ولعل المتأمل في المعجم المائي، يظهر مدى توافر هذه المفردة، وما تستدعيه في أشعاره، بوصفها إحدى البنى الأساسية التي تنهض عليها رؤيته الشعرية، وصوره الفنية؛ إذ تتعقد فيها الصلة بين الشاعر، والطبيعة بكل عناصرها، وتمظهراتها، وبطبيعة الحال، فقد أضفى عليها طابعه الفني على مستويي التعبير، والتشكيل.

اتخذت لفظة الماء، ومتعلقاتها في شعر ابن خفاجة مسارين، الأول أنها جاءت بلفظها الصريح / الحرفي، بصفتها مادة الحياة، وأصل الكون، ومنها جُعِلَ كل شيء حيّ.

يقول متغنياً بجمال الأندلس⁽¹⁾: (من البسيط)

يَا أَهْلَ أَنْدَلُسٍ لِلَّهِ دَرْكُكُمْ مَاءٌ وَظِلٌّ وَأَنْهَارٌ وَأَشْجَارُ
مَا جَنَّةُ الْخُلْدِ إِلَّا فِي دِيَارِكُمْ وَهَذِهِ كُنْتُ لَوْ خَيْرْتُ أَخْتَارُ
لَا تَتَّقُوا بَعْدَهَا أَنْ تَدْخُلُوا سَقَرًا فَلَيْسَ تُدْخَلُ بَعْدَ الْجَنَّةِ النَّارُ

ولا غرابة في وصفه الطبيعة الأندلسية بهذه الصفات، فهي كما ينقل المَقْرِي: "تغلب عليها المياه الجارية، والشجر، والثمر"⁽²⁾، ولا سيما جزيرة شُقْر التي عاش فيها شاعرنا، فنهج شقْر يحيط بها إحاطة السوار بالمعصم⁽³⁾.

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص 364.

(2) المَقْرِي، أحمد بن محمد (ت 1041هـ): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968، ج1، ص 211.

(3) انظر: ابن خاقان: قلائد العقيان، ج3، ص 951.

قدم لنا ابن خفاجة في نصه السابق لوحة جميلة - بكل خيوطها، وألوانها، وظلالها للطبيعة الأندلسية؛ إذ الأنهار الجارية، والظلال الوارفة، والأشجار ذات الثمار اليانعة، ما جعلها جنة الخلد، بل ذهب إلى أكثر من ذلك، وهو أنه لو خُيّر بين الأندلس، وجنة الخلد لاختار الأندلس؛ ولذلك لا يخشى، أن يدخل بعد هذه الجنة النار.

شكلت لفظة الماء، وما استدعته: (ظل/ أنهار/ أشجار) نسيجاً رئيساً في اللوحة الشعرية السابقة، بدأت خيوطها بالمدخل الإنشائي في البناءين الندائي والتعجبي/ يا أهل أندلس/ لله دركم!، ليس الهدف منه لفت انتباه الأندلسيين إلى ما هم فيه من نعم وخير، فهذا - كما يقول المنطقة - تحصيل حاصل، ولكن - ربما - يحمل هذا المدخل حالة القلق أو التوتر الذي يعتري الشاعر في كل لحظة، بأن هذه الأرض التي حباها الله أبهى الصور، وأجمل المناظر؛ هي محط أنظار الأعداء ومكائدهم الخبيثة الحثيثة، هل هو استشعار عن بعد من قبل شاعر عرف بطول التأمل وإطالة التفكير فيما حوله؟ ربما يكون ذلك.

فالفصل بين المعنى التأملي، الذي ينضوي عليه هذا النص، والواقع الحزين، الذي يختفي بين ثناياه، يعيق المعنى العميق الذي أشرنا إليه، ولعلّ ما يقوي ما ذهبنا إليه المعنى المتضمن في البيتين الثاني، والثالث، الذي يشي بالتمسك بوطنه، والمحافظة عليه من جهة، والخوف عليه من الدسائس، والكيد من جهة أخرى.

ويقول في وصف شجرة نَارَنج⁽¹⁾: (من المتقارب)

أَلَا أَفْصَحَ الطَّيْرُ حَتَّى حَطَبَ وَخَفَّ لَهُ الْغُصْنُ حَتَّى اضْطَرَبَ
فَمِلَ طَرَبًا بَيْنَ ظِلِّ هَفَا رَطِيبٍ وَمَاءٍ هُنَاكَ انْتَعَبَ

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص 68.

وَجُلٌ فِي الْحَدِيقَةِ أُخْتُ الْمُنَى وَدِنٌ بِالْمُدَامَةِ أُمُّ الطَّرَبِ⁽¹⁾

فصورة الماء المنثعب من أرض الحديقة جلية، كما يتبدى ذلك في البيت الأول، ولعل لفظة (انثعب) توحى بأن الماء يتفجر من باطن هذه الحديقة، ثم يجري في مسيل مخصص له⁽²⁾، كما أن جرسها يومئ بالتفجر، والسيلان بقوة⁽³⁾.

يلحظ أن الشاعر لا يرى صورة الماء مكتملة الحثيات إلا وهي مقترنة بالخمير، بجامع التشاكل في الصفاء، والعذوبة، وكسر حدة الظمأ الحسي والنفسي كما يزعم محتسو الخمر، علاوة على أن مجلس الشراب لا يحلو، ولا يطيب، إلا بآثافيه الثلاث: الماء، والمدام، والظل. ولذلك حشد مجموعة من الدوال: (الطير / الغصن / ظل / ماء / الحديقة / المدامة) يكتنفها حس ممزوج بغنائية وجدانية عالية، يفضي بنا إلى دلالات استاطيقية / جمالية، تضافرت الدوال السابقة على تشكيلها بأدق تفاصيلها، ومدلولات شعرية تنبئ بالإحساس بالفقد، أو الرحيل، كما توحى الدوال المفعمة بالحركة والاضطراب: (اضطرب / انثعب / الطرب). ولعل الروي الساكن بحرف الإطباق (الباء)، يشي بهذا الإحساس الداخلي للشاعر، كما يشكل جسر عبور للمتلقي للإفضاء إلى البنية العميقة للنص، فابن خفاجة حريص على انتقاء ألفاظه، واختيار معانيه بما يتلاءم وتجربته الشعرية، فالعمل الشعري حسب رأي جيرار جينيت (Gerar Genette): "إبداع ذو وظيفة جمالية"⁽⁴⁾.

(1) دَنّ: اتخذها ديناً وعادة، أي جعلها دائماً شرباً له. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (دَنّ).

(2) انظر: المصدر نفسه، مادة (ثعب).

(3) انظر: ابن فارس، أبو الحسين أحمد (ت 395 هـ): معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، مادة (ثعب).

(4) بارت، رولان، وجيرار، جينيت: من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2001، ص 77.

ويقول في وصف ثمر النارج في أغصانه⁽¹⁾: (من الطويل)

وَمَحْمُولَةٍ فَوْقَ الْمَنَاكِبِ عِزَّةٌ لَهَا نَسَبٌ فِي رَوْضَةِ الْحَزَنِ مُعْرِقٌ⁽²⁾

رَأَيْتُ بِمَرَاها الْمُنَى كَيْفَ تَأْتَقِي وَشَمَلَ رِيَّاحِ الطَّيِّبِ كَيْفَ تَفَرِّقُ

يُضَاحِكُهَا ثَغْرٌ مِنَ الشَّمْسِ وَاضِحٌ وَيَلْحَظُهَا طَرْفٌ مِنَ الْمَاءِ أَزْرَقُ

وَتُجَلَّى بِهَا لِلْمَاءِ وَالنَّارِ صُورَةٌ تَرُوقُ فَطَرْفِي حَيْثُ يَغْرَقُ يُحْرِقُ

هذا النص مشحون بالانفعالات، والصور، والأفكار: صورة ثمر النارج المحمول على المناكب عزة/، وصورة شجرة النارج التي تضرب بجذورها في أعماق الأرض /، وصورة الشمس وهي تلامس بأشعتها الذهبية محيا ثمار النارج الذهبي، ويغلب على هذه الصورة تقانة الأنسنة: يضاحكها ثغر من الشمس واضح / ويلحظها طرف من الماء أزرق / فطرفي حيث يغرق يحرق. والأنسنة كثيرة الشيوخ في الشعر، لا سيما في آثار الرومنسيين، الذين كانوا يتخيلون الطبيعة: في جبالها، وأشجارها، وصخورها، وأنهارها، وبحارها... كائنات تشاركهم مشاعرهم القلبية، فتحزن لحزنهم، وتفرح لفرحهم⁽³⁾.

فقد أنسن الشاعر الماء، وهو محط عناية الباحث في هذا الفصل، فجعله إنساناً له طرف أزرق يلحظ ثمر النارج، وهو يتراقص على صفحته، كما جسم الماء والنار، فجعلهما مادتين تجلوان ثمار النارج، فتبدو صورتها أكثر جلاء، وأشد بهجة، بحيث تروق الناظر، وتخلب لبه ببهاؤها وصفائها، وحسن لونها.

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص 70.

(2) الحزن: ما غلظ من الأرض. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (حزن).

(3) انظر: مجدي، وهبة، وكامل، المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 102.

ويجمع الشاعر بين التضاد المعنوي: الماء/ النار؛ ليجلي نضارة هذه الثمار، ونضجها، وطيب مذاقها، ولعل تكرار لفظة الماء مرتين في النص السابق، علاوة على أهميته كأحد العناصر الرئيسية في إنبات الأشجار، والنبات، قد منحت النص جرساً موسيقياً عذباً، يضاهي عذوبة الماء ورقته.

أما دلالة صورة الماء، وإحياءاتها في هذا النص، فهي دلالة نفسية، ونتاج إبداعي للشعور، ووسيلة لتحريره، وإطلاقه من قيوده. وهذا شأن الشعر؛ لأن النفس تجري فيه طبقاً لسجيته، بعد أن تتفك عنها قبضة الواقع، والعقل، واليقظة⁽¹⁾، فابن خفاجة يتماهى مع الطبيعة بكل مظاهرها إلى حد الاستغراق، ولذلك تأتي صورته بمحمولاتها: النفسية والشعورية، لتشف عن قيم جمالية، وفنية، متميزة، فعلى الرغم من أنه يمتح من واقع، ويعبر عنه تعبيراً فنياً دقيقاً، كما يتبدى في النصوص السابقة سواء أكانت هذه النصوص نتاج اللحظة، أو تصويراً للواقع الموضوعي بعد الانصراف عنه، يبقى ذلك جزءاً من شخصيته، وجانباً من فلسفته ورؤاه، ولعل هذا كما نرى ما يميز ابن خفاجة، ويجلي فرادته بين شعراء الطبيعة - على الأقل - في الشعر الأندلسي.

ويقول في وصف صفرة الشراب وبياض الحباب⁽²⁾: (من الكامل)

خُذْهَا كَمَا أَطْلَعْتَ إِلَيْكَ عَرَارَةً مُفْتَرَّةً عَنْ لَوْلُؤِ الْأَنْدَاءِ⁽³⁾

صَفَرَاءَ فِي بَيْضَاءَ تَحْسَبُ أَنَّهَا شَمْسُ الْعَشِيَّةِ فِي قَرَارِ الْمَاءِ

(¹) انظر: صالح، بشرى موسى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 49.

(²) ابن خفاجة: ديوانه، ص 250.

(³) عرارة: نبات طيب الرائحة، والجمع عرار. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عر).

صورة لونية، مفعمة بالألوان: عرارة مفترية / لؤلؤ الأنداء / صفراء / بيضاء / صفرة شمس العشية / زرقة الماء تعكس أمشاجاً من الألوان "توسع مدى الرؤية في الصورة الشعرية، وتساعد على تشكيل أطرها المختلفة، بما تحمل من طاقات إيحائية، وقوى دلالية، وبما تحدثه من إثارات حسية، وانفعالات نفسية في المتلقي"⁽¹⁾. شكلت لفظة الماء بنية أساسية في هذه اللوحة الشعرية، فهي بمثابة الخلفية التي أطرت لهذه اللوحة، وجلّت أبعادها، ولدى التوقف عند بنيتها السطحية، يبدو أنها مفردة مسطحة مفرغة من أي شحنة انفعالية إيجابية، ولكن بنيتها العميقة، تشير إلى انفعال عاطفي عميق، يتضمن الإحساس بالنشوة والسعادة، والرغبة في إسقاط نوازع مكبوتة، تنغياً الانطلاق، والتحرر من قيود الذات / الأنا؛ لتحقيق رغبتها العارمة، وتتناغم وحالة الظمأ، والنشوة في تعاطي رحيق السلافة.

ويقول من قصيدة، يصور فيها منزله، وقد أصابه مطر توالى، ثم ترادف، وتكاثف حتى تجاوز المقدار، وعاث فخرّب الديار، وذلك في سنة إحدى وثمانين وأربع مائة⁽²⁾: (من الطويل)

أَمَّا وَمَسِيلِ سَائِلِ الْغَيْثِ كَالسَّطْرِ يَوْمٌ قَرَارًا دَائِرِ الْمَاءِ كَالْعَشْرِ⁽³⁾

وَقَدْ غَمَرَ الْقَيْعَانَ مَاءً مُصَنَّدَلٌ كَمَا أَثْرَعَ السَّاقِي الرُّجَاةَ بِالْخَمْرِ⁽⁴⁾

لَقَدْ أَبْتُ بَيْنَ الرَّعْدِ وَالْقَطْرِ أَشْتَكِي بِسَمْعِي مِنْ وَقْرِ وَظَهْرِي مِنْ وَقْرِ⁽⁵⁾

وَهَا أَنَا مَبْلُولُ الْجَنَاحِ مِنَ الْحَيَا بِصَوْبٍ وَمَدْعُورُ الْفِرَاحِ مِنَ الْوُكْرِ⁽⁶⁾

(¹) شنوان، يونس: اللون في شعر ابن زيدون، منشورات جامعة اليرموك، إربد، 1999، ص 5 .

(²) ابن خفاجة: ديوانه، ص 307 – 308 .

(³) العشر: أي تكرر، من عشر الحمار، كرر النهيق، والغراب كرر النعيق. انظر ابن منظور: لسان العرب، مادة (عشر).

(⁴) مصنذل: طيب الرائحة، والصنذل: خشب طيب الرائحة. انظر: المصدر نفسه، مادة (صنذل).

(⁵) وَقَر: الثقل في السمع. وَقَر: الحمل الثقيل. انظر: المصدر نفسه، مادة (وقر).

(⁶) الحيا: المطر الكثير. انظر: أبو زيد، سعيد بن أوس الأنصاري (ت 215 هـ): كتاب المطر (ضمن البلغة في شذور اللغة، وهي مجموعة كتب ورسائل) شرحها: أوغست هنفر، ولويس شيخو، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 2، 1914، ص 103 – 104.

بِدَارٍ سَقَّتْهَا دِيْمَةٌ إِثْرَ دِيْمَةٍ فَمَالَتْ بِهَا الْجُذُرَانُ سَطْرًا عَلَى سَطْرٍ

فَمِنْ عَارِضٍ يَسْقِي وَمِنْ سَقْفٍ مَجْلِسٍ يُغْنَى وَمِنْ بَيْتٍ يَمِيلُ مِنَ السُّكْرِ⁽¹⁾

تبطن لفظة (الماء)، ومتعلقاتها: (مسيل / الغيث / القيعان / الرعد / القطر / الحيا / ديمة / عارض) دلالات سيكولوجية عميقة مغايرة - تمامًا - لدلالاتها السطحية، فإذا كانت صورة الماء في النصوص السابقة تمثل بصورة عامة التفاؤل والسعادة، والأمل والخير، ومادة للحياة، فإنها في هذا النص تجسد صورة الدمار والهلاك، ومادة الموت، وهما صورتان متضادتان: نعمة، وحياة، وخير / ونقمة، وعذاب، ورعب، وخوف. وحتى تكتمل الصورة السالبة للماء في هذا النص، فقد حشد الشاعر بعض متعلقاته: مسيل سائل، وقد استخدم الشاعر صيغتي الصفة المشبهة / مسيل، واسم الفاعل / سائل؛ ليوحي بتتابع المطر، وشدته، وقوته، وكما تشير أيضًا الدوال: (كالسطر / غمر / القيعان / الحيا / ديمة / عارض)، وأما استدعاؤه للفظتي (الرعد / وَقر)؛ فللدلالة على الخوف، والرعب، والخشية من هذا المطر النازل بغزارة، وهو ما أعقبه - بطبيعة الحال - الدمار، والخراب لمنزله.

وتكشف البنية التكرارية للفظه الماء في قوله: "دائر الماء كالعشر / ماء مصندل" عن تناقض يبدو للوهلة الأولى، فكيف يكني بقوله: "دائر الماء كالعشر" عن توالي نزول المطر وتتابعه؟ وهو ما ينذر بالدمار والهلاك، ثم يصفه بقوله: "ماء مصندل"، وهو ما يوحي بالخير والبركة والعطاء، ويمكن تجاوز هذه الثنائية الضدية التي تجمع بين الإحساس بسلبية العلاقة مع الماء، والشعور بإيجابيته؛ وذلك من خلال النظر إلى طبيعة العلاقة الجدلية التي يقيمها ابن خفاجة بين قوى الطبيعة، وبين الإنسان؛ إذ يؤكد عبرها معنى الخير، والجمال، وغلبتهما جانب الشر، وهو

(1) عارض: السحابة تراها في ناحية السماء. انظر: أبو زيد: كتاب المطر، ص 110 .

ما يعلي من قيمة الحياة، ويعزز من شأنها، فلا يعدم فرجة أمل، أو بارقة تفاؤل حتى في أشد الحالات حرجًا وضييقًا. أو هل يقيم شاعرنا معادلا فنيًا بين ما يشعر به من قلق واضطراب، وبين ما يشاهده في الطبيعة من الخيرية، وما يبعث على الأمل والتفاؤل؟ كما يتبدى في الدوال: (ماء / مصندل / وديمة) التي كررها مرتين؛ ليتجاوز حالته المضطربة، ربما يكون هذا أو ذاك.

وحتى تكتمل الصورة التي رسمناها للمسار الأول الذي أشرنا إليه سابقًا، وهو الاستعمال الصريح/ الحرفي، ينبغي أن نتلمس هذا المسار في متعلقات الماء.

يقول الشاعر في وصف عارض برد⁽¹⁾: (من الطويل)

أَلَا نَسَخَ اللَّهُ الْقِطَارَ حِجَارَةً تَصُوبُ عَلَيْنَا وَالْغَمَامَ غُومًا⁽²⁾

وَكَانَتْ سَمَاءُ اللَّهِ لَا تُمَطِّرُ الْحَصَى لِيَالِي كُنَّا لَا نَطِيشُ حُلُومًا⁽³⁾

فَلَمَّا تَحَوَّلْنَا عَفَارِيْتَ شِرَّةٍ تَحَوَّلَ شُؤْبُوبُ الْغَمَامِ رُجُومًا⁽⁴⁾

تمثل هذه المقطوعة وحدة دلالية نفسية، وأيضًا وحدة جمالية وإيقاعية، تتسرب دلالة مفرداتها في جميع شرايين النص، وتكشف عن مشاعر الخوف، والرعب، والحزن: (القطار / حجارة / الغمام غومًا / عفاريت شرة / الغمام رجومًا)، وتمتزج فيه الأزمنة امتزاج المقدمات بالنتائج: (نسخ / تصوب / لا تمطر / لا نطيش / تحولنا / تحول).

إن هذه الحالة جعلت الذات الشاعرة تخلق صورًا تشبيهية، واستعارية، ومجازية، وتشكيلات لغوية، توحى بالقلق، والتوتر: (القطار حجارة / الغمام غومًا / لا تمطر الحصى / عفاريت شرة

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص75.

(2) القطار: المطر. غوم: جمع غم، أي ما أهم الإنسان. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قطر، غم).

(3) طاش عقله: خفّ وتشتت. انظر: المصدر نفسه، مادة (طاش).

(4) شوبوب: قليل المطر، الدفعة منه. شرة: شر. انظر: المصدر نفسه، مادة (شوب، شر).

/ الغمام رجوما)، وفيه - كذلك - ترحال للنص القرآني: ﴿وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصْبِيحٍ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا

لِّلشَّيَاطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ﴾⁽¹⁾ ، وهذا الامتصاص، أضفى على النص إحياءات إيقاعية،

ودلالية توحى بالخوف، والتوتر اللذين يتغلغلان في أعماق الشاعر، ويصحبانه في حله، وترحاله.

استخدم الشاعر لفظة الماء / القطار ومتعلقتهما: الغمام / شؤبوب استخدامًا حقيقيًا، ولكنه

لا ينقل واقعًا نقلًا حرفيًا، بل هو - في النهاية - مشهد أنتجته ملكة الخيال المبدعة التي أبرزت

علاقات جديدة بين عناصر متباعدة، ومتافرة، فالقطار يحاكي الحجارة في حجمه، وشدة تأثيره،

والغمام الذي يبعث على الخير، والعطاء يضحى غمًا، ونحن عفاريت شريرة، ترجمنا الغمام

بشبهها/ البرد عقابًا لنا. فالتخيل ملكة أدبية، تعين الأديب عامة، والشاعر خاصة على تأليف

الصور، وتشكيلها بعد مزجها بعواطفه، ومشاعره، وأحاسيسه⁽²⁾، فابن خفاجة استطاع أن يقيم

معادلًا فنيًا بين ما يعتور في نفسه من هموم، وأحزان، وقلق، وتوتر، وبين المشهد الذي صورته،

وذلك من خلال الصور البيانية التي تمت الإشارة إليها آنفًا، كما في قوله (والغمام غموما)،

فتصوير السحاب، وما يهطل منها من مطر، وبرد بالغموم انزياح تركيبى عن اللغة العادية إلى

اللغة الشعرية التي يشكلها الشاعر في ذاته، قبل أن ينطق بها؛ وذلك من خلال ملكة التخيل

المبدعة والخلقة التي تجعل المبدع يرى الأشياء في الطبيعة أكثر وضوحًا، وحدة، وصفاء⁽³⁾.

ويقول في وصف نهر⁽⁴⁾: (من الكامل)

لِلّهِ نَهْرٌ سَالٌ فِي بَطْحَاءٍ أَشْهَى وَرُودًا مِنْ لَمَى الْحَسَنَاءِ

(1) الملك، الآية 5.

(2) انظر: ضيف، شوقي: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، (د.ت)، ص 167 .

(3) انظر: النويهي، محمد: بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، معهد البحوث والدراسات العربية، مطبعة

الرسالة، بيروت، 1967، ص 13.

(4) ابن خفاجة: ديوانه، ص 356 - 357 .

مُتَعَطِّفٌ مِثْلَ السَّوَارِ كَأَنَّهُ وَالزَّهْرُ يَكْنُفُهُ مَجَرٌّ سَمَاءِ
قَدْ رَقَّ حَتَّى ظَنَّ قَوْسًا مُفْرَعًا مِنْ فِضَّةٍ فِي بُرْدَةٍ خَضْرَاءِ
وَعَدَتْ تَحْفُ بِهِ الْغُصُونُ كَأَنَّهَا هُذْبٌ تَحْفُ بِمُقْلَةٍ زَرْقَاءِ
وَلَزِيْمًا عَاطَيْتُ فِيهِ مُدَامَةً صَفْرَاءَ تَخْضِبُ أَيْدِيَ النَّدْمَاءِ
وَالرَّيْحُ نَعَبْتُ بِالْغُصُونِ وَقَدْ جَرَى ذَهَبُ الْأَصِيلِ عَلَى لُجَيْنِ الْمَاءِ

أبيات ترسم صورة شهيرة رقيقة أنيقة للنهر، يرق فيها ابن خفاجة، وكأنه يكتب أبياتاً غزلية في محبوب⁽¹⁾، وتنتمي إلى فن الوصف النقلي؛ لأن الوصف النقلي يكون فيه طرفاً التشبيه ماديين؛ أي أن الوصف يتصدى فيه لمظهر خارجي حسي⁽²⁾، وقد أفاد الشاعر من سبعة ألوان في نظم أبياته الستة: فقد استحضر في البيت الأول اللون الأسمر للتعبير عن لون ماء النهر، وجمال الشفاة / وفي البيت الثاني اللون الأبيض إشارة إلى لون المجرة والنجوم التي حولها للتعبير عن الأزهار البيضاء حول النهر / ، واللون الفضي للتعبير عن لون الماء، واللون الأخضر للتعبير عن لون الأعشاب والنباتات المحيطة بالنهر، كما يبدو من البيت الثالث، وفي البيت الرابع يستعمل الشاعر اللون الأزرق للتعبير عن لون الماء، والمقلاة، وفي البيت الخامس يستخدم اللون الأصفر في وصف الخمر، وفي البيت الأخير يفيد من اللون الذهبي لترسيم اصطدام أشعة الشمس الذهبية على الماء الفضي، وقد أراد الشاعر أن يبرز قيمة ذلك النهر من خلال تشبيهه بأثمن الأشياء: الفضة، والذهب⁽³⁾.

(1) انظر: الشكعة، مصطفى: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1979، ص356 .

(2) انظر: حاوي، إيليا: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1967، ص8.

(3) انظر: خصري، زهراء زارع وآخرون: لونيّات ابن خفاجة الأندلسي، مجلة دراسات في اللغة والأدب، إيران، ع 9، ربيع 1391هـ، 2012م، ص 842 .

استحضر الشاعر ثلاثة ألوان لماء النهر: اللون الأسمر / اللون الفضي / اللون الأزرق، وقد تبدو في ظاهرها متناقضة ومتباعدة، والجمع بينها فاسد منطقاً وواقعاً، فكيف يكون الماء أسمرًا، وفضيًا، وأزرقًا في الوقت ذاته؟! وهذا أمر لا يمكن أن يجري من قبل شاعر عرف بدقة المعنى، وحسن اختيار اللفظ، والتصوير البارع الدقيق.

لعل اختلاف زاوية النظر لهذا النهر، وتباين المسافة قربًا، وبعُدًا منه، تجعل لون الماء مختلفًا، فربما نظر الشاعر إلى النهر من مكان عالٍ فيبدو - عندها - لون الماء أسمر، نتيجة انعكاس جوانب النهر وقعره الترابية فيه، فاتخذ لون الماء لون التربة السمراء، وأما اللون الفضي، فقد درج الشعراء والأدباء على وصف الماء بهذه المفردة المعجمية؛ لجامع الصفاء، والنقاء، والنفاسة، في حين أن اللون الأزرق هو لون الماء الطبيعي، وهذا ما يتبدى عن قرب.

يشير النهر إلى الزمن المفضي إلى الزوال؛ لأنه يجري دائمًا إلى الأمام، كما يوحي بمعاني الارتواء الحسي، والروحي، وأسباب الخصب، وقد يحمل في طياته دلالة سلبية تدل على الجفاف، والموت، والاستلاب⁽¹⁾، فبأي المعاني أوحى لفظة (النهر) في هذا النص؟ أهو في صورته الحسية، بمعنى أنه سبب الخصب والحياة، أم أنه يدل على الجفاف والموت والاستلاب؟ ربما يكون ابن خفاجة قصد المعنيين في الآن، فهو سبب الحياة، والخير ما دام ممثلًا بالماء، كما أنه يدل على الجفاف، والموت في حال خلوه من الماء؛ لأن النهر في طبيعته غير دائم الجريان، ولعل هذا الإحساس البعيد هو الذي نميل إليه؛ لما عرف عن شاعرنا من توجس، وخيفة من الموت، والشعور بالغربة النفسية، والروحانية. فابن خفاجة " يرى أن الإنسان يدرك أنه ذات فانية، ويعي بدايته ونهايته"⁽²⁾.

(¹) انظر: أياد مرضية، وبلادي رسول: موتيف النهر والبحر في شعر يحيى السماوي، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، إيران، ع 20، 2013، ص 5.

(²) الشرع، علي: ابن خفاجة وتشكيل النص، الذات تبحث عن نفسها في إطار الزمان والمكان، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، عمان، مج 18، ع 3، 1991، ص 183.

ويقول في وصف سحابة⁽¹⁾: (من الكامل)

وَعَمَامَةٌ لَمْ يَسْتَقِلَّ بِهَا السُّرَى فَمَشَتْ عَلَى الظُّلَمَاءِ مَشَى مُفَيِّدٍ
حَمَلَتْ بِهَا رِيحُ الْقُبُولِ سَحَابَةً سَحَابَةَ الْأَذْيَالِ تُلَمَسُ بِالْيَدِ⁽²⁾
فِي لَيْلَةٍ لَيْلَاءٍ يُلْحَسُ حَبْرَهَا وَهَنَا لِسَانُ الْبَارِقِ الْمُتَوَقِّدِ⁽³⁾
نَسَخَ الضَّرِيبُ بِهَا الظَّلَامَ حَمَامَةً فَأَبْيَضَ كُلُّ غُرَابٍ لَيْلٍ أَسْوَدِ⁽⁴⁾
شَابَتْ وَرَاءَ قِنَاعِهَا لِمَمِ الرُّبَى وَاشْمَطَ مَفْرُقُ كُلِّ غُصْنٍ أَمَلِدِ⁽⁵⁾

إن شكل هذه المقطوعة يبدو خبرياً عادياً؛ بمعنى أن جملها كلها خبرية من حيث الشكل، ولكنها تنتمي إلى لغة أخرى ليست كذلك؛ أي أن الشاعر لم يقصد إلى إخبارنا بأن هذه السحابة مثقلة بالمطر، فهي من ثقل حملتها تحاكي المقيد الذي أعياه القيد، فأبطأ حركته، وقد كرر هذا المعنى في عجز البيت الثاني؛ إذ كَتَى عن امتلائها بالمطر بدنوها من الأرض/ تلمس باليد، ولم يرد أيضاً أن يخبرنا عن برق هذه السحابة المتوقد، وكذا عن الثلج الذي صير كل لون أسود أبيض، وإنما أراد أن يصور ملامح من أعماق سحيفة تسكن في قلبه، وشت بها البنى العميقة للنص، فإذا كان الأسلوب، كما يرى فان دايك "شكلاً متميزاً للاستعمال اللغوي على مستوى الجمل والنص"⁽⁶⁾ فقد حقق ابن خفاجة هذا التميز، فجمله كالخيوط الزاهية في نسيج غاية في الجودة، والإتقان، أو كالألوان المتناغمة في لوحة تخب الألباب، وبالتالي جاء هذا النص متسقاً، ومتناسكاً

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص 193 .

(2) القبول: ريح الصبا. انظر: ابن خالويه، ابو عبدالله الحسين بن أحمد (ت 370 هـ): الريح، قدم له وضبطه: حسين محمد محمد شرف، (د.م)، 1984، ص 66 .

(3) وهن: نحو من نصف الليل. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (وهن).

(4) الضريب: الصقيع. انظر: المصدر نفسه، مادة (ضرب). وقصد به الثلج.

(5) اشمط: اختلط بياضه بسواده. انظر: المصدر نفسه، مادة (شمط).

(6) فان دايك، تون أ: علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، 2001، ص 65.

من خلال حروف الربط، والسياقات التكرارية المعنوية، ومحتملا بالدلالات، والإيحاءات التي تبدو في ظاهرها متناقضة، ومتباعدة، فقد جمع الشاعر بين الغمامة التي توحى بالسود، والقلق، والتوتر، ثم عمّق هذا المعنى بالدلالة المستبطنة من: الظلماء / مشي المقيد / سحابة سحابة الأذيال / ليلة ليلاء / الظلام / ليل أسود / ، وبين الأمل الذي ينبجس من خلال هذا الهم، والغم، الذي توحى به الألفاظ: البارق / ريح القبول / الضريب ببياضه / فابيض / والبياض المتضمن في حمامة / شابت / واشمط. ولكن هذا الأمل يبقى عاجزاً في ظل هذه الظلمات، عن تجاوز حالة الخوف والاستلاب.

إذاً، وظف الشاعر بعض مظاهر الطبيعة الساكنة، والمتعلقة بالماء: الغمامة / سحابة / ريح / القبول / الضريب؛ لسبر أغوار نفسه، والبوح غير المباشر بما يختلج فيها من مشاعر وأحاسيس، وذلك من خلال مجموعة من الإنزياحات التركيبية، والتعبيرية: وغمامة لم يستقل بها السرى / فمشت على الظلماء مشي مقيد / حملت بها ريح القبول سحابة / نسخ الضريب بها الظلام حمامة، عكست طبيعة العلاقة الجدلية بين الأنا / الشاعر، والعالم الخارجي بكل تناقضاته وصراعاته، وقد أبرزت هذه المعاناة التشخيص، والأنسنة في قوله: (سحابة أذيال / لسان البارق / نسخ الضريب ...) فرغم أن الشاعر يزرع تحت وطأة المعاناة النفسية المرهقة، إلا أن الإصرار يبدو واضحاً في التمسك بالأمل، والتفاؤل بالخلاص الذي ترشح به الدلالات العميقة المنضوية في لفظتي البارق والضريب.

يقول في وصف البحر: ⁽¹⁾ (من السريع)

وَلُجَّةٌ تَفَرِّقُ أَوْ تَعْشَقُ فَمَا تَنِي أَحْشَاؤُهَا تَخْفِقُ

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص 137.

شَارَفْتُهَا وَهِيَ بِمَا هَاجَهَا مِنْ الصَّبَا مُزِيدَةٌ تَفْلَقُ⁽¹⁾

فَخِلْتُني فِي شَطْهَا فَارِسًا قُرْبَ مِنْهُ فَرَسٌ أَبْلَقُ⁽²⁾

يشكل البحر نموذجًا لثنائية الخوف، والرجاء / الخشية، والأمل / الموت، والحياة، وإذا كان هذا النص مثالاً من الصورة الواقعية الخالية من المجاز، إلا أنه ينكشف عن دلالة نفسية لدى ابن خفاجة، تتمثل في القلق، وعدم الاستقرار النفسي، والخوف الذي ما انفك يلزمه، حتى وهو في أقصى حالات النشوة، والأنس، ولعل توظيف الشاعر للواو في قوله: (ولجة)، وهي واو رب المحذوفة التي دل عليها حرف الواو، والنكرة المجرورة التي أرجح أنها تفيد التكرير في هذا البيت، وتقديم الفعل (تفرق) على الفعل (تعشق) ما يشي بحالة الخوف، وعدم الاطمئنان اللذين يلاحقانه في كل لحظة، ولكن لا يعدم الشاعر بصيص أمل يبعث على التعلق بالحياة، كما توحى دلالة الفعل (تعشق)، ودلالة الصورة الناهضة على تقانة الأنسنة في البيت الأول، حيث جعل البحر إنساناً له قلب يخفق، وينبض بالحياة، إمعاناً في مقاومة حالة الخوف، والخشية من المصير المجهول.

وإذا كان البحر بمثابة " اللامتناهي المقترن في الخيال الشعري بالمغامرة، وأساطير الرحيل القديمة، وقصص الضياع، والغرق"⁽³⁾، فقد عمد الشاعر إلى تذليل تلك السطوة / سطوة البحر عليه، وتحقيق شيء من الطمأنينة في هذه اللحظة الرهيبة المفعمة بالفرق من خلال تقمص دور الفارس البطل الذي قرب منه فرس أبلق؛ لمواجهة ما يعيق الخلاص، والنجاة؛ لذا أقام من نفسه، وفرسه الكريمة قوة تواجه هذه اللجة الصاخبة التي تمثل أحد أسباب الموت، والهلاك، وكما استمد من بعدها الآخر في الخير، والعطاء سبباً آخر للوجود، والحياة أيضاً.

(1) الصبا: ريح مهبها من مشرق الشمس، إذا استوى الليل والنهار. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (صبا).

(2) أبلق: الفرس فيه سواد وبياض. انظر: المصدر نفسه، مادة (بلق).

(3) مصطفى، خالد علي: الشعر الفلسطيني الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978، ص 128.

يقول في وصف بعض مظاهر الطبيعة الساكنة والمتحركة⁽¹⁾: (من الكامل)

وَكِمَامَةٍ حَذَرَ الصَّبَاحِ قِنَاعَهَا	عَنْ صَفْحَةٍ تَنْدَى مِنَ الْأَزْهَارِ ⁽²⁾
فِي أَبْطَحٍ رَضِعَتْ تُغُورُ أَقَاجِيهِ	أَخْلَافَ كُلِّ غَمَامَةٍ مِذْرَارِ ⁽³⁾
نَثَرَتْ بِحَجَرِ الرُّوضِ فِيهِ يَدُ الصَّبَا	دُرَرَ النَّدَى وَدَرَاهِمَ النُّوَارِ
وَقَدْ ارْتَدَى غُصْنُ النَّقَى وَتَقَلَّدَتْ	حَلَى الْحَبَابِ سَوَالِفُ الْأَنْهَارِ ⁽⁴⁾
فَحَلَلْتُ حَيْثُ الْمَاءُ صَفْحَةً ضَاحِكٍ	جَذَلَ وَحَيْثُ الشَّطُّ بَدَأَ عِذَارِ ⁽⁵⁾
وَالرَّيْحُ تَنْفُضُ بُكْرَةً لِمَمَّ الرُّبَى	وَالطَّلُّ يَنْضَحُ أَوْجُهُ الْأَشْجَارِ
مُتَقَسِّمَ الْأَلْحَاطِ بَيْنَ مَحَاسِنِ	مِنْ رِذْفِ رَابِيَةٍ وَخَصْرِ قَرَارِ
وَأَرَاكَةِ سَجَعِ الْهَدِيلِ بِفَرْعِهَا	وَالصُّبْحُ يُسْفِرُ عَنْ جَبِينِ نَهَارِ
هَزَّتْ لَهُ أُعْطَافَهَا وَلَرِيْمَهَا	خَلَعَتْ عَلَيْهِ مُلَاعَةَ النُّوَارِ

نلاحظ أن هذا النص أكثر اتساعاً ورحابة مما سبقه، في توظيف مظاهر الطبيعة، ولا

سيما الماء، ومتعلقاته: الماء / أبطح / غمامة / الصَّبَا / الندى / الحباب / الشط / الريح / الطل.

(¹) ابن خفاجة: ديوانه، ص 336 .

(²) الكمامة: وعاء الطلع وغطاء الزهرة. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (كم).

(³) الأبطح: المكان المتسع يمر به السيل. انظر: المصدر نفسه، مادة (بطح). أخلاف: جمع جلف، وهو ضرع

الناقة. انظر: المصدر نفسه، مادة (خلف). وانظر: الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريش (ت 216 هـ):

كتاب الإبل، تح: حاتم صالح الضامن، دار البشائر، دمشق، 2003، ص 91 – 107 .

(⁴) الحباب: الطل يصبح على النبات. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (حب). النقى: الكثيب من الرمل.

انظر: المصدر نفسه، مادة (نقا).

(⁵) عذار: جانب اللحية. انظر: المصدر نفسه، مادة (عذر).

يمتلك هذا النص طاقات انفعالية، وجمالية متألفة تهيمن فيها صور الطبيعة، ولا سيما الساكنة منها، وتعمق رؤيا النص، من خلال التشكيل اللغوي، والبنائي، والصوري، فتطالعنا الصور تترى: صورة الكمامة، والصباح ينزع قناعها عن صفحة تندى من الأزهار/ وثغور الأقاح في الأودية، ترضع مدرار أخلاف كل غمامة/ والصبا ينشر درره / الندى / والأغصان تطوقها حلي الحباب/ والماء ضاحك جذل / والشط بدا حبيسا كالغلام الذي بدا عذاره / والريح تنفض لمم الربى مما يشوبها، ويكدرها / وقطرات الطل تتضح الأشجار: أوراقها، وثمارها...

اعتمد الشاعر في تشكيل صورته على الاستعارات، والمجازات التي تغلب عليها تقانة الأنسنة؛ لما تضيفه من صفات الإنسان من حركة وهدوء ومشاعر على الكائنات والموجودات، فالصباح والكمامة شخصان، وثغور الأقاح رُضّع، والغمامة ناقة غزيرة اللبن، وهذه الصورة تراثية؛ فقد دأب الشعراء الجاهليون على وصف الغمامة/ السحاب بالنوق التي تدر ضروعها اللبن الوفير⁽¹⁾، والغصن إنسان، والماء إنسان ضاحك فرح، والشط كالغلام، الذي بدا عذاره للتو. والطل إنسان عاشق مهوس بالجمال الحسي، يوزع ألاحظه بين معشوقتيه؛ الرابية ذات الأرداف الجميلة، والشط ذي الخصر الدقيق. ولعله في ذلك يرضي رغبته، ويحقق متعته، بما يختلج بين جوانحه من شهوات وآمال.

إنه يمزج بين جمال الطبيعة، وجمال المرأة، فالحب لا يكون إلا في رحابها، فلا فرق بينهما إلا في القليل النادر، كما ينثر أجمل ما في المرأة على الطبيعة، فلا ندري أهو وصف لها أم وصف للمرأة⁽²⁾.

(¹) انظر: الرفوع، خليل عبد سالم: صورة السحب في الشعر الجاهلي دراسة في التشكيل والرؤيا، المجلة الأردنية

في اللغة العربية وآدابها، مؤتة، الكرك، مج 2، ع 3، ربيع الأول 1427هـ، نيسان 2006م، ص 41.

(²) انظر: هلال، غيث حكمت: ابن خفاجة أمير شعراء الأندلس في وصف الطبيعة، الموقف الأدبي، ع 504،

نيسان، 2013، ص 148.

وتحتضن هذه الصور انفعالات الشاعر، وانثيالاته الذاتية، كما يتضافر كل دال من دوالها على تعميق، وتجذير هذه الانفعالات، وعكس تجربته الشعرية التي تأرجحت بين الأمل، والتفاؤل، والخوف، والخشية، واليأس والرجاء، بلّ الموت، والحياة، كما تبدى ذلك من خلال النصوص السابقة.

يتبدى مما سبق أن ابن خفاجة تحدث عن الماء ومتعلقاته، بوصفه مادة الحياة التي تتوقف عليها - بالضرورة - حيوات الكائنات الحية، وقد اتخذ الشاعر المفردات الدالة على الماء أدوات فنية، وجمالية، خدمت النص الشعري، إن على مستوى الصورة، أو المعنى، وإذا كان تناوله لهذه المفردات بمعناها الحقيقي / الحرفي، فهذا لم يمنعه من مزجها بمشاعره، وأحاسيسه المتباينة، عبر مخيلته الواسعة التي استقبلت الطبيعة بأدق تفاصيلها، فالطبيعة تعد المصدر الرئيس لمكونات التصوير الفني في الشعر؛ لما تشتمل عليه من جمال جذاب من ناحية، وما يحيط بها من أسرار من ناحية أخرى، فهي نبع لا يفيض، ومعين لا ينضب، كما هي المحرك المؤثر في خيال الشاعر أيضاً⁽¹⁾.

أما المسار الثاني، فهو المسار المجازي الذي يقوم على أداء المعنى بطريقة غير مباشرة؛ إذ يتم التوصل إلى المعنى من خلال الوسائط، أو القرائن التي تمنع إيراد المعنى الأول / الحقيقي، وهو ما يعرف لدى الجرجاني بـ "معنى المعنى"⁽²⁾ أو ما عرف عند الغربيين بـ (الإيحاء)، أو "الدلالة الهامشية"، أو ما يمكن أن نطلق عليه المعنى الاستنتاجي في مقابل المعنى الحرفي⁽³⁾.

(¹) انظر: خضر، فوزي: عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود للإبداع الشعري، الكويت، 2004، ص 168 .

(²) انظر: الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت 471 أو 474 هـ): دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمد محمود شاكر، دار المدني، جدة، 1992، ص 184 .

(³) انظر: علي، محمد يونس: المعنى وظلال المعنى أنظمة الدلالة العربية، دار المدار الإسلامي، بنغازي، 2007، ص 297 .

وقد استحوذت الألفاظ المجازية على معظم معاني الماء، ومتعلقاته التي وردت في أشعار ابن خفاجة.

يقول ابن خفاجة في صفة باقة ريحان مطيب، وقد ورد ليلا تحية⁽¹⁾: (من الطويل)

لَكَ اللهُ مِنْ سَارٍ أَلَمٌ مُسَلِّمٌ	فَنَابَ وَرَاءَ اللَّيْلِ عَنْ أُمِّ سَالِمٍ
يَجُولُ بِهِ مَاءُ النَّضَارَةِ وَالنَّدَى	كَمَا جَالَ مَاءُ الْبِشْرِ فِي وَجْهِ قَادِمٍ
تَنْفَسُ يُهْدِي عَنْ حَبِيبٍ نَحِيَّةً	هَزَزْنَا لَهَا زَهْوًا فُضُولَ الْعَمَائِمِ
يُذَكِّرُنَا رَبًّا الْأَحِبَّةِ نَفَحَةً	فَنَذْكُرُهُ بِالدَّمْعِ سُفْيَا الْعَمَائِمِ ⁽²⁾

نلاحظ أن الشاعر استعمل لفظة الماء للدلالة على معنى مغاير للمعنى الحقيقي؛ إذ اكتسبت هذه اللفظة معنى جديدًا، من خلال السياق الذي وردت فيه، فقد تم العدول عن اللفظة الحقيقية إلى اللفظة المجازية؛ لتحقيق دلالات جديدة ما كانت تتحقق لو بقيت اللفظة على ما كانت عليه. ففي قوله: (ماء النضارة والندى)، بمعنى ما يسعد ويطرب، وهو انتقال من المعنى المادي إلى المعنوي، وكذلك قوله: (ماء البشر)، أي ما تراه من البشاشة، والسرور في وجه المبشر، القادم للتهنئة. وهو أيضًا انتقال من المادي إلى المعنوي، لاشتراكهما في جزء من المعنى، إذن فتحرير الألفاظ من معانيها الأصلية، والخروج بها عن الاستعمال العادي، منحها دلالات جديدة، وأبعدها عن السطحية. وهذا يعني أن الشعر "لا يتحقق إلا بقدر تأمل اللغة، وإعادة خلقها مع كل خطوة"⁽³⁾.

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص78.

(2) الرِّيا: الريح الطيبة. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (روى).

(3) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 176.

عمد الشاعر إلى الصورة الفنية الغنية بالحركة، واللون، والصوت لتجلية حالته النفسية التي يكتنفها البشر، والسعادة، والفرح، ونهضت هذه الصور على الاستعارة المكنية: فباقة الريحان المطيبة/ سارٍ ألم به مسلماً/ وماء النضارة/ ماء البشر/ إنسان مفعم بالحركة، والنشاط.

ولعل القيمة الجمالية، والفنية لهذه الصور، لم تتأت من التشبيه المحذوف أحد طرفيه، بقدر ما تحمله من إحياءات ترتبط بشخصية الشاعر، فالشاعر يعيش حالة من الحبور، والسعادة، وقد أهديت له هذه الباقة، التي ذكرته بمن يحب، وهي لحظات سعيدة، على الرغم مما تستدعيه من معاناة، وألم.

ويقول فيها أيضاً يصفها⁽¹⁾: (من المتقارب)

وَمَعْشُوقَةُ الْحُسْنِ مَمْشُوقَةٌ يَهْيِمُ بِهَا الطَّرْفُ وَالْمَعْطُسُ
لَهَا نَضْرَةٌ سَمَتْهَا نَظْرَةٌ وَتَكْلَفُ بِالْأَنْفُسِ الْأَنْفُسُ⁽²⁾
فَمِنْ مَاءِ جَفْنِي لَهَا مَكْرَعٌ يَسِيحُ وَمِنْ رَاحَتِي مَعْرَسُ⁽³⁾

يسعى ابن خفاجة دائماً إلى أنسنة لغته الشعرية؛ لينأى بها عن الكلام العادي، وليعيد إليها انسجامها، ووظيفتها الفنية الراقية، ألم تر وقد أنسن باقة الريحان، وجعلها فتاة ذات حسن، وجمال، يهيم بها الطرف، والمعطس؟!.

كما لا يتعامل مع لغته تعاملًا بريئاً، بل يتقصدها: حرفاً، ولفظاً، وتركيباً، وهذا بطبيعة الحال يتطلب متلقياً لا تغريه سلاسة الألفاظ، ولا تغويه عذوبة جرسها، بل ينبغي أن يكون كَلِفاً

(¹) ابن خفاجة: ديوانه، ص 78.

(²) سمتها: أوليتها. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (وسم). وردت لفظة الأنفس مضبوطة كما رسمت في البيت الثاني، ولعلها الأنفُس من النفاسة، أي الشيء النفيس الغالي الثمن.

(³) مكرع: موضع الماء. انظر: المصدر نفسه، مادة (كرع).

بدلالاتها، وإحياءاتها، فقد يحول التلاعب بالألفاظ عن طريق الجناس: نضرة / نظرة / الأنفُس / الأنفُس بين ما يستدعيه النص من دلالات، وتساؤلات تضل بها القراءة الأولى، فاختيار الشاعر للألفاظ الأنثوية، وما تستدعيه: معشوقة / ممشوقة / يهيم / نضرة / نظرة / ... هو استجابة لإحساس داخلي ملح تجاه المرأة، إحساس ينهض - في أغلب حالاته - على مفهوم اللذة، والمتعة؛ لهذا فثمة علاقة بين المعنى المجازي في قوله (ماء جفني) / الدموع، وبين الألفاظ الأنثوية التي سبقت الإشارة إليها، فماء الجفن، قد يستدعي دلالات متعددة: الحزن / الفرح / الرقة / الجمود، وتتمثل هذه العلاقة في الحالة النفسية التي يحياها الشاعر، والمتشظية بين الفرح / السرور، والحزن / الأسى، فهو ينعم بالفرح، والسرور حال قربه من المحبوبة من جهة، ويضنيه الأسى، والحزن حينما تتأى عنه من جهة أخرى. فالشعر: " يثير في الكلمة طاقاتها الكامنة، ويولّد منها معاني ذات أبعاد متباينة"⁽¹⁾.

ويقول متغزلاً⁽²⁾: (من المجتث)

يَا لَيْلَ وَجَدٍ بِنَجْدٍ	أَمَّا لِطَيْفِكَ مَسْرَى
وَمَا لِدَمْعِي طَلِيقًا	وَأُنْجُمُ الْجَوِّ أَسْرَى
وَقَدْ طَمَى بَحْرُ لَيْلٍ	لَمْ يُعْقِبِ الْمَدَّ حَسْرًا
لَا يَغْبُرُ الطَّرْفُ فِيهِ	غَيْرَ الْمَجَرَّةِ جَسْرًا

وظف الشاعر لفظة (البحر) توظيفاً مجازياً، وذلك من خلال إضافتها إلى لفظة (ليل)

ليعلن - عبر هذه الصياغة اللغوية الفنية - عن قمة المعاناة النفسية، ولكي تستغرق العبارات

(¹) أبو شريفة، عبد القادر، وحسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، ط4، 2008،

ص 59 .

(²) ابن خفاجة: ديوانه، ص 155 .

الشعرية عمق المعاناة، وحدّ الألم، فقد راوح بين الجمل الإنشائية: يا ليل وجد / أما لطيفك مسرى / ... والجمل الخبرية: وأنجم الجو أسرى / وقد طمى بحر ليل. ووضح تمامًا التعالق بين هذه المقطوعة ومعلقة امرئ القيس؛ فأنجم الجو / الليل لا تغيب، ولا تخنس، كأنها أسرى لا تقوى على الحركة، والليل بحر غطى بظلماته كل شيء، فليس بعده صبح مشرق⁽¹⁾ فالعلاقة الجديدة التي أقامها الشاعر بين لفظتي (بحر / ليل) لم تكن عبثية، أو اعتباطية، بل هي قائمة على التلاقي في بعض دلالتها، مثل: الخوف / الرعب / الهلاك ...، وهذه - بالتالي - تعكس تجربة الشاعر النفسية، كما تستدرج المتلقي؛ لتقوده إلى صورة الشعر العذري/ الحب العذري الذي يعاني فيه المحب تبايرح الهوى، وضنى العشق، والصبابة، وقسوة الليل، ومراقبة نجومه التي لا تغور. فالزمن / الليل ليس زمنًا عدديًا فيزيائيًا، بل هو تجربة مليئة بالمشاق، والصعاب، زمنًا نفسيًا انفعاليًا بسبب قسوة الحياة، وقسوة الزمن أيضًا⁽²⁾.

يقول الشاعر في وصف فارس وفرس محجل في معركة⁽³⁾: (من الخفيف)

وَحُسَامٍ بِكَفٍّ أَشْوَسَ أَجْرَى فِي الطُّلَى مَاءَهُ وَأَضْرَمَ نَارَهُ⁽⁴⁾
عَطَفَ الضَّرْبُ مِنْهُ عَارِضَ شَيْبٍ فَأَنْحَنَى يَخْضِبُ النَّجِيعُ عِذَارَهُ

⁽¹⁾ انظر: الخطيب التبريزي، أبو بكر يحيى بن علي (ت 502 هـ): شرح القصائد العشر، تح: فخر الدين قباوة، منشورات دار الأوقاف الجديدة، بيروت، ط4، 1980، ص 66، 68.
يقول امرؤ القيس:

وليلٍ كمّوج البحرِ أرخى سدُولَهُ عليّ بأنواعِ الهُمومِ لِيَبْتَلي
فَيَأْلُكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نَجْمَهُ بِكُلِّ مُغَارٍ الْقَتْلُ شَدَّتْ بِيَدَيْهِ

⁽²⁾ انظر: عليّات، يوسف: جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجًا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص 212 .

⁽³⁾ ابن خفاجة: ديوانه، ص 211 - 212 .

⁽⁴⁾ أشوس: الشجاع الجري. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (شاس). الطلي: جمع الطلاوة، العنق أو صفحته. انظر: المصدر نفسه، مادة (طلي).

فَوْقَ وَرْدٍ مُحَجَّلٍ مَزَجَ الْحُسْنُ م بِمَرَّاهُ مَاءَهُ وَعُقَّارُهُ⁽¹⁾
 خَلَّصَتْهُ نَارُ الطَّبِيعَةِ سَبْكََا وَأَسَالَتْ لُجَيْنُهُ وَنُضَارُهُ⁽²⁾
 قَدَحَ الرِّكْضُ زَنْدَهُ فَاسْتَطَارَتْ فِي دُخَانِ الْعَجَاجِ مِنْهُ شَرَارُهُ
 يَضْحَكُ الْحَلِيُّ فَوْقَهُ عَنْ أَقَاحٍ نَثَرَتْهَا الصَّبَا عَلَى جُلْنَارِهِ

وردت لفظة (ماءه) في النص السابق مرتين، وفي كل مرة تحمل دلالة مغايرة لمعناها الحرفي / فهي في البيت الأول كنى بها عن الدم، وفي البيت الثالث، جاءت كناية عن العرق الذي يرشح من جسد الفرس، وهو يجري في ساحة المعركة، وقد اكتسبت لفظة الماء دلالتها المجازية من خلال السياق الذي وردت فيه. استقطب الشاعر هذه اللفظة إلى حقلين دلاليين جديدين؛ لعلاقة المشابهة في بعض الجزئيات بين المعنيين: الحقيقي، والمجازي.

فجاء ترحيل هذه اللفظة من حقل الطبيعة إلى حقل المعركة؛ لإبراز بأس المقاتل، وشدة فتكه بالأعداء من جهة، ولإظهار عتق الفرس، وجودة أصله من جهة أخرى.

شكلت لفظة الماء في بعدها المجازي أساس الصورة الفنية في البيتين السابقين، صورة الحسام / السيف والدماء تتقاطر منه على صفحتيه، فزاد توهجه ولمعانه، وصورة الورد المحجل / الفرس، والعرق يتسائل منه، فجلى لونه، وعكس حسن مرآه، وهما صورتان لونيتان حركيتان / تشكلا جزءاً من اللوحة الفنية السابقة التي اعتمدت على الصور البيانية المتعاقبة.

يبدو لنا أن هذه الصور الفنية / الذهنية، هي انعكاس للاوعي، أو العقل الباطن لدى الشاعر، تحمل بنيتها العميقة دلالات نفسية، ورؤيوية، تتمثل في جدلية الصراع بين الإنسان

(¹) العُقَّار: الخمر. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عقر).

(²) النضار: الذهب. انظر: المصدر نفسه، مادة (نضر).

والحياة، الناهض على مبدأ القوة، فالشاعر أعلى من شأن القوة، من خلال وصفه الحسام الذي تحمله كف الأشوس / الشجاع الجري، وقد أمعن في رقاب الأعداء ضرباً وتقطيعاً، فغدا الدم خضاباً يخضب شعر الرؤوس والعدار. ووصفه - أيضاً - الفرس الجواد الكريم المحجل الذي قدح الركض زناده، فتطايير منه الشرر في خلل العجاج. ولعل هذا ما جعل ابن خفاجة يحيل مظاهر الطبيعة إلى صورة حية، وناطقة، تمثل ما يختلج في نفسه تمثيلاً عينياً مشخّصاً، فالصور الشعرية " وسيلة الأديب التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية"⁽¹⁾.

ويقول من قصيدة يخاطب بها الفقيه الأجل، قاضي القضاة، أبا أمية⁽²⁾، وصل الله توفيقه، وقد وهت رجله بعثرة في وهاد أثناء ليلة⁽³⁾: (من المتقارب)

وَوَافَى يُقْلَصُ أَذْيَالُهُ	لِيَعْبُرَ لُجَّةَ بَحْرِ خِضَمِّ
أَضَافَ إِلَى مُجْتَلَى مُجْتَنَى	فَبَرَقَ يُشَامُ وَرَوْضُ يُشَمِّ
وَفَاتَ الرِّيَاحَ وَطَالَ الرَّمَاخَ	فَطَوَّلَ عَمِيمٌ وَخَلَقَ عَمَمٌ
يَمْدُ بَغْرُ الْأَيْدِي يَدًا	تَصَاحَبَ فِيهَا النَّدَى وَالْقَلَمُ
فَيَمْحُو مِدَادَ سَوَادِ الدُّجَى	بِمَا فَاضَ مِنْ مَاءٍ بِيضِ النَّعَمِ
وَأَنَا إِذَا مَا تَصَدَّى الصَّدَى	لَنُكَرِعُ فِي مَاءِ تِلْكَ الشَّيْثِ

(¹) قاوي، عبد الحميد: الصورة الشعرية قديماً وحديثاً، نقلا عن ابتسام دهينة: الصورة الشعرية من التشكيل الجمالي إلى جماليات التخيل، مجلة كلية الآداب واللغات، الجزائر، ع 10 - 11، 2012، ص 254 .

(²) هو: إبراهيم بن عصام، أبو أمية القاضي بمرسية، فقيه، وأديب، وشاعر من أهل بيت جلاله ووزارة، كان بليغاً متصرفاً في أنواع البلاغة، توفي سنة (516 هـ). انظر: الضبي، أبو عميرة أحمد بن يحيى (ت 599هـ): بغية الملتبس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تح: رومية عبد الرحمن السويفي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997، ص 189 - 190 .

(³) ابن خفاجة: ديوانه، ص 44 .

تُنَوِّرُ بِالْبِشْرِ أَخْلَافُهُ وَيَجْرِي بِكَفِّهِ مَاءُ الْكَرَمِ

أَرَقْتُ أَغْوَصُ عَلَى دُرِّهِ وَقَدْ مَاجَ بَحْرُ الدُّجَى وَالتَّنَطَّمَ

أمامنا - في هذا النص - مجموعة من الألفاظ التي انحرفت عن معناها المألوف؛ لتحقيق غاية شعرية وجمالية، فعندما تخرج اللفظة عن معناها الحقيقي، وتلتبس معاني مجازية أخرى، فإنها تحقق شعريتها، وجماليتها على السواء، بعيداً عن المألوف والمعتاد.

وهذه الألفاظ: (بحر / برق / الرياح / الندى / ماء). ففي البيت الأول نلاحظ الدال/ البحر، الذي خرج عن معناه المتعارف عليه إلى معنى مجازي، قصد به الشاعر مهام الأمور، ومقاصدها العظام التي حرص الشاعر عليها، وجاء الوصف بلفظة (خضم)، ومن ثم اختيار لجمته / عرضه، ليوحي بهمة الممدوح العالية، ومضائه في تحقيق آماله وطموحاته، وقد دأب على ذلك، فلم ينل المقام الكريم، ورفع الشأن، إلا بالسعي، والاجتهاد، كما يوحي صدر البيت (ووافى يقلص أنياله)؛ أي شمّر عن ساعد الجد.

ولم ينسَ الشاعر ذاته، وهو يشيد بأخلاق الممدوح وصفاته المادية، والمعنوية، فهو صاحب الفضل في التنويه بها، والإشارة إليها / أرقّت أغوص على دره / هذا من جهة، كما يتشوف إلى التحلي بها، والحياسة على شاكلتها، من جهة أخرى، وهنا يستدعي - شاعرنا - المتنبّي؛ إذ كان يمدح نفسه، وهو يشيد بأخلاق الممدوح وصفاته⁽¹⁾؛ لذا فقد أعدّ لهذا الأمر عدته، وتجشم الأهوال، واقتحام الأخطار من أجل ذلك/ وقد مَاجَ بحر الدجى والتطم، فدلالة البحر هنا الموت، والهلاك الناجمان عن التعرض للأهوال، والأخطار.

(1) انظر: محمد، علي أحمد محمد: أثر آل (أنا) في أسلوبية قصيدة المتنبّي، مجلة مركز بابل (168) للدراسات الإنسانية، مج2، ع1، حزيران، 2012، ص173.

وجاءت لفظة (برق) بمعناها المجازي للدلالة على الخير العميم الذي ينتظر من الممدوح، فالعرب كانت تشم البرق استبشاراً بالخير/ المطر، فهو علامة على المطر، ومقدمة له، وشاهد عليه⁽¹⁾.

وتطالعنا في البيت الثالث لفظة (الرياح) للإيحاء بالقوة، والشدة، ولعل استخدام الشاعر لهذه اللفظة بدلا من الريح - التي تدل على العذاب، والنقمة - غير خافٍ، وذلك للدلالة على الخير والعطاء، فالرياح - غالباً - ما تأتي في سياق الخير والنفع⁽²⁾، وكذلك لفظة (الندى) في البيت الرابع التي كُتِي بها عن الكرم، والجود.

أما لفظة (ماء) التي وردت في البيت الخامس والسادس والسابع، فقد جاءت للدلالة على الكرم، والجود في البيتين الخامس، والسابع، بينما جاءت في البيت السادس ذات دلالة عامة تشمل الصفات المادية، والمعنوية: من كرم، وجود، وصفات خُلقية: ككين الجانب، والبشاشة، وطلاقة الوجه.

ولعل الذي سوَّغ الانتقال من المعاني الحقيقية إلى المعاني المجازية، هو علاقة المشابهة، والقرائن اللفظية، والمعنوية التي منعت المقصود الحرفي لهذه الألفاظ، ولا شك في أنها (المعاني المجازية) أكثر قدرة على توليد الصور، والتوسع في دلالات الألفاظ، فـ " المجاز يتضمن عملية تطوير لدلالة اللفظ المنقول، وتحمله المعنى المستحدث، بما لا يستوعبه اللفظ نفسه لو ترك وأصل وضعه الحقيقي"⁽³⁾.

(¹) انظر: رمضان، رجاء لازم: صورة المطر في المقدمات الطللية: الشعر الجاهلي أنموذجاً، مجلة الأستاذ، العراق، ع 202، 1433 هـ/ 2012م، ص 652.

(²) انظر: أبو عودة، عودة خليل: التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن، مكتبة المنار، الزرقاء، 1985م، ص 509 - 513.

(³) الصغير، محمد حسين علي: مجاز القرآن خصائصه الفنية وبلاغته العربية، دراسات المؤرخ العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 60.

نهضت هذه الألفاظ بمجازيتها اللغوية ببناء الصور الفنية الموحية، والدالة على ما يحمله الشاعر من مشاعر، وأحاسيس تجاه الممدوح، وما يمكنه من محبة، وتقدير له، واللافت أن هذه الصور استعارية تصريحية، حذف منها المشبه، وأبقى المشبه به.

نلاحظ أن بعض هذه الألفاظ قد تكرر غير مرة، فلفظة (بحر) تكررت مرتين، بينما تكررت لفظة (ماء) ثلاث مرات؛ ليتناغم فيها الجرس الموسيقي مع البناء الدلالي.

يقول من قصيدة يخاطب فيها صديقه الوزير أبا محمد بن عامر⁽¹⁾، وكان مجملًا معه، مراعيًا له⁽²⁾: (من الكامل)

أَنْسَأْتُ مَا أَنْشَأْتُهُ مِنْ عَنِّيهِ	فَأَقَامَ تَحْتَ غَمَامَةٍ لَمْ تُمَطِّرِ
وَلَوْ التَّقَيْنَا حَيْثُ يُصْغَى سَاعَةً	لَسَقَتْهُ بَيْنَ مَلَامَةٍ وَتَشَكَّرِ
تَهْمِي بِمَاءِ الْوَرْدِ فِي أَرْزَانِهِ	وَبِلَا وَتَحْصِبُ سَمْعَهُ بِالْجَوْهَرِ
وَعُلَاهُ لَوْ لَا بَرْقُ وَعْدِ شِمْتُهُ	فِي عَارِضٍ مِنْ بَرِّهِ مُسْتَمَطِّرِ

هذه الأبيات جزء من نص يغلب عليه سمة العتاب، الذي يصل حد اللوم، وظف فيها الشاعر بعض مظاهر الطبيعة، بحيث تتحرك بين الداليتين الإيجابية، والسالبة، وبالتالي تنتوع فيها المشاعر، والأحاسيس، فقد نقل هذه الألفاظ من حقولها الحقيقية إلى حقول دلالية أخرى، دلّ عليها السياق؛ لتتماهى والشعور، الذي توحى به، فالغمامة التي ترتبط بالخير، والخصب، سلب منها خاصية الأمطار؛ لأن الشاعر قصد بها اللوم، والعتاب الذي أنشأه في صديقه، ولكنه أجّله إلى أجل مسمى، ولكن ما العلاقة بين العتب، والغمامة، لعله الغم، وتكدير الصفو، فالعتاب مهما كان

(¹) لم يعثر الباحث على ترجمة له في كتب التراجم، وقد أشار محقق الديوان في هامش ص 431 إلى أنه لم يعثر على ترجمة له.

(²) ابن خفاجة: ديوانه، ص 50.

رقيقاً، يترك بعض الوجد، والغمامة التي لا تمطر - في الوقت الذي يحسن فيه المطر - تذر في النفوس أسيّ.

أما لفظة (برق)، فقد عني بها بوارد فضل صديقه، الذي انتظره بفارغ الصبر، وهو مقدمة لجوده / عارض من بره مستمطر، فقد استعار الشاعر البرق؛ للدلالة على ما ابتدر من الخير / الجود، والكرم، وكذا العارض / السحاب؛ للدلالة على هذا الجود العارم.

فابن خفاجة لا يتوقف عند مظاهر الطبيعة، من حيث هي حقيقة موجودة، بل يلتفت إليها في إطار حكمي، أو تأملي فلسفي⁽¹⁾، من خلال الربط بين حالاتها، وما ينتابه من حالات، وتقلبات، تندمج فيها الأنا / الشاعر في التجربة الشعرية اندماجاً حد التماهي، وتخضع فيها الدوال اللغوية - في الغالب - إلى هذه التجربة، فهو لا يرسم لوحة لمظاهر الطبيعة، بقدر ما يريد أن يتأمل في أحوال هذه المظاهر؛ ليعبر عن ما في نفسه من هواجس، ورؤى، وهو يريد أن يقرأ كتاب الكون، وأعمق قصائد ابن خفاجة هي تلك القصائد التي فيها محاولة قراءة كتاب الوجود، والاعتبار، وهذا مما ينفرد به ابن خفاجة في ديوانه، عن غيره من الشعراء الآخرين.

يبدو مما سبق أن ابن خفاجة حفل بتوظيف مفردة الماء، وما يتعلق بها في نصوصه الشعرية، فأدخلها في سياقات لغوية جديدة، أضفت عليها دلالات مغايرة لدلالاتها الأصلية؛ إذ قام بكسر، وتحطيم العلاقات التي يفترضها المنطق في التراكيب اللغوية؛ ليمنحها فضاءً أرحب من الدلالات ف " جوهر الشعر في الدفع الدلالي، لا في الدلالة الواحدة"⁽²⁾.

(1) انظر: عيسى، فوزي: النص الشعري، وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، السويس، 2006م، ص 230.

(2) اليوسفي، محمد لطفي: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دار سراس للنشر، تونس، 1992، ص144.

ثانياً: مكونات الصورة الشعرية التي تعتمد على الماء في التشكيل

إحساس ابن خفاجة بالطبيعة إحساس متميز، ولا سيما بالطبيعة الصامتة، فقد مشج هذا الإحساس بخيال شفيف، تنقل به بين هذه المظاهر الطبيعية، وأجال خاطره فيها، فقدم لنا مشاهد ولوحات فنية رقيقة، نابضة بالحياة، والحركة، وموشاة بعاطفة تفوح بالصدق، والإعجاب، والحب، وزاهية بالألوان، والظلال، تأخذ بالعقول، والألباب.

أحب الطبيعة، وأحبته، فبادلته حباً بحب، فأترع قلبه، وعينه منها، وسكب عليها من عاطفته الحرّى، وإحساسه المرهف، فحازت منه بالقدر المعلى.

وسيقصر الباحث - هنا - على لفظة الماء، ومتعلقاتها، مبرزاً الصور الشعرية التي شكلها الشاعر من خلال ذلك.

يقول متغزلاً، وواصفاً روضة⁽¹⁾: (من البسيط المخلع)

مَرَّ بِنَا وَهُوَ بَذْرُ تِمٍّ	يَسْحَبُ مِنْ ذَيْلِهِ سَحَابَا
قَدْ سَالَ فِي صَفْحَتَيْهِ مَاءٌ	يَعُودُ مِنْ خَجَلَةٍ شَرَابَا
بِقَامَةٍ تَنْتَنِي قَضِيْبًا	وَعُورَةٍ تَلْتَظِي شَهَابَا
كَأَنَّهُ مَوْجَةٌ تَهَادَى	تَلْبَسُ مِنْ وَشْيِهِ حَبَابَا ⁽²⁾
...	...
وَبَيْنَ جَفْنَيْ بَحْرٍ شَوْقٍ	يَعْبُ فِي وَجْنَتِي عُبَابَا ⁽³⁾
...	...

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص 338 - 339.

(2) الوشي: نقش الثوب، أو ضرب من الثياب الموشاة بالألوان. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (وشي).

(3) يعب، يقال: عب الماء: شربه بلا نفس. انظر: المصدر نفسه، مادة (عب).

وَرَوْضَةٍ طَلْقَةٍ جَبِيئًا غَنَاءٌ مُخَضَّرَةٌ جَنَابًا⁽¹⁾
يُنْجَابُ عَنْ نُورِهَا كِمَامٍ تَنْحَطُّ عَنْ وَجْهِهِ نِقَابًا
بَاتَ بِهَا مَبْسِمُ الْأَقَاخِي يَرْشُفُ مِنْ طَلَّهَا رُضَابًا
وَمِنْ خُفُوقِ الْبُرُوقِ فِيهَا أَلْوِيَّةٌ حُمَّرَتْ خِضَابًا
كَأَنَّهَُا أَنْمُلٌ وِرَادٌ تَحْصُرُ قَطْرَ الْحَيَا حِسَابًا⁽²⁾

يلاحظ في هذا اللوحة الفنية التي مزج فيها الشاعر الغزل بالطبيعة الصامتة، أن الماء، ومتعلقاته كان عنصرًا أساسًا في هذه اللوحة؛ إذ استثمر لفظة الماء؛ ليصور نضارة خد المحبوبة:

قَدْ سَالَ فِي صَفْحَتَيْهِ مَاءٌ يَعُودُ مِنْ خَجَلَةٍ شَرَابًا

فنظارة وجهها، وصفاءه، يحاكي صفاء الماء العذب الزلال، فحذف المشبه، وأبقى المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية، حيث استعار لفظة الماء لنظارة الوجه، وحيويته؛ لعلاقة المشابهة بينهما، وهي الصفاء، ولعل التصريح بالمشبه به، يستدعي مزيدًا من الإيحاءات التي تصور جمال وجه المحبوبة، وإشراقته.

وتسحب المحبوبة ذيلها كأنه السحاب، وتستدعي لفظة السحاب في هذا البيت معاني عدة تتعلق بأسمائها، وهيئتها، وأجزائها، وألوانها، ودلالاتها الفنية.

مَرَّ بِنَا وَهُوَ بَذْرٌ تَمَّ يَسْحَبُ مِنْ ذَيْلِهِ سَحَابًا

وتشبيه المحبوبة بهذب الملابس صورة معروفة في الشعر العربي، وفي تشبيه ابن خفاجة أطراف ثوب المحبوبة، وهي تجره متبخثرة بالسحاب، وتكثيفه للصورة اللونية البيضاء الناعمة، ما

(¹) طَلْقَة: متهلة مستبشرة، غَنَاء: كثيرة الشجر. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (طلق، غني).

(²) وِرَاد: حُمْر. انظر: المصدر نفسه، مادة (ورد).

يتناغم مع صورة وجه المحبوبة المستدير الأبيض المشرب بالحمرة، وتنشي هذه الصورة، فضلاً عن اللون الجمالي، بالفرح، والتفاؤل.

ولم يكتف الشاعر بالتشبيه البليغ ليعزز لنا جمال المحبوبة: حسن وجهها، واعتزازها بنفسها، وهي تسحب أطراف ثوبها دلاً، فجاء بالجناس بين: يسحب/ سحباً؛ ليقرر الحالة التي بدت عليها المحبوبة، وهي مقبلة عليه، علاوة على ما أكسب التركيب اللغوي تشكيلاً صوتياً ذا تأثير في المتلقي.

ويشبه قامة المحبوبة، وهي تنتنى دلالاً بالموجة الهادئة التي تنتنى صفحة الماء برفق:

بِقَامَةٍ تَنْتَنِي قَضِيْبًا وَغُرَّةً تَلْتَنِي شِيْهَابًا

ووشي ثوبها بالحباب، الذي يعلو وجه الماء، أثناء تحريك الهواء لسطح الماء:

كَأَنَّهُ مُوجَةٌ تَهَادِي تَلْبِسُ مِنْ وَشِيْهِ حَبَابًا

ويشبه شوقه الذي يكنه لها في فؤاده بالبحر، بجامع السعة، والامتداد، والصفاء:

وَبَيْنَ جَفْنِيْ بَحْرُ شَوْقٍ يَعْبُ فِي وَجْنَتِيْ عُبَابًا

وكذلك شبه الطل الذي يعلو مبسم الأقاحي برضاب ثغر المحبوبة، بجامع الرقة، والعذوبة،

والصفاء:

بَاتَ بِهَا مَبْسَمُ الْأَقَاحِي يَرْشُفُ مِنْ طَلَّهَا رُضَابًا

وقد دأب الشعراء على وصف ريق فم المرأة بالرضاب. أي رغوة العسل، أو قطع السكر،

والتلج، والبرد، والمسك⁽¹⁾.

(¹) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (رضب).

وكذا البرق، وهو يخفق في هذه الروضة، بالألوية التي خضبت بدماء الأعداء:

وَمِنْ خُفُوقِ الْبُرُوقِ فِيهَا أَلْوِيَّةٌ حُمِّرَتْ خِضَابًا

وهذه صور جزئية، أو مفردة نهضت على التشبيه البليغ، وهي صور - في مجملها - حركية، سمعية، كما في قوله: "يسحب من ذيله سحابا"، وبصرية، كما في: "وبين جفني بحر شوق"، وذوقية في قوله: "يرشف من ظلها رضاها"، وسمعية لونية في: "ومن خفوق البروق فيها"، ممتزجة بعواطف الشاعر، ومشاعره، استطاع أن يحقق، بلغته الرقيقة، تواجدًا شعريًا عميقًا، وتواصلًا وثيقًا مع المتلقي، ف "الشاعر الذي يمتلك ناصية اللغة، وكفاءة الإبداع، يمكنه توصيل ما يشاء من معانٍ إلى المتلقي"⁽¹⁾.

ومما زاد وقع هذه الصور في النفوس، وقوى تأثيرها فيها، علاوة على استيفائها عناصر الصورة الفنية، تعاقب هذه الصور، الذي يجلب انتباه المتلقي، ويحفز شعوره؛ بما يحقق له متعة فنية جمالية؛ لأن كل صورة تكشف عن وجه جمالي إضافي لم تكشف عنه الصورة السابقة.

ويقول يصف متفرجاً⁽²⁾: (من الطويل)

وَيَوْمٍ صَقِيلٍ لِلشَّبَابِ ظَلَّلَتْهُ تَجْدُّ بِي الصَّهْبَاءِ فِيهِ وَالْعَبُّ⁽³⁾

رَطِيبٍ بِأَنْفَاسِ الصَّبِيِّ وَنَدَى الصَّبَا فَقَدْ رَقَّ حَتَّى كَادَ يَجْرِي فَيُسْكَبُ⁽⁴⁾

تَوَضَّحَ فِي وَجْهِ الصَّبِيِّ مِنْهُ مَبْسَمٌ وَأَشْرَقَ فِي لَيْلِ الشَّيْبَةِ كَوَكَبُ⁽¹⁾

(1) خضر، فوزي: عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، ص 88.

(2) ابن خفاجة: ديوانه، ص 301.

(3) ظَلَّلَتْهُ: من ظل في المكان، بقي فيه، الصهباء: الخمر. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ظل، صهب).

(4) الصَّبَا: ريح مهبها من مشرق الشمس، الصَّبَا: الصغر والحدأة. انظر: المصدر نفسه، مادة (صبا). وبينهما جناس ناقص.

تَقَلَّبْتُ فِيهِ بَيْنَ أَغْطَافِ عَيْشَةٍ كَمَا اخْضَرَ يَنْدَى أَبْطَحَ طُلَّ مُعْشِبٍ⁽²⁾

وَقَدْ هَزَّ مِنْ عِطْفِي نَدِيمٍ وَخُوطَةٍ رَيْنُ حَمَامٍ أَوْ غُلَامٍ يُطَرِّبُ⁽³⁾

وَجِرْعُ بِأَنْدَاءِ الْغَمَامِ مُفَضَّضٌ وَذَيْلٌ عَلَيْهِ لِلْعَشِيِّ مُذْهَبُ⁽⁴⁾

وَقَدْ جَالَ مِنْ كَاسِ السُّلَاقَةِ أَشَقَرٌ يُسَابِقُهُ مِنْ جَدُولِ الْمَاءِ أَشْهَبُ

بِرَوْضٍ كَأَنَّ الْغُصْنَ يُزْهِى فَيَنْتَبِئِي بِهِ وَكَأَنَّ الطَّيْرَ يُسْقَى فَيَطْرَبُ

قَدْ ارْتَجَزَ الرَّعْدُ الْمُرُّ بِأُفْقِهِ فَأَمَلَى وَجَّالَتْ رَاحَةُ الْبَرْقِ تَكْتُبُ

كَأَنَّ لِسَانَ الْبَرْقِ فِيهِ عَشِيَّةٌ لِوَاءٌ خَضِيبٌ أَوْ رِدَاءٌ مُذْهَبُ

قدم لنا الشاعر مشهداً فنياً رائعاً، تعاضدت فيه الصور الجزئية على رسم هذا المشهد وتأطيره؛ إذ نقل فيه تجربة شعورية، وجزءاً من فلسفة حياته، أورثت أثراً جمالياً، ونفسياً، كان فيه الماء، وبعض مفرداته لبنة جوهريّة في بنيانه.

يبدو في البيت الثاني تركيب (ندى الصبا)، ويتكون من مفردتين من مفردات الماء، وهما: ندى، والصبا. فهذا اليوم قضاها في تعاطي الخمر، ندى، ورطيب، رطبتة أنفاس الشباب، وندى الصِّبَا، فهو يحاكي الماء رقة، حتى كاد من رقته أن يجري، ويتحرك.

(¹) توضح: من وضع الأمر: ظهر واستبان. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (وضح) وقد عني بها ضحك.

(²) أبطح: المكان المتسع يمر به السيل، فيترك فيه الرمل والحصى الصغار، والجمع أباطح. انظر: المصدر نفسه، مادة (بطح).

(³) الخوطة: الغصن الناعم الرطب. انظر: المصدر نفسه، مادة (خوط).

(⁴) الجزع: طرف الوادي. انظر: المصدر نفسه، مادة (جزع).

ولعل الذي جلى هذه الصورة، التركيب المائي (ندى الصَّبَا) إذا جاز التعبير؛ إذ أضفى عليها سمتين: اللون/ الندى، والحركة/ الصَّبَا، ومما زاد جمال الصورة أيضًا الجناس بين لفظتي (الصَّبَا، والصَّبَا)؛ إذ أكد الجناس المعنى، وأسبغ عليه جرسًا موسيقيًا عذبًا، يضارع عذوبة الماء ورقة ندى الصَّبَا.

كما نهضت الاستعارة المكنية بجانب آخر من جمالية الصورة، وفنيتهما كذلك؛ إذ شبه هذا اليوم الصقيل الندي الرطب بالماء السائغ الفرات، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه، وهي القرينة اللفظية (يجري).

والصورة الثانية التي شكلتها مفردات الماء، قوله:

وَجَزَعُ بِأَنْدَاءِ الْغَمَامِ مُفَضُّضٌ وَذَيْلُ عَلِيٍّ لِلْعَشِيِّ مُذْهَبٌ

فمع سمة التدرج اللوني، يشكل ابن خفاجة صورة الجزع/ طرف الوادي، أنداء الغمام/ مفضض/ اللون الأبيض، للعشي/ اللون الأسود، مذهب/ اللون الذهبي.

فالجزع، وقد نثر عليه الغمام أنداءه، كالشيء المفضض، فبدأ شديد اللمعان، وقد كاد أن يغيب عن الجزع اللون الأسود، والذهبي، لولا الإشارة المتضمنة في الدالين (للعشي/ مذهب)؛ ليكون اللون الطاعي في هذه الصورة، هو اللون الأبيض.

ونهضت الصورة في هذا البيت على بلاغة الاستعارة؛ إذ شبه طرف الوادي، وقد نثر عليه الغمام أنداءه في الصباح الباكر بالشيء المفضض، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (مفضض) التي تتضمن فضاءً واسعاً من المدلولات التي تثري خيال المتلقي؛ إذ يمكن أن يتصور كمًا هائلًا من الأشياء المفضضة.

والصورة الثالثة في قوله:

وَقَدْ جَالَ مِنْ كَأْسِ السُّلَافَةِ أَشَقَّرَ يُسَابِقُهُ مِنْ جَدُولِ الْمَاءِ أَشْهَبُ

فقد قابل بين صورتين: صورة الساقى، وقد جال بكؤوس السلافة بين الحضور، وصورة جدول الماء الجارى، وتشترك الصورتان في صفة ظاهرة محسوسة، يمكن لمسها باليد، أو رؤيتها بالعين، أو تذوقها باللسان، وهي الحركة، واللون، والطعم.

ويلحظ في الصورة الفنية التي تضمنها عجز البيت السابق، أنها صورة استعارية، فجدول الماء يضاهي العداء في ميدان السباق، والاستعارة مكنية؛ إذ حذف المشبه به، وترك قرينة لفظية تشير إليه (يسابق)، إلا أنها مكملّة، وموضحة، ومتممة لصورة الساقى في صدر البيت نفسه. فصورة الساقى، وهو يدور بأقداح الشراب، لا تكتمل فنيًا، ولا جماليًا، إلا بصورة جدول الماء، ليبرز سرعة حركة الساقى.

والصورة الرابعة في قوله:

قَدْ ارْتَجَزَ الرَّعْدُ الْمُرِنُ بِأُفْقِهِ فَأَمْلَى وَجَّالَتْ رَاحَةُ الْبَرْقِ تَكْتُبُ

فصورة الرعد، وقد بشر بصوته بنزول المطر، تحاكي صورة الشاعر الذي ارتجز الشعر لتوه، ولعل الجامع بين صوت الرعد، وارتجاز الشاعر، هو الصدق، فإذا أرعدت السماء، كان إيذانًا بنزول المطر، فصوته دليل صادق على تساقط المطر من السماء، وليس في ذلك إدعاء، وفي ارتجاز الشاعر أيضًا دليل صدق على قوله الشعر، وتمكنه منه، فالارتجاز لا يحسنه إلا قلة من الشعراء.

أما البرق، فليس فيه دليل على المطر، فقد يكون خلبيًا، ولذلك قدم الرعد عليه، وعلى الرغم من أن لمعان البرق سابق لصوت الرعد، إلا أن الدال (تكتب) أكد نزول المطر، فهو برق حقيقي.

كما صور البرق بإنسان له راحة يكتب بها، فكتابة البرق بشرى سارة على نزول المطر، ولا سيما إذا أعقبها صوت الرعد. كما شبه المطر بالمداد.

أما الصورة الخامسة والأخيرة، فهي صورة أخرى للبرق؛ إذ شبه طرف البرق وقت العشية، باللواء المخضب بالدماء، أو بالرداء المذهب.

نلاحظ أن ابن خفاجة اعتمد على سمة أساسية في تشكيل صورته الشعرية السابقة، وهي التشكيل البصري، أو التشكيل اللوني، فهي بؤرة مهمة في هذا التشكيل. إذ إن جمالية اللون "في ارتباطه بالرؤية البصرية التي تشكل جوهر ارتباط اللون بالمبدع، والمتلقي على حد سواء، فالمبدع يلتقط اللون، ويضعه ضمن سياق شعري، والقارئ تلتقط عينه اللون، ويحاول أن يجد له تفسيراً"⁽¹⁾. ولا شك في أن الماء، ومفرداته، كان العنصر الرئيس في البنية الداخلية لهذه الصور الفنية، بما يتوافر فيه من عناصر اللون والحركة، والصوت...، وبما يحمله من دلالات نفسية، تكشف مشاعر الشاعر، وعواطفه، وتؤطر شبكة من العلاقات بما حوله.

ويقول من قصيدة⁽²⁾ في مدح الأمير أبي يحيى بن إبراهيم: (من الكامل)

يَلْوِي الضُّلُوعَ مِنَ الْوُلُوعِ لَخْطَرَةٍ	مِنْ شَيْمٍ بَرَقَ أَوْ شَمِيمٍ عَرَارٍ ⁽³⁾
وَاللَّيْلُ قَدْ نَضَحَ النَّدى سِرْيَالَهُ	فَأَنْهَلَ دَمْعُ الطَّلِّ فَوْقَ صِدَارٍ ⁽⁴⁾
مَا طَالَعَتْهُ بَرْقَةٌ نَجْدِيَّةٌ	إِلَّا اجْتَلَّتْهَا نَظْرَةٌ اسْتِعْبَارٍ ⁽⁵⁾

(1) أدمان، أروين: الفنون والإنسان، مقدمة موجزة لعلم الجمال، تر: مصطفى حبيب، منشورات مكتبة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 93.

(2) ابن خفاجة: ديوانه، ص 33 – 38.

(3) الخَطَرَةُ: كل ما يخطر على القلب. شَيْمٌ: شام البرق والسحاب: نظر إليه، وترقبه. العرار: نبت طيب الرائحة، مفرداها عرارة. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (خطر، شام، عرّ).

(4) السربال: كل ما يلبس من قميص، ودرع. الصِّدَار: الدرع القصير، أو ثوب يغطي به، والجمع صُدُر. انظر: المصدر نفسه: مادة (سربل، صدر).

(5) الاستعبار: الاستخبار والسؤال عن كذا. انظر: المصدر نفسه، مادة (عبر).

مُتَرَقِّبٌ رُسُلَ الرِّيحِ عِشِيَّةً	بِمَسَاقِطِ الْأَنْوَاءِ وَالْأَنْوَارِ ⁽¹⁾
وَمَجَرٌّ ذَيْلِ غَمَامَةٍ لَبِسَتْ بِهِ	وَشَى الْحَبَابِ مَعَاطِفُ الْأَنْهَارِ
خَفَقَتْ ظِلَالُ الْأَيْكَ فِيهِ ذَوَائِبًا	وَارْتَجَّ رَدْفًا مَائِجُ التِّيَّارِ
...	...
بَاكَرْتُهُ وَالْغَيْمُ قِطْعَةً عَنَبٍ	مَشْبُوبَةٌ وَالْبَرْقُ لَفْحَةٌ نَارٍ ⁽²⁾
وَالرَّيْحُ تَلْطِمْ فِيهِ أُرْدَافَ الرَّيِّ	لَعِبًا وَتَلْتُمُ أَوْجُهُ الْأَزْهَارِ
...	...
فِي فِتْيَةٍ جَنَّبُوا الْعَجَاجَةَ لَيْلَةً	وَلَزِمَ مَا سَفَرُوا عَنِ الْأَقْمَارِ ⁽³⁾
...	...
شَاهَدْتُ مِنْ هِمَّاتِهِمْ وَهَبَاتِهِمْ	إِشْرَافَ أَطْوَادٍ وَقَيْضَ بَحَارِ
...	...
ضَافِي رِدَاءِ الْمَجْدِ طَمَّاحِ الْعُلَى	طَامِي عُبابِ الْجُودِ رَحْبِ الدَّارِ
...	...
تَقِفُ الرِّيحُ بِجَانِبَيْهِ هَيْبَةً	وَيَعُوبُ بَحْرُ الْعَسْكَرِ الْجَرَّارِ
...	...
مُنْقَسِمٌ مَا بَيْنَ شَمْسٍ دُجْنَةٍ	طَلَعَتْ وَبَيْنَ غَمَامَةٍ مِذْرَارٍ ⁽⁴⁾
...	...
جَارَى الرِّيحَ إِلَى السَّمَاحِ فَمَا جَرَتْ	مَعَهُ الرِّيحُ النُّكْبُ فِي مِضْمَارِ
...	...
دَعَ عَنْكَ ثِيْبَ كُلِّ نَعْمَى وَالتَّمَسُّ	مِنْحَ ابْنِ إِبْرَاهِيمَ فَهَى عَذَارٍ ⁽⁵⁾

(¹) النوء: الأمطار. الأنوار: جمع نور، وهو الضوء الساطع، والمقصود هنا البرق. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ناء، نور).

(²) مشبوبة: متوهجة اللون. انظر: المصدر نفسه، مادة (شب).

(³) جنبوا: مالوا، وابتعدوا. انظر: المصدر نفسه، مادة (جنب)، والمقصود: استراحوا تاركين الحرب وغبارها. سفروا: أضأوا وأشرقوا. انظر: المصدر نفسه، مادة (سفر).

(⁴) الدُّجْنَةُ: السواد والظلمة، والجمع دُجْن. انظر: المصدر نفسه، مادة (دجن).

(⁵) ثيب كل نعمى: أي النعم القديمة والمعروفة والمجربة. عذار: منح جديد، ليس لأحد فيها يد. انظر: ابن خفاجة، ديوانه، تح: عبدالله سنده، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2006، هامش ص 155.

وَارْتَعُ بِحَيْثُ تَصُوبُ أَرْضَكَ دِيْمَةً
لِيَمِينٍ يُمْنٍ أَوْ يَسَارٍ يَسَارٍ
هَطْلَاءُ تَضْحَكُ كُلُّ زَهْرَةٍ صَفْحَةً
عَنْهَا وَتُعْشِبُ كُلُّ سَاحَةِ دَارٍ

...

وَسَخَا الْكِرَامُ بِمَا اسْتَمَدُّوا مِنْهُمْ
إِنَّ الْبَحَارَ لَمَنْشَأُ الْأَمْطَارِ

...

شَادَتْ يَدُ الْعُلَيَاءِ فِي عَرَصَاتِهِمْ
أَعْلَى مَنَارٍ فِي أَعَزِّ دِيَارٍ
مِنْ كُلِّ غَيْثٍ لِلْسَّمَاحَةِ وَكَفٍ
يَهْمِي وَقَرْمٍ فِي الْوَعَى هَدَّارٍ⁽¹⁾
يَتَنَابَعُونَ إِلَى الصَّرِيخِ كَأَنَّهُمْ
أَمْوَاجُ بَحْرِ قَدْ طَمَى رَحَارٍ

وتبقى الصورة الشعرية، عديمة الفائدة، جامدة، لا قيمة لها، إذا اقتصرنا على نقل التجربة الشعرية، ونقل المعنى المراد إلى المتلقي فحسب، بل لا بد لها من كشف الجانب النفسي للتجربة، وهذا لن يتأتى إلا إذا جاءت منسجمة مع السياق العام للتجربة الشعرية؛ لأنها تنسيق جديد يعيد فيه الشاعر الواقع وفق حالته النفسية⁽²⁾.

يطالعنا الشاعر في البيت الأول:

يَلْوِي الضُّلُوعَ مِنَ الْوُلُوعِ لَحْظَةً
مِنْ شَيْمٍ بَرَقَ أَوْ شَمِيمٍ عَرَارٍ

(1) واكف: وكف الماء: سال وقطر قليلا قليلا. يهمي، همي: سال. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (وكف، همي).

(2) انظر: الغسيني، زاهر بدر: الرمز اللوني لشعر ابن خفاجة وفيديريكو غارثيا لوركا "دراسة فنية"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة محمد الخامس، الرباط، 2010، ص122.

بموقف نفسي، يصور فيه شوقه وحنينه إلى محبوبته، من خلال شيمه البرق، أو تتسم رائحة العرار الطيبة؛ إذ لم يعد البرق علامة على المطر، بل أضحى علامة على تذكر الأماكن، وما تبعته ذكراها من شوق للمحبة.

ترتبط هذه الصورة بالبرق، الذي يجلب المطر/ الخير، والعطاء، وإذا كان البرق يحتل مكانة مهمة في حياة الإنسان؛ لارتباطه القوي بالمطر، فإن لهذه المحبوبة مكانة خاصة، وأهمية كبيرة في نفس الشاعر.

ويمكث الشاعر مدة طويلة، يشيم فيها البرق، ورائحة العرار الطيب، متذكراً أحبته، ومستحضراً مكان إقامتها، حتى لبس الليل قميص الندى، وانهل دمع الطل فوق صدره، وتستوقفنا هنا صورة الليل، والندى، والطل، فقد أنسن الليل، وجعل له قميصاً من الندى، كما صور الطل بالدمع، الذي انهمر فوق صدر الليل، فبلله:

وَاللَّيْلُ قَدْ نَضَحَ النَّدى سِرْيَالَهُ فَأَنْهَلَ دَمْعُ الطَّلِّ فَوْقَ صِدَارِ

ويربط بين الليل، الذي يجسد الإحساس العميق بالزمن، واللذة المشبوبة بالألم، كما يعكس حجم الكآبة والمعاناة لديه⁽¹⁾، وبين الندى، والطل اللذين يوحيان بالخير، والعطاء؛ ليعتد الأمل والتفاؤل في نفسه، وليتجاوز حالة الوحشة والخوف التي يعانيتها.

فالصراع بين القلق، والوحشة، المتجسدة في ظلمة الليل من جهة، وبين الأمل، والتفاؤل المتمثلين بالندى، والطل من جهة أخرى، جلي في هذه الصورة، مما يعني أن تشكيل الصورة،

(1) انظر: إبراهيم، نوال مصطفى: الليل في الشعر الجاهلي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان،

2009، ص 117، 146.

يتجاوز السطح إلى مكنون الأشياء، وعمقها، والتفاعل معها، أو الانفعال بها، فالشاعر "يلجأ إلى الصورة؛ لتعبر عن إحساسه من داخله، فاختيار الزاوية جزء من موقفه"⁽¹⁾.

ويعود بنا إلى صورة البرق مرة أخرى في لفظة (بَرْقَة)، واصفًا إياها بـ(نجدية)، يقول:

مَا طَالَعَتْهُ بَرْقَةٌ نَجْدِيَّةٌ إِلَّا اجْتَانَتْهَا نَظْرَةُ اسْتِعْبَارٍ

وهو نمط من التذكير بالمدن الأندلسية التي تحولت لديه إلى رموز مقدسة، مثلها مثل الديار الحجازية، التي لم تكن خالية أيضًا من أهلها، بل هي رموز تنبض بالحياة، والحركة⁽²⁾ التي تثير الاستعبار/ الاستخبار، والسؤال عن الأحبة.

وقد يكون في شيم البرق، الذي فيه البشرى بالخير الوافر؛ لأنه يعد بالمطر، رمز الحياة، والخصب، والنماء، ولعلها كناية عن طلب رضا المحبوبة، وعطفها.

ولم يكتفِ الشاعر بشيم البرق؛ ليطمئن على المحبوبة، بل راح يترقب الرياح التي ستهب نحوه، من حيث كان البرق، وتساقط المطر. ويؤنس شاعرنا الرياح، فيضفي عليها بعض صفات الإنسان وخصائصه، فجعلها إنسانًا يحمل أخبار المحبوبة إليه:

مُتَرْقِّبٌ رُسُلَ الرِّيحِ عِشِيَّةً بِمَسَاقِطِ الْأَنْوَاءِ وَالْأَنْوَارِ

فالرياح - في الشعر العربي - وسيلة الاتصال الروحي بين المحبين، والعشاق، حال تعذر وسائل الاتصال المادي، والاستعانة بالرياح، لتبادل الأخبار بينهم، تعبير عن صعوبة التواصل، علاوة على ما توحى به من حرارة الأشواق، وتوقد المشاعر.

(¹) الداية، فايز: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط2، 1996، ص 71.

(²) انظر: الربيعي، أحمد حاجم: حجازيات ابن خفاجة (451 - 533هـ) دراسة فنية، مجلة المورد، 1ع، 2000، ص 27.

ويترقب كذلك مجر ذيل غمامة سقت ديار المحبوبة:

وَمَجَرِّ ذَيْلِ غَمَامَةٍ لَيْسَتْ بِهِ وَشَى الْحَبَابِ مَعَاطِفُ الْأَنْهَارِ

فأنسناها؛ أي الغمامة، وجعلها كالعروس تجر ذيلها مزهوة، كما صور الحباب/ حبيبات الماء بالوشي الذي يزين الرداء، يزيده بهاء، ثم جعل هذه الحبيبات كالمعاطف التي ألبسها النهر لهذه الغمامة، وهو بذلك يؤنس الأنهار أيضاً، فتبدو كالإنسان يلبس معاطفه لهذه العروس/ الغيمة. يتكون هذا البيت من مجموعة من الصور، تعقب الواحدة الأخرى، تفرض على خيال المتلقي التأملي حتى يدرك تفاصيلها؛ لكثافتها وتداخل أجزائها:

الغيمة = العروس، حباب الماء = الوشي، وشي الحباب = معاطف الأنهار، الأنهار = إنسان. ولعل التكثيف في هذه الصور الجزئية وتتابعها، وبالتالي، لتكوّن الصورة الكلية / اللوحة التي رسمها لهذه الغيمة، تعود إلى قدرته على استغلال تقنية الأنسنة، بوصفها عنصراً مهماً في عملية التصوير، وربما توقفت عليها جودة الصورة، وجماليتها من جهة، وقبحها ورداعتها من جهة أخرى، "وهو دليل الملكة الخالقة التي تستمد قدرتها من باعثين نفسيين، هما: سعة الشعور، ودقته؛ فالشعور الواسع هو الذي يستوعب ما في الأرضين والسموات، من الأجسام، والمعاني، فإذا هي حية كلها... والشعور الدقيق، هو الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز بكل هامة ولامة، فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير، وتوقظه تلك الیقظة، وهي هامة، صفر من العاطفة، خلوّ من الإرادة"⁽¹⁾.

(1) العقاد، عباس محمود: ابن الرومي حياته من شعره، مطبعة حجازي، القاهرة، 1963، ص 255.

وتختزل هذه الصورة أيضًا العاطفة المشبوبة، والمشاعر الحارة التي يكنها الشاعر للمحوبة، فهذه الصورة نفثة محب عاشق، ترمقها العين، كأنها شخص ماثلة أمامها، بكل حيويتها، ونشاطها.

وتطالعنا في البيت السادس:

حَفَقَتْ ظِلَالُ الْأَيْكِ فِيهِ ذَوَائِبًا وَارْتَجَّ رِدْفًا مَائِجُ التِّيَّارِ

صورتان، الأولى: صورة تراقص الظلال، الذي يحاكي تحرك الذوائب في الهواء العليل، والثانية: ارتجاج الموج، الذي يضارع اهتزاز الأرداف، ولعل هاتين الصورتين، هما نتاج لحالة الخصب، والسقيا التي أعقبهما تساقط الأنواء، وفيهما مزاجية بين المرئيات، والمشاعر، بلغت نصيبها الكبير من التأثير في نفس المتلقي، من خلال إثراء الصور بالحركة والألوان.

ويعود بنا مرة أخرى إلى وصف الغيم، فيشبهه بقطعة العنبر، وإلى البرق، فيشبهه بلفحة النار، وقد قرن في الصورة الأولى بين مادتين، تتخذ أكثر من لون: البياض، والسود في الغيم، والبياض، والسود، والصفرة في العنبر:

بَاكَرَتْهُ وَالْغَيْمُ قِطْعَةً عَنَبٍ مَشْبُوبَةً وَالْبَرْقُ لَفْحَةً نَارٍ

نهدت الصورتان السابقتان على التعبير اللوني - إذا جاز التعبير - وتعدده: الأبيض، أو الأسود، الذي جمع بين السحاب، والعنبر، والأحمر بين البرق، والنار.

ويمكن أن نقصي اللون الأسود، اعتمادًا على الدال (مشبوبة)، فيبقى أمامنا الجامع بين السحاب، والعنبر، البياض، بالإضافة إلى اللون الأحمر الذي يجمع بين البرق والنار. ومن خلال هذين اللونين يمكن تلمس الإحساس الداخلي الذي يعتل في نفسية ابن خفاجة، وهو الشعور بالأمل والتفاؤل، والمتجسدان في اللونين المضمنين في الصورتين السابقتين.

فالصورة - هنا - لم تتفصل عن ذات الشاعر، فهي بمثابة الوعاء، الذي أفرغ فيه وجدانه ومشاعره، فهي "تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"⁽¹⁾.

ويعبر الشاعر الريح في داليتين متناقضتين:

وَالرَّيْحُ تَلْطِمُ فِيهِ أَرْذَافَ الرُّبَى لَعِبًا وَتَلْتِمُ أَوْجُهُ الْأَزْهَارِ

الأولى: تتمثل في الشدة، والقسوة، كما يوحي الدال (تلطم)، والثانية: تتجسد في الرقة، والشوق، كما توحى لفظة (تلثم).

ولتجاوز هذه الإشكالية الضدية في توظيف لفظة الريح في صورتين تبدوان للوهلة الأولى متناقضتين، ينبغي النظر في الدال (لعبًا)، فإذا كان اللطم، هو: ضرب الخد، أو صفحة الجسد بالكف مبسوطة، أو بباطن الكف، يشعر بالقسوة، ونوعًا من الإهانة، فإن مجيء الحال التي بينت هيئة اللطم، بأنه ضرب من اللعب، والمزاح، أقصى دلالة القسوة، والشدة، وما تستدعيه من إحياءات أخرى. وبذلك تتناغم دلالة الصورتين، وتنسجم إحياءاتهما، المتمثلة في الرقة، والحنين، والشوق، واللفظ.

وتبدو الأنسنة جليلة في الصورتين السابقتين، فالريح إنسان، والربى امرأة ذات أرداف لدنة، والأزهار أناس حسان الوجوه، فهما صورتان مفعمتان بالحركة، والحيوية، ونابضتان بالحياة.

ونلاحظ في البيت السابع:

فِي فِتْنَةٍ جَنَّبُوا الْعَجَاجَةَ لَيْلَةً وَلَزَيْمًا سَفَرُوا عَنِ الْأَقْمَارِ

(1) إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 66.

الصورة التي رسمها لهم، وعطايا هؤلاء الفتية؛ إذ شبه همهم، وعزهم، وقوتهم، وثباتهم في الحروب، بثبات الرواسي في الأرض، كما شبه عطاياهم، وجودهم بفيض البحر، وهي صورة بسيطة، نهضت على بلاغة التشبيه البليغ، الغرض منها التغني بشجاعة هؤلاء الفتية، والإشادة بجهودهم، وكرمهم العميم.

ويوظف في البيت الثامن:

ضَافِي رِذَاءِ الْمَجْدِ طَمَّاحُ الْعُلَى طَامِي عُبَابِ الْجُودِ رَحْبُ الدَّارِ

تركيب "عباب الجود"؛ ليصور كرم الممدوح، فهو يحاكي في كرمه عباب البحر، وقد استخدم الاستعارة المكنية؛ لتصوير عطايا الممدوح، وكرمه الوافر، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (عباب).

وفي البيت التاسع:

تَقِفُ الرِّيحُ بِجَانِبَيْهِ هَيْبَةً وَيَعْبُ بَحْرُ الْعَسْكَرِ الْجَرَّارِ

يشبه هيئة الممدوح بالرياح، من حيث قوتها؛ حتى أن الجيوش الجرارة، لتستمد هيبتها من هيئته، كما شبه العسكر الجرار بالبحر، بجامع السعة والتنوع.

وقد اتكأت الصورتان على غير حاسة من الحواس: سمعية/ بصرية/ لمسية، طغى عليها عنصر الحركة والصوت المتمثل في الدوال: الرياح/ العسكر/ الجرار.

فالمدركات الحسية، أقوى من المدركات المعنوية، وأكثر تأثيراً في نفسية المتلقي، فالتشبيه - هنا - لم يقف عند رسم الصورة بأشكالها، وألوانها، وظلالها فحسب، بل نقلت المشاعر التي يختزنها قلبه للممدوح، والمشحونة بعواطفه.

ويعكس البيت العاشر:

مُنْقَسَمٌ مَا بَيْنَ شَمْسٍ دُجْنَةٍ طَلَعَتْ وَبَيْنَ غَمَامَةٍ مِذْرَارٍ

الصورة الحقيقية للممدوح، يتجسد فيها العدل الرفيع، في معاملة الناس، كل حسب ما يستحق، فهو كالشمس الحارقة، التي مالت إلى السواد والظلمة من شدة حرها ولهيبها، لمن سولت له نفسه الريبة، وتتكب جادة الحق، وهو كالغيمة المдрارة في جوده وكرمه لمن آوى إلى ظله، والتجأ إلى حماه.

كشف هذا التصوير الدقيق نفسية الشاعر، وعواطفه الصادقة، على الرغم من البساطة والوضوح في البناء البلاغي لها. أما الحملات النفسية التي اكتتفتها هذه الصورة فهي: الترغيب، والترهيب، والتحذير.

أما الترغيب، فتشير إليه الصورة البسيطة الموجودة في عجز البيت، وأما الترهيب، فهو الصورة التي تضمنها صدر البيت. في حين أن التحذير، وأعني هنا أن الشاعر يحذر نفسه من أن يشق عصا الطاعة، أو على الأقل أن يقلب له ظهر المجن.

ويعود مرة أخرى إلى صورة الرياح والممدوح:

جَارَى الرِّيحَ إِلَى السَّمَاحِ فَمَا جَرَتْ مَعَهُ الرِّيحُ النُّكْبُ فِي مِضْمَارٍ

ولكنه حصرها في الكرم، فهو يضارع الرياح من حيث سرعتها في سخائه، بل أن الرياح النكب لم تسبقه إذا جرت معه في هذا المِضْمَار. ولعل في اختياره للرياح النكب من بين أنواع

الرياح الأخرى، ربما لقوتها وسرعتها، فهي كما يقول ابن سيده: "... سميت بذلك؛ لأنها تمحو السحاب"⁽¹⁾.

اعتمد الشاعر على الأنسنة؛ لتعميق الشعور، والإحساس بسخاء الممدوح، الذي لا يجارى، ونقله إلى المتلقي، فقد أنسن الرياح؛ إذ جعلها شخصاً يسابق الممدوح في الكرم والجود، ولكن هيهات لها ذلك.

فالمصور المشخصة، أبرز أنواع الصور، وأقدرها على تجسيد الأحاسيس، وتشخيص الخواطر والأفكار، كما تكشف عن رؤية الشاعر الخاصة، وعن العلاقات الخفية والحقيقية في عالمه⁽²⁾.

ويمضي الشاعر في تصوير كرم الممدوح وسخائه، فيشبهه بالديمة/ السحابة الماطرة، سواء أكان سخاؤه خالصاً مباركاً، لا يبتغي من ورائه ردَّ جميلٍ، أم كان برّاً لقسم وعد به من هو أهل له، وقد حذف وجه الشبه والأداة، ليبليغ الحد الواسع في تصوير كرم الممدوح.

ولم يكتف بوصفه بالديمة / السحابة الماطرة، والديمة في الأصل: المطر الذي يدوم دوماً، يوماً وليلة أو أكثر في سكون⁽³⁾، بل وصفها بالهطلاء لتأكيد صفة الجود المتأصلة فيه:

وَارْتَعَ بِحَيْثُ تَصُوبُ أَرْضَكَ دِيْمَةً	لِيَمِينٍ يُمْنٍ أَوْ يَسَارٍ يَسَارٍ
هَطْلَاءُ تَضْحَكُ كُلُّ زَهْرَةٍ صَفْحَةٍ	عَنْهَا وَتُعْشِبُ كُلُّ سَاحَةِ دَارٍ
وَسَخَا الْكِرَامُ بِمَا اسْتَمَدُّوا مِنْهُمْ	إِنَّ الْبَحَارَ لَمَنْشَأُ الْأَمْطَارِ

(¹) ابن سيده: المخصص، ج2، ص 413.

(²) انظر: عرفان، عبد الرحمن: الشعر الحديث في اليمن ظواهره الفنية وخصائصه المعنوية، منشورات جامعة بغداد، 1974، ص 128.

(³) انظر: الفراهيدي: كتاب العين، مادة (دوم).

ويوظف الدليل العلمي في إثبات كرم قوم الممدوح وسخاء أعطياتهم . فهم ليسوا كرامًا فحسب، بل إن كرم الكرماء مستمد منهم، كما هو الحال في نشوء الأمطار من البحار . وكأنني به يريد أن يقول: إذا كانت الأمطار منشؤها البحار، فكذاك كرم الكرماء مستمد من كرم الممدوح وقومه. وهي صورة كناية لطيفة، فقد كنى بلفظتي البحار، والأمطار عن كرمهم الكثير وسخائهم الوفير.

وتتبدى الكناية أيضًا في قوله:

مِنْ كُلِّ غَيْثٍ لِلْسَّمَاحَةِ وَاكِفٍ يَهْمِي وَقَرْمٍ فِي الْوَعَى هَدَّارٍ
يَنْتَابِعُونَ إِلَى الصَّرِيخِ كَأَنَّهُمْ أَمْوَاجُ بَحْرٍ قَدْ طَمَى زَخَّارٍ

فقد كنى بهذا عن كرمهم وجودهم بالغيث الواكف/ من كل غيث للسماحة واكف، كما كنى عن تلبيتهم لنداء المستغيث، بقوله: "كَأَنَّهُمْ أَمْوَاجُ بَحْرٍ قَدْ طَمَى زَخَّارٍ". وهما صورتان كنائيتان محسوستان، الأولى: شبه فيها الجود والكرم بالغيث الواكف، فحذف المشبه، وأبقى المشبه به، على سبيل الاستعارة التصريحية، والثانية: شبه سرعة وقوة نجدتهم لمن يستنجد بهم، بأَمْوَاجِ بَحْرٍ طَامٍ هَدَّارٍ، على سبيل الاستعارة التصريحية أيضًا.

وقد أبرزت هاتان الصورتان مجموعة من الألفاظ الخاصة التي تواءمت معها، في معناها وجرسها، كما في: غيث/ واكف، أمواج بحر/ طمى / زخار.

وقال يرثي⁽¹⁾: (من الطويل)

أَلَا لَيْتَ لَمَحَ الْبَارِقِ الْمُتَأَلَّقِ يُلْفُ دُيُولَ الْعَارِضِ الْمُتَدَفِّقِ⁽²⁾
وَيَزَكَّبُ مِنْ رِيحِ الصَّبَا مَتْنٌ سَابِحٍ كَرِيمٍ وَمِنْ لَيْلِ السُّرَى ظَهَرَ أَبْلَقِ⁽³⁾

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص 225.

(2) البارق: سحاب ذو برق. العارض: سحاب ممطر. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (برق، عرض).

(3) السُّرَى: السير ليلاً. أبلق: فيه سواد وبياض. انظر: المصدر نفسه، مادة (سرى، بلق).

فَيُهْدَى إِلَى قَبْرِ بِحْمَصَ تَحِيَّةً مَتَى تَحْتَمِلُهَا رَاحَةُ الرِّيحِ تَعْبَقُ⁽¹⁾

...

وَأَنْشَقُ أَنْفَاسَ الرِّيحِ تَعْلُلًا فَأَعْدَمُ فِيهَا طِيبَ ذَاكَ التَّنَشُّقِ

...

قَضَى بَيْنَ كَفِّ السَّمَاحِ مُغِيْمَةً تَفِيضُ وَوَجْهِهِ لِلطَّلَاقَةِ مُبْرِقِ

فَكَمْ لِلْحَيَا مِنْ أَدْمَعٍ فِيهِ نَرَّةٌ وَلِلرَّغْدِ مِنْ جَيْبٍ عَلَيْهِ مُشَقَّقِ

وَلِلْبَرْقِ مِنْ قَلْبٍ بِهِ مُتَمَلِّمِ وَلِلنَّجْمِ مِنْ طَرْفٍ عَلَيْهِ مُوَرَّقِ

كَأَنَّ لَمْ أَشْمِ مِنْ بَشْرِهِ بَرْقَ مُزْنَةٍ تَصُوبُ بِوَكَّافٍ مِنَ الْجُودِ مُغْدِقِ

...

سَرَى بَيْنَ دَقَّاعٍ مِنَ الْوَدْقِ مُغْدِقِ يَسُحُّ وَلَمَّاعٍ مِنَ الْبَرْقِ مُحْرِقِ

يُعد الماء ومتعلقاته جزءاً رئيساً من بنية القصيدة الخفاجية، قلما تخلو قصيدة من قصائده

من مفردة من مفرداته، أياً كان الغرض الشعري.

يطالعنا الشاعر في البيت الأول:

أَلَا لَيْتَ لَمَحَ الْبَارِقِ الْمُتَأَلَّقِ يُلْفُ ذُيُولَ الْعَارِضِ الْمُتَدَقِّقِ

بلفظتين من ألفاظ الماء: البارِق / السحاب ذو البرق، العارض/ السحاب الماطر، جاءتا

بمعناهما الحقيقي، ولكنهما ليستا خاليتي الوفاض من الدلالة والإيحاء، ولا سيما إذا قرأناهما من

خلال السياق النصي الذي استقطبهما. فلعلهما يوحيان بما كان عليه المرثي في حياته من كرم

وعطاء يسع من حوله، ومن نأى عنه، وهذا ما حدا بالشاعر إلى أن يكرر معنى السحاب مرتين،

(1) حمص: مدينة بالأندلس، وهي مدينة إشبيلية، وذلك أن بني أمية لما حصلوا بالأندلس وملكوها، سموا عدة مدن

بها بأسماء مدن الشام. انظر: ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج 2، ص 304.

والمتضمن في لفظتي البارق والعارض؛ لأنه ليس كل بارق ماطرًا، ولذلك أكدها بلفظة العارض الموصوفة بلفظة المتدفق، لينفي الشك تمامًا من أن يكون سحابًا غير ممطر.

وربما نلمح فيهما تشبيهًا دقيقًا، وهو أن المرثي يشبه العارض الممطر بجامع صفة الخير والعطاء. فحذف المشبه، وأبقى المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية؛ لأنه معني بتعداد صفات المتوفى.

ويأتي تركيب ريح الصَّبَا في قوله:

وَيَرْكَبُ مِنْ رِيحِ الصَّبَا مَثْنً سَابِحٍ كَرِيمٍ وَمِنْ لَيْلِ السُّرَى ظَهَرَ أُبْلَقِ

اختيارًا دقيقًا، يبعث على التفاؤل، وكأنه يستحضر قول النبي صلى الله عليه وسلم: "نصرت بالصَّبَا، وأهلكك عاد بالدبور"⁽¹⁾. ويصور ريح الصبا في هذا البيت بالفرس الكريم العتيق، معتمدًا في بناء هذه الصورة على تقنية الأنسنة، فريح الصبا كأنها سابح كريم. فمواد هذه الصورة من الطبيعة الصامتة، والمتحركة، لا بوصفها محسوسات تقع خارج نطاق ذاته، ولكن بكونها أداة حية، تجسد إيقاعًا خاصًا، يلائم المعنى الذي أراده الشاعر، كما تمثل حالة نفسية، يستذكر فيها الشاعر علاقته مع المرثي.

ولعل الجامع بين طرفي الصورة، الذي يجسد الإيقاع، والمعنى المتوخى، هو الخير والتفاؤل، المنضويان في دلالة ريح الصَّبَا، والفرس الكريم.

ويؤنس الريح مرة أخرى في قوله:

فَيُهْدَى إِلَى قَبْرِ بِحْمَصَ تَحِيَّةً مَتَى تَحْنَلُهَا رَاحَةُ الرِّيحِ تَعْبَقِ

(1) أبو الحسين، مسلم بن الحجاج (ت 261 هـ): صحيح مسلم، اعتنى به: نظر بن محمد الفاريابي، دار طيبة، الرياض، 1426 هـ، 2006، ص 501.

فجعلها إنساناً له راحة / يد، يحمل فيها تحية إلى حيث يأوي عبد الله، بحمص؛ إذ شبه
الريح بإنسان على سبيل الاستعارة المكنية، فحذف المشبه به، وأبقى ما يدل عليه (راحة)، لتظهر
صورة الرياح حية نابضة بالحركة، فقد أعاد تشكيلها بهيئة شخص؛ لتكون أكثر قدرة على نقل
مشاعره، وانفعالاته. فالأنسنة تعد وسيلة من وسائل تقديم المعاني المجردة بطريقة غير مباشرة⁽¹⁾.
ويمضي في أنسنة الرياح مرة أخرى في قوله:

وَأَنْشَقُ أَنْفَاسَ الرِّيحِ تَعْلًا فَأَعْدَمُ فِيهَا طِيبَ ذَاكَ التَّنَشُّقِ

فجعلها إنساناً طيب رائحة الفم؛ لأنها قادمة من تلك الأرض التي دفن فيها المرثي، فطيها
من طيب أرضها. وترتبط هذه الصورة الاستعارية بنفسية الشاعر، وتؤكد العلاقة الحميمة التي
كانت تربطه بالمرثي، وبذلك استطاعت أن تكثف الحالة الانفعالية للشاعر، وتتكفل في نقلها إلى
المتلقي. وليس بخاف أن الاستعارة - هنا - استعارة مكنية؛ إذ حذف المشبه به، وأبقى شيئاً من
لوازمه، وهي لفظة (أنفاس).

ويشبهه كفه التي كانت تجود بالعطاء والندى بالغيمة التي تفيض بالمطر فيدر الخير،
ويشبه أيضاً وجهه الطلق بالشيء اللامع، بجامع الإشراق والوضاءة. وعلى الرغم من بساطة هذه
الصورة البليغة، وقربها من الفهم والأذهان، إلا أنها قدمت وصفاً خارجياً للممدوح تمثل في السماحة
والجود، ووصفاً داخلياً تجسد في طلاقة الوجه، وطيب السريرة.

ولعل الحالة النفسية، المتمثلة في الإعجاب بالمرثي ومزايده، هي التي دفعت الشاعر إلى
هذا الوصف المزدوج، القائم على التناظر بين طرفين معنويين: السماحة، وطلاقة الوجه من جهة،
وطرفين حسيين: مغيمة، ومبرق من جهة أخرى.

(1) انظر: تشارلتن، هنري بكلي: فنون الأدب، تر: زكي مبارك، ونجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر،
القاهرة، ط 2، 1959، ص 94.

ويشبه الدمع الغزير الذي سكه عليه بالحياء / المطر، وكذا الصوت، أي صوت البكاء

العالى بالرد. يقول:

فَكَمْ لِلْحَيَا مِنْ أَدْمَعٍ فِيهِ ثَرَّةٌ وَلِلرَّعْدِ مِنْ جَيْبٍ عَلَيْهِ مُشَقَّقٌ

والجامع بين الحياء / المطر والدموع الثرة، هو ارتباطها بفكرة السقيا التي تجسد فكرة الحياة

الناجمة عن نزول المطر. فالمطر انبعاث، وحياة، وتجدد، وخصب⁽¹⁾، وربما يكون الدمع كذلك من

قبيل المشابهة من جهة السقيا، أما الجامع بين البكاء على المتوفى بصوت مرتفع والرد، فجلى.

وتجسد الصورتان مشاعر الحزن، والإفصاح عنها بوضوح، وقد عمد الشاعر إلى الصورة التشبيهية

البسيطة، لقدرتها على إبراز مشاعر الحزن، والأسى بجلاء.

ويوظف الشاعر لفظة البرق في قوله:

وَالْبَرْقِ مِنْ قَلْبٍ بِهِ مُتَمَلِّلٌ وَلِلنَّجْمِ مِنْ طَرْفٍ عَلَيْهِ مُوَرَّقٌ

ليظهر الأرق الذي انتابه على المفقود، وإبراز مدى القلق، والاضطراب، الذي ألمَّ به. وربط

البرق بالتمل، ما هو إلا استحضار للشاعر الجاهلي الذي كان يأرق في شيم البرق، وترقبه،

يستبشر بالمطر، الذي يمثل الحياة، والخصب، وطرد القحط، والمحل.

وتوحي الصورة التي رسمها في قوله:

كَأَنَّ لَمْ أَشِمْ مِنْ بَشْرِهِ بَرْقَ مُزْنَةٍ تَصُوبُ بِوَكَّافٍ مِنَ الْجُودِ مُغْدِقٌ

(1) صالح، مخيمر: مقدمة القصيدة الجاهلية بين النمطية والتنوع المقدمة الطللية أنموذجاً، المنارة، م 13، ع 1،

2006، ص 12.

بالحزن العميق على تربه⁽¹⁾ الذي واره الثرى، ولكنه لم يبح إلا بجانب واحد، هو الجود الذي كان يسخو به عليه.

ويأتي تركيب (برق مزنة)، وصيغة المبالغة (بوكَاف) التي هي صفة لموصوف محذوف تقديره (بمطر وكاف)، لتوحي بالعطاء الكبير الذي كان يغدقه المتوفى عليه.

والصورة في البيت السابق جلية، وهي صورة بسيطة؛ إذ شبه ما كان يأمله من العطاء على وجه اليقين ببرق المزنة الماطرة، وكذا في عجز البيت؛ إذ شبه الجود بالمطر المنهمر، بجامع الخير والفائدة المرجوة من كليهما.

ويوظف في البيت الأخير:

سَرَى بَيْنَ دَفَاعٍ مِّنَ الْوَدْقِ مُغْدِقٍ يَسُحُّ وَلَمَّاعٍ مِّنَ الْبَرْقِ مُحْرِقٍ

لفظتي الودق والبرق في صورتين كنائيتين متضادتين. فالودق في صدر البيت كناية عن الجود والعطاء اللذين حظي بهما الشاعر وغيره. تقابله الصورة الكنائية الأخرى في عجز البيت، المتمثلة في لفظة البرق، وهي كناية عن الخوف والرعب والخشية التي تنبعث في قلوب أعدائه ومبغضيه، فإذا ما غضب عليهم كان كالبرق المحرق.

وتكشف الصورتان عن واقع مهيب، وشكيمة تبعث على الفرق والخوف من جهة، وسماحة وبذل تبعث على التفاؤل من جهة أخرى، كما تكشفان عن وعي وإحساس الشاعر بهما من جهة ثالثة.

يتبدى - لنا - مما سبق الحديث عنه أن ابن خفاجة، وظف الماء، ومتعلقاته في صورته الفنية، وتراكيبه اللغوية، وفي مختلف الأغراض الشعرية.

وقد ندرت النصوص الشعرية الخفاجية من خلوها من لفظة الماء، وما تستدعيه هذه اللفظة من مفردات: كالرعد، والبرق، والرياح، وغيرها، فكأنه يرى أن النص الذي يخلو من المفردات

(1) انظر: قوله: فَسَقِيًّا لِتَرْبٍ بَيْنَ أَضْلَعِ تَرْبَةٍ مَّتَى أَتَذَكَّرُهُ بِهَا أَتَشَوُّقُ

المائية، يغلب عليه الجفاف، فكما أن الماء يمثل سر حياة الكائنات الحية: من إنسان، وحيوان، ونبات، فهو - أيضاً - بمثابة النبع/ النسغ الذي يمد النص الشعري بالحياة.

ولعل هذا - كما نرى - هو سر اتكاء شاعرنا على تقنية الأنسنة في جل صوره الشعرية؛ لتبدو حافلة بالحياة والحركة، ومفعمة بالحيوية والنشاط؛ لأن الأنسنة أكثر قدرة على استيعاب التجربة النفسية للشاعر من جهة، وأقوى تأثيراً في المتلقي من جهة أخرى؛ لأنها تُبدي الجماد ناطقاً حياً، والأزهار باسمه، والبرق ضاحكاً، والرعد باكياً، والرياح تهدي التحية والسلام...

الفصل الثاني

مرجعيات الصورة الشعرية عند ابن خفاجة

مدخل:

ينهض الخلق والإبداع الفنيين لدى الشاعر - في بعض جوانبه - على استحياء التراث بكل ضروبه، واستلهام الموروث الجمعي بمختلف أنواعه. فعودة الشاعر إلى التراث، واستلهامه، ليست عودة اعتباطية، وإنما هي بقصدية، ووعي، فضلا عن أنها ذات أهداف وغايات؛ لأن الشاعر لا يستتطق النصوص القديمة، إلا إذا رأى فيها نفسه وذاته، على الرغم من تباين المقام، والحال اللذين أنشأ النصوص القديمة، والحديثة على حد سواء، مما يعني أن النصوص القديمة قابلة للتجدد، والاستمرار في أي زمن⁽¹⁾.

فالنص الشعري يخضع - بالضرورة - لهيمنة نص، أو نصوص شعرية سابقة عليه، وليس هذا بضائر للنص الأدبي، بل يؤدي إلى جوانب إيجابية، تتجاوز حد التأثير إلى أن تصل إلى الفرادة، والتميز، فالشاعر، لا يمكن أن يحيا في عزلة عن الشعراء الآخرين، وتجاربهم الشعورية والفنية، فهو محتاج - بطبيعة الحال - إلى قراءة غيره، لتمده بالمعرفة، فنحن لا نعيد أفكار أسلافنا، بل نضيف إليها، من خلال إعادة اختراعها من جديد؛ كون المعرفة الإنسانية معرفة تراكمية، فالإنسان عجينة لكل المخاضات التي يمر بها، وتمر به، فلا شيء - أبداً - يذهب من دون أن يترك أثراً ما في غيره.

وتعد هذه القراءة - ضمن الإطار الشعري - الأساس الأول في عملية الإبداع الفني، فالشاعر يختزن ما قرأه في ذاكرته - تلك البئر العميقة - الغنية بالقراءات والتأملات⁽²⁾، ثم يعود إلى إعادة إنتاجها مرة أخرى في صور جديدة، تشكل ملامح رؤيته لكل ما يحيط به، وتدلل على

(1) انظر: ربابعة، موسى: التناسل في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، 2000، ص 88، 91، 98.

(2) انظر: دعور، أشرف علي: الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلبي الأندلسي، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، 1994، ص 111.

رؤى لها خصوصيتها، يحيا فيها الحاضر، والماضي، في الآن ذاته؛ ليعيد المبدع رسم الواقع، وفق رؤية تتسجم مع الحاضر. وإذا كان الشاعر ينهل من تراثه الأدبي، فلا بد - بالتالي - أن يكون في شعره عناصر تراثية، اكتسبها من الاطلاع على تراث أمته، ولا يكون الشاعر - حقاً - إن لم يكن كذلك⁽¹⁾، وهذا يعني أن الآخر حاضر خفي في نص الشاعر.

ولا يكون ثمة تخصيص للنص إلا بوجود نص سابق عليه؛ لأن النص الحقيقي في حاجة إلى ظله بشكل لازم⁽²⁾، والعلاقة بين النصين - السابق واللاحق - ليست علاقة تماهٍ، بل علاقة إحالة، تفرض وجود علاقة ما، تكشف عن وجهها؛ تلميحاً، أو إشارة، عند مواجهة النصوص بعضها ببعض، والإحاطة الكاملة بكل بنياتها الداخلية، ومرجعياتها: التاريخية، والثقافية والدينية، فالنص يتكئ على نصوص سابقة عليه، وبالتالي فهو يكتسب خصوصية وفرادة وتميزاً. فالعلاقات والوشائج بين النصوص، لا تعيها ما لم تصل حد التمازج أو التماهي، الذي يفقدها روحها وجوهرها.

فللتراث الشعري سيطرة، لا يكاد يفلت منها إلا الشاعر العظيم، أما الشعراء الأوساط، فيخضعون لهذا التراث خضوعاً شبه مطلق، فإذا أراد أحدهم أن يصف، اختار التشبيه الجاهز الذي درج عليه الأقدمون، وإذا أراد أن يمجّد، اختار الأوصاف المتواترة التي وردت في محفوظه من الشعر. وحتى أن اللغة تفقد فرديتها، وأصالتها، وتصبح لغة عامة⁽³⁾، فالتراث إن لم يكن أداة لتوليد أصالة جديدة، لا معنى له⁽⁴⁾، وتكتسب القصيدة أصالتها، وفرادتها، وتميزها، حينما تستطيع أن

(1) انظر: الأسد، ناصر الدين: عناصر التراث في شعر شوقي، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 3، ع 1، أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر، 1982، ص 23.

(2) انظر: بارت، رولان: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1992، ص 64.

(3) انظر: عبد الصبور، صلاح: قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار الكتاب العربي، بيروت، 1968، ص 15.

(4) انظر: البياتي، عبد الوهاب: الشاعر العربي المعاصر والتراث، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 1، ع 4، يوليو، 1981، رمضان، 1401 هـ، ص 22.

تصور لحظة مميزة، تجسد مشاعر الشاعر، وأحاسيسه، وعن طريق اللغة التي تعد القالب الذي يتشكل فيه الفكر، يمكننا أن نتلمس رؤاه وأفكاره تجاه الحياة، والكون، والإنسان.

وقد تبدى لنا من خلال استعراض البنى الداخلية للنصوص الشعرية الخفاجية، أن ابن خفاجة كان على علاقة وثيقة مع التراث الشعري العربي، والموروث الجمعي الأدبي لأُمته؛ إذ كان يستحضر منه استحضارًا واعيًا، ما يتواءم مع مضمون نصه، مما يعني أنه ترك خصوصيته - في نصه الشعري - مميّزة من غيره من النصوص الأخرى التي أحال عليها، فتمثل اقتداره في إعادة صياغة المعطيات القديمة، وتطويرها لصالح النص المولد. ولعل تميز تراثنا العربي بثروته، وجوانبه المضيئة في هذا الجانب، هو السبب، الذي دعا إلى شيوع التناصات التراثية لدى الشعراء، ومن - هنا - فإن تأثر شاعرنا بهذا التراث، ولا سيما التراث المشرقي، بدا واضحًا جليًا في شعره، سواء أكان ذلك مصرحًا به علنًا، أم جاء ضمنيًا، إنْ على مستوى الأغراض، أو المعاني.

وقد تتبعنا هذا التأثير، من خلال إشارات الشاعر نفسه في مقدمة ديوانه إلى من تأثر بهم في منجزه الشعري، وكذلك عند من تركوا بصمات جلية في شعره، ممن لم يصرح بهم في هذه المقدمة، و"هو وإن أفاد من مسالك غيره، فهذا يعني إعجابه بهؤلاء المقلدين من جهة، كما يدل على رغبته في إبراز مقدرته الشعرية من جهة أخرى"⁽¹⁾، وهذا يعني أن ابن خفاجة كان منفتحًا على غيره من الشعراء، وقد تجسد ذلك بإفادته منهم؛ إذ اعترف بذلك دون حرج، على عكس غيره من الشعراء.

(¹) انظر: عميرة، حنان إسماعيل أحمد: الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، دمشق، مج 27، العدد الأول + الثاني، 2011، ص 225.

وقد تلمسنا تأثيره بالموروث الشعري، منذ العصر الجاهلي، حتى العصر العباسي الثاني، وكذلك ألمحنا إلى تعالقه مع النصوص الدينية؛ القرآنية، والحديث النبوي الشريف، وكذلك إلى تناساته مع الموروث الجمعي في ما يتعلق بالأمثال العربية القديمة.

ولا بد من التنويه - ولا سيما في هذا المبحث - إلى عدم توافر الدراسات السابقة في هذا الجانب، وخصوصاً أن الحديث قد اقتصر على جزئية بعينها، وهي صورة الماء، ومفرداتها، وتتصاصتها مع الموروث الجمعي الأدبي؛ شعره، ونثره على حد سواء، ومن - هنا - كمنت الصعوبة في تلمس هذه التناسات.

أولاً: التناس الديني

أي تداخل نصوص دينية مختارة، إما عن طريق الاقتباس، أو التضمين من القرآن، أو الحديث الشريف، أو الخطب، أو الأخبار الدينية، مع النص الأدبي، سواء أكان ذلك شعراً، أم نثراً، بحيث تتسجم هذه النصوص مع النص الأصلي، فتؤدي غرضاً فكرياً، أو فنياً، أو جمالياً⁽¹⁾.

ولا غرو أن تتجلى هذه النصوص في المنجز الشعري لأي شاعر، فالنصوص الدينية، ولا سيما القرآن الكريم والحديث، تعد قمة البيان العربي، فنياً وجمالياً، ولعل تداخل هذه النصوص مع النص الشعري لأي شاعر، لم تأتِ عفوَ الخاطر، أو مصادفة، بل عن وعي وقصد؛ إدراكاً منه أن الاقتباس، أو التضمين، ما هو إلا حصيلة تعاطٍ مع هذا الإرث الديني الغني بجمالياته وفنياته، وإعطائه نوعاً من المصادقية للنص الشعري، علاوة على ما لذلك من تأثير في المتلقي؛ لما لهذه النصوص الدينية من احترام وتقدير في الذاكرة الجمعية، ومن هذا المنطلق، فليس غريباً على ابن خفاجة - شأنه شأن غيره من شعراء العربية - أن يوظف النص الديني في أشعاره.

(1) انظر: الزعبي، أحمد: التناس نظرياً وتطبيقاً، مكتبة الكتاني، إربد، 1995، ص32.

أ. التناص مع النص القرآني، ومن ذلك قوله⁽¹⁾: (من الكامل)

وَعَلَاهُ لَوْلَا بَرَقُ وَعْدِ شِمْتُهُ فِي عَارِضٍ مِنْ بَرِّهِ مُسْتَمْطِرٍ⁽²⁾

وليس بخاف أن حديث ابن خفاجة في بيته السابق عن عطايا الممدوح التي وعد بها، فقد كنى عن عطاياه وبره بالعارض الذي يأتي بالخير، والعطاء/ المطر، وحتى لا يكون هذا العارض خلباً، فقد احترز بقوله: " لولا برق وعد شمته"، ثم وصفه بلفظة/ اسم الفاعل "مُسْتَمْطِرٍ"، تأكيداً على تحقق نواله.

وقد استثمر ابن خفاجة، قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا رَأَوْهُ عَارِضًا مُسْتَقْبِلَ أَوْدِيَّتِهِمْ قَالُوا هَذَا عَارِضٌ مُمَطَّرٌ بَلْ هُوَ مَا اسْتَعْجَلْتُمْ بِهِ رِيحٌ فِيهَا عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴾⁽³⁾.

يقول ابن عاشور في قوله تعالى: "هذا عارض ممطرنا"؛ أي أنهم كانوا بحاجة إلى المطر⁽⁴⁾، ولعل ذلك ما قصده شاعرنا، أي أنه كان بحاجة إلى عطايا الممدوح، وكرمه، وربما يكون محتاجاً عطفه ولين جانبه، وربما قصد الأمرين معاً؛ أي العطاء، والرفق به.

وقريباً من النص القرآني السابق، أيضاً، قوله⁽⁵⁾: (من الطويل)

وَسُحْبُكَ شَتَّى مِنْ عَذَابٍ وَرَحْمَةٍ فَمِنْ عَارِضٍ يَسْقِي وَآخَرَ يُصْعِقُ

(¹) ابن خفاجة: ديوانه، ص50.

(²) العارض: السحاب يعترض الأفق. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عرض).

(³) الأحقاف، آية 24.

(⁴) انظر: ابن عاشور، محمد الطاهر: التحرير والتنوير، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، (د.ط)، (د.ت)، مج10، ج26، ص49.

(⁵) ابن خفاجة: ديوانه، ص187.

فقد صور عطاء الممدوح وسخاءه بالسحب، كما صور نقمته وسخطه بالسحب أيضاً،
بجامع الخير والعطاء، والنقمة والعذاب، فلا شك في أن المطر قد يكون سقياً رحمة، أو سقياً
عذاب.

ومن ذلك أيضاً، قوله⁽¹⁾: (من البسيط)

فَإِنْ بَكَيتُ وَقَدْ يَبْكِي الْجَلِيدُ فَعَنْ شَجْوٍ يُفَجِّرُ عَيْنَ الْمَاءِ فِي الْحَجَرِ

هذا بيت من قصيدة قالها في بعض ليالي أسفاره، متشوقاً إلى وطنه، وقد جسد هذا التشوق
والحنين بدموعه التي ذرفها تحناناً لمرتج صباه، ومرابع طفولته، وقد برر انحدار الدموع من عينيه،
بأن الحجر قد يتفجر منه الماء، فإذا كان الأمر كذلك، فلا تستغربوا عبرات عيني.

وقد نلحظ هذا المعنى في غير آية من آيات القرآن الكريم، كقوله تعالى: ﴿وَإِذْ أَسْتَسْقَىٰ

مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَشْرِبَهُمْ كَلُوا

وَأَشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْمُوا فِي الْأَرْضِ مُغْسِدِينَ ﴿١٠﴾ (2)، وكقوله تعالى: ﴿ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ

كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً وَإِنْ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ وَإِنْ مِنْهَا لَمَا يَشْقَىٰ مِنْهُ الْمَاءُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا

يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَمَا اللَّهُ بِغَفِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ ﴿٧٦﴾ (3)، وكقوله تعالى: ﴿وَقَطَّعْنَهُمْ اثْنَتَيْ عَشْرَةَ أَسْبَاطًا أُمَمًا

وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ إِذِ اسْتَسْقَىٰ قَوْمَهُ أَنْ يَضْرِبَ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْبَجَسَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ

كُلُّ أُنَاسٍ مَشْرِبَهُمْ وَظَلَّلْنَا عَلَيْهِمُ الْغَمَمَ وَأَنْزَلْنَا عَلَيْهِمُ الْمَنَّانَ وَالسَّلَوى كُلُوا مِنْ طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص131.

(2) البقرة، آية 60.

(3) البقرة، آية 74.

وَمَا ظَلَمُونَا وَلَكِنْ كَانُوا أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ ﴿١٣٠﴾^(١) ، ومدار هذه الآيات استبعاد القسوة، من بعد ما ذكر مما يوجب لين القلوب ورقتها ونحوه^(٢).

ومن امتصاص شاعرنا لبعض معاني الآيات الكريمة، قوله^(٣): (من الطويل)

أَلَا طَوَّقَتْ تِلْكَ اللَّالِي مُقَلِّدِي وَلَا عَجَبٌ أَنْ جَادَ بِاللُّؤْلُؤِ الْيَمُّ

يشبه ابن خفاجة الوزير أبا جعفر أحمد بن سعدون^(٤) بالبحر الذي يخرج منه اللؤلؤ؛ وهو كبار الجواهر، كما يقول ابن عباس والضحاك، وقتادة^(٥) وما يُخرج اللؤلؤ - بالضرورة - يُخرج المرجان، وقد طوقه ابن سعدون بها؛ لأنه وجده جديراً بذلك.

يلحظ أن شاعرنا قد ألمع إلى قوله تعالى: ﴿مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ ﴿١٩﴾ يَنْهَمَا بَرَزَخًا لَا يَبْغِيَانِ ﴿٢٠﴾ فَيَأْتِي

ءَالَاؤِكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿٢١﴾ يَخْرُجُ مِنْهُمَا اللَّؤْلُؤُ وَالْمَرْمَاتُ ﴿٢٢﴾﴾^(٦).

ومن التناص مع النص القرآني أيضاً، قوله^(٧): (من الطويل)

إِذَا عَبَّ بَحْرُ الْجُودِ فِي كَفِّ خَالِدٍ فَلَيْسَ بِجَارٍ عَنْكَ أَنْ تَنْيَمَما^(٨)

يشبه ابن خفاجة جود ممدوحه/ خالد بن جعفر^(٩) بالبحر، بجامع السعة والكثرة، ثم يؤنس

البحر فيجعله إنساناً يعب الماء/ العطاء من كف خالد التي صورها بالبحر العظيم.

(١) الأعراف، آية 160.

(٢) انظر: الزمخشري: الكشف، مج1، ص146، 156، مج2، ص162-163.

(٣) ابن خفاجة: ديوانه، ص286.

(٤) هو: أبو جعفر أحمد بن سعدون المُولي، كانت قراءته بمرسيه وبلنسية، وتردد على ملوك الطوائف، فانهي، معظماً شأنه، وأكثر الإقامة عند ابن رزين ملك السهلة. انظر: ابن سعيد: المغرب، ج2، ص271.

(٥) انظر: أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (ت745هـ): البحر المحيط، تج: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2007، مج8، ص190.

(٦) الرحمن، الآيات 19-22.

(٧) ابن خفاجة: ديوانه، ص176.

(٨) عَبَّ: شرب الماء دون نفس. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (عَبَّ).

(٩) لم أجد له ترجمة فيما توافر لدي من مراجع ومصادر.

فمن وجد كريماً معطاء كخالد، فليست له حاجة إلى أن يطلب العطاء من غيره، نلاحظ أن شاعرنا قد أحالنا إلى قوله تعالى: ﴿وَإِنْ كُنْتُمْ مَرْهُقًا عَلَىٰ سَفَرٍ أَوْ عَلَىٰ سَفَرٍ أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِّنْكُم مِّنَ الْغَائِطِ أَوْ لَمَسْتُمُ النِّسَاءَ فَلَمْ يَجِدُوا مَاءً فَتَيَمَّمُوا صَعِيدًا طَيِّبًا ۖ﴾⁽¹⁾، الذي لا يجيز التيمم بالتراب إلا عند الضرورة، فكأن الشاعر يريد أن يقول إن عطاء الممدوح فيه غنى، ووفرة، في حين أن عطاء غيره لا يقيم الأود.

ويحيلنا قوله⁽²⁾: (من الكامل)

وَسَخَا الْكِرَامُ بِمَا اسْتَمَدُّوا مِنْهُمْ إِنَّ الْبَحَارَ لَمَنْشَأُ الْأَمْطَارِ

إلى قوله تعالى: ﴿الَّذِينَ أَنْعَمَ اللَّهُ عَلَيْهِمْ حَسَابًا ثُمَّ يُلَاقُوا يَوْمَهُمُ الَّذِي فِيهِ يُصْعَقُونَ ۚ فَمَلَأُوا ظُلُفَهُمْ مِنْ عُقْدِهِمْ يَوْمَ يُنْفَخُ السُّجُودُ ۚ أُولَٰئِكَ الَّذِينَ هُمْ يُرْجَوْنَ الْغُرَّةَ الْأُولَىٰ ۚ فِيهَا يُؤَدُّونَ الْوَعْدَ ۚ وَأُولَٰئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ ۚ﴾⁽³⁾، فالالتقاء، بين بيته، والآية الكريمة، في الطريقة التي تتكون فيها الأمطار؛ إذ تشير هذه الآية الكريمة إلى الكيفية التي يتكون فيها الماء/ المطر، ولعل أبسط طريقة لمنشأ الأمطار، أن المساحات الهائلة من البحار تأتيها الشمس، فتأخذ شيئاً منها على شكل بخار ماء، وقد تسهم الرياح الساريات بنقل جزء من بخار ماء البحر إلى الهواء، فالهواء يحمل بخار الماء نحو الأعلى، وكلما ارتفع الهواء المحمل ببخار الماء نحو الأعلى برد، وإذا برد انعقدت السحب، فإذا برد أكثر فأكثر بلغ حد الندى، فيصبح السحاب قطرات من الماء.

وقد أفاد ابن خفاجة من هذه الآية في عجز بيته السابق؛ إذ وظفها في معرض التشبيه، فالممدوح أبو يحيى بن إبراهيم، وذووه أصل الكرم، ومنبع السخاء، فكل الكرام، وذوو الجود يستمدون منهم كرمهم وجودهم. فمثل هذه الإشارات القرآنية، تغني النص، وتكسبه كثافة تعبيرية من

⁽¹⁾ النساء، آية 43.

⁽²⁾ ابن خفاجة: ديوانه، ص 38.

⁽³⁾ النور، آية 43.

جهة، وتؤثر على قدرة الشاعر في استحضار النص الغائب، وثقافته الواعية بهذا النص، والإفادة منه في التجربة الفنية من جهة أخرى.

ونلاحظ الإفادة في قوله⁽¹⁾: (من الطويل)

أَلَا نَسَخَ اللَّهُ الْقِطَارَ حِجَارَةً تَصُوبُ عَلَيْنَا وَالْغَمَامَ غُمُومًا⁽²⁾

من قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا جَعَلْنَا عَالِيَهَا سَافِلَهَا وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهَا حِجَارَةً مِّن سِجِّيلٍ

مَنْصُودٍ ۝۸۲ ﴾⁽³⁾.

وسياق الآية في الحديث عن قوم لوط -عليه السلام- وكيف نزل بقومه من العذاب، فلما جاء أمر الله بعذاب القوم، أمر جبريل -عليه السلام-، فقلبها (أي القرية) على أهلها، فجعل عاليها سافلها، وأمطر الله عليهم حجارة من سجيل، فمن كان خارج القرية أصابه حجر، فأهلكه، وكان كل حجر عليه اسم من يرمى به⁽⁴⁾.

وإذا كانت الآية قد استخدمت لفظة (حجارة) استخدامًا حقيقيًا؛ لتأكيد الهلاك الذي وقع على قوم لوط، فإن ابن خفاجة استخدمها (حجارة) على المجاز؛ إذ شبه البرد بالحجارة؛ ليوحي بأنه سقيا عذاب، لا سقيا رحمة، فهو لم يستحضر القصة كاملة، أعني قصة قوم لوط - عليه السلام - وما حلّ بهم من العذاب؛ ليصور - لنا - ما حلّ به، وبمن نزل البرد فيهم؛ ليقدم - بالتالي - للمتلقى العظة والعبرة مما تحدث عنه النص الغائب، والنص الحاضر، فالنص الحاضر اكتفى بالتشبيه في إطاره البسيط فحسب، ولم يتجاوزه إلى إطار التشكيل والرؤية، بحيث نرى نصًا جديدًا

(¹) ابن خفاجة: ديوانه، ص 75.

(²) القطار: جمع قطر، وهو المطر.

(³) هود: الآية 82. من سجيل أي من طين متحجر، منصود: أي منظم واحدة فوق أخرى بانتظام، مسومة، معلمة بعلامة خاصة. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سجل، نضد، سوم).

(⁴) انظر: الجزائري، أبو بكر: أيسر التفاسير لكلام العلي الكبير، راسم للدعاية والإعلان، جدة، ط3، 1990، مج 2، ص 568.

منسجماً مع النص القرآني من جهة، ومنتجاً دلالة جديدة تتساق مع تجربة الشاعر الجديدة من جهة أخرى.

ومن النصوص القرآنية التي استدعاها في قوله مادحاً الأمير أبي إسحاق⁽¹⁾: (من المتقارب)

وَهَا هُوَ وَالْحِلْمُ فِي طَبْعِهِ هَزَبٌ إِذَا مَا حَمَى أَوْ حَمَلٌ

يُضِيفُ إِلَى طَعْنَةٍ رَشْفَةً هُنَاكَ وَلِلْمُزْنِ وَبِلْ وَطَلٌ⁽²⁾

قوله تعالى: ﴿وَمَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ ابْتِغَاءَ مَرْضَاتِ اللَّهِ وَتَثْبِيتًا مِّنْ أَنْفُسِهِمْ كَمَثَلِ جَنَّةٍ

بِرَبْوَةٍ أَصَابَهَا وَابِلٌ فَكَانَتْ أَكْطُلَهَا ضِعْفَيْنِ فَإِن لَّمْ يُصِيبْهَا وَابِلٌ فَطَلٌ⁽³⁾ وَاللَّهُ يَمَّا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ ﴿٣٦٠﴾⁽³⁾.

يقول صاحب تفسير المنار في تأويل هذه الآية: "وجه الشبه عندي أن المنفق ابتغاء مرضاة الله، والتثبيت من نفسه، هو في إخلاصه، وسخاء نفسه، وإخلاص قلبه كالجنة الجيدة التربة، الملتفة الشجر، العظيمة الخصب في كثرة بره، وحسنه، فهو يجود بقدر سعته، فإن أصابه خير كثير أغدق ووسّع في الإنفاق، وإن أصابه خير قليل أنفق منه بقدره. فخيرته دائم، وبره لا ينقطع؛ لأن الباعث عليه ذاتي لا عرضي كأهل الرياء وأصحاب المن، والإيذاء⁽⁴⁾، وقد تمثلت إفادة ابن خفاجة من المعنى العام المتضمن في الآية السابقة، وهو الديمومة، وعدم الانقطاع في الخير، فالممدوح لا ينقطع خيره، ولا ينفد بره، سواء أكان ذلك بصفته جواداً يبيل بالعطايا، والهبات من

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص 102.

(2) الويل: المطر الشديد، الضخم القطر، الطل: المطر الخفيف، يكون له أثر قليل. انظر: ابن منظور، مادة (ويل، طل).

(3) البقرة، آية 265.

(4) رضا، محمد رشيد (ت 1935 م) : تفسير القرآن الكريم المشهور بتفسير المنار، خرج آياته وأحاديثه وشرح غريبه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005، مج 3، ص 57.

يستحقونها، أم بحلمه الذي يسع المذنب، والمسيء، أم بشجاعته وقوته التي تذب عن حماه الأعداء والخصوم.

فقد جاء التناس بين قوله السابق، والآية الكريمة باللفظ (وابل / طل)، والمعنى المتمثل في ديمومة العطاء، وتحذير الأعداء من مغبة ما تسول لهم به أنفسهم من الشر، وهذا يعني أن القرآن الكريم "مصدر إلهام للذات الشاعرة، تنقياً ظلال لغته، وتتأمل في حضرة الكلام الإلهي، وتنهل من ينابيعه إشارات، ووفرة مخاطباته، وتستمد الذات المبدعة شاعريتها البشرية من شاعرية النص القرآني (إذا جاز التعبير)"⁽¹⁾.

ولعله قد التفت في قوله⁽²⁾: (من السريع)

تَمَيَّرْتُ مِنْ شِيْمَةٍ شِيْمَةٍ إِنَّ الْأَجَاجَ الطَّرْقَ غَيْرُ الْقَرَّاحِ⁽³⁾

إلى قوله تعالى: ﴿وَمَا يَسْتَوِي الْبَحْرَانِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ سَائِغٌ شَرَابُهُ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ﴾⁽⁴⁾.

يقول البيضاوي في تأويل هذه الآية: "استطرد في صفة البحرين، وما فيهما من النعم... كما أنهما، وإن اشتركا في بعض الفوائد، لا يتساويان من حيث إنهما لا يتساويان فيما هو المقصود بالذات من الماء، فإنه خالط أحدهما ما أفسده غيره عن كمال فطرته، لا يتساوى المؤمن والكافر، وإن اتفق اشتراكهما في بعض الصفات؛ كالشجاعة والسخاوة؛ لاختلافهما فيما هو الخاصية

(¹) ابن عمار، محمد: الصوفية في الشعر العربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2001، ص 156.

(²) ابن خفاجة: ديوانه، ص 167.

(³) الأجاج: الماء المالح المر. القراح: الخالص من كل شيء، والماء القراح: العذب السائغ الشراب. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (أج، قرح).

(⁴) فاطر، آية 12.

العظمى، وهي بقاء أحدهما على الفطرة الأصلية دون الآخر، أو تفضيل للأجاج على الكافر بما يشارك في العذب من المنافع"⁽¹⁾.

أما بيت ابن خفاجة السابق، فهو من قصيدة يمدح فيها، الفقيه، قاضي القضاة، أبا أمية، ويهنئه بعودته إلى خطة القضاء بعد صرفه. فلعله يقول: وإن اشترك غيرك في بعض صفاتك، إلا أنك قد تميزت عنهم بأنك مفطور على هذه الشيم، كالمسماحة، وأصالة الرأي، والجود...⁽²⁾

وقد قدم الحجة على هذا التمايز، بالمفارقة الجلية بين الماء المالح، والماء العذب القراح، فالماء المالح، وإن اشترك مع الماء القراح في بعض الفوائد، إلا أنه ينماز عنه؛ أي الماء القراح بكثير من الفوائد، وكذلك أنت في تمايزك في شيمك، وطباعك، وخلائقك عن الآخرين، ولعله يشبه شيمه بالماء القراح، كما يشبه شيم غيره بالماء المالح المر، استحضار للتشبيه الذي توافر في الآية؛ إذ شبهت الكافر بالبحر المالح، كما شبهت المؤمن بالبحر العذب الفرات.

وكذلك في قوله⁽³⁾: (من الطويل)

وَتَأْبَى اهْتِصَامِي فِي جَنَابِكَ هِمَّةٌ تَهْزُكَ هَزَّ الرِّيحِ فَرَعَ أَرَاكِ

فقد التمس معناه من قوله تعالى: ﴿وَهَزَى إِلَيْكَ يَمْنَعُ النَّخْلَةُ سُقُوطَ عَلَيْكَ رُطْبًا جَنِيًّا﴾⁽⁴⁾،

أي هزي الثمرة، أو جذع النخلة، والخطاب هنا لمريم عليها السلام، ليتساقط عليك الرطب، فقد قرن تساقط الثمر، بفعل الهز والتحريك⁽⁵⁾، ويخاطب ابن خفاجة في بيته السابق الأمير أبا بكر بن إبراهيم، مستبشرًا فيه بما عهده لديه من عدل وإنصاف، فهو يستنكر أن يقع عليه ظلم، أو جور في

(1) البيضاوي، أبو سعيد عبدالله بن عمر بن محمد (ت 791 هـ): تفسير البيضاوي، دار الكتب العلمية، بيروت،

2003، مج 2، ص 270.

(2) انظر: القصيدة، ص 165 – 167.

(3) ابن خفاجة: ديوانه، ص 170 .

(4) مريم، آية 25 .

(5) انظر: البيضاوي: تفسير البيضاوي، مج 2، ص 29 – 30 .

كنفه، فقد شبه همته، وإبائه الضيم باليد التي تهز الفرع؛ ليحني منه ثمرًا طيبًا، ورائحة زكية، كما شبه عدله، وإنصافه بفرع الأراك.

ويربط الشاعر بإشارة لطيفة بين ما يترتب عليه من فعل، وبين استثارة مواطن الإنصاف لدى الأمير، لعله يلتفت إليه، لينصفه مما لحق به من ظلم وضيم، كما لمح الإشارة الدقيقة بين ما فعلته مريم عليها السلام من تحريك وإمالة الغصن، وما يترتب على ذلك من تساقط الثمر.

ب. التناص مع الحديث الشريف

يشكل الحديث النبوي الشريف المصدر الثاني من مكونات التناص الديني عند ابن خفاجة، وإن كانت درجة إفادته منه أقل بكثير؛ إذ لم أجد إلا موضعين، أشار فيهما إلى حديث واحد، وذلك في قوله⁽¹⁾: (من الطويل)

وَمَا ابْنُ عَصَا⁽²⁾ غَيْرَ هَضْبَةٍ عَصَمَةٍ تُجِيرُ وَسُقْيَا رَحْمَةٍ تَتَجَدَّدُ

وقوله⁽³⁾: (من الكامل)

حَتَّى تَجُودَ بِكُلِّ عَارِضٍ رَحْمَةً يَسْتَضْحِكُ الْأَنْوَارَ لِلْأَنْوَاءِ⁽⁴⁾

فقد وظف فيهما حديث النبي - صلى الله عليه وسلم -: "اللَّهُمَّ حَوَالَيْنَا وَلَا عَلَيْنَا"⁽⁵⁾، فقول

الرسول - صلى الله عليه وسلم - السابق، يتضمن معنى سقيا الرحمة، لا سقيا العذاب، وهو ما

ألمح إليه ابن خفاجة في عبارتيه السابقتين: "سقيا رحمة تتجدد" و "تجود بكل عارض رحمة"؛ إذ

صور سخاء الممدوح بسقيا الرحمة/ عارض الرحمة، بجامع العطاء والخير في كل منهما.

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص195.

(2) هو: أبو أمية، إبراهيم بن إبراهيم بن عبد الله بن عصام، قاضي قضاة الشرق، ويعرف بابن مُنْتَبِل، توفي سنة (516هـ). انظر: ابن الأبار: المعجم في أصحاب القاضي الصدفي، ص64.

(3) ابن خفاجة: ديوانه، ص274.

(4) الأنواء: جمع نوء، والنوء، سقوط نجم من المنازل في المغرب مع الفجر، وطلوع رقيه من المشرق، وكانت العرب تضيف الأمطار، والرياح والحر، والبرد إلى الساقط، أو الطالع منها. والمقصود بها هنا الأمطار. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نأ).

(5) انظر: ابن حجر العسقلاني، أبو الفضل، أحمد بن علي (ت852هـ): فتح الباري بشرح صحيح البخاري، تح: عبد العزيز بن باز، ومحمد فؤاد عبد الباقي، مكتبة مصر، القاهرة، 2001، ج2، ص712.

ثانياً: التناس مع الشعر العربي القديم

ومن ذلك صورة البرق التي يكثر تكرارها في شعر ابن خفاجة، وترتبط - غالباً - في

خطاب الغربة، والحنين، يقول⁽¹⁾: (من الكامل)

وَلَقَدْ أَقُولُ لِبَرْقٍ لَيْلٍ هَاجَنِي فَمَسَحْتُ عَنْ طَرْفٍ بِهِ مُسْتَعْبِرٌ⁽²⁾

أَفْرَأُ عَلَى الْجَزَعِ السَّلَامَ وَقُلْ لَهُ سُقِيتَ مِنْ سَبَلِ الْعَمَامِ الْمُمَطِّرِ⁽³⁾

لفظة البرق - هنا - تحمل دلالة الشوق، والحنين إلى الأهل، والأحبة، فهي تبعث على

تذكرهم، فلطالما شام الشعراء البرق، وترقبوه من قبل أحببتهم.

أنس ابن خفاجة البرق، فجعله إنساناً يثير في نفسه مكامن الشوق إلى أحبته، وهي

استعارة مكنية، حُذف منها المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (هاجني)، وإذا ما كانت الريح،

تحمل التحايا، والسلام بين المحبين، فالبرق يذكي جذوة الغرام فيما بينهم، ويبعث على الحزن؛ لأنه

يذكر بهم على الدوام.

يقول⁽⁴⁾: (من الطويل)

أَفِي مَا تُؤَدِّي الرِّيحُ عَرَفُ سَلَامٍ وَمِمَّا يَسْبُ الْبَرْقُ نَارُ عَرَامٍ⁽⁵⁾

...

وَلَمْ أَدْرِ مَا أَشْجَى وَأَدْعَى إِلَى الْهَوَى أَحَقَّقَةُ بَرْقٍ أَمْ غِنَاءُ حَمَامٍ⁽⁶⁾

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص49.

(2) مستعبر: بالك. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عبر).

(3) الجزع: الخائف. سبل: هطل. انظر: المصدر نفسه، مادة (جزع، سبل).

(4) ابن خفاجة: ديوانه، ص52.

(5) عرف: الرائحة. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عرف).

(6) أشجى: يدعو إلى الحزن. انظر: المصدر نفسه، مادة (شجا).

فقد صور البرق بالمادة التي تذكي النار، فتزيدها اشتعالًا. والاستعارة - هنا - مكنية؛ إذ استعار للبرق لفظة (يشب)، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه. كما يبشر البرق بالحياة، والخصب، ولا سيما إذا تبعه الرعد، فيزيد من الطمع بنزول المطر، يقول⁽¹⁾: (من الطويل)

فَيَا شَائِمِي بَرَقِ تَوَضَّحَ مَوْهِنًا وَقَعَقَعَ إِرْعَادًا بِنَجْدٍ فَأَظْمَعَا⁽²⁾

ويتشوق إلى وطنه، فيقلب طرفه في السماء، لعله يلوح برق من هناك، يذكره بمرايع صباه،

يقول⁽³⁾: (من الطويل)

أُقْلِبُ طَرْفِي فِي السَّمَاءِ لَعَلَّنِي أَشِيئُ سَنًا بَرَقَ هُنَاكَ تَطَلَّعَا

ويربط بين البرق وحنين الفؤاد إلى من يحب، وبالتالي، فإن المحب سيُجهد السهاد، الذي

يستتبع ترقب البرق إلى وقت متأخر، يقول⁽⁴⁾: (من الطويل)

أَبَى الْبَرَقُ إِلَّا أَنْ يَحِنَّ فُؤَادُ وَيَكْحَلَ أَجْفَانُ الْمُحِبِّ سُهَادُ

ويكني عن مواطن كان يهواها، وإن كان لم يزرها في حياته، ولم ير ظباها وجآذرها يوما،

يقول⁽⁵⁾: (من الطويل)

تَرَأَى لَهُ الْبَرَقُ الْيَمَانِي فَشَاقَهُ حَبِيبٌ وَعَهْدٌ بِالْحَبِيبِ مَحِيلُ⁽⁶⁾

ويعلل ابن خفاجة، مثل قوله هذا في تلك المواضع التي لم يتتسم هواها لحظة؛ إذ يقول "

وَأَمَّا أَسْمَاءُ تِلْكَ الْبِقَاعِ، وَمَا أَنْفَسَمَتْ إِلَيْهِ مِنْ صِفَةٍ نَجْدٍ أَوْ قَاعٍ، فَإِنَّمَا جَاءَ بِهَا عَلَى أَنَّهَا خَيَالَاتٌ

(¹) ابن خفاجة: ديوانه، ص 58.

(²) موهناً: نحو من نصف الليل. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (وهن).

(³) ابن خفاجة: ديوانه، ص 128.

(⁴) المصدر نفسه، ص 131.

(⁵) المصدر نفسه، ص 293.

(⁶) محيل على وزن فعيل، بمعنى محال، والمحال: الصعب. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (حال).

تُصَبُّ، وَمِثَالَاتُ تُضْرَبُ، تَدُلُّ عَلَى مَا يَجْرِي مَجْزَاهَا مِنْ غَيْرِ أَنْ يُصَرَّحَ بِذِكْرِهَا تَوْسَعًا فِي
الْكَلَامِ، يُكْتَفَى بِهَا دَلَالَةٌ عَلَيْهَا وَعِبَارَةٌ، وَيُسْتَحْسَنُ إِيْمَاءُ إِلَيْهَا وَإِشَارَةٌ⁽¹⁾.

تحيل الصور السابقة التي عرضنا لها إلى صور البرق في الشعر الجاهلي، بمعنى أن ثمة
تعالقا بين الصور التي قدمها ابن خفاجة لصور البرق، والصور التي طرقها الشعراء الجاهليون.

فمن الأبيات التي يمكن للمتلقي أن يستشف منها التعالق غير المباشر، الناهض على
المثاقفة والاستيعاب، قول عنتره بن شداد⁽²⁾: (من المتقارب)

إِذَا حَفَقَ الْبَرْقُ مِنْ حَيْثُهمْ أَرَقْتُ وَبَتُّ حَلِيفَ السُّهَادِ

وقوله أيضا⁽³⁾: (من الطويل)

وَيَا بَرْقُ بَلِّغْهَا الْغَدَاةَ تَحِيَّتِي وَحَيِّ دِيَارِي فِي الْحِمَى وَمَضَاجِعِي

ويبدو ذلك متوافقاً مع قول ابن خفاجة السابق:

وَلَقَدْ أَقُولُ لِبَرْقٍ لَيْلٍ هَاجِنِي فَمَسَحْتُ عَنْ طَرْفٍ بِهِ مُسْتَعِيرٍ

اقْرَأْ عَلَى الْجَزَعِ السَّلَامَ وَقُلْ لَهُ سَقَيْتُ مِنْ سَبَلِ الْعَمَامِ الْمُمَطِّرِ

فكلا الشاعرين أرقه البرق: أرقنت وبت حليف السهاد / ولقد أقول لبرق ليل هاجني.

وكلاهما اتخذ البرق وسيلة لتبليغ السلام: ويا برق بلغها الغداة تحيتي / اقرأ على الجزع السلام وقل

له، كما أن كليهما أنسن البرق، وذلك من خلال الاتكاء على تقنية الاستعارة المكنية؛ إذ شبها البرق

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص 204.

(2) عنتره بن شداد: ديوانه، قدم له ووضع هوامشه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، 1992، ص 66.

(3) المصدر نفسه، ص 98.

بإنسان، يبلغ التحايا للمحب، ويقرأ السلام عليه، وتوحي الصورة الاستعارية لدى الشاعرين بتباريح الشوق، وآلام الصبابة.

وإذا كان ثمة فارق بين الشاعرين - بغض النظر عن صدق التجربة الشعرية والفنية - فإن ابن خفاجة، يملكه الجزع والخوف، ويسيطر عليه القلق والاضطراب، والذي يقوي ذلك أن الخطاب في بيتيه للوطن، وليس للمحبة / المرأة.

فقد كانت فترة حياته تتأرجح بين الاستقرار والاضطراب؛ إذ تملكه القلق بسبب ابتعاده عن وطنه من جهة، وتقدم السن به من جهة أخرى، في حين أن عنتره، كان يخاطب في بيتيه محبوبته عبله، كما توحي الدوال: حيهيم / بلغها / ديارى / مضاجعي، إذن، ارتبط البرق لدى ابن خفاجة بالحنين إلى الوطن، ولدى عنتره بالمحبة والديار التي تقطن فيها.

ويتقاطع قوله: (من الطويل)

تَرَأَى لَهُ الْبَرْقُ الْيَمَانِي فَشَاقَهُ حَبِيبٌ وَعَهْدٌ بِالْحَبِيبِ مَحِيلٌ

مع قول عنتره⁽¹⁾: (من الوافر)

طَرِئْتُ وَهَاجَنِي الْبَرْقُ الْيَمَانِي وَذَكَرَنِي الْمَنَازِلَ وَالْمَغَانِي

المفارقة بين بيت ابن خفاجة، وبيت عنتره، أن عنتره يتحدث عن منازل ومغاني، كان له فيها ذكريات، وأماكن تنسم هواءها، وعبير عرارها وغضاها، ثم أضحت أطلالا، بكائها بخالص عبراته، واستوقف فيها رفاقه؛ ليقضي بعض لبانات قلبه، أما شاعرنا، فليس له من ذاك شيء، ولكنها - كما رأى - رموز يُستحسنُ استحيائها للشوق والحنين لموطنه، ومغاني صباه في الأندلس.

(1) عنتره بن شداد: ديوانه، ص197.

إن حدود التعالق بينه وبين عنترة، تتجاوز حدود المكان؛ إذ وضعه ابن خفاجة في سياق نفسي مغاير، إذا جاز التعبير، ممزوج بالحسرة والأسى، بالإضافة إلى أنه نقل التركيب (البرق اليماني) من دلالاته الأحادية إلى دلالة أرحب؛ لأنه اتخذ رمزا إلى موطنه الصغير/ شقر، وموطنه الكبير الأندلس.

في حين كان التركيب/ البرق اليماني لدى عنترة، يحمل في طياته الفرح والسرور؛ لأنه ذكره بمنزله ومغانيه، وإن كان بعيدا عنها، فهو - على الأقل - نأى مختارا وطواعية، في الوقت الذي اضطر فيه ابن خفاجة إلى النأي قسرا.

ويتقاطع قوله: (من الطويل)

وَلَمْ أَدْرِ مَا أَشْجَى وَأَدْعَى إِلَى الْهَوَى أَخْفَقَةُ بَرْقٍ أَمْ غِنَاءُ حَمَامٍ

مع قول النابغة الذبياني⁽¹⁾: (من البسيط)

أَلَمْحَةً مِنْ سَنَا بَرْقٍ رَأَى بَصْرِي أَمْ وَجْهَ نُعْمٍ بَدَا لِي أَمْ سَنَا نَارِ
بَلْ وَجْهَ نُعْمٍ بَدَا وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ فَلَا حَ مِنْ بَيْنِ أَبْوَابٍ وَأَسْتَارِ
إِذَا تَعَنَّيَ الْحَمَامُ الْوُرُقُ ذَكَرْنِي وَلَوْ تَعَزَّيْتُ عَنْهَا أَمْ عَمَّارِ

والتناص - هنا - يتناول روح المعنى، فوجه المحبوبة لدى النابغة يحاكي، سنا البرق، أو سنا النار، وربما إذا رأى أحدهما، أو كليهما تذكر وجهها، كما يشجيه إليها غناء الحمام الورق، مهما تعزى عنها بغيرها، أما ابن خفاجة، فقد اختلط عليه الأمر، فلم يدر ما الذي أشجاء، وما الذي كان أكثر شجى؟! أخفقة البرق، أم غناء الحمام؟!

ويبدو - لنا - أن بيت ابن خفاجة، كان أكثر إيجازا وتكثيفا للمعنى الذي بسطه النابغة الذبياني في ثلاثة أبيات، فضلا عن أنه ترك دلالاته مفتوحة، سواء أكان ذلك من حيث المعنى

(1) النابغة الذبياني: ديوانه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة (د.ت)، ص203.

المقصود، أم من حيث الحالة النفسية التي كان يعيشها، أيتشوق الشاعر إلى محبوبته، أم إلى وطنه؟!، أهو قلق على مسقط رأسه، وقد عبثت به الفتن، أم تخوف على مدن الأندلس عامة أن يصيبها ما أصاب شقراً وبلنسية؟ يبدو أنه قلق على مسقط رأسه، وعلى مدن الأندلس بصورة عامة. فقد اضطربت الأحوال في نهاية عهد المرابطين، وكثرت الفتن والفتاقل، مما عجل بسقوطهم، وما يتبع ذلك من ثورة الموحدين، ومحاولة استيلائهم على السلطة في بلاد المغرب، مما فتح الباب على مصراعيه؛ للاتصال بملوك النصارى، ومحالفتهم والاستئجار بهم⁽¹⁾. ويتناص قوله: (من الطويل)

فَيَا شَائِمِي بَرَقَ تَوَضَّحَ مَوْهِنًا وَقَعَقَ إِرْعَادًا بِنَجْدٍ فَأَظْمَعَا

مع قول امرئ القيس⁽²⁾: (من الطويل)

أَصَاحَ تَرَى بَرْقًا أُرِيكَ وَمِیْضُهُ كَلَمَعَ الْيَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلٍ⁽³⁾

يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ أَهَانَ السَّلِيْطَ فِي الدُّبَالِ الْمُفْتَلِّ⁽⁴⁾

قَعَدْتُ وَأَصْحَابِي لَهُ بَيِّنَ ضَارِحٍ وَبَيِّنَ الْعَذِيبِ بُعْدَ مَا مُتَأَمَّلِي⁽⁵⁾

عَلَا قَطْنَا بِالشَّيْمِ أَيْمُنُ صَوْبِهِ وَأَيْسَرُهُ عَلَى السَّتَارِ فَيَذُبُّ⁽⁶⁾

(¹) انظر: المراكشي، عبد الواحد (ت 669 هـ): المُعْجَبُ فِي تَلْخِيصِ أَخْبَارِ الْمَغْرِبِ، شرحه واعتنى به: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، 2006، ص 71، وما بعدها. انظر: دندش، عصمت عبد اللطيف: الأندلس في نهاية المرابطين ومستهل الموحدين عصر الطوائف الثاني (510 هـ: 546 هـ / 1116 م: 1151م)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1988، ص 25 وما بعدها.

(²) امرئ القيس: ديوانه، تح: حسن السندوبي، المكتبة الثقافية، بيروت، ط7، 1982، ص 156 – 157.

(³) حبي مكمل: سحاب متراكم. انظر: المصدر نفسه، ص 156.

(⁴) أهان السليط: أكثر من الزيت. انظر: المصدر نفسه، ص 156.

(⁵) ضارج، العذيب: ماء بأرض طي. انظر: المصدر نفسه، ص 157.

(⁶) قطن، الستار، يذبل: أسماء جبال. انظر: ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج4، ص 375، ج3، ص 187 – 188، ج5، ص 433.

وَأَضْحَى يَسُحُ الْمَاءَ عَنْ كُلِّ فَيْقَةٍ يَكْبُ عَلَى الْأَذْقَانِ دَوْحَ الْكَنْهَبِلِ⁽¹⁾

ومع قول لبيد بن ربيعة⁽²⁾: (من الوافر)

أَصَاحِ تَرَى بُرَيْقًا هَبَّ وَهَنًا كَمِصْبَاحِ الشَّعِيلَةِ فِي الدُّبَالِ⁽³⁾

أَرَقْتُ لَهُ وَأَنْجَدَ بَعْدَ هَذَا وَأَصْحَابِي عَلَى شُعْبِ الرَّحَالِ⁽⁴⁾

ثمة علاقتان بين بيت ابن خفاجة، وأبيات امرئ القيس، ولبيد بن ربيعة؛ الأولى: علاقة سطحية، تتمثل في شيم البرق وهناً، مما يستدعي الأرق لمراقبته، ثم تحديد جهته التي أصابها بوابله، أما الثانية: فهي عميقة، تتجسد في الشوق والحنين لهذه الديار، وتمني عودة الحياة والخصب إليها. وهو ما دعا الشعراء إلى ترقب البرق ليلاً، والتأكد من جهته.

ولعل ابن خفاجة، كان أكثر قلقاً على نجد من لبيد، والتي رمز بها لوطنه الأندلس، ولذلك لم يهدأ حتى اطمأن إلى أن المطر أصابها؛ لأن البرق إذا تبعه الرعد، كان أكثر احتمالاً بنزول المطر، فهو لم يكتف بشيم البرق من جهتها، كما فعل لبيد، بل تأكد من نزول المطر، كما هو حال امرئ القيس. مما يعني أن كل لغة تحتوي على تصور خاص بالعالم المحيط، فابن خفاجة على الرغم من أنه ابن بيئة مائية إلا أن الصحراء حاضرة في شعره، فهو يعيش ثنائية (الطبيعة الجميلة، والثقافة الصحراوية)، وهو في ذكره للصحراء لا يقلد المشرقيين، بل هو ابن هذه الثقافة، ويربطه بها رابط اللغة المشتركة؛ لذلك من الطبيعي أن يحصل هنالك تماثل في شعره، فذكر

(¹) فيقة: الفترة ما بين الحلبتين، فكأنه يقول أن المطر يسح مرة ويسكن مرة أخرى. الكنهبل: شجر عظام من العضاة. انظر امرئ القيس: ديوانه، ص 157.

(²) لبيد بن ربيعة: ديوانه، تح: إحسان عباس، منشورات وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، 1962، ص 88، 89.

(³) الشعيلة: النار. الدبال: الفتيلة. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (شعل، ذبل).

(⁴) أنجد: ارتفع، وأخذ ناحية نجد. انظر: المصدر نفسه، مادة (نجد). وأصحابي على شعب الرحال، أي نيام على عيدانها.

الصحراء لم يأتِ تكلفاً ولا تقليداً لمن سبقه من الشعراء المشرقيين، بل جزء من الموروث الجمعي الذي اتكأ عليه الشاعر بجامع اللغة.

ومن ذلك أيضاً صورة الليل؛ إذ نلاحظ التقاط ابن خفاجة لإحياء الليل ونجومه في بيت امرئ القيس، يقول امرؤ القيس في معلقته الشهيرة⁽¹⁾: (من الطويل)

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لَيِّبَتْلِي⁽²⁾

...

فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ بِكُلِّ مَغَارٍ الْقَتْلِ شُدَّتْ بِبُذْبُلٍ⁽³⁾

يشبه امرؤ القيس الليل بموج البحر في تراكمه، وشدة ظلمته، ثم يستعير له الستارة والسدول، إمعاناً في التعبير عن الظلام الشديد الذي لا ينتهي، ولا شك في أن طول الليل في حالة الهم والعشق، والملاحقة هو ليل طويل، يقبع الشاعر فيه تحت وطأة المعاناة التي تُذهب النوم، وتجلب السهاد⁽⁴⁾.

أما ابن خفاجة، فيقول⁽⁵⁾: (من الطويل)

فَبِتُّنَا وَبَحْرُ اللَّيْلِ مُلْتَطِمٌ بِنَا نَرَى الْعَيْسَ عَرَقَى وَالْكَوَكِبَ عُوَمَا

فبحر ابن خفاجة أشد وطأة، فهو متلاطم الأمواج، غرقت فيه العيس، وعامت فيه الكواكب والنجوم، وبالتالي فهو منذر بالهلاك والفناء، وليس بالهم والسهاد فحسب.

(1) امرئ القيس: ديوانه، ص151، 152.

(2) السدول، مفرد لها: سَدْلٌ، وهي الأستار. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سدل).

(3) مغار القتل: الحبل المفتول جيداً. انظر: المصدر نفسه، هامش ص152. يَذْبُلُ: جبل مشهور الذكر بنجد في طريقها. انظر: ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج5، ص433.

(4) انظر: صبح، خلدون سعيد: البنية الجمالية للتشبيه في معلقة امرئ القيس، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مج 84، ج2، (د.ت)، ص455.

(5) ابن خفاجة: ديوانه، ص173.

فابن خفاجة يربط مظاهر الطبيعة بموضوع الفناء، بل بكل موضوع؛ إذ يبعث فيها المعاني الحزينة، فهو يرى الطبيعة في إطار الفناء ضمن إحساسه بالتغير وحسه الدقيق بالصراع بينه وبين الزمن⁽¹⁾، إذن، فشاعرنا، يقتنص إحياءات المعاني والألفاظ، ثم يوظفها في انزياحات جديدة، وصياغات مغايرة لما هي عليه في النص المستوحى، وبما يتوافق وتجربته الشعرية.

فالشاعر يمزج بين تفاصيل المكان، وجزئياته، وملامح الكائن وروحه، فالطبيعة عنده ليست مصدرًا للجمال والفن فحسب، بل في كونها وسيلة للإلهام والوعي، ومعرفة الذات والآخر، ووسيلة للذوق الحر، ومخزنًا للأفكار والمشاعر، تعبر عن ذائقة شعرية راقية، فهو شاعر يريد أن يقتنص لحظات من الزمان ليخلدها ويخلد نفسه.

ويتأثر ابن خفاجة في قوله الآتي⁽²⁾: (من مجزوء الكامل)

وَمُهْفَهَفٍ طَاوِي الحَشَى	خَنِثِ المَعَاظِ والنَّظَرِ
مَلَأَ العُيُونَ بِصُورَةٍ	تُلَيِّتُ مَحَاسِنُهَا سُورَ
فَإِذَا رَنَا وَإِذَا شَدَا	وَإِذَا سَعَى وَإِذَا سَفَرُ
فَضَحَ المُدَامَةَ والحَمَا	مَةَ والعَمَامَةَ والقَمَرُ

بقول الأعشى⁽³⁾: (من البسيط)

كَأَنَّ مَشْيَتَهَا مِنْ بَيْتٍ جَارَتِهَا مَرُّ السَّحَابَةِ لَا رَيْثٌ وَلَا عَجَلُ

وهذا البيت من قصيدة مطلعها:

(¹) انظر: عباس، إحسان: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1978، ص204.

(²) ابن خفاجة: ديوانه، ص359.

(³) الأعشى الكبير، ميمون بن قيس: ديوانه، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص91.

وَدَّعْ هُرَيْرَةً إِنَّ الرُّكْبَ مُرْتَحِلٌ وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعاً أَيُّهَا الرَّجُلُ

يصف الأعشى مشية محبوبته؛ إذ تسير معتدلة بين البطء والسرعة، محاكية مشية السحاب، فلا ريث ولا عجل، وقد أخذ شاعرنا هذه الصورة، فصور الماء الذي يجري بالساقية، بلا ريث ولا عجل، كأنه السحاب الذي يمر بالسماء على مهل، ولكنه لم يكتفِ بذلك، بل صور هذا الماء الجاري على هذه الهيئة كأنه غلام مهفهف/ ضامر البطن، يتثنى في مشيته، فيأخذ بالألباب والعقول، فقد فاق بدله ومحاسنه ونظراته وصوته... المدامة والحمامة والغمامة والقمر، ولعله يريد بالغمامة هيئة مشيته، وهي الصورة عينها التي رسمها الأعشى لمشية محبوبته، لا ريث ولا عجل، وهذا شأن شاعرنا عندما يأخذ المعنى، لا يدعه كما هو، بل يضيف عليه من ذوقه وحسه، وخياله الواسع، فيحيله معنى جديداً بكرةً، كأنه يمر في الذهن للمرة الأولى، وهذا ما يجعل الأمر مكتنفاً بالصعوبة والمشقة حينما يبحث المتلقي عن النصوص الغائبة التي تركت أثراً في شعرية ابن خفاجة.

ويستدعي بقوله: (من الطويل)

أَفِي مَا تُؤَدِّي الرِّيحُ عَرَفُ سَلَامٍ وَمِمَّا يَشُبُّ الْبَرْقُ نَارُ غَرَامٍ

قول العباس بن الأحنف (ت 194 هـ)⁽¹⁾: (من الطويل)

وَإِنِّي لَأَسْتَهْدِي الرِّيحَ سَلَامَكُمْ إِذَا أَقْبَلْتُ مِنْ نَحْوِكُمْ بِهُبُوبٍ

فحضور معنى بيت ابن الأحنف في بيت ابن خفاجة حضور عام، لا يمتاز بأي خصوصية معينة؛ بمعنى أن الشاعر العربي بصورة عامة، قد اعتاد على أن يتخذ الرياح رسلاً بينه وبين محبوبته، فاستثمار الشاعرين للطبيعة الصامتة / الرياح، واضح، فكلا الشاعرين أنسن

(1) ابن الأحنف، العباس (ت 194 هـ): ديوانه، تح: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة،

الرياح، فجعلها إنساناً يحمل رسائل الشوق بين العاشقين. وإذا كان ابن الأحنف اتخذ الرياح رسولا بينه وبين محبوبته (فوز)، فلعل ابن خفاجة اتخذها رسولا بينه وبين وطنه في الأندلس، لذا اختلف التوظيف بين الشاعرين، تبعاً لاختلاف الحالة الشعورية والنفسية، ونلاحظ هذا المعنى، أعني اتخاذ الرياح رسولا بين المحبين، من قبل - أيضا - في قول عمر بن أبي ربيعة التالي⁽¹⁾: (من الخفيف)

وَأَتَمِسُّ نَاصِحًا قَرِيْبًا مِّنَ الْوَرْدِ دُجِسُّ الْحَدِيثِ وَالْأَخْبَارِ

فَبَعَثْنَا مُجَرَّبًا سَاكِنَ الرَّيْ — حَ خَفِيفًا مُعَاوِدًا بَيْطَارًا⁽²⁾

والعلاقة القائمة بين ابن خفاجة، وبين ابن أبي ربيعة، وابن الأحنف، لم تكن علاقة استنساخ، بل علاقة قائمة على التمازج والمناقضة، بين النصين / البيتين المرجعيين، والنص الإبداعي الخفاجي.

ويستحضر ابن خفاجة قول الصنوبري⁽³⁾ في وصف الثلج⁽⁴⁾ (من الوافر)

أَلَمْ تَرَ كَيْفَ قَدْ لَبِسَتْ رُبَاهَا مِّنَ الثَّلْجِ الْمُضَاعَفِ أَيَّ لَبَسٍ

(¹) ابن ربيعة، عمر (ت 93 هـ): ديوانه، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1983، ص 138.

(²) بيطار: الحاذق. الفطن. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (بيطر).

(³) هو: أحمد بن محمد بن الحسن بن مرار الضبي المعروف بالصنوبري الحلبي، شاعر محسن، أكثر من أشعاره في وصف الرياض والأزهار والأنهار، وغلبت عليه نسبة الصنوبري، يراد من ذلك الذكاء، وحدة المزاج، ويذكر ابن عساكر أن الصنوبري من فحول الشعراء المجيدين، ومن جملة من كان بحضرة سيف الدولة الحمداني، توفي سنة (334 هـ). انظر: ابن عساكر، أبو القاسم علي بن الحسين بن هبة الله بن عبد ربه (ت 571 هـ): تاريخ مدينة دمشق، تح: محب الدين أبي سعيد بن عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1997، ج 5، ص 239 - 246.

(⁴) الصنوبري، أبو بكر أحمد بن محمد (ت 334 هـ): ديوانه، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1998، ص 161.

فالصنوبري يؤنس الرى، فيحيلها فتيات يزدهين بلباسهن الأبيض، وهي صورة تبعث على

الأمل والتفاؤل. وقد أخذ هذا المعنى ابن خفاجة، في قوله⁽¹⁾: (من المتقارب)

وَقَدْ بَرَّقَ التَّلْجُ وَجْهَ الثَّرَى وَالْحَفَ غُصْنُ النَّقَى فَاحْتَبَى

فابن خفاجة لم يكتفِ بأنسنة الرى، بل أنسن الأرض كلها، وجعل ثراها وجهًا جميلاً، زاد جماله البرق الأبيض؛ أي الثلج، إذ شبه الثلج بالبرق، كما أنسن غصن النقى، فجعله إنساناً، اتخذ لحافاً ثقيلاً، من شدة البرد، وإذا كان استحضار ابن خفاجة لروح معنى الصنوبري، في استدعائه لصورة الأرض والثلج التي رسمها الصنوبري، ينم عن تواصل ابن خفاجة مع التراث الشعري لمن سبقه، إلا أنه - في كل مرة- يضيف عليه مسحة جمالية من لمساته الفنية المبدعة، سواءً أكان ذلك من حيث جمال العبارة، أم اللفظة التي تتمتع بالحياة، وتنبض بالحركة، كما في: برق/ ألحف / احتبى، أم في الصورة التي تتفق منها صور جزئية، يكمل بعضها بعضاً، لتكون بالتالي لوحة فنية متكاملة الألوان والخيوط والظلال.

ويستدعي قوله الآتي أيضاً⁽²⁾: (من الطويل)

وَقَدْ عَبَثْتُ فِيهِ الصَّبَا فَتَخَالُهُ طَرِيقٌ لُجَيْنٍ ذَا رُبَى وَأَخَادِيدٍ

يصف شاطئ الفرات⁽³⁾، وقد عبثت ربح الصَّبَا بصفحة وجهه، فبدا كأنه طريق من لجين ذي رُبى وأخاديد. فشبه ربح الصَّبَا بالمعاول التي فعلت فعلها في الشاطئ، فكونت منه ما يشبه الرى والأخاديد.

وأما ابن خفاجة، فيقول في صفة نهر⁽⁴⁾: (من الكامل)

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص 262.

(2) الصنوبري: ديوانه، ص 417 .

(3) انظر: البيت الأول من المقطوعة نفسها، ص 417 .

(4) ابن خفاجة: ديوانه، ص 357.

وَالرَّيْحُ تَعْبَثُ بِالْغُصُونِ وَقَدْ جَرَى
ذَهَبُ الْأَصِيلِ عَلَى لُجَيْنِ الْمَاءِ

فابن خفاجة جعل الريح تعبت بالغصون، لا بصفحة ماء النهر، في وقت الأصيل: حيث الأشعة الذهبية، تجري على لجين الماء. ولعل صورة ابن خفاجة التي رسمها للريح؛ إذ شبهها بالإنسان الذي يعبت برفق في شيء آخر، أكثر رقة، وأشد عذوبة من صورة الصنوبري، فالصنوبري شبه الريح بإنسان قاس يحمل معولا، يصنع من اللجين / الماء السائل ربي وأخايد، أما ابن خفاجة، فقدم لنا صورتين: عبث الريح بأغصان الأشجار، وصورة أشعة الشمس الذهبية، وهي تجري على الماء الصافي، في إطار واحد، تكملان بعضها البعض، فحركة الأغصان، تكمل انعكاس الأشعة الذهبية على صفحة الماء.

فصورة نهر ابن خفاجة أكثر اكتمالا من صورة الصنوبري، وأكثر بهاء، ورونقا، وأبهى منظرا، وألفة للنفس، فصورة الربي والأخايد، ربما، تستدعي الخوف والقلق.

ويستحضر قول الشاعر الطليق⁽¹⁾ في وصف الغمام، يقول الطليق⁽²⁾: (من الرمل)

وَعَمَامٍ هَطَلٍ شُؤْبُوهُ
نَادَمَ الرَّوْضَ فَعَتَّى وَسَقَى

يصف الشاعر الطليق الغمام، والماء يتساقط منه بغزارة، كأنه جليس يغني ويسقي آخر شرابا.

في حين أن شاعرنا، يقول⁽³⁾: (من الكامل)

وَاسْتَسْقَى مِنْهُ إِنْ ظَمِنْتَ عَمَامَةً
يَخْضَرُ عَنْهَا كُلُّ عُودٍ يَابِسٍ

(1) هو: عبد الملك، مروان بن عبد الرحمن بن مروان بن عبد الرحمن الناصر، يعرف بالطليق، كان شاعرا مكثرا، سجن، وقال كثيرا من شعره في السجن، مات قريبا من الاربعمائة. انظر: الحميدي، أبو عبد الله محمد ابن فتوح بن عبد الله (ت 488 هـ): جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تح: بشار عواد معروف، ومحمد بشار عواد، دار الغرب الإسلامي، تونس، 2008، ص 506.

(2) ابن الأبار: الحلة السيرة، تح: حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1985، ج 1، ص 223.

(3) ابن خفاجة: ديوانه، ص 228.

فقد شبه عطاء الممدوح ونواله، الذي يحيل العسر يسراً، والفقر غنى، بماء الغمامة، الذي يُصير الجذب خصباً، والمحل أخضر، ويخضر كل يابس، وإذا كان التلاقي بين شاعرنا والطلق في ما يفعله ماء الغمام في النبات والأشجار؛ إذ يحيل ما يبس منها، أو شارف على اليباس إلى الخضرة، إلا أنه قصر عنه في رسم صورة الغمام؛ إذ لم يوفر لها عنصر الحركة والحياة، كما فعل الطليق الذي أنسن الغمام، فأضفى عليه بعض صفات الكائن الحي من غناء وحركة، فجاءت صورة الطليق أجمل وأكثر حيوية.

ويستحضر قوله⁽¹⁾: (من الرمل)

وَكَأَنَّ الْعَارِضَ الْجَوْنَ بِهِ أَدْهَمَ حَلَّى عَلَيْهِ بَلَقًا⁽²⁾

فالطليق شبه العارض الأسود بالحصان الأدهم، الذي خالطه البياض، أما شاعرنا، فيقول

في وصف ساق⁽³⁾: (من الطويل)

وَقَدْ جَالَ مِنْ جَوْنِ الْعَمَامَةِ أَدْهَمٌ لَهُ الْبَرْقُ سَوَاطٍ وَالشَّمَالُ عِنَانُ

فقد ظهر الساقى من سواد الغمامة، فازداد سواداً على سواده الأصلي، ثم بدت الخمر بين يديه، وهو يقدمها للشاربين، كأنها البرق، الذي حاكى السوط، كما حاكت يده، وهو يحركها ذات الشمال مرة، وذات اليمين مرة أخرى بالعنان الذي يتحرك بيد الفارس، إنها صورة مفعمة بالحركة واللون والحياة، بل لوحة فنية وغنية بخطوطها، وظلالها، وإحياءاتها، امتزجت فيها صور أربع؛ لتشكل الصورة الكلية، صورة الساقى. ولعل هذا هو الفارق بين صورة الطليق ببساطتها، وسرعة تلقيها، وصورة ابن خفاجة المركبة التي تستدعي التوقف ملياً لمشاهدة أبعادها.

(1) ابن الأبار: الحلة السيراء، ج 1، ص 223.

(2) البلق: الذي خالط سواده بياض. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (بلق).

(3) ابن خفاجة: ديوانه، ص 235.

وقوله⁽¹⁾: (من الكامل)

يَلُوي الضُّلُوعَ مِنَ الْوُلُوعِ لِحَظَرَةٍ مِنْ شَيْمٍ بَرَقَ أَوْ شَمِيمٍ عَرَارٍ

تناص مع قول الصمة القشيري⁽²⁾: (من الوافر)

تَمَتَّعَ مِنْ شَمِيمٍ عَرَارٍ نَجْدٍ فَمَا بَعْدَ الْعَشِيَّةِ مِنْ عَرَارٍ

فقد وقع التناص في اللفظ في: (شميم / عرار)، وفي المعنى؛ إذ كلا الشاعرين يحن إلى أحبته، ومسقط رأسه، وإذا كان الصمة في حال تمتع وانتشاء برائحة العرار الطيبة؛ لأنها تذكره برائحة المحبوبة، فإن ابن خفاجة في حال قلق واضطراب، على الرغم من استمتاعه بهذه النبتة الزكية الرائحة، ولعل ما يوحى بهذه الحال التي كان عليها ابن خفاجة في تلك اللحظة، ما تفيده الدوال في صدر البيت: يلوي الضلوع / من الولوج لخطرة، والدوال في صدر عجزه: من شيم برق. كما نقل ابن خفاجة المعنى، الذي استحضره من قول الصمة، من حالة الجمود إلى حالة الحركة، وذلك من خلال الصورة الفنية التي وضعه فيها، فقد صور نفسه قلقاً مضطرباً، وهو يشيم البرق، أو يشم رائحة العرار.

ويتناص ابن خفاجة مع التهامي في قوله⁽³⁾: (من البسيط)

فَمَا تَأَلَّقَ إِلَّا قُلْتُ مِنْ عَجَبٍ سُبْحَانَ جَامِعِ بَيْنِ التَّلَجِّ وَالنَّارِ

يقول التهامي⁽⁴⁾: (من الكامل)

(¹) ابن خفاجة: ديوانه، ص 33.

(²) القشيري، الصمة بن عبد الله (ت 90 هـ): حياته وشعره، تح: خالد عبد الرؤوف الجبر، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، 2003، ص 94.

(³) ابن خفاجة: ديوانه، ص 271.

(⁴) التهامي، أبو الحسن علي (ت 416 هـ): ديوانه، تح: محمد عبد الرحمن الربيع، مكتبة المعارف، الرياض، 1982، ص 308.

وَمُكَلِّفُ الْأَيَّامِ ضِدَّ طِبَاعِهَا مُتَطَلِّبٌ فِي الْمَاءِ جَذْوَةَ نَارٍ

لا شك في أن بيت التهامي في الحكمة، ومفاده أن الجمع بين الأضداد في الآن ذاته ضرب من المحال، فالجمع بين الماء والنار، يفضي إلى غلبة أحدهما على الآخر، وقد نقل ابن خفاجة هذا المعنى إلى وصف السيف، على سبيل المجاز، فالسيف في تألقه وصفائه ولمعانه، كأنه نار، أو قبس منها، فعندما يروي ضمأه من دماء الأعداء كأنه يحاكي الثلج في برودته، فيتلج صدر حامله.

ويحيلنا قول ابن خفاجة الآتي⁽¹⁾: (من الوافر)

أَشِيْمُ بِهِ سَنَى بَرْقٍ يَمَانٍ يُحْفَظُنِي إِلَى الْمَرْعَى الْخَصِيبِ

إلى قول جرير⁽²⁾: (من البسيط)

وَحَبْدًا نَفَحَاتٌ مِنْ يَمَانِيَّةٍ تَأْتِيكَ مِنْ قِبَلِ الرِّيَّانِ أَحْيَانًا⁽³⁾

نفحات جرير يمانية، تذكره بالأحبة في جبل الريان، حيث كانوا يقطنون، في حين أن سنى البرق اليماني الذي شامه ابن خفاجة، يحدو به إلى حيث الممدوح، الذي يأمل عنده العطاء الجزيل، فقد عدل شاعرنا عما اعتاده الشعراء من شيم البرق اليماني، ليستدعوا به الأيام الخوالي، وأيام الصبابة إلى ما يؤمله من الحظوة، والمكانة لدى الممدوح، ربما يكون ابن خفاجة بحاجة إلى مثل ذلك، فقد أمر أبو الطاهر تميم له بالرعاية في جميع أعماله⁽⁴⁾، ولعل الصورة التي اشتمل عليها بيت ابن خفاجة، أكثر حيوية؛ إذ أنسناها من خلال الدال (يحفظني)، فجعلها بمثابة إنسان يدفع آخر بقوة إلى اتجاه معين.

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص 92.

(2) جرير (ت 114 هـ): ديوانه، تح: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د.ت)، ص 165.

(3) الريان: جبل لبني عامر بن صعصعة. انظر: المصدر نفسه، ص 165.

(4) انظر: ابن خفاجة: ديوانه، ص 92.

وفي قول ابن خفاجة⁽¹⁾: (من الطويل)

سَرَى وَأَنْتَحَى بَرْقٌ بِذِي الْأَثَلِ لَيْلَةً
وَحَنَّ إِلَى شُقْرِ فَخَفَّ عَلَى السُّرَى
فَبَاتَ بِهَا هَذَا لِذَاكَ نَسِيْبًا
يَخُوضُ خَلِيْجًا أَوْ يَجُوبُ كَثِيْبًا

تناص مع قول قيس بن ذريح⁽²⁾: (من الطويل)

أَضَوْهُ سَنَا بَرْقٍ بَدَا لَكَ لَمْعُهُ
نَعَمْ إِنِّي صَبُّ هُنَاكَ مُوَكَّلٌ
بِذِي الْأَثَلِ مِنْ أَجْرَاعٍ بِيْشَةٍ تَرْقُبُ⁽³⁾
بِمَنْ لَيْسَ يُدْنِيْنِي وَلَا يَنْقَرِبُ

وقع التناص في اللفظ في: (برق / الأثل)، وفي المعنى الذي يدور حول الحنين إلى الأحبة، وإلى المكان الذي يجسد الذكريات العاطفية، والوجدانية، فإذا كان قيس يحن إلى ذي الأثل من أجراع بيشة، فإن ابن خفاجة يتشوق إلى مسقط رأسه، ومعهد ذكرياته الأولى، شقر.

أما ذكره لذي الأثل، على الرغم من أنه لا يربطه بها أي رابط، وغيرها من المواضع الحجازية، فهو ضرب من التذكير بالمدن الأندلسية، فهي تنبض بالحياة، وما زالت حية في نفوس أهلها، وقلوب محبيها. جاءت الصورة في بيتي ابن خفاجة المتقدمين مفعمة بالحركة والحيوية، من خلال أنسنة الدال (برق)، فجعله إنسانًا ملازمًا له، كما يوحي الدال (نسيبا). كما توحى لفظة (برق) بالقلق والخوف، والتعرض للخطر؛ إذ صور نفسه، وهو يتخير وقت السرى للعودة إلى وطنه، يخوض خليجًا تارة، ويقلع كثيبًا تارة أخرى.

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص 112 .

(2) قيس بن ذريح (قيس لبنى) (ت 61 هـ): ديوانه، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المعطاي، دار المعرفة، بيروت، ط 2، 2004، ص 56.

(3) ذو الأثل: واد بنواحي المدينة. أجراع: الرملة الطيبة المنبت، لا وعوثة فيها. بيشة: واد بطريق اليمامة. انظر: المصدر نفسه، ص 56.

ويتبدى التناص في قول ابن خفاجة⁽¹⁾: (من الطويل)

وَجَاءَ بِهَا حَمْرَاءٌ أَمَّا زُجَاجُهَا فَمَاءٌ وَأَمَّا مِلْؤُهُ فَلَهَيْبٌ

عَلَى لُجَّةٍ تَرْتَجُّ أَمَّا حَبَابُهَا فَنَوْرٌ وَأَمَّا مَوْجُهَا فَكَثِيبٌ⁽²⁾

مع قول صريع الغواني / مسلم بن الوليد (ت 208هـ)⁽³⁾: (من البسيط)

حَمْرَاءَ إِنْ بَرَزْتَ صَفْرَاءَ إِنْ مُزِجْتَ كَأَنَّ فِيهَا شَرَارَ النَّارِ تَلْتَهَبُ

مُحْمَرَّةٌ كَفُّ سَاقِيهَا بِحُمَرَتِهَا كَأَنَّمَا هُوَ بِالْفِرْصَادِ مُخْتَضِبٌ⁽⁴⁾

تتكئ الصورتان على التشبيه، فابن خفاجة شبه كؤوس الخمر / زجاجها من حيث صفاؤه بالماء الزلال، أما الخمر التي في هذه الكؤوس، فهي تضاهي النار في توقدها. وهو تشبيه بليغ حذف منه وجه الشبه وأداة التشبيه، وأما ما على وجهها من فقايع / حبابها، فهو يحاكي النور والضياء في لمعانه، في حين أن تموجها في الإناء، فيشبه كثيب الرمل حال تحركه، وهي أيضا صورة نهضت على التشبيه البليغ.

وأما مسلم بن الوليد، فقد قدم لنا صورة مركبة للخمر؛ إذ وصفها بلونها الأحمر قبل أن تسكب في كؤوسها، ولونها الأصفر بعد أن خفف الماء من حدة لونها، فبدت كأن فيها شرار النار الملتهب، ثم عاد فوصفها كما بدت محمرة في كف الساق، فانعكس لونها على كفه، فبدت هي - أيضا - حمراء، كأنها مخضبة بالفرصاد، والصورتان حسيتان، بصريتان، ذوقيتان، اعتمدتا على

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص 83.

(2) النور: النور والضياء. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نار).

(3) صريع الغواني، مسلم بن الوليد (ت 208 هـ): ديوانه، تح: سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ط 3، (د.ت)، ص 277.

(4) الفرصاد: صبغ أحمر. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (فرصد).

اللون في التشكيل الصوري، فقد تضافرت الحواس على إبراز جوانب الصورة، وذلك أبلغ في إيصالها إلى المتلقي.

وبذلك تكون اللغة المعتمدة على التخيل جسر "التواصل بين الشاعر والمتلقي، وتنظيمها عبر مجموعة من الوسائل والتقانات الأسلوبية والفنية، التي يوظفها الشاعر في تشكيل صورته، يبين مهاراته وقدرته التعبيرية والشعرية... في النص الشعري؛ ليغدو تشكيلاً فنياً ذا نسق كاشف عن رؤية إبداعية مؤثرة، يؤدي إلى فهم النص ودلالاته، وتقدير قيمه الفنية والجمالية... ومكونات عناصر تشكيله الصوري"⁽¹⁾.

ولعل الفارق بين صورة ابن خفاجة، وصورة مسلم بن الوليد، أن ابن خفاجة، قد وظف مفردة الماء، بصورة لافتة للنظر، انظر الدوال فماء / لجة / موجها / التي شكلت البنية الأساسية في بناء صورته الشعرية. ولعل ذلك ما يميز ابن خفاجة عن غيره من الشعراء، من حيث إن ألفاظ الماء تعد عنصراً رئيساً في بنية الصورة الداخلية. وهو - بالتالي - ما يدعونا إلى القول: إن الإحالات التي يحيلنا عليها ابن خفاجة، تتعلق بروح المعاني؛ ولذلك يعد القبض على النص الغائب، وترصده في نصوص ابن خفاجة، عملاً شاقاً، يحتاج إلى صبر وأناة، ونلاحظ مثل هذه المعاني لدى شاعر الخمر، أبي نواس (ت 195 هـ)، انظر إلى قوله في قصيدته الشهيرة (دع عنك لومي)⁽²⁾: (من البسيط)

صَفْرَاءُ لَا تَنْزِلُ الْأَحْزَانُ سَاحَتَهَا لَوْ مَسَّهَا حَجَرٌ مَسَّنُهُ سَـرَّاءُ

....

قَامَتْ بِإِبْرِيقِهَا وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ فَلَا حَ مِنْ وَجْهَهَا فِي النَّيْتِ لَأَلَاءُ⁽³⁾

(1) المقداد، وجدان: الشعر العباسي والفن التشكيلي، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، 2012، ص 85.

(2) أبو نواس: ديوانه، ج 3، ص 2.

(3) معتكر: مظلم. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عكر).

...

رَقَّتْ عَنِ الْمَاءِ حَتَّى مَا يُلَاثِمُهَا لَطَافَةً وَجَعًا عَنْ شَكْلِهَا الْمَاءُ
فَلَوْ مَرَجَّتْ بِهَا نُورًا لَمَارَجَهَا حَتَّى تَوَلَّدَ أَنْوَارٌ وَأَضْوَءُ

وليس بخاف أن الصورة نابضة بالحركة والحياة والحيوية. فقلوه: (صفراء)، تحويل للون إلى رمز فكري ذي دلالة إيحائية، فهو لون تفكيري ذو أبعاد نفسية بعيدة وعميقة، وفي قوله: (لا تنزل الأحزان ساحتها) من مقتضيات الفروسية، ففي خاطره صراع بين الألم والذات، ونفسه ساحة المعركة، والخمر خيول، تبدد الهم، وتزيل الألم، وفي قوله: (لو مسها حجر مسته سراء) قدرة على تحويل الموات إلى حياة من الخمر⁽¹⁾.

والصور الثلاث اتخذت ثيمة الماء محورًا لها، كما أنها ترتبط بالحالة النفسية، السيكولوجية للشعراء الثلاثة، والمرتبطة - أيضا - بالواقع المعيش، ثم هي - بطبيعة الحال - تعبير عن اللحظة المتأزمة. وهذا يعني أن كل ما يصدر عن المبدع، هو نتاج يعكسه عن نفسه⁽²⁾، ومن - هنا - ينبع الاهتمام بتحليل الصور الشعرية للوصول إلى الأنا اللاشعورية العميقة، ومدى أثرها في عملية الإبداع⁽³⁾.

ونلاحظ الإفادة في قول ابن خفاجة⁽⁴⁾: (من الطويل)

طَمَى الْجُودُ فِي يُمْنَاهُ بَحْرًا وَإِنَّمَا تَدَفَّقَ فِي أَرْجَائِهَا فَتَدَفَّقَا

(¹) انظر: الحجازرة، سعاد يوسف محمد: "خمريات أبي نواس ومسلم بن الوليد دراسة أسلوبية"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الخليل، الخليل، 2012، ص 193.

(²) انظر: سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1959، ص 41.

(³) انظر: إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981، ص 129.

(⁴) ابن خفاجة: ديوانه، ص 58.

من قول أبي تمام (ت 231 هـ) في مدح محمد بن الهيثم بن شبانة من أهل مرو⁽¹⁾: (من الوافر)

يَمِينُ مُحَمَّدٍ بَحْرٌ خِضَمٌّ طَمُوحُ الْمَوْجِ مَجْنُونُ الْعُبَابِ⁽²⁾

فتشبيهه الجود بالبحر، جلي في البيتين، فابن خفاجة شبه سخاء الأمير أبي إسحاق إبراهيم ابن يوسف بن تاشفين وجوده بالبحر الذي تدفق ماؤه في كل الأرجاء والنواحي، وكذلك شبه أبو تمام جود ممدوحه بالبحر الخضم، المتلاطم الأمواج، وقد كنى أبو تمام بلفظة (يمين) عن الجود والكرم، أما ابن خفاجة، فصرح بها (الجود)، حتى لا ينصرف المعنى إلى معنى آخر غير الجود. إذ يحتمل بيت أبي تمام معنى آخر؛ كالشجاعة والبأس في الحرب.

وعلى كل حال، ليس غريباً أن يكون البحر، هو المعادل الفني للجود والكرم الإنساني، في الشعر العربي.

وقريب من قول ابن خفاجة⁽³⁾: (من الطويل)

وَأَيُّ نَدَىٍّ أَوْ بَرْدٍ ظِلٌّ لِمُزْنَةٍ عَلَى عَقَبِ أَتْرَابٍ رُزْنَتْ كِرَامُ

وَأَعْدَى نَدَاهُ الْغَيْثُ فَأَنْهَلَ وَاكِفًا وَحَسْبُكَ مِنْ سُقْيَا أَنْ أَنْسَجَمَا مَعَا

قول أبي تمام في مدح إسحاق بن إبراهيم⁽⁴⁾: (من الوافر)

(1) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (ت 231 هـ): ديوانه، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط4، (د.ت)، مج1، ص 283.

(2) لم أجد له ترجمة فيما توافر لدي من مصادر ومراجع.

(3) ابن خفاجة: ديوانه، ص 53 ، 58.

(4) لعله إسحاق بن إبراهيم بن الحسين بن مصعب، صاحب الشرطة ببغداد أيام المأمون والمعتصم والواثق والمتوكل، توفي سنة (235هـ). انظر: الزركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980، ج1، ص292.

حَلِيفُ نَدَى وَتَرَبُّ عَلًا إِذَا مَا هَتَفَتْ بِهِ وَسَيْفُ خَلِيفَتَيْنِ⁽¹⁾

وقوله في مدح فلاحي قريته⁽²⁾: (من الطويل)

إِذَا مَا ارْتَدَى بِالْبَرْقِ لَمْ يَزَلِ النَّدَى لَهُ تَبَعًا أَوْ يَرْتَدِي الرَّوْضُ بِالْبَقْلِ

وقد استخدم الشاعران لفظة ندى/ الندى استخداماً مجازياً؛ إذ الندى -هنا- بمعنى الكرم والجود؛ أي ندى الخير، فالندى - أيضاً- هنا معادل فني للكرم، والفارق بين ممدوح ابن خفاجة، وممدوح أبي تمام في بيته الأول، أن ممدوح أبي تمام حوى مكارم أخرى، وهي الشجاعة والفروسية، كما يوحي الدال (سيف).

ويلاحظ أن أبا تمام، قد جعل الندى شخصاً/ حليف ندى/ لم يزل الندى له تبعاً، مما منح الصورة عنصر الحركة والحياة.

أما ابن خفاجة، فاكتفى بالاستخدام المجازي لهذه اللفظة، فأنحرف بها عن معناها الحقيقي إلى معناها المجازي؛ لعلاقة المشابهة بين الندى (قطرات المطر) والندى (الجود والكرم)، لما في كليهما من أسباب الحياة.

ويتأثر ابن خفاجة في قوله⁽³⁾: (من الطويل)

وَأَمْطَرَتْهُ غَيْثًا مِنَ الْغَيْثِ وَكَفًا يُظَاهِرُهُ وَبَلٌّ مِنَ النَّبْلِ يَهْمَعُ⁽⁴⁾

بقول المتنبي (ت 354 هـ)⁽⁵⁾: (من الطويل)

(¹) أبو تمام: ديوانه، مج 3، ص 298.

(²) المصدر نفسه، مج 4، ص 520.

(³) ابن خفاجة: ديوانه، ص 88.

(⁴) يهمع: يسيل، والهمع: الطل السائل، والسحاب الماطر. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (همع).

(⁵) المتنبي، أحمد بن الحسين (ت 354 هـ): ديوانه، شرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الأرقم بن أبي الأرقم

للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، مج 2، ص 354.

سَقَّتْهَا الْغَمَامُ الْغُرُّ قَبْلَ نُزُولِهِ فَلَمَّا دَنَا مِنْهَا سَقَّتْهَا الْجَمَاجِمُ

جاء السياقان في مجال المدح، فابن خفاجة يمدح الأمير أبا إسحاق بن تاشفين؛ إذ وصف
ممدوحه، بأنه أنزل على عدوه وابلاً من الويل، وأذاقهم الموت الزؤام، يؤيده في ذلك غزارة النبل
والسهام، وقد شبه الويل الذي أذاقه لأعدائه بالغيث المنهمر، كما شبه السهام النازلة عليهم بكثرة
المطر الغزير.

والسؤال الذي قد يتبادر إلى الذهن في هذا البيت - هو - ما العلاقة بين الغيث الواكف،
والويل والخزي الذي انتاب العدو في هذه الواقعة؟! مع العلم أن الغيث لا يرد إلا في دلالة الخير
والخصب.

لعل الجمع بين الغيث/ الخصب، والويل/ الهزيمة التي ألمت بعدو ابن تاشفين، يمكن أن
نلتبس لها العلاقة الدقيقة، فثمة علاقة لطيفة بين الغيث الواكف، والنصر والهزيمة التي مني بها
العدو، وهي الفرح والسرور اللذان يعقبان كلاً من الغيث والنصر، وهي العلاقة عينها المتضمنة في
التشبيه الاستعاري بين النبل والسحاب الماطر الذي يوحي به الدال (يهمع).

أما المتنبي، فمدح سيف الدولة الحمداني، فنراه قد أنسن كلاً من الغمام والجماجم؛ إذ
صور الغمام بشخص يسقي شخصاً آخر، والسقيا - هنا - سقيا عذاب لا رحمة، بدليل الصورة
الثانية في عجز البيت/ سقتها الجماجم، وهي صورة اتكأت على تقنية الأنسنة كسابقتهما.

ولعل التناص الذي وقع بين ابن خفاجة، وقول المتنبي، هو توظيف بعض الألفاظ في غير
دلالاتها وإحياءاتها الحقيقية، وفي ذلك إدهاش للمتلقي، واصطدامه في اللامتوقع من دلالة الألفاظ
وإحياءاتها، وما توحى به الصورة للوهلة الأولى.

ويستدعي ابن خفاجة معنى قول البحتري⁽¹⁾: (من الكامل)

وَاسْتَمَطَرُوا فِي الْمَحَلِّ مِنْكَ خَلَاتِقًا أَصْفَى وَأَعَذَبَ مِنْ زُلَالِ الْمَاءِ

فمدوح البحتري على خلق جم، وذو شيم سامية، فأخلاقه تشبه الغيث الذي يحيل المحل والجذب خصباً، كما أنها أشد صفاءً، وأكثر عذوبة من الماء الزلال، ومدوح ابن خفاجة كذلك، تميزه أخلاقه عن غيره من الرجال، كما يمتاز الماء المالح عن الماء الزلال/ القراح، فكأنه يقول: إن أخلاقه تحاكي الماء القراح الصافي، في حين أن أخلاق غيره تشبه الماء الشديد الملوحة.

يقول ابن خفاجة في ذلك⁽²⁾: (من السريع)

تَمَيَّزْتُ مِنْ شِيْمَةٍ شِيْمَةً إِنَّ الْأَجَاجَ الطَّرْقَ غَيْرُ الْقَرَّاحِ⁽³⁾

ويقوم ابن خفاجة مفارقة لطيفة من خلال قوله: "إن الأجاج الطرق غير القراح"، بغية تجلية أخلاق المدوح وتمايزها عن غيرها من أخلاق غيره، وقد نهضت هذه المفارقة على التشبيه الدقيق، فالمفارقة اللغوية في بيته: الأجاج الطرق/ غير القراح، التي وظفها ابن خفاجة في سياقه الشعري منحت المعنى طرافة ودقة، كما أعطت المدوح الفرادة والتميز في أخلاقه وشيمه.

ويتبدى التناص مع البحتري - أيضاً - في قوله⁽⁴⁾: (من السريع)

وَارْتَجَزَ الرَّعْدُ بِمُجِّ النَّدَى رِيًّا وَيَحْدُو بِمَطَايَا الرِّيَّاحِ⁽⁵⁾

(1) البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد (ت 286هـ): ديوانه، حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة،

(د.ت)، مج 1، ص 8.

(2) ابن خفاجة: ديوانه، ص 167.

(3) الأجاج الطرق: الماء الشديد الملوحة. القراح: الماء العذب. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (أج، قرح).

(4) ابن خفاجة: ديوانه، ص 165.

(5) يمج: يلفظ. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (مج).

ويقول البحتري أيضاً⁽¹⁾: (من الرجز)

دَاتُ ارْتِجَازٍ بِحَنِينِ الرَّعْدِ مَجْرُورَةُ الذَّلِيلِ صَدُوقُ الوَعْدِ⁽²⁾

يصف البحتري الغيث، أو السحابة/ المجرورة الذيل التي جادت بالماء، بينما جاء بيت ابن خفاجة في سياق التهنئة، ويلحظ أن الشاعرين، قد اعتمدا تقنية الأنسنة في رسم صورة الرعد، فالرعد لدى ابن خفاجة كالراجز، ولكنه لا يلفظ القول، بل الندى الرطب، ويسوق مطايا الرياح، وفي قوله: (ويحدو بمطايا الرِّياح) تشبيهه؛ إذ شبه الرياح والرعد يسوقها بالمطايا التي تخب في الفيافي، إذن، صورة الرعد لدى شاعرنا صورة مفعمة بالفرح والسرور والخصب والحياة. بينما رعد البحتري، عليه مسحة من الحزن/ بحنين الرعد، ولعل تباين التجريبتين الشعريتين، هو ما استتبع الاختلاف بين صورتَي الرعد؛ بين الفرح والسرور والحزن والأسى، ولعل الفارق الدقيق بين النص الحقيقي وظله، هو الفارق في التجربة النفسية الذي يؤول إليها التناص، وقدرة المبدع في الإفادة من خيوط النص الأصلي.

ونظير قول البحتري⁽³⁾: (من المتقارب)

فكالسَيْفِ إِنْ جِئْتَهُ صَارِحًا وَكَالْبَحْرِ إِنْ جِئْتَهُ مُسْتَثْبِيًا⁽⁴⁾

قول ابن خفاجة⁽⁵⁾: (من الطويل)

تُسَاجِلُ طَوْرًا كَفَّهُ الْغَيْثَ غَادِيًا وَيَحْمِلُ طَوْرًا دِرْعُهُ اللَّيْثَ عَادِيًا

(1) البحتري: ديوانه، مج1، ص567.

(2) ارتجاز الرعد: تدارك صوته كارتجاز الراجز. انظر: البحتري: ديوانه، مج1، هامش ص567.

(3) المصدر نفسه، مج1، ص151.

(4) مُسْتَثْبِيًا: المستثيب، الذي يطلب الجزاء. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ثاب).

(5) ابن خفاجة: ديوانه، ص200.

جاء البيت الأول في سياق المدح، فقد شبه البحري ممدوحه بالسيف في السرعة مضاءً، وقطعاً، فالممدوح يلبي المستغيث سريعاً، ودون توان، كما شبهه بالبحر في العطاء والجود؛ لذا فقد اجتمع فيه السخاء والنجدة، أما بيت ابن خفاجة، فجاء في سياق الرثاء، والرثاء لا يختلف كثيراً عن المدح، ففي كلا الغرضين تعداد لصفات المرء والثناء عليه، سواء أكان من الأحياء أم من الأموات، فالمرثي في بيت ابن خفاجة، يحاكي الغيث من حيث الكرم والجود، كما يحاكي الأسد من حيث الشجاعة والبأس.

إن التعالق بين بيت ابن خفاجة، وبيت البحري جلي وواضح، فالتجانس بين المعنيين لم يصل حد التماهي، بحيث لم يسمح للنص الحاضر بالحضور، فاختلف النصين من حيث التجربة الفنية والشعورية - على الأقل - جعلت للنص الحاضر نوعاً من الخصوصية، على الرغم من أن المعنى الذي طرقة كلا الشاعرين، يعد من المعاني العامة التي يتداولها الشعراء جميعاً.

وأما قول ابن خفاجة⁽¹⁾: (من الطويل)

أَبَا حَسَنِ كَمْ مِثَّةٍ لَكَ حُورَةٌ كَمَا سَحَّ صَوْبُ الْعَارِضِ الْمُتَرَاكِمِ

فتقاطع مع قول البحري⁽²⁾: (من الطويل)

سَمَاحًا وَبَاسًا كَالصَّوَاعِقِ وَالْحَيَا إِذَا اجْتَمَعَا فِي الْعَارِضِ الْمُتَرَاكِمِ

قال ابن خفاجة بيته السابق في مدح أمير يدعى أبا حسن واصفاً مكارمه الحرة والكثيرة، ومشبهاً إيّاها بمطر السحاب الذي سحَّ وهطل بقوة. أما البحري فقد أضفى على ممدوحه غير شيمة، فهو في السماحة كالحيا الذي ينهمر من السحاب، أما بأسه، فهو كالصواعق التي تحرق الأعداء. إذن هو موطأ الأكناف، مهيب الجانب، وهذا مما يندر أن يجتمع إلا في القلة من الناس.

(¹) ابن خفاجة: ديوانه، ص 261.

(²) البحري: ديوانه، ج3، ص 1971.

فالتناص بين ابن خفاجة والبحثري، جاء لفظاً في تركيب (العارض المتراكم)، وفي ما يوحيه هذا التركيب من معنى يدل على الكرم والسخاء. ويبدو - لنا - أن بيت البحتري، أحسن إصابة للتشبيه من بيت ابن خفاجة، بصفته جمع بين صورتين متضادتين في ممدوحه: السماحة / الحياء، البأس / الصواعق، وهما ميزتان قلما أن تتوافرا في كثير من الرجال. في حين أن ابن خفاجة ألح على سمة السخاء والكرم فحسب.

ونرى ابن خفاجة يفيد من قول أبي العلاء المعري الآتي⁽¹⁾: (من الوافر)

فَلَا هَطَلْتُ عَلَيَّ وَلَا بِأَرْضِي سَحَابٌ لَيْسَ تَنْتَظِمُ الْبِلَادَا

يريد أنه، لكرم طبيعته، وعلو همته، لا يحب الاستئثار بشيء من دون إخوانه وأحبته⁽²⁾.

في قوله في المدح؛ إذ يقول ابن خفاجة⁽³⁾: (من الطويل)

فَإِنْ أَنَا لَمْ أَشْكُرْكَ وَالِدَارُ غُرْبَةً فَلَا جَادَنِي غَادٍ مِنَ الْمُزْنِ رَائِحُ

ويتجسد كرم طبع ابن خفاجة، وعلو همته، في شكر المعروف، ومقابلة الفضل بالثناء، وإن نأت به الدار عن أسدى إليه خيراً، أو قدم إليه مساعدة، وإن لم يكن كذلك، يدعو على نفسه بألا يمسّه خير أبداً، ولا يجد يسراً قط، حاول ابن خفاجة أن يفيد من الصورة الكنائية في بيت المعري، ليوظفها في التعبير عن وفائه، وعدم جوده فضل ذوي الفضل عليه، وإن نأت به الدار عنه.

ويبدو التداخل واضحاً في قول ابن خفاجة⁽⁴⁾: (من الكامل)

(¹) التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد (ت 502 هـ)، البطليوسي، أبو محمد عبدالله بن محمد (ت 521 هـ)، الخوارزمي، أبو الفضل قاسم بن حسين بن محمد (ت 617 هـ): شروح سقط الزند، تح: مصطفى السقا وآخرون، إشراف: طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ق 2، ص 565.

(²) المصدر نفسه، ق 2، ص 565.

(³) ابن خفاجة: ديوانه، ص 79.

(⁴) المصدر نفسه، ص 357.

وَالرَّيْحُ تَعْبَثُ بِالْغُصُونِ وَقَدْ جَرَى ذَهَبُ الْأَصِيلِ عَلَى لُجَيْنِ الْمَاءِ

مع قول كشاجم¹ (ت 360 هـ)⁽²⁾ : (من المجتث)

حَسِبْتَ أَنَّ لُجَيْنًا يُذَافُ فِيهِ بِعَسَجَدٍ⁽³⁾

وإذا كان ابن خفاجة، قد اتكأ على المعنى العام الذي قدمه كشاجم لصورة الماء في النهر؛ إذ شبه كشاجم ماء النهر باللجين/ الفضة السائلة، المذابة بالعسجد/ الذهب، والصورة -هنا- اعتمدت على اللون، لتوضيح صورة الماء في هذا النهر.

فإنه لم يكتفِ بهذا المعنى الجامد لصورة الماء، بل وضعها في إطار، يفيض حركة وحيوية من خلال الصورة المؤنسنة للريح والغصون، فضلاً عن عنصر الحركة الذي أضفاه على صورة الماء، من خلال الدال (جرى)، فالماء في حالة جريانه، والريح تعبت بالغصون، تحاكي أشعة شمس الأصيل على صفحة الماء.

إنها صورة اشتملت على عناصر الحركة والصوت واللون، فابن خفاجة يحس بعناصر الطبيعة إحساساً عميقاً، تفرد به بين شعراء الأندلس قاطبة، بل بين شعراء العربية جميعاً⁽⁴⁾، فالتناص بين ابن خفاجة، وكشاجم، لم يكن انتهاكاً أو تشويهاً، بل إعادة إنتاج إبداعي جديد، وفق بيئة جديدة وزمن جديد معيش.

(1) كشاجم؛ محمود بن الحسين، أبو الفتح، شاعر أديب، من أهل الرملة بفلسطين، فارسي الأصل، كان من شعراء أبي الهيثم، عبد الله والد سيف الدولة الحمداني، من آثاره: ديوان شعر، أدب النديم ... توفي سنة (360 هـ). انظر: الزركلي: الأعلام، مج 7، ص 167، 168.

(2) كشاجم، محمود بن الحسين (360 هـ): ديوانه، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997، ص 132.

(3) يذاف: يخلط. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ذاف).

(4) انظر: ضيف، شوقي: عصر الدول وإمارات الأندلس، دار المعارف، القاهرة، ط 2، (د.ت)، ص 320.

ونلاحظ انفتاح ابن خفاجة على شعر الشريف الرضي (ت406هـ)¹ في غير موقع من ديوانه، فقد أشار إلى ذلك في مقدمة ديوانه⁽²⁾؛ مما كان له الأثر البالغ في تشكيل الخطاب الشعري الخفاجي، ومن ذلك قوله⁽³⁾: (من الطويل)

عَدَا فَاسْتَنَارَ الْبَرْقُ لَوْنًا وَسُرْعَةً
وَعَبَّرَ فِي وَجْهِ النَّهَارِ فَعِيمًا

إذ يتعالق معنى هذا البيت مع قول الشريف الرضي⁽⁴⁾: (من الوافر)

وَإِنْ طَلَبَ النَّدَى خَرَجَتْ يَدَاهُ
خُرُوجَ الْوَدْقِ مِنْ حَلَلِ الْغَمَاءِ⁽⁵⁾

وإذا كان الشريف الرضي، قد وصف سرعة جود ممدوحه، بسرعة خروج المطر من الغيم، فإن ابن خفاجة، قد وصف ممدوحه بسرعة البرق شجاعة ونجدة، فصير وجه الأرض غباراً كالغيم الكثيف، كناية عن كثرة جيشه، وما تتناثر من غبار الأرض، بفعل حوافر الخيل الكثيرة.

إن كلا الشاعرين وظف بعض عناصر الطبيعة، لإظهار ما في الممدوح من صفة بارزة فيه، وإذا كان ثمة فارق بين الصورتين، فالصورة التي رسمها ابن خفاجة لممدوحه، اتكأت على تقنية الأنسنة، فقد أنسن الأرض، فجعلها إنساناً له وجه مغبر، وهذا يعني أن الصورتين، قامتتا على "المبدأ الحواري" على رأي ميخائيل باختين؛ إذ رأى أن من مكونات النصوص الأدبية الأساسية:

(1) الشريف الرضي، محمد بن الحسين بن موسى العلوي الحسيني، توفي في بغداد سنة (406 هـ)، أشهر شعراء الطالبين، انتهت إليه نقابة الأشراف في حياة أبيه، من آثاره: ديوان شعر، مجاز القرآن.... انظر: الزركلي: الأعلام، ص مج 6، ص 99.

(2) انظر: ابن خفاجة: مقدمة ديوانه، ص14، 15، 16.

(3) ابن خفاجة: ديوانه، ص174.

(4) الشريف الرضي، أبو الحسن، محمد بن الحسين بن موسى (ت 406 هـ): ديوانه، تح: عبد الفتاح محمد الحلو، وزارة الإعلام، بغداد، 1976، ج1، ص194.

(5) الودق: المطر. الغماء: الغيم الرقيق. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ودق، غمي).

"أن يصطدم فيها صوتان اصطداماً حوارياً"⁽¹⁾، ولعل العلاقة الجدلية بين الصورتين السابقتين، هي ما أنتجت الدلالة الجديدة في بيت ابن خفاجة، فنقلها من الكرم والجود إلى الشجاعة والبأس والحرب.

ومن المواضع التي يتناص فيها ابن خفاجة مع الشريف الرضي، قوله⁽²⁾: (من الطويل)

فَنَاهِضُ أَبَا يَحْيَى بِعِزِّمَتِكَ الصَّبَا تُبَارِي بِكَ الْعَيْسُ الْمَهَارَى فَتُعْنِقُ⁽³⁾

ويقول الشريف الرضي⁽⁴⁾: (من الوافر)

عَزَائِمُ كَالرِّيَّاحِ مَرَزْنَ رَهْـوًّا عَلَى الْأَقْطَارِ مِنْ دَانٍ وَنَاءٍ⁽⁵⁾

فالتداخل بين الصورتين، الصورة الحاضرة/ صورة ابن خفاجة التي رسمها لممدوحه؛ إذ شبه عزمته بريح الصَّبَا، بجامع السرعة والخير، كما أنها/ عزمته تحاكي العيس/ الإبل السريعة التي تسبق المهر. والصورة الغائبة/ صورة الشريف الرضي التي شبه فيها عزائم الممدوح بالرياح التي تسير سيرا سهلاً فتعم البلاد القاصية والدانية بخيرها، لما تثيره من السحب، فيعقبها المطر العميم.

فالتداخل - إذن - بين الصورتين السابقتين، قد اقتصر على التوظيف اللغوي للمفردتين:

الصَّبَا، والرياح في وصف عزائم الممدوح، ولعل تحديد ابن خفاجة لنوع الرياح بالصَّبَا، كان أكثر دقة في إصابة المعنى، في حين أن لفظة الرياح في بيت الشريف الرضي، تفتتح على دلالات

(¹) باختين، ميخائيل: شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص299.

(²) ابن خفاجة: ديوانه، ص187.

(³) المهاري: جمع مهر، وهو ولد الفرس. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (مهر).

(⁴) الشريف الرضي: ديوانه، ج1، ص196.

(⁵) الرهو: السير السهل. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (رهو).

متعددة من خير، وفائدة، وشر، وضرر، ولذلك، فقد اضطر إلى وصفها بحالين، الأولى: حال جملة (مررن)، والثانية: الحال المفردة (رهواً)، حتى لا ينصرف الذهن إلى جانب الضرر، فتوظيف ابن خفاجة لصورة الشريف الرضي، جاء من خلال الحوار والامتصاص لتوليد دلالة جديدة، وفق رؤيته الخاصة، وتجربته الشعرية الذاتية.

ومن قبيل التعالق، قوله ابن خفاجة⁽¹⁾: (من الطويل)

خِلَالُ كَمَا مَرَّ الْغَمَامُ بِتَلْعَةٍ فَطَرَزَ أَثْوَابَ الرَّبِيعِ وَسَهْمًا

مع قول الشريف الرضي⁽²⁾: (من الوافر)

وَكَفَّ كَالْغَمَامِ يَفِيضُ حَتَّى يَعُمَّ الْأَرْضَ مِنْ كَلٍّ وَمَاءٍ

أراد ابن خفاجة أن يصف سجايا الممدوح بما فيها من خير وحياة، فلم يجد أنسب من لفظة الغمام، ليحاكي بها هذه الخلال، وتلك السجايا، فهذا الغمام قد مر بهذا المكان/ التلعة، فأحالتها خصباً، فطرز وجهها بألوان الربيع البديعة، وخطط أديمها بأزهى ألوانه، وكذلك لما أراد الشريف الرضي وصف عطايا الممدوح وسخائه، لم يجد- أيضاً- أنسب من هذه اللفظة؛ لأن الغمام يدر الماء، الذي فيه حياة الإنسان والحيوان على السواء.

فالتفاعل بين النصين: الغائب، والمائل، شكل تتاصلاً على مستويي اللفظ والمعنى. خِلَالُ كما مر الغمام بتلعة= وكف كالغمام يفيض، فطرز أثواب الربيع وسهما= يعم الأرض من كلاً وماء، وإن لم ينتج دلالة جديدة على مستوى المعنى في بيت ابن خفاجة، فإنه يتعالق- في نهاية المطاف- مع المكونات الثقافية العامة للمتلقي.

ومن هذا القبيل، قول ابن خفاجة⁽³⁾: (من الطويل)

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص175.

(2) الشريف الرضي: ديوانه، ج1، ص197.

(3) ابن خفاجة: ديوانه، ص207.

فَنُبَّتْ مَنَابَ الْبَدْرِ فِي لَيْلَةِ السُّرَى وَقُمْتَ مَقَامَ الْوَيْلِ فِي الْبَلَدِ الْمَحَلِّ

وقول الشريف الرضي⁽¹⁾: (من البسيط)

فَكُنْتَ كَالْغَيْثِ مَسَّ الْمَحَلِّ رِيْقُهُ فَهَذَّبَ الْأَرْضَ مِنْهُ أَيَّ تَهْذِيبٍ⁽²⁾

اشترك ابن خفاجة في معنى بيته مع معنى بيت الشريف الرضي، فقد شبهها بمدوحيهما بالمطر الذي يحيل المحل والجذب خصباً وحياءً، فهذا يعني أن "كل نص هو امتداد لنص آخر، أو تحويل عنه"⁽³⁾ أما ابن خفاجة، فلم يكتفِ بهذه الصفة، بل شبهه بالبدر الذي تنقشع بنوره ظلمات الليل، ولعله يكتفي بذلك عن سداد رأي الممدوح، وعقله الثاقب في الملمات.

ومن ذلك —أيضاً— قول ابن خفاجة⁽⁴⁾: (من المديد)

وَبَكَى بَاكِیَ الْعَمَامِ بِهِمَا بَيْنَ مُنْهَلٍ وَمُنْسَجَمٍ⁽⁵⁾

مع قول الشريف الرضي⁽⁶⁾: (من الكامل)

يَبْكِي إِذَا بَكَتِ السَّحَابُ كَأَنَّهُ أَبْدَأَ عَلَى طَرْفِ الْعَمَامِ شَفِيقُ

ويتبدى التعالق بين بيت ابن خفاجة، وبيت الشريف الرضي، في اتكائهما على الاستعارة في تصوير الحالة الشعورية والنفسية لكل منهما، فجاءت الصورة الاستعارية في بيت ابن خفاجة؛ لتظهر مدى شوقه إلى مضاجعه في وطنه الأندلس الذي كنى عنه بلفظي (الجزع والسلم)⁽⁷⁾، أما الصورة في بيت الشريف الرضي، فقد أظهرت حزنه على أبيه⁽⁸⁾، فقد جاءت هذه الصورة في

(1) الشريف الرضي: ديوانه، ج1، ص220.

(2) الرِّيقُ: أول المطر. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (راق).

(3) كريستيفا، جوليا: مدخل إلى السيمولوجيا، باريس، 1978، ص85.

(4) ابن خفاجة: ديوانه، ص107.

(5) منهل، ومنسجم: أي ينزل بغزارة، وأحياناً: يقطر قليلاً. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نهل، سجم).

(6) الشريف الرضي: ديوانه، ج2، ص49.

(7) انظر قوله، ص107:

فَسَقَى اللَّهُ مَضَاجِعَنَا بَيْنَ طُلُحِ الْجَزَعِ وَالسَّلَمِ

(8) انظر: مناسبة النص، ص45.

غرض الرثاء، بينما جاءت صورة ابن خفاجة في غرض الحنين والشوق، فقد استدعت التجربة الشعورية- في سياقها الشعري والجمالي- استحضار صورة السحاب الذي يتقاطر منه الماء بغزارة وقوة، وهذا يعني أن "كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى"⁽¹⁾.

ومن الشعراء الذين تأثر بهم ابن خفاجة، الشاعر عبد المحسن الصوري (ت419هـ)⁽²⁾، وقد نوه ابن خفاجة إلى ذلك في ديوانه في غير موضع منه، كقوله- مثلاً: "... في مثل ما نلم به من طريقة عبد المحسن الصوري تشبهاً به" كقولنا⁽³⁾: (من السريع)

يَا بَانَةً تَهْتَرُ قَيْنَانَةً وَرَوْضَةً تَنْفُحُ مِعْطَارًا

وأيضاً قوله: يتغزل في طريقة عبد المحسن الصوري⁽⁴⁾: (من السريع)

وَضَيْفٍ طَيْفٍ أُمٍّ مِنْ هَاجِرٍ بَاتَ بِهِ الْمَشْكُورُ مَشْكُورًا

أما ما يتعلق بصورة الماء، ومتعلقاتها؛ أي ما نحن بصدد الحديث عنه في هذا الفصل، فقول ابن خفاجة⁽⁵⁾: (من الطويل)

وَإِنِّي إِذَا مَا شَاقَّنِي لِحَمَامَةٍ رَبِّينٍ وَهَزَّنِّي لِبَارِقَةٍ ذِكْرِي

لَأَجْمَعُ بَيْنَ الْمَاءِ وَالنَّارِ لَوْعَةً فَمِنْ مُقَلَّةٍ رِيًّا وَمِنْ كَبِدٍ حَرَّى⁽⁶⁾

(1) أنجنيو، مارك: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص105.

(2) هو: عبد المحسن بن محمد بن أحمد بن غالب بن غلبون الصوري، من شعراء الدولة الفاطمية، توفي سنة (419هـ)، وكانت ولادته في مدينة صور سنة (339هـ). انظر: ابن خلكان: وفيات الأعيان، ج2، ص397.

(3) ابن خفاجة: ديوانه، ص12، 13، 14.

(4) انظر: المصدر نفسه، ص247.

(5) انظر: المصدر نفسه، ص148.

(6) حرّى: عطشى. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (حرّ).

يتحسر شاعرنا على شبابه، وقد ترامت به النوى، فكأنه أصبح في أرض وهو في أخرى،
ففي جوانحه نار اللوعة عليه، وفي مقلتيه دمع فياض أسفاً على ذهابه، ولكن ما صار إليه من
شيب - وإن كان يخافه - فهو صغير بجانب آلامه التي عصفت به، فعودة الشباب مستحيل،
كاستحالة الجمع بين الماء والنار، فهما لا يجتمعان أبداً.

وقد ألمح في قوله السابق إلى قول الصوري⁽¹⁾: (من الكامل)

أَرَأَيْتَ مَا صَنَعَ الْقَرِيبُ النَّائِي أَيَّامَ أَغْرَبُ فِي حَدِيثِ بُكَائِي
مُتَسَاقِطُ الْعِبَرَاتِ كَالْجَمَرَاتِ مِنْ حَوْلِي فَوَاعَجَبِي لِجَمْرِ الْمَاءِ

فالصوري شفه الوجد، وأحال كبده حرى من مكابدة العشق، وبات معذب القلب، على الرغم
من قرب المحبوبة منه، فتساقطت عبراته كالجمر.

ولعل الثيمة المحورية التي دارت حولها معاني الشعارين، هي الحزن والأسى، وما تقلب
فيه الشاعران من الحسرات، وكذا الصورة، فكلا الشعارين اتكأ على مفردة الماء، والجمع بين
المتضادتين الماء والنار، لتصوير الحالة النفسية التي مرا فيها، فلا شك في أن ذهاب الشباب،
ومعاناة الحب، يولدان الأسى والحسرة.

ومن المواطن التي تتاص فيها ابن خفاجة مع الصوري، قوله⁽²⁾: (من الطويل)

أَرَفْتُ لِذِكْرِي مَنْزِلَ شَطِّ نَارِحٍ كَلَفْتُ بِأَنْفَاسِ الشَّمَالِ لَهُ شَمًّا⁽³⁾

(1) الصوري، عبد المحسن بن محمد بن أحمد بن غالب بن غلبون (ت419هـ): ديوانه، تح: مكي السيد جاسم،
وشاكر هادي شكر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ج1، ص49.

(2) ابن خفاجة: ديوانه، ص81.

(3) كلف: بمعنى مولى. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (كلف).

يقول الصوري⁽¹⁾: (من الكامل)

وَأَظْلُ أَعْتَرِضُ الرِّيحَ تَنْسُمًا فَأُعَالِجُ الْأَهْوَءَ بِالْأَهْوَءِ

ولعل التقاطع بين قول ابن خفاجة والصوري، هو الولوع بالرياح وتتسمها وشمها، علها أقبلت من نحو الحبيب، فحملت رائحتها الشذية، فعادة الشعراء أن يترقبوا هبوب الرياح من قبل المحبوب، إما ليحملوها التحية والسلام، أو ليتسموا شذاها الطيب، فابن خفاجة مولع بأنفاس الشمال، وكذا الصوري بدليل الدال (وأظْلُ).

وإن ثمة فارقاً بين الصورتين، فهو عادة شاعرنا في أنسنة الظواهر الطبيعية، فقد أنسن رياح الشمال؛ إذ جعلها إنساناً له أنفاس زكية، وما زكاها إلا أنها من جهة المحبوب، ومحبوب ابن خفاجة الأندلس التي سكنت بين حنايا ضلوعه يحن إليها، اغترب، أو غُرّب عنها.

ومن ذلك قول ابن خفاجة⁽²⁾: (من المديد)

سَخِرْتُ بِالنَّجْمِ هِمُّهُ وَازْدَرْتُ يُمْنَاهُ بِالْدِّيمِ

وقول الصوري⁽³⁾: (من مجزوء الوافر)

وَجُودٌ يَهْمِلُ السُّحْبَ احْتِقَارًا إِذَا مَا اشْتَدَّ بَيْنَهُمَا الْهَمُولُ⁽⁴⁾

صور ابن خفاجة همة الممدوح بإنسان، وكذا النجم، ويمنى الممدوح، والديم كذلك، فقد سخرت همته بالنجم علواً ورفعة، وازدرت يمناه بجودها جود السحاب بالمطر، فهو أعلى همة من علو النجم وارتفاعه، وسخاؤه أوسع وأكثر خيراً من مطر السحب، وكذلك نجد بعض هذه الصورة

(¹) الصوري: ديوانه، ج1، ص49.

(²) ابن خفاجة: ديوانه، ص110.

(³) الصوري: ديوانه، ج1، ص354.

(⁴) الهمول: من همل؛ أي تساقط المطر بغزارة. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (همل).

لدى الصوري، عندما صور سخاء الممدوح وكرمه بالسحب، فالتوافق بين الشاعرين تشبيه جود الممدوح بالسحب، بجامع الخير والخصب، وأيضاً في أنسنة السحب/الديم، وتصويرها بإنسان، لا تباري الممدوح في العطاء، أما الفارق بينهما، فهو لدى ابن خفاجة؛ إذ جمع في الممدوح صفتين؛ الأولى؛ العطاء، والثانية؛ الهمة.

وهذا يعني أن العلاقة بين النص الغائب، والنص الحاضر، ليست علاقة جامدة، بل هي علاقة حوارية، امتصاصية يتفاعل فيها النص الحاضر مع النص الغائب؛ ليفضي -بالتالي- إلى إنتاج دلالة جديدة، تتساق والحالة الشعرية/ النفسية للشاعر؛ بمعنى أن ثمة خصوصية تعبيرية من نوع ما لدى كل شاعر، تتجاوز العلاقة الميكانيكية بين النصوص.

وأيضاً، قوله⁽¹⁾: (من الطويل)

يَعْبُ عُبَابَ الْبَحْرِ فِي السَّلْمِ وَالْوَعَى يَبْذُلُ الْيَدَ الْغَرَاءَ وَالْفَتَكَةَ الْبُكْرَ

يقيم ابن خفاجة علاقة دقيقة بين الممدوح والبحر، فكلاهما يجمع بين المتضادات، فالبحر ينضوي على الخير والعطاء، والهلاك والفناء، وكذا ممدوحه، فهو في حال السلم كحال البحر في عطائه وخيره، وفي حال الحرب، كالبحر في حال اضطرابه وهيجانه.

وفي اختيار ابن خفاجة للدال (عباب)، وهو أعلى موج البحر، إمعاناً في تصوير حالتي الممدوح في البذل، والسخاء من جهة، ورد كيد الأعداء من جهة أخرى.

ونلاحظ هذا المعنى - الذي امتصه شاعرنا - لدى الصوري، في قوله⁽²⁾: (من الكامل)

لِلَّهِ بَحْرٌ نَدَى إِذَا بَحْرُ الرَّدَى أَمْسَى يَعْْبُ غَدَاً عَلَيْهِ زَاخِرَا

يَقْطَاثُهُ وَهَبَاتُهُ وَصِفَاثُهُ مَوْجُودَةٌ فِي سَاحِلِيهِ جَوَاهِرَا

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص25.

(2) الصوري: ديوانه، ج1، ص147.

فقد جمع الصوري في ممدوحه صفتي: السخاء والعطاء، والشدة والبأس، واستعار كلا الشاعرين بعض صفات البحر للممدوح، وإذا كان التناص بين المعنيين، بلغ حداً كبيراً من التوافق؛ إذ لا ثمة فارق كبير بين المعنيين، بل الصورتين، إلا أن الفارق يبقى في تباين التجريبتين الشعوريتين لدى الشاعرين؛ نظراً لتباين الارتباط المباشر بالحالة المعيشية لكليهما.

ومن الشعراء الذين تأثر بهم ابن خفاجة، مهيار الديلمي (ت 428 هـ)¹؛ إذ نلحظ الترابط في قول ابن خفاجة⁽²⁾: (من الطويل)

رَمَيْتُ بِأَمَالِي إِلَيْهِ وَإِنَّمَا حَمَلْتُ بِهِ الْمَرْعَى الْجَدِيبَ إِلَى الْقَطْرِ

وقول مهيار الديلمي⁽³⁾: (من الكامل)

الْمَجْدُ أَلْقَحَ فِي السَّمَاءِ سَحَابَةً تَنْجَتُ بِهِ مَطَرَ الْبِلَادِ فَعَمَّتْ

والصلة بين النص اللاحق والنص السابق، تتمحور حول فكرة المدح وما يؤمله كل من الشاعرين من ممدوحه من كرم وسخاء. فابن خفاجة قدم لنا صورة أوضح فيها العلاقة بينه وبين ممدوحه، فهو كالمرعى الجدیب، والممدوح كالقطر الذي يحيله إلى مرعى خصب، ولذلك رمى بآماله إليه، ووضع حاجته بين يديه؛ لينال بعض جوده، فقد ورى بلفظة (بأمالی) وبعبارة (المرعى الجدیب) عن عوزه للمال، وبلطفة (القطر) عن كرم الممدوح.

(¹) مهيار الديلمي بن مرزويه، أبو الحسن أو أبو الحسين، شاعر كبير، جمع بين فصاحة العرب، ومعاني العجم، فارسي الأصل، من أهل بغداد، أسلم على يد الشريف الرضي. توفي سنة (428هـ). انظر: الزركلي: الأعلام، مج 7، ص 317.

(²) ابن خفاجة: ديوانه، ص 27.

(³) أبو الحسين، أو أبو الحسن، مهيار الديلمي (ت 428هـ): ديوانه، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1925، ج 1، ص 155.

وكذلك فعل مهيار الديلمي من قبله، ولكنه لم يفصح عن ذلك، كما فعل ابن خفاجة، بل ألمح إلى ذلك، فما دام كرم الممدوح قد عمّ البلاد، فحري أن ينال الديلمي منه نصيباً وافراً، ولا سيما وأنه من المقربين إليه، ومن-هنا- نلاحظ أن النص الحاضر قد تنفس بعض إشارات النص الغائب، وأفاد منه، فالتجارب الفنية تتقاطع في بعض سياقاتها الدلالية والنفسية وتقتبس بعض الإضاءات النصية من نصوص سابقة.

ويبدو التناص في قول ابن خفاجة⁽¹⁾: (من الطويل)

يُدُوبُ لَهَا رِيْقُ الْعَمَامَةِ فِضَّةً وَيَجْمُدُ فِي أَعْطَافِهَا ذَهَبًا نَضْرًا

مع قول مهيار الديلمي⁽²⁾: (من الطويل)

وَقَوْرَاءُ مَاءِ الْكَرْمِ أَحْمَرُ ذَائِبٌ عَلَيَّهَا وَمَاءُ التَّبَرِّ أَصْفَرُ جَامِدٌ⁽³⁾

ولعل التعالق بين البيتين في وصف الخمر، ولونها في كؤوسها، فهي في بيت ابن خفاجة صافية صفاء ماء الغمامة، ولونها يحاكي الفضة التي شابها الذهب، أما في بيت مهيار الديلمي فهي حمراء، خالطها التبر الأصفر، وإذا كان هذا الوصف مما اعتاد عليه الشعراء قبل مهيار الديلمي، وابن خفاجة، فهذا يعني أن ما جاست به ذاكرة الشاعرين، يمتح من مخزون فكري ومعرفي ووجداني، يكاد يكون واحداً.

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص 69.

(2) الديلمي: ديوانه، ج 1، ص 226.

(3) القوراء: الواسعة. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قار)، وقد أراد بها الكأس.

ولعل دور المبدع، في مثل هذه المعاني التي تكاد تكون مشاعاً بين الشعراء - إذا جاز التعبير -، هو في التعبير عن التجربة الذاتية الخاصة، وليس في " التواجد اللغوي، سواء أكان نسبياً، أم كاملاً، أم ناقصاً لنص في نص آخر"، كما يقول جينيت⁽¹⁾.

ومن التناص مع مهيار الديلمي -أيضاً- قول ابن خفاجة⁽²⁾: (من الكامل)

مِنْ كُلِّ عَارِفَةٍ كَمَا انْسَجَمَ الْحَيَا وَأَفْتَرَّ بَارِقُ مُزْنَةٍ عَنْ مَبْسَمِ

فالممدوح يحاكي الحيا المنسجم في جوده وكرمه، كما أنه كالسحابة التي تهمل مطراً، فبرقها ليس خُلباً؛ أي أن مكارمه لا تعرف التسويف، فلا تلبث أن تحقق إذا ما وعد بها.

ونجد قريباً من هذا المعنى في قول مهيار الديلمي، وإن كان في الغزل⁽³⁾: (من الوافر)

تَبَسَّمَ بِالْبُرَاقِ وَصَابَ غَيْثٌ فَلَوْ مُلِكَ الْفِدَاءُ لَكُنْتُ أَفْدِي

ثَنَائِيهِ وَفَاهُ وَلَا أُغَالِي بِمَا فِي الْمُزْنِ مِنْ بَرَقٍ وَبَرْدٍ

فتبسم المحبوبة يشبه لمع البراق في سرعته، وَصُوبَ الغيث في إحيائه لنفس المحبوب، كما أن ثناياها تحاكي البرد في لونه وصفائه، فقد نقل ابن خفاجة المظهرين الطبيعيين: البرق/ بارق، والمزنة إلى غرض المدح، لأن ثمة جامعاً بينهما وبين عطاء الممدوح، ألا وهو الخير، فإذا كان تبسم المحبوبة خاطفاً كالبرق الذي يعقبه الغيث، فيعيد الحياة من جديد للمحبوب، وثناياها كالبرد في صفائه ونقائه، تبعث النشوة في نفسه، فكذلك سخاء الكريم كلمع البراق الصادق الذي يتبعه المطر، فيحيل الجذب خصباً، والفقر غناءً.

ومن التأثر بشعر مهيار الديلمي، قول ابن خفاجة⁽⁴⁾: (من الطويل)

(¹) جينيت، جيرار: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص90.

(²) ابن خفاجة: ديوانه، ص 98.

(³) الديلمي: ديوانه، ج1، ص260.

(⁴) ابن خفاجة: ديوانه، ص81.

أَرَفْتُ لِذِكْرِي مَنَزِلَ شَطِّ نَازِحٍ كَلِفْتُ بِأَنْفَاسِ الشَّمَالِ لَهُ شَمًا⁽¹⁾
فَقُلْتُ لِبَرْقٍ يَصْدَعُ اللَّيْلَ لَامِحٍ أَلَا حَيَّ عَنِّي ذَلِكَ الرَّبْعَ وَالرَّسْمَا
يقول مهيار الديلمي⁽²⁾: (من الطويل)

أَمَّا وَالنَّقَا لَوْلَا هَوَى ظَبْيَةِ النَّقَا لَمَّا قُلْتُ حَيًّا اللَّهُ دَارًا وَلَا سَقَى⁽³⁾
وَلَا أَرْسَلْتُ عَيْنِي مَعَ اللَّيْلِ لَحْظَهَا تَرَوُدُ السَّحَابِ الْجَوْنَ مِنْ أَيْنَ أَبْرَقَا⁽⁴⁾

إن التشابه في بواغث هاتين التجريبتين الفنييتين، تكاد تكون واحدة، فالسياق الدلالي والنفسي متشابهة إلى حد كبير، فالتعالق بن النصين اتخذ بعدين، الأول بسيط يطفو على السطح، ويتضمن تنسم رائحة ثرى المحبوبة التي تحملها الرياح التي تهب من قبلها، والأرق للبرق الذي يصدع الليل من جهتها، والدعاء بالسقيا لديارها؛ لتبقى عامرة بأهلها.

أما الثاني فعميق، وتجسده المعاناة والألم اللذان انتاباه حال نأى المحبوبة عنه، فلولا هذا النأي والبعد؛ لما عنى الشاعر نفسه بشيم البرق وترقبه، ولا شغل نفسه به، ولا من أي جهة أبرق. وربما انفتح هذان النصان - في هذا المعنى - على قراءات أخرى، أعني تعالقهما مع نصوص قبلهما، ولا سيما النصوص الشعرية الجاهلية، وقد يكون هذا الانفتاح ضرورة لفهم النص الحاضر وإدراك أبعاده، فضلاً عن أنه مؤشر على ما يختزنه الشاعر في ذاكرته من نصوص شعرية، فالنص الشعري "ينتج داخل الحركة المعقدة لإثبات، ونفي متزامنين لنص آخر"⁽⁵⁾.

(1) شط: بعد. نازح: بعيد. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (شط، نزح) وهما بمعنى واحد.

(2) الديلمي: ديوانه، ج2، ص306.

(3) النقاء: الكتيب من الرمل. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نقا).

(4) الجَوْن: الأسود والأبيض، وهما من الأضداد. انظر: المصدر نفسه، مادة (جان).

(5) كريستيفا، جوليا: علم النص، تر: ترفيد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،

ط2 1997، ص79.

ثالثاً: التناس مع الأمثال العربية القديمة

إلى جانب التناس الديني، والتناس الشعري في شعر ابن خفاجة، ثمة تناس آخر، وهو التناس مع الأمثال العربية القديمة؛ إذ استحضر مثلين في ما يتعلق بدراستنا هذه، ومن ذلك قوله⁽¹⁾: (من الطويل)

وَعَبْرِي مِنْ غَيْرِهِ مَوْعِدًا يَشِيمُ بِهِ بَارِقًا خُلْبًا

يشبه ما يعد به الآخرون سوى الفقيه، الوزير أبي العلاء بن زُهر⁽²⁾ بالبرق الخلب، الذي لا يعقبه المطر، أما ما يعد به هذا الوزير، فهو البرق الصادق، الذي يتلوهُ المطر العميم، ففي هذا البيت ذم لبعض من لم ينجز وعده من الممدوحين من جهة، ومدح للوزير أبي العلاء من جهة أخرى؛ لأنه كان يفي بوعوده دائماً.

يلاحظ التناس في عجز البيت مع المثل القائل: "إِنَّمَا هُوَ كَبَرَقِ الْخُلْبِ"⁽³⁾، ولعل الجامع بين معنى عجز البيت، والمثل السابقين، هو التحذير من عدم إنجاز الوعد. أما المثل الثاني، وهو: "إِنْ كُنْتَ رِيحاً فَقَدْ لَاقَيْتَ إِعْصَاراً"، ويضرب مثلاً للمُذِلِّ بنفسه إذا صُلِّيَ بمن هو أدهى منه وأشد⁽⁴⁾، فنلاحظه في قول ابن خفاجة⁽⁵⁾:

(1) ابن خفاجة: ديوانه، ص119.

(2) هو: الوزير أبو العلاء زهر بن عبد الملك بن زهر الأيادي، نشأ بشرق الأندلس، كان صنو أبيه في دراسة الطب والنبوغ فيه، وبدأ حياته بدراسة الحديث في قرطبة، من مؤلفاته (كتاب الطرر، وكتاب في الأدوية) وكان أديباً وشاعراً مقتدرًا. وكانت وفاته سنة (525هـ)، ودفن بإشبيلية خارج باب الفتح. انظر: ابن بسام الشنتريني: الذخيرة، ق 2، مج 1، ص218-220. عنان، محمد عبدالله: عصر المرابطين والموحدين في المغرب والأندلس، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1964، ط1، ج1، ص473.

(3) الميداني، أبو الفضل، أحمد بن محمد بن إبراهيم (ت518هـ): مجمع الأمثال، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، 1955، ج1، ص28. يقال: برق خُلْبٌ، وبرق خُلْبٌ بالإضافة، وهو البرق الذي لا غيث معه، كأنه خادع. والخلب أيضاً: السحاب الذي لا مطر فيه، فإذا قيل: برق الخلب، فمعناه برق السحاب الخلب، يضرب لمن يعد ثم يخلف ولا ينجز.

(4) المصدر نفسه، ج1، ص30.

(5) ابن خفاجة: ديوانه، ص126.

مَنْ يَلْقَ مِنْ لَاعِجٍ وَجْدَ بِهِ رِيحاً فَقَدْ لَاقَيْتُ إِعْصَارًا

فقد شبه ما عاناه من لاعج الشوق، وتباريح الهوى -ولعله يقصد حبه لوطنه- بالإعصار، بجامع القوة والتأثير، وهذا يعني أنه كان مسكوناً بعشق وطنه، شغوفاً به، لا يجد عنه بديلاً، وليس له عنه تحويلاً. وجه التلاقي بين المعنيين؛ معنى البيت، والمثل في ما يواجهه المرء بما لا طاقة له به أو بما هو أقوى من عزيمته.

مما سبق ذكره، يتضح لنا أن التناص - بكل ضروبه المتقدمة - شكل ركناً مهماً في بناء القصيدة عند ابن خفاجة، ولا سيما الصورة الشعرية، فقد جاء استيحاؤه للنصوص التراثية الجمعية على مستوى المفردات والتراكيب والمضمون والإيقاع، وفي هذا دلالة على ما كان يتمتع به شاعرنا من مخزون فكري وثقافي وأدبي، وقدرة خلاقة على التعامل مع هذه النصوص، وتوظيفها؛ لإنتاج دلالات فنية وجمالية جديدة ومغايرة، تنسجم مع التجربة الفنية والشعرية التي كان يعيشها لحظة إنتاج النص الشعري.

كما كان تعامله مع هذه النصوص تعاملًا واعياً وذكياً في الآن ذاته؛ إذ جاء تعالقه مع هذه النصوص من قبيل التمازج والتناقص، وليس الاستنساخ والتماهي، مما يعني تناغم النص السابق والنص اللاحق على الصعيدين الفني والموضوعي، مما أفضى - بالتالي - إلى ترابط النص وتماسكه، ويستطيع المتلقي قراءة تناصات ابن خفاجة في إطار خصوصية مبدعها، وانفتاحه الواعي على التراث العربي الواسع، ومواجهته خلقاً وإبداعاً، وإعادة إنتاجه ضمن شروط التجربة الفنية الجديدة.

الفصل الثالث

نموذج تطبيقي : تحليل قصيدة

تَشْفَعُ بِعَلْقِ الشَّبَابِ خَطِيرِ وَبِتَّ تَخُتَ لَيْلٍ لِلْوَصَالِ قَصِيرِ

مدخل:

شكلت الطبيعة، ولا سيما الصامته، حيزًا كبيرًا ومهمًا في شعر ابن خفاجة، فلا تكاد تطالع قصيدة من قصائده إلا وتجد أثرًا لها؛ فالطبيعة إلفه الحميم وتوأم روحه، وميدان حسه وشعوره، وملهمته الأولى، فإلى ظلالها سكن، وفي محاسنها هام، وبين مباحجها قضى أعذب الأوقات، بين حبيب ساحر، وارتشاف خمر.

وانسجامًا مع طبيعة البحث التي آثرت الحوار مع النصوص الشعرية التي جسدت لفظة الماء المحور الرئيس فيها، عمد الباحث إلى تحليل أحد النصوص الشعرية، وقدم تصورات الاحتمالية بعيدًا عن الشرح والتفصيل؛ إذ انصب اهتمامه على خفايا النص أكثر من الاهتمام بقصدية مبدعه، لعله يسهم في كشف ما ليس مكتشفًا فيه، ويساعد في فك مغاليقه، وسبر أغواره.

وقد جاء اختيارنا لهذه القصيدة؛ لما تشتمل عليه من لفظة الماء، وبعض متعلقاتها التي وظفها الشاعر توظيفًا مجازيًا، لذلك ارتأينا قراءتها لعل هذه القراءة تضيف شيئًا جديدًا لما تم معالجته من نصوص شعرية في الفصول السابقة، كما تعدّ هذه القصيدة من القصائد التي لم يتناولها أحد من قبل بالتحليل والدرس، فحاولنا استنتاج مكنوناتها وخفاياها بما يتحمله الخطاب الشعري، ربما يفضي - بالتالي - إلى سبر لأغوار النص، وتحسس جمالياته، ومقاربة الشعرية فيه.

يقول ابن خفاجة في مدح الوزير أبي الحسن بن رُحيم⁽¹⁾، إذ كان بينهما انتظام وود⁽²⁾:

(من الطويل)

(1) لم أعر على ترجمة له، فيما توافر لدينا من مصادر ومراجع.

(2) ابن خفاجة: ديوانه، ص 181-183.

- 1- تَشْفَعُ بِعَلْقٍ لِّلشَّبَابِ خَطِيرٍ وَبِتَ تَحْتَ لَيْلٍ لِلْوَصَالِ قَصِيرٍ
- 2- وَبِلَ نَظْرَةٍ مِّنْ نَّضْرَةِ الْحُسْنِ وَانْتَعَشَ بِعُرَّةٍ رَّفْرَاقٍ الشَّبَابِ غَرِيرٍ
- 3- فَمَا الْأُنْسُ إِلَّا فِي مُجَاجِ زُجَاجَةٍ وَمَا الْعَيْشُ إِلَّا فِي صَرِيرِ سَرِيرٍ
- 4- وَإِنِّي وَإِنْ جُنْتُ الْمَشِيبَ لَمَوْلَعٍ بِطُرَّةٍ ظِلٍّ فَوْقَ وَجْهِهِ غَدِيرٍ
- 5- فَيَا حَبْدًا مَّاءٍ بِمُنْعَرَجِ اللَّوَى وَمَا اهْتَرَّ مِنْ أَيْكٍ عَلَيْهِ مَطِيرٍ
- 6- وَنَفْحَةً رِيحٍ لِلرَّيْبِ نَعْدِ ذَكِيَّةٍ وَلَمَحَةً وَجْهِهِ لِلشَّبَابِ نَضِيرٍ
- 7- وَمَسْحَةً طَرْفِ الْعَيْنِ مِنْ سَنَةِ الْكَرَى لِرَجْعِ خَرِيرٍ أَوْ لِسَجْعِ هَدِيرٍ
- 8- وَقَدْ لَاحَ وَجْهُ الصُّبْحِ يَنْدَى كَأَنَّهُ وَرَاءَ قِنَاعِ اللَّيْلِ وَجْهُ بَشِيرٍ
- 9- وَبِقُدْمِهِ نَجْمُ الثُّرَيَّا كَأَنَّهُ طَلِيعَةُ جَيْشٍ أَوْ لِسَوَاءِ أَمِيرٍ
- 10- وَقَنَّعَ وَجْهَهُ الْأُفُقُ مُزْنٌ كَأَنَّهُ أَيَْادِي رُحِيمٍ أَوْ هِضَابُ ثَبِيرٍ
- 11- فَتَى شَابٍ فِي عَصْرِ الشَّيْبَةِ حُكَّةٌ وَقَامَ صَغِيرًا فِي جَلَالِ كَبِيرٍ
- 12- وَأَصْغَى إِلَى دَاعِي النَّدَى سَمْعَ أَرْوَعٍ مُجِيبٍ عَلَى بُعْدِ الصَّرِيخِ مُجِيرٍ
- 13- فَبَاتَ وَلِلْأَنْبَاءِ فِيهِ تَأَرْجُ تَطِيبُ بِهِ أَنْفَاسُ كُلِّ سَمِيرٍ
- 14- وَلِلرُّوضِ سِرٌّ شَافَهُنَّا بِهِ الصَّبَا سَحِيرًا فَالْهَى مِنْ حَدِيثِ خَبِيرٍ
- 15- وَلِلْمَذْحِ الْحَانَ تَهْزُ شَجِيَّةٌ يُنْسِي بِهَا الْمُكَّاءُ كُلَّ صَفِيرٍ
- 16- فَقَدْ أَغْضَتِ الشَّعْرَى الْعَبُورُ لِهَمَّةٍ نُقْلَبُ دُونَ الْمَجْدِ لَحْظَ غَيُورٍ
- 17- تَوَاقِعُ أَبْكَارِ الْعُلَى غَيْرَ أَنَّهَا تَرَى أَنَّ بَحْرَ الْجُودِ خَيْرُ طَهُورٍ

- 18- وَتَصَفِّحْ لَا عَنْ ذِلَّةٍ صَفَحَ رَحْمَةً فَتُرْسِلُ دُونَ الذَّنْبِ سِتْرَ غُفُورٍ
- 19- وَتَجْلُو سَوَادَ الْمُشْكَلَاتِ بِخَاطِرٍ تَرَكَّبَ مِنْ نَارٍ تُشَبُّ وَثُورٍ
- 20- إِذَا قَسَمْتَ مَا بَيْنَ الْحُسَامِ وَبَيْنَهُ تَبَسَّسَ وَاهْتَزَّ اهْتِزَّازَ سُورٍ
- 21- مِنْ آلِ رُحِيمٍ حَيْثُ لَا هَضْبَةُ الْعُلَى لِهَدٍّ وَلَا بَحْرُ النَّدَى لِعُبُورٍ
- 22- مِنَ الْقَوْمِ أَدَّتْهُمْ إِلَى خَيْرِ أَبْطُنٍ تُخَيِّرُنَ لِلْأَبْنَاءِ خَيْرُ ظُهُورٍ
- 23- تَرَى الْمُزْنَ تَجَاجَا بِهِمْ مُتَهَلِّلًا سَمَاحَةً أَيْدٍ وَابْتِسَامَ ثُغُورٍ
- 24- غَيَارَى عَلَى الْأَيْدِي الْعَذَارَى وَإِنَّمَا تُرْفُ مِنَ الْكِتْمَانِ خَلْفَ سَتُورٍ
- 25- فَهَاهُمْ كَمَا تَهْوَى الْعُلَى لَا تَنَاقُوهُمْ لِمَوْتٍ وَلَا أَسْرَارُهُمْ لِنُشُورٍ
- 26- يَذُوبُونَ ظَرْفًا غَيْرَ أَنْ قُلُوبَهُمْ إِذَا مَا دَهَى حَطَبٌ قُلُوبُ صُحُورٍ
- 27- تَرَى بِهِمْ مَن نَضْرَةٍ فِي سَمَاحَةٍ طُلُوعَ بُدُورٍ فِي ارْتِجَاجِ بُحُورٍ
- 28- وَتَعْشُو إِلَى نَارٍ بِهِمْ فِي مَقَارَةٍ ذَكَاءَ قُلُوبٍ فِي اتِّسَاعِ صُدُورٍ
- 29- فَمَا الْبَطْلُ الْحَامِي وَقَدْ صَافَحَ الطُّلَى بِأَبْيَضَ بَسَامِ الْفِرْنِدِ طَرِيْرٍ
- 30- بِأَطُولَ بَاعًا مَن رُحِيمٍ وَقَدْ سَطَا بِأَرْقَشَ مُصَفَّرِ الْقَمِيصِ قَصِيرٍ
- 31- فَيَا حُسْنَ مَرَأَى الْمُلْكِ بَيْنَ مُهَيِّدٍ خَضِيْبٍ وَرِدِّهِ لِلْيَرَاعِ نَصِيرٍ
- 32- وَقَدْ طَارَحَ السَّيْفُ الْيَرَاعَ فَأَطْرَبَا بِرَجْعِ صَلِيلٍ رَائِعٍ وَصَرِيرٍ

يمكن تقسيم هذه القصيدة - لغايات البحث، والدراسة- إلى ثلاث لوحات فنية، اللوحة الأولى: مقدمة في الشيب والشباب، وأما اللوحة الثانية، فهي: ما عرف بحجازيات ابن خفاجة؛ إذ كان الغرض منها الذكريات والحنين، والتشبيه، وضرب الأمثال، وأما اللوحة الثالثة، فهي: مدح الوزير أبي الحسن من جهة، ومدح قومه آل رُحيم من جهة أخرى.

يستثمر ابن خفاجة في هذه القصيدة كل ما أمكنه من طاقات اللغة؛ الإيحائية، والدلالية، والإيقاعية، كون اللغة وطريقة تشكّلها؛ هي التي تمنح الشاعر سر شعريته وجمالية تعابيره؛ لأن غايته - في نهاية المطاف - إثارة عواطف المتلقي ومشاعره بتقنيات تعبيرية دقيقة؛ تكون في مجموعها شبكة العلاقات المضمونية والمعنوية، والإيقاعية، والصورية التي تؤلف - بالتالي - البناء الفني للنص الشعري.

اللوحة الأولى: الأبيات (1 - 4)

وفيها يذكر الشباب والشيب؛ إذ يعد ابن خفاجة من الشعراء المُعَمَّرين، فقد ركب الحياة نيفاً وثمانين سنة، ما جعلته يخبرها بمراحلها الثلاث: الشباب، والكهولة، والشيخوخة، وما يداخلها من مشاعر مختلفة، ويعيش الصراع الذي يدور بين الماضي والحاضر؛ الماضي بزهوه، وسروره وامتعه، والحاضر بحسرتة وقلقه وحزنه.

يقول:

تَشَقَّقُ بِعَلْقٍ لِلسَّبَابِ حَطِيرٍ وَبِتْ تَحْتَ لَيْلٍ لِلْوَصَالِ قَصِيرٍ⁽¹⁾
وَنِلْ نَظْرَةً مِنْ نَضْرَةِ الْحُسْنِ وَأَنْتَعِشْ بِغُرَّةٍ رَقْرَاقِ الشَّبَابِ غَرِيرٍ⁽²⁾

(1) العلق: النفيس من كل شيء، وجمعه أعلق. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (علق).

(2) الغرة من كل شيء: أوله وأكرمه. الغرير: الشاب الذي لا تجربة له، أو العيش الناعم. انظر: المصدر نفسه، مادة (غر).

يخاطب ابن خفاجة في هذين البيتين ذاته، من خلال توجيه الخطاب إلى شخص آخر، ولعل الذي دعاه إلى ألا يلجأ إلى خطاب ذاته مباشرة، هو الإحساس العميق بوطأة الشيب، الذي أخذ يدب في رأسه، فأفقدته بعض النشاط والقوة، وحال بينه وبين التمتع بمتع الحياة وملذاتها؛ إذ نراه يفتتح قصيدته - كغيره من الشعراء - بتذكر أيام الشباب، بما تمثله من مرحلة، تجسد النشاط والفتوة والحركة والحيوية، وترتبط بالمتع والملذات والشهوات، وكأنه يندب عهد الصِّبا، موظفًا بعض مظاهر الطبيعة في الإيحاء بذلك.

فهو يتفجع على شبابه، ويجزع من مشيبيه، وإن لم يعيش شبابه في ظل الحرمان المادي، أو الاعتلال الجسدي، فقد ماجت حياته بالمتع، وزحرت بكل نوع من أنواع الملاهي، ولكن اجتمعت له بعض الأسباب التي أفسدت عليه حياته، وسلبته متعها وبهجتها، فأذكت شعوره بالحرمان والألم، وضاقته عليه الأرض بما رحبت، فلم تصفُ له، ولم توادعه، فاغترب عن وطنه جراء الفتن التي ألمت به.

نرى ابن خفاجة قد استثمر طاقات اللغة - بكل مستوياتها - إلى أبعد حد. ففي البيت الأول نلاحظ توظيفه لتقنية التصريع⁽¹⁾ بين الصدر في (خطير)، والعجز في (قصير)، وقد ربط بينهما بحرف العطف (الواو)؛ ليمنح التصريع البيت إيقاعًا موسيقيًا ثريًا؛ وذلك من خلال حروف الهمس: (خ / ط / ق / ص)، وحرفي الجهر: (ي / ر)، فضلًا عما أدّاه التصريع من دلالة، ففي صدر البيت نرى إحساس الشاعر العميق بنفاسة الشباب وخطورته من جهة، وإحساسه بقصر ليل الوصال من جهة أخرى، وبالتالي كأنه يقول: ما دام الشباب على هذه الصورة، وليل الوصال في

(1) التصريع: هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته. انظر: ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (ت 456 هـ): العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2006، ج1، ص 145.

ظل المحبوبة قصير، ينبغي أن لا تضيع فرصة في وصالها، والتمتع بقربها؛ لأنه إذا انقضى الشباب، فعند ذلك لا فائدة من الوصال، ولا نفع من القرب.

وإمعاناً في تأكيد هذا المعنى، نرى الشاعر في البيتين السابقين، قد عمد إلى توظيف صيغ الأمر، التي تفيد الطلب: (تشفع/ بت/ نل/ انتعش)، وأشباه الجمل: (بعلق/ للشباب/ تحت ليل/ للوصال/ من نضرة/ بغرة) التي تلعب دوراً في توضيح المعاني، وتجليتها. فالتعلق بالشباب، واغتنامه قبل المشيب، يستتبع - على رأي الشاعر - : اغتنام ليل الوصال؛ لأنه قصير، والاستمتاع بالنظر إلى نضرة الحسن، والعيش الناعم، فارتباط هذه الأمور بالشباب، ارتباط السبب بالمسبب، أو المقدمة بالنتيجة. وكأني به يقول: اغتنم شبابك قبل هرمك، وحياتك قبل موتك، وإلا فاتك ليل الوصال، ونضرة الحسن، والعيش الناعم.

وقد أدى تكرار، الصيغ الصرفية، والتراكيب النحوية لأشباه الجمل، إلى زيادة درجة الإيقاع وكثافته المتناغمة مع انفعالات الشاعر النفسية من جهة، وحركة الدلالات النصية المكونة لنسيج علاقات النص الداخلية من جهة ثانية، واستثمار الإمكانات الفنية المخبوءة في بنية الألفاظ والتراكيب، وكشف طاقاتها الكامنة فيها، والانطلاق منها نحو جماليات اللغة الفاعلة والمؤثرة التي تمنح النص قوة الاستمرار والحيوية والتأثير من جهة ثالثة. ف " الشعر هندسة حروف، وأصوات، نُعمر بها في نفوس الآخرين عالمًا، يشبه عالمنا الداخلي، والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها"⁽¹⁾.

التجأ الشاعر إلى أسلوب/ تقنية التجريد المحض، وهو: " إخلاص الخطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك، لا المخاطب نفسه"⁽²⁾، ليجلي مشاعره وأحاسيسه، ومواقفه ورؤاه للمتلقي، وقد أفاد

(1) قباني، نزار: الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط2، 1964، ص 39.

(2) ابن الأثير، ضياء الدين (ت 673 هـ): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ق 2، ص 128.

من الطاقات اللغوية الكامنة في التراكيب التي تمثل عنصر مفاجأة وإدهاش للمتلقي، وارتباطها بالموقف، أو الحالة النفسية للشاعر، وقد تجسد عنصر المفاجأة في صيغ الأمر: (تشفع/ بت/ نل/ انتعش) بصورة مخاتلة، وكأن الشاعر يوجه خطابه لشخص آخر، وهو في الحقيقة يخاطب نفسه.

ويستحضر في البيت الأول:

تَشْفَعُ بِعَلْقٍ لِلشَّبَابِ حَظِيرٍ وَبِتْ تَخْتِ لَيْلٍ لِلِوَصَالِ قَصِيرٍ

بعض معاني من سبقه من الشعراء، كقول الحطيئة - مثلاً - إذ يقول⁽¹⁾: (من الكامل)

فَبَادَرَتْ عَيْنَاكَ إِذْ فَارَقْتَهَا يَوْمًا وَأَنْتَ عَلَى الْفِرَاقِ صَبُورٌ

يَا طُولَ لَيْلِكَ لَا يَكَادُ يُنِيرُ جَزَعًا وَلَيْلِكَ بِالْجَرِيرِ قَصِيرُ⁽²⁾

وهذا يعني أن ليل العاشق لحظات قصيرة، تجري بسرعة، ولهذا يحرص الشاعر عليها أشد الحرص؛ خشية أن ينقضي الليل، ولما يقض حاجة نفسه. فليل الوصال، مهما طال قصير، وسرعان ما يمضي، ومجالس الأنس - بالعادة - ليلها قصير، أما الليل الذي تعتوره الهموم فطويل، كأن نجومه شددت ببذل. ومن يبك الشوق يسهر.

وأما توظيفه للجناس الناقص في البيت الثاني - أيضًا -: (نظرة / نضرة)، فقد أثرى الإيقاع، وربط بين الدالين المتقدمين، فالحسن النضر / النضير، يلفت النظر، ويأسر اللحظة، وبالتالي يحصل الانتعاش بالحسن والجمال، ولا سيما في فترات الشباب، فالجناس بلا شك " يقوم على مفارقة بين وجهي العلاقة اللغوية؛ إذ الأصل فيها أن يطابق وجهها الحسي (الدال) مدلوله،

(1) الحطيئة، جرول بن أوس (ت 186 هـ): ديوانه، دراسة وتبويب: مفيد محمد قميحة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 2003، ص 87.

(2) الجريب: بالفتح، ثم الكسر، وإد بنجد، وهو وإد كثير الخير. انظر: ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج2، ص131.

ولكن الجناس يشوش ذلك التطابق، فيفتق تلك اللحمة، ويُخَيَّل بوحدة صوتية بين ألفاظ متباعدة في الخطاب، ولكنها تخفي اختلافًا في الدلالة. فتكون للمتقبل لذتان: الأولى: صوتية موسيقية يُحدثها التناغم الذي يوجده الجناس. والثانية: دلالية؛ إذ يبحث عن المعنى المخفي وراء تشابك صوتي صيغي⁽¹⁾.

ونلاحظ في البيت الثالث:

فَمَا الْأُنْسُ إِلَّا فِي مُجَاجِ زُجَاجَةٍ وَمَا الْعَيْشُ إِلَّا فِي صَرِيرِ سَرِيرِ⁽²⁾

التقسيم: فما الأنس إلا في مجاج زجاجة / وما العيش إلا في صرير سرير، ويقوم هنا على تماثل الوحدات الصوتية؛ إذ يأخذ بعين الاعتبار الدوال لا المدلولات، وطريقة رصفها على نحو يحقق إيقاعًا موسيقيًا، ونغمًا ثريًا، يزيد من قوة المعنى، " فالتقسيم في معظم صورهِ إنما هو تقسيم صوتي دلالي، بمعنى أن النص يقسم إلى أجزاء في ضوء اعتبارين: الاعتبار الصوتي، فيكون كل قسم وحدة صوتية. والاعتبار المعنوي⁽³⁾.

وكذلك استخدام أسلوب الحصر/ القصر؛ (فما... إلا / وما... إلا)، الذي كرره الشاعر مرتين، وليس بخاف ما في هذا الأسلوب من سمة التأكيد، لا نلمسه في مثل قولنا الأنس مجاج زجاجة، ولا في قولنا إن الأنس في مجاج زجاجة؛ إذ أن طريق النفي والاستثناء، تؤكد الكلام تأكيدًا حاسمًا يقطع شك المخاطب، بخلاف التأكيد بإنّ أو بغيرها من المؤكدات فـ" التأكيد بإحدى طرق

(1) الزناد، الأزهر: دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992، ص 156.

(2) المجاجة من كل شيء: عصارته. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (مجّ).

(3) الزوبعي، طالب محمد: البيان والبدیع لطلبة قسم اللغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1996، ص 186.

القصر، مركب من ثنائية متضادة على أقل تقدير، يُظهر فيه المخاطب موقفًا مغايرًا للمتكلم، فيأتي القصر ليجلي الحقيقة على نحو تدريجي، يدحض موقف المخاطب، ويثبت في نفسه المعنى المراد، وبخاصة أن المتكلم بطريقة القصر، يتجاهل موقف المُنكر، فلا يذكره نصًا، بل إنه يدحض مجموعة من المواقف المتغايرة في آن واحد لأكثر من مخاطب⁽¹⁾، وهذا ما نلمسه في قول الشاعر السابق، وهو تأكيد أن الحياة - من وجهة نظره - مجاج زجاجة، وصرير سرير.

ولعل أسلوب الحصر يشي بدلالة خفية توحى بالندم والحسرة على الشباب الذي شرع في الانقضاء، والخوف من المشيب الذي بدأ يدب إليه، وبالتالي عدم امتلاك القدرة على التمتع بأجمل ما في الحياة، فالزمن هو مشكلة ابن خفاجة، وإحساسه به يتجاوز حد القلق إلى الخوف؛ لأن الصراع بين الإنسان بصفة عامة، والشاعر بصفة خاصة وبين الزمن، هو صراع أزلي، وقد يؤدي "هذا الإحساس الحاد بالزمن ... إلى اختلاط الأمر على الشاعر (أي شاعر)، والتباس الحقيقة بالوهم، فهو لا يصدق أن تمر السنون بسرعة البرق، كأن صورة ذلك الماضي المشرقة لم تكن ذات يوم؛ كيف مرت كالحلم؟ كيف بانّت غضارة العيش؟ كيف ذهبت أجمل فترة في حياة الشاعر؟"⁽²⁾.

فقد روي: أنه كان يخرج من جزيرة شُقر إلى بعض الجبال التي تقرب منها، فكان إذا صار بين جبلين نادى بأعلى صوته: يا إبراهيم تموت، يعني نفسه، فيجيبه الصوت، ولا يزال كذلك حتى يقع مغشيًا عليه⁽³⁾. إذن، فقضية الزمن، المتمثلة في الشباب والشيخوخة، بالنسبة لابن خفاجة تكشف - لنا - عن رؤيته الوجودية للزمن، فالزمن لا يعود إلى الوراء، بل يتجه باتجاه واحد؛ لذا

(1) الهليل، عبد الرحيم: تجليات الجمال في أسلوب القصر، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج 19، ع2، يونيو 2011، ص 976.

(2) طحطح، فاطمة: الغربية والحنين في الشعر الأندلسي، منشورات كلية الآداب، الدار البيضاء، 1993، ص 211.

(3) انظر: الضبي: بغية الملتمس، ص 185.

يجب عليه أن يمتص منه لذاته حتى الثمالة، فلا يدع فرصة منها تفوته. هذا علاوة على ما أحدثه تكرار أسلوب القصر من إيقاع عَضْد المعنى وقواه.

وكذلك يفيد في قوله:

فَمَا الْأُنْسُ إِلَّا فِي مُجَاجِ زُجَاجَةٍ وَمَا الْعَيْشُ إِلَّا فِي صَرِيرِ سَرِيرِ

من قول أبي نواس⁽¹⁾: (من الطويل)

فَعَيْشُ الْفَتَى فِي سَكْرَةٍ بَعْدَ سَكْرَةٍ فَإِنْ طَالَ هَذَا عِنْدَهُ قَصَرَ الدَّهْرُ

ولكن ابن خفاجة يضيف إلى متعة السكر، مضاجعة المحبوبة والأنس بها، وبالتالي فهو أكثر جرأة من غيره في التصريح عن حرصه على متع الحياة وملذاتها، وكأنه ينادي: ألا ليت الشباب يعود.

وفي البيت الرابع:

وَإِنِّي وَإِنْ جِئْتُ الْمَشِيبَ لَمَوْلَعٍ بِطَرَّةٍ ظِلِّ فَوْقَ وَجْهِهِ غَدِيرِ⁽²⁾

تواجهنا الجملة الاسمية التي يمكن أن نسميها الجملة الأم: "وإنني لمولع" التي أكدها بحرفي التوكيد: إنَّ، واللام. وكأن الشاعر قد جاء بها جواباً عن سؤال سائل، بماذا أنت مولع؟ فيأتي الجواب: إنني لمولع بطرة ظل فوق وجهه غدير؛ لأن التأكيد بأن يكون في "جواب عن سؤال سائل"⁽³⁾، وهذا يعني أن الشاعر غير منشغل عن الماضي، بل هو مولع به بما فيه من ملذات ومسرات وشهوات. ثم يشرع بالجمال الفرعية، وكأن الشاعر ينتقل من الكلي إلى الجزئي، أو من

(1) أبو نواس الحسن بن هاني (ت 199 هـ): ديوانه، تح: إيفالفاغتر، النشرات الإسلامية، بيروت، 1988، ج3، ص 127.

(2) الطرة: طرف كل شيء وحرفه. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (طرّ).

(3) الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت 471 أو 474 هـ): دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط2، 1992، ص 315.

المجمل إلى المفصل. وإني ... لمولع / بطرة ظل فوق وجه غدير. فالماء أول ما يسترعيه، ويشده ويذكره بزهو، وأيام شبابه، فجاء بلفظة الغدير / الماء؛ لما بينهما وبين الحياة التي يرغب الشاعر فيها من تقاطع في الدلالة والإيحاء.

وإذا ما تأملنا صور الشاعر الفنية، فإننا نلاحظ أنه قد اتكأ على الصورة الفنية - كما في البيت الأول؛ لتجلية المفارقة بين الشباب، وما يستتبعه من اغتنام فرص الشهوات والملذات، والشيب الذي يفترض الوقار والعظة، والإعراض عن اللهو والعبث، فالشاعر أنسن الشباب، فجعله إنساناً، تُطلب شفاعته، ويُتوسل إليه لقضاء أمر ما، ولعله يريد أن يستمد العزم مما بقي من شبابه، ليعث فيه الرغبة والميل إلى وصال المحبوبة والتنعم بقربها، مستذكراً كيف كان في طلعة شبابه يتتبع الحسن والجمال منتعشاً بهما.

وفي تصويره للشيب يوظف الدال (جئت)؛ ليوحي بأنه قد شاب قبل أوانه، واشتعل رأسه شيباً قبل وقته، وذلك لما مرّ به من محن عصبية، ونوائب تشيب لهولها الولدان، ولكنه مع ذلك مولع، ومتيم وعاشق، لكل صاحبة منظر أخاذ، ووجه متدفق حيوية، ولا سيما إذا اجتمع له ذلك بجمال الطبيعة، حيث الظلال الوارفة والماء الجاري.

وأخيراً، تبرز هذه اللوحة ثنائية الشباب والشيخوخة (الماضي / الحاضر)، فالتحسر على الشباب يلح كثيراً على ابن خفاجة في شعره، بل وفي نثره أيضاً⁽¹⁾، فقد بكى زمن الشباب، وندبه في حزن عميق، وفي ذلك ما يؤشر إلى خشيته الشديدة من توالي السنين، وبالتالي الخوف من الموت؛ ولذلك يدعو نفسه إلى التمتع بالشباب، بل بما بقي منه.

(1) انظر: ابن خفاجة: مقدمة ديوانه، ص 6، 7، 8، 10.

اللوحة الثانية: الأبيات (5 - 9)

وفي هذه اللوحة التي أسميناها الحجازيات، نجد ابن خفاجة ينهج نهج أستاذه الشريف الرضي في حجازياته التي تعد من فرائد الشعر العربي، بما تفردت به من غرائب الأحاسيس⁽¹⁾، وإذا كان الشريف الرضي قد استوحى قصائده من طريق الحجاج وموسم الحج، فإن ابن خفاجة جعل نجدًا، ومنعرج اللوى⁽²⁾ وغيرها من الأماكن الحجازية التي أوردها في ديوانه رموزًا، يكتفي بها عن مواطن كان يهواها في وطنه الأندلس، يقول: "... وَأَمَّا أَسْمَاءُ تِلْكَ الْبَقَاعِ، وَمَا أَنْقَسَمَتْ إِلَيْهِ مِنْ صِفَةٍ نَجْدٍ أَوْ قَاعٍ، فَإِنَّمَا جَاءَ بِهَا عَلَى أَنَّهَا خَيَالَاتٌ تُنْصَبُ، وَمِثَالَاتٌ تُضْرَبُ، تَذُلُّ عَلَى مَا يَجْرِي مَجْزَاهَا مِنْ غَيْرٍ أَنْ يُصْرَحَ بِذِكْرَاهَا تَوْسَعًا فِي الْكَلَامِ، يُكْتَفَى بِهَا دَلَالَةً عَلَيْهَا وَعِبَارَةً، وَيُسْتَحْسَنُ إِيْمَاءَةً إِلَيْهَا وَإِشَارَةً"⁽³⁾.

وقد وردت الحجازيات في شعر ابن خفاجة ضمن غرض المديح، والغزل، والرثاء، والوصف، والشكوى والحنين، وجاءت في بعض قصائد هذه الأغراض مقدمات، كما وردت في ثنايا بعضها الآخر، وذلك من خلال ذكر هذه الأماكن، ومن ذلك هذه القصيدة التي نحن بصدد الحديث عنها؛ إذ يقول:

فَيَا حَبْدًا مَاءً بِمُنْعَرَجِ اللَّوَى وَمَا اهْتَرَّ مِنْ أَيْكٍ عَلَيْهِ مَطِيرٌ
وَنَفْحَةُ رِيحٍ لِلرَّيْبِيعِ ذَكِيَّةٍ وَلَمَحَةُ وَجْهِهِ لِلشَّبَابِ نَضِيرٌ

(1) انظر: مبارك، زكي: عبقرية الشريف الرضي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، (د.ت)، ج2، ص 124.

(2) اللوى: بكسر اللام، وفتح الواو، والقصر، وهو في الأصل منقطع الرمل، وهو موضع بعينه، قد أكثر الشعراء من ذكره، وخلطت بين ذلك اللوى والرمل، فعز الفصل بينهما. وهو وادٍ من أودية بني سليم، ويوم اللوى: وقعة كانت لبني ثعلبة على بني يربوع. انظر: ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج5، ص33.

(3) ابن خفاجة: ديوانه، ص 204.

وَقَدْ لَاحَ وَجْهُ الصُّبْحِ يَنْدَى كَأَنَّهُ وَرَاءَ قَنَاعِ اللَّيْلِ وَجْهُ بَشِيرٍ
وَيَقْدُمُهُ نَجْمٌ الثُّرَيَّا كَأَنَّـهُ طَلِيعَةُ جَيْشٍ أَوْ لِسْوَاءِ أَمِيرٍ

لقد وظف ابن خفاجة مثل هذه الأماكن للتذكير بالمدن الأندلسية، التي تحولت لديه إلى رموز مقدسة، ينبغي أن تظل دائماً نابضة بالحركة والحياة، تستميل القلوب، وتجذب الخواطر، على الرغم مما شهدته شبه الجزيرة الأندلسية من مصائب ونوائب فرطت عقدها، وطوت أجمل صفحات الذكريات الجميلة منها. "إن هذه الأسماء التي وردت في قصائده كلها لديه رموز حية، يحمل في مخيلته صوراً عنها، يتأثر حين تقدح عناصر الطبيعة، مثل: ضوء البرق، وحركة الريح، وحفيف الأراك، وغناء الحمام، زند خياله، فتتوهج لديه جذوة الحنين، ويتذكر ومضات من حياته فيها، فيتشوق إليها"⁽¹⁾.

ويربط الشاعر بين اللوحة الأولى، واللوحة الثانية، من خلال الجملة الأم: "وإني ... لمولع" والجميل الفرعية التي بدأها في البيت الرابع: "بطرة ظل فوق وجه غدير"، وذلك على النحو الآتي: "وإني ... لمولع / بطرة ظل فوق وجه غدير / وما اهتز من أيك عليه مطير / ونفحة ريح للربيع ذكية / ولمحة وجه للشباب نضير / ومسحة طرف العين من سنة الكرى / لرجع خريز أو سجع هدير"؛ للدلالة على تعلقه وحنينه إلى ماضيه الذي كان مترعاً بالملذات واللهو والمسرات، والأنس والوصال.

وقد افتتح هذه اللوحة / لوحة الماء بأداة الربط (الفاء)، وأداة التنبيه (يا)، وجملة المدح (حبذا ماء ...)؛ ليعبر عن حنينه إلى موطنه ومسقط رأسه، وذلك من خلال استدعاء حنين الشعراء الجاهليين إلى منعرج اللوى، وغيرها من الأماكن التي كان لهم فيها ذكريات عزيزة أثيرة على نفوسهم.

(1) الربيعي، أحمد حاتم: حجازيات ابن خفاجة، ص 27.

وفي هذه اللوحة تتجلى شعرية ابن خفاجة في صياغة تراكيبه، واختياره للألفاظ المشحونة بالدلالات والإيحاءات، وقدرته على التلاعب بالمفردات المفعملة بالإيقاع الذي يطرب من جهة، ويقوي المعنى من جهة أخرى. ففي البيت الخامس:

فَيَا حَبْدًا مَاءً بِمُنْعَرَجِ اللَّوَى وَمَا اهْتَرَّ مِنْ أَيْكَ عَلَيْهِ مَطِيرٌ

يعتمد إلى تكرار صوت (الميم) خمس مرات، وهو صوت مجهور أغن، يلائم حالة البوح المغلف بالأسى والحزن، الذي أراد أن يفضي به إلى المتلقي، وبالتالي ولد إيقاعاً، متناسقاً ومتناغماً مع إحساسه النفسي.

ونلاحظ التطابق في الصيغ الصرفية في البيتين السادس والسابع:

وَنَفْحَةُ رِيحٍ لِلرَّيْبِ عِ ذَكْبَةٍ وَلَمْحَةٌ وَجْهٍ لِلشَّبَابِ نَضِيرِ

وَمَسْحَةُ طَرْفِ الْعَيْنِ مِنْ سِنَةِ الْكَرَى لِرَجْعِ خَرِيرٍ أَوْ لِسَجْعِ هَدِيرِ

نفحة / لمحة / مسحة / ريح / نضير / خريز / هدير / طرف / رجع . وهذا يدل على أن انتظام الأصوات اللغوية في السياق الشعري له أثر واضح في إبراز التطابق أو التماثل الصوتي، الذي يعد ركيزة أساسية في خلق الإيقاع، الذي تتكشف فيه مشاعر المبدع وأحاسيسه التي تؤثر – بالتالي – في المتلقي، كما أن هذا التمايز الصوتي الذي لحظناه في البيتين المتقدمين له أثره الجلي في المستويات اللغوية الأخرى. فالنظام الصوتي يستدعي قرائن إيحائية ودلالية تنطلق منه، علاوة على أن القيم الجمالية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتوقيع الأصوات، فالصوت – كما هو معلوم – منفرد لا يعبر عن معنى، إلا من خلال السياق، أو التركيب الذي ينتظم فيه.

ويبدو - لنا - أن هذه الألفاظ (نفحة / مسحة ...) التي تمتاز بالتطابق الصوتي قد جاءت مترعة بالمشاعر والأحاسيس المتناقضة؛ بين مشاعر الفرح والسرور والبهجة التي كان يحياها أيام شبابه، وفي مرابع صباه، وبين خلانه في أحضان الطبيعة الأندلسية الخلابة، وبين مشاعر الحزن والأسى والحنين، وهو يتذكر هذه الأيام، وقد فترت همته، ولم يعد يقوى على الاعتراف من نعيمها والنيل منها كما يهوى ويحب.

ويعمد إلى الطباق في البيت الثامن:

وَقَدْ لَاحَ وَجْهُ الصُّبْحِ يَنْدَى كَأَنَّهُ وَرَاءَ قِنَاعِ اللَّيْلِ وَجْهُ بَشِيرٍ

بين لفظتي (وجه الصبح / قناع الليل)، ولعل الطباق - هنا - قد جسد المشاعر النفسية المتناقضة والمتضاربة التي اعتلجت في نفسه. فالصبح يقابل الفرح والسرور... أيام الشباب التي حنَّ إليها، والليل يقابل الأسى والحزن... وهو في زمن الشيخوخة. علاوة على دور الطباق في تكثيف الشعور، فقد لَوَّنَ هذه اللوحة المائية، فالصبح يستدعي إلى الذهن اللون الأبيض، والليل يستدعي اللون الأسود، فأضاف إلى هذه اللوحة عنصر اللون، كما أضافت لفظتا: ربح / ذكية عنصر الشم، والألفاظ: خريز / سجع / هدير عنصر الحركة، وبذلك اكتملت عناصر الحياة في اللوحة من: لون / وحركة / وشم / وسمع.

وقد جاء بأداة التشبيه (كأن) التي كررها مرتين:

وجه الصبح / كأنه وجه بشير

نجم الثريا / كأنه طليعة جيش / لواء أمير

لتأكيد الحياة والحيوية في هذه اللوحة التي ما انفكت ماثلة أمام ذهنه من جهة، وتشغيل خيال المتلقي ووضعه في أجوائه التأملية من جهة أخرى، أضف إلى ذلك الإيقاع المؤكد للمعنى،

الناجم عن تكرار الصوتين المجهورين المكررين (نَّ / أ)، فالشعر رسم بالكلمات و (كأن) إحدى أدوات الرسم الأكثر دوراً في الشعر العربي.

وتحليلنا هذه اللوحة - أيضاً - إلى إشكالية أخرى؛ وهي إشكالية المكان، كما أحالتنا اللوحة الأولى إلى ثنائية (الزمان) الشباب/ الشيب، الحاضر / الماضي.

يبدو أن ابن خفاجة كان يستحضر المكان الحجازي في قصائده، علاوة على ما يمثله من رمز إلى ذكرياته، والحنين إليها؛ تهرباً من قسوة الحاضر الذي يعيشه، فهذا الفضاء المكاني الذي يتجاوز المكان المحدود/ شقر والأندلس، مليء بمشاعر الشاعر وأحاسيسه، فابن خفاجة يفتح على هذا الفضاء المكاني عبر خيالاته، مسترسلاً في أحلامه وتأملاته التي هي هذا الفضاء بكل أبعاده الحية، وهذا ما لاحظناه في هذه اللوحة؛ إذ رحل الشاعر إلى حيث منعرج اللوى، متنعماً بمائه وأيكه، ونفحة ريح ربيع الذكية، ورجع خريز غدرانه وهدير أنهاره... و " إذا اعتبرنا أن الدال هو الوصف، والمدلول هو العالم الخارجي الذي يخلق في ذهن القارئ، فالمشار إليه قد يكون عالم الواقع، وقد يكون - أيضاً - عوالم خيالية من صنع خيال الكاتب"⁽¹⁾، فهذه الأماكن حافلة بالمشاعر النفسية للشاعر، وحاملة لانفعالاته وأحلامه؛ لأن " الفضاء المادي يغطيه - في العادة - فضاء نفسي يحيل على ما هو خصوصي (القلب أو الوعي)"⁽²⁾.

والسؤال الذي يتبادر إلى ذهن المتلقي - أثناء تلقي هذه الأبيات - هل كان ابن خفاجة صادق العاطفة، وهو يذكر هذه الأماكن؟ تفيد القراءة الأولى أن ابن خفاجة قد زار هذه الأماكن، وقضى فيها بعض حاجات نفسه، وتتسم هواءها، ونعم بعذب مائها، وأصغى إلى اهتزاز أيكها المطير، وغفا على رجح خريز غدرانها، وسجع هدير أنهارها، ولكنه وبعد أن مسح سنة الكرى عن

(1) قاسم، سيزا: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 78.

(2) بحرأوي، حسن: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (د.ط)، (د.ت)، ص 280.

أطراف عينه، وبدأ وجه الصبح يلوح، يقدمه نجم الثريا، والأفق يتقنّع بالمزن، يجد نفسه أمام ممدوحه ابن رحيم.

بيدو - لنا - أن ابن خفاجة كان صادق العاطفة، وإن لم يحدث له كل ذلك في نجد، فصدق عاطفته لا تلتمس من الارتباط الفعلي والحقيقي بهذه الأماكن، بقدر ما تلتمس من صدق التجربة الشعورية والنفسية التي عبر عنها من خلال الربط بين هذه الأماكن، والأماكن الأندلسية التي تعلق بها، وترك فيها ذكريات جميلة، وماضيًا محببًا لنفسه. ولا غرابة في ذلك، فذكر الشعراء الأندلسيين للأماكن المشرقية، وخاصة بعض الأماكن في الجزيرة العربية، هو تعبير عن تعلقهم بجذورهم الأصلية في هذه البلاد، التي صارت جزءًا من هذه الذاكرة الجمعية في الثقافة العربية الإسلامية " إن الذاكرة الشعرية الأندلسية في تمثيلها لنجد والحجاز رامت ترسيخ الانتماء الثقافي، بحثًا عن الأصالة وإقرارًا للهوية. ومن ثم وعت بالمكان الشعري في سبيل إنجاز رؤية جديدة لقراءة المكان باعتباره مكونًا شعريًا يكشف عن دور هام في بناء مجالات التفاعل والإبداع"⁽¹⁾.

تعتمد هذه اللوحة على شيء من المخاتلة والخداع للمتلقي، قد يوقعه في شرك التأويل المباشر، فيظن أن الشاعر يحدثه عن نجد، وذلك من خلال اللوحة الفنية التي رسمها له التي تفيض بالحنين والشوق، فالوصف الدقيق، حتى لحيثيات الصورة - وهو بلا شك من إبداع خيال الشاعر الجامح -، يوحي بأن الشاعر قد كان له بعض الذكريات الجميلة هناك؛ عند ماء منعرج اللوى، وحيث اهتزاز أغصان الأييك، وتناثر حبات المطر عنها، وروائح الربيع بعطر أزهاره، وأنفاسه الذكية التي تأخذ بالألباب، وصوت خرير الماء، وسجع هديره، والصبح الذي لاح بوجهه وراء قناع الليل؛ كأنه وجه البشير، والثريا تقدم الصبح؛ كأنها طليعة جيش، أو لواء أمير.

(¹) العلوي، عبد الله بنصر: نجد والحجاز في الذاكرة الشعرية الأندلسية، السجل العلمي لندوة الأندلس قرون من التقلبات والعطاءات القسم الرابع اللغة والأدب، مطبوعات مكتبة الملك عبدالعزيز العامة، الرياض، 1996، ط1، ص 389 وما بعدها.

هذه الصور الجزئية - التي تشكل لوحة نجد - تأخذ بتلابيب نفس المتلقي، ولا تدعه يفارق من دهشته، فيبقى في حال شك وظن وحيرة، هل يحدثه الشاعر عن نجد وذكرياته فيها، أم يأخذه بخياله فحسب إلى حيث هناك؟! وبالطبع لا ينطلق المتلقي من عقال سحر هذه الصور إلا عندما يقف على قول الشاعر:

وَقَنَّعَ وَجْهَ الْأُفُقِ مُزْنٌ كَأَنَّهُ أَيَّادِي رُحَيْمٍ أَوْ هَضَابُ ثَبِيرٍ⁽¹⁾

وحتى في هذه الصورة التي أفاق المتلقي على وقعها / وقنع وجه الأفق مزن كأنه أيادي رحيم، لا يزال الشاعر يحمله على خياله إلى حيث نجد / أو هضاب ثبير / أيادي رحيم.

اللوحة الثالثة: الأبيات (10 - 32)

وقد خصصها الشاعر لمَدح الوزير أبي الحسن بن رُحيم، وقومه؛ إذ يربط الشاعر بين اللوحة الثانية/ الحجازيات، واللوحة الثالثة/ مدح ابن رُحيم من خلال استغلال فاعلية الصورة الشعرية في ربط أجزاء النص الشعري وتماسكه:

وَقَدْ لَاحَ وَجْهُ الصُّبْحِ يَنْدَى كَأَنَّهُ وَرَاءَ قِنَاعِ اللَّيْلِ وَجْهُ بَشِيرٍ

وَبَقْدُمُهُ نَجْمُ الثُّرَيَّا كَأَنَّهُ طَلِيعَةُ جَيْشٍ أَوْ لِسْوَاءُ أَمِيرٍ

وَقَنَّعَ وَجْهَ الْأُفُقِ مُزْنٌ كَأَنَّهُ أَيَّادِي رُحَيْمٍ أَوْ هَضَابُ ثَبِيرٍ

فالصبح؛ كأنه إنسان حسن المحيا، جميل الطلعة؛ أو كأنه وجه بشير تبدو عليه ملامح الفرح والسرور بما يحمله من البشارة، تجيء بعد أزمة قد اشتدت، كما يوحي الدال (الليل)، ونجم

(1) ثبير: بالفتح، ثم الكسر، وياء ساكنة، وراء؛ جبل بمكة. انظر: ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج2، ص

الثريا، وهو يؤذن بانبلاج الصبح، يحاكي طليعة الجيش أو لواء أمير، يبشر بالغوث والنجدة، والأفق وقد تقنع بالمزن، يشبه أيادي رُحيم أو هضاب ثبير.

ونلاحظ في هذه الصور المتعددة، وكأنها صورة واحدة مهد بها الشاعر لما سيأتي من مدح ابن رُحيم وقومه، تكرار أداة التشبيه (كأن) التي كررها ثلاث مرات، وحرف الربط (الواو) في بداية الأبيات: (وقد لاح... كأنه / ويقدمه... كأنه / وقنع... كأنه)؛ ليؤكد للمتلقي فكرة أن الشعر رسم بالكلمات، وإحدى أدوات الرسم الأكثر دورانًا في الشعر؛ هي (كأن)، كما يكشف عن دورهما الفاعل والكبير في تلاحم النص الشعري، وتعميق وحدته العضوية؛ إذ يقوم هذا النوع من التكرار بإبراز تسلسل الأفكار، وتعاقبها بسلاسة، فيجعل المتلقي مصغيًا ومنتبهًا لأفكار الشاعر ومتابعًا لانفعالاته الداخلية، أضف إلى ذلك ما يصدر عن ذلك من إيقاع ثري، نجم عن تكرار الصوتين المجهورين (أ / و).

فأول صورة تظهر للممدوح، صورة كرمه، وسخاء أياديهِ؛ إذ شبه وجه الأرض، وقد تقنع بالمزن، بأيادي رحيم، أو هضاب ثبير، وهو من التشبيه المعكوس، على سبيل المبالغة في إظهار كرم الممدوح وكثرة أعطياته، ونلاحظ في صدر البيت صورة مفعمة بالخير والتفاؤل، وذلك من خلال إسباغ صفة الحياة على الأرض، فهي امرأة أخفت جمال وجهها بقناع، ولكنه قناع من المزن، وهذه من الصور التي اعتدنا عليها في شعر ابن خفاجة التي تشكل الطبيعة فيها المحور الرئيس، فهنا يربط بين المزن، وبين كرم الممدوح وسخائه، من خلال أداة التشبيه (كأن)، بجامع الخير والعطاء المتحقق في كليهما. كما يتكئ على المجاز المرسل في قوله: "أيادي رحيم"، اعترافًا بحسن صنيع الممدوح، وجميل عمله، وجزيل خيره، فالمجاز المرسل من الوسائل التي تساعد على بلاغة التعبير،

فضلا عن حسن موقعه في نفوس المتلقين، وشعور الشاعر بحرية في صب الأشكال التعبيرية في القوالب اللغوية التي يستسيغها ذوقه⁽¹⁾.

ويعمد الشاعر - هنا - إلى توظيف صيغة الماضي المضعف العين (قَنَعَ)، وصيغة الجمع في (مزن / أيادي / هضاب)؛ للمبالغة في وصف الممدوح بالجد والكرم. وإلى التماثل في الصيغتين الصرفيتين (رُحيم / فُعيل، ثَبِير / فَعِيل)؛ لإضفاء نغمة تتسم بالعلو من خلال الأصوات المجهورة (ر / ي / م / ب / ي / ر) التي تتساقط وغرض المدح.

ثم يصفه بالحنكة، والقدرة على القيام بالأعمال الجليلة والكبيرة:

فَتَى شَابَ فِي عَصْرِ الشَّبِيَّةِ حُنْكَةً وَقَامَ صَغِيرًا فِي جَلَالِ كَبِيرِ

ويعود بنا مرة أخرى إلى الثنائية المتقدمة / الشيب والشباب، وذلك من خلال تصوير الممدوح، فهو شاب في قوته وشكيمته، وقدرته على النهوض بالأمور الجسام، وهو في حنكته وتدبيره للأمور كهل، تجاوز مرحلة الشباب، وكأن الشاعر - هنا - يستجد بماضي شبابه الجميل، لمواساة نفسه، فدوام الشباب غاية مستحيلة المنال، والكِبَر مصير كل امرئ حي، ومن هذا المنطلق يمكن الربط بين الثنائية السابقة في حديثه عن نفسه، ووصف الممدوح في مفارقة لطيفة جمعت بين القوة والكهولة:

وَإِنِّي وَإِنْ جُنْتُ الْمَشِيبَ لَمَوْلَعٌ بِطُرَّةٍ ظِلٌّ فَوْقَ وَجْهِهِ غَدِيرِ

فَتَى شَابَ فِي عَصْرِ الشَّبِيَّةِ حُنْكَةً وَقَامَ صَغِيرًا فِي جَلَالِ كَبِيرِ

(1) انظر: شيخ أمين، بكري: البلاغة العربية في ثوبها الجديد "علم البيان"، دار العلم للملايين، بيروت، ط3،

وقد وظف الشاعر - في هذا البيت - تقنية التضاد: (فتى / شاب / صغيراً / كبير)؛ لإبراز صورتين تبدوان - للوهلة الأولى - متناقضتين متافرتين؛ فكيف كان الممدوح فتى / شاب، صغيراً، كبيراً؟! لا شك في أن الشاعر يصنع نصه من خلال الصور أو المواقف التي تبدو في ظاهرها متفارقة أو متباعدة؛ ليمنح هذا النص دلالات متباينة من جهة، ويحفز المتلقي على فك شفرتها من جهة أخرى، وبالتالي تحقق العلاقة الجدلية بين الباث المخاتل، والمتلقي الذي ينبغي أن يكون واعياً وحذراً أيضاً.

فكرة التضاد أو ما أسمته البلاغة العربية الطباق، سيطرت على هذا البيت، فالممدوح شابٌ من حيث سنه وعمره، ولكنه كهل بما خبر الحياة وجربها، فهو في حنكته وتجاربه، وخبراته كأنه كهل كبير السن، وكأنه في قيادته للجند، وتحقيق الانتصارات على الأعداء، والقيام بالأعمال الجليلة الأخرى مجرب خبير. فالطباق / التضاد في هذا البيت وظف؛ لإلغاء الطرف الثاني (شاب / كبير) وإثبات الطرف الأول (فتى / صغير)، وهي الحقيقة التي بُني عليها هذا البيت. ولا يخفى دور التضاد - هنا - في خلق الإيقاع العالي النغمة، من خلال تكرار صوتي (الياء / الراء).

ثم يصفه مرة أخرى بالكرم والجود، وكذلك بإغاثة الملهوف وإجارة المستجير:

وَأَصْغَى إِلَى دَاعِي النَّدَى سَمْعَ أَرْوَغٍ مُجِيبٍ عَلَى بُعْدِ الصَّرِيخِ مُجِيرٍ

وقد أبرز الشاعر هذه الصفة من خلال صورة فنية اتكأ في تشكيلها على الأنسنة؛ إذ أنسن الندى فجعله إنساناً ينادي آخر، كما صور الممدوح، وهو يجيب هذا النداء بكل سمع مرهف، كأنه شخص خائف يرهف سمعه بدقة وحذر، وقد اختار الشاعر عبارة (سمع أروغ)؛ ليجلي حرص الممدوح على البذل والعطاء، وتلبية نداء المستغيث.

ويتبدى - في هذا البيت - طريقة ابن خفاجة في التنويع في صياغة اسم الفاعل من الثلاثي (داعي)، ومن غير الثلاثي (مُجيب، مُجير)؛ لإثراء الإيقاع الذي يعد الركيزة الرئيسة في هذا النص، وجوهره الأساس. كما أن تكرار هذه الصيغة بالذات، يشي بديمومة هذه الصفات فيه وثباتها، على الرغم مما يوحي به اسم الفاعل - في الأصل - من التحول والتغير.

ويتحدث التاريخ عن فضائل هذا الممدوح، ويذيع صيته بين الناس، كما يرى ابن خفاجة:

قَبَاتٌ وَلِلْأَنْبَاءِ فِيهِ تَأَرُّجٌ تَطِيبُ بِهِ أَنْفَاسُ كُلِّ سَمِيرٍ

ويشبهها (فضائل الممدوح) بأرج الزهور الذكية تعطر أنفاس جلسائه، وهذا يعني أن ما يبذله، ويسخو به، كان عن طيب خاطر، وشيم متأصلة فيه، ولم يكن مدفوعاً إليه دفعا.

ونلاحظ - هنا - المراوحة في توظيف الصيغ الفعلية بين الفعل الماضي الناقص (بات)، الذي يفيد الثبات والاستمرار، فالذكر الطيب لفضائل الممدوح، كان وما زال الناس يتناقلونها بين الحين والآخر. والفعل المضارع (تطيب)، الذي يفيد التجدد مع تجدد ذكر هذه الفضائل على السنة المتسامرين بين الفينة والأخرى. ويبدو الربط الدقيق والعميق بين الدالين (تأرج / سمير)، وذلك من خلال الدلالة الزمنية بينهما فأرج الزهور أكثر ما ينبعث بقوة وقت الليل، حيث لا يكدره الناس بأنفاسهم، وكذا السمر لا يكون إلا في الليل، حيث يصفو الجو ويطيب لبت الشجون والأفكار والمشاعر.

وتتحدث فضائل الممدوح ومكارمه عنه كالروض الذي يحدث بسحر أريجيه، وطيب أنفاسه

بعفوية:

وَلِلرَّوْضِ سِرٌّ شَافَهُتْنَا بِهِ الصَّبَا سُحِيرًا فَأَلْهَى مَنَ حَدِيثِ حَبِيرٍ

فكما أن الممدوح يبذل عن سخاء، ويعطي عن طيب نفس، فيغمر جوده القاصي والداني، كذلك الروض يفوح بعطر أزهاره، فلا يضمن به على أحد، وإمعاناً في تجلية فضائل الممدوح، يصورها بأريج الأزهار، ثم يقابلها بصورة الروض الذي أضفى عليه بعض خصائص الإنسان/ وللروض سر، وكذلك ريح الصبا فهي إنسان يتحدث بسر هذا الروض/ سر شافهتنا به الصبا، فأغنى حديثها عن حديث العالم الخبير/ فألهى عن حديث خبير.

ويعد - في هذا البيت - إلى صيغة الماضي (شافهتنا) التي تفيد المشاركة؛ ليوحي بأن السر؛ أي ما كان عليه الممدوح من الفعال الحسنة، والصفات الكريمة، قد أخبر به الشاعر والطبيعة / الصبا اللذان لا يعرفان الكذب، وكأن الشاعر قد قرن نفسه بالطبيعة التي لا تبوح إلا بالصدق والحق، وجاء اختياره للفظ (سُحير) المصغرة للتحبيب، لتتناغم والـ (سر)، الذي ينبغي أن يُتخير له أفضل الأوقات وأنسبها، بعيداً عن أعين الناس، وأوقات ظهورهم، ولعل أفضل وقت للمشاهدة بالأسرار الليل، وأفضله السحر، حيث يكون الناس في سبات عميق. وقد انسجمت هذه الصورة مع الصورة التي سبقتها في البيت المتقدم مباشرة، من حيث الدلالة الزمنية: تأرج / سَمِير / سُحِير.

ولعل ما نشر هذه الفضائل، وأذاعها بين الخلائق، هو الشاعر:

وَلَمَّا دَحِ الْخَانَ تَهْزُ شَجِيَّةٌ يَنْسِي بِهَا الْمُكَّاءُ كُلَّ صَفِيرٍ

فما قاله في الممدوح من شعر يحاكي الألحان الشجية التي تطرب الآذان، فهو كالمكاء /

الطائر الحسن الصوت، في حين أن صوت غيره كالصفير الذي يزعج الآذان.

ويتبدى - هنا - الطباق المعنوي بين الدالين (المكاء / الصوت الحسن الجميل / والصفير /

الصوت المنفر المزعج)، الذي يشي باعتزاز الشاعر بشعره من جهة، والسخرية من أشعار غيره

من جهة أخرى، فكأنه يقول: أنا صاحب الألحان الشجية، في حين أن غيري يؤذي الأسماع بما يقول.

ويشرح ابن خفاجة في تعداد صفات الممدوح، فهو ذو همة عالية:

فَقَدْ أَغْضَتِ الشَّعْرَى الْعُبُورُ لِهَمَّةٍ تَقْلَبُ دُونَ الْمَجْدِ لَحْظَ غَيْرٍ⁽¹⁾

فالشعري، رغم علوها، كأنها إنسان يغضي حياء من علو همة الممدوح، كما أنها تغار من هذه الهمة، وهي تقلب طرفها فيها. ويوحى الدال (تقلب) بالمبالغة في الحيرة والارتباك، فليس ثمة من يطاول الممدوح في علو الهمة، الذي بلغ غاية المجد، وليس ثمة من ينازعه المعالي، فهو نسيج وحده في هذا الجانب، وكأن الشاعر يلتمس معنى بيت جرير في هجاء الراعي النميري⁽²⁾:
(من الوافر)

فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فَلَا كَعْبًا بَلَّغْتَ وَلَا كِلَابًا

فهذه الهمة قد تلقحت والتقت بالمعالي، مع هذا ترى أن بحر العطاء، هو خير ما يطهر النفس من الحقد والحسد:

تُؤَاقِعُ أَبْكَارَ الْعُلَى غَيْرَ أَنَّهَا تَرَى أَنَّ بَحْرَ الْجُودِ خَيْرٌ طَهُورٍ

فقد شبه ما يأتي به الممدوح من الفضائل والمكارم الرفيعة والسامية، بالفتيات الأ Bakar التي لم يمسه أحد بعد، وكأن ما يأتي به غيره مقارنة معه، لا يستحق الذكر، وكأنني به - يستدعي قول المتنبي: (من الطويل)⁽³⁾

وَبَاشَرَ أَبْكَارَ الْمَكَارِمِ أَمْرَدًا وَكَانَ كَذَا أَبَاؤُهُ وَهُمْ مُرْدُ

(1) الشعري: كوكب نير، يطلع عند شدة الحر، وهما شعريان: الشعري العبور، والشعري الغميصاء. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (شعر).

(2) جرير بن عطية (ت 114 هـ): ديوانه، تح: نعمان محمد طه أمين، دار المعارف، القاهرة، ط3، (دب)، ص 821.

(3) المتنبي: ديوانه، ج1، ص 371.

بمعنى أن مكارمه لم يسبقه إليها أحد، وكذلك ممدوح ابن خفاجة، كما يستدعي - أيضاً -
في هذا البيت بعض ما جاء في الأحاديث النبوية عن التطهر بالماء، كقوله - عليه السلام -: "إن
الماء طهور لا ينجسه شيء"⁽¹⁾، فاستعار الشاعر لفظة (طهور) إلى الجود؛ ليوحى بأن خير
فضائل الممدوح، وأطيب محاسنه؛ الجود والكرم، الذي يمحو به ما يندّ عنه من مساوئ، فجوده
يضاهي البحر سعة وكثرة، فيبعث الخصب والحياة في ما حوله.

وقد أكد هذا المعنى من خلال تكرار حرف التوكيد (أَنَّ)، وصيغة اسم التفضيل (خير)،
وصيغة المبالغة (فعول / طهور)، علاوة على ما أضافته من إثراء للإيقاع الموسيقي.
كما أن الممدوح يتجاوز عن يسيء إليه، لا عن ذلة، بل صفح الرحمة، وصفح القادر
على رد الإساءة بقوة وعزم:

وَتَصَفَّحْ لَا عَنْ ذِلَّةٍ صَفَّحَ رَحْمَةً فَتُرْسِلُ دُونَ الذَّنْبِ سِتْرَ غَفُورٍ

ولا يكتفي بذلك، بل يستر ذنب المسيء بغفرانه إياه، ولذلك نرى الشاعر يجسد الغفران،
فيجعله سترًا، يخفي الإساءة والذنب، كما يخفي الستر الأشياء التي يسترها، فلا يبدو منها شيء
للعيان، وذلك إمعانًا في تجلية عفو الممدوح، وعظم مغفرته عن المسيئين له.

ويوظف صيغة المفعول المطلق الدال على النوع (صفح رحمة)؛ لتأكيد أن تجاوز ابن
رُحيم عن يسيء إليه متعمدًا أو غير ذلك، تجاوز القادر على المعاقبة بالمثل، أو أكثر، وقد جاء
بشبه الجملة المعترضة (لا عن ذلة) إمعانًا في تأكيد هذا المعنى، كما وظف الطباق (ذلة / رحمة)
لنفي سمة الذلة عنه، وإثبات صفة الرحمة له.

(1) الترمذي، أبي عيسى ت (279هـ): الجامع الكبير، حققه: شعيب الأرنؤوط، وعبد اللطيف حرز الله، دار
الرسالة العالمية، دمشق، 2009، ط1، ج1، ص 84.

وَتَجَلُّو سَوَادَ الْمُشْكِلَاتِ بِخَاطِرٍ تَرَكَّبَ مِنْ نَارٍ تُشَبُّ وَنُورٍ

ويتجاوز الممدوح العويص من المشكلات، بخاطر متقد، وبحسن إدارة ومعرفة، وقد شبه الشاعر المشكلات التي يواجهها الممدوح بالسواد الحالك / سواد المشكلات، بجامع الحيرة والتخبط، كما شبه خاطره النير بالنار والنور، اللذين يبددان الظلمة، وينيران الظلام أمام الإنسان، ولعل الجمع بين الدالين المتناقضين (نار / نور)، لينفي عن ذهن المتلقي ما قد يستدعيه من خصائص سلبية، كالإبذاء والإهلاك في النار، ويحصرها في الإنارة والإضاءة فحسب، ليتساق ذلك مع ما يستدعيه الدال (نور).

ويستخدم الفعل المضارع (تجلو)، الذي يدل على الاستمرار، لما فيه من الدلالة على أن الممدوح لديه من القدرات والإمكانات ما يقتلع فيها المشكلات العويصة من جذورها، ويزيلها تمامًا، فلا يترك لها أثرًا ولا عقبًا.

إِذَا قِسْنَتْ مَا بَيْنَ الْحَسَامِ وَبَيْنَهُ تَبَسَّامَ وَاهْتَزَّ اهْتَزَّازَ سُرُورٍ

ثم يفرق بينه وبين الحسام في مفارقة لطيفة، فالحسام في حال اهتزازه ينذر بالخطر والهلاك، أما الممدوح فاهتزازه يبعث الأمل والسرور في النفوس بعفوه وجوده، ومن الملاحظ أن هذه الصورة وما يشبهها تضج بالبهجة والسرور، "ولعل البهجة والمرح من أبرز ملامح الوصف المميزة في شعر ابن خفاجة"⁽¹⁾، فقلما تبدو موصوفاته الحية والطبيعية لديه عابسة.

وتبدو دلالة الشرط - في هذا البيت - في أن دلالة الحدثين أو الجملتين مرتبطة إحداها بالأخرى، فاهتزاز الممدوح وتبسمه يحاكي اهتزاز السيف وتبسمه أيضًا، ولتأكيد هذا المعنى جاء

(1) الدقاق، عمر: ملامح الشعر الأندلسي، ص 201.

بالمفعول المطلق المبين للنوع (اهتزاز سرور). علاوة على ما في هذا التركيب (الفعل والمفعول المطلق): تصفح صفح رحمة / اهتز اهتزاز سرور من إثراء الإيقاع الموسيقي للنص.

ونلاحظ افتتاح الشاعر بعض الأبيات بالجمال الاسمية، وبعضها الآخر بالجمال الفعلية، وقد جاء ذلك لغرض دلالي يخدم شعرية النص، والمعنى الذي أراده الشاعر في الآن ذاته، فعلى سبيل المثال نرى: الأبيات الحادي عشر، والرابع عشر، والخامس عشر صدرها بالجمال الاسمية: فتى شاب / وللروض سر / وللمدح ألحان، للدلالة على الثبوت والاستمرار، ولما تُشعر به - أيضاً - من التأكيد أكثر من غيرها من أنواع الجمل. فمثلاً عندما أراد أن يعبر عن سر الروض الذي شافهته به الصبا وقت السحر جاء بالجملة الاسمية؛ وللروض سر شافهتنا به الصبا... ليدل على أن هذه هي حالة الروض، على وجه الثبوت والاستمرار.

في حين بدأ الأبيات: السادس عشر، والسابع عشر، والثامن عشر، والتاسع عشر والعشرون ... بالجمال الفعلية: فقد أغضت ... / توقع أبكار ... / وتصفح ... / وتجلو ... / ... للدلالة على الحدوث والتغير، الذي يشي بعدم الانقطاع. فمثلاً عندما أراد وصف عفو ابن رُحيم وصفحه جاء بالجملة الفعلية؛ لأن العفو والصفح يتجددان بتجدد الإساءة والذنب. وهذا يدل على أن اللغة الشعرية في النص الخفاجي لغة متحولة؛ وذلك من خلال الاختيارات اللغوية المتعددة والمتنوعة، التي يعمد من خلالها إلى تنويع اختياراته وفق ما تحكمها من علاقات لغوية.

وينتقل الشاعر من مدح الوزير ابن رُحيم إلى مدح آله، وهو في ذلك يمدح رُحيمًا مرتين، الأولى من خلال مدحه مباشرة، والثانية من خلال مدح قومه.

مِنْ آلِ رُحَيْمٍ حَيْثُ لَا هَضْبَةُ الْعُلَى لِهَدٍّ وَلَا بَخْرُ النَّدَى لِعُبُورِ

ولا غرو في أن يتحلى الممدوح بما سبق من صفاته، فهو من قوم لا يقدر أحد على بزهم في المكارم، أو تجاوزهم في الفضائل. ونرى ابن خفاجة يلح على صفة الجود والكرم في الممدوح أو قومه، وكأنه يحاول أن يستدر من جودهم أكبر قدر ممكن، ولهذا تراه يشبه - في غير مرة - جودهم بالبحر، والندى، وما يقوم مقام ذلك؛ طمعاً في الأعطيات والنوال الجزيل.

وهنا نلاحظ تكرار صوت (اللام): (آل / لا / العلى / لهد / الندى / لعبور)، وهو صوت مجهور، ذو إيقاع عالٍ ثري، يناسب غرض المدح، الذي يستدر عطا الممدوح، ويستمطر نواله. كما يوحي الدال (لهذ) بحروفه المجهورة أيضاً بالقوة والاستعصاء على أي مؤثر خارجي، فما أقامه آل رُحيم من فضائل ومحاسن ومكارم، لا يستطيع أحد مهما بلغ في ذلك أن يتجاوزها بله أن يأتي بمثلها. كما يوحي الدال (لعبور) بالمشقة والصعوبة والعجز؛ إذ لا يمكن لأي جواد أو كريم أن ييزهم في هذا الجانب.

فهم خير أبناء، وأحسن الناس أجداداً؛ لذا علا قدرهم:

مِنَ الْقَوْمِ أَذَنَّهُمْ إِلَيَّ خَيْرٌ أَبْطُنٍ تُخَيِّرَنَّ لِلْأَبْنَاءِ خَيْرُ ظُهُورٍ

فالممدوح، إذن، قد ورث العلم كابراً عن كابر، فأُنسل من خير بطن؛ إذ تخيروا لنطفهم خيرة القوم، فجاء من خيار خيار. وكأنه ينظر إلى معنى حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: " تخيروا لنطفكم، وأنكحوا الأكفاء، وأنكحوا إليهم"⁽¹⁾. وقد أكد هذه الخيرية؛ من خلال تكرار صيغة اسم التفضيل (خير) التي أثرت الإيقاع بحرفيها المجهورين (ي / ر)، بالإضافة إلى أسلوب الطباق بين لفظتي (أبطن، ظهور) الذي أكد المعنى السابق وقواه (الخيرية).

(1) ابن ماجه، أبو عبد الله ت (273هـ): السنن، حققه وضبط نصه، وخرّج أحاديثه وعلق عليه: شعيب الأرناؤوط

وآخرون، دار الرسالة العالمية، سوريا، 2009، ط1، ج3، ص 142.

وعلاوة على ما يتحلون به من سخاء وجود، فهم طيبو المحيا، متهللو الوجوه، وهذا يعني

أنهم لا يمتنون بإعطياتهم، فهم يعطون عن طيب خاطر:

تَرَى الْمُنَّ تَجَاجًا بِهِمْ مُتَهَلِّلًا سَمَاحَةً أَيْدٍ وَابْتِسَامَ تُغُورِ

ويشبهه عطاءهم الوافر بالسحب التي تصب الماء صبا، فتحيي الأرض بعد موتها، وكذا

عطاءهم يبعث الأمل والحياة في النفوس، فجاء بصيغة المبالغة (تجاجًا)؛ ليوحي بذلك، والتقسيم

في: سماحة أيدٍ / وابتسام تغور؛ ليشير إلى أن أيديهم معطاءة، مع طيب خاطر. وهنا نرى ابن

خفاجة يستدعي قوله تعالى: ﴿وَأَنْزَلْنَا مِنَ الْمُعْصِرَاتِ مَاءً ثَجَاجًا﴾ (١٤) لِنُخْرِجَ بِهِ حَبًّا وَنَبَاتًا (١٥) وَجَنَّاتٍ

أَلْفَافًا (١٦). (1).

وعطاؤهم يكون سرا وعلنا، وذلك لحكمة يرونها:

غَيَارَى عَلَى الْأَيْدِي الْعَذَارَى وَإِنَّمَا تُرْفُ مِنَ الْكُتْمَانِ خَلْفَ سُورِ

فلعله يقصد نفسه وغيره بـ (الأيدي العذارى) ممن يقصدونهم لحاجة، فيغدقون عليه سرا،

وهذا ما توحى به الصورة في عبارته " الأيدي العذارى"؛ إذ شبه من يقصدهم، طامعا في نوالهم،

يدفعه إلى ذلك العوز والضرورة لا العادة، بالعذارى، بجامع الحياء، وحفظ ماء الوجه عن ذل

المسألة.

وقد وظف أسلوب الحصر - في هذا البيت - ليؤكد أن أعطياتهم، لا تكون إلا سرا كما

هو حال العذارى لا تزف إلا خلف الستور، فلا يكاد يبين منها شيء، وهذا كناية عن عدم المن أو

على الأقل الإكثار منه.

فَهَا هُمْ كَمَا تَهْوَى الْعُلَى لَا تَتَأَوُّهُمْ لِمَوْتٍ وَلَا أَسْرَارُهُمْ لِنُشُورِ

(1) النبا، آية 14- 16.

ولهذا فتناوهم باق مخلد، كما هو الحال في أسرارهم التي تبقى طي الكتمان، ولتجلية هذه الصورة يتكئ الشاعر على تقنية الأنسنة، فالعلى فتاة تهوى ثناءهم، وتناوهم كائن حي يستعصي على الموت والفناء، وتقنية التجسيد، فأسرارهم كالصحف التي يضمن بها على النشر والذبوع.

ويوظف أسلوب المقابلة: (لا تناوهم لموت / ولا أسرارهم لنشور)؛ ليؤكد أن ذكرهم وثناءهم باق مخلد، وأن أسرارهم لا يطلع عليها أحد، وهذا سر قوتهم المادي والمعنوي، وليس بخاف - هنا - ما أوجده المقابلة من التماثل الصوتي، الذي أثرى إيقاع البيت، وهذا بطبيعة الحال ينعكس على الإيقاع العام للنص. كما يكرر هنا الضمير (هم) ثلاث مرات؛ ليؤكد في ذهن المتلقي هذه المعاني، ولا سيما أنه جاء بالضمير الأول (هم) متصلاً باسم الإشارة (فهاهم)؛ لينبه المتلقي منذ اللحظة الأولى إلى هذه الفضائل والمحامد.

أما قلوبهم فتذوب ظرفاً وملاحة حال الأمن والسلم، وهي كالصخور صلابة وقوة، حال الجد، واشتداد الأمور:

يَذُوبُونَ ظَرْفًا غَيْرَ أَنَّ قُلُوبَهُمْ إِذَا مَا دَهَى حَطَبٌ قُلُوبٌ صُخُورٍ

فهم في حالة السلم والدعة؛ يتميزون بلبين الجانب، وحسن المعشر، وطيب المعاملة، ولكنهم في الوعى أسود، وقلوبهم كالصخور قسوة. وكأن الشاعر يستحضر قوله تعالى: ﴿ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً﴾⁽¹⁾، مع الفارق في توظيف لفظة حجارة/ صخور، ففي الآية جاء التشبيه لوصف "القلوب بالقسوة والغلظة.. لنبوها عن الاعتبار، وأن المواعظ لا تؤثر

(¹) البقرة، آية 74.

فيها"⁽¹⁾، بينما جاء التشبيه في قول الشاعر لوصف الممدوحين بالقوة والشجاعة، والثبات في المعركة كما تثبت الصخور في الأرض، فلا يقوى أحد على انتزاعها.

ولعل تشبيه المعقول أو المعنوي/ قلوب بشيء محسوس/ صخور فيه من البلاغة التي تشي بالصبر والثبات، والمبالغة في المدح.

ومما يلحظ - هنا - أن الشاعر يكتف لغته، ويوجزها في الموطن الذي يتطلب ذلك، ويسهب فيها؛ أي يَتَزَيَّد من التراكيب إذا طلب المقام ذلك؛ فعندما وصف ظرافتهم وحسن معاملتهم، اكتفى بالجملة الفعلية القصيرة (يذوبون ظرفاً)، وعندما وصف ثباتهم وشجاعتهم، استخدم جملة طويلة (غير أن قلوبهم إذا ما دهى خطب قلوب صخور)، ولعل ذلك يوحي بأهمية القوة والشجاعة والثبات في ساحات الوغى، الذي يتطلب بذل النفس، وهي أغلى ما يملكه الإنسان، فعمد إلى هذا الأسلوب؛ لتتاسب كل منهما المعنى، الذي تعبر عنه. وهذا يدل على مدى عناية ابن خفاجة بلغته، وقدرته على تفصيلها بما يناسب المقام.

ويكرر في هذا البيت الدال (قلوب) بصيغة الجمع؛ ليناسب ضمير الجمع الغائب (هم) من جهة، ولأهمية القلب بصفته مجمع الأسرار، والعواطف، والخشية والخوف، والشجاعة والقوة والثبات... إلخ من جهة أخرى.

وعلاوة على ذلك فهم كالبذور نضرة وإشراقة، وكالبحور سخاءً وجوداً. وهم ذوو قلوب متقدة

ذكاءً، وصدور واسعة حِلْماً، وعقول راسخة معرفة:

تَرَى بِهِمْ مَن نَضْرَةٍ فِي سَمَاحَةٍ طُلُوعَ بُدُورٍ فِي ارْتِجَاجِ بُحُورٍ
وَتَعْشُو إِلَى نَارٍ بِهِمْ فِي مَفَازَةٍ ذِكَاةَ قُلُوبٍ فِي اتِّسَاعِ صُدُورٍ⁽²⁾

(1) الزمخشري: الكشف، مج 1، ص 56.

(2) تعشو: تقصدهم ليلاً. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عشا).

ولهذا يقصدهم الناس؛ ليستتبروا بآرائهم، ويهتدوا بأفكارهم النيرة. وكأنه - في البيت الثاني

(وتعشو إلى...) - يلتبس معنى قول الحطيئة؛ إذ يقول ⁽¹⁾: (من الطويل)

فَنَعَمَ الْفَتَى تَعْشُو إِلَى ضَوْءِ نَارِهِ إِذَا الرِّيحُ هَبَّتْ وَالْمَكَانُ جَدِيبُ

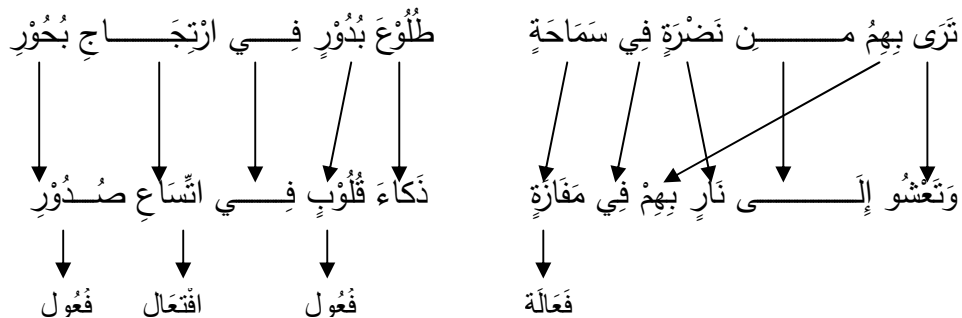
ويكني ابن خفاجة بالنار عن الفكر النير، والرأي السديد الذي يتمتع به آل رحيم، وبالمفازة

(بكل ما تعني من جذب معنوي) عن ضيق أفق غيرهم، وقصر نظرهم في إحكام الأمور وسوء

التصرف إذا ادلهمت الخطوب.

ونلاحظ في هذين البيتين التماثل الصرفي الصوتي، الذي أثرى الإيقاع، وقوى المعنى

وعضده، كما يبدو في الخطاطة الآتية:



ويعود - في خاتمة القصيدة - مرة أخرى لمدح ابن رُحيم؛ حتى لا يظن أنه يمدحه من

خلال مدح قومه فحسب، يقول:

فَمَا الْبَطْلُ الْحَامِي وَقَدْ صَافَحَ الطُّلَى بِأَبْيَضَ بَسَامِ الْفَرْنَدِ طَرِيرٍ ⁽²⁾

بِأَطْوَلَ بَاعًا مِّنْ رُّحِيمٍ وَقَدْ سَطَا بِأَرْقَشَ مُصَنَّرَ الْقَمِيصِ قَصِيرٍ ⁽¹⁾

⁽¹⁾ الحطيئة: ديوانه، ص 51.

⁽²⁾ الطلى: الأعناق. أبيض: السيف. طرير: قاطع. الفرند: السيف. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (طلى، بيض، طر، فرد).

يقارن الشاعر بين ابن رحيم والبطل الحامي الذي لا يصفاح الأيادي، بل الأعناق، أي يردي الأبطال صرعى في ساحات الوغى بسيفه البتار، فيلفى ابن رحيم أشد قوة، وأمضى بأساً منه.

ويتكى الشاعر على صيغة اسم التفضيل في هذين البيتين: (أبيض / أطول / أرقش)؛ ليؤكد من خلالها شجاعة ابن رحيم وقوة بأسه، فهو لا مثيل له في هذه الصفة، علاوة على دور هذه الصيغ الصرفية في إثراء الإيقاع الصوتي، ويضاف إلى ذلك الإيقاع الناجم عن التماثل الصوتي في البيتين نفسيهما، من خلال إطالة الجملة المعترضة - وقد صافح ... طير - ، والجملة الحالية - وقد سطا ... قصير -.

ولفت الشاعر ابن رحيم إلى أن المُلْك لا يحسن إلا بمهند مخضب بدم الأعداء، وقلم / علم / معرفة ... / تثبت أركانه، وتوطد جوانبه:

فَيَا حُسْنَ مَرَأَى الْمُلْكِ بَيْنَ مُهَنْدٍ خَضِيبٍ وَرْدٍ لِلْيَرَّاعِ نَصِيرٍ

وقد وظف - في هذا البيت - المحسن البديعي / التقسيم الذي استوفى أقسامه، فنهضة المُلْك واستمرارها، لا تقوم لها قائمة، ولا تستمر على حالها من القوة والبقاء، إلا إذا عضد السيف اليراع، والعكس صحيح.

ولعله ينوّه إلى المكانة التي ينبغي أن يحظى بها بين أكناف الممدوح، فليس ثمة نهضة أو رفعة، أو شأن عظيم لملك إلا أن يطارح السيف اليراع؛ إذ يرجع اليراع صدى الانتصارات والنجاحات:

وَقَدْ طَارَحَ السَّيْفُ الْيَرَّاعَ فَأَطْرَبَا بَرَجَعَ صَلِيلٍ رَائِعٍ وَصَرِيرٍ

(١) أرقش: الرقشاء من الحيات ذات البياض والسواد. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (رقش).

فإذا كان السيف رمزاً للقوة والنفوذ والحكم، والسلطة المتنفذة، فإن القلم يرمز إلى العلم والمعرفة، ولا شك في أن لهذين العنصرين دوراً كبيراً في إقامة الملك وتشديد أركانه، فلا غنى للملك بأحدهما عن الآخر، وربما يكون رمز القلم للكتاب الطامعين بالحظوة لدى سدة الملك.

ويتبدى في هذين البيتين التكرار المعنوي في (مهند / السيف / صليل / صرير)، والتكرار اللفظي في: (اليراع/ اليراع)؛ ليؤكد من خلالهما العلاقة الحميمة بين المهند / صليل، واليراع / صرير/ ودورهما في إقامة الملك والمحافظة عليه، فضلاً عما لعبه التكرار بنوعيه من إثراء للإيقاع الموسيقي في هذين البيتين.

استثمر الشاعر في هذه اللوحة صوتي العين والراء، فقد كرر صوت العين ثلاثاً وعشرين مرة، فصوت العين من الأصوات الحلقية، وتكراره - هنا - بهذه الصورة الالافية، مرتبط بالوضع النفسي الذي يعيشه الشاعر، وهو وضع يشي بالحزن والأسى، والقلق والاضطراب. وهذا الشعور - يبدو أنه - لم يفارق الشاعر في كل الأغراض الشعرية.

وأما تكرار صوت الراء، الذي تكرر ثمانين مرة، فقد تتاغم مع المعنى العام الذي تضمنته هذه اللوحة، وهو مدح ابن رُحيم، فالمدح يقتضي تكرار بعض صفات الممدوح من جهة، وتكرار الشعور الداخلي الذي يشي بالحزن والقلق والاضطراب، وهو ما يختفي وراء المعنى العام لهذا النص من جهة أخرى، وهذا يعني أن المادة الصوتية - كما يرى بالي - " تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة؛ فالأصوات وتوافقها، وألعاب النغم، والإيقاع، والكثافة، والاستمرار، والتكرار، والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة"⁽¹⁾.

(1) فضل، صلاح: علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 27.

وقد اتخذت القصيدة من البحر الطويل هيكلًا إيقاعيًا لها، ولعل هذا الهيكل صالح لتجربة الشاعر الفنية الشعورية؛ إذ نفخت فيه (البحر) هذه التجربة روحًا ودمًا جديدين؛ لينشد من خلاله معاناته، فهو ذو صلة بالدلالات العميقة التي تخفيها الإيقاعات المتكررة لهذا البحر، الذي يعدّ من أكثر البحور الشعرية مقاطع صوتية، فالشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير - عادةً - وزنًا طويلًا، كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه⁽¹⁾.

ونلاحظ في هذه القصيدة، اتكاء الشاعر على ترجيع صوت الرءاء كحرف روي، الذي يتراوح بين الشدة والرخاوة، والتفخيم والترقيق، كما يوحي بالتعاقب والحركة، وقد جاء من الناحية الدلالية متناغمًا والحالة النفسية للشاعر التي تتراوح بين الانفعال الحزين والسرور والفرح.

ولعل المحور الذي تدور حوله أبيات هذه القصيدة، يتمثل في الأبيات الثلاثة الآتية:

تَشْفَعُ بِعَلْقٍ لِلشَّبَابِ خَطِيرٍ وَبِتَّ تَحْتَ لَيْلٍ لِلْوَصَالِ قَصِيرٍ
فَيَا حَبْدًا مَاءً بِمُنْعَرَجِ اللّوَى وَمَا اهْتَرَّ مِنْ أَيْكَ عَلَيْهِ مَطِيرٍ
فَتَى شَابَ فِي عَصْرِ الشَّيْبَةِ حُنْكَةً وَقَامَ صَغِيرًا فِي جَلَالِ كَبِيرٍ

وتجسد هذه الأبيات ثنائية الشيب والشباب/ الماضي والحاضر. الماضي بما يكتنفه من الشعور بالزهو والإعجاب والسرور... والحاضر بما يتمثل فيه من الضعف والعجز، وقلة الحيلة، والإحساس المؤلم بدنو الأجل، والصراع مع الموت.

ويمكن أن تشير هذه الأبيات أيضاً - من خلال بنية النص العميقة - إلى العلاقة الضدية بين الماء بما يوحي به من الخصب والحياة، والكهولة المتصلة بالجفاف، فربما كان في ذهن الشاعر أن الماء حياة، في حين أن الكهولة جفاف.

(1) انظر: أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1981، ص 178.

أما لغة ابن خفاجة التي شكلت بنية النص الداخلية؛ فقد عكست قدرة الشاعر على تطويع لغته، ومهارته في التلاعب بالمفردات والتراكيب والصيغ، فجاءت لإنتاج دلالات جديدة تخدم عمق النص، وإثراء إيقاعه الداخلي الذي يعد جوهر الشعر وأساسه، فاللغة عجيبة بين يدي الشاعر يشكلها كيف يشاء وبما يخدم النص. علاوة على استثمار ابن خفاجة للتقنيات الفنية والجمالية كالجناس والطباق، والتقسيم، والتطابق والتماثل الصوتي، ولا سيما التكرار بضروبه المختلفة، الذي كان له الدور الجلي في الإيقاع الشعري، الذي يطرب الأذان من جهة، ويعضد المعنى ويقويه من جهة أخرى.

هكذا يبدو ابن خفاجة في صوره التي لا تفارق أحضان الطبيعة، ولا تتأى عن جمالها الذي يأسر الألباب، وهي صور حية ناطقة، كما هي الطبيعة في: ملامحها، وألوانها، وعبق عطرها، فقد وهب الله الأندلس طبيعة ساحرة، وافرة الجمال، فكانت قبلته يحن، ويتشوق إليها دائماً، فحبها يجري في دمائه حاراً، ولا غرو في ذلك، أليس هو القائل؟!:

مَا جَنَّةُ الْخُلْدِ إِلَّا فِي دِيَارِكُمْ وَهَذِهِ كُنْتُ لَوْ خُيِّرْتُ أَخْتَارُ

كما شكلت لفظة الماء ومتعلقاتها إحدى المحاور الرئيسية في هذه القصيدة الخفاجية، فجاءت صورتها حية نابضة بالحركة والحيوية، مشحونة بمشاعر الشاعر وأحاسيسه؛ إذ عكس من خلالها انفعالاته بتوهجاتها وخفوتها، وألمها وحزنها، وفرحها وسرورها.

الخاتمة

بعد هذه الرحلة الشاقّة الشائقة التي حاولنا فيها استنطاق لفظة الماء ومتعلقاتها في شعر ابن خفاجة؛ إذ كانت مفتاحًا للولوج إلى بنيات النص الداخلية، خلصنا إلى مجموعة من الملحوظات؛ لعل أبرزها، أن أكثر ما استوحاه شاعرنا من عناصر الطبيعة، كان الماء ومتعلقاته، فجاء شعره كثير المائية، رطبًا عذبًا، كما كان له دور بارز، ومهم في تشكيل صورته الشعرية داخل السياق الشعري، عبر من خلالها عمّا اختلج في نفسه من مشاعر، وأحاسيس، متفاوتة بين الحزن، والأسى، والألم، والفرح، والسرور، فجاءت هذه الصور مفعمة بالحياة، والحركة، والحيوية، ومرتعة بالهموم، والآمال، والآلام، ولذلك قلما نجد لديه بيتًا، يخلو من التصوير اللوني، أو السمعي، أو الذوقي، أو اللمسي ... إلخ.

شكلت ثنائية الماضي / الحاضر، الموت / الحياة، الحلم / الواقع، محورًا رئيسًا في تجربة الشاعر الشعرية، فقد ألمه الحاضر بكل تناقضاته وصراعاته، فأرقه، وأقض مضجعه، وجعله نهبًا للخوف، والقلق، والاضطراب، والإحساس بالغربة، وإن لم تتأ به الدار في كثير من الأحيان.

كان ابن خفاجة على علاقة وثيقة مع التراث الشعري، والموروث الجمعي لأمة العربية الإسلامية، فقد استحضر من هذا التراث - على اختلافه وتنوعه - ما يتناغم مع تجربته الشعرية من جهة، وما يحقق تفرد، وخصوصيته الفنية من جهة أخرى. وقد لاحظنا تناصاته مع النص القرآني الكريم، والحديث النبوي الشريف، والشعر العربي القديم، وكذلك الأمثال العربية القديمة، وقد صرح بذلك في مقدمة ديوانه عند الحديث عن الشعراء الذين تأثر بهم، معلنًا أن النص الشعري لا يأتي من فراغ، بل هو حصيلة تعاطٍ مع هذا الإرث الأدبي، والديني، والفكري الكبير.

ومن خلال قراءتنا لديوان الشاعر، لاحظنا أمرين يسترعيان انتباه المتلقي، والوقوف

عندهما، وهما:

أولاً: ينقل الشاعر نقلاً يكاد يكون حرفياً عن الطبيعة؛ ولذلك سمّوه بـ "جنان الأندلس"؛ إذ يرسم كل شيء تقع عيناه عليه.

ثانياً: أحياناً لا يكون الهدف الرسم، أو النقل عن الطبيعة بقدر ما هو التأمل والاعتبار، وهو ينص في بعض قصائده على ذلك؛ ليحاول أن يكشف عن أسرار ما وراء الظاهر البسيط الذي يدرك من خلال الحواس، فابن خفاجة في بعض الأحيان لا يجري على ما هو مألوف وشائع، من حيث الرسم العادي البسيط لمظاهر الكون، وإنما يحاول أن يتعمق في مظهره، من خلال قراءة ما وراء الظاهر، وهذا مشهور في قصائد الاعتبار والتأمل.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

1. ابن الأبار، أبو عبدالله محمد بن عبد الله (ت 659هـ): التكملة لكتاب الصلة، تح: عبد السلام الهراس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1995.
2. _____: الحلة السيرة، تح: حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1985.
3. _____: المعجم في أصحاب القاضي الصدفي (أبو علي حسين بن محمد ت 594هـ)، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1989.
4. إبراهيم، نوال مصطفى: الليل في الشعر الجاهلي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2009.
5. ابن الأثير، ضياء الدين (ت 673 هـ): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، ويدوي طبانة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
6. ابن الأحنف، العباس (ت 194 هـ): ديوانه، تح: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1954.
7. أدمان، أروين: الفنون والإنسان، مقدمة موجزة لعلم الجمال، تر: مصطفى حبيب، منشورات مكتبة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
8. إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
9. _____: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981.
10. الأصفهاني، عماد الدين محمد بن صفي الدين (ت 597هـ): خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب والأندلس، تح: آذرتاش آذرنوش، نقحه وزاد عليه: محمد العروسي وآخرون، الدار التونسية للنشر، 1986.
11. الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب (ت 216 هـ): كتاب الإبل، تح: حاتم صالح الضامن، دار البشائر، دمشق، 2003.
12. الأعشى الكبير، ميمون بن قيس: ديوانه، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

13. الإمام، عادة: باشلار جاستون جماليات الصورة، التتوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2010.
14. امرؤ القيس: ديوانه، تح: حسن السندوبي، المكتبة الثقافية، بيروت، ط7، 1982.
15. أنجينو، مارك: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
16. أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1981.
17. باختين، ميخائيل: شعرية دوستوفسكي، جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.
18. بارت، رولان: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1992.
19. بارت، رولان، وجيرار، جينيت: من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2001.
20. البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد (ت 286هـ): ديوانه، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، (د.ت.).
21. بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (د.ط.)، (د.ت.).
22. ابن بسام الشنتريني، أبو الحسن علي (ت 542هـ): الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، (د.ط.)، (د.ت.).
23. البضاوي، أبو سعيد عبدالله بن عمر بن محمد (ت 791 هـ): تفسير البضاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.
24. التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد (ت 502 هـ)، البطليوسي، أبو محمد عبدالله بن محمد (ت 521 هـ)، الخوارزمي، أبو الفضل قاسم بن حسين بن محمد (ت 617 هـ): شروح سقط الزند، تح: مصطفى السقا وآخرون، إشراف: طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.
25. الترمذي، أبي عيسى (ت 279 هـ): الجامع الكبير، تح: شعيب الأرنؤوط، وعبد اللطيف حرز الله، دار الرسالة العالمية، دمشق، 2009.

26. تشارلتن، هنري بكلي: فنون الأدب، تر: زكي مبارك، ونجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط 2، 1959.
27. أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (ت 231 هـ): ديوانه، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط4، (د.ت.).
28. التهامي، أبو الحسن علي (ت 416 هـ): ديوانه، تح: محمد عبد الرحمن الربيع، مكتبة المعارف، الرياض، 1982.
29. الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت 471 أو 474 هـ): دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط2، 1992.
30. جرير بن عطية (ت 114 هـ): ديوانه، تح: نعمان محمد طه أمين، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د.ت.).
31. الجزائري، أبو بكر: أيسر التفاسير لكلام العلي الكبير، راسم للدعاية والإعلان، جدة، ط3، 1990.
32. جينيت، جيرار: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986.
33. حاوي، إيليا: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1967.
34. ابن حجر العسقلاني، أبو الفضل، أحمد بن علي (ت 852 هـ): فتح الباري بشرح صحيح البخاري، تح: عبد العزيز بن باز، ومحمد فؤاد عبد الباقي، مكتبة مصر، القاهرة، 2001.
35. أبو الحسين، أو أبو الحسن، مهيار الديلمي (ت 428 هـ): ديوانه، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1925.
36. أبو الحسين، مسلم بن الحجاج (ت 261 هـ): صحيح مسلم، اعتنى به: نظر بن محمد الفاريابي، دار طبية، الرياض، 1426 هـ، 2006.
37. الحطيئة، جرول بن أوس (ت 186 هـ): ديوانه، دراسة وتبويب: مفيد محمد قميحة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 2003.
38. الحميدي، أبو عبد الله محمد بن فتوح بن عبد الله (ت 488 هـ): جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تح: بشار عواد معروف، ومحمد بشار عواد، دار الغرب الإسلامي، تونس، 2008.

39. الحميري، محمد بن عبد المنعم (ت 727 هـ): الروض المعطار في خبر الأقطار، تح: إحسان عباس، مكتبة لبنان، بيروت، 1975.
40. أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (ت 745 هـ): البحر المحيط، تح: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2007.
41. ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله (ت 529 هـ): قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، تح: حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار للطباعة والنشر والتوزيع، الزرقاء، ط2، 1989.
42. _____: مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس، تح: محمد علي شوابكة، دار عمار، عمان، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1983.
43. ابن خالويه، أبو عبدالله الحسين بن أحمد (ت 370 هـ): الريح، قدم له وضبطه: حسين محمد محمد شرف، (د.م)، 1984.
44. خضر، فوزي: عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود للإبداع الشعري، الكويت، 2004.
45. الخطيب التبريزي، أبو بكر يحيى بن علي (ت 502 هـ): شرح القصائد العشر، تح: فخر الدين قباوة، منشورات دار الأوقاف الجديدة، بيروت، ط4، 1980.
46. الخطيب، أبو الحسن عبدالله: أبو حاتم السجستاني حياته وأثاره، دار الهداية للطباعة والنشر، بيروت، 1985.
47. ابن الخطيب، أبو عبدالله محمد بن عبدالله (ت 776 هـ): الإحاطة في أخبار غرناطة، شرحه وضبطه: يوسف علي طویل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.
48. ابن خفاجة، أبو إسحاق إبراهيم (ت 533 هـ): ديوانه، تح: السيد مصطفى غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1960.
49. _____: ديوانه، تح: عبدالله سنده، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2006.
50. ابن خلكان، أبو العباس، أحمد بن محمد (ت 781 هـ): وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

51. الداية، فايز: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط2، 1996.
52. ابن دريد الأزدي، أبو بكر محمد بن الحسن (ت 321هـ): جمهرة اللغة، علق عليه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.
53. دعرور، أشرف علي: الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلبي الأندلسي، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، 1994.
54. الدقاق، عمر: ملامح الشعر الأندلسي، دار الشرق العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
55. دندش، عصمت عبد اللطيف: الأندلس في نهاية المرابطين ومستهل الموحدين عصر الطوائف الثاني (510 هـ: 546 هـ / 1116 م: 1151م)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1988.
56. دي لويس، سيسل: الصورة الشعرية، تر: أحمد الجنابي وآخرون، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد، بغداد، 1982.
57. الديب، محمد السيد: دراسات في الأدب الأندلسي، مركز آيات للطباعة والكمبيوتر، الزقازيق، 1999.
58. الذهبي، محمد ابن أحمد بن عثمان (ت 748هـ): سير أعلام النبلاء، تح: شعيب الأرنؤوط، ومحمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط11، 1996.
59. رباحة، موسى: التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إريد ، 2000.
60. ابن ربيعة، عمر (ت 93 هـ)، ديوانه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1983.
61. ابن رشيقي القيرواني: أبو علي الحسن (ت 456 هـ): العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2006.
62. رضا، محمد رشيد (ت 1935 م) : تفسير القرآن الكريم المشهور بتفسير المنار، خرج آياته وأحاديثه وشرح غريبه: إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2 ، 2005.
63. الزركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980.
64. الزعبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقاً، مكتبة الكتاني، إريد، 1995.

65. الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر (ت 538 هـ): أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1982.
66. _____: الكشف، رتبته وضبطه وصححه: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2003.
67. الزناد، الأزهر: دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992.
68. الزوبعي، طالب محمد: البيان والبدیع لطلبة قسم اللغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1996.
69. أبو زيد، سعيد بن أوس الأنصاري (ت 215 هـ): كتاب المطر (ضمن البلغة في شذور اللغة، وهي مجموعة كتب ورسائل) شرحها: أوغست هنفر، ولويس شيخو، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط2، 1914.
70. ابن سعيد الأندلسي، أبو الحسن علي بن موسى (ت 685 هـ): رايات المبرزين وغايات المميزين، تح: محمد رضوان الداية، دار طلاس للتراث والترجمة والنشر، دمشق، 1987.
71. _____: المغرب في حلى المغرب، تح: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط4، (د.ت.).
72. سوييف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1959.
73. أبو سويلم، أنور: المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار، عمان، دار الجبل، بيروت، 1987.
74. ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل (ت 458 هـ) : المخصص، اعتنى بتصحيحه: مكتب التحقيق بدار إحياء التراث العربي، بيروت، 1996.
75. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن (ت 911 هـ): الاتقان في علوم القرآن، ضبطه وصححه: محمد سالم هاشم، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.
76. الشريف الإدريسي، أبو عبد الله محمد بن محمد الصقلي (ت 560 هـ): المغرب وأرض السودان ومصر والأندلس مأخوذة من كتاب نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، طبع في مدينة لينن، 1863 المسيحية.

77. الشريف الرضي، أبو الحسن، محمد بن الحسين بن موسى (ت 406 هـ): ديوانه، تح: عبد الفتاح محمد الحلو، وزارة الإعلام، بغداد، 1976.
78. أبو شريفة، عبد القادر، وحسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، ط4، 2008.
79. الشكعة، مصطفى: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1979.
80. شنوان، يونس: اللون في شعر ابن زيدون، منشورات جامعة اليرموك، إربد، 1999.
81. شيخ أمين، بكري: البلاغة العربية في ثوبها الجديد "علم البيان"، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1990.
82. صالح، بشرى موسى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
83. صريع الغواني، مسلم بن الوليد (ت 208 هـ): ديوانه، تح: سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ط 3، (د.ت.).
84. الصغير، محمد حسين علي: مجاز القرآن خصائصه الفنية وبلاغته العربية، دراسات المؤرخ العربي، بيروت، (د.ط.)، (د.ت.).
85. الصنوبري، أبو بكر أحمد بن محمد (ت 334 هـ): ديوانه، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1998.
86. الصوري، عبد المحسن بن محمد بن أحمد بن غالب بن غلبون (ت 419 هـ): ديوانه، تح: مكّي السيد جاسم، وشاكر هادي شكر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.
87. الضبي، أبو عميرة أحمد بن يحيى (ت 599 هـ): بغية الملتبس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تح: رومية عبد الرحمن السويفي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997.
88. ضيف، شوقي: عصر الدول وإمارات الأندلس، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د.ت.).
89. _____: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، (د.ت.).
90. طحطح، فاطمة: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، منشورات كلية الآداب، الدار البيضاء، 1993.
91. ابن عاشور، محمد الطاهر: التحرير والتنوير، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، (د.ط.)، (د.ت.).
92. عباس، إحسان: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1978.

93. عبد الصبور، صلاح: قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار الكتاب العربي، بيروت، 1968.
94. عبد الواحد المراكشي، محيي الدين عبد الواحد بن علي التميمي (ت 621 هـ): المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تح: محمد سعيد العريان، ومحمد العربي العلمي، دار الكتاب، الدار البيضاء، ط 7، 1978.
95. عرفان، عبد الرحمن: الشعر الحديث في اليمن ظواهره الفنية وخصائصه المعنوية، منشورات جامعة بغداد، 1974.
96. العساف، عبدالله خالد: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة، دمشق، 1996.
97. ابن عساكر، أبو القاسم علي بن الحسين بن هبة الله بن عبد ربه (ت 571 هـ): تاريخ مدينة دمشق، تح: محب الدين أبي سعيد بن عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1997.
98. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.
99. العقاد، عباس محمود: ابن الرومي حياته من شعره، مطبعة حجازي، القاهرة، 1963.
100. العلوي، عبد الله بنصر: نجد والحجاز في الذاكرة الشعرية الأندلسية، السجل العلمي لندوة الأندلس قرون من التقلبات والعطاءات القسم الرابع اللغة والأدب، مطبوعات مكتبة الملك عبدالعزيز العامة، الرياض، 1996.
101. علي، محمد يونس: المعنى وظلال المعنى أنظمة الدلالة العربية، دار المدار الإسلامي، بنغازي، 2007.
102. عليما، يوسف: جماليات التحليل الثقافي: الشعر الجاهلي نموذجًا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004 .
103. ابن عمار، محمد: الصوفية في الشعر العربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ، 2001.
104. عمر، أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، 2008.
105. عنان، محمد عبدالله: عصر المرابطين والموحدين في المغرب والأندلس، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1964.
106. عنتر بن شداد: ديوانه، قدم له ووضع هوامشه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، 1992.

107. أبو عودة، عودة خليل: التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن، مكتبة المنار، الزرقاء، 1985م.
108. عيسى، فوزي: النص الشعري، وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، السويس، 2006م.
109. غازي، السيد مصطفى: مقدمة ديوان ابن خفاجة، منشأة المعارف، القاهرة، 1960.
110. غومر، إميليو غرسية: الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه، تعريب: حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1952.
111. ابن فارس، أبو الحسين أحمد (ت 395 هـ): معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
112. فان دايك، تون أ: علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، 2001.
113. الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت 170 هـ): كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.
114. فضل، صلاح: علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.
115. الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب (ت 817 هـ): القاموس المحيط، تح: مجدي فتحي السيد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
116. قاسم، سيزا: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
117. قباني، نزار: الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط2، 1964.
118. ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم (ت 276 هـ): الأنواء في مواسم العرب، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1988.
119. القشيري، الصمة بن عبد الله (ت 90 هـ): حياته وشعره، تح: خالد عبد الرؤوف الجبر، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، 2003.
120. قيس بن ذريح (قيس لبنى) (ت 61 هـ): ديوانه، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المعطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004.

121. كريستيفا، جوليا: علم النص، تر: ترفيد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997.
122. _____: مدخل إلى السيمولوجيا، باريس، 1978.
123. كشاجم، محمود بن الحسين (ت360هـ): ديوانه، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997.
124. كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.
125. ليبيد بن ربيعة: ديوانه، تح: إحسان عباس، منشورات وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، 1962.
126. ابن ماجه، أبو عبد الله (ت273هـ): السنن، حققه وضبط نصه، وخرّج أحاديثه وعلق عليه: شعيب الأرنؤوط وآخرون، دار الرسالة العالمية، سوريا، 2009، ط1.
127. مبارك، زكي: عبقرية الشريف الرضي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، (د.ت.).
128. المتنبي، أحمد بن الحسين (ت 354 هـ): ديوانه، شرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د.ط)، (د.ت.).
129. مجدي، وهبة، وكامل، المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة بيروت، لبنان، ط2.
130. المراكشي، عبد الواحد (ت 669 هـ): المُعجب في تلخيص أخبار المغرب، شرحه واعتنى به: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، 2006.
131. مرتاض، عبد الملك: السبع المعلقات [مقاربة سيميائية / انتروبولوجية لنصوصها] - دراسة - ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1998.
132. المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (ت 421 هـ): كتاب الأزمنة والأمكنة، ضبطه: خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996.
133. مصطفى، خالد علي: الشعر الفلسطيني الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978.
134. معلوف، لويس: المنجد في اللغة، المطبعة الكاثولوكية، بيروت، ط19، (د.ت.).

135. المقداد، وجدان: الشعر العباسي والفن التشكيلي، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، 2012.
136. المقرئ، أحمد بن محمد (ت 1041هـ): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968.
137. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت 711 هـ): لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
138. الميداني، أبو الفضل، أحمد بن محمد بن إبراهيم (ت 518هـ): مجمع الأمثال، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، 1955.
139. النابغة الذبياني: ديوانه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة (د. ت).
140. أبو نواس الحسن بن هاني (ت 199 هـ): ديوانه، تح: ايفالداغتر، النشرات الإسلامية، بيروت، 1988.
141. النويهى، محمد: بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، معهد البحوث والدراسات العربية، مطبعة الرسالة، بيروت، 1967.
142. ياقوت الحموي، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله (ت 626هـ)، معجم البلدان، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
143. اليوسفي، محمد لطفي: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دار سراس للنشر، تونس، 1992.

المجلات والدوريات

1. الأسد، ناصر الدين: عناصر التراث في شعر شوقي، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 3، ع1، أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر، 1982.
2. إكثيري، بو جمعة: الماء في الثقافة الشعبية المغربية، عود الند المجلة الثقافية الشهرية، ع 103، 1976.
3. أياد مرضية، بلاوي رسول: موتيف النهر والبحر في شعر يحيى السماوي، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، إيران، ع 20، 2013.
4. البياتي، عبد الوهاب: الشاعر العربي المعاصر والتراث، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 1، ع 4، يوليو، 1981، رمضان، 1401 .
5. جرار، صلاح: جزيرة شقر الأندلسية (المكان والإنسان) في الأدب الأندلسي، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، عمان، مج 12، عدد 34، يناير 1988.
6. حفني، حسن: عالم الأشياء أم عالم الصور، مجلة فصول، منشورات الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ع 62، ربيع وصيف 2003.
7. خضري، زهراء زارع وآخرون: لونيّات ابن خفاجة الأندلسي، مجلة دراسات في اللغة والأدب، إيران، ع 9، ربيع 1391هـ، 2012م.
8. الربيعي، أحمد حاجم: حجازيات ابن خفاجة (451 - 533هـ) دراسة فنية، مجلة المورد، ع1، 2000.
9. الرفوع، خليل عبد سالم: صورة السحب في الشعر الجاهلي: دراسة في التشكيل والرؤيا، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مؤتة، الكرك، مج 2، ع 3، ربيع الأول 1427هـ، نيسان 2006م.
10. رمضان، رجاء لازم: صورة المطر في المقدمات الطللية: الشعر الجاهلي أنموذجاً، مجلة الأستاذ، العراق، ع 202، 1433 هـ/ 2012م.
11. الشرع، علي: ابن خفاجة وتشكيل النص، الذات تبحث عن نفسها في إطار الزمان والمكان، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، عمان، مج 18، ع 3، 1991.
12. صالح، مخيمر: مقدمة القصيدة الجاهلية بين النمطية والتنوع المقدمة الطللية أنموذجاً، المنارة، م 13، ع 1، 2006.

- 13.صبح، خلدون سعيد: البنية الجمالية للتشبيه في معلقة امرئ القيس، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مج 84، ع2، (د.ت).
- 14.عمايرة، حنان إسماعيل أحمد: الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، دمشق، مج 27، العدد الأول + الثاني، 2011.
- 15.قاوي، عبد الحميد: الصورة الشعرية قديماً وحديثاً، مجلة كلية الآداب واللغات، الجزائر، ع 10 - 11، 2012.
- 16.محمد، علي أحمد محمد: أثر أل (أنا) في أسلوبية قصيدة المتنبي، مجلة مركز بابل (168) للدراسات الإنسانية، مج2، ع1، حزيران، 2012.
- 17.الهبيل، عبد الرحيم: تجليات الجمال في أسلوب القصر، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج 19، ع2، يونيو 2011.
- 18.هلال، غيث حكمت: ابن خفاجة أمير شعراء الأندلس في وصف الطبيعة، الموقف الأدبي، ع 504، نيسان، 2013.

الرسائل الجامعية

1. الحجاجرة، سعاد يوسف محمد: "خمريات أبي نواس ومسلم بن الوليد دراسة أسلوبية"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الخليل، الخليل، 2012.
2. عبيدية، فاطمة محمد عايد: الماء في آيات القرآن الكريم، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، 2003.
3. الغسيني، زاهر بدر: الرمز اللوني لشعر ابن خفاجة وفيديريكو غارثيا لوركا "دراسة فنية"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة محمد الخامس، الرباط، 2010.

الملاحق

ملحق (1)

معجم ألفاظ الماء ومتعلقاته

اللفظة	رقم الصفحة في الديوان	عدد مرات تكرارها
أبطح	301، 336.	2
إعصار	126.	1
الأمطار	38.	1
أمواج	38.	1
أنداء	40، 53، 154، 250، 274، 301.	6
أنهار	336، 364.	2
أنواء	34، 40، 274.	3
بارق	98، 119، 124، 193، 211، 212، 225، 299.	8
بارقة	148.	1
بحار	34، 38.	2
بحر	25، 26، 38، 43، 44، 47، 50، 57، 58، 59، 79، 88، 155، 173، 174، 180، 182، 186، 232، 262، 268، 269، 273، 292، 308، 338، 341، 342، 352.	30
بحور	184.	1
برد	76، 141.	2
برق	23، 24، 33، 34، 45، 49، 52، 54، 57، 58، 79، 81، 83، 84، 88، 92، 112، 114، 115، 124، 128، 131، 132، 143، 144، 147، 165، 174، 186، 194، 197، 207، 216، 221، 227، 231، 235، 236، 243، 251، 282، 293، 301، 350، 360، 372.	46
برقة	34، 373.	2
بروق	234، 339.	2
التيار	34، 85، 281.	3
ثلج	262، 271، 372.	3
جدول	137، 154، 178، 209، 301، 351.	6
جدولين	120.	1
جليد	57.	1
حيا	58، 98، 183، 224، 227، 308، 339، 347.	8

2	59، 88.	خضم
7	112، 184، 265، 281، 282، 285، 289.	خليج
2	265، 337.	دجلة
2	105، 110.	ديم
4	38، 44، 171، 308.	ديمة
1	207.	رباب
1	139.	رذاذ
8	84، 165، 85، 224، 227، 285، 301، 307.	رعد
25	34، 36، 37، 45، 49، 54، 74، 76، 98، 104، 124، 132، 138، 165، 201، 216، 221، 226، 285، 260، 271، 281، 288، 289، 299.	رياح
58	23، 24، 54، 51، 52، 53، 56، 73، 74، 75، 82، 88، 94، 98، 99، 105، 106، 115، 122، 123، 124، 125، 126، 132، 136، 139، 164، 165، 170، 174، 177، 181، 185، 187، 191، 193، 194، 195، 197، 199، 208، 210، 216، 224، 225، 228، 237، 243، 247، 254، 275، 278، 281، 282، 292، 293، 357، 367.	ريح
1	134.	زيد
1	262.	ساحل
1	124.	سارية
9	57، 69، 80، 87، 126، 211، 219، 224، 338.	سحاب
1	187.	سحب
10	42، 58، 78، 140، 195، 223، 226، 289، 345، 348.	سقى
1	224.	سيل
1	46.	شاطئ
4	209، 265، 337، 364.	شاطئاه
4	123، 137، 186، 331.	شط
30	26، 42، 47، 49، 68، 75، 87، 99، 116، 117، 122، 128، 132، 158، 182، 193، 194، 207، 212، 225، 236، 242، 245، 254، 274، 289، 292، 301، 336، 377.	الصَّبَا
1	88.	ضريب
10	33، 102، 125، 128، 193، 207، 235، 282، 304، 339.	الطلّ
11	58، 79، 187، 211، 225، 256، 261، 271، 274، 300، 308.	عارض
8	35، 88، 96، 218، 221، 225، 337، 364.	عباب

2	363, 344	غدران
6	377, 361, 181, 134, 121, 40	غدير
42	107, 98, 92, 84, 76, 75, 70, 64, 62, 56, 53, 52, 49, 26, 208, 205, 201, 195, 177, 175, 156, 144, 139, 132, 110, 283, 282, 278, 270, 257, 247, 245, 244, 236, 231, 228, 351, 304, 301, 293, 292, 289	غمام
30	141, 139, 131, 99, 88, 86, 84, 69, 60, 50, 36, 34, 25, 250, 235, 228, 207, 205, 194, 193, 158, 154, 149, 143, 336, 285, 280, 275, 257, 254	غمامة
4	351, 258, 229, 78	غمائم
3	194, 139, 114	غميم
1	201	غواذي
5	307, 200, 92, 88, 38	غيث
8	292, 216, 210, 159, 128, 73, 34, 25	غيم
8	339, 307, 247, 185, 150, 88, 73, 27	قطر
5	363, 248, 190, 137, 96	لجة
5	337, 293, 219, 202, 52	الفرات
85	78, 76, 75, 74, 73, 70, 68, 57, 50, 49, 46, 45, 43, 41, 40, 140, 138, 137, 132, 131, 124, 116, 113, 101, 99, 98, 87, 185, 181, 179, 178, 177, 174, 160, 156, 151, 149, 148, 208, 207, 206, 204, 201, 200, 198, 194, 190, 187, 186, 254, 251, 250, 249, 248, 245, 239, 223, 212, 211, 209, 300, 289, 280, 279, 275, 273, 271, 270, 268, 267, 259, 364, 357, 353, 351, 348, 347, 338, 337, 336, 307, 301, 377, 373, 367	ماء
1	155	المد
15	261, 252, 235, 221, 182, 132, 124, 102, 98, 79, 58, 27, 372, 301, 267	مزن
9	373, 298, 260, 257, 227, 210, 181, 122, 53	مزنة
2	307, 254	مسيل
4	251, 207, 191, 138	مطر
6	337, 265, 261, 256, 198, 26	منهل
7	285, 224, 210, 138, 134, 123, 83	موج
1	338	موجة
1	197	مورد
1	119	مياه

35	،100 ،98 ،86 ،83 ،78 ،71 ،59 ،58 ،53 ،45 ،39 ،37 ،33 ،27 ،236 ،226 ،206 ،197 ،187 ،178 ،165 ،155 ،139 ،128 ،111 ،351 ،350 ،347 ،336 ،282 ،281 ،272 ،254 ،253 ،239	ندی
1	.144	النطاف
2	.216 ،37	نكب
2	.180 ،75	نكباء
14	،265 ،244 ،209 ،192 ،184 ،144،119 ،111، ،34 ، 24 ، 23 ،356 ،353 ،288	نهر
2	.378 ،364	نهران
1	.342	نوء
6	.260 ،246 ،234 ،207 ،205 ،60	وابل
4	.345 ،293 ،283 ،200	وادي
1	.294	الواديان
4	.212 ،207 ،102 ،88	وبل
1	.227	ودق
1	.227	وكاف
1	.286	يم

ملحق (2)

القصيدة

وكان بينه وبين الوزير أبي الحسن بن رُحيم - رحمه الله! - انتظام. فمما قاله فيه:

(من الطويل)

1- تَشَقَّعُ بِعَلْقٍ لِلشَّبَابِ خَطِيرِ وَبِتْ تَحْتِ لَيْلٍ لِلْوَصَالِ قَصِيرِ

2- وَنِلْ نَظْرَةً مِنْ نَضْرَةِ الْحُسْنِ وَانْتَعَشْ بِغُرَّةٍ رَقْرَاقٍ الشَّبَابِ غَرِيرِ

3- فَمَا الْأُنْسُ إِلَّا فِي مُجَاجِ رُجَاجَةٍ وَمَا الْعَيْشُ إِلَّا فِي صَرِيرِ سَرِيرِ

4- وَإِنِّي وَإِنْ جِئْتُ الْمَشِيبَ لَمَوْلَعٍ بِطُرَّةٍ ظِلٍّ فَوْقَ وَجْهِهِ غَدِيرِ

5- فَيَا حَبْدَا مَاءٍ بِمُنْعَرَجِ اللَّوَى وَمَا اهْتَرَّ مِنْ أَيْكٍ عَلَيْهِ مَطِيرِ

6- وَنَفْحَةُ رِيحٍ لِلرَّيْغِ ذَكِيَّةٍ وَلَمَحَةُ وَجْهِهِ لِلشَّبَابِ نَضِيرِ

7- وَمَسْحَةُ طَرْفِ الْعَيْنِ مِنْ سِنَةِ الْكَرَى لِرَجْعِ حَرِيرٍ أَوْ لِسَجْعِ هَدِيرِ

8- وَقَدْ لَاحَ وَجْهُ الصُّبْحِ يَنْدَى كَأَنَّهُ وَرَاءَ قَنَاعِ اللَّيْلِ وَجْهُ بَشِيرِ

9- وَيَقْدُمُهُ نَجْمُ الثُّرَيَّا كَأَنَّهُ طَلِيعَةُ جَيْشٍ أَوْ لِيَوَاءِ أَمِيرِ

10- وَقَنَّعَ وَجْهَ الْأُفُقِ مُزْنٌ كَأَنَّهُ أَيْـَادِي رُحِيمٍ أَوْ هِضَابُ نَبِيرِ

11- فَتَى شَابٍ فِي عَصْرِ الشَّيْبَةِ حُنْكَةً وَقَامَ صَغِيرًا فِي جَلَالِ كَبِيرِ

- 12- وَأَصْنَعِي إِلَى دَاعِيِ النَّدَى سَمْعَ أَرْوَعٍ
مُجِيبٍ عَلَى بُعْدِ الصَّرِيخِ مُجِيرٍ
- 13- فَبَاتَ وَلِلْأَنْبَاءِ فِيهِ تَأَرْجُ
تَطِيبُ بِهِ أَنْفَاسُ كُلِّ سَمِيرٍ
- 14- وَلِلرُّوضِ سِرٌّ شَافَهُنَا بِهِ الصَّبَا
سُحِيرًا فَأَلْهَى مِنْ حَدِيثِ خَبِيرٍ
- 15- وَلِلْمَدْحِ أَلْحَانٌ تَهْزُ شَجِيَّةً
يُنْسِي بِهَا الْمُكَّاءُ كُلَّ صَفِيرٍ
- 16- فَقَدْ أَغْضَتِ الشَّعْرَى الْعُبُورَ لِهَيْمَةٍ
نُقَلِّبُ دُونَ الْمَجْدِ لَحْظَ غَيْرٍ
- 17- تُوَاقِعُ أَبْكَارَ الْعُلَى غَيْرَ أَنَّهَا
تَرَى أَنَّ بَحَرَ الْجُودِ خَيْرُ طَهُورٍ
- 18- وَتَصَفِّحُ لَا عَنْ ذِلَّةٍ صَفْحَ رَحْمَةٍ
فَتُرْسِلُ دُونَ الذَّنْبِ سِتْرَ غُفُورٍ
- 19- وَتَجْلُو سَوَادَ الْمُشْكِلَاتِ بِخَاطِرٍ
تَرْكَبَ مِنْ نَارٍ تُشْبِهُ وَثُورٍ
- 20- إِذَا قِسَّتْ مَا بَيْنَ الْحُسَامِ وَبَيْنَهُ
تَبَسَّيْمْ وَاهْتَزَّ اهْتِزَّازَ سُورٍ
- 21- مِنْ آلِ رَحِيمٍ حَيْثُ لَا هَضْبَةُ الْعُلَى
لِهَدٍّ وَلَا بَحَرُ النَّدَى لِعُبُورٍ
- 22- مِنْ الْقَوْمِ أَدَّتْهُمْ إِلَى خَيْرِ أَبْطُنٍ
تُخَيِّرَنَّ لِلْأَنْبَاءِ خَيْرُ ظُهُورٍ
- 23- تَرَى الْمُزْنَ تَجَاجًا بِهِمْ مُتَهَلِّلًا
سَمَاحَةً أَيْدٍ وَابْتِسَامَ نُغُورٍ
- 24- غِيَارَى عَلَى الْأَيْدِي الْعَذَارَى وَإِنَّمَا
تُرْفُ مِنَ الْكِنَمَانِ خَلْفَ سُورٍ
- 25- فَهَاهُمْ كَمَا تَهْوَى الْعُلَى لَا تَنَاقُوهُمْ
لِمَوْتٍ وَلَا أَسْرَارُهُمْ لِشُورٍ
- 26- يَذُوبُونَ ظَرْفًا غَيْرَ أَنَّ قُلُوبَهُمْ
إِذَا مَا دَهَى خَطْبُ قُلُوبِ صُحُورٍ

- 27- تَرَى بِهِمْ مَنِ نَضَرَ فِي سَمَاخَةِ
طُلُوعِ بُدُورٍ فِي اِزْتِجَاجِ بُحُورِ
- 28- وَتَعْشُوْا اِلٰى نَارٍ بِهِمْ فِي مَقَارَةٍ
ذَكَاءَ قُلُوْبٍ فِي اتِّسَاعِ صُدُوْرٍ
- 29- فَمَا الْبَطْلُ الْحَامِي وَقَدْ صَافَحَ الطُّلَى
بِابْيَضِ بَسَامِ الْفَرْنِدِ طَرِيْرٍ
- 30- بِأَطْوَلَ بَاعًا مِّنْ رُّحِيمٍ وَقَدْ سَطَا
بَارَقَشَ مُصَفَّرَ الْقَمِيْصِ قَصِيْرٍ
- 31- فَيَا حُسْنَ مَرَأَى الْمَلِكِ بَيْنَ مُهَنْدٍ
خَضِيْبٍ وَرْدٍ لِلْيَرَّاعِ نَصِيْرٍ
- 32- وَقَدْ طَارَحَ السَّيْفُ الْيَرَّاعَ فَأَطْرَبَا
بِرَجْعِ صَلِيلٍ رَائِعٍ وَصَرِيْرٍ

Abstract

Water in Ibn Khafaja Poetry

By

Ali Hamood Khamis Aljaradi

Supervisor

Prof. Dr. Younis Shenwan Shdefat

This study consists of introduction, prelude, three chapters and conclusion. The introduction displayed the study importance, rationales, methods and prior studies.

The prelude delineated the poet's life: his nickname, title, birth, development, scholars, relations with his contemporary people, poet, and death. Then discussed water as used in the Holy Koran in terms of designations, uses, and types, real and metaphoric water, denotation; water related vocabularies like cloud and storm as found in the Arabic lexicons, and finally water in the old and modern literary studies.

Chapter one addressed water use in Ibn Khafaja's formation of poetical language and images.

Chapter two discussed the attributions of the poetical images of Ibn Khafaja, approaching the religious intertextuality with the Holy Koran, and Hadith texts as well as the classical Arabic poetry and proverbs.

Artistic formation of water image by Ibn Khafaja; first by investigating the components of the poetical image that depended on water topics for formation. This poetical image was based on simile, personification, and imagery. Second:

Lastly, chapter three presented an application model of one of Ibn Khafaja's poems, which started as:

Hold a serious thread of young days

And stay a night of short longing

Finally, the conclusion displayed major results along with references and sources consulted in this study.