إنتاجُ المعنى في الشعر الأندلسي

من عصر الطَّوائف حتى نهاية الحُكم العربي

أ. م. د. بشَّار خلف عبود سعيد

جامعة الأنبار – كلية الآداب – قسم اللغة العربية

Production of Meaning in Andalusian Poetry , From the Era of the Sects to the End of Arab Rule

Asst. Prof. Dr. Bashar Khalaf Aboud Saaed

ملخص البحث

تهدفُ هذه الدراسة إلى استجلاء المعنى في النصّ الشعري الأندلسي وإنتاجه وإزاحةِ ما كان قد لفَّه واعتراه من غموضٍ، وتبيان ورصد دلالاته التي تختلف ـ أو تكاد ـ باختلاف القراءات وتعددها. فضلاً عن محاولة تأويلٍ وتَلَقٍّ تجعل من نظرية القراءة والتلقي جزءًا فاعلاً فيه. الأمر الذي جعلنا نعقد مقاربةً نقديةً بين باطن النص وظاهره الذي يحرص فيه منشؤه على أنْ يفسحَ المجالَ للمتلقي للغوص والبحث عن المعنى الذي توارى وراءَ أبنيةٍ وتشكُّلاتٍ أسلوبيةٍ أسهمت – إلى حدٍ كبير– بحرف المعنى عن مساره إلى مجموعةِ وظائفَ جماليةٍ.

الكلمات الدالة: إنتاج – المعنى – الشعر – الأندلسي

Abstract

The study aims at clarifying the meaning in the Andalusian poetic text and its production and to remove the ambiguity which tainted it. Then to clarify and monitor its semantics which differ or about, due to semantics differences and variety. As well as trying to interpret and receive make the theory of reading and receiving an active part in it. This has led us to hold a critical compromise between the connotation and denotation of the text in which the authors are keen to allow the recipient to dive and search for the meaning that disappeared behind the structures and stylistic formations that contributed significantly to deviate the meaning out of the path into a range of aesthetic functions.

Keywords: production, meaning, poetry, Andalusian

المقدمة:

الحمدُ لله ربِّ العالمين، والصَّلاةُ والسَّلامُ على سيِّدنا محمدٍ سيّد الأولين والآخرين، وعلى آله وصحْبه أجمعين.

وبعد: فهذه مقاربةٌ نقديةٌ نسعى من خلالها إلى تبيان القيمة الحقيقية للمعنى ووسائلِ إنتاجه وتجلياته في الشعر الأندلسي، فضلاً عن استكناهِ كوامنه واستبطان دلالاته الكامنة.

ونظرًا لما يتمتعُ به المعنى من أهميةٍ كبيرةٍ تنبعت من اهتمام النُّقَّاد والباحثين، فقد اصطدمتْ النظرياتُ الحديثةُ التي تناولتْه ((بصعوبات كبيرة، ومن أهمّ هذه الصعوبات عدم الوصول إلى معنىً ثابتٍ ومحددٍ للكلمات أو الجمل[١])).

وقد ارتبط مصطلحُ المعنى لديهم بدلالاتٍ مختلفة، فتارة يعني الدلالةَ الجزئيةَ للعبارة أو البيت الشعري، وتارة يعني الغرضَ الشعريَّ أو المقصدَ الكلي أو المحتوى العام للقصيدة، ويقترن مصطلحُ المعنى في مباحثهم بمصطلح اللفظ؛ ليشكلا ثنائيةَ اللفظ والمعنى التي أدَّت ببعضهم إلى الفصل بين شكل العمل الأدبي ومضمونه، واختصام النقاد والبلاغيين حول هذه الثنائية وانقسامهم إلى فريقٍ مؤيدٍ لقيمة اللفظ وفريقٍ مؤيدٍ لقيمة المعنى، وفريق يربط بينهما ويؤكد على قيمة الصياغة[٢].

وأيًّا كانت هذه الدلالات وأنماطها فقد تحققت فكرةُ المعنى الشعري عبر بُعْدها السيميائي، وإنّ النقادَ المشتغلين في الحقل السيميائي والناظرين لكلمة (المعنى) ((يريدون بها في الغالب الغرضَ أو المقصدَ، أي ما لا يريد المتكلم أنْ يثبتَه أو ينفيَه من كلامه. والمعنى بهذا الاستخدام يرادف عندهم الفكرة العامة المجردة التي يتقن المنشئ في صياغتها ثم يستخلصها المتلقي من مجموع ما قاله المنشئ[٣])).

---

(١) فلسفة المعنى في التحليل اللغوي المعاصر، فتجشتين أنموذجًا: رشيد الحاج صالح، مجلة المعرفة، العدد ٤٤٢، سنة ٢٠٠٠: ١٠.

(٢) ينظر: المصطلح النقدي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني: زيد قاسم ثابت، رسالة ماجستير، إشراف الدكتورة: نزهة موسى الجعفري، جامعة الموصل، كلية التربية، الموصل، ١٩٨٨: ٢٠١.

(٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٨٣: ٣٦٧.

وتأسيسًا على هذه الدلالات المتعددة فقد جاءت دراستي هذه الموسومة (إنتاج المعنى في الشعر الأندلسي، من عصر الطوائف حتى نهاية الحُكم العربي) لتعالجَ إحدى قضايا العملية الإبداعية المؤلفة من (الشاعر، النص، القارئ) وهي ما تتعلق بالعَلاقة بين قَصْدية الشاعر وما تتوصل إليه قراءة المنجز الشعري واستجلاء معانيه وإزاحةِ ما كان قد لفّهُ واعتراهُ من غموضٍ، وتبيان ورَصْدِ دلالاته التي تختلف – أو تكاد– باختلاف القراءات وتعددها. فضلاً عن محاولة تأويلٍ وتَلَقٍّ تجعل من نظرية القراءة والتلقي جزءًا فاعلاً فيه.

وبالتالي فهي دراسةٌ ومقاربةٌ نقديةٌ بين ظاهر النصِّ وباطنه الذي يحرص فيه منشؤه على أنْ يفسحَ المجالَ للمتلقي للغوص والبحث عن المعنى الذي توارى وراء أبنيةٍ وتشكُّلاتٍ أسلوبية أسهمت – إلى حدٍّ كبيرٍ– بحَرْف المعنى عن طريقه إلى مجموعةِ وظائفَ جماليةٍ.

وسنعمد في مقاربتنا هذه على معالجاتٍ تنظيريةٍ مدارها الدراسات المعرفية (الفلسفية والفكرية والأدبية) وآراء المُنظِّرين، وتطبيقيةٍ إجرائيةٍ مدارها النصّ الشعري الأندلسي ومناط إبداعه، وذلك عبر مباحثَ ثلاثة:

المبحث الأول: رؤيةٌ نقديةٌ حول مصطلح إنتاج المعنى

المبحث الثاني: القارئ وأثره في إنتاج المعنى

المبحث الثالث: تأويلُ المعنى وأثرُه في النصِّ الشعري الأندلسي

المبحث الأول
((رؤيةٌ نقديةٌ حول مصطلح إنتاج المعنى))

بات النَّقدُ الأدبيُّ في العصر الحديث يؤلّف كمًّا وافرًا من المعاني والمفاهيم والمعارف والنظريات والمناهج النقدية الفلسفية والفكرية التي هي نتاجُ فلسفاتٍ وتياراتٍ فكريةٍ متعددةٍ بشكل يُثري حدودَ هذه النظريات ويُسْهمُ في تحويل النَّقْد التنظيري إلى مستوىً إجرائي تطبيقي.

ولعلَّ من أبرز المناهج النقدية هذه المنهج التأريخي الذي يعكف على دراسة الأحوال السياسية والاجتماعية والثقافية ومدى ارتباط الأديب بزمانه وعصره، والمنهج التأثري (الانطباعي) الذي يقوم على توصيفٍ دقيقٍ للأحاسيس والانطباعات التي تدفع النصَّ الأدبيَّ إلى أنْ يتركَ أثره في نفس الناقد، والمنهج النفسي الذي يدرس النصَّ الأدبيَّ من خلال الشعور واللاشعور في سلوك الانسان وبمختلف نشاطاته، والمنهج الاجتماعي الذي يركز على حقيقة العَلاقة بين النص الأدبي والمجتمع ومدى تأثير بعضها ببعض. على حين أنَّ المنهجَ البنيويَّ يتمحور حول النص ويعزله عن مؤلفه والظروف التي نشأ فيها، فضلاً عن أنَّه يهدف إلى تحليل البنى الثابتة والمتغيرة في النصِّ وكشف معانيها.

أما نظريةُ القراءة والتلقي – وهي ما نحن بصددها – فإنها أطلقت العنانَ للقارئ بأنْ يتفاعلَ مع النص الأدبي، وأنْ ينتجَ معناه بعد أنْ يخضعَه لتأويلاتٍ وتخيلاتٍ معينة.

وقبل أنْ نستعرضَ هذه التأويلات في النصوص الشعرية الأندلسية وإنتاج معناها لابُدَّ لنا من أنْ نكشفَ جزءًا من النقاب حول مصطلح (إنتاج المعنى)؛ وذلك لسببين:

الأول: لأنَّ هذا المصطلحَ هو مفهومٌ عامٌ يشمل مجموعةً من المقتربات النقدية، فهو بمثابة الوعاء المملوء الذي يسعى للارتواء منه كلُّ متعطشٍ سواء أكان في حدود منطقة القارئ أم ضمن منطقة النص أم ضمن حدود الشاعر أو الأديب بشكل عام.

والآخر: لإزالة بعضٍ مما كان قد شابَهُ من إبهام وانتابه من غموض، حتى عُدَّ أكثر المصطلحات غموضًا في تراثنا النقدي القديم[١].

لقد وقف غيرُ واحدٍ من الدارسين والنُّقَّاد العرب والمستشرقين على مصطلح (إنتاج المعنى) وأحاطوه بسياجٍ من التنظير والتعريف. فمن النقاد والبلاغيين العرب نجد أنَّ عبدَ القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) كان قد عَبَّرَ عن مصطلح (إنتاج المعنى) وذلك بتلازمية اللفظ والمعنى، فيقول: ((فإذا وجب لمعنى أنْ يكون أولاً في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق[٢])) وقولُه في موضع آخر: ((وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتجْ إلى أنْ تستأنفَ فكرًا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدمٌ للمعاني وتابعةٌ لها ولاحقةٌ بها، وأنَّ العلمَ بمواقع المعاني في النفس علمٌ بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق[٣])).

وقَوْلا الجرجاني يشيران إشارةً صريحةً إلى ضرورة أنْ يتّحدَ اللفظُ مع المعنى وأنْ يتلازما. وبالتالي يؤدي تضافرهما إلى تتميم معنى النص الأدبي ومضمونه في جملٍ موزونةٍ تكون مستقيمةً على وَتَدَيْن: وَتَدٌ في أرض اللفظ، وآخر في أرض المعنى.

ويبدو أنَّ وتَدَ المعنى – عند كتابة الأديب لنصِّه – يسبق وَتَدَ اللفظ، بمعنى أنَّ المعاني لدى الأديب تتثال انثيالاً في ذهنه بشكل نثري قبل أنْ يختارَ لها ما يناسبها من الألفاظ. وهذا ما نجد صداه واضحًا عند ابن طباطبا (ت ٣٢٢هـ) حين أشار إلى ذلك بقوله ما نَصُّهُ: ((فإذا أراد الشاعرُ بناءَ قصيدةٍ مَخَّضَ المعنى الذي يريد بناءَ الشعر عليه في فكره نثرًا، وأَعَدَّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يَسلسُ له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه

---

(١) ينظر: المعنى الشعري: ٣ نقلاً عن وجه الشعر قراءة في مآخذ النقاد على معاني أبي تمام: د. عبدالله بن صالح الوشمي، مكتبة الرشد، ناشرون، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠٠٩: ٥٢، وفلسفة المعنى في النقد العربي المعاصر مصر والشرق العربي: لواء عبدالله الفواز، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية التربية للبنات، جامعة الكوفة، ٢٠٠٠: ١٣٩.

(٢) دلائل الإعجاز: أبو بكر عبد القاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: أبو فهد محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢: ٥٢.

(٣) المصدر نفسه: ٥٤.

أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وَفَّقَ بينها بأبيات تكون نظامًا لها وسلكًا جامعًا لما تَشَتَّتَ منها[١])).

وهذا ما أشار إليه حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) الذي كان واحدًا من أكثر النُّقَّاد العرب استيعابًا لأسبقية حصول الأذهان على المعاني من خلال قوله: ((إنَّ المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكلُّ شيء له وجودٌ خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عَبَّرَ عن تلك الصور الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجودٌ آخر من جهة دلالة الألفاظ[٢])).

أما المستشرقون فكان لهم نصيبٌ وافرٌ من تنظيراتهم، منهم الناقد (وليم راي) الذي كان المعنى عنده عبارة عن وحدات متناثرة لا بُدَّ من استكشافها وتحليلها وإيجاد خُيوطها وإقامة علاقة بينها، وذلك من خلال قوله ما نَصُّهُ: ((ويشتقُ المرء ظلَّ المعنى عن طريق إيجاد عَلاقة متبادلة بين معنى مدلول جديد وشكل ناتج من تفريغ دلالة سابقة. ولما كان ظلُّ المعنى متأصِّلاً في الدلالة فهو يؤلف إحدى الطبقات في ورقية المعاني الفطرية الخاصة بذلك المعنى.. فحين نقرأ نكشف عن ظلال المعنى التي تغدو من استمراريتها وتكرارها ضمن القراءة دلالات يتطلب منا أنْ نشتقَّ منها أمثلةً أخرى لظلال المعاني[٣])).

---

(١) عيار الشعر: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبدالساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢: ١١.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: أبو الحسن حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٤، ٢٠٠٧: ١٨-١٩.

(٣) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية: وليم راي، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، ط١، ١٩٨٧: ١٩٨.

وفي موضعٍ آخر يجد أنَّ ((القراءةَ تعني إيجاد المعاني، وإيجادُ المعاني يعني تسميتها. بيد أنَّ هذه المعاني المسماة تجرف نحو أسماء أخرى، فأسماء يحفر بعضها بعضًا، ويقترب بعضها من بعضها الآخر، ويتطلب تكتلها تسميتها من جديد[١])).

نفهم من خلال هذين النَّصَّين أنَّ مصطلح (إنتاج) عند (وليم راي) ورد بمعنى (إيجاد). غير أنَّ الدكتور الرَّبّاعي كان قد فَضَّلَ مصطلح (إنتاج) على مصطلح (إيجاد) وعَلَّلَ ذلك بأنَّ ((كلمة (إيجاد) قد تعني لبعضهم التفتيش عن معانٍ محدودة وإيجادها. أما كلمة (إنتاج) فتعني انفتاح القارئ على النص واستنباط المعاني التي توحي بها شبكة العلاقات الداخلية بين الكلمات والأشياء في ذلك النص[٢])).

أمَّا (رولان بارت) فلا يبتعد كثيرًا عن (وليم راي). إذ إنَّ التسميةَ – وأعني بها إيجادَ المعاني – يعدها أساسيةً لفكرة القراءة، فهي تقوم بوظائفَ معينة أهمها: إعادة الفتح وفعل الخلق والتعبير عن التأريخ الكامن في النص الأدبي[٣].

واذا كان المستشرقان (وليم راي) و (رولان بارت) قد حَدَّدَا مصطلح (إنتاج) بـ (إيجاد) فإنَّ اللغويَّ (تشومسكي) كان قد ربط مصطلح (إنتاج) بمصطلح (توليد) ويعني به توليد جمل صحيحة غير محدودة من عدد محدود من الجمل اعتمادًا على القوانين والقواعد النحوية المعروفة في اللغة[٤].

إنَّ من يدقق النظرَ في هذه الآراء والتعريفات الفلسفية التي بيَّنتْ أهميةَ المعنى يجد أنها لا تعدو أنْ تكون صورةً ملونةً لأمرين مهمين: **الأول**: حين يبزُغُ المعنى في ذهن الأديب أو الشاعر. **والآخر**: حين يَسْطُعُ نجمُه في ذات المتلقي بشكل إجرائي تطبيقي تحليلي، ومن خلالهما يولَدُ المعنى ويُنْتَج.

---

(١) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية : ١٩٩.

(٢) جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل: الدكتور عبدالقادر الرّبَّاعي، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، د.ط، ١٩٩٨: ١٩٥.

(٣) ينظر: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية: ١٩٩.

(٤) ينظر: جوانب من نظرية النحو: نعوم تشومسكي، ترجمة: مرتضى جواد باقر، العراق، الموصل، د. ط، ١٩٨٥: ٧.

ومن خلال هذه الآراء نستنتجُ أيضًا أنَّ المعاني لها جانبان: **ذاتي وموضوعي،** فـ ((الجانب الذاتي هو مجموع الأحاسيس الشخصية والصور الذهنية والمشاعر الوجدانية. أمَّا الجانبُ الموضوعي فهو ما تدلُّ عليه الألفاظ من المعاني التي ثبّتها الوضعُ والاصطلاحُ وأقَرَّها الاستعمالُ حتى صارت مضامينُها واحدةً[1])).

وما يمكنُ أنْ يُسَجَّلَ على الجانب الموضوعي أنَّ الشاعرَ يُقيّدُ معناه ولا يتيح له الانتقال إلى منطقة القارئ لأنْ يؤولَ ويستنتجَ. على العكس تمامًا من الجانب الذاتي الذي يكون فيه المعنى نتاجَ عقلِ القارئ ومحصلةَ إدراكه وتخيلاته، وهذا ما يعنينا في محاور دراستنا هذه.

(١) المعجم الفلسفي: جميل صليبا، الشركة العالمية للكتاب، سوريا مصر، بيروت، د.ط ، د. ت : ٣٩٨- ٣٩٩.

المبحث الثاني
((القارئُ وأثرُه في إنتاج المعنى))

إنَّ قضيةَ البحث عن المعنى في جَسَدِ النص الشعري قضيةٌ جدليةٌ تحتاج إلى وقفات. إذ تتشابك فيها الدلالات، وتختلف فيها النظريات باختلاف الانتماءات الفكرية والتيارات الفلسفية. فإذا كانت النظرياتُ السياقيةُ قد ركزت على معنى المبدع وأشارت إلى أنَّ ((المعنى الشعري يغدو مؤلفًا من الأفكار المندغمة في الشعور. ولعلَّ هذا الاندغامَ الفريدَ من أهمِّ الأسباب التي تبقي المعنى الشعري منيعًا يتأبى على الاكتشاف[١])) فإنَّ نظريات ما بعد البنيوية جاءت لتأخذَ المعنى من النص وتضعَه بيد القارئ بوصفه جزءًا فاعلاً في (مفهوم التلقي) ومؤثرًا في إنتاج المعنى وفَكّ شفرات النص وفتح مغاليقه. فقد ((كنا قديمًا نقول إنَّ (المعنى في بطن الشاعر). غير أنَّ زماننا هذا سَرَقَ المعنى من بطن الشاعر ووضَعَه في بطن القارئ. لقد انكسرت مركزيةُ المعنى ومركزيةُ الذات الأولى التي تحتكر المعنى، وصار المعنى مبعثرًا على وجه النص ينتظر قارئًا ما لكي يلتقطَ مفرداته الأولى وينظم منها شجرة دلالية[٢])).

نفهم من هذا أنَّ اتجاهات ما بعد البينونة كانت سَعَتْ إلى أنْ يكون القارئُ هو مدارها، وهذا ما أنتج لنا ما يسمى بـ (نقد استجابة القارئ) أو ما يعرف بـ (نظرية التلقي أو التقبل) أو (نظرية التأثر والاتصال[٣]).

وأيّاً كان نوعُ هذا المصطلح وتسميته فقد ((جاء نقدُ التلقي أو الاستقبال ليقلبَ المقولةَ تمامًا ويركزَ على سياقات النص المتعددة التي تُفضي إلى إنتاجه أو استقباله أو تلقيه. ومن هنا كان استقبالُ النص يستتبعُ الاهتمامَ بالقارئ وبعملية القراءة وتحديد معنى النص وتأويله[٤])).

---

(١) جماليات المعنى الشعري: ٣٨.

(٢) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٩: ١٠٣.

(٣) ينظر: الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي: فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢: ٢٢٦- ٢٢٧.

(٤) مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية: عبدالله خضر حمد، دار القلم، بيروت: ٣٨٣.

بَرَزَ (مفهومُ التلقي) في الدراسات الغربية في مطلع سبعينات القرن الماضي، واقترن هذا المفهوم بمُنظّريْن اثنين هما (ياوس و إيزر) إذ اعتمد منهجهما على العَلاقة بين النص والقارئ والأدب والتأريخ، وبمعنىً آخر اعتمد على ضرورة دراسة المُنجز الأدبي من خلال تاريخ التلقي وعدم الاكتفاء بتفحص المنتوج أو وصفه ببساطة، وإنما ينبغي مراعاة معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال[١]. وبهذا ((يتمُّ تأملُ الأعمال المتوارثة ليس فقط من خلال الموضوع المنتج، ولكن من خلال الموضوع المستهلك عبر تفاعل الكاتب والجمهور[٢])).

إذن فالأدب بشكل خاص والفن بشكل عام لا يمكن بأي حال من الأحوال أنْ يكونَ لهما تأريخٌ إلا حينما يتمُّ التفاعل بين الذات المنتجة والذات المستهلكة، أي من خلال التحام المؤلف بجمهور القرّاء، وجمهور القرّاء هذا باستطاعته ـ على نحو ما يرى ياوس ـ ((أنْ يستجيبَ للعمل الأدبي بطُرُقٍ مختلفة، حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاكه أو نقده أو الاعجاب به أو رفضه أو الالتذاذ بشكله أو تأويل مضمونه أو تكرار تفسير مُسَلَّمٍ به أو محاولة تفسير جديد له. كما يمكن أنْ يستجيبَ للعمل بأنْ ينتجَ بنفسه عملاً جديدًا[٣])). ثم تبعه (إيزر) ليؤكد حقيقة ذلك، فـ ((يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ[٤])).

إنَّ القارئَ حينما يقرأ النصَّ الشعريَّ فإنَّ قراءته قد تحدث تغييرًا معينًا في المعنى بشكل يتواءم مع فكره ومزاجه وثقافته، هذا على صعيد القراءة الشعرية الواحدة. أما على صعيد القراءات المتعددة فأحسبُ أنَّ لها مستوياتٍ في عملية إنتاج المعنى تبعًا لاختلاف أذواق القرّاء وثقافاتهم وطبيعة العصور التي يعيشون فيها، وربما حتى الضغوط السياسية لها نصيبٌ من توجيه القراءة بما يتفق مع آيديولوجية الفكر والسياسة التي يعيش في كَنفها القارئ.

---

(١) ينظر: نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية: روبرت سي هولب، ترجمة: رعد عبدالجليل، دار الحوار، سوريا، ط١، ١٩٩٢: ٧٥.

(٢) المصدر نفسه: ٧٥.

(٣) جمالية التلقي: هانس روبرت ياوس، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط١، ٢٠٠٤: ١٠١.

(٤) نظرية التلقي، روبرت هولب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٩٤: ٢٠٢.

فقد تكون القراءةُ شكليةً دون أنْ تتوغلَ إلى أعماق النص، وقد تكون معمقةً تستكنهُ كوامنَ النص وتستنطقُ معانيه، أو كما سُميت هاتان القراءتان من قبل أحد نُقَّاد الحداثة العرب: القراءة السطحية التي ((يمكن أنْ نسميَها (القراءة الطامسة) لا تطمس نصّيّةَ النص وحسب، وإنما تطمس كذلك إمكانيةَ التساؤل وإعادة النظر والحركية الإبداعية. إنها باختصار تطمس الشعر[١])).

والقراءةُ الخلاّقةُ التي تخترق حواجزَ النص وتكون حريصةً على أنْ ((يتجددَ معناه في كل قراءة مع كل قارئ بشكل جديد وغير منتظر. إنَّ للنص دلالاتٍ بعدد قُرّائه[٢])).

هذه هي أبرزُ تجليات مفهوم التلقي والتأويل، ولكن إلى أي مدىً يمكن إخضاع هذه المفاهيم بكل تفصيلاتها على مادة التراث العربي؟ وهل أنَّ مادةَ التراث العربي كانت قد خلتْ من الإشارات التنظيرية والتطبيقية؟ أم إنها حَوَتْ بعضًا مما يدلُّ على ذلك؟.

للإجابة عن هذا التساؤل نودُّ أنْ نشيرَ إلى أنَّ أغلبَ مادة التراث العربي بدءًا من عصر ما قبل الإسلام وانتهاءً بيومنا هذا كانت نصوصُها الشعرية قد دخلت في صميم الشعرية العربية، إذ انطوت مضامينها على أبرز المقومات التي يستند إليها الأدب والفن بشكل عام كالكذب الفني والتجاوز والتطاول واستكناه الكوامن وتحريك الصوامت وخرق العادات وكسر المألوف، مما أسهم في خروج أغلب النصوص عن مقومات عمود الشعر، فاستُبدل المعنى المقصود بشبكة من الإشارات والانزياحات والإيحاءات والعلامات و((إيماء الرموز اللفظية وعَلاقتها النحوية إلى أشياء موجودة في العالم الخارجي أو إلى أفكار ووجدانات مشتركة بين الناس جميعًا [٣])).

ومن خلال استثارة هذه التشكيلات يُستجلى المعنى المقصود المتواري خلفها مُحْدثًا ((صدمةَ إدراكٍ تحدث عند إدراكنا للتقابل بين خصائص الموضوع الجمالي

---

(١) سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، علي أحمد سعيد أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥: ٥٢.

(٢) المصدر نفسه: ٥٩.

(٣) معجم مصطلحات الأدب: مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤: ٣٠٨.

وتفاعلاتها مع الخبرة الذاتية للفرد[١])). إنَّ هذه الصدمةَ التي يتعرض لها القارئ كان قد اصطلح عليها (ياكبسون) تسميتين مختلفتين هما: (التوقع الخائب) و(الانتظار المحبط[٢]). واعتمد (ريفاتير) تسميةً أخرى هي (عمق التلقي[٣]). غير أنَّ (ياوس) كان قد وضعها تحت مسمى (أُفق التوقع). أو (الانتظار) وهو((نَسَقُ الإحالات القابل للتحديد الموضوعي الذي ينتج – وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التأريخية التي ظهر فيها – عن **ثلاثةِ** عواملَ أساسية: تَمَرُّسُ الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل، وأخيرًا التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية بين العالم الخيالي والعالم اليومي[٤])). وبمعنىً آخر هو مجموعة المرجعيات الثقافية والذخائر الأدبية التي يتمتع بها القارئ النموذجي وينهل منها أثناء قراءته للنص الأدبي وتناوله إياه وملء فراغاته.

إنَّ مما يساعد القارئ على تسخير مرجعياته وتوقعاته الأدبية وتوظيفها بالشكل الذي تتم فيه الشراكة الفكرية بين القارئ والمبدع هو انزياح الشاعر– ولا سيما الشاعر الأندلسي – عن السَّنَن الثقافية والبنى الثابتة، فيعمد إلى مداعبة فكر القارئ وكسر أفق توقعه وشحذ تأويله وتأمل معانٍ تتفق مع المعنى المقصود. فعدمُ التوقع وانكسارُه ((هو تعطيلُ قدرة الاستنتاج السريع، أي إحداثُ نوعٍ من الصدمة عند المتلقي تقطع عليه تسلسل أفكاره باتجاه معين، وتدفعه إلى تأملٍ جديدٍ للنص[٥])).

على أنَّ أُفُقَ توقع المتلقي وانكساره لم يكن حكرًا على نتاجات الغرب فحسب بالقياس إلى ما اجتهدوه من التنظير والتقعيد، وإنما نجد صداه حاضرًا عند بعض

---

(١) أطلس dtv، الفلسفة مع ١١٥ لوحة بيانية ملونة: بيتر كونزمان، فرانز، بيتر بوركارد، فرانز فيدمان، اللوحات الملونة من إعداد إكسل فايس، جورج كوفره، المكتبة الشرقية، بيروت ٢٠٠١: ١٤٥، نقلاً عن جماليات تلقي الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية، دراسة تطبيقية في المعنى الشعري: د. سعيد حسون العنبكي، بحث منشور في مجلة الأستاذ، العدد ٢٠٦، المجلد الأول، ٢٠١٣: ٧٥.

(٢) ينظر: قضايا الشعرية: رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨: ٨٣.

(٣) ينظر: معايير تحليل الأسلوب: ريفاتير، ترجمة: حميد الحمداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣: ١٢٩.

(٤) جمالية التلقي: ٤٤.

(٥) استقبال النص عند العرب: د. محمد المبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩: ٤٢.

العرب القدماء، إذ اعتنوْا به اعتناءً تامًا، ووقفوا عند حدوده كثيرًا ـ وهذا ما يمثل جوابًا عن تساؤلنا الثاني . فقد اشترط السكّاكي (ت ٦٢٦ هـ) في التشبيه أنْ يكون نادرَ الحضور في الذهن، فإن كان كذلك اندهش منه المتلقي واستطرفه استطراف النوادر عند مشاهدتها، واستلذّ بها لجدّتها ، فلكل جديد لذّة [١]. أما حازم القرطاجني فقد نظر إلى التشبيه المخترع/ غير المتوقع نظرة المعجب به؛ ((لأنَّ النفسَ إذا أنست بالمعتاد فربما قَلَّ تأثرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به له استئناس قط [٢])). وقد أشار– في معرض حديثه عن غير المتوقع – إلى مفردات أخرى غير المفاجأة كالاستغراب والاستطراف والإعجاب[٣].

أما السّجلماسي (من نقاد القرن الثامن بالمغرب) فذهب إلى ما يمكن أنْ يحدثَه المجازُ في المتلقي من أثرٍ ودهشةٍ واستفزازٍ حين أشار إلى أنه ((القولُ المستفزُ للنفس المُتَيَقَّنُ كذبه، المركَّب من مقدمات مخترعة كاذبة تخَيَّلُ أمورًا أو تحاكي أقوالاً ... وكان القول المُخْتَرَعُ المُتَيَقَّنُ كذبه أعظمَ تخييلاً وأكثر استفزازًا[٤])).

وتأييدًا لذلك وقبل أنْ ننتقلَ إلى مبحث القراءة التأويلية وتجلياتها في الشعر الأندلسي لا بُدَّ لنا من التمثيل بمقاربتين شعريتين من مادة التراث العربي القديم ولاسيما في العصرين الأموي والعباسي كُسر فيها أفق توقع شعراء كبار حين طرقت مسامعهم نصوصٌ شعريةٌ معينةٌ. فـ ((يُروى أنَّ جريرًا دخل إلى الوليد، وابن الرقاع العاملي عنده ينشده القصيدة التي يقول فيها:

غَلَبَ المساميحَ الوليدُ سماحةً وكفى قريشَ المعضلاتِ وَسَادَها

قال جرير: فحسدته على أبيات منها حتى أنشد في صفة الظبية:

تُزْجي أغَنَّ كأنَّ إبرةَ رَوْقه

---

(١) ينظر: مفتاح العلوم: أبو يعقوب بن أبي بكر السكاكي(ت٦٢٦هـ)، المكتبة العلمية الجديدة، لبنان، د.ط، د.ت : ١٦٢.

(٢) منهاج البلغاء: ٩٦.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٩٦.

(٤) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: أبو محمد القاسم السجلماسي، تقديم وتحقيق: علاّل الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط١، ١٩٨٠: ٢٥٢.

قال: فقلتُ في نفسي: وقع والله، ما يقدر أن يقولَ أو يُشبّه به قال:

قلم أصابَ من الدواة مِدادَها

قال: فما قدرتُ حسداً له أن أُقيمَ حتى انصرفتُ[١])).

وقد تحدو المفاجأة بصاحبها إلى أنْ يقوم بردّة فعل إذا ما سمع شعراً أدهشه. إذ ((يلاحظ أنَّ ما يسمى بالسَّجدة الشعرية كان يتم للبراعة في التشبيه، فقد سجد الفرزدق حين سمع قول لبيد:

وجلا السيولُ عن الطلول كأنها زُبُرٌ تُجِدُّ متونَها أقلامُها

وهناك السَّجدة المعروفة لعدي بن الرقاع العاملي حين قال:

تُزْجي أَغَنَّ كأَنَّ إبرةَ رَوقِهِ قلمٌ أصاب من الدواة مدادَها))[٢]

فمن يقرأ هذا البيت الشعري يجد أنه بيتٌ وصفيٌ نمطيٌ قيل في ظبية. غير أنَّ الشاعرَ أَدهشَ المتلقي وأبهره حين وَجَّهَ نصَّه الشعري إلى خليفة، محققًا بذلك مفاجأة وكسْرًا لأفق التوقع.

ويُروى أنَّ الفرزدق سُئل حين سجد: ما هذا يا أبا فراس؟ قال أنتم تعرفون سجدةَ القرآن وأنا أعرف سجدةَ الشعر[٣]. فالمعنى الظاهري لمن يسمع بمفردة (السجدة) هو السجدة القرآنية الواجبة. بيد أنَّ الفرزدق أراد بها سجدةً شعريةً كنايةً عن إعجابه ببيت الشاعر وبراعته في التشبيه.

وهذا لا يتأتى إلا لقارئ واعٍ مدركٍ لكوامن النص. إذ ((لم يكن القدماء يصفون أحدًا بأنه عالم بالشعر إلا إذا اشتُهر بمعرفته للمعاني الدقيقة والمضامين الخفية يترامى إليها الشعر[٤])).

---

(١) الكامل في اللغة والأدب: أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد (ت ٢٨٥هـ) تحقيق: د. عبدالحميد الهنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣: ٢/ ١١١- ١١٢.

(٢) قضايا حول الشعر: عبدة بدوي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢: ١/ ٤٧.

(٣) ينظر: الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ) شرحه وكتب هوامشه: د. يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٨: ١٥/ ٣٦٠.

(٤) أبيات المعاني حتى نهاية القرن الثالث الهجري: جريدي سليم المنصوري، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، ١٩٨٩: ٧-٨.

إذن يتبين لنا أنَّ مادة التراث العربي ولا سيما في العصرين العباسي والأموي كانت قد أوْلت القارئَ أهميةً لا تقلُّ عن أهمية النص بوصفه ـ وأعني النصَّ ـ حلقةَ وصلٍ بين الشاعر والقارئ.

أمّا في العصر الأندلسي ـ وهو مادةُ بحثي ـ فسأجتهد لمعرفة معانيه الخفية ودلالات نصوصه الكامنة، والآلية التي تَمَّ فيها إنتاج المعنى وإدراك قصدية الشاعر عن طريق التفاعل بين النصِّ وقارئه.

المبحث الثالث

((تأويل المعنى وأثره في النص الشعري الأندلسي))

إذا كانت النصوصُ الشعريةُ التراثيةُ قد خضعت في بعض الأحيان لقراءاتٍ متعددةٍ وتأويلاتٍ تكون قريبةً إلى حدٍ ما من قصدية الشاعر فإنَّ النصوصَ الشعريةَ الأندلسية هي الأخرى كانت قد حاولت الانفلات من أسْرِ ما فرضته العمليةُ الشعريةُ من ثوابتَ ومُسَلَّماتٍ، فأدَّى خروجُها عن المألوف إلى توليد دلالاتٍ ومعانٍ جديدة وتأويلها عن طريق جملة من الإيحاءات والشفرات، فضلاً عن محاولة اختراق القارئ للحائط الرمزي الذي قد يبتنيه الشاعرُ ويبتكره ((ابتكارًا محضًا أو يقتلعه من حائطه الأول أو منبته الأساس؛ ليفرغه جزئيًا أو كليًا من شحنته الأولى أو ميراثه الأصلي من الدلالة ثم يشحنه بشحنة شخصية أو مدلول ذاتي مستمد من تجربته الخاصة[١])).

إذ ليس في القراءة التأويلية أمام قارئ النصوص الشعرية شيءٌ معطى واضح، فالواجب عليه أنْ يقومَ هو بنفسه اكتشاف ما ينطوي عليه النص[٢] من إشارات ورموز ودلالات؛ لأنَّ ((انفتاحَ النص على سَيْلٍ من الدلالات هو انفتاحٌ منتج بالنظر إلى طبيعة النص الخلاّقة التي تستجيب إلى التجديد والاختلاف؛ لأنه نصٌ تكوّن من رموز وإشارات حُرَّة مشبعة بإمكانات دلالية واسعة، مما يدلُّ على أنَّ العملَ الأدبيَّ يستوجب نصيبًا كبيرًا من الكثافة الدلالية التي تؤهله لقراءات متعددة. وأغلبُ الظن أنَّ طبيعةَ ثراء النص وغنى دلالاته هي التي تتيح له تجاوز محدوديته إلى فضاءات دلالية مثمرة[٣])). وهذا ما ينطبق تمامًا مع النصوص الشعرية الأندلسية التي تجاوزت حدود ما اعتيد عليه من معانٍ مألوفة إلى أفق تلقٍّ مغاير وغير مألوف، يتحول قارئها إلى منتجٍ ثانٍ ومنشئٍ للنص ومدركٍ لمعانيه الخفية.

---

(١) في حداثة النص الشعري: د. علي جعفر العلاّق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠: ٥٧.

(٢) ينظر: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب: أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط٩، ٢٠٠٦: ٣/ ٣١٠-٣١١، وينظر إشكاليات القراءة وآليات التأويل: نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٧، ٢٠٠٥: ٢٤١.

(٣) حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي: د. عزيز محمد عدمان، مجلة الفكر، المجلد ٣٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٩: ٨٦.

فمن خلال قراءاتنا التأويلية التي أسهمت بشكل فاعل في إنتاج المعنى للنصوص الشعرية الأندلسية أجد أنَّ من المناسب أنْ أحصرَها على وفق آليتين: آلية فنية تكشف لنا قدرةَ الشاعر على إخفاء معنى نصِّه الحقيقي وتشتيت ذهن القارئ عن طريق مجموعة من الأساليب الفنية والأسلوبية المتبعة من جناس وتورية وغيرهما والتلاعب بالمفردات والتراكيب. وآلية موضوعية تعنى بالموضوع أو الغرض الشعري.

أولاً: الآلية الفنية:

لعلَّ نصوصًا عديدةً تندرج ضمن الآلية الفنية هذه، فمما رَصَدْتُه قول ابن عمَّار (ت ٤٧٧هـ) مخاطبًا المعتصم حين ودّعه:

ألفظك أم كأس الرحيق المعتّق؟ وخطك أم روض الربيع المنمّق؟

ونظمك أم سلك من الدر ناصعٌ؟ يروق على جيد العروس المطوّق[١]

فالشاعر استعمل الخطابَ التضليليَّ المبتدئ بالسؤال المحيّر، قاصدًا إيهام المتلقي عن طريق جملة المقابلات المستعملة هذه، فضلاً عن تراسلٍ للمدركات الحسية. أمَّا البيت الثاني فقد أثار فيه ابن عمَّار مخيلة القارئ ((أهي أبياتٌ منظومةٌ؟ أم قلادةُ دُرٍ مُنَضَّدٍ بسلك يحلو على جِيدِ عروس يطوقه؟ ليومئَ بكل ما تقدم إلى الاتساق والانتظام[٢])).

ولأبي القاسم السُمَيْسر[٣](ت ٤٨٤هـ) المعروف بهجائه اللاذع غيرُ نصّ سلّطَ من خلاله شواظَ ناره وجامَ غضبه على حكام ملوك الطوائف وسياساتهم المتبعة. فممّا رَصَدْتهُ قوله :

---

(١) محمد بن عمار الأندلسي، دراسة أدبية تأريخية : د. صلاح خالص، ساعدت وزارة المعارف على طبعه، بغداد، ١٩٥٧: ٢٦٧.

(٢) التمويه التشكيكي في الشعر الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين): د. حميدة صالح البلداوي، مجلة كلية التربية للبنات، المجلد ١٧، العدد ١، ٢٠٠٦: ٢٠.

(٣) هو أبو القاسم خلف بن فرج الإلبيري المعروف بالسُميسر، من أعلام شعراء البيرة في مدة الطوائف، مشهور بالهجاء، كان باقعة عصره وأعجوبة دهره، توفي سنة ٤٨٤هـ. تنظر ترجمته: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ابن بسام – أبو الحسن الشنتريني – (ت ٥٤٢هـ)، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩: ق١م٢/٦٦٨.

بَعــوضٌ شــربن دمــي قهــوة وغَنَّيْتَنــي بضــروب الأغــانْ

كــأنّ عروقــيَ أوتارُهــا وجســمي ربــابٌ وهُــنَّ القيــانْ[1]

فالشاعر ترك المجالَ واسعًا للقارئ لأنْ يستنطقَ معنى هذا النص وتحديدًا مفردته (البعوض). فالنظرةُ الأولى إلى هذه المفردة توحي بالكائن المعروف الذي يَمُصُّ الدماءَ. غير أنَّ من يدقق النظرَ في مُراد الشاعر يجد أنَّ المقصودَ بالبَعوض هو السلطة التي تمتص دماءَ العامة من الناس غير مكترثين لما يشعر به الفرد الأندلسي في مدة ملوك الطوائف من مآسٍ وصعوبات. وعن هذين البيتين يقول ابنُ بسَّام الشنتريني (ت٥٤٢هـ): ((ولعمري لقد أصاب في أنْ جعل جسمه الرباب، وكان تشبيهه البعوض بالفتيان أوْلى من القيان، فإليهم كان ينزع، وبهم كان يقول ويسمع، وفيهم لم يزلْ يسجد ويركع[2])).

وفي مناسبة أخرى أجد أنَّ السُّمَيْسرَ لا يعبّر عن هدفه المراد بشكل صريح، وإنما يتخذ من التعريض سبيلاً لبث كوامنه ومنفذًا لاتساع الظن فيه، فيتضح من خلال قوله:

يــا شــعراء العصــر لا تحســبوا شــعركم مُــذْ كــان محسوسًــا

فإنمــا حــيّكم مَيّــتٌ كأنمــا مُحْيــيكم عيســى

إنْ كــان منظــومكم عنــدكم ســحرًا، فمنظــومي عصــا موســى[3]

فقد مَوَّهَ الشاعر بشكل أو بآخر عن هدفه وقصده المراد. فجملة (فمنظومي عصا موسى) كانت كفيلةً لأنْ تكشفَ النقابَ عن هدفه ومعناه المضمر، فهو لم يقصد بها عصا سيدنا موسى (عليه السلام) المعروفة لذاتها، وإنما أراد من خلالها أنْ يعلنَ عن نقمته وثورته التي زعم أنها لا بُدَّ منها لتطيحَ بحكام ملوك الطوائف. وأراه قد وُفّق إلى حدٍّ كبير باستعماله لهذا التركيب؛ وذلك لاستقامته مع الدلالتين الموسيقية والمعنوية.

وفي مناسبةٍ ثالثةٍ أجده قد اتخذ من الفلسفة والإيهام والغُلُوّ والتعقيد إطارًا غَلَّفَ من خلاله أفكاره وآراءه النقدية. فضلاً عن إفادته من قصص الأنبياء وتضمين بعضٍ

---

(١) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة : ق١م٢/٦٧٢.

(٢) المصدر نفسه : ق١ م٢/ ٦٧٢.

(٣) المصدر نفسه: ق١ م٢/ ٦٧٧.

من مضامينها في شعره، إلى الحدّ الذي حاول فيه جاهدًا مساس فلسفته بالعقيدة، زيادة على تأثره بمنحى أبي العلاء المعرّي الفلسفي واقتفاء أثره. وأكبرُ ظنّي أنَّ غُلُوَّهُ وتعقيدَه هذا كان بسبب أشكال الرقابة المختلفة التي مُورست على الشاعر الثائر وحاولت تأطيرَ العَلاقة بين الشعر ومن يضطلع بمهماته ومسؤولياته وبين السياسة والدين والوطن ومن يقوم على شؤونها في المجتمع الأندلسي؛ لتأتيَ ردةُ فعل السُّمَيْسر على مجمل السياسات المتبعة في البلاط الأندلسي.

الأمر الذي حَدَا بابن بسَّامٍ إلى أنْ يستهجنَ بعضَ مقطوعاته الفلسفية، ومن هذه المقطوعات قوله:

((لقد نشبنا في الحياة التي توردنا في ظلمة القبر
ياليتنا لم نكُ من آدم أورطنا في شبه الأسر
إنْ كان قد أخرجه ذنبه فما لنا نشرك في الأمر؟

(إذ عابها بقوله): والسُّميسر في هذا الكلام ممن أخذ الغُلُوَّ بالتعقيد، ونادى الحكمةَ من مكانٍ بعيدٍ، صَرَّحَ عن عمى بصيرته، ونشر مطويَّ سريرته، في غير معنىً بديع، ولا لفظ مطبوع، ولعله أراد أنْ يتبعَ أبا العلاء فيما كان ينظمه من سخيف الآراء، ويا بُعْدَ ما بين النجوم والحصباء، وهبه ساواه في قصر باعه، وضيق ذراعه، أين هو من حُسْن إبداعه ولطف اختراعه؟))[1].

وقد تكررت نقمته ونزعته الهجائية المتمردة على ملوك الطوائف وتشددهم وسياساتهم في غير مناسبة[2]. مما يؤكد القناعة ويعززها بأنه واحدٌ من أكثر شعراء الأندلس تمردًا وانتقادًا ورفضًا للنظام المتبع في عصر الطوائف. وتترسخ هذه القناعة بما صَّرحَ به د. الطاهر مكي قائلاً: ((وله في زمنه موقفٌ رافضٌ حين رأى اختلالَ القيم وغلبة الصغار وعجزه عن التعبير، فأدار ظهره لكل ما حوله وجاء شعره رافضًا لكل ما تعنيه الكلمة في عصرنا الحديث، سَخِر مما يعظم الناس وهجا من يمدحون واحتقر ما يكبرون، وجاء هجوه لهم مفحشًا ونقده قاسيًا، فأهمله المؤرخون خوفًا ممن

---

(١) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة : ق١ م٢/ ٦٧٤.

(٢) ينظر: المصدر نفسه : ق١ م٢/ ٦٦٩-٦٧٠.

هجاهم.. كان داعيةَ ثورة حين استطاب الناس المتع واللذة، وخلدوا إلى الدعة والراحة، وآثروا الأمن والسلامة[١])).

ومن الأساليب التي اعتمدها الشاعر وحرص على أنْ يداعبَ فيها فكرَ المتلقي الانحراف الأسلوبي[٢] أو ما يسمى بالانزياح [٣] ، وهو كثيرًا ما نجده في نتاج الشاعر الأندلسي كابن الزقَّاق (ت ٥٢٩هـ) الذي يقول في إحدى مرثياته المصحوبة بذكر المناقب والمديح:

كذبت ظنونك ما العزاء جميلا ... أَوَ ما رأيت دم العلا مطلولاً؟
هذا جوادُ أبي شجاع مخبر ... أنَّ الجواد انقضَّ عنه قتيلاً
ولطالما لبس الدروع غلائلا ... ولطالما جَرَّ الرماحَ ذيولاً
وسرى إلى الغارات وهي كتيبة ... ملء الفضاء فوارساً وخيولاً[٤]

فقد ابتدأ ابنُ الزقَّاق مرثيته من خلال إيحائه بأنَّ هذه المرثية قيلت في شخص معاصرٍ له. غير أنها – في الحقيقة – قيلت في الوزير (أرقم بن لبون، ينتمي إلى أسرة بني لبون من المولدين ت ٤٨١هـ) بدلالة جملته (دم العلا مطلولاً) وكأنه قصد بـ (العلا) الوزير نفسه.

ولعلَّ طابعَ الشجاعة والكرم وذكر خصال الوزير كانت أهمَّ ما حواه نصُّهُ، فضلاً عن اتكائه على الاستعارة المكنية بوصفها ((غنيةً بالخيال والمبالغة، فالخيالُ فيها أظهر والمبالغة أوضح، وهذا من جمال أسلوب الاستعارة حين يجسد ما تعتمل به النفوس من ضروب المشاعر وألوان الأخيلة والأفكار، فيبثّ الحياة في الحركة والجماد، ويبدو الكون في مشاركة وتفاعل[٥])).

---

(١) دراسات أندلسية في الأدب والتأريخ والفلسفة: د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠: ٧٤.

(٢) هو ظاهرة أسلوبية نقدية وجمالية حديثة، وفي نقدنا القديم عرفت بالعدول أو الاتساع أو التوسع. ينظر: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي د. بسّام قطوس، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، الأردن: ١٣٥.

(٣) هو انزياح النص عن الشفرة اللغوية المتعارف عليها، أو هو الخروج على النظام اللغوي نفسه. ينظر: مقالات في الأسلوبية: د. منذر عياش، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ١٩٩٠: ٨١.

(٤) ديوان ابن الزقاق البلنسي: تحقيق: عفيفة محمود الديراني، دار الثقافة، بيروت: ٢٤٢-٢٤٤.

(٥) علم أساليب البيان: د. غازي يموت، دار الأصالة، بيروت، ط١، ١٩٨٣: ٢٥٤.

أما أهمُّ انزياحاته التي اختصرت الطريقَ على المتلقي في فَهْم المعنى الحقيقي للنص فيتمثل بقوله (دم العلا مطلولاً) فـ ((لو قال – دم الوزير– لكانت جملةً عاديةً إلاّ أنَّ لغته الشعرية بلغت الذروة عندما ذكر العلا في الدلالة على الفقيد، وهي شيءٌ معنويٌ غيرُ محسوسٍ، وكأنه أراد أنْ يُدلّلَ على أنَّ الممدوح والمعالي سيّان. فضلاً عن تعميق لغته الشعرية بألفاظ تبلغ بها درجتها الحرجة، والدم المطلول شيءٌ محسوسٌ للدلالة على أنَّ المقصودَ بالعلا الوزير نفسه[١])).

ومن القراءات الأخرى التي منحتْ القارئَ سمةَ التأويل وإنتاج المعنى ما يمكن أنْ ألحظها في ديوان ابن سهل (ت ٦٤٩هـ) ولاسيما في نصوصه الشعرية التي تمَّ فيها تبادلٌ للمدركات الحسية وتقمصٌ وتفاعلٌ مع القَصَص القرآني، في ظل تأسيسٍ لأفقٍ شعريٍ غيرِ متوقعٍ، وتأثيثٍ لأسسٍ وأهداف جمالية. ويمكن التماس أكثر من نموذج يدلُّ على هذا الجانب. ففي غرض الغزل يكسر ابنُ سهلٍ أُفقَ توقعنا مرتين:

الأولى حين وَجَّهَ خطابه إلى الفتى (موسى) ولم يوجّهْه إلى فتاة. **والأخرى** حين صرف قصده في غزله بـ (موسى) إلى معنىً آخر وهو معنىً عقائدي تمثل بدينه السابق (اليهودية) وهو ما تحدث عنه بعض المتأخرين ولاسيما الأفراني، إذ ظن أنْ يكون (موسى) رمزًا أوجده الشاعر ليعبرَ به عن مشاعرَ دينيةٍ أو قوميةٍ متمثلة بنبي الله (موسى بن عمران[٢]).

ومع اطمئناني لرأيٍ كهذا إلاّ أنني لستُ متحمسًا له؛ وذلك لسببين:

الأول: إنَّ (موسى) المعشوق كان شخصًا معروفًا في الأندلس، نال جماله إعجاب الآخرين من أهل إشبيلية، فتغزل فيه شعراءُ كُثر منهم أحمد المقريني (الوشاح الزَّجَال) الذي قال فيه:

ما لموسى قد خّرَّ لله لمّا ... فاض نورًا غشّاه ضوء سَناه

وأنا قد صُعقتُ من نور موسى ... لا أطيق الوقوف حين أراه [٣]

---

(١) دراسات في الخطاب السياسي الأندلسي، عصر المرابطين والموحدين وبني الأحمر: د. محمود شاكر الجنابي، دار غيداء، عمان، ط١، ٢٠١٣: ١٢٤.

(٢) ينظر: ديوان ابن سهل الأندلسي: قدّم له: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٨٠: ١٧

(٣) المصدر نفسه : ١٨.

والآخر: هو أنَّ(موسى المعشوق) كان قد كَلّفَ ابن سهل بعمل موشحة خاصة له[١]، مما يؤكد أنَّ موساه كان موجودًا ومعشوقًا بشكلٍ استحوذ على معظم ديوانه. ونلمس هذا التوجه في أكثر من شاهد، من ذلك قوله:

والخالُ يعبق في صحيفة خَدّه مسكًا خلعتُ النسك عن عطّاره
موسى تنبأ بالجمال وإنما هاروت لا هارون من أنصاره
إنْ قلتُ فيه: هو الكليم فَخَدُّه يهيدك معجزة الخليل بناره
روضٌ حُرِمَتُ ثمارَه وقصائدي مِن وُرْقه وآلاسُ نَبْتُ عِذاره [٢]

فمن يدقق النظر في تراكيب النص ومفرداته ومعانيه الظاهرة يجد أنهُ نصٌ موجه إلى النبي (موسى) عليه السلام. غير أنّ المقصود هو (موسى) معشوقه. إذ ليس من المعقول أنْ تتصرف المعاني الحسية نحو المعاني الدينية، ومن غير الممكن أيضًا أنْ نُشركَ ما يتم بين المتغزل والمتغزَّل به من الغلمان من جو يشعُّ بالحميمية والشهوانية كتضمينه لـ (نار الشوق، الزند، العذار) وغيرها ونخلعها على أُفق التقديس الذي هَيَّأ أُفقًا غيرَ متوقع وتناصًّا حَفَّزَ القارئَ على استكناه الكوامن واستنطاقها كنصّه الآخر الذي يقول فيه في المعنى نفسه:

يسائلني: من أي دينٍ مداعبًا وشَمْلُ اعتقادي في هواه مُبَدَّدُ
فؤادي حنيفيٌّ ولكنَّ مقلتي مجوسيةٌ من خَدّه النارَ تَعْبُدُ [٣]

وبيته الذي اختتم فيه نصًّا تحدَّث عن جفوة مع معشوقه وصدوده عنه وانفلات الأماني:

عجائبُ لم تُدْرَكْ فعنقاء مُغْرِبٌ وإقبالُ موسى أو زمانُ الصّبا رُدَّا [٤]

---

(١) ينظر: ديوان ابن سهل : ١٨، ٣٠٩.
(٢) المصدر نفسه: ١٥٥.
(٣) المصدر نفسه: ١١٤.
(٤) المصدر نفسه: ١١٠.

فقد وظَّفَ خيرَ توظيف المستحيلات الثلاث: عنقاءُ مغربٌ، وهو إشارة إلى المثل (حَلَّقَتْ به عنقاءُ مُغْربٌ[1]) الذي يُضرب لما يئس منه، وإقبالُ موسى بعد أن شَطَّ مزارُه، وإرجاعُ عَهْد الصّبا ولكن ولاتَ ساعةَ مندمِ.

ويبدو أنَّ تضمين شخصية (موسى) كان لها كبيرُ الأثر والاهتمام في الشعر الأندلسي ، وهذه المرة مع الشاعر ابن زمرك (ت بعد ٧٩٧هـ) إذ أجد ما يفيد بأنَّ القائد خالداً (كبير خُدَّام الغني بالله وأحد مبعوثيه) يعود من تلمسان محملاً بالهدايا ومحافظاً على وشائج المودة والاحترام. ما دعا ابن زمرك إلى أن يشيرَ إلى هذا السفير وما عاد به من سفارته، فيذكرها ويشير إلى شخصية (موسى) التي أحدث ذكرها لبسًا وضبابًا على أفق المعنى، فيقول:

فيا أيها المولى الذي بكماله ... خلائف هذا العصر في الفخر تأتسي
فأمنتَ موسى من عوادي سميّه ... ولولاك لم يبرح بخيفة موجس
بعثتَ بميمون النقيبة فى اسمه ... خلود لعزّ ثابت متأسس
فجاءك بالمال العريض هدية ... بها الدين أثواب المسرة يكتسي
وشفعها بالصافنات كأنها ... وقد راق مرآها جآذر مكنسِ[2]

فمن يتأمل النصَّ وما احتواه من مفردات (موسى، الدين، الصافنات) ينصرف ذهنه إلى (موسى) النبي. غير أنه أراد به (موسى بن أبي عنان بن أبي الحسن المريني، أقام بالمغرب الأقصى دولة بمساعدة الغني بالله بين ٧٨٦-٧٨٨هـ)؛ لتتركَ هذه القراءة التأويلية أثرًا في إنتاج المعنى، ولتزيلَ بعضَ ما اكتنف النص من ضبابٍ وغشاوةٍ معنويةٍ.

ومن الأساليب الفنية التي ألَّفَتْ مثيرًا أسلوبيًا استثار ذهنَ المتلقي أسلوبُ التكرار. ولعلَّ خيرَ من وظَّفَ هذا النوعَ من الأسلوب أبو البقاء الرندي(ت٦٨٤هـ) إذ كرّر أداة الاستفهام (أين) أكثر من مرة في نونيته الشهيرة التي يقول فيها:

---

(١) مجمع الأمثال: أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٨٧: ١/ ٣٥٧.

(٢) ديوان ابن زمرك: تحقيق وتقديم: د. محمد توفيق الينفر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٧: ٤٣٣-٤٣٤.

أين الملوك ذوو التيجان من يمن؟ وأين منهم أكاليلٌ وتيجان؟
وأين ما شاده شدّاد في إرم؟ وأين ما ساسه في الفرس ساسانُ؟
وأين ما حازه قارون من ذهبٍ؟ وأين عاد وشدّادٌ وقحطان؟[1]

إنَّ وظيفةَ التكرار هنا وظيفةٌ أسلوبيةٌ فنيةٌ رام الشاعرُ من خلاله كسرَ أُفُق التوقع. إذ ((تشيع في القصيدة لمسات عاطفية ووجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، مما يجعل حاسة التأمل والتأويل ذات فاعلية عالية)) [2].

أما المتلقي فيعرف من خلال هذه البنية الأسلوبية أنه ((قصد منها تنبيه المتلقي والأمم إلى هذه الشواهد التاريخية، مما يخفف وقع المأساة عليه أولاً وعلى المسلمين بعد ذلك هذا من جهة، ومن جهة أخرى بيان طبيعة الدهر المؤثر المدمرة))[3].

وبالتالي فالمعنى الناتج عن هذه التساؤلات هو معنىً مأساوي يدلُّ على الأقوام التي بادت والملوك الذين خسروا مكانتهم كإرام ذات العماد، وسيف ذي يزن، وساسان الفارسي، وبلاطات الأندلس وثغورها.

وإذا مضينا قُدُمَاً نجد أنَّ ابنَ الخطيب (ت ٧٧٦هـ) كان كثيرًا ما ينزع في نصوصه الشعرية إلى أجواء التهادي والدعابة والفكاهة موظفًا إياها بأسلوب التمويه والتورية. وما ألحظُهُ أنَّ هذه النصوص ذوات الطابع الخفيف المرح كانت ضمن منفاه في المغرب حين مكث هو وسلطانه محمد الخامس بعد خلعه سنة (٧٦٠هـ) في ضيافة أبي سالم إبراهيم (سلطان المغرب). فمن ذلك قوله في طَيفور طعامٍ (مائدة طعام مستديرة) أُهْدي إليه:

---

(١) شعر أبي البقاء الرندي: جمعه وحققه على أصول مخطوطة ومطبوعة: د. إنقاذ عطا الله محسن، مجلة الأستاذ، كلية التربية، ابن رشد، العدد الخامس والعشرون، ٢٠٠١: ٧٣٦ رقم(٩٣).

(٢) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي: مصطفى السعدي، منشأة المعارف الإسكندرية، ١٩٨٧: ١٧٣.

(٣) تشكيل اللغة الشعرية، مرثية أبي البقاء الرندي النونية أنموذجاً: د. منذر ذيب كفاني، مجلة مقاليد، العدد ٧، ٢٠١٤: ٢٧٧.

تَعَلَّـــمَ طَيفـــوري خـــلال ســـميّه وإنْ كـــان منســـوباً إلـــى غيـــر بِســـطام
وجـــاء فقيـــر الوقـــت لابـــس خرقـــة فلـــيس بـــراضٍ غيـــر صـــحبة صَـــوَّامِ
فَـــدَيْتُكَ لا تَـــرْدُده عنـــك مخيبـــاً ودَرّسْـــه يـــا مـــولاي قصـــة بِلعـــام (١)

فقد وَرَّى بمصطلح (طيفور)، فالقراءة الظاهرة توحي بأنَّ المقصودَ به شيخُ الصوفية (طيفور بن عيسى المكنى بأبي زيد البسطامي ت ٢٦١هـ)، وقد يُسْتَدَلُّ على ذلك من خلال ورود مصطلحي (فقير، لابس خرقة) ما يعين على هذا التأويل الظاهري. في حين أنَّ التأويلَ الباطنيَّ المقصودَّ هو أنه أراد بـ(طَيفور) الحصن العميق الذي يقدم فيه الأكل الذي أُهدي إليه ولكنه فقير أي لا أَكل فيه. وما يعزز هذه القراءة أنه أَورد قصة بلعام، وهو إشارة إلى (بلعام بن باعوراء من بني إسرائيل الذي كان مُجاب الدعوة). ومعنى النص أنه لا يرحب بفكرة الطيفور الخالي من الطعام حتى وإنْ كان هدية .

وفي موضعٍ ثانٍ نجد له نصًّا يخاطب فيه شيخ الكتّاب (ابن الجيّاب ت٧٤٩هـ) وقد استحضر بعضَ الأعلام واستعار بعضًا من الكنى والألقاب؛ ليقدم لنا نصًّا اختلف فيه ظاهرُ معناه عن باطنه المقصود، فيقول مداعبًا اللَّحمَ المبرّد مُوَريًّا به:

يـــا واحـــد العليـــا بـــلا إلبـــاسِ ابعـــثْ بســـهم مـــن أبـــي العبـــاسِ
واعلـــم بـــأني لا أُقلّـــد مـــذهبي ســـفيان يومـــاً خيفـــة الوســـواسِ
ولِجـدِّ مَـنْ شـرح الكتـابَ تحيـزي هـــذا إذا اختلـــف انتمـــاءُ النـــاسِ
فابعـــثْ بـــه طيّـــاً بكـــل خفيـــة كـالطيف فـي جـنح الظـلام الغاسـي(٢)

فقد استحضر في نصه هذا أعلامًا ثلاثة: **الأول:** النحوي الشهير أبو العباس المعروف بالمبرّد (ت٦٨٢هـ)، إذ ورّى به عن اللَّحم المبرَّد الذي يتألف من (ماء ولحم وملح). **والثاني:** سفيان الثوري (ت١٦١هـ) الذي وَرّى من خلاله بعدم ميله إلى لحم الثور. **والثالث:** ابن خروف (شارح كتاب سيبويه) الذي استدللتُ عليه من خلال قوله

---

(١) ديوان لسان الدين بن الخطيب السلماني: صنعه وحققه وقدّم له: د. محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩: ٥٥٤/٢ رقم (٤٧٣).

(٢) المصدر نفسه : ٧٢١/٢ رقم(٦٥٧).

(ولجدّ مَنْ شرح الكتاب) وكأنَّ ناتجَ معناه هو أنه يفضل لحمَ الخروف على لحم الثور. فأية براعة هذه وأي إبداع هذا، بل وأي لغز واختبار وتأويل ؟

وتتنوع أساليب ابن الخطيب الفنية ومنها الجناس التام الذي وظَّفه خيرَ توظيف في نصِّه الذي يصف فيه البرغوث في ليلة كابَدَ فيها هَمَّ القحط والكرب والمشقة، فيقول:

بتنا نكابدهم هَمَّ القحط ليلتنا وأنجد السُّهد والكرب البراغيثا
وكان يُحْمَلُ ما كنّا نكابده من المشقة لو أنَّ البرى غيثا (١)

فقد جانَسَ في كلمة البراغيث، فقَصَدَ في الأولى مجموعة من الحشرات التي ألمَّتْ به. في حين قصد بالأخرى (البرى غيثا) التراب الذي أصابه الغيث، فأنتج لنا معنى رحلته وهمّه وأمنيته بهطول الأمطار التي تحول الأرض المجدبة إلى أرض نديَّة خصبة، وبالتالي خلاصُهُ من هَمّ البرغوث الذي اشتكى منه في غير مناسبة، منها قوله:

زَحَفَتْ إليَّ ركائبُ البُرغوث نَمَّ الظلام بركبها المحثوثِ
بالحبّة السوداء قابل مقدمي لله أي قرىً أعدَّ خبيثِ
كَسَحَتْ بهنَّ ذُباب سرح تجلدي ليلاً ، فحبلُ الصبر جدّ رثيثِ
إنْ صابَرَتْ نفسي أذاه تَعَبَّدتْ أو صِحْتُ منه أنفتُ من تحنيثي
جيشان من ليل وبرغوث فهل جيش الصباح لصرختي بمغيثِ(٢)

ولا أستبعد قصدًا آخر كنتُ قد لمحته من هنا وهناك وهو أنَّ الشاعرَ ربما أراد تسليط الضوء على تسلط اليهود والنصارى على المجتمع الأندلسي وتحكمهم بمقاليد الأمور. ما جعله يستصرخ ويستنجد ويستغيث مما سماه (جيش الصباح).

ولعلَّ هذا الأسلوبَ الذي قصده ابنُ الخطيب لم يأتِ من فراغٍ البتَّةَ. إذ إنَّ المخاضَ السياسيَّ الذي شهده البلاط الأندلسي في عصر بني الأحمر ألقى بظلاله على أسلوب هذا الشاعر ونتاجه الفني. فمن يستقري ديوانه يجد مثل هذا النوع الكثير، فهو– وإنْ كان وزيرًا – لم يعمدْ في بعض الأحيان إلى التصريح بما يدور في خلده

---

(١) ديوان لسان الدين بن الخطيب : ١٩١/١ رقم (١٢٢).

(٢) المصدر نفسه: ١٩٣/١ رقم (١٢٥).

ويجول في خاطره، وإنما استثمر دلالاتٍ معينة ليسقطها على دلالاتٍ أُخر، مما يجعل القارئ حريصًا على أنْ يؤولَ معناه وينتجه بما يتناسب مع مقصده كوصفه للقباقب الخشبية التي أُهديت إليه ذات يوم، فقد وصفها وصفًا يُخَيَّلُ للقارئ أنه لذاتها. غير أنَّ قَصْدَه أعمقُ من ذلك بكثير، إذ استثمر دلالات هذه القباقب وما تحدثه من دويٍ وأصواتٍ مزعجةٍ عند المشي وحوّلها – من طرفٍ خفي – إلى جياد عتاقٍ وهي تندفع في ساحات القتال محدثة فرقعة وأثرًا في الأرض. وبالتالي فالمعنى الناتج عن هذا التأويل هو معنىً سياسيٌ عسكريٌ بامتياز، وهذا ما دَلَّتْ عليه بعض نصوصه[١].

وما قيل عن ابن الخطيب يكاد ينطبق تمامًا على شعراء عصره كعبد الكريم القيسي البسْطي (آخر شعراء الأندلس) الذي ضمن نصوصه ومقطوعاته الشعرية ألوانًا فنيةً كالتورية مثلاً كما في قوله:

قلتُ لمّا لامني في الحب من ... قد رآني فيه مخلوع الرَّسَنْ
مَن أحبَّ المصطفى مع آله ... ليس نُكرًا أن يُحبَّ ابنَ الحسن[٢]

فقد وَرَّى في (ابن الحسن) إذ يدلُّ في ظاهره على حفيد سيدنا علي بن أبي طالب (رضي الله عنه) بدلالة إشارته إلى المصطفى (ﷺ) مع آله الطيبين. غير أنَّ المقصود هو (القاضي الرئيس الفاضل أبو حامد بن الحسن) الذي خاطبه في الغرض المذكور كثيراً، من ذلك قوله:

فُتِنْتُ بـ (مشكاة الأنوار) من ... كتابكم (بغية القاصد)
وليس عجيبًا به فتنتني ... فمصدُرُه عن أبي حامدِ[٣]

فـ (مشكاة الأنوار) هذا كتابٌ في الأصل لأبي حامد الغزالي (ت ٥٠٥هـ) وقد وَرَّى به الشاعر وأوْهَمَ القارئَ بأنه لأبي حامد بن الحسن، ويشترك المخاطب والغزالي في الكنية نفسها، فكلاهما يدعى (أبا حامد). ولعله أشار أيضًا بـ (بغية القاصد) في البيت الأول إلى كتاب يحمل هذا العنوان لا إلى المعنى الظاهر من اللفظ.

---

(١) ينظر على سبيل المثال: ديوان لسان الدين بن الخطيب : ٥٩٦/٢ رقم (٥١٨).

(٢) ديوان عبدالكريم القيسي الأندلسي، تحقيق: د. جمعة شيخة، د. محمد الهادي الطرابلسي، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، تونس، ١٩٨٨: ٧٥.

(٣) المصدر نفسه : ٧٦.

ولعلَّ هذه القراءات التي اتخذت من التأويل ركنًا رئيسًا أسهمت كثيرًا بإنتاج المعنى الحقيقي المختفي وراء سلسلة من البنى والأساليب الفنية. ويمكن التماس نماذج شعرية كهذه في أكثر من موضع وفي غير مناسبة(١).

ثانياً: الآلية الموضوعية:

وهي المقاربة الثانية التي رَصَدْتُها وشخَّصْتُ أبرزَ ملامحها ومظاهرها ونصوصها الشعرية، ومن هذه النصوص قولُ ابن حصن الإشبيلي (ت ٤٥٠هـ) حين سَرَدَ لنا من مستظرف مجونه قصة حادثتين ماجنتين، الأولى مع غلام والأخرى مع فتاة في قصيدة واحدة. يقول في حادثته الأولى:

بأبي طبيٌ صغير السّنِ حازتْ ثُلْثَ سِنّي
سَرَّني أن ليس يدري مذهبي فيه وفنّي
فهو يدعوني عَمّاً وانا أدعوه يا ابني

قُلْتُ لمّا أن بدا لي وجهه من تحت بطني
قال ما قلته لي؟ قلتُ خيرًا فيك أعني
أنا صَبٌّ فيك ميتٌ فاتقِ اللهَ وصِلْني

ويقول في حادثته مع الفتاة:

قمتُ نشوانَ وقامتْ في تهادٍ وتثني
ونَضَتْ عنها قميصًا ثم لمّا ضاجعتني(٢)

لقد ترددت في هذه المقطوعة الغزلية الماجنة مفردات ومعانٍ ماجنة أَسَفَّ فيها الشاعر إسفافًا هائلاً إلى الحَدّ الذي جعلني لا أملك القدرة على مواصلة هذه الأبيات وقراءتها ومتابعتها، وهو أمرٌ يكاد يكون طبيعيًا بالنسبة لشاعر ينتمي إلى مدة ملوك الطوائف؛ لما يتمتع له غرض الغزل من صلاتٍ نفسية ووشائجَ قوية ألهمت الأندلسيين على تصوير مشاعرهم وتبيان هموهم. فضلاً عن عوامل الانفتاح والتحرر والتحولات

(١) ينظر: ديوان عبد الكريم القيسي: القصائد ذوات الأرقام (٣٣، ٣٦، ٥٩، ٩١، ٩٨، ٩٩)
(٢) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة : ق٢ م١/ ١٢٨- ١٢٩.

السياسية والبواعث الطبيعية والاجتماعية التي أسهمت بشكل فاعل في إذكاء غرض شعري كهذا. غير أنَّ الشاعر يفاجئنا في آخر بيتين فيعطي إشارةً صريحةً ودلالةً مغايرةً عن سابقاتها حتى يقول:

لم أَنَلْ من كل ما فُهْـ ـتُ به غيرَ التمني
إنما الشعرُ فكاهاتٌ وحسبي حسنُ ظني[1]

عندئذٍ ندرك من خلال هذين البيتين أنه يتعابث، وأنَّ التَفَنُّنَ وترويحَ النفس وترويضها هما الغاية التي ابتغاها ويبتغيها غيره كأبي الحسن الحصري القيرواني (ت ٤٨٨هـ) حين عَفَّ في آخر مقطوعة له عن إتمام ما بقي عنده من أجواء المتعة وضروب اللذة واللهو، فيقول:

قالت وهبتك مُهْجتي فَخُذْ ودع الفراشَ ونَمْ على فخذي
وثَنَتْ إلى مثل الكثيب يدي فأجبتُها نعمَ الأريكة ذي
وهممتُ لكن قال لي أدبي بالله من شيطانك استعذ
قالت: عففتُ فعفت قلت لها مُذْ شببتُ باللذاتِ لم أُلَذِ[2]

وبالطريقة نفسها أجد ابنَ خفاجة (ت ٥٣٣هـ) قد هامَ باصطياد الأحبة. ففي مشهدٍ مثيرٍ له يصف لقاءه بمحبوبه ومعابثاته معه وتساقيهما الكؤوس المترعة بشكل يوهم القارئ بأنَّ ما صوره عبارة عن حالة من الهيام الحقيقية والمعاناة الجسدية، حتى إذا ما دنتْ حرارة الوجد لجأ إلى عفافه وحيائه، فيقول:

---

(١) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة : ق٢ م١/ ١٢٨.

(٢) أبو الحسن الحصري القيرواني: محمد المرزوقي الجيلاني بن الحاج يحيى، مطبعة المنار، تونس، ١٩٦٣: ١١٢.

إلـى أن سـرى فـي جسـمه الـراح والكـرى ... ومـالا بعطفيـه فمـال علـى عضـدي
فأقبلـــت أســـتهدي لمـــا بـــين أضـــلعي ... مـن الحـر مـا بـين الثنايـا مـن البـرد
وعانقتـــه قـــد سَـــلَّ مـــن وشـــي بـــرده ... فعانقتُ منـه السيف سل مـن الغمـد
تســـــافرُ كلتـــــا راحتـــــي بجســـــمه ... فطورًا إلى خصر وطورًا إلى نهد واني
وغيـــرتُ بـــالتخميش كـــافور خـــده ... لعـــف مـــأزري ظـــاهر بـــردي[1]

وكذا الحال عند أبي حيّان (ت ٧٤٥هـ) إذ سرد لنا مشهدًا غراميًا اعتمد فيه على عناصر التشخيص والتجسيم والتصوير، وانتهى إلى حيث عفافه المزعوم، يقول فيه:

ولمـــا تصـــاوَنّا حيـــاءً وحشـــمة ... وتُقْتُ إلـى التقبيل أوسعت فـي الحيل
وضـــعت علـــى عينيـــه أنـــاملا ... وغمضتُ من عينين فانساعت القبل

فعانقـت مـن عطفيـه دعصـا وخوطـه ... وذبلـت مـن خديـه وردًا ومـا ذبـل
فطوقـــتُ جيـــدينا بحيّـــةِ شـــعره ... اذا مـا سـعت للمـتن دبـت إلـى الكفـل
تجنبـتُ مـا يختـار منـه ذوو الخنـا ... قبـيح فعـال يوجـب المقـت والزلـل
فلـــم أرَ مثلـــي عاشـــقًا ذا صـــبابة ... تمكـــن ممـــا يشـــتهيه ومـــا فعـــل[2]

فهو مشهدٌ غراميٌ واضحٌ لكل من يقرؤه. غير أنَّ الشاعرَ كسر أُفُقَ توقعنا بدلالة البيتين الأخيرين اللذين أعطيا معنيي العفة والتصاون.

إنَّ ما تقدم ذكره من شواهدَ شعريةٍ ابتدأت على غير ما انتهت به أوسع من أن تحصر بنموذج أو اثنين[3]، فهي ظاهرةٌ تكاد تكون عامةً في الشعر الأندلسي. ونظرًا لأهميتها فقد أشار إليها ابنُ حزم وحلّلَ دوافعَها بقوله ما نَصُّهُ: ((وما أقدر هذه الأخبار– وهي صحيحة – إلا أحد وجهين لاشك فيهما: إما طبع قد مال إلى غير هذا

(١) ديوان ابن خفاجة: تحقيق: د. سيد غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٧٩: ٣٤٨.

(٢) ديوان أبي حيّان الأندلسي، تحقيق: د. أحمد مطلوب، د. خديجة الحديثي، مطبعة العالي، بغداد، ط١، ١٩٦٩: ٣٤٨.

(٣) ينظر: ديوان ابن شهيد، عني به وجمعه : شارل بلا، دار المكشوف، بيروت، ط١، ١٩٦٣: ٧٧، وديوان ابن خاتمة الأنصاري، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، ١٩٧٢: ٥٦، ١٨٣.

الشأن واستحكمت معرفته بفضل سواه عليه... وإما بصيرة حضرت في ذلك الوقت وخاطر تجرد انقمعت به طوالع الشهوة في ذلك الحين لخير أراده الله ﷻ لصاحبه[1])).

وسواء انطبق هذا التفسير على أداء الشاعر الأندلسي أم لم ينطبق فإنني لا أختلف مع مَن حَدَّدَ لنا أسبابًا أكثر واقعية في تفسير هذه الحالة. فهي إما أن تكون تقليدًا أدبيًا يستعين به الشاعر ليؤكد مقدرته الفنية والموضوعية، وإنه لم يكن لديه ثمة ما يعيبه بحيث يحول بينه وبين مسايرته للذوق العام، أو أن يكون الشاعرُ غيرَ أمين في تصوير الوقائع الحقيقية، فيزعم أنه التزم جانب العفاف في أشدِّ اللحظات العاطفية مع أنه عفافٌ يشوبه الإيهام والتزييف[2].

وأضيف إلى هذين السببين سببًا ثالثًا وهو أنَّ الشاعر ربما كان مضطرًا في معظم أوقاته إلى التصريح بالتزامه جانب العفاف هذا؛ وذلك لأنه كان يعيش في ظلِّ جَوٍ من الرقابات السياسية والدينية والاجتماعية، يدلُّ على ذلك إصراره – في غير مناسبة – على استبطان كوامن الآخرين واستدرار عواطفهم.

ومن الشواهد الشعرية التي تصرف ذهنَ قارئها عن المعنى المراد ما أجده في الشعر الصوفي وتحديدًا في القرن الثامن الهجري، إذ سلك بعضُ شعرائه المتصوفة المسلك نفسه، فاتخذوا من ألفاظ الغزل ما أعانهم على تصوير مشاعرهم. ولولا بعض الإشارات والمصطلحات الصوفية التي تخللتها أشعارهم لكنتُ أدرجتُ معاني هذه النصوص ضمن أغراض الغزل البشري. من ذلك قولُ عبدالعزيز بن برشيت الغرناطي (من شعراء المائة الثامنة):

---

(١) طوق الحمامة في الألفة والألاّف: ابن حزم الأندلسي، ضبط نصّه وحَرَّرَ هوامشه: د. الطاهر أحمد مكي، دار الهلال، ط٢، ١٩٩٤: ٣٤٤.

(٢) ينظر: اتجاهات شعر الغزل الأندلسي في عصر الطوائف: د. انقاذ عطا الله محسن العاني، دار الفراهيدي، بغداد، ط١، ٢٠١٢: ١٠٠– ١٠١.

القلــب يعشــق والمــدامع تنطــق بَــرَحَ الخفــاء فكــل عضــو ينطــقُ
إن كنــتُ أكــتم مــا أُجَــنُّ مــن الجــوى فشــحوبُ لــوني فــي الغــرام مصــدقُ

ـــ ـــ ـــ

فلكــم ســترتُ عــن الوجــود محبتــي والــدمع يفضــح مــا يُسِــرُّ المنطــق
بالــذوق لا بــالعلم يــدرك ســرنا سِــرٌ بمكنــون الكتــاب مُصَــدَّقُ (١)

فالبيتان الأخيران يدلان على أنَّ المقصود هو ليس مما يندرج ضمن مضامين الحب البشري ومفاهيمه، وإنما هو حبٌ آخر يعرف بالذوق ويستر عن الوجود. وقريب من هذا المعنى قولُ أحدِهم:

لا شُــكر لــي إن كنــتُ قــد أحببــتكم أو أننــي اســتولى علــيّ هــواكُمُ
طوعًــا وكرهًــا مــا تــرون فــإنني طُفْــتُ الوجــودَ فمــا وجــدتُ ســواكُمُ (٢)

إنَّ ((المعنى الذي قد يصدم القارئ للوهلة الأولى هو أنَّ الشاعر يقول: جئتكم على أية حال طائعًا أو مكرهًا؛ لأنني لم أجد غيركم، وهو معنى بعيد عن المحبة الحقة وعن مراد الشاعر الذي يقصد – فيما رآه الدكتور عبد الحميد عبدالله الهرّامة – أنهُ أحبَّ اللهَ حقَّ المحبة بعد أن عرفه حق المعرفة. فالمحبة نتيجة ضرورية لمثل تلك المعرفة ولا مجال فيها للاختيار(٣)).

ومثله قولُ الشاعر أحمد بن إبراهيم بن أحمد (من أهل مالقة ت ٧٦٣هـ):

لا يشــتكي ألــم البعــاد متــيمٌ أحبابــه فــي قلبــه سُــكّانُ
وإلــيكم منــي المفــرُّ فقصــدكم حَــرَمٌ بــه للخــائفين أمــانُ (٤)

---

(١) الكتيبة الكامنة في مَن لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة: لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣: ٢٩٤-٢٩٥.

(٢) روضة التعريف بالحب الشريف: لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣: ٢٨٠.

(٣) القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري: د. عبدالحميد عبدالله الهرامة، دار الكاتب، طرابلس، ط٢، ١٩٩٩: ١/ ٤٦٣.

(٤) الإحاطة في أخبار غرناطة: لسان الدين بن الخطيب، شرحه وضبطه وقدّم له: د. يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣: ١/ ٩٤-٩٦.

إذ ((يقفز إلى بال القارئ العابر تعليق مفاده: إذا لم يشتكِ ألم البعاد المتيم فمن يشكوه؟. غير أنَّ المعنى أعمقُ من هذا النظر القريب والمقصود في البيت: هو حالة من السعادة تعتمل في نفس هذا المتيم؛ بسبب حضور محبوبه الدائم في نفسه حتى لكأنه لم يفارقه[١])).

وللمعاني العسكرية المتوارية خلف نسيج النص الشعري نصيبٌ من محاولة الشاعر تشتيت ذهن القارئ. فمن خلال استقرائي التأويلي لشعر عصر بني الأحمر وجدتُ ليوسُف الثالث (ملك غرناطة ت ٨٢٠هـ) نصًّا استحوذت المعاني الغرامية على أغلب أجزائه. فقد صَّورَ لنا عَلاقته بفتاة نصرانية حسناء سميت بـ (لينور) فيقول فيها بعد أن وصفَ أعيادَ النصارى وهو (يوم الموسم):

ملكت قيادي عندهم رومية ... ترمي بسهم للحاظ سديدِ
قَدْ وَحَّدْتَ دين المسيح فلم تجد ... عنه بكتمان ولا بجحودِ
جاذبت أطراف المسوح كأنها ... جنح الدجى يهديك بدرَ سعودِ
ونظرتَ فالتفتت إليَّ وأثبتت ... سهماً يصيب فؤاد كل عميد
فأجبتها بالروح طوع أراقة ... من يوم هاجرتي وليل هجودي[٢]

غير أنَّ محاولة الشاعر هذه لم تلقَ استجابةً من لدن محبوبته، ما دعاه إلى أنْ يُغيِّرَ نغمته الهادئة هذه بشيء من الشدة، فيقول:

ناديتها إذ راع قلبي صَدّها ... (لينور) لا يرضى المسيح صدودي
أو مَا علمت بأنَّ جند صليبه ... يصلى لهيبًا لم يدن بخمود
يتهافتون على مواقده التي ... قد أضرمتها عزمتي وجنودي
أنا ناصر الدين الإمام المنتقى ... فوق المثلّث مرهف التوحيدِ[٣]

ويبدو لي أن ثنائية الشدة والرقة الموظفة في هذا النص لم تأتِ من فراغٍ البتَّةَ. فقد لجأ الشاعر بشكل متعمد إلى توظيف هذه الثنائية ليؤكد أنَّ الغزلَ لم يؤلف غايته

---

(١) القصيدة الأندلسية: ١/ ٤٦٣.

(٢) ديوان ملك غرناطة يوسف الثالث، تحقيق: عبدالله كنون، مطبعة معهد مولاي الحسن، تطوان، المغرب، ١٩٥٨: ٦٩.

(٣) المصدر نفسه : ٦٩.

الأولى، وإنما كان وسيلةً يثبت من خلالها قوته وعزيمته وصلابته في مواجهة هجمات النصارى، ويؤكد قدرته على سحق محاولاتٍ كهذه. وقد استدللتُ على هذا من خلال قرينتين أشار إليهما: **الأولى**: إنَّ غزله كان خاصًّا بفتاة نصرانية. **والأخرى**: إنه أنهى نصَّه الشعري ببطولته وفخره بنفسه اللذين أشارا إلى المعنى المراد والمقصود من هذه المواجهة الغرامية.

ولعلَّ النصوصَ الشعريةَ التي يمكن تأويلها وإنتاجُ معناها ضمن الآلية الموضوعية كثيرة. وبإمكان أي قارئ واعٍ ومدركٍ لمعانيها ودلالاتها الخفية أنْ يتتبعَها ويتلمَّسَ آثارَها. مما يتيح لي القول بأنَّ النصَّ الشعريَّ الأندلسيَّ مازال بحاجةٍ إلى وقفاتٍ وقراءاتٍ أخرى.

الخاتمة والنتائج

بعد هذه الرحلة البحثية المتواضعة أخْلصُ إلى مجموعة من القناعات التي أفرزتها هذه الدراسة، ويمكن إجمالها على النحو الآتي:

١-اقترن مصطلح المعنى عند النقاد والباحثين بدلالات مختلفة، ويكاد الإجماع يدور حول دلالة المقصد الكلي للنص الشعري.

٢-تكمن أهمية المعنى من خلال أمرين: **الأول** حين يبزغ في ذهن الشاعر، **والآخر** حين يَسْطعُ نجمُه في ذات المتلقي بشكل إجرائي تطبيقي تحليلي.

٣-أطلقت نظرية القراءة والتلقي العنان للقارئ لأنْ يتفاعلَ مع النصِّ الشعري ، وأنْ ينتجَ معناه بعد أن يخضعَه لعدة تأويلاتٍ وتخيلاتٍ محتملة.

٤-إنَّ نظريةَ القراءة والتلقي – كما هو معروف – وليدةُ النصِّ النقدي الغربي الحديث قياسًا إلى ما اجتهدوه من التنظير والتقعيد. وبمقابل ذلك فقد استعانت هذه الدراسة بشواهدَ ونصوصٍ تراثية قديمة عمَّقت الاتجاهَ نحو تفعيل دور القارئ لاستكشاف ما يمكن استكشافه من معانٍ ودلالاتٍ خفية.

٥-تجاوزت بعض النصوص الشعرية الأندلسية حدودَ ما اعتيد عليه من معانٍ مألوفة إلى أفق تلقٍ مغايرٍ وغير متوقع. وقد انحصرت القراءة التأويلية لهذه النصوص على وفق آليتين: آلية فنية كشفت قدرةَ الشاعر الأندلسي على إخفاء معنى نصه الحقيقي وتشتيته لذهن القارئ عن طريق مجموعة من الأساليب الفنية والفنون البلاغية كالتورية والجناس وغيرهما، وآلية موضوعية عنيت بالدرجة الأولى بالموضوع أو الغرض الشعري الذي قصده الشاعر وابتغاه.