مجلة

الجمعية العلمية السعودية للغة العربية

مجلة – علمية – محكمة

رقم الإيداع : (١٤٢٩/٣٣٠٢هـ بتاريخ ١٤٢٩/٦/٧هـ)
الرقم الدولي المعياري (ردمد): ٤١٥٥ - ١٦٥٨

كل بحث نشر في المجلة
يعبر عن رأي صاحبه

بسم الله الرحمن الرحيم

أسرة المجلة

المشرف العام على المجلة، رئيس مجلس إدارة الجمعية:

- د. أحمد بن محمد العضيب

رئيس التحرير، رئيس اللجنة العلمية في الجمعية

- أ. د. عبدالرحمن بن محمد العمار

أعضاء هيئة التحرير:

- أ. د. وليد بن إبراهيم قصّاب
- أ. د. عبدالرحمن بن عثمان الهليل
- أ. د. صالح بن ناصر الشويرخ
- أ. د. سليمان بن عبدالعزيز العيوني
- د. سعود بن عبدالله آل حسين
- د. سليمان بن سليمان العنقري

أمانة التحرير:

- د. علي بن موسى آل شبير
- د. أحمد بن محمد هزازي

طبيعة المجلة:

- مجلة الجمعية العلمية السعودية للغة العربية.
- مجلة علمية محكمة.
- تُعنى بعلوم اللغة العربية وآدابها.
- تنشر البحوث والدراسات العلمية المحكّمة.
- دورية نصف سنوية، تصدر بداية السنة الهجرية ومنتصفها.

شروط النشر:

- أن يكون البحث في علوم اللغة العربية وآدابها.
- أن يكون مكتوبًا على مقاس ورق (A 4).
- أن يتّسم بالجِدّة والابتكار مع الأصالة وسلامة الاتجاه.
- أن يلتزم البحث بالسلامة اللغوية، والدقة في التوثيق والتخريج.
- أن يقدم الباحثُ نسختين حاسوبيتين من بحثه: إحداهما بصيغة (الوورد) متضمنة اسمه الرباعي وجهة عمله، والأخرى بصيغة (البي دي إف) مجردة من اسم الباحث ، وملخّصاً باللغة العربية لا يزيد على صفحة.
- أن يلتزم الباحث بعدم نشر بحثه المقدم إلا بعد موافقة هيئة التحرير.
- أن يوقع الباحث إقراراً يتضمن امتلاكه لحقوق الملكية الفكرية للبحث كله.
- أن تكون الهوامش أسفل كل صفحة.
- ألا يكون البحثُ، كله أو بعضه- منشوراً، أو مقدّماً للنشر في مجلة أخرى.
- لا تلتزم المجلة بإعادة البحوث المنشورة وغير المنشورة إلى أصحابها.

المراسلات:

تكون المراسلات باسم:

رئيس تحرير المجلة العلمية للجمعية العلمية السعودية للغة العربية.

على عنوان الجمعية:

العنوان البريدي على الشبكة: arabic1429@gmail.com

العنوان البريدي: المملكة العربية السعودية

الرياض: 1432 – ص.ب. 5762 (الجمعية)

الهاتف: ٢٥٨٥٥٨٩ /٠١١ – الناسوخ: ٢٥٨٥٥٩٠ /٠١١

(للاستفسار عن الاشتراك في المجلة يمكن المراسلة عن طريق العنوان السابق).

ضَاديَّة ابن زيدون (ت ٤٦٣هـ) دراسة في البنى الدَّلاليَّة[١]

إعداد / د. خلود بنت عبد اللطيف الجوهر

الأستاذ المساعد في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

كلية الشريعة والدراسات الإسلامية بالأحساء - قسم اللغة العربية

(١). تقدمت به للمجلة في تاريخ ١٤٣٧/١٠/١٨ هـ، وقبل للنشر في تاريخ ١٤٣٨/١/٢٢هـ.

(بحث ممول من عمادة البحث العلمي بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية)

ضَاديَّة ابن زيدون

دراسة في البنى الدلالية

مُلخَّص بَحث

جمعتْ بين ابن زيدون وابن عبدوس صداقةٌ استمرت سنوات طوال ثم فسدت تلك العلاقة بسبب ولاَّدة بنت المستكفي، فأوغر ذلك صدر ابن زيدون وأثار حفيظته، وحاول أن يكظمَ غيظه وألا يفقد صديقه دفعة واحدة إلا أنَّه لابدَّ للمصدور من أن ينفثَ؛ فكانت هذه القصيدة التي تمثِّل منعطفًا مائزًا في علاقة ابن زيدون بصاحبه، كما تعد نافذةً إبداعيةً جديدةً تفتَّقت من خلالها عبقرية أخرى لابن زيدون؛ إذ جاءت من بعدها الرسالة الهزلية التي بلغ فيها الإبداع النثري قمته، والغضب أوجه وغايته.

تمثِّل هذه القصيدة النفثة الأولى التي تزاوجت فيها عاطفة الغضب مع براعة الاختيار للأدوات الفنية المعبّرة عن ذلك؛ فقد دبَّج الشاعر هذا النَّصّ تدبيجًا ميَّزه عن غيره من النصوص الأخرى، إذ اغتنى فيه النص غناءً دلاليًّا بالنظر إلى طبيعة المقاصد التي قادت إلى النظم فيه، فحاولتُ في هذه الدراسة الكشف عن الثراء الدلالي بالوقوف على ثلاث بنى، وهي: البنية المعماريَّة، والبنية المعجميَّة، والبنية التَّصويريَّة.

إنَّ نسيج هذه البنى الداخلي اعتمد على جملة من الأدوات البلاغيَّة والفنيَّة والجماليَّة التي حقّقت له وجوده الشعري الماتع؛ مما حفزني لدراسة هذا النَّصّ وإعطائه قدرًا من العناية العلميَّة تليق بسمو التعبير فيه لفظًا وتركيبًا وأسلوبًا وخيالاً وتصويرًا، لعلَّ ذلك يضيف لبنةً جديدةً إلى الدراسات العديدة التي تناولت شعر ابن زيدون.

الكلمات الدالة المفتاحية:

ابن زيدون، البنية المعمارية، البنية المعجمية، البنية التصويرية.

مُقدِّمة :

الحمد لله والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى آله وصحبه وسلم، وبعد:

فالشّعر العربي كنز مثقل بالدرر، فيه قصائد مليئة بالأحداث والخبر، فمنهم من يرجو لذنبه أن يغتفر، وآخر يصف ما يراه من سماء وأرض ومطر، وآخر يصف ما ألمَّ به من مرارة الوجد وكيف صبر؟ وآخر يصف ممدوحه بشمس الأفق والقمر، وآخر يرمي خصمه بأنواع من الشَّرر، إلى غير ذلك مما ليس ينحصر، والنقد يرجو وينتظر.

وبعد التأمُّل في الكنز والنَّظر رأيت (ضاديَّة ابن زيدون) التي تستعر؛ إذ لحقه من صاحبه (ابن عبدوس) الضرر، فجيَّش تلك الضاديَّة بالنذر، أبعد الله عني وعن المتلقي تلك الأصناف من البشر، ورزقنا الله بخير منهمر.

على الرغم من أنَّ ابن زيدون حظي باهتمام واسع من قبل النقاد والباحثين إلا أنَّه بعد تصفُّح لما حوته المكتبة العربية وما نشرته الشبكة العنكبوتية من دراسات وبحوث، لم أجد مَن تناول قصيدة (الضادية)[1] بذات الرؤية التي أنشدها، وجُلّ ما وجدته من دراسات يمكن تصنيفها إلى صنفين:

الأول: كتب وبحوث ومقالات يعرض فيها أصحابُها مكانة ابن زيدون في عصره، وعلاقته بولاَّدة، ومنزلته الشّعرية بصفةٍ عامةٍ.

الثاني: بحوث ومقالات تناولت شعر ابن زيدون أو رسالتيه بالدرس والتحليل، إلا أنَّ أغلبها سلطت الضوء على نونيته الشهيرة، وعلى رسالتيه (الهزلية والجدية)[2].

وقد جمع الدكتور عدنان محمد غزال عنوانات تلك الدراسات بين دفتي كتابه (مصادر دراسة ابن زيدون)، ومن هذه الدراسات على سبيل المثال لا الحصر:

- فنية التعبير في شعر ابن زيدون، د. عباس الجراري، الدار البيضاء، ١٩٩٧م.
- ابن زيدون تحت أضواء التحليل النفسي، د. ممدوح حقي، مجلة الكتاب، اتحاد المؤلفين والكتاب العراقيين، العددان ١١-١٢، تشرين الثاني- كانون الأول، ١٩٧٥م.

(١) في نهاية البحث نص القصيدة، ومطلعها: أثرتَ هزبْرَ الشّرَى، إذْ ربضْ** ونبّهْتَهُ، إذْ هدا فاغتمضْ.

(٢) منها على سبيل المثال لا الحصر: الانسجام النصي في الرسالة الهزلية لابن زيدون، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، ربعية بن مخلوف، رسالة مرقونة، ٢٠٠٨-٢٠٠٩م، والرسالة الهزلية: الوجه الآخر لابن زيدون، آدي ولد آدب، مجلة (أندلس- مغرب) جامعة قادس الإسبانية،٢٠١٠م، وتجليات التناص في الرسالة الجدية لابن زيدون، إبراهيم منصور الياسين، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج٤٢، ع٣، ٢٠١٥م، وملامح الإبداع في الشعر الأندلسي: قصيدة ابن زيدون: «أضحى التنائي بديلاً من تدانينا» نموذجًا، د. أحمد محمد محمود سعيد، مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، السنة الخامسة، ع٩، ١٤٣٧هـ.

• ابن زيدون محاولة لإعادة النظر في دراسة شخصيته وشعره، د. محمد رضوان، مجلة الكتاب، اتحاد المؤلفين والكتاب العراقيين، العددان ١١-١٢، تشرين الثاني- كانون الأول، ١٩٧٥م.

• ولاَّدة وأثرها في حياة ابن زيدون، عرض وتحليل: د. شكري فيصل، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ج٣، رجب ١٣٩٦هـ/ يوليو ١٩٧٦م.

ولا مرية في أنَّ هذا البحث سيستضيء -بإذن الله- بتلك الجهود السابقة، ولكنَّه سيختلف عنها في أنَّه سيتناول قصيدةً واحدةً تناولاً خاصًا؛ إذ تتميز ضاديَّة ابن زيدون بطاقة جمالية قوية، تجعلها في مصاف النّصوص الشعريَّة الأكثر تمثيلاً لشاعرية ابن زيدون؛ لذلك فهي تنفتح على قراءات متعددة ومداخل تحليلية متباينة.

وسأُلج عالم ضادية ابن زيدون من خلال المدخل الدلالي؛ لأنَّ القصيدة مثقلة دلاليًا، بحكم انتمائها إلى غرض العتاب الذي تتداعى فيه صنوف اللوم وتتوالد فيه المعاني، ومعلوم أنَّ مبحث الدلالة مبحث عابر للتخصصات النقدية، فهو موضوع المعجم والبلاغة والدلاليات والسيميائيات ونظريات الحجاج واللسانيات والتداوليات والتأويليات وغيرها؛ إذ يعالجه كل تخصص علمي من الزاوية التي تهمه وتشغله.

ولما كان الهم هنا منصبًا على دراسة القصيدة في ضوء البنى الدلالية، فإني لن أخوض في الإشكالات النظرية للدلالة، وما يستتبعها من استفاضات تأريخية مقارنة، وإنما العناية صوب التدليل على مسألة واحدة تتجه رأسًا إلى العلاقات الممكنة بين البنى والدلالة.

إنَّ النظريات اللغوية تتفق على "أنَّ المتكلم، حين ينتج متواليات لغته، ينطلق من تمثيلين: تمثيل صوتي وتمثيل دلالي، ويعكس التمثيل الصوتي الكيفية التي تؤدى بها الجملة صوتيًا، ويعكس التمثيل الدلالي ما تفيده من معنى"[1]، غير أنَّ المعنى لا يقدم دفعة واحدة من غير تنظيم أو تنسيق، بل إنَّه يفرغ في النص أو القصيدة إفراغًا ينضبط إلى السيرورة الدلالية التي تتحكم في توزيع المعنى بحسب ترتيبه النصي وانتظامه البنائي؛ أي ما يجب أن يكون في المقدمة فالعرض ثم الخاتمة.

وهذا ما يدفعني إلى الحديث عن البنى الدلاليَّة التي تعني أنَّ الدلالة تتوزع في النص الشعري على شكل بنى دائرية تحتفظ لنفسها بطابع الاستقلالية، كما تتفاعل فيما بينها لتسهم في صياغة نسيج نصي رائق وناجع، وليست لفظة البنية أو البنى بدعًا من الألفاظ، وإنما هي مصطلح معروف في الاتجاه البنيوي الذي نسب إليها، فضلاً عن أنَّه متداول في تراثنا النقدي.

(١) مدخل إلى الدلالة الحديثة، ٩.

ويكفي أن أشير إلى رصد إدريس الناقوري لهذا المصطلح في كتاب (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر، فيقول: «البنية لغة مصدر بنى، وبنى أصل واحد يدلُّ على بناء الشيء بضم بعضه إلى بعض، والبنية تجمع على بُنى أو بِنى، تبعًا لحركة البناء في المفرد، والبناء: وضع شيء على شيء على صفة يراد لها الثبوت والدوام، وتتضمن البنية في الاصطلاح معنى التركيب والترتيب، وفي (نقد الشعر) يذكر قدامة لفظة بنية في ثلاثة مواضع»[1].

وفي ضوء ما سلف، فإنَّ الدراسة الدلالية لضادية ابن زيدون تجنح إلى الوقوف على تلك البنى؛ لذلك جعلتُ هذه الدراسة مُكوَّنةً من مُقدِّمة وتمهيد وثلاثة مباحث، أمَّا التمهيد ففيه تناولتُ حياة ابن زيدون بإيجاز، وعلاقته بولَّادة وصراعه مع ابن عبدوس، ثم جاءتْ المباحث الثلاثة مبينةً البنى الدلاليَّة لضادية ابن زيدون:

المبحث الأوَّل: البنية المعماريَّة

المبحث الثَّاني: البنية المعجميَّة.

المبحث الثَّالث: البنية التَّصويريَّة.

وختمتُ بخاتمة رصدتُ فيها أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة، أسأل الله العون والتوفيق.

(١) المصطلح النقدي في نقد الشعر: دراسة لغوية تاريخية نقدية، ٧٦.

التمهيد:

نبذة عن حياة الشاعر:

هو أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن أحمد بن غالب بن زيدون المخزومي الأندلسي القرطبي، ذو الوزارتين، كان من أبناء الفقهاء بقرطبة، بارعًا في أدبه، وقد تبوَّأ ابن زيدون مكانة عالية في الأدب الأندلسي، حتَّى عُدَّ حامل لواء الشِّعر في عصره[١]، نشأ في مدينة (قرطبة) وارفة الظلال، بديعة الجمال. وكان ابن زيدون نابغًا حيث أسهم في تأسيس الدولة الجهورية بقرطبة، وتولَّى فيها أعلى المناصب، وكان حاضر الجنان، واسع الميدان، آية ذلك عندما كان قائمًا على جنازة بعض حرمه يعزونه، فلم يجب رجلاً منهم بما أجاب به آخر[٢].

جاء في سير أعلام النبلاء أنَّ ابن زيدون «كانَ غَايَةَ مَنثُوْر وَمنظوم، وَخَاتمَةَ شُعَرَاء بَنِي مَخْزُوْم، أَحَدَ مَنْ جرَّ الأَيَّام جراً، وَفَاق الأَنَام طُرّاً، وَصرَّف السُّلْطَانَ نَفعاً وَضرّاً، وَوَسَّع البيَانَ نَظماً وَنثراً، إِلَى أَدب مَا للبحر تدفُّقُه، وَلاَ للبدر تَأَلُّقُه، وَشعر لَيْسَ لِلسِّحر بيَانُه، وَلاَ لِلنجوم اقتِرَانُهُ...، توفِّي في رَجَب سنة ثلاثٍ وستين وأربع مئَّة»[٣].

تعلّق قلب ابن زيدون بولاَّدة بنت المستكفي (ت ٤٨٤هـ)[٤]، وهام بها «أيام خدمته لبني جهور، وتوثقت علائقه بها مدة من الزمن، ونظم في حبها طائفة من أروع قصائده»[٥]، بل «كان شعر الحب عند ابن زيدون من أهم أغراضه الشعريَّة إذ كان بارعًا في هذا المجال، لم يجاره فيه أحد من أدباء الأندلس، لا ممن سبقه ولا ممن لحقه...، وكانت ولادة بنت المستكفي قطب الرحى فيه"[٦]، وكانت تتسم بالتيه والدلال، تقول في ذلك [٧]:

أنا والله أصلح للمعالي وأمشي مشيتي وأتيه تيها

إنَّ ذاك النبوغ لابن زيدون في السياسة، وتلك السيادة على قلب ولادة هما اللذان

(١) ينظر: سير أعلام النبلاء، ٢٤٠/١٨.

(٢) ينظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ٣٣٩/١.

(٣) سير أعلام النبلاء، ٢٤٠/١٨، ٢٤١.

(٤) ولاّدة بنت محمَّد هو المستكفي بن عبد الرَّحمن، كانت فريدة زمانها، اشتهرت بأخبارها مع الوزيرين ابن زيدون وابن عبدوس، كان بيتها مثابة للأدباء والشعراء، في شعرها رقة وعذوبة إلا الهجاء منه، توفيت في قرطبة. ينظر: الذخيرة، ٤٢٩/١، والوافي بالوفيات، ٢٦٢/٢٧، وشاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، ٢٢٤.

(٥) دولة الإسلام في الأندلس، ٢/ ٤٢٦.

(٦) في الشعر العربي الأندلسي والمغربي، ١٣١.

(٧) الذخيرة، ٤٢٩/١.

ألهبا صدور الحاقدين، فكادوا له كيدًا؛ فهوت تلك السيادة بسبب منافسه ابن عبدوس[١] (ت ٤٧٢هـ) عليها، فأوغر ذلك صدر ابن زيدون، وحاول أن يكظمَ غيظه وألا يفقد صديقه فكتب له قصيدة عتاب ثم كتب الرسالة الهزلية التي تعدُّ «أشهر رسالة أندلسية في موضوع السخرية التهكميّة»[٢]، ولا غرو في ذلك فالعاطفة عاصفة، لكن ابن عبدوس وبقية الحاقدين استطاعوا أن يحيكوا له مؤامرة على إثرها زجَّ به إلى السجن.

لقد شهد كلّ من أرَّخ للشاعر بعُلُوِّ كعبه في الصناعة الشعريَّة، ولم يبالغ ابن بسَّام حين عدَّ ابن زيدون بحتري زمانه[٣]، لكنه «يحسن ضرب الخواطر والمعاني القديمة أو الموروثة في عُملة أندلسية جديدة، فيها الفن وبهجة الشّعر، وما يفصح عن أصالته وشخصيته»[٤]، وله نونية مَشْهُورَة مطلعها [٥]:

أضحى التنائي بديلاً عَن تدانينا وآن من طيب دُنْيَانَا تلاقينا

هذه القصيدة سارت بها الركبان، إِلَى أَن أضحت محذورة «يُقَال: مَا حفظهَا أحد إِلَّا وَمَات غَرِيبًا»[٦].

أما إبداعه النثري فتمثل في رسالتيه الهزلية والجدية: «فالرسالة الهزلية تتصل بحياته العاطفية وما اشتملت عليه من حب ومنافسة، والرسالة الجدية تتصل بحياته السياسية وما رافقها من سجن واستعطاف»[٧].

تكالب على ابن زيدون غدر الصديق (ابن عبدوس)، وغدر الحبيبة (ولادة)، وكانت ثالثة الأثافي تلك الدسائس التَّي زجَّت به إلى السجن، وقد نال ابن زيدون من ابن عبدوس، الملقب (بالفأر)، وَفِي ذَلِك يَقُول ابْن زيدون:

أكرِم بولاَّدةٍ علقًا لمعتَلقٍ لَو فَرَّقت بَين بَيطارٍ وعطّارِ

(١) هو أبو عامر أحمد بن عبدوس، ولي الوزارة بقرطبة لأبي الحزم بن جهور، وكان صديقاً حميمًا لابن زيدون قبل هذه الخصومة. ينظر: رايات المبرزين وغايات الميزين، ٣٨، ونفح الطيب، ٤/ ٢٠٧، ٢٠٨.

(٢) أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ٢٣٤.

(٣) ينظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ٣٧٩/١.

(٤) ابن زيدون، ٤١.

(٥) الديوان، ١٤١.

(٦) الوافي بالوفيات، ٥٩/٧.

(٧) في الأدب الأندلسي،١٩٠.

قَالُوا أَبُو عامرٍ أضحَى يلمُّ بهَا قلتُ الفَراشةُ قد تَدْنُو من النَّار
أكلُ شهِيٌّ أصَبنا من أطايِبِهِ بَعْضًا وبَعْضًا صَفَحنا عَنهُ للفأر

ويرى د. إحسان عباس أنَّ حادثة الحب وحادثة السجن متشابهة؛ لذا فرضتا على ابن زيدون فجًّا واحدًا؛ إذ «في كلتيهما نرى ابن زيدون محتجبًا وراء المسافة، يكتب رسائل، محددة المعالم مرتبة الأفكار، متراوحة بين الاعتدال والثورة، مزودة بقوَّة الانتقاء اللفظي وحلاوة الجرس الموسيقي»[١]، بل يرى أبعد من ذلك «حتى إنك لو أطلقت على عظم ديوانه اسم (رسائل ابن زيدون) لما كنت بعيدًا عن الصواب»[٢].

وقد نبَّه أحد النقاد إلى اللحمة الفنية بين غرض الغزل والطبيعة عند ابن زيدون، مما أسهم في نضج تجربته الشعريَّة وامتيازها عن غيره من شعراء الغزل، فـ «أول ما نلحظه في غزله امتزاجه بوصف الطبيعة امتزاجًا عضويًّا، فالمرأة والطبيعة كانتا مصدرين للجمال في أبدع صوره، وابن زيدون مولع بالجمال ينساق إلى سحره حيثما وقعت عليه عينه، تستهويه العيون النجل والقدود المشوقة، كما تستهويه مشاهد الرياض الغناء والأشجار الباسقة والثمار الجنية والأنهار المتدفقة وسائر مشاهد الطبيعة. فالارتباط وثيق بين وصف الطبيعة ووصف المرأة، والحب والطبيعة هما نسيجا شعره، فمشاهد الطبيعة كانت تذكره بولَّادة، وغزله كان يستوحي من الطبيعة ما يذكره بمحاسن المرأة»[٣]، ويمكن القول إنَّ (وَلَّادة) في حبِّها وهجرها للشاعر كانت دافعة إلى وِلادة قصائد متميزة.

ومهما يكن من أمر، حسْبه ما قَالَه بعض الأدباء: «مَنْ لبس البياض، وتختم بالعقيق، وَقرأ لأبي عَمْرو، وتفقَّه للشَّافعيّ، وروى شعر ابن زيدون، فقد استكمل الظّرف»[٤].

(١) تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، ١٦٦.
(٢) السابق، ١٦٦.
(٣) ديوان ابن زيدون ورسائله، ١٢.
(٤) الوافي بالوفيات، ٥٩/٧.

المبحث الأوَّل/ البنية المعماريَّة:

تعد البنية المعمارية أو البناء المعماري من أهم العناصر التي تقوم عليها (نصّية) النَّصِّ الشعري في القديم أو الحديث؛ لأنَّها تتأسس على معيار الاتساق، الذي يعد واحدًا من المعايير الستة التي اعتبرها علم النَّصِّ مميزة للنصّية عن اللانصّية، وهي، بالإضافة إلى الاتساق، الانسجام، والمقصدية، والمقبولية، والسياق، والتناص[١].

ويقصد علماء النَّصِّ بالاتساق ترابط النَّصِّ وتناسقه دلاليًا، يقول محمَّد الأخضر الصبيحي شارحًا هذا الأمر: «بمعنى أن يعالج النَّصّ قضية معينة، أو يتكلم عن موضوع محدد، ويرى فان دايك أنَّ مجموعة من الجمل لا تدور حول موضوع ما، يصعب إيجاد روابط بينها، وبالتالي لا يمكن أن تكوّن نصًا»[٢].

وقد استعمل النقاد المحدثون اصطلاح البنية المعمارية أو البناء المعماري سواء في دراساتهم للشعر القديم أم في الشّعر الحديث والمعاصر، ويمكن أن يكون هذا التأثير نابعًا من قراءاتهم للبنيويين الغربيين، وأستدل في هذا الصدد بدراسة بنيوية للشعر خصّص صاحبها فصلاً كاملا للبناء المعماري، يقول: «المقصود بالبناء المعماري هندسة النَّصِّ الداخلية شعوريًا وفكريًا، من حيث تجلياتها فيما يتوزع إليه النَّصّ من مقاطع وسياقات تشكل بمجملها بناءً متماسكًا داخل النص الواحد ...، يرتبط مفهوم البناء المعماري بمفهوم الوحدة العضوية: فإذا كان البناء المعماري مشكلاً من حركة الإحساس والتفكير داخل النَّصِّ، فإنَّ الوحدة العضوية إنَّما تتأسس على ترابط الأحاسيس والأفكار وانتظامها فيما يسمى بالتحام أجزاء النظم»[٣].

تلتقي ضادية ابن زيدون ببقية القصائد التي تتمرد على تعدد الأغراض داخل القصيدة الواحدة، إذ تتجه القصيدة رأسًا إلى موضوعها دون استعانة بأغراض صغرى موطِّئة، وهذا لا يعني أنَّ القصيدة تستقل بحركة شعورية أو مضمونية واحدة، بل على العكس من ذلك أنَّها تحقق انتقالات شعورية ومضمونية داخل بنائها المعماري العضوي، وهذا ما سأحاول -بإذن الله- رصده في القصيدة.

يمكن تقسيم البنية المعمارية في ضادية ابن زيدون إلى أربعة مقاطع، حيث «يقوم البناء المقطعي على تشكيل القصيدة من عدة مقاطع متتابعة، وهذه المقاطع: هي عبارة عن وحدات شعرية مترابطة، حيث يقود كل مقطع منها إلى المقطع الذي يليه»[٤].

(١) مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، ٨١.

(٢) المرجع السابق، ٨٢.

(٣) القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، ١٦٧/١.

(٤) بنية القصيدة العربية في الجاهلية والإسلام، ٥١.

والمقاطع في الضادية، هي: زمن الإباء، وزمن الوفاء، وزمن الدَّاء، وزمن الدَّواء.

١- زمن الإباء:

لم يفتتح ابن زيدون قصيدته بافتتاح بعيد عن النَّصِّ، كما جرت عادة الشعراء العرب القدامى، وإنما هجم على موضوعه دون موطئات تحتاج إلى مزيد تأويل لفهم الصلات الدلالية الممكنة بين المقدمة والغرض، فجاءت قصيدته من نمط (الأغراض البسيطة) كما سمَّاها حازم القرطاجني في نصٍّ يميز فيه بين الأغراض البسيطة والمركبة. يقول: «والقصائد: منها بسيطة الأغراض، ومنها مركبة، والبسيطة مثل: القصائد التي تكون مدحًا صرفًا أو رثاءً صرفًا. والمركبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح»[١].

ولكل نمط من القصائد بابه الذي يسلس فيه ويتواءم، فميل الشعراء، ومنهم ابن زيدون، إلى الغرض البسيط الذي يستقل بموضوعه، يتواءم وسياق عدم الرضا وثقل النفس واضطراب الروح الذي من شأنه أن ينفر من تلوينات الكلام وانعطافاته؛ ولذلك فلا مجال للانشغال بصناعة التقديمات، في وقت ينشغل الذهن بعذابات الحبيب الخائن والصديق المتقلب، يقول ابن زيدون[٢]:

أثرتَ هزبْرَ الشّرَى، إذْ ربضْ ... ونبّهْتَهُ، إذْ هدا فاغتمضْ
وما زلْتَ تبسُطُ، مسترسلاً ... إليه يدَ البغْيِ، لمّا انقبضْ
حذارِ حذارِ، فإنّ الكريمَ ... إذا سيمَ خسفاً، أبَى ، فامتعضْ
فإنّ سُكُونَ الشّجاعِ النَّهُوسِ ... ليسَ بمانعِهِ أنْ يعضْ
وَإنّ الكَواكِبَ لا تُسْتَزَلّ ... وَإنّ المَقَادِيرَ لا تُعْتَرَضْ
إذا رِيغَ، فَلْيَقْتَصِدْ مُسْرِفٌ ... مساعٍ يقصِّرُ عنها الحفضْ
وهلْ واردُ الغمرِ، منْ عدّهِ ... يُقَاسُ بِهِ مِسْتَشِفُّ البَرَضْ؟
إذا الشّمْسُ قابلْتَهَا أرمداً ... فَحَظُّ جُفُونِكَ في أنْ تُغَضّ
أرَى كُلّ مِجْرٍ، أبَا عَامِرٍ ... يُسَرّ إذا في خَلاءٍ رَكَضْ

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ٣٠٥.

(٢) الديوان، ٥٨٢-٥٨٤.

أُعِيذُكَ مِنْ أنْ تَرَى مِنْزَعِي إذا وَتَرِي، بِالمَنَايَا، انْقَبِضْ
فإنّي ألِينُ لِمَنْ لانَ لِي وَأَتْرُكُ مَنْ رَامَ قَسْرِي حَرَضْ
وَكَمْ حَرّكَ العِجْبُ مِنْ حَائِنٍ فغادرْتُهُ، ما بِهِ مِنْ حبضْ

بدأ الشاعر بمطلع يوحي بالقوَّة، ولا غرو في ذلك «فإنَّ الشعر قفلٌ أوَّله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يُجوِّد ابتداء شعره؛ فإنَّه أوَّل ما يقرع السمع، وبه يستدلُّ على ما عنده من أول وهلة»[١]، وقد دلَّ أوَّل البيت على مراد الشاعر: (أثرت هزبر الشرى)، فالابتداء «يتضمن نواة دلالية مركزية، تنميها وتوسعها بقية الأبيات»[٢]، بل يمكن أن يعد عنوانًا للنص، إنَّه بيت ينبىء عن غرض القصيدة جملة ببراعة استهلاله، ملتزمًا بالشروط التي اشترطها النقاد في براعة الاستهلال، وهي: «أن يكون مطلع القصيدة دالاً على ما بنيت عليه، مشعرًا بغرض الناظم، من غير تصريح بل بإشارة لطيفة تعذب حلاوتها في الذوق السليم، ويستدلُّ بها على قصده، من عتب أو عذر أو تتصل ...»[٣]، فقد ابتدأ الشاعر بما يشبه الصرخة العالية أو الزفرة الحرَّى الجاهرة بالألم الذي اعتصر فؤاده وأثار حفيظته، فاستنهض فيه قوَّة الاعتراض وردّ الضيم الذي جثم على صدره وملأه غيظًا ومرارة، فأعلن الشاعر منذ الوهلة الأولى عن غرض قصيدته، ولئن أفصح المطلع عن أشياء إلا «أنَّه يحتفظ مقابل ذلك بأشياء مسكوت عنها؛ لعدم اتساع مساحة القول من جهة، ولربط المتلقي بالخطاب وشدّه إليه»[٤].

٢- زمن الوفاء:

ليس انتقال الشاعر من زمن الإباء -الذي برزت فيه ذات الشاعر في صورة الثائر القادر على رد الفعل الملائم لحجم الانتكاسة التي أصابته من صديق الأمس القريب- إلى زمن الوفاء ضعفاً أو فتوراً يدلّ على ذات غير قادرة على تحويل القول إلى فعل، ولكن هذا الانتقال هو استراتيجية ذكية من الشاعر لا تكاد تخرج عن الزمن السابق.

وأرى أنَّ هذا الزمن أقوى من سابقه؛ لأنَّه يبتعد عن الانفعالات التي قد تضر بهدف الشاعر وغايته من قصيدته عمومًا، حتى لا يقع في الدور كما يقول المناطقة، فيرد عليه ابن عبدوس بكلام مثله يوازي انفعالاته المرسلة، يستعمل الشاعر هنا استراتيجية أكثر إحراجًا لصاحبه؛ لأنَّها تعمد إلى التذكير بأشياء وقعت في الماضي

(١) العمدة في صناعة الشعر ونقده، ١/٣٥٠.
(٢) التأويلية العربية: نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، ٢٩٦.
(٣) خزانة الأدب وغاية الأرب، ١/٣٠.
(٤) التأويلية العربية: نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، ٢٩٦.

القريب، حيث كانا في صفاء ومودة، فهل يعد كل ذلك مجرد نفاق مصطنع يدل على حقيقة ابن عبدوس؟!

رغم إباء ابن زيدون ورفعته لم يثنه عن نصح صاحبه/ ابن عبدوس، ففي زمن الوفاء يجد المتلقي أنَّ موجة القوَّة قد هدأتْ، والنبش في ذاكرة الماضي قد حانتْ، من ذلك: (أين ذاك الوفاء، أين الذي كنت تعتد، ألم أضطلع ناهضًا، ألم تنش من أدبي...)، وكثرتْ الأساليب الإنشائية الموشَّحة بالاستنكار من صنيع ابن عبدوس، تلك الأساليب يشدُّ بعضها برقاب بعض؛ لتتماهى مع العتاب الموجع، فكأنَّي بالشاعر ينبش في ذاكرة صاحبه/ ابن عبدوس، حاملاً في طياته العلو والعزة لنفسه، معددًا فضائله التي يزهو بها على ابن عبدوس، وفي الأبيات تقابلات تنبئ عن تعاظم فخره بنفسه، حيث الحضور الواضح في هذا المقطع لابن زيدون، بينما كان حضور ابن عبدوس ثانويًا، وكان ابن زيدون متنكبًا عن الجمل القوية، ميَّالاً إلى شيء من اللين بغية تراجع ذلك الصاحب عن غيه، يقول في ذلك [1]:

أبَا عامرٍ، أيْنَ ذاكَ الوفاءُ ... إذِ الدّهرُ وسنانُ، والعيشُ غضّ؟
وَأينَ الذِي كِنْتَ تَعْتَدّ، مِنْ ... مصادقَتي، الواجبَ المفترضْ؟
تَشُوبُ وَأمْحَضُ، مُسْتَبْقِياً ... وهيهاتَ منْ شابَ ممّنْ محضْ !
أبنْ لي، ألمْ أضطلِعْ، ناهضاً ... بأعباء برّكَ، فيمنْ نهضْ؟
ألَمْ تَنْشَ، مِنْ أدَبي، نَفْحَة ... حسبْتَ بهَا المسكَ طيباً يفضّ؟
ألَمْ تَكُ، مِنْ شِيمَتي، غَادِياً ... إلى ثُرَعٍ، ضَاحَكَتْها فُرَضْ؟
ولولا اختصاصُكَ لمْ ألتفتْ ... لحالَيْكَ: مِنْ صِحّة أوْ مَرَضْ
ولا عادَني، منْ وفاءٍ، سرورٌ ... وَلا نَالَني، لِجَفَاءٍ، مَضَضْ
وَلكِنْ يَعِزّ اعْتِصَارُ الفَتَى ... إذا البَارِدُ العَذْبُ أهْدَى الجَرَضْ

لقد زخرت الأبيات السالفة بأسلوب الاستفهام الموظف بحرفية عالية وبراعة كبيرة، حيث استعمال (أين) و (ألم) اللتين تفرضان على السامع/ ابن عبدوس الإجابة، وإنْ كانت بكيفية صامتة، تلك الإجابة التي تعري ذات صاحبها وتكشف عن نذالته وخسته وتلونه الحربائي.

(١) الديوان، ٥٨٤-٥٨٦.

٣- زمن الدَّاء:

بعد أن تمكَّن الشاعر من زحزحة اعتقادات ابن عبدوس، وما يرتبط بِها من تجاهل لمعروف سابق كان بينهما، ينتقل الشاعر إلى زمن آخر هو زمن الدَّاء؛ ليظهر لصاحبه هول ما أقدم عليه هو وولادة.

يبوح ابن زيدون في زمن الدَّاء بصنيع صاحبه وحبيبته معًا، فصاحبه يعمد إلى شعره، ويحاول جاهدًا أن يتقرب إلى ولاَّدة، وقد توصل فعلاً إلى تحقيق مبتغاه، وولاَّدة تتنكَّر لما جمعهما سابقًا من ودٍّ ومحبَّة، يتجلَّى ذلك في قوله[1]:

عمدْتَ لشعري، ولمْ تتَّئِبْ ... تُعَارِضُ جَوْهَرَهُ، بِالعَرَضْ
أضَاقَتْ أسالِيبُ هَذا القَرِيضِ؟ ... أمْ قَدْ عَفَا رَسْمُهُ فَانْقَرَضْ؟
لعمرِي، لفوّقْتَ سهمَ النّضالِ ... وَأرسَلْتَهُ، لَوْ أصَبْتَ الغَرَضْ
وَشَمّرْتَ للخَوْضِ في لُجّة ... هي البحرُ، ساحلُها لمْ يخضْ
وَغَرّكَ، مِنْ عَهْدِ وَلاّدَة ... سَرَابٌ تَرَاءى ، وَبَرْقٌ وَمَضْ
تَظُنّ الوَفَاءَ بِهَا، وَالظُّنُونُ ... فِيهَا تَقُولُ عَلى مَنْ فَرَضْ:
هيَ الماءُ يأبَى على قابضٍ ... وَيَمْنَعُ زُبْدَتَهُ مَنْ مَخَضْ
ونبّئتُها، بعديَ، استحمِدَتْ ... بسرّي إليكَ لمعنى غمضْ

ومما زاد الألم في نفس ابن زيدون وضاعفه بوح ولاَّدة بسرِّه، حيث الدناءة والغدر، وزيف ودِّها، وإن صُنِّف صنيع (ولاَّدة) بابن زيدون بكيد النساء، فابن زيدون لديه كيد الشعراء؛ إذ يهرع إلى المقذع من الهجاء كما في المقطع الأخير من الضادية، وحقًّا ما قاله ابن زيدون: (وَغَرّكَ، مِنْ عَهْدِ وَلاّدَة)، إذ لم يصادف ابن عبدوس قلب ولاَّدة خاليًا ليتمكَّن كما قال المجنون[2](ت ٦٨هـ).

لا يتوانى الشاعر في كشف الغلط الذي وقع فيه ابن عبدوس على مدار القصيدة، وهو هنا يجلي له حقيقة ولاَّدة بوصفها امرأة لعوبًا لا يستقر في قلبها ودّ لأي شخص، وهو ما ينتج عنه بالضرورة أن تهجره ولاَّدة إلى غيره كلما سنحت الظروف وعنَّت مصالح أخرى في الأفق، فلن يجني منها ابن عبدوس إلا افتقاد صديق عزيز، جرَّاء غباء ألمَّ به.

(١) الديوان، ٥٨٦.

(٢) ديوان قيس بن الملوح، ٢١٩.

٤- زمن الدَّواء:

في الدَّواء يعلن ابن زيدون عن صموده وهنائه رغم كره المحبوبة له وفراقها مخالفًا بذلك سبيل المحبين؛ إذ عدم الهناء والحنين والألم والأنين أضحت سمة تسم كل من فارق حبيبًا، بينما ابن زيدون لم يصبح رهين الأنين والسهر، وتغدو ولاَّدة لا قيمة لها.

والسؤال هنا: ألم يرد في أشعار الشعراء أنَّ الحب تخور لأجله قوى القلب، فلا صبر ولا جلد حتى لليلة؟ أليس طيف الحبيب يؤرق؟ بل تذكُّره ترياق للمحبوب وأي ترياق؟! أليس الحب يصيب أو يكاد بالجنون على حدٍّ تعبير عمر بن أبي ربيعة[١](ت ٩٣هـ)، أليس ذنب الحبيب يغض الطرف عنه، ويغتفر، ولا يلقى له بال ولا حتَّى نظر؛ إذ محاسنه تأتي حشودًا أمام ذنبه الواحد كما يرى ابن نباتة[٢](ت ٧٦٨هـ)، ولِمَ لمْ يعد ابن زيدون صاحبه من الوشاة الأعداء، وليس من صفوف الأصدقاء؟ ألم يستمع ابن زيدون إلى النصيحة المشهورة في أنَّ الوشاة مفسدة للعلاقة وأيّ مفسدة كما قال الأعشى[٣] (ت ٧هـ) ؟! ولِمَ ختم ضاديته بهذا المقطع[٤]؟

أبَا عامرٍ ! عثرة فاستقِلْ ... لتبرِمَ، منْ ودّنا، ما انتقضْ
وَلا تَعْتَصِمْ، ضَلّة، بالحِجَاجِ ... وسيِّمْ، فربّ احتجاجٍ دحضْ
وَإلاّ انْتَحَتْكَ جُيُوشُ العِتَابِ ... مُنَاجِزَة، في قَضِيضٍ وَقَضّ
وأنذرْ خليلَكَ، منْ ماهِرٍ ... بطبّ الجنونِ، إذا ما عرضْ
كَفِيلٌ بِبَطّ خُرَاجٍ عَسَا ... جريءٌ على شقّ عرقٍ نبضْ
يُبَادِرُ بالكَيّ، قَبْلَ الضّمادِ ... وَيُسْعِطُ بالسّمّ لا بِالحُضَضْ
وأشعرُهُ أنّي انتخبْتُ البديلَ ... وأعلمهُ أنّي استجدْتُ العوَضْ
فلا مشربي، لقلاهُ، أمرَّ ... وَلا مَضْجَعي، لِنَوَاهُ، أقَضّ
وإنّ يدَ البينِ مشكورة ... لعارٍ أماطَ، ووصمٍ رحضْ

(١) شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي، ٢٨٥.
(٢) ديوان ابن نباتة، ٣١٢.
(٣) ديوان الأعشى الكبير: ميمون قيس، ١١٧.
(٤) الديوان، ٥٨٨-٥٨٩.

وحسبيَ أنّي أطبْتُ الجنَى لإبّانِهِ، وأبحْتُ النّفضْ
وَيَهْنِيكَ أنّكَ، يا سيَدِي غَدَوْتَ مُقَارِنَ ذاكَ الرّبَضْ

يصرِّح ابن زيدون بتجلُّده، وأنَّه غير مكترث ولا آبه، فلمْ تنتبْهُ وعثاء الحسرة ولا كآبة النفس بعد مفارقة الحبيبة له في الطريق، وتنكُّر ذاك الصديق، بل اختار في بيت متوازٍ، يتماهى وتوازن نفسه بعد الدَّواء، عندما قال[1]:

وأشعرْهُ أنّي انتخبْتُ البديلَ وأعلمهُ أنّي استجدْتُ العوَضْ
فلا مشربي، لقلاهُ، أمرَّ وَلا مَضْجَعي، لِنَوَاهُ، أقَضّ

والمتأمّل في زمن الدَّواء يجد أنَّ الشاعر لم يؤنث ولادة في معرض حديثه عنها، بل أتى بالمذكر فالضمائر في: (خليلك، أشعره، أعلمه) عائدة على ولاَّدة، مجرِّدًا إياها من صفة التأنيث أو الأنوثة، نكاية بها، بل إنَّ حضور المحبوبة كان حضورًا باهتًا، بل لم يصرِّح باسمها؛ ففي رواية (فعَّالَة) عدل عن ذكر اسمها إلى تسميتها على نفس الوزن الصرفي لاسمها، إمعانًا في تحقيرها، أومبالغةً في انتهاء ما بينهما، أوترفعًا عن ذكر اسمها، أليس هو القائل[2]؟!

لَسْنَا نُسَمِّيْكِ إجْلالاً وَتَكْرِمَةً وَقَدْرُكِ الْمُغْتَلِي عَنْ ذَاكِ يَغْنِينِا

وليته هنا سمَّاها، وخلع رداء الإجلال والتكرمة، إذ قدرها أرفع من أن يسمها بميسم الغدر والسراب والعار والوصم بَلَهَ الربض، حتى وإن كان القدر ضئيلاً لا تحظى بتلك الصفات جميعها.

وبعد أن فتح ابن زيدون لابن عبدوس الطريق مرة ثانية للعودة إلى ما كانا عليه من ودٍّ، ينكص ابن زيدون على عقبيه، وينهي القصيدة ببيت شديد الوقع على ابن عبدوس وولاَّدة معًا، كيف لا؟ وقد غدر به الصاحب والحبيبة، فلا يتوانى في عصفهما بأبيات عصفًا لعلَّه بذلك يشفي غليله من خليله وحبيبته في آن، إنَّ الانتهاء «قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكمًا: لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحًا له وجب أن يكون آخره قُفُلاً عليه»[3].

(١) الديوان، ٥٨٩.
(٢) السابق، ١٤٥.
(٣) العمدة، ٣٧٨/١.

في نهاية القصيدة نفث الشاعر من خلال أسلوب النداء (يا سيِّدي) سخرية لاذعة، إنَّه نداء عنيف، وإنْ ناده بـ (سيِّدي)، فالسيِّد هنا ليس للعظيم الذي ساد توقيرًا وإجلالاً، إنّها سخرية بقدر الألم والجراح الذي أصيب به فؤاده، من صاحبه وحبيبته، نهاية نفس مكلومة، وكبد مفجوعة، أين يكمن الهناء؟ بل كيف تصبح السيادة حينما يغدو مقارن - أكرم الله القارئ- ربض الحيوانات؟!

إنَّ طبيعة المفارقة هنا تكمن في أنَّ التعبير اللغوي يدلُّ على الإستحسان، ويكون المعنى المباشر قناعا يُخفى وراءه المعنى الخفي، فهنا يكمن التَّهكُّم والاستهزاء؛ إذ يرفض المتلقي المعنى المباشر لعدم تكافئه مع السياق[1].

وأتساءل: هل بهذا البيت شفت نفس ابن زيدون أو خففت غليانه؟ وإذا كان ذلك كذلك، فهل ينبيء ذلك البيت عن حمي وطيس المعركة، واشتداد أوارها لأجل ولاَّدة وجمالها؛ لذا أعقب تلك القصيدة برسالة نثرية هزلية موجهة لابن عبدوس؟

ويمكن وصف ضادية ابن زيدون أنَّها ذات تدوير دلالي؛ إذ مطلع القصيدة يتماهى والخاتمة في الدلالة، فقد استهلَّ ابن زيدون الضادية مخاطبًا ابن عبدوس بمطلع فيه من شجاعة ابن زيدون ما فيه؛ إذ صوَّر نفسه أنَّه الأسد الرابض: (أثرتَ هزبْرَ الشّرَى، إذْ ربضْ)، واختتمها مخاطبًا إياه بقوله: (غَدَوْتَ مُقَارِنَ ذاكَ الرّبَضْ) فالويل لمن أثار الهزبر، إنِّها خاتمة تتناغم مع مستهل القصيدة القوية، وتنسجم وصفات هزبر الشرى.

أنهى الشاعر البناء المعماري لأبياته، ولم تنته مأساته؛ إذ رسالتاه الهزلية والجدية آيتان على ذلك.

(١) ينظر: المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، ٢٠، ٢١.

المبحث الثَّاني/ البنية المعجميَّة:

بعد أنْ انتهيتُ من البنية المعمارية للقصيدة، سأدلف إلى تلافيف ذلك المعمار عبر بوابة البنية المعجمية؛ فالشاعر ينتقي ألفاظه من معجمه الخاص به الذي يمتاح منه مستمدًّا من مخزونه الثقافي والاجتماعي والبيئي، و«الشعر بناء، والكلمات ليست إلا لبنات هذا البناء، والشاعر المجيد بمثابة المهندس البارع يكون حظَّه من البراعة بمقدار استغلاله لكلِّ الإمكانات في تشييد بنائه، وتسخير كل ما يراه مناسبًا لتأسيسه وتأمين تماسكه، وبقدر ما يبرع الشاعر في تعامله مع الكلمات يكون حظه من الفن والشاعرية»[(١)].

كما أنَّ المعجم ليس لائحة طويلة من المفردات فحسب، ولكنه المدخل الكاشف عن هويَّة النَّصِّ وحقيقته، وإلى هذا الأمر يشير محمَّد مفتاح بقوله: «وهكذا، فإذا ما وجدنا نصًّا بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر فإنَّ مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناء على التسليم بأنَّ لكلِّ خطاب معجمه الخاص به، إذ للشعر الصوفي معجمه، وللمدحي معجمه، وللخمري معجمه ... فالمعجم؛ لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنَّها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها»[(٢)].

إنَّ ثمة مفردات شكَّلت ضادية ابن زيدون، وولَّدت البنية المعجمية المميزة لقصيدته؛ لأنَّ «اختيار المفردات في العمل الشعري يعد بالضرورة جزءًا من البنية الجمالية للعمل، ويدخل في علاقة معقدة مع مكوناته الأخرى، وهكذا يجب أن يقوم ويدرس من خلال وجهة نظر هذه المقصدية البنيوية»[(٣)]، وبعد قراءة متأنية للضادية قسمت البنية المعجمية إلى ثلاثة أقسام: المعجم الاسمي والمعجم الفعلي، وعلاقات المعجم.

١- المعجم الاسمي:

ألفيتُ المعجم الاسمي متضمنًا لمجموعة من الحقول الدلالية وفق ما ورد في المدونة، وقد جاء فيها:

١-١/ حقل الماء:

احتفى الشعراء أيما احتفاء بالماء وتنويعاته في منجزهم الشعري إما عن طريق

(١) المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، ٢٩.

(٢) تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ٥٨.

(٣) لسانيات النص: دراسة في انسجام الخطاب، ٢٤٩، ٢٥٠، نقلا من ج. موكاروفسكي، ٤٠.

الحقيقة أو المجاز، كما تحدث النقاد القدماء عن (مائية الشعر)[١]؛ أي عذوبته وتدفقه، وقسَّموا الشعراء بناءً على تحقق هذه المائية في أشعارهم.

يرتبط الماء في هذه القصيدة بالعذوبة والكثرة تارة، وبالغدر والعمق تارة أخرى، رغم أن الشاعر لم يأتِ بلفظة الماء صراحة، إلا مرة واحدة (هي الماء). وأتت مفردات الماء بصفته من حيث الكثرة والقلة: (الغمر/ البرض)، وتارة من حيث العذوبة والبرودة: (البارد العذب)، وتارة من حيث العمق والخطر (البحر).

وقد ارتبط العالم الرمزي للماء بولاَّدة، أليس الماء ولّادًا للحياة؟ وأليست (ولاَّدة) ولاَّدة للمأساة بعدما كانت ولاَّدة للحياة؟ لذلك، وصفها الشاعر تارة بأنَّها «هي البحر»[٢] الذي يصعب سبر أغواره والخوض في أعماقه لصعوبة أمواجه وعمق مداه، ووصفها تارة أخرى بأنَّها «هي الماء»[٣]، ليس من زاويته الإيجابية التي تربطه بالحياة والعطاء والتجدد، ولكن من زاويته السلبية التي يغدو معها مرادفًا للمخاتلة وعدم الاستقرار على حال واحدة.

أما عهد ولاَّدة فهو شبيه بها ومُشاكل لها؛ أي أنَّه ذو طبيعة مائية مثل طبيعتها، تمامًا كما قال الشاعر «سراب تراءى وبرق ومض»[٤]، وهي عبارة عميقة دلاليًّا ومختصرة لفظيًّا، إذ بدأ الشاعر بالسراب الذي تراءى قبل البرق الوامض للإشارة إلى المائية السلبية؛ لأنَّ معتقدًا قد يعتقد أنَّ ومض البرق مشعر بأمل الماء القريب، لكنَّه سيشك في هذا الترجيح الذي لا يهدف إليه الشاعر عندما يبادر بذكر «سراب تراءى»[٥].

وبالإضافة إلى ما تقدَّم، فإنَّ الشاعر ينتقد غريمه بطرف خفي؛ لأنَّ الذي يتراءى له السراب ويطمع في الماء إنَّما حاق به عطش شديد منعه من الرؤية السليمة، وهذا هو حال الغريم مع ولاَّدة، حيث لا يراها رؤية صحيحة.

وكل هذه المعاني المتصلة بحقل الماء تظهر في قول الشاعر[٦]:

وهلْ واردُ الغمرِ، منْ عدّهِ يُقَاسُ بِهِ مِسْتَشِفُّ البَرَضْ؟

(١) معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ٣٤٣.

(٢) الديوان، ٥٨٥.

(٣) المصدر السابق نفسه.

(٤) المصدر السابق نفسه.

(٥) المصدر السابق نفسه.

(٦) الديوان، ٥٨٥.

وَلكِنْ يَعِزّ اعْتِصَارُ الفَتَى إذا البَارِدُ العَذْبُ أهْدَى الجَرَضْ
وَشَمّرْتَ للخَوْضِ في لُجّةٍ هي البحرُ، ساحلُها لَمْ يخضْ
وَغَرّكَ، مِنْ عَهْدِ وَلاّدَة سَرَابٌ تَرَاءى ، وَبَرْقٌ وَمَضْ
تَظُنّ الوَفَاءَ بِهَا، وَالظُّنُونُ فِيهَا تَقُولُ عَلى مَنْ فَرَضْ:
هيَ الماءُ يأبَى على قابضٍ وَيَمْنَعُ زُبْدَتَهُ مَنْ مَخَضْ

١-٢/ حقل الفضاء:

اتكأت قصيدة ابن زيدون على حقل فضائي لافت، لا يروم إبراز المعرفة الفلكية ولكن يستهدف الإلماع إلى معاني السُّمو والعلو المتصلة بالذات الشاعرة، تلك الذات التي تربت على السؤدد وعزة النفس والالتزام بشروط الصداقة الرصينة، بينما يغمز في حقيقة غريمه المرتبط بعالم أرضي وضيع، يقول الشاعر في هذا المعنى[1]:

وَإنّ الكَواكِبَ لا تُسْتَزَلّ وَإنّ المَقَادِيرَ لا تُعْتَرَضْ
إذا الشّمْسُ قابلْتَهَا أرمدًا فَحَظُّ جُفُونِكَ في أنْ تُغَضّ

اختار الشاعر من العالم الفضائي الكواكب والشَّمس وهما من أكثر ما تعاوره الشعراء وتغنَّوا به في قصائدهم من الجاهلية إلى الأعصر الموالية، فالكواكب تضيء ليل السارين وتزيّن قبَّة السماء، أما الشَّمس فهي أم الأنوار جميعًا.

بيد أنَّ الشاعر لا يفتأ يذكر غريمه-كلما سنحت الفرصة وأسعف البعد الخلافي للغة- في مقام العيب، فقد مرَّ سابقًا في حقل الماء ربط الغريم بتمويه البصر عنده، أما هنا فيؤكّد عيبه البصريّ عندما جعله (أرمد) لا يقوى على النَّظر في قرص الشَّمس المضيئة للعالم.

١-٣/ حقل الحيوان:

استحضر الشاعر الحقل الحيواني تصريحًا وإضمارًا؛ لأنَّ الحيوان لم يكن غائبًا في القصائد القوية التي تسعى إلى إبراز القوة ورباطة الجأش طوال التاريخ المديد للشعر العربي، والأشعار كثيرة تدلّ على هذا.

يختار ابن زيدون من حقل الحيوان أقوى الحيوانات وأشدّها ضراوة وهو الأسد

(١). المصدر السابق نفسه.

الذي ينعت عادة باسم (ملك الغابة) في المحكيات الفصيحة والشعبية. بل إنَّه ينتقي من الأسود أشجعها حسب التصور العربي وهو أسد الشرى، ومعلوم أنَّ «الشَّرى: موضعٌ تُنْسب إليه الأُسْدُ، يقال للشُّجْعان: ما هُمْ إلا أُسودُ الشَّرى؛ قال بعضهم: شَرى موضع بِعَيْنِهِ تأوي إليه الأُسْدُ»[١]، يقول في ذلك[٢]:

أثرتَ هزبْرَ الشّرَى، إذْ ربضْ ... ونبّهْتَهُ، إذْ هدا فاغتمضْ

فإنّ سُكُونَ الشّجاعِ النَّهُوسِ ... ليسَ بمانعِهِ أنْ يعضْ

أرَى كُلّ مِجْرٍ، أبَا عَامِرٍ ... يُسَرّ إذا في خَلاءٍ رَكَضْ

١-٤/ حقل الطِّبّ:

تكثر في الضادية ألفاظ تنتمي إلى الحقل الطبي، مثل: (طب الجنون، بط خراج، شق عرق، الكي، الضماد، يسعط، الحضض)، وبالرجوع إلى المدونة الشعريَّة العربيَّة يتَّضح أنَّ الشعراء قاموا بتحشية أشعارهم بمعجم الطب، خصوصًا في غرضي الغزل والهجاء؛ ففي الأول تحدَّثوا عن دواء القلوب ومرض الأبدان، وفي الثاني تكلموا عن الأمراض النفسية وعلاج الاختلالات. غير أنَّ ابن زيدون وسّع من دائرة هذا الاهتمام، حتَّى بدا طبيبًا نفسيًّا قادرًا على علاج ما سمَّاه (مرض الجنون).

والواقع أنَّ الشاعر لا يخرج عن عادة العرب وديدنهم في اتخاذ الحديث عن المرض وعلاجه في أشعارهم وكلامهم ذريعةً لإظهار حالة التأسي أو الانتقاد؛ لذلك فقد اتخذ من معجم الطب وسيلة لانتقاد غريمه وإظهاره في مظهر المجنون الذي يحتاج إلى تدخل طبي عاجل لعلَّه يعود إلى صوابه، وفي ذلك غاية الازدراء به والسخرية منه.

ولم يكتفِ ابن زيدون (الطبيب) بالإلماع والإشارة في هذا السياق، لكنَّه عرض التفاصيل الدقيقة لعلاج ذلك المرض، كما أنَّه يأتي بمفارقة بيِّنة؛ إذ كيف يكون الدواء بالسم؟! «عبارة تبدو متناقضة في ظاهرها، غير أنَّها بعد الفحص والتأمل تبدو ذات حظ لا بأس به من الحقيقة»[٣]. ويعود جانبها الحقيقي إلى غرابة المرض الذي توجب علاجه بما لا يمكن أن يكون علاجًا وهو السم، فهل أراد الشاعر القتل أم العلاج؟

٢- المعجم الفعلي:

عادة ما يرى محللو الخطاب الاتكاء على بنية الفعل يضمن للنصوص والخطابات

(١) لسان العرب، مادة (ش.ر.ي)، ١٠٦/٧.

(٢) الديوان، ٥٨٥.

(٣) فضاءات الشعرية، ١٣.

اللغوية البعد الحركي والحيوي الذي يقضي على ثباتها وتوقف حركتها، وهم بذلك متأثرون بعلم النحو والبلاغة وخصوصًا علم المعاني، حيث عدَّ هذان العلمان المتكاملان أنَّ الاسم يدلُّ على السكون والثبات والفعل على الحركة والتحول.

ولا تبتعد هذه القصيدة عن مضمون الخلاصة السابقة؛ إذ تقوم على معجم فعلي يصوِّر الحالة المتقلبة والمتحركة في اتجاهين متدابرين للشاعر تجاه تعامله مع ولادة من جهة، وغريمه من جهة أخرى، وقد مكنَّ هذا الحضور المعجمي من رصده في مستويين بارزين، وهما:

١-٢/ أفعال المناصحة:

وأعني بأفعال المناصحة مجمل الأفعال التي تدلُّ على خيار الهدوء واللين باتباع طريق النصح والإرشاد، وقد برزت في مثل: (لا تستزل، فليقتصد، قابلتها، تغض، أعيذك، ترى، ألين، أترك، فاستقل، لتبرم، لا تعتصم).

وَإنّ الكَواكِبَ لاتُسْتَزَلّ ... وَإنّ المَقَادِيرَ لا تُعْتَرَضْ
إذا رِيغَ، فَلْيَقْتَصِدْ مُسْرِفٌ ... مساعٍ يقصِّرُ عنها الحفضْ
إذا الشّمْسُ قابلْتَهَا أرمداً ... فَحَظُّ جُفُونِكَ في أنْ تُغَضّ
أُعِيذُكَ مِنْ أنْ تَرَى مِنْزَعي ... إذا وَتَرِي، بِالمَنَايَا، انْقَبضْ
فإنّي ألينُ لمنْ لانَ لي ... وَأتْرُكُ مَنْ رَامَ قَسْرِي حَرَضْ
أبَا عامرٍ ! عثرة فاستقِلْ ... لتبرِمَ، منْ ودّنا، ما انتقضْ
وَلا تَعْتَصِمْ، ضَلّة، بالحِجَاجِ ... وسيِّمْ، فربّ احتجاجٍ دحضْ

فما زال الشاعر يستعصم بقشَّة الأمل مهما كانت ضعيفة، فيرجو في المستقبل القريب أن تعود المياه إلى مجاريها الطبيعية؛ أي أن تعود المحبوبة إلى حبِّها الأول، ويعود الصديق إلى رشده، وهذه الأفعال تنبه على خطورة الحدث وتتضمن رغبة في ثني الحبيب والصديق معًا عن الفعل الأخرق الأهوج.

٢-٢/ أفعال المواجهة:

وهي أفعال تخالف الأفعال السابقة في حركتها الدلالية، لكنها تنزع إلى التكامل معها من خلال اتجاهها إلى الجانب الجاد والصارم الذي تتخذ فيه الذات الشاعرة موقفًا مختلفًا مع موضوعها، فعندما لا ينفع طريق اللين مع ابن عبدوس لابد من

طَرْق طريق آخر يتسم بالصلابة والحزم، حتى لا تظهر الذات في موقف ضعف وخور.

وقد تجلَّت في القصيدة الأفعال التي تدخل في هذا الإطار: (أثرتَ، ونبّهْتَهُ، وما زلْتَ، كنْتَ، حسبْتَ، عمدْتَ، لفوّقْتَ، وَأرسَلْتَهُ، لَوْ أصَبْتَ، شَمّرْتَ، غَرّكَ، استحمِدَتْ، غَدَوْتَ).

أثرتَ هزبْرَ الشّرَى، إذْ ربضْ ... ونبّهْتَهُ، إذْ هدا فاغتمضْ
وما زلْتَ تبسُطُ، مسترسلاً ... إليه يدَ البغْيِ، لمّا انقبضْ
وَأينَ الذي كنْتَ تَعْتَدّ، مِنْ ... مصادقَتي، الواجبَ المفترضْ؟
ألَمْ تَنْشَ، مِنْ أدَبي، نَفْحَة ... حسبْتَ بهَا المسكَ طيباً يفضّ؟
عمدْتَ لشعري، ولمْ تتّئبْ ... تُعَارِضُ جَوْهَرَهُ، بِالعَرَضْ
لعمرِي، لفوّقْتَ سهمَ النّضالِ ... وَأرسَلْتَهُ، لَوْ أصَبْتَ الغَرَضْ
وَشَمّرْتَ للخَوْضِ في لُجّة ... هي البحرُ، ساحلُها لمْ يخضْ
وَغَرّكَ، مِنْ عَهْدِ وَلاّدَة ... سَرَابٌ تَرَاءى ، وَبَرْقٌ وَمَضْ
ونبّئْتُها، بعديَ، استحمِدَتْ ... بسرّي إليكَ لمعنى غمضْ
وَيَهْنِيكَ أنّكَ، يا سيَدِي ... غَدَوْتَ مُقَارِنَ ذاكَ الرّبَضْ

والمتأمِّل في مطلع القصيدة يجد أنَّه اختار فعل (أثرت) في مفتتح مطلعها، دلالة من الشاعر على أنَّ ابن عبدوس هو من بدأ بالهجوم على الشاعر ودفع به إلى اتباع طريق المواجهة، رغم هدوء هزبر الشرى وسكونه، لكن هل من سداد العقل ورجاحة الذهن أن يثير إنسان أسدًا لا يرحم مثل أسد الشرى؟ فلابدَّ أن يلقى مصرعه وحتفه؛ لأنَّه هو من انقاد إليه طواعية، وجهلاً بقدرات الأسد على الفتك والقتل.

واللافت أنَّ الغالب على الأفعال الموظفة نوع الماضي دلالة على ما حاق بالشاعر من ألم بالغ جراء هجران الحبيبة من جهة، وغدر الصديق من جهة أخرى، والملاحظ في هذه الأفعال نزوعها صوب التضعيف الذي ينسجم مع دلالة الحدث المكرر الذي من شأنه أن يزيد في أزمة الشاعر ويضاعف من آلامه، إنَّها ألفاظ عتب غلاظ شداد.

٣/ علاقات المعجم:

أفاد التَّحليل السَّالف أنَّ المعجم هو لحمة النَّصّ وأساسه الَّذي يقوم عليه، حيث لا يأتي على شكل لائحة من المفردات المعزولة، التي لا تربط بين مكوناتها أي علاقات أو تفاعلات نصية، وإنَّما هو يدخل في علاقات متشابكة ومتنوعة تضمن له تطور الدلالة وانفتاح أفقها، وهو ما يسهم في تدفق شعرية النص وبلاغته.

ومن العلاقات المهيمنة على معجم النص علاقتا التضاد والتكرار:

١-٣/ علاقة التَّضاد:

يربط المعجم الشعري جسورًا تضادية بين مكوناته، مما يسهم في بناء توتر دلالي جميل قد يكون سببًا في شعرية النَّصِّ؛ لذلك يرجع كمال أبو ديب شعرية النَّصِّ أو ما سمَّاه (الفجوة: مسافة التوتر) إلى التَّضاد، يقول في ذلك: «يتمثل أحد المنابع الرئيسة للفجوة: مسافة التوتر في لغة التضاد»[١]؛ لأننا إذا «أحسنّا اكتناه التضاد وتحديد مختلف أنماطه ومناحي تجليه استطعنا أن نموضع أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازًا وقدرة على معاينة الشعريَّة وفهمها من الداخل وكشف أسرارها»[٢].

وينقسم التَّضاد داخل قصيدة ابن زيدون إلى قسمين كبيرين:

١-١-٣/ التَّضاد الأصغر:

يتجلَّى التَّضاد الأصغر عادة في الطباق الذي ينزع في قسميه (الإيجاب والسلب) إلى بناء توترات صغرى في ذلك النَّصّ، وكلما حضر البعد الدرامي والصراعي في الشعر كما هو حال ضادية ابن زيدون، طفح الطباق وطغى على سطح النص الشعري للتعبير عن المواقف المتصارعة ووجهات النظر المتباينة.

وبذلك، ففي هذه القصيدة يعبِّر الطباق أسلوبيًّا عن الصراع الثنائي بين الشاعر والغريم من خلال ثنائيات دلاليَّة ولغويَّة صغرى، يمكن إرجاعها إلى ثنائية الوفاء/ الغدر، التي تجسدها الثنائيات الآتية: (أثرت، ربض)، (تشوب، أمحض)، (شاب، محض)، (تبسط، انقبض)، (صحة، مرض)، (وفاء، سرور)، يقول في ذلك[٣]:

أثرتَ هزبْرَ الشّرَى ، إذْ ربضْ ونبّهْتَهُ، إذْ هدا فاغتمضْ

(١) في الشعرية، ٤٥.

(٢) السابق، ٤٥.

(٣) الديوان، ٥٨٥.

وما زلْتَ تبسُطُ، مسترسلاً إليه يدَ البغْيِ، لمّا انقبضْ
تَشُوبُ وَأمْحَضُ، مُسْتَبْقِياً وهيهاتَ منْ شابَ ممّنْ محضْ !
ولولا اختصاصُكَ لمْ ألتفتْ لحالَيْكَ: مِنْ صِحّة أوْ مَرَضْ
ولا عادَني، منْ وفاءٍ، سرورٌ وَلا نَالَني، لِجَفَاءٍ، مَضَضْ

ويتضح مرجع كل لفظ من خلال الجدول التوضيحي الآتي:

الشاعر	الغريم
ربض	أثرت
انقبض	تبسط
أمحض	تشوب

يستخلص من الجدول التوضيحي أعلاه أنَّ كل الأفعال المنسوبة إلى الشاعر هي أفعال خيرة تدلُّ على البعد الإنساني الكبير فيه الذي يميل به نحو الهدوء والاتزان ورجاحة العقل، أمَّا الأفعال المنسوبة إلى الغريم فتدلُّ جميعها على ذات ظالمة متجبرة تبحث عن كل ألوان المفاسد والشرور، إنَّ هذا النمط من التَّضاد يدلُّ على اختلاف الشخصيتين بين الظالمة والمظلومة، والإنسانية والحيوانية.

ولا يقتصر الطباق على هذه الدلالة التنافرية التي تنبني على التناقض، بل إنَّه يسعى إلى بناء دلالة أخرى تمنح النَّصّ طاقة دلاليَّة بارزة، وسأوضحها من خلال الجدول التوضيحي الآتي:

الشاعر	الغريم
وفاء / جفاء	صحة / مرض

يتخذ الطباق هنا شكلاً جديدًا وهو أنَّه لا يتوزع بين ذاتين كسابقه، وإنَّما يختص بإحدى الذوات، فالشاعر يختص بالمتضادين (وفاء/جفاء) ما يراهن على التحول من حالٍ إلى آخر، بينما يختص الغريم بالمتضادين (صحة/ مرض)، وهو تضادٌ يسعى من خلاله الشاعر إلى التنبيه على سمو نفسه التي كانت ترافق الصديق الغادر في صحته ومرضه.

أظهر الطباق تقاطع الذات مع غيرها، وكشف عما اعترى ابن زيدون وصاحبه من خلل في العلاقة، وأبان كيف بزَّ صاحبه؛ إذ عكس التضاد البون الشاسع بين ابن زيدون وصاحبه، فابن زيدون يمحض، والآخر يشوب، وشتان ما بينهما، وابن زيدون يلتفت إليه في السراء والضراء، بينما صاحبه لا يُقدِّر كل هذه التضحيات.

٢-١-٣/ التضاد الأكبر:

في القصيدة شبكةٌ من التضادات التي أسهمت في خلق توتر في القصيدة، بين حالة وحالة أخرى، بين زمن وزمن آخر، فهناك ثلاث شخصيات: شخصية الشاعر، وابن عبدوس، وولاَّدة، والاثنان قد تغيَّرا على الشاعر، فبعدما كان ابن عبدوس يمتح من شعره، وينتشي من أدبه، أصبح عدوه، وبعدما كانت ولاَّدة صاحبته ومن ذوي القربى من قلبه أضحت لا تكثرث به، بل استبدلت غيره، فأحيانًا يصرخ فيكون الهزبر، ثم يخفف الخطاب.

وقد يجلي الجدول التوضيحي بعض ذلك:

الزمن	ابن زيدون	ابن عبدوس	ولادة
الماضي	الود	الود	الود
الحاضر	الألم	الغدر	الغدر
المستقبل	الأمل	–	–

٢-٣/ التَّكرار:

ليس التَّكرار ضربًا من العيِّ أو الحبسة التي تصيب الشعراء جراء شحّ معجمهم، وإنِّما هو وسيلة لغوية يتوسل بها المبدعون للإلحاح على معانٍ محددة من جهة، والعمل على إشاعة نغم موسيقي يقوم على التشابه الصوتي من جهة أخرى، كما أنَّ التكرار «أمر لازم في لغة البشر، فإنَّ المعاني أوسع مدى من الألفاظ، وهذا يستدعي إعادة الألفاظ على أوجه مختلفة من الهيئات أو الدلالات المجازية والرمزية لاستيفاء المعاني»[(١)].

وهكذا فإنَّ «التكرار لا يقوم على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنَّما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنَّه يعكس جانبًا من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التَّكرار داخل النَّصّ الشعري الذي ورد فيه، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية

(١) التكرير بين المثير والتأثير، ٧.

وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري، ولو لم يكن له ذلك لكان تكرارًا لجملة من الأشياء التي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري؛ لأنَّ التكرار إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره» [١].

ويمكن رصد التَّكرار في هذه القصيدة من خلال ثلاثة مكونات لافتة، وهي:

١-٢-٣/ تكرار الكنية:

يغلب على تكرار ابن زيدون في قصيدته ذكر غريمه بالكنية (أبا عامر)، نحو قوله[٢]:

أرَى كُلّ مجْرٍ، أبَا عَامِرٍ ... يُسَرّ إذا في خَلاءٍ رَكَضْ
أبَا عامرٍ، أيْنَ ذاكَ الوفاءُ ... إذِ الدّهرُ وسنانُ، والعيشُ غضّ؟
أبَا عامرٍ ! عثرة فاستقِلْ ... لتبرِمَ، منْ ودّنا، ما انتقضْ

إنَّ تكرار الكنية، يثير تساؤلات: لماذا فضَّل ذكره بالكنية وليس اسمه أو لقبه؟ ولِمَ حذف حرف النداء في البيتين الأخريين؟ وما دلالة تكرار الكنية؟

إنَّ تكرار (أبا عامر) ليس ضربة لازب بل «وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه، وإلا كان لفظة متكلفة لا فائدة منها، ولا سبيل إلى قبولها»[٣]، والمتأمّل يرى أنَّ ابن زيدون كرَّر ذكر خصمه بالكنية فحسب، ولعلَّ ذلك للقربى القلبية أو استعطافه، وربما لدلالة الكنية على أنَّ ما بينهم من صداقة كانت عامرة بالمودَّة والمحبَّة، ونجد حذف حرف النداء في مطلع البيتين (أبا عامر) «بحيث يتنزل المنادى بعد الحذف في صدارة البيت؛ فيبرز بذلك لفظه، ويقوى به معناه، وينحصر فيه الاهتمام»[٤]، ولا ريب في أنَّ هذا النداء يشي برغبة ابن زيدون في عودة الصفاء بينه وبين صاحبه.

والمتأمل يلحظ عدول ابن زيدون عن ذكر اسم صاحبه، متكئًا على استخدام الكنية التي حملها طاقات دلالية مفضية إلى ما يريد من معانٍ، فلعله وجد في (عامر) دلالة على العمران، وهذا هو المفقود بينه وبين صاحبه؛ إذ تقطعت أواصر الصداقة وعرى الإخاء بينهما. وهذا التأويل يتماهى ودلالة السياقات التي وردت فيها الكنية؛ إذ إنَّ الشاعر يتودد تودداً جليًّا إلى صاحبه، لا سيما حينما قال: (أبَا عامرٍ، أيْنَ ذاكَ الوفاءُ).

(١) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ٤٧.

(٢) الديوان، ٥٨٤- ٥٨٨.

(٣) التكرار في شعر محمود درويش، ٦٠.

(٤) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ٣١٤.

كما أنَّ تكرار الكنية في الخطاب الشعري وغيره من الخطابات الأخرى له بعد نفسي عميق، أشارت إليه نازك الملائكة في نوع التكرار اللاشعوري بقولها: «العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية»(١).

وعلى الرغم من أنَّ نازك قد انتبهت إلى هذا الجانب، فإنها عَدّته مقتصرًا على الشّعر المعاصر، ولا علاقة للشعر القديم به؛ إذ تقول: «لم يرد في الشعر القديم الذي وقف نفسه -فيما يلوح- على تصوير المحسوس والخارجي من المشاعر الإنسانية»(٢)، ويبدو أنَّ هذا الاستنتاج ليس صحيحًا؛ إذ القراءة المتأنية للنصوص القديمة تنفي ذلك، ودليل ذلك هذه القصيدة؛ إذ برز فيها الجانب الشعوري بقوَّة، وجاء التكرار لدعم هذا الجانب، من خلال إعادة الكنية التي تعبر عن مدى الصداقة التي كانت بين الشاعر وابن عبدوس، فالتكرار هنا يقوم بتذكير المخاطب بتلك العلاقة الرائعة التي ربطتهما في السابق، فكيف السبيل إلى الحفاظ عليها؟

٢-١-٣/ تكرار الاستفهام:

لقد وظَّف الشاعر الاستفهام ، وعمد إلى تكراره في قصيدته، مثل قوله(٣):

أبنْ لي، ألمْ أضطلِعْ، ناهضاً بأعباء برّكَ، فيمنْ نهضْ؟
ألَمْ تَنْشَ، مِنْ أدَبي، نَفْحَة حسبْتَ بهَا المسكَ طيباً يفضّ؟
ألَمْ تَكُ، مِنْ شِيمَتي، غَادِياً إلى تُرَعٍ، ضَاحَكَتْها فُرَضْ؟

تكشف تلك الاستفهامات المتكررة عن التقرير والتوبيخ والتعجب مما آلت إليه تلك الصداقة النفعية إنْ صحَّ التعبير، إنَّ تراكم تلك الجمل الاستفهامية أكسب النَّصّ بُعدًا دلاليًّا أعمق، حيث مزج بين التذكير والعتاب في قالب استفهامي واحد، كما أفاد انتزاع لفظة (بلى) الدالة على الإيجاب من ابن عبدوس، عندما واجهه بأحداث وقعت سابقًا ولا مجال إلى تكذيبها أو إنكارها، ففي كل سؤال طرحه ابن زيدون زيادة في حمل ابن عبدوس على الإقرار له والاعتراف بفضله، موبخًا إياه على فعل قد وقع منه، ما كان ينبغي أن يقع.

(١) قضايا الشعر المعاصر، ٢٧٨.
(٢) المرجع نفسه، ٢٧٨.
(٣) الديوان، ٥٨٥.

والمتأمل في هذه الاستفهامات المتتابعة، يخلص إلى ما تنزع إليه من إشارة تدلُّ على أنَّ منشئ هذه الاستفهامات يسعى صوب الإقرار بخطورة تحول العلاقة مع صاحبه من جهة، والتشجيع على العودة والأوبة إلى سابق العهد الجميل من جهة أخرى.

٣-١-٣/ تكرار حرفي التوكيد (إنَّ/ أنَّ):

وظَّف الشاعر حرفي التوكيد (إنَّ/ أنَّ) للدلالة على قوَّة ابن زيدون وشجاعته وإبائه، واستخدام التوكيدات إنَّما جاء في سياق الرد على الفهم المغلوط لابن عبدوس بخصوص انتفاضة الشاعر وقدرته على رد الاعتبار لذاته المكلومة، نحو قوله[١]:

حذارِ حذارِ، فإنَّ الكريمَ إذا سيمَ خسفاً، أبَى، فامتعضْ
فإنَّ سُكُونَ الشّجاعِ النَّهُوسِ ليسَ بمانعِهِ أنْ يعضْ
وَإنَّ الكَواكِبَ لا تُسْتَزَلّ وَإنّ المَقَادِيرَ لا تُعْتَرَضْ
فإنّي ألينُ لمنْ لانَ لي وَأتْرُكُ مَنْ رَامَ قَسْرِي حَرَضْ
وأشعرُهُ أنّي انتخبْتُ البديلَ وأعلمهُ أنّي استجدْتُ العوَضْ
وإنَّ يدَ البينِ مشكورة لعارٍ أماطَ، ووصمٍ رحضْ
وحسبيَ أنّي أطبْتُ الجنَى لإبّانِهِ، وأبحْتُ النّفضْ
وَيَهْنِيكَ أنّكَ، يا سيَدِي غَدَوْتَ مُقَارِنَ ذاكَ الرّبَضْ

إنَّ تكرار (إنَّ، أنَّ) "ضرب لا جمع، والضَّرب يمثل تكثيفًا على مستوى العدد، وهو مادي، ومستوى الوظيفة، وهو معنوي» [٢]، كما أنَّ هذا التكرار لم يخرج عما أكدته البلاغة العربية في علم المعاني من أنَّ هذا الضرب من المؤكدات له دلالة رفع الشك والريب عن الفكرة التي يود الشاعر الإعلان عنها.

وقد جاء حرفا التأكيد (إنَّ/ أنَّ) في مواقع متوازية للإسهام في دعم تكرار الخطاطات النحوية، كما في قوله[٣]:

وَإنّ الكَواكِبَ لا تُسْتَزَلّ وَإنّ المَقَادِيرَ لا تُعْتَرَضْ

(١) الديوان، ٥٨٥.

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ٦٢.

(٣) الديوان، ٥٨٥.

وحتى بعد مغادرة الحبيبة يتماهى التأكيد في اتزان في البيت[١]:

وأشعرُهُ أنّي انتخبْتُ البديلَ وأعلمهُ أنّي استجدْتُ العوَضْ

في البيت تطابق تام، فكلمة (وأشعره) تكافئ تمامًا كلمة (وأعلمه)، ويتطابق (أني) في الشطرين، وتكافئ الفعل (انتخبت) الفعل (استجدت)، وتكافئ (البديل) كلمة (العوض).

٤-١-٣/ تكرار الشرط:

يلحظ المتأمّل الاستعمال القوي للأساليب الشرطية التي جاءت لتعبر عن النتائج الطبيعية المترتبة عن الأفعال الخرقاء التي قام بها ابن عبدوس وتجاوز بها شروط الصداقة الحقيقية، كما يجهر بذلك قوله[٢]:

حذارِ حذارِ، فإنّ الكريمَ إذا سيمَ خسفًا، أبَى ، فامتعضْ

وقوله[٣]:

إذا الشّمْسُ قابلْتَهَا أرمدًا فَحَظُّ جُفُونِكَ في أنْ تُغَضّ

إذ الشرط يقوم بوظيفتين متكاملتين: الأولى/ جمْع ابن زيدون بين الكرم (الكريم) والقوَّة (الشمس)، وهما خصلتان نسيهما ابن عبدوس أو غابا عن باله، فكأنه يقول له: إن عرفت مني الكرم حتى اعتقدته تراخيًّا وضعفًا في شخصيتي، فيجب أن تعرف أنَّي قوي كذلك مثل الأسود، فلا أرضى بالذل والهوان.

الثانية/ أنَّ الكريم الشجاع إذا أثير ولم يقدَّر حقّ قدره، فسينالك منه بأس لا قِبل لك به، يحيل حياتك جحيمًا وعذابًا لا تتصوره.

يتباين ورود بنية الشرط داخل القصيدة، فتمتد في الغالب لتشمل البيت بشطريه؛ إذ تأتي الأداة في صدر البيت، ويتصدر الجواب الشطر الثاني، كما في قوله[٤]:

إذا الشّمْسُ قابلْتَهَا أرمدًا فَحَظُّ جُفُونِكَ في أنْ تُغَضّ

(١) المصدر السابق نفسه.

(٢) المصدر السابق، ٥٨٢.

(٣) المصدر السابق، ٥٨٣.

(٤) الديوان، ٥٨٥.

وقد تتقلص بنية الشرط ويتحول من بداية الصدر إلى بداية العجز، كما في الأبيات التالية[١]:

حذارِ حذارِ، فإنَّ الكريمَ إذا سيمَ خسفًا، أبَى ، فامتعضْ
أرَى كُلّ مجْرٍ، أبَا عَامِرٍ يُسَرّ إذا في خَلاءٍ رَكَضْ
أُعِيذُكَ مِنْ أنْ تَرَى مِنْزَعي إذا وَتَرِي، بِالمَنَايَا، انْقَبضْ
وَلكِنْ يَعِزّ اعْتِصَارُ الفَتَى إذا البَارِدُ العَذْبُ أهْدَى الجَرَضْ
لعمرِي، لفوّقْتَ سهمَ النّضالِ وَأرسَلْتَهُ، لَوْ أصَبْتَ الغَرَضْ

وقد يأتي الجواب مقدَّرًا دلَّ عليه ما ورد في الشطر الأول من البيت، كما في قوله[٢]:

وأنذرْ خليلَكَ، مِنْ ماهِرٍ بطبّ الجنونِ، إذا ما عرضْ

فتحولات مواقع أداة الشرط كان لها دور في تنويع المداخل الإحراجية التي طرقها ابن زيدون للتأثير في ابن عبدوس.

ويمكن الختم بملحظ آخر في البنية المعجمية للقصيدة، إذ جعل الشاعر من حرف الضاد رويًّا، و»صوت الضاد عند المتقدمين صوت مجهور، ورخو، ومطبق، وفيه استطالة، أمَّا عند المحدثين فهو صوت شديد (انفجاري)، ومجهور، ومطبق»[٣]، وتلك الصفات تنسجم وغرض القصيدة، ولا ريب في أنَّ «صوت الضاد في حالة التفخيم والتشديد يوحي بالصلابة والشدة والدفء كأحاسيس لمسية، وبالفخامة والضخامة والامتلاء كأحاسيس بصرية، وبالضجيج كإحساس سمعي، وبالشهامة والرجولة والنخوة كمشاعر إنسانية»[٤]، فالضادية مكتنزة بالصلابة والشدة والفخامة والشهامة والرجولة المتمثلة في ابن زيدون (هزبر الشرى إذ ربض)؛ لأنَّ «من المعانى ما تتمكّن من نظمه فى قافية ولا تتمكّن منه فى أخرى»[٥].

(١) المصدر السابق نفسه.
(٢) المصدر السابق نفسه.
(٣) الصوت العسير في اللغة العربية، ٥٢٠.
(٤) خصائص الحروف العربية ومعانيها، ١٥٣.
(٥) كتاب الصناعتين، ١٣٩.

المبحث الثَّالث/ البنية التَّصويريَّة:

لما كان التَّصوير هو جوهر الإبداع الشِّعري في كل الأزمنة، وكان الشعر مناط اختلاف الرؤى وتعدد القراءات، انتقل هذا الاختلاف الرؤيوي والتعدد القرائي إلى التصوير الذي اهتم به الدارسون قديمًا وحديثًا، ثم راح هؤلاء يختلفون حوله تفسيرًا وتقسيمًا وتقويمًا.

وقد استعمل نقادنا القدماء مصطلح التصوير، وتكفي الإشارة القيمة لأبي عمرو الجاحظ (ت ٢٥٥هـ): «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنَّما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج ...، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير» [١].

ومنهم من سمَّى التصوير تخييلاً كالفلاسفة المسلمين[٢]، ومنهم من دعاه تغييرًا كابن رشد [٣](ت ٥٩٥هـ)، لكن البلاغيين عمَّقوا النظر فيه، فخصصوا له علمًا مستقلاً من علوم البلاغة هو علم البيان.

ومع انفتاح الدارسين العرب المحدثين على المستجدات النقدية والبلاغية الجديدة عند الغرب، سيتعرفون على مصطلح الصورة الشعرية، بيد أنَّ الترجمة ستقود إلى نوع من الاضطراب المصطلحي في هذا الشأن، فنجد إلى جانب الصورة الشعرية الصورة البلاغية والصورة الأسلوبية والصورة الفنية والصورة الجمالية والصورة الإبداعية...، ولم يقف الحد عند الفوضى المصطلحية، بل امتد إلى التصنيف والتقسيم ، فتنوعوا إلى ثلاثة فرق [٤]:

فريق الموسعين: وسَّع دائرة الصورة الشعرية لتشمل صور التشابه في التشبيه والاستعارة، وصور المجاورة أو التداعي في المجاز المرسل والكناية.

فريق المختزلين: حصر الصورة الشعرية في صور التشابه فقط، وهو فريق جمهور الدارسين، يقول محمد الولي في ذلك: «تم الاستغناء عن المجاز المرسل لكي تقصر الصورة على التشبيه والاستعارة والرمز؛ أي باختصار لكي تقصر على صور المشابهة دون صور المجاورة، والظاهر عند المحدثين أنَّ الصورة كثيرًا ما استخدمت للإشارة

(١) الحيوان، ٣/ ١٣١-١٣٢.

(٢) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: من الكندي حتى ابن رشد، ٩٣.

(٣) تلخيص الخطابة، ١/١٢٣،.

(٤) يندرج ضمن فريق الموسعين الباحثون الذين ربطوا بين الصورة الشعرية وعلم البيان، ويمثلهم محمد الهادي الطرابلسي في «خصائص الأسلوب في الشوقيات». أما عبد الله راجع في «القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد» فهو مثال لفريق المختزلين، ويمثل المضيقين محمد الولي في «الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي»؛ إذ أقصى التشبيه منها؛ لأنَّه مستوى متدن عن الاستعارة، والكناية والمجاز المرسل لأنهما يميلان إلى الطبيعة المنطقية والعرفية.

إلى صور المشابهة دون غيرها، وقد يذكر الدارس صراحة أنَّها تعني التشبيه والاستعارة»[١].

فريق المضيقين: اختصر الصورة الشعرية في الاستعارة فقط، فرادف دلاليًّا بين الصورة والاستعارة.

ولم ينته الأمر عند هذا القدر، بل وصل إلى التقويم والتناول، فدُرست الصورة من مداخل مختلفة نفسية وأنثروبولوجية ورمزية ولسانية وتداولية وحجاجية.

وستميل هذه الدراسة إلى اختيار التصور الموسع للصورة؛ لأنَّه ينسجم مع البلاغة العربية، إلا أنَّ ضادية ابن زيدون لا تستثمر صور المجاورة من كنايات ومجازات مرسلة بما يشكل واقعة أسلوبية تقتضي الفحص والتحليل؛ لذلك لن أخصص لها حيزًا داخل هذا المبحث، كما ستختار الدراسة التناول اللساني التداولي الذي يركز على تحليل لغة الشعر في بنائها الداخلي ويراعي المقامات الحاضنة.

تحضر في القصيدة علاقة المشابهة الحاضنة للتشبيه والاستعارة بوفرة بارزة، وتغيب علاقة المجاورة أو تكاد، بما لا يسمح منهجيًّا بتخصيص حيِّز لها في الدراسة.

والمقصود بعلاقة المشابهة أو التشابه: «التقارب الذي يحدث بين الموصوف والصورة الواصفة رغم انفصالهما في الأصل، وهذا يقتضي أن يكون الوجهان مستقلاً أحدهما عن الآخر منفصلاً في عرف التجربة البشرية، كما يقتضي من ناحية أخرى داعيا يسمح بوضع الوجهين على صعيد واحد أو أكثر من داعٍ بدونه يكون التصوير تشويهًا وتضليلاً، فكل من عملية التشابه يمثل نظامًا معيّنًا مَستقلاً عن الآخر وإن هو شبيهه»[٢].

وقد سبقت الإشارة إلى أنَّ هذه العلاقة تحتوي على مكونين بلاغيين، هما: التشبيه والاستعارة.

١/ التشبيه:

احتفى الشعراء العرب القدامى بالتشبيه أيما احتفاء؛ لأنَّه مقوم الشاعرية ودليل البراعة الفنية عندهم؛ لذلك قال أبو العباس المبرد (ت ٢٨٦هـ) قولته السائرة: «التشبيه جار كثير في كلام العرب، حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يُبْعِدْ»[٣].

(١) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ١٧.

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ١٤٢.

(٣) الكامل في اللغة والأدب، ٣/٧٠.

وهو في عرف البلاغيين: «الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى»[١]، والمقصود بالأمرين المشبه والمشبه به، ولم يذكر الأداة ووجه الشبه لإمكان حذفهما دون تغيير شيء من بنية التشبيه.

وقد استعمل ابن زيدون التشبيه للتعبير عن مقاصده المختلفة، ومن أمثلة ذلك قوله[٢]:

وَشَمَّرْتَ للخَوْضِ في لُجّة هي البحرُ، ساحلُها لَمْ يخضْ

وقوله[٣]:

هيَ الماءُ يأبَى على قابضٍ وَيَمْنَعُ زُبْدَتَهُ مَنْ مَخَضْ

فقد شبَّه ابن زيدون ولاَّدة بالماء مستعينًا برمزياته المأساوية دون النَّظر إلى رمزيات الخصب والنماء، فولاَّدة تشبه البحر في اتساعه وبُعد ساحله، مع ما يوحي إليه ذكر البحر في التصور العربي خصوصًا من غدر وصعوبات ومخاوف، كما أنَّ الإلماع إلى ماء البحر يشي بالملوحة الشديدة التي لا تطفئ ظمأ أو عطشًا، بل هي تؤججه وتدفع بالشارب المكتفي به إلى الموت المحتوم، كذلك ولاَّدة هي بحر قاتل لمن يروم الخوض فيه، فما عليه إلا أن يبتعد حتى لا يكون الموت قدره المحتوم، لا تصف الصورة التشبيهية هنا ولاَّدة فحسب، وإنَّما الوصف يأتي مقدمة تدليلية تسعى إلى تهويل ابن عبدوس وتخويفه من هذه المرأة الغدارة التي لا تشبه النِّساء.

ويحس الشاعر أنَّ غريمه في مسيس الحاجة إلى صورة تشبيهية أخرى تزيد الأمر وضوحًا وجلاءً، فيضيف بيتًا آخر لا يخرج عن دائرة الماء، إن لم يكن هو جوهر هذه الدائرة، إنَّه ماء لا يستطاع القبض عليه مثل سراب موهم في بقيعة، فمهما قبض الإنسان على ما في يده من ماء، لا يمسك به، فالماء ليس له قرار ولا استقرار، وقد سمَّى الجرجاني هذا الضرب من التشبيه (ما يُنتزع منه الشبه لأمرٍ لا يرجع إلى نفسه)، ومثّل له قائلاً: «أن يتعدَّى الفعل إلى شيء مخصوص يكون له مَن أجله حُكمٌ خاصٌّ، نحوَ كونه واقعًا في موقعه وعلى الصواب، أو واقعاً غير موقعه، كقولهم: هو كالقابض على الماء والراقم في الماء، فالشبهُ ها هنا منتزع مِمّا بين القَبْض والماء، وليس بمنزع من القبض نَفْسه، وذلك أنَّ فائدة قبض اليد على الشيء أن يحصل

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، ١٦/٢.

(٢) الديوان، ٥٨٧.

(٣) المصدر السابق نفسه.

فيها، فإذا كان الشيء مما لا يتماسك، ففعلك القبضَ في اليد لغوٌ»[١].

إنَّه «يصف ولاَّدة بصورة ملائمة لشخصيتها، فهي لا ولن تكون ملكاً لأحد؛ لذا يشبهها بالماء الذي لا يستطيع أحد الإمساك به، كدلالة تشبيهية على تقلُّبها وغدرها»[٢].

إنَّ الشاعر لا يقتصر على مجرد الوصف فحسب، بل يتخذه ذريعة لتمرير المعاني المضمرة، وهذا ما تؤكده الدراسات الوصفية المعاصرة عندما تشير إلى أنَّ الوصف ليس استراحة نصية محايدة، بقدر ماهو بناء استراتيجي ينقل الأفكار والأحداث معًا.

وهكذا، فالشاعر يخاطب كلاً من ولاَّدة وابن عبدوس بطريقة واحدة، كأنَّه يعمل بضرب عصفورين بحجر واحد، فبتشبيهه لولاَّدة بالماء المتأبي على القبض والإمساك يرسم صورتها الزئبقية الخائنة، وفي الآن نفسه يوجِّه الخطاب إلى ابن عبدوس مشيرًا إلى بلاهته وحمقه وعدم معرفته بحقيقة ولاَّدة، ألا تقول العرب: أحمق من القابض على الماء[٣]؛ ولأنَّ ابن زيدون يهمه ذكر هذا الحمق كثيرًا، فقد أضاف في عجز البيت رسمًا كاريكاتوريًّا مغرقًا في المأسوية والسخرية السوداء حين يقول: (وَيَمْنَعُ زُبْدَتَهُ مَنْ مَخَضْ)، فالماخض هنا هو ابن عبدوس الذي يمخض الماء بحثًا عن الزبدة، حيث وصل به الحمق والسذاجة إلى درجة لم يعد يميز فيها بين الماء واللبن.

اتكأ الشاعر على موروثات مَثَلية معروفة وذائعة، حتَّى جمعها مصنفو الأمثال العربية ضمن باب (الأمثال التي جاءت في الماء) بهدف تقريب الصورة وبيان فظاعتها، وقد أورد ابن بسَّام بعدما ذكر البيت السابق أنَّ «أبلغ منه في المعنى قول الوزير أبي محمد ابن عبد الغفور:

هي الشمس تأبى على قابض إذا الماء نالت نداه اليد»[١]

وأرى أنَّ ابن زيدون عندما اختار الماء لا الشَّمس قد وفِّق في ذلك؛ إذ الشَّمس فيها الإشراق والضياء، والعلو والارتفاع، وأنَّى لولاَّدة تلك الصفات؟

ولا يخفى أنَّ بيت ابن زيدون يدخل في علاقة تناصية مع أقوال شعرية تربط صورة المرأة بالماء المتفلت من بين أصابع اليد، نحو قول الشاعر[٤]:

(١) أسرار البلاغة، ١٠٤.

(٢) الماء في شعر البحتري وابن زيدون: دراسة موازنة، ١٧٢.

(٣) جمهرة الأمثال، ٣١٣/١، وفي مجمع الأمثال: «أخيب من القابض على الماء»، مجمع الأمثال، ٢٥٦/١.

(٤) ديوان مجنون ليلى، ١٣٥.

فأصبحتُ من لَيْلَى الغداةَ كقابضٍ على الماءِ خَانَتْهُ فُروجُ الأصابِعِ

وقول الشاعر أيضًا[١]:

فَأَصْبَحْتُ مِمَّا كانَ بَيْنِي وبَيْنَهَا مِنَ الوُدِّ مِثْلَ القَابِضِ المَاءَ بِاليَد

لا يكتفي الشاعر بالتشبيه الصريح الواضح، لذلك يدعمه بالتشبيه الضمني المحوج إلى مزيد تأمُّل واستبصار، وتكمن قوَّة التشبيه الضمني في أنَّه يتضمن «أبرز مظاهر التفنن في التشبيه. فهو لا يتقيد بعناصر معينة ولا بترتيب فيها خاص ولا روابط محدودة، ومن ثم فهو لا يحدد الصلة بين الطرفين، فللمتقبل مجال واسع لتصور الصلة فيه بين المشبه والمشبه به، والدليل فيه على إمكانية التقريب بين الطرفين هو السياق»[٢]، يسلك الشاعر مع غريمه مسلكين مختلفين، ويخاطبه من جهتين متباعدتين.

كما يوظِّف الشاعر التشبيه الضمني المقوّى بالاستعارة، يقول[٣]:

وَلكِنْ يَعِزّ اعْتِصَارُ الفَتَى إذا البَارِدُ العَذْبُ أهْدَى الجَرَضْ

يتقوى التشبيه الضمني بالاستعارة؛ إذ كيف البارد العذب يهدي؟ وماذا يهدي؟ إنَّه يهدي الجرض مفارقة تكمن في إهداء البارد العذب الجرض، ليس باردًا فحسب بل عذبًا، فهو يعد صديقه ماءً عذبًا سائغًا، فإذا به يهدي غصَّة، فهل أحسن الظن بصاحبه عندما عدَّه كذلك وحسبه خيرًا له، فإذا به يهدي وبئست الهدية؟! فمن مأمنه يؤتى الحذر[٤] كما تقول العرب.

في التشبيه السابق والتشبيه الضمني عمومًا تأتي دعوى الشاعر معضَّدة ببيِّنة قويَّة تنتمي إلى باب الحكم والمثل العليا والأمثال السائرة، التي تقهر الخصم فلا يستطيع ردَّها لأنَّها تعبر عن وعي جماعي باركته الأمة في كل الأزمنة، فإذا عارضه الفرد الواحد عدّ ذلك منه استثناء غير معلل، وخروجًا عن رأي الجماعة، وهذا مكمن قوَّة هذا النمط من التشبيهات.

(١) البيت منسوب للأحوص بن محمد الأنصاري، الزهرة، ٢٥٧، وجامع البيان في تأويل القرآن، ٤٠٠/١٦، وبلا نسبة في الحيوان، ١٣٩/٥، والعمدة، ٦٥٢/٢.

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ١٥٨.

(٣) الديوان، ٥٨٦.

(٤) جمهرة الأمثال، ٣٤٢/١.

فالتشبيه الضمني «يزيل الحواجز بين طرفي الصورة، وإن بدا في الظاهر تباعد بينها لغياب القرينة اللفظية، كما أنَّ هذا الضَّرب من التشبيه قد أخرج المعنى مخرج المثل السائر أو الحكمة الخالدة القائمة على الحقيقة وعلى السمو من حيز التجربة الذاتية الضيقة...، إلى التجربة المطلقة أو الحقيقة العلمية التي لا يختلف فيها اثنان»[١].

٢/ الاستعارة:

الاستعارة هي ابنة التشبيه، فما يقال عن التشبيه يقال عنها ضرورة، لكنها أعقد منه وأكثر تشعبًا، وهي «ليست إلا تشبيهًا مختصرًا؛ لكنها أبلغ منه»[٢]، وقد علم أرسطو (ت ٣٢٢ ق.م) بقيمتها، فاعتبرها «آية الموهبة»[٣].

ويظهر تعقدها وتشعبها في الاختلافات التي ولَّدتها في الثقافة العربية، فهناك من اعتبرها ذات مرجعية نقلية، وهناك من عدَّها ذات مرجعية ادعائية، وهناك من أدخل ضمنها التشبيه البليغ، وهناك من ميّزه عنها.

وقد اتسعت دائرة الاستعارة في قصيدة ابن زيدون اتساعًا كبيرًا، لأنَّ الموقف يقتضي استعمال الصور الاستعارية التي تتحول إلى نوع من الأسلحة الكلامية الفاتكة في معرض الدفاع عن وجهة النظر، ومما يؤيد ذلك قول الشاعر[٤]:

وأشعرُهُ أنّي انتخبْتُ البديلَ ... وأعلمهُ أنّي استجدْتُ العوَضْ

فلا مشربي، لقلاهُ، أمرَّ ... وَلا مَضْجَعي، لِنَوَاهُ، أقَضّ

وإنّ يدَ البينِ مشكورة ... لعارٍ أماطَ، ووصمٍ رحضْ

يستخدم ابن زيدون اليد، في بناء استعاري يهتم بأنسنة الأشياء أو المجردات، فيجعل للبين يدًا، بل يشكر تلك اليد على ما قدمت، وجميل ما أسدت وكشفت.

أراد الشاعر من توظيف الاستعارة السابقة حفظ ماء وجهه، لذلك وطّأ لها بما يفيد الاعتداد بنفسه، فلم يمسه أدنى أذى أو تغيير بعد مغادرة ولادة، ولا مشربه أصبح مرًّا، ولا اشتكى من ليلٍ مظلم، فليله لا يشوبه سهاد، بل الراحة والهناء، والدعة والصفاء الذي يعيشه ابن زيدون رغم فراق من كانت مستودع أسراره، وملكت قلبه،

(١) بنية الصورة في شعر المتنبي: دراسة إنشائية، ٢٠٨.

(٢) جواهر البلاغة: السيد أحمد الهاشمي، ٢٣٩.

(٣) في الشعر، ١٢٨.

(٤) الديوان، ٥٨٩.

وهذا التوازن الذي أراد أن يجهر به، نقله عبر التوازي النفسي واللفظي والدلالي والنحوي والعروضي بين الشطرين:

البيت ٢	**الصدر**	فلا	مشربي	لقلاهُ	أمرَّ
البيت ٢	**العجز**	وَلا	مَضْجَعي	لِنَوَاهُ	أقَضّ

إذ من الطبعي أن تختل حياة الإنسان عند فراق من يحب، لكن ابن زيدون يكابر مظهرًا تجلده، وعدم مبالاته بولادة، مدعيًّا ببرهانين قاطعين، ودليلين ساطعين على تلك الراحة، وقد ركَّز ابن زيدون على المشرب والمضجع دون سواهما؛ إذ الفراق من موجباته ألم ينتاب المحب، ومرض يحل به، يؤثر سلبًا في مشربه ونومه، فلم يتجرَّع غصصه، ولم يؤرقه، بل نام قرير العين هانيها، فلا ليله طويل لا ينجلي، ولم تشد نجومه بيذبل، بل جعل للبين يدًا موجِّهًا لَها الشكر، مدينًا لَها بالعرفان والامتنان لإماطتها أذى العار عنه.

ومن هذا التصوير المجازي أيضا قوله[١]:

وَكَمْ حَرّكَ العُجْبُ مِنْ حَائِنٍ فغادرْتُهُ، ما بِهِ مِنْ حبضْ

إنَّ إسناد الفعل (حرَّك) إلى العجب يحمل أكثر من معنى، فهل يعني بتلك المغادرة التجاهل، وعدم الاكتراث به؟ أو أنَّه يختزل أفعالاً كثيرة فيغادره بعد مواجهة فصراع فقتل؛ لتكون النتيجة (مابه من حبض)؟ أو أنَّه بمجرد المغادرة يخر الخصم صريعًا لا يستطيع حراكًا؟

فالشاعر «قد تباهى في البيت إذ استعمل (كم) الخبرية للتكثير، فكأنَّه يرفض نزال الحمقى؛ لأنَّه سيتركهم صرعى ما بهم من حراك، وهذا تجسيد لقوته المتأتية، وضياع الجهد غير المجدي لخصمه، وهذا يكون الشاعر قد شحن الصورة بطاقة وجدانية؛ لإرهاب الخصم»[٢].

ويقدم ابن زيدون لابن عبدوس نصيحة مفادها الحذر والارتياب من ولَّادة، فهي سراب لامع لمن يطلب الماء، مسبغًا بذلك على ولَّادة صفة الغدر يقول في ذلك[٣]:

(١) الديوان، ٥٨٤.

(٢) أساليب الرفض في شعر ابن زيدون، ٦.

(٣) الديوان، ٥٨٧.

وَغَـرّكَ، مِـنْ عَهْـدِ وَلاّدَة سَـرَابٌ تَـرَاءى ، وَبَـرْقٌ وَمَـضْ

عندما يومض البرق في الأفق تتطلع النفس للمطر، ولكنَّه برق خائب، لا يسمن ولا يغني من جوع؛ إذ لا مطر بعده، كل ذلك التصوير لعهد ولاَّدة من أجل التأكيد لابن عبدوس بألا يطمئن إليها، فعهدها سراب قريبًا يزول، ووصلها ومضة لا تدوم.

من المفارقات وصف نفسه بالماء الكثير، بينما وصف محبوبته بالبحر تارة، و بالماء تارة أخرى، والسؤال هنا: ما الذي حدا بابن زيدون إلى ذكر عدة أبيات عن ولاَّدة وعلاقتها بالماء؟ أليس الماء عصب الحياة، وكانت له ذات يوم (الماء) ؟!

أنهى ابن زيدون قصيدته بصورة شعريَّة كما بدأها، وإن كان فيها نوع من المفارقة الموشحة بالسخرية الحارقة، «فهي تبدأ بصورة تحمل تكثيفًا لموقف، أو تجربة شعورية ما، وربما نهاية لها، وهي بداية -لا شكَّ- تثير حساسية المتلقي، وتدفعه للتعرف على حقيقة التجربة وأبعادها عبر مجموع الصور الموجودة في القصيدة، وهكذا تأخذ دلالة (الصورة الأولى) في التكشف تدريجيًّا، ويزول ما أحاط بها من إغماض ولبس، ويستمر تتابع الصور ليصل مع نهاية القصيدة إلى الصورة الأولى التي بدأت بها، وبذلك تكمل القصيدة دورة كاملة، وبترابط أولها بآخرها، مما يجعل منها وحدة بنائية منسجمة»[١]، يقول مختتمًا قصيدته[٢]:

وحسبيَ أنّي أطبْتُ الجنَى لإبّانِهِ، وأبحْتُ النّفضْ

وَيَهْنِيكَ أنّكَ، يا سيَدِي غَدَوْتَ مُقَارِنَ ذاكَ الرّبَضْ

وأتعجب حينما يقول ابن زيدون: (وَإلاّ انْتَحَتْكَ جُيُوشُ العتَاب)، أرى أنَّ هذا ليس عتابًا، إنَّما هو سبابٌ وأيُّ سبابٍ!! بل طعانٌ كما قال البحتري[٣]: (الطويل)

عتابٌ بأطرافِ القوافي كأنَّهُ طِعانٌ بأطرافِ القنا المُتكسِّرِ

إذ «لم يبق في جعبته بقية من الإساءة إلى حبيبته، وأنه نال منها أكثر مما نال من منافسه، فأشعرها إلى بديل أجمل منها، واعتاض عنها بأحسن منها، وأن الفراق أتاح وغسل وصمتها؛ وإذا كان فيها خير فقد ظفر به، وترك فضلاتها لغيره ثم هنّأ

(١) مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة: دراسة في بلاغة النص، ٤١٦.

(٢) الديوان، ٥٨٩.

(٣) ديوان البحتري، ٨٩٠.

منافسه بأنَّه قارن هذا الربض المفعم بالقاذورات»[١] أكرم الله القارئ.

وإنْ قيل: إنَّ ابن زيدون «لم يعانِ الحب، بل يعاني آلام الذات المجروحة، فيحاول إرضاءها بخلع صفات الكذب والخداع على مسبب هذه الآلام، ولكن الحقيقة الواحدة التي يدور حولها ابن زيدون هي عدم تمكنه من امتلاكها، فيراها كالماء الذي يستحيل إمساكه باليد... ، ومن هنا ينبع ألمه وجرحه النرجسي، فيحاول عقد توازن نرجسي في نفسه المأزومة بعد أن رفضته ولاَّدة رفضًا قاطعًا. هذا كله جعله يشعر بعدوانية شديدة واندفاعية هائجة نحو مسبب هذا الجرح، بعد أن يئس من عودتها ورأى فيها ميلاً إلى غيره، فضرب حولها حصارًا مخيفًا إذ سل لسانه من غمده، وأخذ ينذر من يقترب منها بهجاء مقذع، متناسيًا صداقته معهم وكرامة ولادة»[٢].

أرى أنَّ ابن زيدون حقًّا كان يعاني آلام الذات المجروحة، ولكن ليس بالتعليل الذي يسوقه الرأي السالف؛ لأنَّه وقع ضحية غدر حقيقي مزدوج: الأول/ من ولاَّدة التي خانت عهد الحب، والثاني/ من ابن عبدوس الذي خان عهد الصداقة، فطبعي أن تهيج نفسه وتضطرب مشاعره وينافح عن ذاته ضد هذا الهجوم الثنائي المنظم.

وهكذا فابن زيدون كان في قمة العذاب الذاتي بسبب فراق ولاَّدة الذي أصابه في مقتل، وهل ما بين الحب والحرب إلا سياج حرف، فهل يسهل الفراق على المرء؟ أليس الفراق يفطر الفؤاد مهما هيَّأ له المرء من عدّةٍ وعتاد؟

ولا ريب في أنَّ ابن زيدون يخفي ما لا يبدي من حب لولاَّدة وصبابة خفية، أليس هو القائل[٣]:

عليكِ مِنّا سَلامُ اللَّهِ ما بَقِيَتْ صَبَابَةٌ بِكِ نُخْفِيهَا، فَتَخْفِينَا

وما الذي يُجبر ابن زيدون على كتابة رسالة هزلية لاذعة لابن عبدوس، أليس ينبيء ذلك عن الجرح الغائر -الذي تركه ابن عبدوس- في قلبه؟ ألا ينبيء أنَّ جرح صاحبه جُرحٌ حيٌّ متجدّدٌ؟ إذ لو كان ميتًّا فما لجرح بميِّت إيلام كما قال المتنبي[٤]!

إنَّ هذه الحالة المأزومة هي التي جعلت الشاعر يمتطي الاستعارات لعلها تقوده نحو التعبير عن تباريح الذات المكلومة، فضلاً عن جبر ضرر الذات بالتغني بصمودها وتماسكها، يقول في ذلك[٥]:

(١) ابن زيدون، ١٢٢.

(٢) النرجسية وتجلياتها في غزل ابن زيدون، ٢٠٩.

(٣) الديوان، ١٤٨.

(٤) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح العلامة الإمام الواحدي، ٣٦٣/١.

(٥) الديوان، ٥٨٢.

أثـرْتَ هزبْـرَ الشّـرَى ، إذْ ربـضْ ونبّهْتَـهُ، إذْ هـدا فاغتمـضْ
ومـا زلْـتَ تبسُـطُ، مسترسـلاً إليـه يـدَ البغْـيِ، لمّـا انقبـضْ

يتكئ نسيج مطلع القصيدة على الاستعارة المتآزرة مع التصريع، وتكرار (إذ)، إنَّ تلك القوَّة في التصوير تنعكس على قوَّة ابن زيدون، وطفق يصف هذا الأسد، مبينًا هيئته بما يتناسب دلاليًا مع النص -فالأسد على الرغم من قوته رابض، هادئ- ومجسدًا للبغي والعدوان بيد مبسوطة لذاك الأسد.

والمتأمل في البيت يلاحظ تتابع حركة السكون الذي يتماهى مع صورة سكون الهزبر[1]:

أثـرْتَ هزبْـرَ الشّـرَى ، إذْ ربـضْ ونبّهْتَـهُ، إذْ هـدا فاغْتمـضْ

ومما ينسجم مع هذا التأويل، تماهي حركة السكون في البيت الأول مع صورة سكون الهزبر، بيته الرابع[1]:

فـإنِّ سُـكُونَ الشّـجاعِ النَّهُـوسِ ليـسَ بمانعِـهِ أنْ يعـضْ

حيث صرَّح بذكر سكون هذا الشجاع النهوس، متخذًا من صفة الشجاعة وصيغة المبالغة (نهوس/ عضوض) التي دلت على التكثير، فللمتلقي أن يتخيل ثعبانا/ أسدًا شجاعًا نهوسًا ولكنَّه ساكنٌ، هل يمنع سكونه من أنْ يعض؟! إنَّه سكون قبل العاصفة، فحذار حذار من الحليم إذا غضب، والشجاع النهوس إذا وثب، وليته سكن ابن زيدون ليسلم ابن عبدوس من الهجاء الذي انثال عليه انثيالاً بدءً من هذه القصيدة، والقصائد التي توالت فضلاً عن رسالته الهزلية.

وَإنَّ صَدْرَهُ ليجيش على ابن عبدوس بالغيظ جزاء صنيعه؛ لذا سيناجزه بجيوش من العتاب كما جاء في قوله[2]:

وَإلاّ انْتَحَتْكَ جُيُوشُ العتَابِ مُنَاجِزَة، في قَضيضٍ وَقَضّ

جعل للعتاب جيوشًا، ليس جيشًا واحدًا، جموعًا غفيرة، وأعدادًا وفيرة، للدلالة على الكثرة المفضية إلى الغلبة، والمتأمل في هذه القصيدة يرى أنَّها وحدها كافية أن يطلق عليها جيوش العتاب؛ إذ «العتاب وإن كان حياة المودة، وشاهد الوفاء فإنَّه باب

(١) المصدر السابق نفسه.

(٢) الديوان، ٥٨٨.

من أبواب الخديعة، يشرع إلى الهجاء، وسبب وكيد من أسباب القطيعة والجفاء، فإذا قلَّ كان داعية الألفة، وقيد الصحبة، وإذا كثُر خَشُنَ جانبُه، وثَقُل صاحبُه»[١].

وفي سياق الاعتداد بالنفس إبداعًا وأخلاقًا، يقول[٢]:

أَلَمْ تَنْشَ، مِنْ أدَبي، نَفْحَة حسبْتَ بهَا المسكَ طيباً يفضّ؟
أَلَمْ تَكُ، مِنْ شِيمَتي، غَادِياً إلى تُرَعٍ، ضَاحَكَتْها فُرَضْ؟

يضفي الشاعر على شعره صفة المسك، على الرغم من أنَّ الغريم لم ينتش إلا (نفحة) وليس (نفحات)، بيد أنهَا كفيلة بأنْ يشم فيها مسكًا زكيًّا، بل إنَّ شمائله حدائق غناء محفوفة بالأنهار يغدو فيها ابن عبدوس ويروح، إنَّ ابن زيدون عمق آفاق الصورة المستمدة من صور الطبيعة، إنَّ تلك الصور تفضي إلى نتيجة مفادها فضل ابن زيدون، وعلو نفسه، وسمو فنه، وجمال أدبه، علاوة على أنهَا تلميح وإيماء لابن عبدوس علَّه يتراجع عما مكر وأساء.

وينصح الشاعر صاحبه بنصيحة مبطنة بالفخر، فيقول[٣]:

إذا الشّمْسُ قابلْتَهَا أرمدًا فَحَظُّ جُفُونِكَ في أنْ تُغَضّ

في البيت استعارة مركبة، فداخل الاستعارة تصوير لمشهد، والسؤال هنا: لم صوَّر نفسه بالشمس، بينما صوَّر الآخر بشخص أرمد؟ نلحظ أنَّ في البيت شخصين تحولا من حقيقتهما إلى مجاز، الشاعر/ الشمس، ابن عبدوس/ شخص أرمد، ولا غرو في ذلك؛ إذ تتماز الشمس بالعلو والارتفاع، فلا أحد ينكر مكانها وضوءها، ولا غرو أنَّ «استعارة الشمس للرجل تصفُه بالنباهة والرُّفعة والشَّرف والشهرة وما شاكل ذلك من الأوصاف العقلية المحضة التي لا تلابسها إلاّ بغريزة العقل، ولا تعقلها إلا بنظر القلب» [٤].

الشاعر	ابن عبدوس
الشمس	شخص أرمد

(١) العمدة، ٨٥٢/٢.
(٢) الديوان، ٥٨٥.
(٣) الديوان، ٥٨٣.
(٤) أسرار البلاغة، ٦٩.

السماء	الأرض
العلو والارتفاع والضياء	المرض والأسفل

فالاستعارة «إن شئت أرتك المعانيَ اللطيفةَ التي هي من خبايا العقل، كأنَّها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون»[1]، وهي بذلك تتجاوز التشبيه بدرجات حينما تسعى إلى التداخل بين العوالم المختلفة، وتبتعد عن الجدار الفاصل الذي يمثله التشبيه من خلال أداة التشبيه.

قد تحتاج القصيدة إلى دراسة نفسية تشرّح ذات ابن زيدون وتنصت لآلامها وآمالها، كما تبحث في الصلات التي يربطها الشاعر مع الطبيعة الجامدة والمتحركة التي يستقي منها صوره الشعرية الحبلى بالمعاني المتناقضة بين الانكسار النفسي من جهة، والاعتداد بالذات والمحافظة على قيمتها المعنوية من جهة أخرى.

(١) المصدر السابق، ٤٣.

الخاتمة

تناولتُ في هذا البحث (ضاديَّة ابن زيدون: دراسة في البنى الدَّلاليَّة)، وتوصلتُ في نهايته إلى جملةٍ من النتائج، وهي:

- لقب ابن زيدون بذي الوزارتين، وإن جاز التعبير فهو -أيضًا- ذو الرسالتين، وذو المصيبتين ولاَّدة التي لا تستكفي، وابن عبدوس الذي خاض معه الحرب الباردة الضروس.
- أظهرتْ الدراسة أنَّ البنية المعمارية للقصيدة يمكن تقسيمها إلى أربعة مقاطع، وهي: زمن الإباء، وزمن الوفاء، وزمن الدَّاء، وزمن الدَّواء؛ إذ بدأ الشاعر بزمن الإباء الذي صوَّر فيه نفسه هزبر الشرى الذي أُثير، والكريم الذي أُهين، والشمس التي تسطع، واتشح زمن الوفاء بالنصح لصاحبه ابن عبدوس والنبش في الذاكرة عبر تلك الاستفهامات: (أين ذاك، أين الذي تعتد، ألم أضطلع ، ألم تنش ...)؛ لعلَّ الصديق/ الغريم يتذكَّر فيرجع إلى رشده، وبيَّن في زمن الداء ما اعترى علاقته بابنِ عبدوس وولادة من مرض لكنَّه ليس أي مرض؛ إذ الأوَّل يرميه بالسهام، أما الثَّانية فتركته وباحت بسرِّه، وختم قصيدته بزمن الدواء حيث الراحة والهناء الذي يعيشه رغم كل ما كابده منهما، مختتمًا ضاديته ببيتٍ نال فيه من كليهما.
- بنى ابن زيدون ضاديته بناء معماريًّا دائريًّا، إذ ابتدأ بالأسد الرابض، وانتهى إلى مغادرة ربض الحيوانات- أكرم الله القارئ.
- جاءت البنية المعجمية عند ابن زيدون في ثلاثة أقسام: المعجم الاسمي والمعجم الفعلي، وعلاقات المعجم، وقد طغت في المعجم الاسمي حقول أربعة: حقل الماء، وحقل الفضاء، وحقل الحيوان، وحقل الطب، واتكأ في المعجم الفعلي على أفعال المناصحة وأفعال المواجهة، أما العلاقات المهيمنة على معجم النَّصِّ فكانت علاقتي التَّضاد والتّكرار، كما بيَّنتْ الدراسة أنَّ التَّكرار لديه جاء في صور عديدة: كتكرار الكنية، والاستفهام، وحرفي التوكيد (إنَّ/ أنَّ)، وأدوات الشَّرط.
- تجلَّى في القصيدة تضادان: التَّضاد الأصغر المتمثل في الطباق الذي ينزع في قسميه (الإيجاب والسلب) إلى بناء توترات صغرى داخل النص، أما التَّضاد الأكبر فيتمثل في أنَّ القصيدة أضحت شبكة من التضادات التي أسهمت في خلق توترات كبرى في القصيدة، بين حالة وحالة أخرى، وزمن وزمن آخر، كما أبرز الصراع بين ثلاث شخصيات: الشاعر، وابن عبدوس، وولاَّدة.

- كشفتْ البنية المعجمية -أيضًا- عن كثرة استعمال الصوت المجهور (الضاد) مما أضفى على القصيدة جوًّا من القوَّة والشّدة والأنفة.
- دعمت الأساليب الإنشائية مشاهد المفارقة بين إحسان ابن زيدون، ونكران ابن عبدوس.
- أظهرتْ الدراسة المحاولات الجادة التي قدَّمها ابن زيدون حتَّى يحيد ابن عبدوس عن ولاَّدة، ولكن دون جدوى.
- سعى الشاعر إلى توظيف الصور المستقاة من مظاهر الطبيعة كالأسد والشمس والكواكب والماء والبحر بغية أن يكسو نفسه بهالة من الرفعة والإجلال، مستفيدًا من كل ما من شأنه الرفعة لمنزلته، راسمًا لنفسه فضاءً عاليًا، ومستثمرًا الصور في نسج المعاني والدلالات.
- بيَّنتْ الدراسة أنَّ الذات الشاعرة بدأت قويَّة متماسكة في بداية القصيدة، عندما اتكأت على صورة الأسد بما يحيل إليه من قوَّة وبطش متفردين، ثم انتهت في الأخير إلى ذات متهلهلة مهزومة أمام واقع قد لا يغيره الكلمات مهما تنمقت وقست، وهنا يحضر الماء، هذا الماء المتدفق في القصيدة، والذي يُسمع هديره مجلجلاً، وكأنَّه في تحولاته وتناقضاته بين الخير والشر هو عنوان هذه القصيدة بامتياز، فلم تبق شخصيات القصيدة وذواتها المتصارعة على حال واحد، كلها تحولت في نهر الحياة أو بحرها إلى كائنات بشرية أخرى، فابن عبدوس تحوَّل من الصديق الوفي إلى الغريم الغادر، وتحوَّلت ولاَّدة من الفتاة المحبة إلى الفتاة اللعوب الغادرة، وقد تحوَّل ابن زيدون نفسه داخل هذا السياق الجارف المتقلب (المائي) إلى شخصية في مفترق الطرق بين استجداء العواطف والثورة عليها.
- إنَّ تلك القصيدة لا تحمل العتب فحسب، بل الهجاء، ولو كانت القصائد في الماضي معنونة لعُنونت بالهجاء المدفون في ضادية ابن زيدون.
- حقَّق ابن زيدون مبتغاه، ولعلَّه أشفى الغليل من تلك العلل بِهذه القصيدة المائزة؛ إذ نال من صاحبه (ابن عبدوس)، ومن حبيبته العيطموس (ولاَّدة)، ولا غرو في ذلك؛ فقد كان حليمًا في أول الأمر، ولكن اتَّق شرّ الحبيب الشَّاعر إذا غضب.

وفي الختام أحمد الله الذي بنعمته تتمّ الصَّالحات، وأصلّي وأسلّم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

المصادر والمراجع:

١. ابن زيدون، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، (د.ط)، ١٩١٣م.
٢. ابن زيدون، علي عبد العظيم، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.
٣. أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، فايز القيسي، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ١٩٨٩م.
٤. أساليب الرفض في شعر ابن زيدون، د. عبد اللطيف يوسف عيسى، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، ع٢، مج٥، ٢٠١٠م.
٥. أسرار البلاغة، الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، (د.ط)، (د.ت).
٦. الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط٣، (د.ت).
٧. بنية الصورة في شعر المتنبي: دراسة إنشائية، د. المنجي القلفاط، مكتبة علاء الدين، صفاقس، ٢٠١٠م.
٨. بنية القصيدة العربية في الجاهلية والإسلام، فوارر محمد، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، رسالة مرقونة، ١٤٢٦هـ.
٩. تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٧٤م.
١٠. التأويلية العربية: نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، محمد بازي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ١٤٣١هـ.
١١. تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٣م.
١٢. التكرار في شعر محمود درويش، فهد ناصر عاشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط٤، ٢٠٠٤م.
١٣. التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٦م.
١٤. تلخيص الخطابة، ابن رشد، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، ١٩٦٧م.

١٥. جامع البيان في تأويل القرآن، الطبري، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٢٠ هـ.

١٦. جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، ضبطه وكتب هوامشه، د. أحمد عبد السلام، خرج أحاديثه: أبو هاجر محمد سعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٨هـ.

١٧. جواهر البلاغة، السيد أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٦.

١٨. الحيوان، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، ١٤١٦ هـ.

١٩. خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال،بيروت، دار البحار، بيروت، (د.ط)، ٢٠٠٤م.

٢٠. خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، (د.ط)، ١٩٨١م.

٢١. خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م.

٢٢. دولة الإسلام في الأندلس، محمد عبد الله عنان المصري، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٤١٧ هـ.

٢٣. ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق: علي عبد العظيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ت).

٢٤. ديوان ابن نباتة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

٢٥. ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح العلامة الإمام الواحدي، تحقيق: د. عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

٢٦. ديوان الأعشى الكبير: ميمون قيس، شرح وتعليق: د. محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، مصر، (د.ط)، (د.ت).

٢٧. ديوان البحتري، تحقيق: كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط٣، (د.ت).

٢٨. ديوان قيس بن الملوح، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مطبوعات مكتبة مصر، (د.ط)، (د.ت).

٢٩. ديوان مجنون ليلى، يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د.ط)، ٢٠٠٣م.

٣٠. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام، تحقيق: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط١، ١٩٨١م.

٣١. رايات المبرزين وغايات المميزين، ابن سعيد المغربي، تحقيق: عبد المتعال القاضي، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٧٣م.

٣٢. الزهرة، الأصبهاني، تحقيق: إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الأردن، ط٢، ١٤٠٦هـ.

٣٣. سير أعلام النبلاء، الذهبي، تحقيق: مجموعة من المحققين بإشراف الشيخ شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤٠٥ هـ.

٣٤. شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، جمعه ورتبه ووقف على طبعه: بشير يموت، المكتبة الأهلية، بيروت، ط١، ١٣٥٢ هـ.

٣٥. شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط٢، ١٣٨٠هـ.

٣٦. الصوت العسير في اللغة العربية، ناصر النعيمي، ومحمود عبيدات، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مج٢٦، (٢)، ٢٠١٢م.

٣٧. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الولي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٠م.

٣٨. الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٨٦م.

٣٩. العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق، تحقيق: د. النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ.

٤٠. فضاءات الشعرية، سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، الأردن، إربد، ١٩٩٩م.

٤١. في الأدب الأندلسي، جودت الركابي، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٧٠م.

٤٢. في الشعر، أرسطو، ترجمة: د. محمد شكري عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة، (د.ط)، ١٩٦٧م.

٤٣. في الشعر العربي الأندلسي والمغربي، د. علي دياب، منشورات جامعة دمشق، ١٩٩٥م.

٤٤. في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

٤٥. القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، عبد الله راجع، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧م.

٤٦. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط٥، (د.ت).

٤٧. الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٤١٧ هـ.

٤٨. كتاب الصناعتين، العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ.

٤٩. لسان العرب، ابن منظور، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٤١٩هـ.

٥٠. لسانيات النص: دراسة في انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

٥١. الماء في شعر البحتري وابن زيدون: دراسة موازنة، رائدة زهدي رشيد حسن، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، نابلس، فلسطين، رسالة مرقونة، ٢٠٠٩م.

٥٢. مجمع الأمثال، الميداني، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

٥٣. مدخل إلى الدلالة الحديثة، عبد المجيد جحفة، سلسلة المعرفة اللسانية، دار توبقال للنشر، ط١، ٢٠٠٠م.

٥٤. مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، محمد الأخضر الصبيحي، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٨م.

٥٥. مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة: دراسة في بلاغة النص، شكري الطوانسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، ١٩٩٨م.

٥٦. المصطلح النقدي في نقد الشعر: دراسة لغوية تاريخية نقدية، إدريس الناقوري، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٢م.

٥٧. المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، أحمد طاهر حسنين، فصول، ع٢، ١٩٨٣م.

٥٨. معجم مصطلحات النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ٢٠٠١م.

٥٩. المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، د. محمد العبد، دار الفكر العربي، ط١، ١٤١٥هـ.

٦٠. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني، القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بلخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

٦١. النرجسية وتجلياتها في غزل ابن زيدون، حسناء أقدح، مجلة جامعة دمشق، مج٢٩، ١+٢، ٢٠١٣م.

٦٢. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: من الكندي حتى ابن رشد، ألفت محمد كمال عبد العزيز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، ١٩٨٤م.

٦٣. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، المقري، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.

٦٤. الوافي بالوفيات، الصفدي، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت،١٤٢٠هـ.

القصيدة [١]

أثـرتَ هزبَـرَ الشّـرَى ، إذْ ربـضْ ونبّهْتَـهُ، إذْ هـدا فاغتمـضْ
ومـا زلْـتَ تبسُـطُ، مسترسـلاً إليـه يـدَ البغْـيِ، لمّـا انقبـضْ
حـذارِ حـذارِ، فـإنّ الكـريمَ إذا سـيمَ خسـفاً، أبَـى ، فامتعـضْ
فـإنّ سُـكُونَ الشّـجاعِ النَّهُـوسِ ليـسَ بمانعِـهِ أنْ يعـضْ
وَإنّ الكَواكِـبَ لا تُسْـتَزَلّ وَإنّ المَقَاديـرَ لا تُعْتَـرَضْ
إذا رِيـغَ، فَلْيَقْتَصِـدْ مُسْـرِفٌ مسـاعٍ يقصِّـرُ عنهـا الحفـضْ
وهـلْ واردُ الغمـرِ، مـنْ عـدّهِ يُقَـاسُ بِـهِ مسْتَشِـفُّ البَـرَضْ؟
إذا الشّـمْسُ قابلْتَهَـا أرمـداً فَحَـظُّ جُفُونِـكَ فِي أنْ تُغَـضّ
أرَى كُلّ مجْـرٍ، أبَـا عَامِـرٍ يُسَـرّ إذا فِي خَـلاءٍ رَكَـضْ
أُعِيـذُكَ مِـنْ أنْ تَـرَى مِنْزَعـي إذا وَتَـرِي، بِالمَنَايَـا، انْقَبـضْ
فإنّـي ألـينُ لمـنْ لانَ لـي وَأتْـرُكُ مَـنْ رَامَ قَسْـرِي حَـرَضْ
وَكـمْ حَـرّكَ العِجْـبُ مِـنْ حَائِـنٍ فغادرْتُـهُ، مـا بِـهِ مـنْ حبـضْ
أبَـا عامـرٍ، أيْـنَ ذاكَ الوفـاءُ إذِ الدّهـرُ وسـنانُ، والعيـشُ غـضّ؟
وَأيـنَ الـذِي كِنْـتَ تَعْتَـدّ، مِـنْ مصادقَتـي، الواجـبَ المفتـرضْ؟
تَشُـوبُ وَأمْحَـضُ، مُسْـتَبْقِياً وهيهـاتَ مـنْ شـابَ ممّـنْ محـضْ !
أبـنْ لـي، ألـمْ أضطلِـعْ، ناهضـاً بأعبـاء بـرّكَ، فيمـنْ نهـضْ؟
ألَـمْ تَنْـشَ، مِـنْ أدَبـي، نَفْحَـة حسـبْتَ بهَـا المسـكَ طيبـاً يفـضّ؟
ألَـمْ تَـكُ، مِـنْ شِـيمَتي، غَادِيـاً إلـى تُـرَعٍ، ضَاحَكَتْهـا فُـرَضْ؟
ولـولا اختصاصُـكَ لـمْ ألتفـتْ لحالَيْـكَ: مِـنْ صِحّـة أوْ مَـرَضْ
ولا عادَنـي، مـنْ وفـاءٍ، سـرورٌ وَلا نَالَنـي، لِجَفَـاءٍ، مَضَـضْ
وَلكِـنْ يَعِـزّ اعْتِصَـارُ الفَتَـى إذا البَـارِدُ العَـذْبُ أهْـدَى الجَـرَضْ

(١) ديوان ابن زيدون ورسائله، ٥٨٢-٥٨٩.

عمـدْتَ لشـعري، ولـمْ تتّئـبْ ... تُعَـارِضُ جَوْهَـرَهُ، بِالعَـرَضْ
أضَاقَـتْ أسـالِيبُ هَـذا القَرِيـضِ؟ ... أمْ قَـدْ عَفَـا رَسْـمُهُ فَانْقَـرَضْ؟
لعمـرِي، لفوّقْـتَ سـهمَ النّضـالِ ... وَأرسَـلْتَهُ، لَـوْ أصَبْـتَ الغَـرَضْ
وَشَـمّرْتَ للخَـوْضِ في لُجّـةٍ ... هـي البحـرُ، سـاحلُها لـمْ يخـضْ
وَغَـرّكَ، مِـنْ عَهْـدِ وَلاّدَة ... سَـرَابٌ تَـرَاءى ، وَبَـرْقٌ وَمَـضْ
تَظُـنّ الوَفَـاءَ بِهَـا، وَالظُّنُـونُ ... فِيهَـا تَقُـولُ عَلـى مَـنْ فَـرَضْ:
هـيَ المـاءُ يأبَـى علـى قابـضٍ ... وَيَمْنَـعُ زُبْدَتَـهُ مَـنْ مَخَـضْ
ونبّئتُهـا، بعـديَ، اسـتحمِدَتْ ... بسـرّي إليـكَ لمعنـى غمـضْ
أبَـا عامـرٍ ! عشرة فاسـتقِلْ ... لتبـرِمَ، مـنْ ودّنـا، مـا انتقـضْ
وَلا تَعْتَصِـمْ، ضَلّـة، بالحِجَـاجِ ... وسـيِّمْ، فـربّ احتجـاجٍ دحـضْ
وَإلاّ انْتَحَتْـكَ جُيُـوشُ العِتَـابِ ... مُنَاجِـزَة، في قَضِيـضٍ وَقَـضّ
وأنـذرْ خليلَـكَ، مـنْ ماهِـرٍ ... بطـبّ الجنـونِ، إذا مـا عـرضْ
كَفِيـلٌ ببَـطّ خُـرَاجٍ عَسَـا ... جـريءٌ علـى شـقّ عـرقٍ نبـضْ
يُبَـادِرُ بالكَـيّ، قَبْـلَ الضّمـادِ ... وَيُسْـعِطُ بالسّـمّ لا بِالحُضَـضْ
وأشـعرُهُ أنّـي انتخبْـتُ البديـلَ ... وأعلمـهُ أنّـي اسـتجدْتُ العـوَضْ
فـلا مشـربي، لقـلاهُ، أمـرَّ ... وَلا مَضْجَعـي، لِنَـوَاهُ، أقَـضّ
وإنّ يـدَ البـينِ مشـكورة ... لعـارٍ أمـاطَ، ووصـمٍ رحـضْ
وحسـبيَ أنّـي أطبْـتُ الجنَـى ... لإبّانِـهِ، وأبحْـتُ النّفـضْ
وَيَهْنِيـكَ أنّـكَ، يـا سـيّدِي ... غَـدَوْتَ مُقَـارِنَ ذاكَ الرّبَـضْ