جماليات المفارقة في الشعر الأندلسي

نونية ابن زيدون نموذجًا

Aesthetics of Paradox in Andalusian Poetry

(Ibn Zaydoun's Nuniyya) As a Model

أحمد عادل عبد المولى*

ahmed.abdelmawla@must.edu.eg

الملخَّص:

تركز هذه الدراسة بشكل أساسي على رائعة ابن زيدون (النونية) باعتبارها النص المفارق. وجاء اختيار هذا النص لما تحتله هذه القصيدة من مكانة مرموقة ومعروفة من بين إبداع ابن زيدون، ولكونها تعد أصدق مثال على المفارقة الكليّة الكبرى التي تتخلّل أبياتها وسياقاتها الدلالية؛ حيث تطوّف بنا في أجواء المفارقات المختلفة من لفظية، وموقفية، ودراميّة، ورومانسيّة، وتصويرية، وتناصيّة.

والمفارقة أسلوب فني يتعلق بالتعبير الأدبي، يعبر من خلاله الأديب المبدع عن فكرتين متعارضتين في وقت واحد، وهذا يعني أن دراسة المفارقة هي في الأساس دراسة للشعرية التي تهتم باللغة باعتبارها وسيلة لإنتاج الدلالة وتحقيق أدبية النص. ولمّا كانت اللغة هي الوسيلة والغاية معًا في دراسة الشعريّة؛ فإن البحث انتهج لدراسة نونيّة ابن زيدون منهجًا لغويًّا استمدّ روافده من الأسلوبيّة الحديثة؛ لاستيعابها البلاغة العربية من ناحية، وكذلك لاستثمارها

* نائب رئيس التحرير، أستاذ البلاغة والنقد الأدبي والمقارن، ووكيل كلية اللغات والترجمة لشئون خدمة المجتمع وتنمية البيئة – جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا، والمطرب المنفرد بدار الأوبرا المصرية.

الوافد الغربي من مقولات علم اللغة من ناحية أخرى، كما استفاد البحث من منجزات علم اللغة النصيّ تنظيرًا وتطبيقًا.

وعندما يتابع القارئ مختلف الدراسات والأبحاث التي تتناول الحصيلة الأدبية لابن زيدون، فإنه يجد ذخيرة نقدية وافرة. وبرغم ذلك، لا يظفر المرء بدراسات تتعلق بتوظيفه لتقنيّة المفارقة التي تعتبر في الواقع حجر الزاوية في إبداعه. كما جاء اختيار ابن زيدون على وجه الخصوص نظرًا لقلة الدراسات المتعلقة بالظواهر الداخليّة في الأدب الأندلسي.

الكلمات المفتاحية: الشعر الأندلسي؛ ابن زيدون؛ المفارقة.

Abstract:

This study mainly focuses on Ibn Zaydun's masterpiece "Al Nuniyya" as the Ironic Text. The choice of this particular text is justified as being the best example of the complete irony which is present in all its verses and images, using all various types of irony. This text can be said to be a summary of the different aspects of the paradox. Paradox is an artistic style related to poetic expression, through which the creative artist expresses two opposing ideas simultaneously, in the sense that studying paradox is mainly studying poetics which is concerned with the language as a means of producing denotation and achieving the literariness of the text. Hence, the study has used a linguistic approach driven from modernism in studying paradox in Ibn Zaydoun's Nuniyya.

When the reader comes to follow the various studies and research tackling the literary outcome of Ibn Zaydun, he is to find ample critical reservoir. Nevertheless, there is not enough work done related to his use of paradox which is actually to be held as the cornerstone of his work. In addition, the choice of Ibn Zaydun in particular has been made due to the scarcity of the studies related to the internal phenomena of the Andalusian literature.

Keywords: Andalusian Poetry, Ibn Zaydoun, Paradox.

بكى ابن زيدونَ حيثُ النُّونُ أنَّتْهُ ولم يـزلْ شِـعرُهُ يُبكـي المصـابينا

أبو الفضل الوليد

(1)

لقد ظفرت نونيّة ابن زيدون باهتمام بالغ من المبدعين والنقاد، بل الموسيقيين أيضًا*، وما زالت آيات الإبداع فيها تجذب القلوب وتخلب العقول، وأضواء البيان فيها تُعشي العيون والأبصار.

لذا يأتي هذا البحث مخصصًا لها، ومحلّلاً ما تهبه سياقاتها من مفارقات لاعتبارات مهمة، منها:

ما تحتله هذه القصيدة من مكانة مرموقة ومعروفة من بين إبداع ابن زيدون، يقول عنها الفتح بن خاقان:

"وهي قصيدة ضربت في الإبداع بسهم، وطلعت في كل خاطر ووهم، ونزعت منزعًا قصر عنه حبيب وابن جهم."[1]

ويقول عنها ابن بسّام الشنتريني:

"وهذه القصيدة بجملتها فريدة، وقد عارضه فيها جماعة قصروا عنه"[2].

أما الصفديّ شارح رسالته الجديّة فيقول عنها:

"وقد اشتُهِرت حتى صارت محذورة، فيقال: إنه ما حفظها أحد إلا مات غريبًا."[3]

ولقد عارضها الكثيرون لنفاستها، وتعدّ معارضة أحمد شوقي التي نظمها في منفاه أقوى المعارضات وأدلّها على شاعريته، ومطلعها:

يَـا نَـائِحَ الطَّلْـحِ أَشْـبَاهٌ عَوَادِينَـا نَشْجَى لِوَاديكَ أَمْ نَأْسَى لِوَادِينَا[4]

وأنها بحق أصدق مثال على المفارقة الكليّة الكبرى التي تتخلّل أبياتها وسياقاتها الدلالية؛ حيث تُحلق بنا النونية في أجواء المفارقات المختلفة لفظيةً، وموقفيةً، ودراميّةً، ورومانسيّةً، وتصويريةً، وتناصيّة.

لذلك؛ فإن دراسة القصيدة النونيّة يعدّ تفصيلاً لنصٍ بعينه من غير اجتزاء لأبيات بعينها دون سواها.

وهنا يكمن الفرق بين ما يمكن أن يُطلق عليه «**مفارقة النص**»، وما يمكن اعتباره «**النصّ المفارِق**».

فالنوع الأول "يتعلق بقصيدة لم تُبنَ أصلاً على المفارقة، لكنها لا تخلو من مفارقة أو أكثر ترد في البنية، ابتداءً بالكلمة الواحدة، وانتهاءً بالمقطع الشعري، وقد ترد المفارقة بقصد ووعي من الشاعر أو من دونهما ليكون ورودها من غير قصد.

والثاني يتعلق بقصيدة تنطلق شرارتها الأولى من شعور عميق بالمفارقة، ثم تأخذ في التوسع والانتشار حتى يتوهج النص كله بالمفارقة، لتبدو كل كلمة في النص وهي ترتبط بالمفارقة الكبرى، وتسهم في تصعيدها."[5]

ونبدأ بإيراد نص القصيدة كاملاً كما جاء بالديوان، مع ذكر سياقاتها الدلالية.*

نونيّة ابن زيدون[6]

استهلال وتوجع:

(1) أَضْحَى التَّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدَانِينَا وَنَابَ عَنْ طِيبِ لُقيانَا تَجافِينَا
(2) ألاَ، وَقَدْ حَانَ صُبحُ الْبَينِ صَبَّحَنَا حَيْنٌ، فَقَامَ بِنَا لِلْحَيْنِ دَاعِينَا
(3) مَنْ مُبْلِغُ الْمُلْبِسِينَا بِانْتِزَاحِهِمُ حُزْنًا مَعَ الدَّهرِ لا يَبْلَى وَيُبْلِينَا
(4) أَنَّ الزَّمَانَ الَّذي مَا زالَ يُضْحِكُنا أُنْسًا بِقُربِهِمُ، قَدْ عَادَ يُبْكِينَا
(5) غِيظَ الْعِدَا مِنْ تَسَاقِينَا الْهَوَى فَدَعَوا بِأَنْ نَغَصَّ، فَقَالَ الدَّهْرُ آمِينَا
(6) فَانْحَلَّ مَا كَانَ مَعْقُودًا بِأَنْفُسِنَا وَانْبَتَّ مَا كَانَ مَوْصُولاً بِأَيدِينَا
(7) وَقَدْ نَكُونُ، وَمَا يُخْشَى تَفَرُّقُنَا فَالْيَومَ نَحْنُ، وَمَا يُرْجَى تَلاقِينَا

شماتة الحسّاد:

(8) يَا لَيْتَ شِعْرِي -وَلَمْ نُعْتِبْ أَعَادِيَكُمْ- هَلْ نَالَ حَظًّا مِنَ الْعُتْبَى أَعَادِينَا؟
(9) لَمْ نَعْتَقِدْ بَعْدَكُمْ إِلاَّ الْوَفَاءَ لَكُمْ رَأْيًا، وَلَمْ نَتَقَلَّدْ غَيْرَهُ دِينَا
(10) مَا حَقَّنَا أَنْ تُقِرُّوا عَيْنَ ذِي حَسَدٍ بِنَا، وَلا أَنْ تَسُرُّوا كاشِحًا فِينَا
(11) كُنَّا نَرَى الْيَأسَ تُسْلِينَا عَوَارِضُهُ وَقَدْ يَئِسْنَا، فَمَا لِلْيَأْسِ يُغْرِينَا

وفاء على العهد:

(12) بِنتُم وَبِنَّا، فَمَا ابْتَلَّتْ جَوَانِحُنَا شَوْقًا إِلَيكُمْ، وَلا جَفَّتْ مَآقِينَا
(13) نَكادُ - حِينَ تُنَاجِيكُمْ ضَمَائِرُنَا - يَقْضِي عَلَيْنَا الأَسَى لَوْلا تَأَسِّينَا
(14) حالَتْ لِفَقدِكُمُ أَيَامُنَا، فَغَدَتْ سُودًا، وَكانَتْ بِكُمْ بِيضًا لَيَالِينَا
(15) إِذْ جَانِبُ الْعَيْشِ طَلْقٌ مِنْ تَأَلُّفِنَا وَمَرْبَعُ اللَّهْوِ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا
(16) وَإِذْ هَصَرْنَا فُنُونَ الْوَصْلِ دَانِيَةً قِطَافُهَا، فَجَنَيْنَا مِنْهُ مَا شِينَا
(17) لِيُسْقَ عَهْدُكُمُ عَهْدُ السُّرُورِ، فَمَا كُنْتُم لأَرْوَاحِنَا إِلاَّ رَيَاحِينَا
(18) لا تَحْسَبوا نَأْيَكُم عَنَّا يُغَيِّرُنَا إِنْ طَالَمَا غَيَّرَ النَّأيُ الْمُحِبِّينَا
(19) وَاللهِ مَا طَلَبَتْ أَهْوَاؤُنَا بَدَلاً مِنْكُمْ، وَلاَ انْصَرَفَتْ عَنْكُمْ أَمَانِينَا
(20) وَلا اسْتَفَدْنَا خَلِيلاً عَنْكِ يَشْغَلُنَا وَلاَ اتَّخَذْنَا بَدِيلاً مِنْكِ يُسْلِينَا

تحيّة واستعطاف:

(21) يَا سَارِيَ الْبَرقِ غَادِ الْقَصْرَ وَاسْقِ بِهِ مَـنْ كـانَ صِـرْفَ الْهَـوَى وَالْـوُدِّ يَسْـقِينَا
(22) وَاسْـأَلْ هُنَالِـكَ: هَـلْ عَنَّـى تَـذَكُّرُنَا إِلفًـا تَـذَكُّرُهُ أَمسـى يُعَنِّينَـا؟
(23) وَيَـا نَسِـيمَ الصَّـبا بَلِّـغْ تَحِيَّتَنَـا مَـنْ لَـوْ عَلَـى الْبُعْدِ حَيَّا كَـانَ يُحْيِينَـا
(24) فَهَـلْ أَرَى الـدَّهْرَ يَقْضِـينَا مُسَـاعَفَةً فِيـهِ، وَإِنْ لَـمْ يَكُـنْ غِبًّـا تَقَاضِـينَا

صورة وصفية لولاّدة:

(25) رَبِيـبُ مُلْـكٍ كَـأَنَّ اللهَ أَنشَـأَهُ مِسْـكًا، وَقَـدَّرَ إِنْشَـاءَ الْـوَرَى طِينَـا
(26) أَوْ صَـاغَهُ وَرِقًـا مَحْضًـا، وَتَوَّجَـهُ مِـنْ نَاصِـعِ التِّبْـرِ إِبْـدَاعًا وَتَحْسِـينَا
(27) إِذا تَـأَوَّدَ آدَتْـهُ رَفَاهِيَـةً تُـومُ الْعُقُـود، وَأَدْمَتْـهُ الْبُـرَى لِينَـا
(28) كَانَـتْ لَـهُ الشَّـمْسُ ظِئْـرًا فِـي أَكِلَّتِـهِ بَـلْ مَـا تَجَلَّـى لَهَـا إِلاَّ أَحَايِينَـا
(29) كَأَنَّمَـا أُثْبِتَـتْ فِـي صَـحْنِ وَجْنَتِـهِ زُهْـرُ الْكَواكِـبِ تَعْوِيـذًا وَتَزْيِينَـا
(30) مَـا ضَـرَّ أَنْ لَـمْ نَكُـنْ أَكْفَـاءَهُ شَـرَفًا وَفِـي الْمَـوَدَّةِ كَـافٍ مِـنْ تَكافِينَـا
(31) يَـا رَوْضَـةً طَالَمَـا أَجْنَـتْ لَوَاحِظَنَـا وَرْدًا جَـلاهُ الصِّـبَا غَضًّـا وَنَسْـرِينَا
(32) وَيَـا حَيَـاةً تَمَلَّيْنَـا بِزَهْرَتِهَـا مُنًـى ضُـرُوبًا وَلَـذَّاتٍ أَفَانِينَـا
(33) وَيَـا نَعِيمًـا خَطَرْنَـا مِـنْ غَضَـارَتِهِ فِـي وَشْـيِ نُعْمَـى سَـحَبْنَا ذَيْلَـهُ حِينَـا
(34) لَسْـنَا نُسَـمّيكِ إِجْـلالاً وَتَكْرِمَـةً وَقَـدْرُكِ الْمُعْتَلِـي عَـنْ ذاكِ يُغْنِينَـا
(35) إِذَا انْفَـرَدْتِ وَمَـا شُـورِكْتِ فـي صِـفَةٍ فَحَسْـبُنَا الْوَصْـفُ إِيضَـاحًا وَتَبْيِينَـا
(36) يَـا جَـنَّةَ الْخُلْـدِ أُبْـدِلْنَا بِسِـدْرَتِها وَالْكَـوْثَرِ الْعَـذْبِ زَقّومًـا وَغِسْـلِينَا
(37) إِنْ كَانَ قَدْ عَزَّ فِي الدُّنْيَا اللِّقَاءُ فَفِي مَواقِـفِ الْحَشْـرِ نَلْقَـاكُمْ، وَيَكْفِينَـا
(38) كَأَنَّنَـا لَـمْ نَبِـتْ وَالْوَصْـلُ ثالِثُنَـا وَالسَّـعْدُ قَـدْ غَـضَّ مِـنْ أَجْفَـانِ وَاشِينَا
(39) سِـرَّانِ فِـي خَـاطِرِ الظَّلْمَـاءِ يَكْتُمُنَـا حَتَّـى يَكَـادَ لِسَـانُ الصُّـبْحِ يُفْشِـينَا
(40) لاَ غَرْوَ فِي أَنْ ذَكَرْنَا الحُزْنَ حِينَ نَهَتْ عَنْـهُ النُّهَـى، وَتَرَكْنَـا الصَّـبْرَ نَاسِـينَا

لوعة وأسى:

(41) إنّـا قَرَأْنَـا الأَسَـى يَـوْمَ النَّـوى سُـوَرًا مَكْتُوبَـــةً، وَأَخَـــذْنَا الصَّـــبْرَ تَلْقِينَـــا
(42) أَمّـــا هَـــوَاكِ فَلَـــمْ نَعْـــدِلْ بِمَنْهَلِـــهِ شِـــرْبًا، وَإِنْ كَـــانَ يُرْوِينَـــا فَيُظْمِينَـــا
(43) لَـم نَجْـفُ أُفْـقَ جَمَـالٍ أَنْـتِ كَوْكَبُـهُ سَـــالِينَ عَنْـــهُ، وَلَـــمْ نَهْجُـــرْهُ قَالِينَـــا
(44) وَلاَ اخْتِيَـــارًا تَجَنَّبْنَـــاهُ عَـــنْ كَثَـــبٍ لَكِـــنْ عَـــدَتْنَا -عَلَـــى كُـــرْهٍ- عَوَادِينَـــا
(45) نَأْسَـــى عَلَيْـــكِ إِذَا حُثَّـــتْ مُشَعْشَـــعَةً فِينَـــا الشَّـــمُولُ، وَغَنَّانَـــا مُغَنِّينَـــا
(46) لا أَكْـؤُسُ الـرَّاحِ تُبْـدي مِـنْ شَـمَائِلِنَا سِـــيمَا ارْتِيَـــاحٍ، وَلاْ الأَوْتَـــارُ تُلْهِينَـــا

نداء أخير:

(47) دُومِي عَلَى الْعَهْدِ -مَا دُمْنَا- مُحافِظَةً فَـالْحُرُّ مَـنْ دَانَ إِنْصَـافًا كَمَـا دِينَـا
(48) فَمَـا اسْتَعَضْـنَا خَلِـيلاً مِنْـكِ يَحْبِسُـنَا وَلاَ اسْـتَفَدْنَا حَبِيبًـا عَنْـكِ يَثْنِينَـا
(49) وَلَـوْ صَـبَا نَحْوَنَـا مِـنْ عُلْـوِ مَطْلَعِـهِ بَدْرُ الدُّجَى لَمْ يَكُنْ -حَاشَاكِ- يُصْبِينَا
(50) أَوْلِـي وَفَـاءً -وَإِنْ لَـمْ تَبْـذُلِي صِـلَةً- فَـالطَّيْفُ يُقْنِعُنَـا، وَالـذِّكْرُ يَكْفِينَـا
(51) وَفِـي الْجَـوَابِ مَتَـاعٌ إِنْ شَـفَعْتِ بِـهِ بِـيضَ الأَيَـادِي الَّتِـي مَـا زِلْـتِ تُولِينَـا
(52) عَلَيْـكِ مِنَّـا سَـلاَمُ اللهِ مَـا بَقِيَـتْ صَـــبَابَةٌ بِـــكِ نُخْفِيهَـــا فَتُخْفِينَـــا

(2)

حين نتحدث ابتداءً عن الإيقاع في القصيدة النونيّة، فإن النفس لا تكاد تطمئن إلى أي محاولة للربط بين الإيقاع العروضي، وكذلك صوت القافية، بغرض القصيدة، كما فعل الدكتور تمّام حسّان حين قال:

"إن موضوع القصيدة هو (الحنين) الذي تتكرر النون في اسمه مرتين، والذي لا فرق بينه وبين الأنين إلا فرق ما بين الحاء والهمزة، وإن كان كلاهما من أقصى الحلق، قد يكون ابن زيدون تعمد هذه القافية وقد لا يكون، ولكنهما على أي حال أكثر القوافي مناسبة للغرض، وحين كان شوقي بالأندلس فبرح به

الحنين إلى مصر، لم يجد ما يعبر به عن هذا الحنين إلا معارضته لقصيدة ابن زيدون هذه، فكان ذلك منه شهادة ضمنيّة لذوق ابن زيدون في اختيار القافية... وأما إيقاع القصيدة فهو من بحر البسيط أيضًا، وقد سبق أن ذكرنا مناسبة هذا الإيقاع لعاطفة غير نشطة كالشوق والحنين."[7]

وكان بوسع المرء أن يعتمد هذا التفسير لاختيار القافية النونيّة لولا وجود النقيض لذلك، فإذا كان صوت النون المردوفة بالياء والموصولة بألف الإطلاق جاء هنا في قصيدة سياقها الدلاليّ العام هو «الحنين» بما يحمله من مفارقات، فإن القافية نفسها جاءت من قبل في معلقة عمرو بن كلثوم الشهيرة، وغرضها العام الفخر والحماسة، ومطلعها الخمري المعروف[8]:

أَلا هُبّـــي بِصَـــحنِكِ فَاصْـــبَحينا وَلا تُبْقِـــي خُمـــورَ الأَنـــدَرِينَا
مُشَعشَـــعَةً كَـــأَنَّ الحُـــصَّ فيهـــا إِذا مـــا الْمَـــاءُ خَالَطَهَـــا سَـــخِينَا

ومن أبيات الحماسة الجاهليّة فيها على سبيل المثال[9]:

أَبـــا هِنـــدٍ فَـــلا تَعْجَـــلْ عَلَينـــا وَأَنْظِرْنـــا نُخَبِّـــرْكَ اليَقِينَـــا
بِأَنّـــا نُـــورِدُ الرَّايـــاتِ بيضًـــا وَنُصْـــدِرُهُنَّ حُمْـــرًا قَـــدْ رَوِينَـــا

وغير ذلك كثير مما تحفل به هذه المعلقة وغيرها، ومن الواضح أننا لا نجد أي علاقة بين غرض القصيدتين، فلزم القول بعدم وجود علاقة بين صوت القافية والغرضين.

وكذلك نجد مجنون ليلى في أشهر قصائده «**المؤنسة**»، والتي مطلعها:

تَـــذَكَّرْتُ لَيلـــى وَالسِّـــنِينَ الْخَوَالِيَـــا وَأَيّـامَ لا نَخْشَـى عَلَـى اللَّهْـوِ نَاهِيَـا

وموضوعها «**الحنين**» أيضًا، بيد أن قافيتها كانت الياء الموصولة بألف الإطلاق، ولم ينظمها المجنون على قافية النون، ولا تخفى وشائج الصلة بين

هذه المؤنسة والنونية، ويؤكد ذلك الدكتور تمام حسّان نفسه إذ يقول في ختام بحثه:

"وإذا كان لي أن أنسب قصيدة ابن زيدون (أضحى التنائي) إلى مذهب شعري ما، فإنني أشعر بالكثير من خصائصها يدعوني إلى إلحاقها بشعر العذريين، ففيها أخيلته، وفيها طرق تعبيره."[10]

وهذا – قطعًا – مما يُضعف القول بأن صوت النون هو أنسب رويٍّ لهذا الغرض وتلك العاطفة. وليس معنى ذلك أننا نقول إن صوت النون جاء نشازًا أو غير مناسب لجو القصيدة، بل كل ما في الأمر هو أن ننفي الارتباط الوثيق المُسبَق الذي يعقده بعض الدارسين بين الصوت المجرد والمعنى؛ إذ إنه إطار خارجي معزول دلاليًّا.

والأمر نفسه ينطبق على البحر الشعري المستخدم – ونونيّة ابن زيدون من بحر البسيط – فما هو إلا وتر يعزف عليه الشاعر صوت قصيدته، وليس بمقدور أحد القول بصلاحية آلة موسيقية لغرض وجدانيّ دون آخر.*

وإذا كان من دلالة للمستوى الصوتي، فذلك حين يتعلق بالكلمة برمتها لا بالحرف المفرد، وعلى ذلك يكون محل النظر في دوالّ القافية كلّها لا في حرف الرويّ فحسب. ومن ثمّ يمكننا أن نتفق مع الدكتور أحمد محمد عطا حين يرى أن تكرار ألفاظ القافية قد ساعد "على المستوى الصوتي في إضافة دلالات تتابعيّة في كل بيت من أبيات القصيدة **(تجافينا – ناعينا – يبلينا – أعادينا – مآقينا – تأسينا – المحبينا – أمانينا – يحيينا – غسلينا – يظمينا ...)** وهذا ما يسمى بالتكرار الترادفي.

ومثل هذه الكلمات تدل على معاناة الشاعر، فلم يعد القول ذا جدوى، ولا يفيد الكلام حيث أصبحت القافية داخل فضاء الأبيات ذات طرفين: أحدهما

سالب لا خير فيه، والآخر موجب، وتبرز المفارقة بينهما... وكلمات القافية تحمل أعلى درجات التركيز الدلالي."[11]

كذلك فإن شيوع أصوات المد في حشو الأبيات، فضلاً عن استخدام صوت المد **(الألف)** وصلاً في قافية القصيدة، ممّا يجعلنا نلج في الموسيقى الداخليّة للأبيات تاركين موسيقى البحر الشعري إطارًا خارجيًّا للقصيدة فحسب.

"ومن أمثلة ذلك قول ابن زيدون:

نَكـــادُ حِـــينَ تُنَـــاجِيكُمْ ضَـــمَائِرُنَا يَقْضِـــي عَلَيْنَـــا الأَسَـــى لَـــوْلا تَأَسِّـــينَا

حيث تكرر المد بالألف (8) مرات، والمد بالياء (4) مرات... وقوله:

لا تَحْسَـــبوا نَـــأْيَكُم عَنّـــا يُغَيِّرُنـــا إِنْ طَالَمَـــا غَيَّـــرَ النَّـــأيُ الْمُحِبّينَـــا

نلمح أن التكرار أتى ملتفًا حول (الذات) حيث تمثل فيه الجانب الإيجابي والسلبي للشاعر، وعمّق التكرار الجانب السلبي في الحاضر، وذلك عن طريق تكاثف التكرار السلبي الطاغي على القصيدة لإخراج الذات – الشاعر – من تلك المعاناة النفسية، وكأن الشاعر من خلال هذا التكرار يريد أن يُحفّز نفسه ضد القلق والتوتر الذي سيطر على نفسه، ولكنه في النهاية يستسلم للجانب السلبي لكثرته وقوة عوامله."[12]

وهكذا يكون الربط بين الإيقاع والدلالة مردّه الأول إلى **النّظم**، وليس هناك اتفاق سلفيّ بين صوت ومعنى، أو إيقاع ومدلول بعينه.

(3)

حينما نبدأ قراءة النص في أولى سياقاته الدلاليّة: **(استهلال وتوجع)**، نجد أن البيت الأول فيها يعلن عن دخولها عالم المفارقة من أوسع أبوابه، حين تأتي المفارقة اللفظية النابعة من الطباق بين **(التنائي والتداني)** من ناحية، وبين **(اللّقيا والتجافي)** من ناحية أخرى، فيقول:

أَضحى التَّنائي بَديلاً مِن تَدانينا وَنابَ عَن طيبِ لُقيانا تَجافينا

"ولأن الفكرة الأساسيّة التي تتمحور حولها القصيدة هي تحوّل تجربة العاشقين من الإيجاب إلى السلب. فإن الشاعر يعتمد اعتمادًا أساسيًّا على منهج «التضاد التعبيري» ممثلاً في عنصري «التضاد» و«المقابلة»، فيقابل بين زمنين: الزمن الماضي المرادف لزمن «التداني»؛ أي القرب والوصال وطيب اللقيا، والزمن الحاضر؛ زمن اللحظة الراهنة المعادل للتنائي والتجافي. وبذلك تضعنا القصيدة منذ البداية أمام زمنين متقابلين يستأثر كلّ منهما بموقف مناقض للآخر، وسيظل ذلك سمة أساسيّة تُلوّن القصيدة كلها."[13]

ويبدأ السياق الدلاليّ بالفعل **(أضحى)** الذي يدلّ على زمن معيّن حدث فيه الهجران، وكأن المفارقة نبعت من أنه بين عشيّة وضحاها استحال **ليل الوصل** إلى **صبح البَيْن**.

لذا يأتي البيت الثاني منذرًا بخَطْب جلل قد آن أوانه، فصُدِّر بحرف التحضيض **(ألاَّ)** ، فحرف التحقيق **(وقد)**، فالفعل **(حان)**، ثم يأتي الفاعل **(صبح البَيْن)** فيتساوق دلاليًّا مع الفعل **(أضحى)** في مستهل القصيدة، ثم يأتي الفعل **(صبّحنا)** في صيغته التضعيفيّة، فيتضاعف معه الشعور بِعِظَمِ الفقد ومراراته –

يأتي مُسندًا إلى الفاعل **(حَيْنٌ)**، "فيتجانس «الحين» بمعنى الزمن مع «الحين» بمعنى الهلاك، بحيث ترى الذات في تحوّل الزمن سعادتها إلى النقيض تحولاً من الحياة إلى الموت، وبذلك تكتسب تجربة العشق أبعادًا أكثر عمقًا وإنسانيّة؛ بحيث يصبح الحبّ والوصال مرادفين للحياة، ويصبح «البين» معادلاً للموت والهلاك."[14]

ويأتي البيتان الثالث والرابع، تجمعهما وَحْدة عضويّة واحدة، نبعت من أن الثاني منهما هو جملة الاستفهام للأول، حيث يبدأ البيت الثالث بأداة الاستفهام: **(مَنْ)** التي تشي بمحاولة الذات إيصالَ صوتها إلى الحبيب المنتزح عن طريق آخر غير طريقها، بعد أن تمّ الانفصال بينهما، وتأتي الصورة الاستعارية **(الملبسينا ... حزنًا)** مؤكدة لاستغراق الحزن واشتماله على الذات، وقد استخدم الشاعر ضمير الجمع **(نا)**، "وهو استخدام له دلالته؛ إذ يخلع على «المفرد» قدرات «المجموع»، فيبدو الأثر مضاعفًا، وكأن انتزاحها أو نأيها يُعادل انتزاح الناس جميعًا، أو كأن أحزان الناس جميعًا انصبَّت في نفسه."[15]

هذا وقد "كان للضمير **(نا)** الحظّ الأوفر لدلالته على الفاعلين، وإنما استخدمه ابن زيدون للدلالة عن الذات حتى أصبح محورًا أساسيًّا من محاور إيقاع نهاية الأبيات في القصيدة كلها، فكأنه الشيء المنتظر في نهاية نسيج... وعندما ذكره للدلالة على الذات أراد أن يوضح تلك المعاناة التي تحمَّلها وحده... في قوله: **(صبحنا – ناعينا – الملبسينا – يبلينا ...)**"[16]، كما عضّد من استغراق الحزن وشدته على الذات المبدعة تنكير **(حزنًا)**؛ حتى يذهب القلب في تصور هوله وعمقه كلَّ مذهب، فهو رداء ذو طبيعة مفارِقة، إذ إنه لا يخَلق ولا يَبلى، بينما يُخْلِق ويُبْلِي من يلبسه.

وتتجلّى المفارقة التصويريّة لصورة **(الزَّمان)** في البيت الرابع، حاملةً بين جنباتها المفارقة اللفظية المتمثلة في الطباق بين **(يُضحكنا)** و**(يُبكينا)**؛ فالزمان

هو الجامع بين النقيضين فهو المُضحك بالقرب في الماضي، وهو المُبكي بالفراق في الحاضر، "وهو في الثاني أقوى منه في الأول؛ لأنّ **(عاد)** تكرّر على الضحك، وتجُبّه، وتفتِّت الاستمرار الذي يكمن في **(ما زال)**، ولكن يظل الضحك والبكاء توءَمين يعبث بهما الدّهر، وقد جاوره الحزن الأبدي الذي يُبلي الأحياء، وهو لا يَبْلى."[17]

ومن ثمّ يبدو لنا **(الدَّهر)** في صورة تشخيصيّة يُؤمّن على دعاء الأعداء في البيت الخامس، وكأنّ هناك اتفاقًا مبرمًا بين الأعداء والدهر يقع الشاعر العاشق ضحية مفارقته الدراميّة.

غِـيظَ الْعِـدا مِـنْ تَسَـاقينَا الْهَـوى فَـدَعَوا بِـــأَنْ نَغَـــصَّ، فَقَـــالَ الـــدَّهْرُ آمِينَـــا

وحتى يتأكد الوعي بدور المفارقة في إنتاج الدلالة؛ يُختتم هذا السياق الدلالي ببيتين، يكشف الأول منهما – رقم (6) – عن مدى التحوّل في العلاقة بين الحبيبين عبر تجسيدها بحبل معقود بنفسيهما، ولكنّه انحلّ، ورباط موصول بأيديهما، وقد انبتّ. وجاء استخدام صيغة «**انفعل**» الدالة على المطاوعة؛ للدلالة على سرعة قبول الواقع لذلك التأثير، ولهذا التحوّل؛ حيث عمل هذا الواقع المرير على كسر التوقّع، فلم تكن تخشى الذات يومًا مرارةَ الفراق، فإذا بها تذوقه أضعافًا مضاعفة؛ لذا يأتي البيت الأخير – رقم (7) – لُيجَلّيَ في السياق الدلالي «**المفارقة الرومانسيّة**»* التي يقوم فيها المبدع بخلق عالم جمالي، ثم يدمّره ويحطّمه "من خلال تغيير أو انقلاب في النبرة والأسلوب، أو من خلال ملاحظة ذاتيّة سريعة وعابرة، أو من خلال **فكرة عاطفيّة عنيفة ومناقضة**، وبشكل أكثر تحديدًا، يمكن القول إن المفارقة الرومانسيّة تعبير عن موقف تتمثل فيه المفارقة ويعكس المتناقضات."[18]، والموقف هنا متمثل في "استدعاء صورة الماضي بما فيها من غبطة واطمئنان وأمان؛ ليضعها مقابل الحاضر بما فيه

من حزن وتعاسة وتباعد "[19]؛ مما تتجلّى معه **المفارقة التصويريّة** أيضًا حين المقارنة بين ملامح الصورتين.

ومن أهم سمات **المفارقة الرومانسيّة**، "أنها وسيلة لكشف ما في الحقيقة الواحدة من تناقضات. أو هي توحي بكشف المتناقضات في هذا العالم. وبالتالي، فإنها تصبح الوسيلة المناسبة لفهم هذه التناقضات، وخلق حالة من التوازن لدى الفرد لتمكينه من الاستمرار في الحياة."[20]

والحقيقة المتناقضة هنا هي **«الحب»**، فلم "ينشغل ابن زيدون منذ مطلع نونيته الخالدة إلا بقضيته الكبرى، قضية الحب الحقيقي.. صورة صادقة تكشف عن العاطفة الإنسانية فيما تتمناه، وفيما تعجز الأماني عن تحقيقه.. النفس وما ينتابها من صراع رهيب.. ذلك الخيال الفاصل القوي بين الحب والحقيقة الضائعة.. بين الخيال الجميل والواقع المؤلم."[21]

"والشاعر ينتشي بالازدواج والمقابلة، ويفتتن بهما على نحو كاد معه أن يستنفد جميع صور الطّباق والتضاد، ففي كل معنى حقيقتان تتنازعان: لقاء وجفوة، ليل ونهار، بَيْن ووصال، يقظة وحلم. ثم يقيم على أنقاض الماضي عالمًا من الذكريات الذهبيّة تُزجيها اللغة في حوار متّصل من الحقائق المتقابلة التي يطامن فيها من هجير الفراق ووهج البينونة."[22]

ومن الملاحظ أن بناء القصيدة يتضمن ثلاثة أزمنة رامزة إلى ثلاثة مستويات أو أحوال:

المحور الأول: زمن الليل، وهو يرمز إلى مستوى الاتصال.

المحور الثاني: زمن الصباح، وهو يرمز إلى مستوى الانفصال.

المحور الثالث: الزمن الحاضر – ولم يُسمِّه المبدع بليل أو صباح – وهو يرمز إلى ما بعد الانفصال.

ويأتي البيت الأخير من هذا السياق **(وقد نكون ... البيت)** بلورةً لتلك المستويات؛ فبدايته اتصال، وآخره أثر الانفصال، وهو عدم الرجاء في اللقاء. وهذا ما سعت إليه القصيدة منذ بدايتها؛ فقد سعت إلى إيصالنا هذا العالم الجميل الذي كانت تعيشه الذات، وحلمها في استمراره واستقراره، بينما ينهار هذا الحُلم، ويبقى الهجر واقعًا معيشا.

وَقَــدْ نَكُــونُ، وَمَــا يُخْشَــى تَفَرُّقُنَــا فَــالْيَومَ نَحْــنُ، وَمَــا يُرْجَــى تَلاقِينَــا

وإذ تنفرد الشطرة الأولى بصورة الماضي، تأتي الشطرة الثانية لتدمّر الصورة الأولى بصورة الواقع؛ فتنفصم عُرى التواصل، فبعد فعل الكينونة **(نكون)** الموحي بالاستقرار؛ إذ استخدم الشاعر كان التامة، تأتي الجملة الحاليّة: **(وَمَا يُخْشَى تَفَرُّقُنَا)**، ثم يأتي في مقابل **(وَقَدْ نَكُونُ)**: **(فَالْيَومَ نَحْنُ)**؛ لتضع الحاضر مقابل الماضي، ثم تأتي الجملة الحالية المفارِقة لنظيرتها في الماضي: **(وَمَا يُرْجَى تَلاقِينَا)**؛ مما يجعلنا أمام نوع متميّز من **المفارقة اللفظية**، يُطلق عليه: «**مفارقة النسق المتماثل**»*؛ حيث تأتي المماثلة التركيبية بين الشطرتين، متمثلة في أن كلتيهما تبدأ بجملة تتضمن معنى الظرف، ثم تأتي الجملة الحاليّة المبدوءة بواو الحال، فالفعل المبني لما لم يُسَمَّ فاعله، فنائب الفاعل. لكن هذا التماثل التركيبي – كما هو واضح – يخضع للمفارقة في ناتجه الدلاليّ، أي أن المفارقة هنا بين المماثلة التركيبية والمغايرة الدلاليّة، وقد أسهم في إنجاح هذه المفارقة صوتيًّا «**الترصيع**» الموجود بين الشطرتين.

ويعلق الدكتور أحمد هيكل على هذا السياق الدلاليّ، فيقول:

"نرى أن الشاعر قد وُفِّق إلى حد كبير في تصوير المفارقة والاختلاف بين حالَيْه في الماضي والحاضر. وذلك حيث استخدم المقابلة البلاغيّة لإبراز هذه المفارقة، فبيّن أن الحاضر تناءٍ والماضي تدانٍ، وأن الحاضر جفاء والماضي

لقاء، وأن الحاضر حزن ودموع، والماضي مرح وابتسام. ثم صوّر الحب في الماضي معقودًا بالنفوس موصولاً بالأيدي، أما في الحاضر فهو عقدة قد انحلّت وحبل قد انقطع. ثم ختم هذه المقارنة ببيان أنهما كانا في الماضي في وصال لا يخاف معه تفرّق، أما في الحاضر فهما في فراق لا يُرجى معه لقاء."[23]

وبذلك يُدخل هذا الختامُ أبياتَ السياق الدلالي كلّه في نسيج واحد، قوامه سلسلة من الإحباطات الواقعيّة، وخيبات الأمل المستقبليّة، بدلاً من أن يكون حزمة ورديّة من أيام الماضي الخالية.

(4)

وبينما بدأ السياق الدلاليّ الأول بالمفارقة اللفظية، فإن المفارقة الموقفيّة بين الذات الشاعرة وحبيبتها في التعامل مع الأعداء والوشاة هي عماد السياق الدلاليّ الثاني؛ إذ يبدأ بقوله: "**ليت شعري**"، وهذا "أسلوب عربي عريق، كانت العرب تستعمله عندما تتمنى العلم بشيء تودّ أن تعرفه... جاء في الحديث: "ليت شعري ما صنع فلان"؛ أي: ليت علمي حاضرٌ أو محيط بما صنع، فحذف الخبر، وهو كثير في كلامهم... ويُردف التركيب «**ليت شعري**» باستفهام... وهذا الاستفهام مفعول به للمصدر «شعري» بمعنى علمي..."[24]

يَا لَيْتَ شِعْرِي – وَلَمْ نُعْتِبْ أَعَادِيَكُمْ – هَلْ نَالَ حَظًّا مِنَ الْعُتْبَى أَعَادِينَا؟

لكن في هذا البيت تفصل الجملة الحالية: "**ولم نعتب أعاديكم**" بين التركيب «ليت شعري» واستفهامه؛ لإظهار مدى المفارقة الموقفيّة بين موقف الشاعر من أعداء محبوبته، وموقفها من أعدائه، فإذا كان هو لم يُرضِ أعداءَها،

فهي – على النقيض – تتحمل تبعات الإدانة بالإرضاء المستقاة من الجملة الاستفهاميّة التي انفردت بالشطرة الثانية: "**هَلْ نَالَ حَظًّا مِنَ الْعُتْبَى أَعَادِينَا؟**"

وإمعانًا في المفارقة تلجأ الذات إلى أسمى ما يمكن أن يحتضنهما القلب الإنساني: العقيدة والدّين، فيشكلان موقفها الوجداني بوضوح:

لَمْ نَعْتَقِدْ بَعْدَكُمْ إِلاَّ الْوَفَاءَ لَكُمْ رَأْيًا، وَلَمْ نَتَقَلَّدْ غَيْرَهُ دِينَا

"وفي استخدام أسلوب القصر أو الاستثناء المفرّغ ما يؤكد إيمان الشاعر بالوفاء باعتباره القيمة الكبرى التي ترتفع فوق ما يعتقده أو يؤمن به. ولا شك أن الوفاء يستدعي بالضرورة الصفة النقيض؛ صفة الغدر، وكأن الشاعر يومئ من طرف خفيٍّ واضعًا ولاّدة موضع المقارنة والاختيار عساها تصدر عن مثل موقفه."[25]

فطرفا المفارقة هنا تحتضنهما ثنائية الحضور والغياب، حيث عملت الشعريّة على حضور موقف الذات، بينما أقصت موقف الآخر عن ساحة الحضور الشعريّ، وكأنّ في هذا الغياب تنصيصًا عليه؛ إذ إن الغدر لا ينبغي أن يجتمع في سياق واحد مع الوفاء.

"والشاعر حين يركن إلى الوفاء دينًا وعقيدة، إنما يحاول أن يتنسّم في رحابه نسمة الهدوء والسكينة.. سكينة النفس بعدما تنازعتها صراعات المشاعر العنيفة السابقة، وما حلّ في الضمير من جرّاء هذه الريح العاتيّة التي جنحت بالشاعر بعيدًا في أعماق هذا اليمّ العاصف؛ ليركن إلى برّ الأمن يستعيد فيه شيئًا من أنفاسه الممزّقة... لكن الوفاء يبلغ أعلى درجاته إشعاعًا وتأثيرًا حين يتسربل ببردة الدين، ويتقلّد قلادة العقيدة."[26]

وكأن لسان حال الشاعر يسأل ويقول: "هل جزاء الإحسان إلا الإحسان؟ "فإذا بعكس المتوقّع يصدمه، حيث ينال الأعداء السرور، ويسعد الكاشحون. وإذ

تبقى الذات «ضحية» المفارقة الموقفية من جانب، نجد تجليًّا آخر **للمفارقة التصويرية** من جانب آخر؛ حيث المقابلة بين الصورة الحاضرة للعدو الكاشح القَرِير العين، والصورة الغائبة للشاعر العاشق المُعنَّى السَّخِين العين.

مَا حَقَّنَا أَنْ تُقِرُّوا عَيْنَ ذِي حَسَدٍ بِنَا، وَلا أَنْ تَسُرُّوا كاشِحًا فِينَا

ولهذا يحضر اليأس في ثيابه الاستعارية؛ إذ يتبدى أمام الذات الشاعرة وكأنها تراه رَأْيَ العين.

كُنَّا نَرَى الْيَأسَ تُسْلِينَا عَوَارِضُهُ وَقَدْ يَئِسْنَا، فَمَا لِلْيَأْسِ يُغْرِينَا؟

وإذا كانت الاستعارة هي لُحمة هذه الثياب، فإن المفارقة هي سَداه، "فاليأس لم يصرف العاشق، بل أغراه بالأمل، وضاعف الشوق والحنين في نفسه."[27]

(5)

ويبدأ النسق التعبيري الدلاليّ في سياق «**الوفاء على العهد**»، بفعلين ماضيين يقرران واقع الانفصال الجسدي بين العاشقين: **(بنتم، وبنّا)**، لكن هذا الانفصال الجسديّ لم يعقبه انفصال في النفس الشاعرة، أو لنقل إن المفارقة هنا كانت بين انزياح المكان، وثبات الوجدان؛ لذا استأثرت الذات بمرجعيّة الضمير **(نا)**، وعملت على تكراره في سائر البيت؛ للتأكيد على حضور المحبوبة في الوجدان، برغم غيابها عن المكان.

بِنتُم وَبِنَّا، فَمَا ابْتَلَّتْ جَوَانِحُنَا شَوْقًا إِلَيكُمْ، وَلا جَفَّتْ مَآقِينَا

"واللافت أن التطابق بين الفعلين **(ابتلّت)** و**(جفّت)** يؤدي دورًا فنيًّا جديدًا، فهو لا يحقق التضاد الفعلي، بل يحقق «التوحّد» في وصف الحالة الشعوريّة

للذات؛ حيث تنعكس عليها آلام الفراق والغياب في صورها المختلفة."[28] ولا يخفى ما في ذلك من مفارقة أسلوبية جديدة يئول فيها الطباق إلى موافقة لا إلى مخالفة، وقد قوّى من شأن تلك المخالفة لفظيًّا، والموافقة معنويًّا، التشابهُ البنائي المشاهد في تضعيف الفعلين: **(ابتلّ، وجفّ)**، "فالنطق بهما يستوجب الوقوف والإطالة عند حرفي التضعيف؛ مما يتوافق مع طول معاناة الذات من آلام الفراق."[29]

ويقول الدكتور شوقي ضيف: "والتشاكل الصوتيّ والقرابة واضحة بين كلمات البيت... فإنه حين ذكر البلل ذكر الجفاف، وذكر المآقي السائلة بالدموع والشوق الظامئ أبدًا إلى محبوبته. وهذه القرابة بين الكلمات كان يسمّيها القدماء «**مراعاة النظير**»، وهي تدلّ بقوّة على تعمّق الشاعر في تصويره، وما يحدث فيه من معانٍ متقابلة تقابل الخطوط في لوحات الرسّامين."[30]

ثم يبلغ التوتر ذروته داخل الذات، فتجاهد من أجل التعايش مع واقعها المفروض، فتستخدم الشعرية فعل المقاربة **(نكاد)**؛ مما يعني دخول الصياغة دائرة الاحتماليّة، وإذ تشي جملة الخبر بانتصار الأسى، تأتي جملة **(لولا تأسينا)**؛ لتكبح جماح هذا الانتصار، مستثمرة جناس الاشتقاق بين الأسى والتأسي في تصوير صراعهما الدائر داخل الوجدان.

نَكـــادُ جِـــينَ تُنَـــاجِيكُمْ ضَـــمَائِرُنَا يَقْضِـــي عَلَيْنَـــا الأَسَـــى لَـــوْلا تَأَسِّـــينَا

وحينما يصل المرء إلى بيت ابن زيدون:

حالَـــتْ لِفَقْـــدِكُمُ أَيّامُنَـــا، فَغَـــدَتْ سُـــودًا، وَكانَـــتْ بِكُـــمْ بِيضًـــا لَيَالِينَـــا

لن يجد لتحليله تعبيرًا أبلغ من تعليق «إميليو جارثيا جوميث» عليه مبرزًا المفارقة اللفظية القائمة على التضاد فيه؛ إذ يرى أن هذا البيت تمتزج فيه "الأضواء الباهرة بالظلال السوداء القاتمة ...وهكذا يختلط الأبيض والأسود أحدهما بالآخر في هذا الشعر، كما اختلطا في رقعة الشطرنج التي لعب ابن زيدون عليها دور حبّه الخاسر."[31]

وهكذا يستغل ابن زيدون شاعريّة الألوان، وثنائياتها الضديّة في إبراز **المفارقة التصويرية** بين صورة الماضي، وصورة الحاضر.

ويهيب ابن زيدون بالطبيعة ليصوّر بيض الليالي السالفة، في بيتين يصدران بـ «إذ» الظرفيّة؛ لاستحضار صورة الماضي:

إِذْ جَانِبُ الْعَيْشِ طَلْقٌ مِنْ تَأَلُّفِنَا وَمَرْبَعُ اللَّهْوِ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا
وَإِذْ هَصَرْنَا فُنُونَ الْوَصْلِ دَانِيَةً قِطَافُهَا، فَجَنَيْنَا مِنْهُ مَا شِينَا

وتدخل الطبيعة مِنطقة التحولات الدلاليّة بفعل الاستعارة، فيدور (**العيش**) في فلك الإشراق، ويتحوّل (**مربع اللهو**) إلى دائرة المتذوقات، حيث يصير نبعًا صافيًا، يتأكد ربطه بالتجربة الشعوريّة عبر الجناس بين (**صافٍ**) و(**تصافينا**)، كما ينتقل (**الْوَصْل**) من حقل الحب إلى حقل النبات، حين يتبدى شجرة ذات فنون يميلها العاشقان، وتدنو ثمارها، فتُجتَنى؛ مما هيَّأ للدعاء بالسقيا لعهد السرور في البيت التالي:

لِيُسْقَ عَهْدُكُمُ عَهْدُ السُّرُورِ، فَمَا كُنْتُمُ لأَرْوَاحِنَا إِلاَّ رَيَاحِينَا

وتتبدى مفارقة الزمان من خلال الدعاء للعهد البائد «**عهد السرور**»، في مقابلة تنحية العهد القائم، ويأتي أسلوب القصر (**فَمَا كُنْتُمُ لأَرْوَاحِنَا إِلاَّ رَيَاحِينَا**) فيولج الإنسانيَّ في النباتيّ، مؤكدًا التلازم بين الأرواح والرياحين.

وتتوالى الجمل الإنشائية بين نهي، وقسم، ونفي في ختام هذا السياق الدلاليّ مؤكدة وفاء الذات في علاقتها الجدليّة مع غدر الآخر:

لا تَحْسَبوا نَأْيَكُم عَنّا يُغَيِّرُنا إنْ طَالَمَا غَيَّرَ النَّأيُ الْمُحِبّينَا
وَاللهِ مَا طَلَبَتْ أَهْوَاؤُنَا بَدَلاً مِنْكُمْ، وَلاَ انْصَرَفَتْ عَنْكُمْ أَمَانِينَا
فَمَا اسْتَفَدْنَا خَلِيلاً عَنْكِ يَشْغَلُنَا وَلاَ اتَّخَذْنَا بَدِيلاً مِنْكِ يُسْلِينَا

(6)

وحينما نصل إلى السياق الدلالي «**تحيّة واستعطاف**»، نكون بصدد منتصف القصيدة الذي "يُشكّلُ وحدة منفصلة ... يتناول موضوعَ العائلة المالكةِ، ويصوّر تجنيد الشاعر الطبيعةَ رسولاً."[32]، "وإذا كانت الطبيعة هي التي ستحمل رسالته، فليس كمثل البرق رسول في اللمحة الخاطفة، وهل يصبر الشاعر على أن يستغرق بلاغ الرسالة أكثر من لحظة ومضة البرق؟ "[33]، فتنطلق الصياغة بنداء البرق مُلْبِسًا إيّاه ثوب الاستعارة التشخيصيّة، فيقول:

يَا سَارِيَ الْبَرقِ غَادِ الْقَصْرَ، وَاسْقِ بِهِ مَنْ كَانَ صِرْفَ الْهَوَى وَالْوُدِّ يَسْقِينَا

فهو – أي البرق – الذي يستطيع أن يفعل ما لا يستطيع الشاعر فعلَه، من زيارة قصر المحبوبة، وسقياها الهوى الذي يتحوّل هو الآخر بفعل الاستعارة من التجريد المعنوي إلى طبيعة سائلة يستحيل فيها صهباء صرفًا. وفي الأمر للبرق بسُقيا الحبيبة، تغدو المفارقة واضحة المعالم؛ فإذا **كان** المحبوب يقوم في الماضي بسقاية الذات المحبّة بنفسه، حيث أسند الفعل إلى ضميره **(يسقينا)**، فإن الذات تطلب **الآن** من الوسيط فعل السقاية؛ إذ لا تتمكن هي من فعله.

ويُلاحظ على أبيات هذا السياق توالي الأساليب الإنشائية بين نداء، واستفهام، وأمر؛ حتى لا تدخل الصياغة في نطاق احتماليّة الأساليب الخبريّة بين الصدق والكذب؛ لذلك يأتي البيت التالي معطوفًا على ما قبله، بالأمر بطلب السؤال عن تذكّر المحبوب:

وَاسْـأَلْ هُنَالِـكَ: هَـلْ عَنَّـى تَـذَكُّرُنَا إِلفًـا تَـذَكُّرُهُ أَمسـى يُعَنِّينَـا؟

وتتردد في الشطرة الثانية هنا أصداء قوله مستعطفًا من نام عن عاشقٍ أيقظه حبّه[34]:

مـا ضَـرَّ لَـو أَنَّـكَ لـي راحِـمُ وَعِلَّتـي أَنـتَ بِهـا عـالِمُ
يَهنيـكَ يـا سُـؤلي وَيـا بُغيَتـي أَنَّـكَ مِمّـا أَشـتَكي سـالِمُ
تَضْـحَكُ فـي الحُـبِّ وَأَبكـي أَنـا اللهُ فيمـا بَينَنـا حـاكِمُ
أَقـولُ لَمّـا طـارَ عَنّـي الكَـرى قَـولَ مُعَنًّـى قَلْبُـهُ هـائِمُ
يـا نائِمًـا أَيقَظَنـي حُبُّـهُ هَـبْ لـي رُقـادًا أَيُّهـا النـائِمُ

وقد عمدت الشعريّة إلى إبهام ملامح صورة المحبوبة من خلال استخدام النكرة **(إلفًا)** في النونيّة، ملتقيةً في ذلك مع ندائها نداء النكرة غير المقصودة في القطعة السابقة: **(يـا نائمًـا)**، وكأن الشاعر يحاول فنيًّا "أن يبادلها إعراضًا بإعراض، ويجازيها عن ضحكها إهمالاً ونسيانًا؛ (إذ) يستحيل نوم المحبوبة إلى أمارة صريحة عن إعراض وإهمال، فتوشك أن تلقى المصير نفسه، وقد تبدل حالها وتحول؛ لتدخل دائرة التنكير والنسيان."[35]

ثم يأتي نداء الطبيعة مرة أخرى متمثلة هذه المرة في النسيم؛ حتى يُبلّغ تحيته إلى ذلك الإلف الذي تُلازم تحيتُه إحياءَ الذات المبدعة، ويتأكد ذلك التلازم بفضل الجرس التجناسيّ بينهما.

وَيَـــا نَسِـــيمَ الصَّـــبا بَلِّـــغْ تَحِيَّتَنَـــا مَـنْ لَـوْ عَلَـى الْبُعْدِ حَيًّا كَـانَ يُحْيِينَـا

ومن اللافت في هذه الأبيات الثلاثة السابقة (21–22–23)، اختصاص الشطرة الثانية في كلٍّ منها بصورة المحبوبة، وما يشكّله تذكرها من مفارقات بين الماضي والآني؛ لذا جاء البيت الأخير في هذا السياق الدلاليّ مُصدّرًا بالاستفهام الموجّه للذات العاشقة في نظرتها للدهر – الحامل دومًا **للمفارقة التصويريّة** – أن يُسعفها بتحقيق أمنياتها السابقة:

فَهَـلْ أَرَى الـدَّهْرَ يَقْضِـينَا مُسَـاعَفَةً فِيـهِ، وَإِنْ لَـمْ يَكُـنْ غِبًّـا تَقَاضِـينَا؟

ويرى الدكتور هيكل أن هذا البيت مقحم، وأنه أضعف الوحدة الفنية، وأضعف أيضًا التمهيد الذي قدمه الشاعر بين يدي وصف محبوبته؛ لأنه ليس له محل في هذا المقام.[36]

بيد أن شعرية المفارقة فيما سبقه من أبيات تكشف لنا أهمية ورود هذا البيت؛ حيث تمثلت المفارقة في محبوبة لا يبدو منها الانشغال بذكر شاعرها، وإلا ما طلب من البرق أن يسألها عن حال ذكره، في حين أن تذكره لها حيٌّ ويشغله ويرهقه دومًا. ولما كان الأمر كذلك، جاء التمني من الدهر أن يقضيه حقه، ويسعفه بتحقيق رغبته في الوصال بها؛ حتى تتحول المفارقة الحالية بذلك إلى موافقة، ثم تنقلنا الشعرية إلى مفارقة أخرى أوسع وأرحب بين هذا البيت **(فَهَل أَرى الدَّهرَ** ... البيت) وما سبقه، وهي مفارقة زمانية بين الحاضر المحبط بألم الهجر، والمستقبل المرجو أن يتحقق بسعادة الوصل.

ولهذا نرى أهمية هذا البيت في تحقيق الوحدة الفنية حين يقف أمام المفارقة السابقة بمفارقة أخرى تصطدم به؛ لتعيد التوازن النفسي للذات الشاعرة.

هذا، وقد أسهم استخدام الاسم الموصول **(مَنْ)** في إخفاء ملامح هذه الصورة، فضلاً عن التنكير المذكور آنفًا في **(إلفًا)**؛ وبذلك تتهيَّأ الصياغة لبيان «**الصورة الوصفية لولاّدة**».

(7)

وإذ ينتقل بنا السياق إلى «**الصورة الوصفيّة لولادة**»، نجد تجليًا ملحوظًا **للمفارقة التصويريّة**، قوامها رسم لوحة فنيّة متميزة، أو لنقل نحت تمثال متفرد لولاّدة، يجعلها تفارق طبيعتها البشريّة العادية وتتشبث بعوالم أخرى؛ فكأن نشأتها من المسك لا الطين كسائر البشر، أو صياغتها من الفضة الخالصة، المتوّجة بشعرها الذهبيّ، فضلاً عن جسدها ذي النعومة المفرِطة الذي تثقل حركته الحُليّ، وتُدميه الخلاخيل.

رَبِيبُ مُلْكٍ كَأَنَّ اللهَ أَنشَأَهُ ... مِسْكًا وَقَدَّرَ إِنْشَاءَ الْوَرَى طِينَا
أَوْ صَاغَهُ وَرِقًا مَحْضًا وَتَوَّجَهُ ... مِنْ نَاصِعِ التِّبْرِ إِبْدَاعًا وَتَحْسِينَا
إِذا تَأَوَّدَ آدَتْهُ رَفَاهِيَةً ... ثُومُ الْعُقُودِ وَأَدْمَتْهُ الْبُرَى لِينَا
كَانَتْ لَهُ الشَّمْسُ ظِئْرًا فِي أَكِلَّتِهِ ... بَلْ مَا تَجَلَّى لَهَا إِلاَّ أَحَايِينَا
كَأَنَّمَا أُثْبِتَتْ فِي صَحْنِ وَجْنَتِهِ ... زُهْرُ الْكَوَاكِبِ تَعْوِيذًا وَتَزْيِينَا
مَا ضَرَّ أَنْ لَمْ نَكُنْ أَكْفَاءَهُ شَرَفًا ... وَفِي الْمَوَدَّةِ كَافٍ مِنْ تَكَافِينَا

"وتلفتنا صورة الشمس المرضعة أو الحاضنة بدلالتها الأسطوريّة، وهي امتداد لصورة المعشوقة التي تعلو فوق البشر، وتسمو فوق المخلوقات الطينيّة؛ فالشمس تنزل من عليائها، وتتخلّى عن عرشها؛ لتحيط ولاّدة في كلّتها بالرعاية،

وتحل منها محلّ الأم أو الحاضنة... غير أن ابن زيدون لا يقنع بأن تكون الشمس مرضعة وحاضنة لولادة دون أن يضيف إلى علاقتهما بُعدًا آخر يميل بكفة الميزان لصالح ولادة، حيث «تتعالى» و«تتدلل» على الشمس، فلا تتجلّى لها إلا بقدر... فالصورة محاطة بهالة أسطوريّة، وثمة إشارات تستوقفنا كاستخدام الفعل **(تجلّى)** بما يعكسه من دلالات دينيّة، وكذلك الإشارة إلى ولّادة بضمير «المذكر» بصورة مطردة في تلك الأبيات الوصفيّة جميعها: **(أنشأه – صاغه – تأوّد – أدمته – له – أكلّته – وجنته** ... إلخ). وهذا ما يجعلنا نرى الصورة ذات أبعاد دينيّة وأسطوريّة عميقة."[37]

ومن ثمّ يمكننا القول بأن ابن زيدون نحت تمثالاً ذا مفارقة تصويريّة؛ إذ إنه تمثال لبشر، لكن وصفه ليس بوصف بشر، بل يُنزله منزلة الآلهة الأسطوريّة؛ حيث تُشرق النجوم في وجنته؛ لتقوم بتعويذه من السحر، وتزيينه.

إن هذه الصورة المثاليّة للمرأة التي يبدو الفارق بينها وبين عالمها المعيش مثلما يبدو الْبَون بين الطين والمسك، هي التي حدت بغير واحد من النقاد إلى القول بأن المرأة في هذا الخطاب "فكرة مجرّدة، وحافز يدعو الشاعر إلى البحث عن ذاته وَسْطَ الأسى والدموع، والأولى أن يقال إنه تركيب عقليّ قِوامه لحظات الحب التي تتضاعف كلما أمعن الشاعر فيها النظر وانتشى بها."[38]

إن "ولّادة هنا ترمز إلى الحب، إلى المرأة، ولكن ليس امرأة بعينها، إلى المرأة التي يريد خيال ابن زيدون أن تكون معه في أيام محنته، الحب عنده هنا ملجأ، وليس حاجة جسديّة، أو نزوة عاطفية."[39]

ولذلك حينما ترى الذات الشاعرة أنها ليست بكفء لهذا «المحبوب الأسطوري» في عليائه وعزته وشرفه؛ تستحضر مودتها لتقوم بمعادلة هذا التعالي.

ثم ينتقل سياق الوصف إلى توالي مجموعة من النداءات التي يرتفع فيها الأرضي ليسمو إلى مرتبة السماويّ، فإذا بالبشري يحمل قداسة العلويّ، حين يكون معادلاً للجنّة وفردوسها الأعلى، فتعلن عن حضور **مفارقة التناص القرآني** إلى رحاب النونيّة؛ إذ تقع فيها "إشارات مباشرة إلى الفردوس القرآني فقط؛ كي تؤكد فَقْد السعادة. إن الحديقة نفسها في البداية ليست أكثر من رؤية مستحضرة في الذهن عن النعيم الأرضي:

يَـا رَوْضَـةً طَالَمَـا أَجْنَـتْ لَوَاحِظَنَـا وَرْدًا جَـلاهُ الصِّـبَا غَضًّـا وَنِسْـرِينَا

وفي الأبيات التالية يطوّر الشاعر قُدُمًا موضوع السعادة المُتذكّرة، مجرّدةً ممّا يُمكن أن يحتويَه الحاضر. وهنا لا تزال الأصداء القرآنيّة مبعثرة هنا وهناك. وقد يكون للـ«**النعيم**» الذي استمتع به الشاعر في تلك الروضة مذاق النعيم الأسمى:

وَيَـا حَيَـاةً تَمَلَّيْنَـا بِزَهْرَتِهَـا مُنًـى ضُـرُوبًا وَلَـذَّاتٍ أَفَانِينَـا
وَيَـا نَعِيمًـا خَطَرْنَـا مِـنْ غَضَـارَتِهِ فِـي وَشْـيِ نُعْمَـى سَـحَبْنَا ذَيْلَـهُ حِينَـا

وقد تكون المحبوبة قد ظهرت للشاعر بوصفها كائنًا منفردًا، لا يُشارك في صفة "[40]، "ويقترن خطابه لها بالتجريد والرهبة، ويحمل سمات خطاب المتصوفة وأصحاب العشق الإلهي... وينزع خطابه إلى التأدُّب حتى ليمتنع عن ذكر اسمها «إجلالاً» و«تكرمة» وتأدّبًا:

لَسْـنَا نُسَـمّيكِ إِجْـلالاً وَتَكْرِمَـةً وَقَـدْرُكِ الْمُعْتَلِـي عَـنْ ذاكِ يُغْنِينَـا
إِذَا انْفَـرَدْتِ، وَمَـا شُـورِكْتِ فِـي صِـفَةٍ فَحَسْـبُنَا الْوَصْـفُ إِيضَـاحًا وَتَبْيِينَـا "[41]

كأن ابن زيدون ألمَّ ببيت المتنبي[42]:

أُجِـــلُّ قَـــدرَكِ أَنْ تُسْـــمَيْ مُؤَبَّنَـــةً وَمَـــنْ يَصِـــفْكِ فَقَـــدْ سَـــمَّاكِ لِلْعَـــرَبِ

على أن بيت المتنبي في رثاء خولة أخت سيف الدولة، فعدل به ابن زيدون إلى سياق الغزل الرقيق.

"ولكن حينئذٍ تعلو صيحة الفقد، وينقضي حلم اليقظة، وليس ثمة مكان حتّى للانقباض. إن تأكيدًا للفقد مثل هذا لهو حقًّا أمر دراميّ:

يَـــا جَنَّـــةَ الْخُلْـــدِ أُبْـــدِلْنَا بِسِـــدْرَتِهَا وَالْكَـــوْثَرِ الْعَـــذْبِ زَقُّومًـــا وَغِسْـــلِينَا

وهكذا للمرة الأولى في القصيدة، يُخبرنا الشاعر بوضوح أين مرّ بهذه السعادة من قبل، واستنتاجًا يُخبرنا كذلك عن نوعيّة تلك السعادة التي تمتّع بها في مياه نهر الكوثر، تحت شجرة السّدر السماويّة. لقد كان الشاعر في الجنة، وقد تذوقها وفقدها. هذا هو جوهر خبرته."[43]

ويتجلّى في هذا البيت امتصاص النص القرآني القائم على **المفارقة اللفظيّة** بين قوله تعالى عن شجرة سدرة المنتهى: ﴿ عِندَ سِدْرَةِ ٱلْمُنتَهَىٰ ﴿١٤﴾ عِندَهَا جَنَّةُ ٱلْمَأْوَىٰٓ ﴿١٥﴾ ﴾النجم: ١٤ – ١٥، وقوله تعالى عن شجرة الزقّوم الخبيثة: ﴿ إِنَّ شَجَرَتَ ٱلزَّقُّومِ ﴿٤٣﴾ طَعَامُ ٱلْأَثِيمِ ﴿٤٤﴾ كَٱلْمُهْلِ يَغْلِى فِى ٱلْبُطُونِ ﴿٤٥﴾ كَغَلْىِ ٱلْحَمِيمِ ﴿٤٦﴾ ﴾الدخان: ٤٣ – ٤٦،وكذلك المفارقة بين أعذب أنهار الجنة الخاص بالنبي ﷺ – كما تشير بعض التفاسير – في قوله تعالى: ﴿ إِنَّآ أَعْطَيْنَٰكَ ٱلْكَوْثَرَ ﴿١﴾ ﴾الكوثر: ١، وقوله تعالى عن طعام من يؤتى كتابه بشماله: ﴿ فَلَيْسَ لَهُ ٱلْيَوْمَ هَٰهُنَا حَمِيمٌ ﴿٣٥﴾ وَلَا طَعَامٌ إِلَّا مِنْ غِسْلِينٍ ﴿٣٦﴾ ﴾ الحاقة: ٣٥ – ٣٦.

"ولكن هذه النفحة القرآنيّة القائمة على (التضاد) لا تستطيع أن تحرف السياق العاطفي المتدفق عن مساره، فيعود إليه الشاعر من جديد، في سلسلة من الصور البديعة المتلاحقة، وتأمل هذه الكناية البديعة عن الخلْوة "[44]:

كَأَنَّنَا لَمْ نَبِتْ وَالْوَصْلُ ثالِثُنَا وَالسَّعْدُ قَدْ غَضَّ مِنْ أَجْفَانِ وَاشِينَا

"هذا هو صوت شاعر، كان حبّه قد أصبح حنينًا... وكأنّ جنةً ما لا يمكن التعرّف إليها بوصفها الفردوس – أي التعرّف إليها تعرّفًا رمزيًّا – إلا بعد أن تكون قد فُقِدت."[45]

ويلعب الزمن في القصيدة دوره الرمزيّ مرة أخرى؛ حيث يدور زمن العاشقين بين الإظلام بدلالته على الإخفاء، في مقابلة الصباح بدلالته على الافتضاح. "فالظلماء تفقد حقيقتها الزمانيّة المقترنة بالوَحْشَة، وتكاد تكون روح العالم الذي يأنس إلى رحابه المحبّون."[46] وفي حين ينسلخ كل من الظلماء والصباح من تجريدهما، فيدخلان دائرة الإنساني، حيث إضافة «الخاطر» إلى أولهما، و«اللسان» إلى ثانيهما؛ يغادر العاشقان مدار الإنساني؛ ليدورا في فلك المعنوي، فإذا بهما **(سِرّان)** يتقلب بهما الزمن بين ظلام السرّ والكتمان، وصباح الإفشاء والإعلان.

سِرَّانِ فِي خَاطِرِ الظَّلْمَاءِ يَكْتُمُنَا حَتَّى يَكَادَ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِينَا

وهنا تبرز مفارقة التضاد بين الكتم والإفشاء، وبين الليل والصبح، كما يبرز في هذا البيت التشبيه الذي يصل إلى درجة عالية من اهتزاز المواضعة في دوالّه، وذلك في كلّ من: **(خَاطِرِ الظَّلْمَاءِ)**، و**(لِسَانُ الصُّبْحِ)**، حيث تمّ التشبيه – كما قلنا – عن طريق إضافة المشبه به إلى المشبه، فأحالهما إلى دالّ واحد؛ مما يعني صلاحية أيّ من الطرفين للقيام بدور الآخر.

ويرى ابن بسّام أنّ هذا البيت "مما زاد فيه لمليح الاستعارة على قول أبي الطيب:

أَزورُهُـم وَسَـوادُ اللَّيـلِ يَشـفَعُ لـي وَأَنثَنـي وَبَيـاضُ الصُّبحِ يُغْرِي بِـي

على أن أبا الطيب أجاد فيه ما أراد، وكرره في مواضع من شعره كقوله:

وَكَـم لِظَـلامِ اللَّيْـلِ عِنـدَكَ مِـن يَـدٍ تُخَبِّـــرُ أَنَّ المانَوِيَّـــةَ تَكـــذِبُ

وإنما أخذه من مصراعٍ لابن المعتز حيث يقول:

"**فالشمس نمّامة واللّيلُ قوّاد** ". وكل من إلى هذا المعنى أشار، فحوالي المثل دار، وهو قولهم: «**اللَّيل أخفَى للْوَيل**».[47]

وحين يأتي البيت الختام لهذا السياق الدلاليّ:

لاَ غَرْوَ فـي أَنْ ذَكَرْنَـا الحُـزْنَ حِينَ نَهَـتْ عَنْـهُ النُّهَـى، وَتَرَكْنَـا الصَّـبْرَ نَاسِـينَا

يستوقفنا الفعل **(ذكرنا)**؛ لنجدد عهدنا بورود مادته في القصيدة، فنجد أنها جاءت مرتين بالمصدر: «تَذَكُّر»، ومرة واحدة بالمصدر «الذِّكر» في نهاية القصيدة (البيت 50)، وفعلاً مرة واحدة، وهو: «ذكر» الوارد في البيت السابق. أما المصدر «**تَذَكُّر**»، والفعل «**ذَكَر**» "فقد كان مفعول الأول منهما هو **(إلفًا)** في قوله:

وَاسْـأَلْ هُنَالِـكَ: هَـلْ عَنَّـى تَـذَكُّرُنَا إِلفًـا تَـذَكُّرُهُ أَمْسَـى يُعَنِّينَـا؟

وأما الثاني فمفعوله «الحزن»؛ مما يقودنا إلى القول بأن هذا «الإلف» معادلٌ موضوعيٌّ* للـ «الحزن»، بحيث يمكن استبدال أحدهما بالآخر اهتداءً بثنائيةِ الحضور والغياب. ومما يؤكد ذلك أن الحزن حالة وجدانيّة، أو لنقل هو أثر نفسيّ من آثار فعل التذكر، وليس شيئًا يَستحضره الذهن، فيُذكر. إذًا فليس الحزن المذكور هنا سوى الحبيب المنتزِح، وعلى هذا يكون الناتج الدلاليّ للبيتين:

«تَذَكُّرُنَا إِلفًا تَذَكُّرُهُ الحزنُ»، و «لاَ غَرْوَ في أَنْ ذَكَرْنَا إلفًا هو الحُزْن».

وإن كانت هناك احتماليّة لأن ينصرف معنى الفعل **(ذكرنا)** إلى الذِّكر اللفظي، فإن المفارقة اللفظيّة التي يبعثها الطباق بين الفعل **(ذكرنا)** واسم الفاعل **(ناسينا)** يصرف النظر عن اعتماد هذا الاحتمال دلاليًّا.

ولا يزال فعل التذكر يلقي بظلاله المفارِقة، حين تبدو المفارقة الموقفيّة في التعارض يبن ما يدعو إليه القلب، وما ينهى عنه العقل **(حِينَ نَهَتْ عَنْهُ النُّهَى)**؛ لينتهي الصراع لصالح القلب، فيخضع له العقل بفعل «التذكر»، ويأتي التجانس بين **(نهت)** و**(النُّهى)**؛ ليؤكد مدى قوة هذا النَّهي في صراعه مع القلب، وكذلك فإنّ مجيء **(النُّهى)** جمعًا لَيدلُّ على رفض الواقع الذي وقع ضحيته الشاعر العاشق، فكان من المتوقّع أن ترفضه الذات أيضًا، لكنها – كعادتها – تأتي بعكس المتوقّع، فتقول: **(ذَكَرْنَا الحُزْنَ)**، و**(تَرَكْنَا الصَّبْرَ نَاسِينَا)** مُشعِلةً جذوةَ المفارقةِ في البيت.

(8)

ويبدو البيت الأول (رقم 41) من هذا السياق الدلاليّ – **«لوعة وأسى»** – تعليلاً للبيت الأخير (رقم 40) من السياق السابق؛ ولذلك فمن الدارسين من يربطه بالسياق السابق ولا يفصله عنه*؛ إذ يفسّر سبب المفارقة بين الحزن والصبر، لكنه – على أية حال – يعدّ بيتًا انتقاليًّا من سياق إلى آخر محوره اللوعة والأسى؛ حيث يأخذ فيه **(الأسى)** سمتًا قرآنيًّا، فيستحيل سورًا مكتوبة، وبذلك يتجسد الأسى أمام الذات، فتقرؤه، ومن ثمّ يكون حاضرًا أمام عينها، بينما يتحوّل الصّبر إلى سماع يُؤخذ تلقينًا ومشافهة، فيسهل نسيانه:

إِنّا قَرَأْنَا الأَسَى يَوْمَ النَّوى سُوَرًا مَكْتُوبَةً، وَأَخَذْنَا الصَّبْرَ تَلْقِينَا

"في يوم النوى ذاك، الذي هو يوم بدوي عتيق من أيام النسيب، لم يعد صوت الأسى الوشيك، مع ذلك، هو نعيب الغراب المُنذر بالفراق، بل أصبح في الوعي الأكثر حضورًا للشاعر قراءة كتب المصير، قراءة «سور» الاستسلام... ولغة مثل هذه بالنسبة إليه ذات ارتباطات قرآنية. وهي من ثمّ موضوعة في إطار الحالة النفسيّة للكآبة السوداويّة وحلم اليقظة الغنائي الذي بالتالي سوف يستخدم لغةً وإشارات عتيقة وبدويّة."[48]

وتتجلّى المفارقة التصويريّة في صورة **(الهوى)** الذي ينتقل استعاريًّا من مدار المعنويّات إلى مدار المشروبات، فيغدو منهلاً للارتواء، بيد أن النتيجة تكون الظمأ، فيتحطم معها كلّ ما هو منتظر.

أَمّــا هَــوَاكِ فَلَــمْ نَعْــدِلْ بِمَنْهَلِــهِ شِــرْبًا، وَإِنْ كَــانَ يُرْوِينَــا فَيُظْمِينَــا

ويفطن ابن بسّام إلى مفارقة التناصّ في هذا البيت، فيقول:

"قول ابن زيدون: **(وإن كان يروينا فيظمينا)** معنى متداول، ومن أشهره قول ابن الرومي:

ريــقٌ إذا مــا ازْدَدتُ مِــن شُــربِهِ رِيًّــا ثَنــانــي الــرِّيُّ ظَمآنــا
كَــالخَمرِ أَروى مــا يَكــونُ الفَتــى مِــن شُــربِها أَعطَــشَ مــا كانــا

وقال ابن الرومي أيضًا فيما يناسبه من بعض الوجوه:

يــا طيــبَ ريــقٍ بــاتَ بــدرُ الــدُّجى يعلّــــه بـــين ثناياكَــا
يــروي ولا ينهــاك عــن شُــربه والمــاءُ يرويــكَ وينهاكَــا

وأشبه به ما أنشده الثعالبي:

كرُضَــابِ الْحَبِيــبِ يَشْــفِي عَلِــيلاَ ثُــمَّ يَنْشِــي إلــى الْمَزِيــدِ غَلِــيلاً"[49]

ثم ينحو ابن زيدون باللائمة على الدهارير التي تحول بينه وبين ما يرجو ويأمل؛ ولذلك يتوالى النفي مؤكدًا وفاء الذات، وعدم مسئوليتها عن أحداث الدهر

التي وقع ضحيتها؛ لذا جاءت الشعرية بالجملة الاعتراضية؛ تنصيصًا على حالة الذات:

لَـم نَجْـفُ أُفْـقَ جَمَـالٍ أَنْـتِ كَوْكَبُـهُ سَـالِينَ عَنْـهُ، وَلَـمْ نَهْجُـرْهُ قَالِينَـا
وَلاَ اخْتِيَـارًا تَجَنَّبْنَـاهُ عَـنْ كَثَـبٍ لَكِـنْ عَـدَتْنَا – عَلَـى كُـرْهٍ – عَوَادِينَـا

وحينما يستحضر الشاعر حانات نشوته ولذاته، لا يستحضر معها السعادة واللهو، بل يظل الأسى مستحضرًا في وعيه، فتبدو الصورة في ذروة المفارقة؛ إذ تغدو صورة السعادة هي هي صورة الحزن، فلا راحة في الرّاح، ولا طرب في الأوتار:

نَأْسَـى عَلَيْـكِ إِذَا حُثَّـتْ مُشَعْشَـعَةً فِينَـا الشَّـمُولُ، وَغَنَّانَـا مُغَنِّينَـا
لا أَكْـؤُسُ الـرَّاحِ تُبْـدي مِـنْ شَـمَائِلِنَا سِـيما ارْتِيَـاحٍ، وَلاْ الأَوْتَـارُ تُلْهِينَـا

وممّا يدلّ على افتتان المغاربة بشعر المشارقة، نظرُهم في هذا الشعر وتأثرهم بفحول المشرق من الشعراء، وكأن ابن زيدون هنا استوحى بيت المتنبي عند خروجه من مصر أيام العيد، وذلك قوله[50]:

أَصَـخْرَةٌ أَنَـا مَـا لِـي لا تُحَرِّكُنِـي هَـذي المُـدامُ وَلا هَـذي الأَغارِيـدُ
إِذا أَرَدتُ كُمَيْـتَ اللَّـونِ صَـافِيَةً وَجَـدتُها وَحَبيـبُ الـنَّفسِ مَفقـودُ

فنحن في هذا السياق الدلالي إزاء "لوحة نفسيّة قاتمة استكمل بها الشاعر بناء مفارقته التصويريّة، أو قل إن الطباق في مطلع القصيدة قد نما نصيًّا، وغدا مفارقة تصويريّة."[51]

وبذلك يبدو الفكر منافسًا قويًّا للعاطفة في هذا النصّ، فهو "فكر يقتضي المفارقة، ويتمثل في صور البيان التي يبلغ الشاعر بها غايته، تحدوه روح

التلاعب بالفكر واللغة، والرغبة في ملاحقة الممكنات التي تقدر عليها الروح وهي تروم تحطيم الحقيقة، وتعيش في عالم الألفاظ."[52]

(9)

يبدأ النسق التعبيري في السياق الدلاليّ الأخير – **«نداء أخير»**–بفعل الأمر **(دومي)**؛ لتدخلَ الشعريّة في ندائها الأخير دائرة الاستمراريّة؛ حيث تطلب من الآخر مداومة الحفاظ على العهد، لكنها عدّلت من مواقع دوالها، فقدمت ذكر العهد، وهو في مقام المفعول، وأخّرت اسم الفاعل **(محافظة)**، وهو ما يحتلّ مقام الفعل والفاعل، وكذلك فصلت بالجملة الاعتراضيّة الكاشفة عن حضور الذات بوفائها **(ما دمنا)** بين العهد وحفاظه:

دُومِي عَلَى الْعَهْدِ –مَا دُمْنَا– مُحافِظَةً فَـالْحُرُّ مَـنْ دَانَ إِنْصَـافًا كَمَـا دِينَـا

وفي ذلك العدول دلالة على العناية التعبيريّة بالعهد، فيتعلق بفعل المداومة السابق، وما ناب مناب فعل الحفاظ اللاحق. كما أن لتأخير **(محافظة)**، وجعلها آخر كلمة في الشطرة، وفي الجملة على السواء، أهمية في إكساب السياق دلالة التأكيد على ضرورة الحفاظ على العهد والوفاء به. ثم تأتي الشطرة الثانية وكأنها تعليل لما قبلها؛ لذا بقي التركيب فيها على درجة الصفر في حالته المستقرة، وكأنه يضع تعريفًا للإنسان الحرّ: **(فَالْحُرُّ مَنْ دَانَ إِنْصَافًا كَمَا دِينَا)**.

ويلعب التأثير الموسيقيّ دوره في إثراء الناتج الدلاليّ في البيت الثاني، حيث الازدواج والتماثل التركيبي بين الشطرتين؛ ليسهم بإيقاعه في بيان حرص الذات الشاعرة على وفائها:

(فَمَا اسْتَعَضْنَا خَلِيلاً مِنْكِ يَحْبِسُنَا) (وَلاَ اسْتَفَدْنَا حَبِيبًا عَنْكِ يَثْنِينَا)

ويستدعي شاعرنا مرة أخرى الطبيعة إلى ميدان الخطاب، لكنه هذه المرة لا يستدعيها ليسألها عونًا على تصوير حبيبته ووصفها، وإنما ليُظهر مفارقته الموقفيّة منها:

وَلَـوْ صَـبَا نَحْوَنَـا مِـنْ عُلْـوِ مَطْلَعِـهِ بَدْرُ الدُّجَى لَمْ يَكُنْ - حَاشَاكِ - يُصْبِينَا

ويعود الشاعر للإنشاء الطلبي سائلاً الوفاء مرة أخرى **(أَوْلِي وَفَاءً)**، لكنه هذه المرة جاء بجملة اعتراضيّة تحمل مسلكًا نفسيًّا مفارِقًا **(وَإِنْ لَمْ تَبْذُلِي صِلَةً)**، وكأن اليأس في الوصل قد تملك منه، فتشبث بالوفاء وإن عزّت الصلة، وقنع بالطيف، واكتفى بالذكر، ويأتي التوازي الإيقاعي؛ ليعمل على تأكيد ذلك، فلا يخفى الازدواج في الشطرة الثانية:

(فَالطَّيْفُ يُقْنِعُنَا، وَالذِّكْرُ يَكْفِينَا)

ويكشف لنا البيت قبل الأخير - (رقم 51) - عن عبقريّة بناء هذا النص الشعريّ، فلقد "بنى ابن زيدون قصيدته بناءً ... محكمًا، فجعل منه (رسالة) حقًّا، ووجهها منذ البداية وجهة لم تحد عنها، فتحققت لها وحدتها الموضوعيّة، ووحدتها النفسيّة."[53]

وما كان لهذا الخطاب أن ينتهي إلا بطلب الجواب:

وَفِـي الْجَـوَابِ مَتَـاعٌ إِنْ شَـفَعْتِ بِـهِ بِيضَ الأَيَادِي الَّتِي مَا زِلْتِ تُولِينَا

وحين يصل الخطاب إلى منتهاه، يأتي السلام كما هي عادة الرسائل:

عَلَيْـكِ مِنَّـا سَـلاَمُ اللهِ مَـا بَقِيَـتْ صَـبَابَةٌ بِـكِ نُخْفِيهَـا فَتُخْفِينَـا

وهذا مما فتح باب السؤال عما إذا كانت "صفة «الكاتب» في شخصية ابن زيدون تناوش صفة «الشاعر» على امتداد القصيدة؟"[54]

والحق أن ظاهرة الرسالة بارزة في إبداع ابن زيدون؛ "ففي المرحلة التي تلت ابتعاد ابن زيدون عن ولادة كان الشاعر أسير السجن، وأسير نكسة الحب

المضطرب، فكانت الرسالة التي يعبّر فيها عن عواطفه في إطار هذين الأسرين الرسالة النثرية والشعريّة...

يشير في إحدى قصائده التي وجهها من السجن إلى أبي الحزم بن جهور، إلى كثرة رسائله، قائلاً:

أَفـي الْعَدْلِ أَنْ وافَتْكَ تَتْرى رَسـائِلِي فَلَم تَتَّرِكْ وَضْعًا لَها فـي يَدي عَدْلِ

على أن دافعًا آخر مهمًّا حفّزه على نظم القصيدة – الرسالة؛ ذلك هو تعلقه بعمله الديواني، وحماسته لكتابة الرسائل."[55]

ولذلك كانت "الكتب تُنْفَذُ من إنشاء أبي الوليد إلى شرق الأندلس، فيقال: تأتي من إشبيليّة كتب هي بالمنظوم أشبه منها بالمنثور."[56]

وفي كلّ ذلك دلالة صادقة على أن المسلك التعبيريّ الأثير لدى ابن زيدون، في مرحلة التوتر التي تفجّرت فيها طاقاته الإبداعية بالمفارقات، كان مسلك القصيدة – الرسالة؛ حيث الامتزاج الإبداعي بين الشعري والنثري.

وثمّةَ ملاحظة أخيرة على القصيدة برمتها، تتعلق بمفارقة أسلوبيّة لها شأنها، ألا وهي: العناية بالضمائر، وإيثار اختيارها على حساب الأسماء، لدرجة غياب مرجعيّة الضمائر – غالبًا – عن ساحة الخطاب، واكتفاء الشعريّة بمعرفة المتلقي بها خارجيًّا. ألم يُصرّح شاعرنا ويقول:

لَسْـنَا نُسَـمّيكِ إِجْـلالاً وَتَكْرِمَـةً وَقَـدْرُكِ الْمُعْتَلِـي عَـنْ ذاكِ يُغْنِينَـا

إنه استغنى بالضمائر عن الأسماء، وإذا كان الاهتمام بالضمائر في النص الشعري قد يبدو "اهتمامًا شكليًّا بعنصر محدود في الصياغة. فإنّ المتأمل قد يفطن إلى أن هذا العنصر قد يفضي إلى بعض الأبعاد العميقة في دلالة النص؛ فهو يُطلعنا على الزاوية التي يؤثرها الشاعر باختيارها منطلقًا لعرض المعنى، ويبلور لنا جوانب رؤية الشاعر لما يتناوله من قضايا."[57]

وكما عرفنا أن النص في مجمله يطوف حول متناقضات ومفارقات وجوديّة، فإنه "في هذه الحلقة المُفْرغة التي تدور بمعاني التناقض، تفقد الأسماء وجودها الحقيقيّ، وتتبدّد كما تتبدّد الأوهام؛ لتخلفها الضمائر التي يحيا فيها الشاعر.

ونون الجمع هي العمود الذي تقوم عليه القصيدة من بدايتها:

أَضْحَى التَّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدَانِينَا وَنَابَ عَن طيبِ لُقيانا تَجافينَا

إلى نهايتها:

عَلَيْكِ مِنَّا سَلاَمُ اللهِ مَا بَقِيَتْ صَبَابَةٌ بِكِ نُخْفِيهَا فَتُخْفِينَا

وفيما بينهما يتقوّى الضمير، ويُبقى على الكيان الروحيّ للشاعر، يستروح فيه حقيقة المحبوبة، وقد ضُمَّت إليه، ويتشبث منه بساحل النجاة بعد أن فقد الثقة بالأسماء."[58]

(10)

بين بحتريّ المشرقِ وبحتريّ المغرب

"ويقول بعض أدبائنا إن ابن زيدون بحتريُّ زمانِنا، وصدقوا "

ابن بسّام

"وكان يُسمّى بحتريَّ الغرب؛ لحسن ديباجةِ لفظِه، ووضوحِ معانيه "

ابن نباتة

عُنيت غير دراسة بمعارضة قصائد ابن زيدون، ولا سيما **النونيّة**، وبيان أثر ابن زيدون فيمن جاء بعده*، بينما اهتمّت دراسات أخرى – مع ذلك – ببيان معارضة ابن زيدون في نونيته لمن قبله.**

بيد أن إشارات التناص تبدو "أكثر وضوحًا في قصيدة البحتري عن غيره من الشعراء"[59]؛ ولذلك يقول الصفدي – من القدماء –: "وقد عارضها الناس في حياته وبعد موته، ولم يقاربوها، وأظنّ أن ابن زيدون عارض بها البحتري في قوله:

يَكادُ عاذِلُنا في الحُبِّ يُغرينا فَما لَجاجُكَ في لَوْمِ الْمُحِبّينَا
نُلحى عَلى الوَجدِ مِن ظُلمٍ فَنَيدَنُنا وَجدٌ نُعانيهِ أَو لاحٍ يُعَنّينَا

ويقول الدكتور عبد الله التطاوي – من المحدثين –: "فمن الواضح أن ابن زيدون قد عارض البحتري في نونيته التي استهلّها بقوله:

يَكادُ عاذِلُنا في الحُبِّ يُغرينا فَما لَجاجُكَ في لَوْمِ الْمُحِبّينَا

ومع اختلاف طبيعة الموضوع لدى كلّ من الشاعرين يظل إعجاب ابن زيدون واضحًا حين أخذ من البحتري مقدمته، وبنى على أساس منها قصيدة كاملة تسير في نفس الاتجاه الغزليّ، بل تتخصص فيه، وطوّعها لتجربته الحقيقيّة، فأضاف إليها، وضخّم فيها، فكانت مفتاحًا لنونيّته المشهورة."[60]

"وهي ملاحظة صحيحة، غير أنها لا تُنقص يتيمة ابن زيدون الفريدة شيئًا من روعتها الأدبية؛ إذ استطاع فيها أن يحلّق بأجنحته الشعرية في آفاق الشعر العليا تحليقًا... وكأنما تجمعت في صدره كل أشعار الحنين التي قرأها للبحتريّ وغير البحتريّ من سابقيه وخالفيه...

ويتناول ابن زيدون من البحتري المعذّب قلبه قيثارتَه؛ ليتغنّى عليها حنينه وحب قلبه الملتاع، نافذًا في تضاعيف ذلك إلى نغمات وإرنانات تُكمل تعبيره، وتصويره لمأساته ومحنته."[61]

وإذا كان من الدراسات السابقة ما كشف أوجه الالتقاء الصوتي، واللفظي للنصّين من جانب، وأوجه المفارقة بينهما من جانب آخر*، فإن هذا المحور من

الدراسة ينصبّ على أوجه الالتقاء التي تتصل بالمفارقة موضوع الدرس، مركزّة التحليل على الأحد عشر بيتًا الأولى لنونيّة البحتري.

والملاحظ في الأبيات البحتريّة التي أثرت في النونيّة الزيدونيّة، أن المفارقة كانت موجهةً للحركة الدلاليّة فيها، حيث تقول المقدمة الغزليّة لنونيّة البحتري[62]:

يَكادُ عاذِلُنا في الحُبِّ يُغرينا فَما لَجاجُكَ في لَومِ الْمُحِبّينَا
نُلْحَى عَلى الوَجدِ مِن ظُلمٍ فَنَيدَنُنا وَجدٌ نُعانيهِ أَو لاحٍ يُعَنّينَا
إِذا زَرُودُ دَنَت مِنّا صَرائِمُها فَلا مَحالَةَ مِن زَورٍ يُوافِينَا
بِتنا جُنوحًا عَلى كُثبِ اللَّوى فَأَبى خَيالُ ظَمياءَ إِلاّ أَن يُحَيِّينَا
وَفي زَرُودَ تَبيعٌ لَيسَ يُمهِلُنا تَقاضِيًا، وَغَريمٌ لَيسَ يَقضينَا
مَنازِلٌ لَم يُذَمَّم عَهدُ مُغرَمِنا فيها، وَلا ذُمَّ يَومًا عَهدُها فينَا
تَجَرَّمَت عِندَهُ أَيّامُنا حِجَجًا مَعدودَةً، وَخَلَت فيها لَياليَنا
إِنَّ الغَواني غَداةَ الجِزعِ مِن إِضَمٍ تَيَّمنَ قَلبًا مُعَنّى اللُّبِّ مَحزونَا
إِذا قَسَت غِلظَةً أَكبادُها جَعَلَت تَزدادُ أَعطافُها مِن نِعمَةٍ لينَا
يَلومُنا في الهَوى مَن لَيسَ يَعذِرُنا فيهِ، وَيُسخِطُنا مَن لَيسَ يُرضينَا
وَما ظَنَنتُ هَوى ظَمياءَ مُنزِلَنا إِلى مُواتاةِ خِلٍّ لا يُواتينا

فنستشعر **المفارقة الموقفيّة** من رياح الوجد التي لا تأتي بما تشتهيه سفن الوجدان، من عناءٍ من حبيب، ومعاناةٍ من لاحٍ أو عاذل، وهما من آفات الحب كما ذكر ابن حزم في بابي الرقيب والواشي في كتابه طوق الحمامة.*

وحين تأتي الشعريّة بفعل القرب **(دنت)** تُسنده إلى الفاعل **(صرائمُها)**؛ مما يزرع التناقض المستقى من **المفارقة اللفظية** بين الفعل وفاعله في العلاقة الإسناديّة بينهما.

ويلتقي الخبري بالإنشائي عند الشاعرَيْن في إنتاج **المفارقة الموقفيّة**، حين نصل خبر ثنائية القضاء والتقاضي عند البحتري في بيته الخامس، بسؤال الدّهر عند ابن زيدون:

فَهَـلْ أَرَى الـدَّهْرَ يَقْضِـينَا مُسَـاعَفَةً فِيـهِ، وَإِنْ لَـمْ يَكُـنْ غِبًّـا تَقَاضِـينَا

ثم يتجلّى حضور **المفارقـة الزمانيّـة** حين ذكر العهد القديم بالمنازل، والأيام التي خلت، حتى تصل الصياغة إلى البيت:

إِنَّ الغَـواني غَـداةَ الْجِـزْعِ مِـنْ إِضَـمٍ تَـيَّمْنَ قَلْبًـا مُعَنّـى اللُّـبِّ مَحْزُونَـا

فيرتد البصر صوب صورة الرحيل في مطلع نونية ابن زيدون، فكلتا الصورتين في وقت الصباح:

ألا، وَقَـدْ حَـانَ صُـبحُ الْبَـينِ صَـبَّحَنَا حَـيْنٌ، فَقَـامَ بِنـا لِلْحَـيْنِ دَاعِينَـا
مَـنْ مُبْلِـغُ الْمُلْبِسِـينَا بِـانْتِزاحِهِمُ حُزنًـا مَـعَ الـدَّهرِ لا يَبْلَـى وَيُبْلِينَـا
أَنَّ الزَّمَـانَ الَّـذي مـا زالَ يُضْـحِكُنا أُنْسًـا بِقُـربِهِمُ، قَـدْ عَـادَ يُبْكِينَـا

ثم تأتي **المفارقة التصويريّة** التي قوامها تصوير التقاء أضداد الغواني؛ إذ تجمع بين قسوة الأكباد، ولين الأعطاف:

إذا قَسَـت غِلظَـةً أَكبادُهـا جَعَلَـت تَـزدادُ أَعطافُهـا مِـن نِعمَـةٍ لينَـا

ويعود اللوم مرة أخرى في هذه الدفقة الشعوريّة؛ ليتصل الآخر بالأول، فيقول إبداع البحتريّ:

يَلومُنـا فـي الْهَـوى مَـن لَـيسَ يَعـذِرُنا فيـهِ، وَيُسـخِطُنا مَـن لَـيسَ يُرضِـينَا
وَمـا ظَنَنـتُ هَـوى ظَمْيـاءَ مُنزِلَنـا إِلـى مُواتـاةِ خِـلٍّ لا يُواتِينـا

فيقرع سمع ابن زيدون، فيتردد صداه في قوله:

غِيظَ الْعِدا مِنْ تَساقينا الْهَوَى فَدَعَوا بِـأَنْ نَغَـصَّ، فَقَـالَ الـدَّهْرُ آمِينَـا
فَانْحَـلَّ مَـا كَـانَ مَعْقُـودًا بِأَنْفُسِـنَا وَانْبَـتَّ مَـا كَـانَ مَوْصُـولاً بِأَيْـدِينَا
وَقَـدْ نَكُـونُ، وَمَـا يُخْشَـى تَفَرُّقُنَـا فَـالْيَومَ نَحْـنُ، وَمَـا يُرْجَـى تَلاقِينَـا

معلنًا عن شخصية ابن زيدون المتميّزة في إبداع **مفارقة التناص** الخلاّقة، فلا تقف المعارضة عند حدود الاتفاق في بحر البسيط، وحروف الرويّ والوصل والرِّدف **(ينَا)**، وترديد بعض ألفاظ القافية، بل يتعدّى الأمر ذلك إلى التقاء بين مفارقات النصّين، لكنه – وإن كان التقاءً – لا يحمِل موافقة صياغيّة اتباعيّة، بقدر ما يحمِل مخالفة أسلوبيّة إبداعيّة، حافظت على خصوصيّة النصّ، وأسهمت في بناء المفارقة في إبداع ابن زيدون.

وللتدليل على ذلك بلغة الإحصاء الدقيقة، فإن الدرس يتخذ من الطباقات الواردة في النصين عينةً للمفارقة اللفظيّة القابلة للحصر والتعيين – على العكس من الأنواع الأخرى المتّسمة بالمراوغة التي تمنحها القدرة على التفلت من يد الدقة الإحصائيّة لانتشارها وعدم استقرارها – حيث من الواضح أن ابن زيدون قد فطن إلى ظاهرة الطباقات في الجزء الغزليّ من قصيدة البحتري وفاعليتها الأسلوبيّة، فحشد نونيّته بها.

والنظر الإحصائي في ذلك الجزء الغزليّ من نونيّة البحتري يكشف عن ورود بنية الطباق ستّ مرات في أحد عشر بيتًا؛ أي أن المعدل التكراري للبنية جاء كل بيتين بنسبة 55% تقريبًا. (انظر الجدول رقم 1)

أمّا في نونيّة ابن زيدون فقد وردت البنية اثنتين وعشرين مرّة في اثنين وخمسين بيتًا؛ أي أن المعدل التكراري لها كان بنسبة 43% تقريبًا. (انظر الجدول رقم 2)

وعلى ذلك نصل إلى نتيجة أن التكثيف الطباقيّ في نونيّة البحتري كان مؤثّرًا ومُوَجِّهًا للطباق في نونيّة ابن زيدون، وإن كان وروده في الأخيرة أكبر مساحة وأقل كثافة.

* * *

بيان بالطباقات الواردة في الجزء الغزليّ من نونيّة البحتري

دنت	صرائمها
تقاضي	يقضينا
غلظة	لينا
يلوم	يعذر
يسخط	يرضى
مواتاة	لا يواتينا

بيان بالطباقات الواردة في نونيّة ابن زيدون

التنائي	تدانينا
لقيانا	تجافينا
لا يَبلى	يُبلينا
يُضحكنا	يُبكينا
انحلّ	معقودًا
انبتّ	موصولاً
تفرّقنا	تلاقينا
ابتلّت	جفّت

غدت	كانت
سودًا	بيضًا
يقضينا	تقاضينا
سدرتها	زقّومًا
الكوثر	غسلينا
الظلماء	الصبح
يكتمنا	يفشينا
ذكرنا	ناسينا
يروينا	يظمينا
دان	دينا
أخذنا	تركنا
الدّنيا	الحشر
عزّ اللقاء	نلقاكم
مكتوبة	تلقينا

وبعد، فقد حملت هذه السطور قراءةً لنونيّة ابن زيدون، باعتبارها النصّ المفارق الذي حوى بين طيّاته العديد من المفارقات، محاوِلةً أن تُدليَ دلوَها وَسْطَ ما كُتبَ عنها، فيما يتصل بالمفارقة موضوع الدرس، جاهدةً أن تضيف إليها بما يمنحه النص من هِبَاتٍ دِلاليّةٍ تتجاوزُ أطرَ الأحاديّة، وتفتح أمام القرّاء في كلّ عصر آفاقًا واسعة من التذوق والمعايشة لمِنح الشاعر ومحَنه.

الهوامش

* قام الموسيقار المغربي أحمد البيضاوي بتلحين عدد من قصائد ابن زيدون وغنائها، وعلى رأسها النونية.

1- أبو النصر الفتح بن محمد بن خاقان: قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، إدارة المخطوطات والمكتبات الإسلامية بوزارة الأوقاف الكويتية: 152، مخطوط أصلي - ومطبعة الجوائب بالأستانة العليّة، صفر 1302هـ، ص59، و60.

2- ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: الدكتور إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت – لبنان، 1997م، ص362.

3 – تمام المتون في شرح رسالة ابن زيدون، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الفكر العربي، القاهرة، بدون تاريخ، ص13.

4 – الشوقيات: أحمد شوقي، تحقيق وتبويب، وضبط وتعليق: الدكتور علي عبد المنعم عبد الحميد، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى، القاهرة، 2000م.

5 – ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث – أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجًا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2002م، ص239. بتصرف.

* انظر: فاروق شوشة: أحلى عشرين قصيدة حب في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م، ص ص 192 – 200.

6 – ابن زيدون: ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق: الأستاذ علي عبد العظيم، تقديم ومراجعة: الدكتور محمد إحسان النص. مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الطبعة الثالثة، الكويت، 2004م، ص ص 167 – 173.

7 – الدكتور تمام حسّان: شاعريّة ابن زيدون في ضوء منهج مستحدث، مجلة الكتاب، اتحاد المؤلفين والكتاب العراقيين ببغداد، عدد خاص بالذكرى الألفيّة لميلاد ابن زيدون، العددان 11 – 12، الرباط، 1975م، ص110.

8 – الزوزني: شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، 1994م، ص163.

9 – السابق، ص170.

10 – شاعرية ابن زيدون في ضوء منهج مستحدث، ص116.

* للتوسّع في هذه النقطة انظر كتاب الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، الفصل الأول من الباب الرابع: من أصول الشعر العربي القديم: الأغراض والموسيقى. الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى 1997م، ص ص 324 – 357.

11 – الدكتور أحمد محمد عطا: نونية ابن زيدون بين التأثير والتأثر، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005م، ص95، و96.

12 – السابق ص102.

13 – الدكتور فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندريّة، 1997م، ص261.

14 – السابق، ص263.

15 – السابق، ص264.

16 – نونية ابن زيدون بين التأثير والتأثر، ص108، و109.

17 – الدكتور لطفي عبد البديع: الشعر واللغة: ورد في فصل بعنوان: «نونية الغربة»، الشركة المصرية العالميّة للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى، القاهرة، 1997م، ص67.

* وهو تجلٍ يختلف بالطبع عمّا نجده في الشعر الحديث والمعاصر الذي قد تُبنى فيه القصيدة كلها على هذا النمط من المفارقة فحسب، لكن ذلك لا ينفي حضوره في الشعر القديم على نحو من الأنحاء.

18 – خالد سليمان: المفارقة والأدب – دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى، عمان – الأردن، 1999م، ص33.

19 – النص الشعري وآليات القراءة، ص265.

20 – المفارقة والأدب، ص58.

21 – دكتور سعيد حسين منصور: التجربة الإنسانية في نونية ابن زيدون وشخصية الشاعر الأندلسي، دار المتنبي للنشر والتوزيع، 1984م، ص9.

22 – الشعر واللغة، ص66.

* انظر في مفهوم مفارقة النسق المتماثل: المفارقة والأدب، ص ص 50 – 53.

23 – د. أحمد هيكل: قصائد أندلسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1999م، ص40، و41.

24 – محمد أديب عبد الواحد جمران: المعجم في الأساليب الإسلامية والعربية، تصنيف، مكتبة العبيكان، الطبعة الأولى، الرياض 1999م، ص494، و495.

25 – النص الشعري وآليات القراءة، ص267.

26 – التجربة الإنسانية في نونية ابن زيدون وشخصية الشاعر الأندلسي، ص19.

27 – النص الشعري وآليات القراءة، ص268.

28 – السابق، ص269.

29 – السابق نفسه.

30 – في التراث والشعر واللغة – ورد في فصل: الإيقاع الموسيقي في شعر ابن زيدون: الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة 1987م، ص145.

31 – الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه: إميليو جارثيا جوميث، ترجمه عن الإسبانية: الدكتور حسين مؤنس، دار الرشاد، الطبعة الأولى، القاهرة 2005م، ص37.

[32] - *Raymond K. Farrin: **THE NÛNIYYA OF IBN ZAYDÛN**: A Structural and Thematic analysis, Journal of Arabic Literature, XXXIV, 1-2, p:92.*

33 – التجربة الإنسانية في نونية ابن زيدون، ص30.

34 – الديوان، ص215.

35 – دروب النص، دراسات في الشعر الأندلسيّ: دكتور طارق سعد شلبي، دار النهضة العربية، القاهرة، 2006م، ص81، و82.

36 – قصائد أندلسية، ص 50.

37 – النص الشعري وآليات القراءة، ص276.

38 – الشعر واللغة، ص67.

39 – التجربة الإنسانية في نونية ابن زيدون وشخصية الشاعر الأندلسي، ص33.

40 – ياروسلاف ستيتكيفتش: صبا نجد، شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي، ترجمة: الدكتور حسن البنا عز الدين، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، 2004م، ص373. وانظر النص الأصلي:

***Jaroslav Stetkevych**: The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in The Classical Arabic. University of Chicago, Published 1993, p:195*

41 – النص الشعري وآليات القراءة، ص278.

42 – عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، 1986م، ج1، ص215.

43 – صبا نجد، ص373. وانظر النص الأصلي: *The Zephyrs of Najd, p:195*

44 – د. وهب رومية: شعر ابن زيدون في ميزان النقد، دورة ابن زيدون – الجزء الرابع، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الدورة التاسعة – قرطبة – أكتوبر، 2004م، ص145.

45 – صبا نجد، ص374. وانظر النص الأصلي: *The Zephyrs of Najd, p:196*

46 – الشعر واللغة، ص65.

47 – الذخيرة، ج1، ص 363، و364.

– * يتمحور مصطلح «**المعادل الموضوعي** ***objective correlative***" حول فكرة تجسيد المعنوي بالمادي، وقد صاغ هذا المصطلح "ت. س. إليوت في معرض حديثه عن مسرحية «هاملت"لشكسبير؛ إذ اتّهم المسرحيّة بالغموض بسبب رجحان كفة المشاعر (الوجدان/ الانفعالات) فيها على الأحداث الماديّة التي كان يمكن أن تجسّد تلك المشاعر... ومن ثمّ فإن إليوت كان يدعو ... إلى تحويل المشاعر المجرّدة إلى أشياء واقعيّة؛ إذ يقول إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن المشاعر فنيًّا هي إيجاد موقف أو سلسلة من الأحداث **والشخصيّات** التي تعتبر (المقابل) المادي لتلك العاطفة." د. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الثانية، القاهرة، 1997م.، ص53، و54.

* انظر على سبيل المثال: قصائد أندلسيّة، ص52، و53.

48 – صبا نجد، ص374، و375. وانظر النص الأصلي:

The Zephyrs of Najd, p:196,197

49 – الذخيرة، ج1، ص363.

50 – شرح ديوان المتنبي، ج2، ص141.

51 – شعر ابن زيدون في ميزان النقد، ص146.

52 – الشعر واللغة، ص69.

53 – شعر ابن زيدون في ميزان النقد، ص147.

54 – السابق نفسه.

55 – مبنى الرسالة في نثر ابن زيدون وشعره، ص22. والبيت في الديوان، ص350.

56 – الذخيرة، ج:1، ص337.

57 – دروب النص، ص57.

58 – الشعر واللغة، ص67.

* من أبرز الدراسات التي خُصّصت لرصد معارضات قصائد ابن زيدون كلّها:

- معارضات قصائد ابن زيدون: الدكتور عدنان محمد غزال، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، 2004م.

ومن الأبحاث التي خَصّصت لذلك الرصد جزءًا من دراستها:

- دروب النصّ، الفصل الرابع: الحوار النصّي – أصداء الأندلس في المسرح الشعري، قراءة في مسرحية الوزير العاشق، ص ص 139 – 174.
- ابن زيدون في الأدب العربي المعاصر بين الدارسين والمبدعين، أربع عتبات إلى ابن زيدون: ورد في: العتبة الثالثة: مستويات من التواصل، ص ص 249 – 276.

** من أبرز الدراسات التي خُصّصت لرصد معارضة ابن زيدون لمن قبله:

- نونيّة ابن زيدون بين التأثير والتأثر، مرجع سابق. وكان معيار التناص في هذه الدراسة هو الإيقاع العروضي، بين الاتفاق في الوزن والقافية، أو الاتفاق في القافية دون الوزن، وكذلك الاشتراك في ألفاظ القوافي. ولمعرفة المزيد عن شعراء النونيّات الذين أثروا في ابن زيدون، انظر: فهرست شعراء النصوص النونيّة المختارة التي أثرت في ابن زيدون في القافية والبحر، ص335، وفهرست شعراء النصوص النونيّة المختارة التي أثرت في ابن زيدون في القافية دون البحر، ص336.

ومن الأبحاث التي خَصّصت لذلك الرصد جزءًا من دراستها:

- المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع: الدكتور عبد الله التطاوي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1988م، ص ص 249 – 266.

59 – نونيّة ابن زيدون بين التأثير والتأثر، ص31.

60 – المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، ص249.

61 – في التراث والشعر واللغة، ص144.

* انظر: المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، ص ص 249 – 252، وانظر: نونيّة ابن زيدون بين التأثير والتأثر، ص ص 31 – 33.

62 – نونيّة ابن زيدون بين التأثير والتأثر، ص169، والمعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، ص239.

* انظر: ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والألاف، تحقيق: أبو المنذر سعد كريم الفقي، دار ابن خلدون، الإسكندرية، 1996م، ص ص 67 – 81.

هذا وقد أثبت الدكتور محمد مفتاح تأثر ابن زيدون بابن حزم في بحثه: وجهة نظر في غزل ابن زيدون، مجلة الكتّاب، ص ص 333 – 348.

المصادر والمراجع

– إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى 1997م.

– أحمد شوقي: الشوقيات، تحقيق وتبويب، وضبط وتعليق: الدكتور علي عبد المنعم عبد الحميد، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى، القاهرة، 2000م.

– أحمد عادل عبد المولى: بناء المفارقة، دراسة نظرية تطبيقية، أدب ابن زيدون نموذجًا، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2009م.

– أحمد محمد عطا: نونية ابن زيدون بين التأثير والتأثر، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005م.

– أحمد هيكل: قصائد أندلسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1999م.

– إميليو جارثيا جوميث: الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه، ترجمه عن الإسبانية: الدكتور حسين مؤنس، دار الرشاد، الطبعة الأولى، القاهرة 2005م.

– ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: الدكتور إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت – لبنان، 1997م.

– تمام حسّان: شاعريّة ابن زيدون في ضوء منهج مستحدث، مجلة الكتاب، اتحاد المؤلفين والكتاب العراقيين ببغداد، عدد خاص بالذكرى الألفيّة لميلاد ابن زيدون، العددان 11 – 12، الرباط، 1975م.

– ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والألاف، تحقيق: أبو المنذر سعد كريم الفقي، دار ابن خلدون، الإسكندرية، 1996م.

– خالد سليمان: المفارقة والأدب – دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى، عمان – الأردن، 1999م.

– خليل بن أيبك الصفدي: تمام المتون في شرح رسالة ابن زيدون، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الفكر العربي، القاهرة، بدون تاريخ.

– الزوزني: شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، 1994م.

– ابن زيدون: ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق: الأستاذ علي عبد العظيم، تقديم ومراجعة: الدكتور محمد إحسان النص. مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الطبعة الثالثة، الكويت، 2004م.

– سعيد حسين منصور: التجربة الإنسانية في نونية ابن زيدون وشخصية الشاعر الأندلسي، دار المتنبي للنشر والتوزيع، 1984م.

– شوقي ضيف: في التراث والشعر واللغة – ورد في فصل: الإيقاع الموسيقي في شعر ابن زيدون، دار المعارف، القاهرة 1987م.

– طارق سعد شلبي: دروب النص، دراسات في الشعر الأندلسيّ، دار النهضة العربية، القاهرة، 2006م.

– عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، 1986م.

– عبد الله التطاوي: المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1988م.

– عدنان محمد غزال: معارضات قصائد ابن زيدون، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، 2004م.

– فاروق شوشة: أحلى عشرين قصيدة حب في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م.

– فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندريّة، 1997م.

– لطفي عبد البديع: الشعر واللغة، الشركة المصرية العالميّة للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى، القاهرة، 1997م.

– محمد أديب عبد الواحد جمران: المعجم في الأساليب الإسلامية والعربية، مكتبة العبيكان، الطبعة الأولى، الرياض 1999م.

– محمد حسن عبد الله: ابن زيدون في الأدب العربي المعاصر بين الدارسين والمبدعين، أربع عتبات إلى ابن زيدون، دورة ابن زيدون، الجزء الرابع، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الدورة التاسعة – قرطبة – أكتوبر، 2004م.

– محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الثانية، القاهرة، 1997م.

– محمد مفتاح: وجهة نظر في غزل ابن زيدون، مجلة الكتّاب، اتحاد المؤلفين والكتاب العراقيين ببغداد، عدد خاص بالذكرى الألفيّة لميلاد ابن زيدون، العددان 11 – 12، الرباط، 1975م.

– ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث – أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجًا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2002م.

- أبو النصر الفتح بن محمد بن خاقان: قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، إدارة المخطوطات والمكتبات الإسلامية بوزارة الأوقاف الكويتية: 152، مخطوط أصلي – ومطبعة الجوائب بالأستانة العليّة، صفر 1302هـ.
- وهب رومية: شعر ابن زيدون في ميزان النقد، دورة ابن زيدون – الجزء الرابع، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الدورة التاسعة – قرطبة – أكتوبر، 2004م.
- ياروسلاف ستيتكيفتش: صبا نجد، شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي، ترجمة: الدكتور حسن البنا عز الدين، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، 2004م.

- Raymond K. Farrin: THE NÛNIYYA OF IBN ZAYDÛN: A Structural and Thematic analysis, Journal of Arabic Literature.

- Jaroslav Stetkevych : The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in The Classical Arabic. University of Chicago, Published 1993.