المجلة العربية للعلوم الإنسانية

بنية التراث الروحي والاجتماعي في مرثية طليطلة

حسين يوسف خريوش*

* حصل على الدكتوراه في الأدب الأندلسي من جامعة الإسكندرية، عام 1977.
يعمل أستاذاً مشاركاً بقسم اللغة العربية وآدابها - جامعة اليرموك - الأردن.

AJH
99

الملخص

يحاول هذا البحث أن يكشف ما وراء مرثية الشاعر المجهول لطليطلة؛ بأنها ليست مجرّد شكل رمزي تقام فيه أنماط المشاعر أمامنا للتأمل فيها. إنها صورة متحركة للحياة، ليس بمعنى أنها قوة تؤثر في مشاعرنا وحسب؛ بل بمعنى أنها تحرك فينا قوى الإدراك لأبعاد واقع «طليطلة» كي نعيه ونحذره في آن واحد.

ثمّ نرى بعد ذلك كله، أن الحسّ «الإيماني» جزء لا يتجزأ من شاعريته، وأنه هو الذي يحمل كل أسرار النفس الإنسانية، ومعانيها الكامنة بعيدة الغَوْر، وأنه بذلك كله، هو العامل المؤثر في هذه القصيدة.

مقدمة

كرّست المرثية جزءاً من طاقتها الأدبية لتحديد الأهمية التاريخية للمضامين الفنية والموضوعية التي تستند إليها رؤاها وفلسفتها الشعرية، ومع ذلك، فهي تستند إلى أطر تاريخية وإيمانية واجتماعية. وكل رؤية جديدة في البناء تظهر وكأنها تستمد وجودها من مجموعة من الفرضيات الأساسية.

غير أن هذا المعنى، يشير إلى شيء غير قليل من الشفافية إلى العالم الخارجي الذي يتصوره الشاعر؛ بمعنى أن الألفاظ الشعرية في النص ليست أشياء جامدة، بل تحمل دلالات لأشياء، وتشير بدقة إلى حقائق مُعينة في الوجود، أو إلى فكرة بذاتها. «ويمكن أن نجد أوضح مثال لذلك في الصراع بين بديهيتين مألوفتين عندنا للمعنى: المعنى على أنه مرتبط بالتاريخ؛ يتحكم به قصد معين في لحظة معينة، والمعنى على أنه حقيقة ثابتة للنص، تتجسّم في كلمة أو مجموعة من الكلمات يتجاوز معناها قَصْداً مُعَيَّنًا»[1].

المنهج

(1)

وعلى ذلك، سوف نتعامل مع القصيدة بأكثر من مجرد الوصف؛ لا بدَّ أن يكون هذا الوصف إطارا للعمل، أو تجسيداً له بمعنًى ما أو لشخصية الشاعر، ولا بد أن يتحرَّر منها الشاعر باعتبارها حقائق إيمانية «إذ لا مجال للشك في أن الأدب الأندلسي كان يتنفس في جوّ مُشْبَع بالثقافة الدينية التي لا يتمثَّل تأثيرها في فنّ الهجاء وحسب؛ بل هي تبدو بكل مظاهرها - على نحو تطبيقي - في أشعار الزهاد الأتقياء، كما تتجلى في مواكبة الشعر لحركة الجهاد والتحريض على اليقظة، وردّ كَيْد العدو، والقضاء على أسباب الفرقة والنزاع»[2].

والقراءة لهذه القصيدة، لا يمكنها أن تتوقف عند الآحاد من الأبيات الشعرية، تأخذ كل بيتٍ منفردا، وإنما ستأخذ نفسها بصرامةٍ دقيقةٍ تَتَشَكَّلُ على هيئة لوحاتٍ أو شرائح، تستقصي مضامينها كلها، وتحاول التأليف بين أجزائها

الواحدة، ثم تجمع بين التراكيب الشعرية عبر «آليات» الربط المتعددة. وهي بذلك تقترب من رؤية الصورة الشعرية قدر الإمكان، وبعد ذلك تتوحّد هذه اللوحات والشرائح في منهج متكامل؛ ذلك أن هذا الاتجاه في تناوله لبنية التراث الروحي والاجتماعي تستغرقه عناصر وموادّ تنطلق من أبعاد العمل الشعري الذي تؤلّفه التجربة الذاتية للمبدع؛ يُعايشها في حياته، ويستلهم معالمها من تكوينه الثقافي؛ فهو بذلك يمتلك خبرة حياتية يضمنها عمله الإبداعي.

والبنية الشعرية تتضامُّ ضمن رؤية الموضوع - وهو الأساس -، وقوة المخيلة الشعرية، ؛ بمعنى أن هذه البنائية الشعرية تحتاج مجاليْن أساسيين متداخلين يتمثلانها: الأول، معاناة الشاعر، والثاني الإطار الشكلي الذي يستغرق المجال الأول: ولذلك ينبغي أن ننظر إلى تلك «البنائية» بمجاليْها التراثي والاجتماعي.

ولعلّ الأهمية لمثل هذا التوجه في البحث أنه يكشف عن المجالات التي تشكلت فيها «البنية» من جانب، وعن ماهيّة العناصر التراثية التي تنتظم هذه البنية الشعرية، وعن كيفية تشكيل هذه العناصر ضمن هذه المجالات التي تُشكل بمجملها المرثية من جانب آخر. ولا شك في أن هذا النهج يؤول بنا إلى التوقف عند قيم إيمانية واجتماعية في العمل الشعري الخاص بالشاعر، ويجعلنا نكشف أيضاً عن التجليات الخيالية التي اتصفت بها المرثية.

حول القصيدة

(1-1)

لهذه القصيدة نسبتان: أولاهما تجعلها طُليْطُليَّةً خالصةً، يدل على ذلك ما تضمنته الأبيات التي أُثبتها من القصيدة، أرقام: (8-15) و (35-43)؛ والأخرى تجعلها أندلسية خالصة، صنعها «أحدهم» من خارج طليطلة نفسها، يوضح ذلك الإشارات في الأبيات التي أثبتها من القصيدة أيضا، أرقام: (20-26) و (55-58).

جاء اسم قائل هذه القصيدة غُفْلًا؛ إذ أوردها صاحب النفح بقوله: «ومن ذلك قول بعضهم يندب طليطلة»[3]. ولا شكَّ أنَّ هذا العنوان، يثير فينا الحذر

والشكّ والدهشة، ولا تفسير مُقنعاً لدينا لتعمّد «المقَّري» تجهيل اسم الشاعر الحقيقي، إلا رغبة غير مسوغة تستثير فضول القارئ في البحث؛ إذ «الاستهانة بأمر نسبة الشِّعر إلى صاحبه مُضرٌّ؛ لأنه يُدخل الخلط والفساد في تمييز شاعرٍ من شاعر، وفي الكشف عن خصائص بنْيةِ كل شاعرٍ في شعره»[4]. أما العناية بالشعر لا بالشاعر، فغاية محمودة، تؤدي إلى تقييم أعدل للأثر الفني، فكثيرون هم الذين يتذوقون قيمة التعبير عن الانفعال في الشعر، وأقل منهم الذين يتذوقون قيمة الإتقان الفني، ولكن الأقل من أولئك جميعاً هم الذين يعرفون أين تكون مواطن التعبير عن الانفعال الهام - الانفعال النابع من كيان الشعر ذاته، لا من سيرة الشاعر»[5]. وإذ يكون ذلك، فإنَّ الإغفال هنا، قد يعمل على إضفاء أهمية للقصيدة، أو للإيهام بأنَّ هذا الإغفال، إنما هو لتفادي أزمة، نظراً لحساسية الموضوع.

ومما يجب أن يُقال في هذا الإغفال أيضا: إن القصيدة تتناول موضوعاً خاصّاً، وإنها تنطوي ضمناً على ذمٍّ للنظم السياسية التي كانت سائدة في الأندلس، فَحَوْلَ هذه الناحية، كما حول كثير غيرها، يشتدّ السكوت، ثم إن الإشارات التي تنبعث من القصيدة - كما سيتضح في أثناء البحث - بعيدة من أن تكون باعثاً لذكر القائل، والإقدام على البحث عن اسمه. والواقع أنّ «موضوعيّة» القصيدة ضيِّقة بما يثير العجب؛ فهي تؤدي إلى قبول كل شيء، وهي تُعلن أن «الأدواء» التي تُصرِّح بها، والتي تصف أبعادها، أمور حتمية.

ومن المحتمل أنَّ الشاعر هو الذي أغفل نفسه؛ ولكن لا يجوز أن تُنْسى الإشارة إلى أن الشاعر ربما كان «شاعر بلاط»، وأنه قام بعمل مُدوِّن وقائع، فكان هذا قليل الاهتمام به سَلَفاً، كيما يُعبِّر عن آراء مثيرة للفتن. ولنعترف، مع ذلك، بأن القصيدة أثرٌ غريب في جُرأته، ولكن صوتهَ بقي بلا صدى على كل حال، ولو كانت الأحوال غير تلك، لكان أثر هذه «المطولة» بعيداً في النفوس، ولم يحدث شيء من هذا.

لعلّ هذا التوجّه بهذه القصيدة، يقف وراء إغفال قائلها، والإحجام عن تسميته أو التكنية عنه، أو الإشارة إلى شيء يُفصح عن حقيقته. أو لعل القائل

استصغر نفسه، وتضاءل أمام الحدث، فأمكن لنفسه التَّستُّر والإغفال؛ إذ يُقرن إلى واقع ممضّ مرفوض لا ترتضيه نزعته الإيمانية.

ومهما يكن، فالراجح أنها قيلت على لسان أحد الفقهاء، أو العلماء من ذوي الإيمان، والغَيْرة على الدين.

عاشت القصيدة - إذن - مجهولة القائل، من غير إفصاح عن ذكر قائلها؛ لعللٍ لا نعرفها، ولا يمكن القطع بها. ونالت هذه الشُّهرة بفضل كتاب «نفح الطيب» للمقّري (1041هـ)، فهو ينفرد بإيرادها، لم يَشركْهُ غيره من المصادر. وهذا الكتاب لم يكن صاحبه شديد الاحتفال بتحقيق النسبة عند إثبات أمثال هذه القصائد فيما يُقيّده؛ فهو لم يكن في ظنّه أنَّ القضيَّة لا يطيق الباحث أن يتجاوزها، أو يغفلها إذا أراد أن يكون ما يبحث عنه على شيءٍ من التَّدبير في النتائج والأحكام.

ولا نظنّ أنها لحِقَتْها إضافات، أو حذفت منها أبيات؛ إذ إن صاحب النفح لم يُقيد ذلك، أو يُشرْ إلى شيءٍ من هذا كعادته في مثل هذه المواضع.

(2-1)

لم تحْظَ هذه القصيدة بدراسة خاصة - فيما نعلم - ما عدا بعض الإشارات والتوقفات هنا وهناك. فقد استوقفت الدكتور إحسان عبّاس في حديثه عن «الأدب الأندلسي صدى النكبات الكبرى»، ورأى فيها ردّاً على الأفكار التي أوردها الفقيه ابن العسَّال، مثل قوله: «إنَّ المصائب تحل بسبب الذنوب، فهذا الشاعر المجهول يقف عند هذه المسألة متردداً مشككاً، ولكنه لا ينكر العلاقة بين الذنب والمصائب، إلا أنه يتخذ من الفكرة حافزا خلقيا لينبه الناس إلى أن ذنوبهم أيضا كثيرة، وأنها قد تجرهم إلى مصير مشبه لمصير أهل طليطلة»[6]. وكذلك كان لها ذكر في بحث للدكتور الطرايسي أحمد أعراب: «الأصوات النضالية والانهزامية في الشعر الأندلسي»[7]، والدكتور الطاهر مكي في كتابه: «دراسات أندلسية»[8]، والدكتور عدنان صالح مصطفى في كتابه: «في الشعر الأندلسي»[9].

وأريد في هذا الموضوع - وأنا أُقدر جهد هؤلاء جميعا - أن أوضح في ما اعتمده الدكتور الطاهر مكي، «على الظن الراجح»، في نسبة هذه القصيدة إلى أبي الوليد هشام بن أحمد الوقشي؛ إذ لم يجد من يمكن أن تنسب إليه، غير أبي الوليد الوقشي. «فقد عاصر هذه الأحداث، وهو أصلاً من طليطلة، وأعطانا ابن بشكوال خطوطا عريضة لحياته، وملامح من اتجاهاته تنبئ بأنه صاحب القصيدة»[10].

ليس فيما أعطانا إياه ابن بشكوال - في نظري - ما يسمح بما تم استنتاجه من أن أبا الوليد الوقشي هو صاحب القصيدة، إذ يظل الأمر غُفْلاً حتى تفصح المصادرُ الأندلسية والمغربية عن شيء يُطمأن إليه. ولكني أذهب أيضا إلى شيء لا يسمح بالاستنتاج كذلك، ولكنه يضاف إلى المذهب الأول؛ ذلك أن الوزير الغرناطي أبا جعفر أحمد بن محمد بن علي بن سعيد بن مسعدة العامري، يمكن أن تُنسب إليه هذه القصيدة؛ لأن له مواقف إنسانية جادة ينافح فيها عن الناس وعن الملّة، ولقد امتُحن للذي وصفه على ألسنتهم من الشرور المستطيرة الدائرة على الرؤوس. وله ترجمة «نادرة» في «قلائد العقيان ومحاسن الأعيان» لم نجدها في غير هذا المصدر[11]؛ فإننا وإن كنا نبتعد كثيرا عن تاريخ أحداث القصيدة، وزمن البَوْح والإفصاح عنها، نجد ثمة مقاربة بين الزمانين، الهدف الذي نسعى للاقتراب منه، وهو زمن يثبت على كل حال، وعند الوهلة الأولى قد لا يصح، ولكنه من القرب والتلاصق والتلازم بحيث يكون صدى زمن الحدث الطُلَيْطُلي؛ لأن سقوط طليطلة سنة 478هـ، وزمن مولده سنة 468هـ، ثم وفاته بمدينة فاس التي هاجر إليها سنة 537هـ[12]، لا يلتقيان في المعالجة من موضوع الشعر، على الرغم من التقائهما في طبيعة تركيب الكلام وهيئته، كما سنرى بعد قليل، فإن ثمة إشارة مهمة أوردها صاحب النفح تبين شروع «الفونسو السادس» في تغيير مسجد طليطلة الجامع كنيسة، يقول: «وبسط الكافر العدل على أهل المدينة، وحبب التنصر إلى عامة طغامها، فوجد المسلمون من ذلك ما لا يطاق حمله، وشرع في تغيير الجامع كنيسة في ربيع الأول سنة ست وتسعين وأربعمائة»[13]. فإن البنية الإيمانية العميقة التي يثيرها هذا التغيير في نهاية القرن الخامس - كما نرى - تسمح بتوجيه نسبة القصيدة إلى ابن مسعدة.

فإذا أضفنا ما تثبته المصادر من أن ابن مسعدة «كان من جلّة الفقهاء، ونبهاء النبلاء، بارع الأدب، ماهراً في العربية، كاتباً مجيداً، مطبوعاً مشهور الإحسان، ذا حظٍ فائق ومنظوم ومنثور وقريحة جيدة»[14]، وأنّ له في نازلةٍ نَزَلَتْ بنفرٍ من جيرانه وأهل مكانه، يصفها على ألسنتهم[15]:

أيا للنّاس من أمرٍ عجابِ ... ولا عجبٌ لشرٍّ يستطيرُ
فإنّ جميعنا فَوْضى كسَرْحٍ ... بلا راعٍ، وذوبانٌ تغيرُ
حَضَرْنا مجلسَ الوالي أُناساً ... لنشهد والدَّوائرُ قد تدورُ
فلمّا أن قَصَصْنا ما عَلِمْنا ... طُلبْنا بالزِّيادة وهي زورُ
فخَلَّصْنا الشهادة فامْتُحِنَّا ... أعاذَ اللهُ من حُكْمٍ يجورُ

. . . . . الخ.

ترجّحت النسبة في هذه القصيدة إلى هذا الشاعر الفقيه. . !

نثبت فيما يلي «المرثية» كاملة، ونتناولها بالدَّرس على هيئة لوحات أو شرائح، على ما بيّناه في حديثنا على المنهج.

1 - لِتُكْلِكِ كَيْفَ تَبْتَسِمُ الثُّغور ... سروراً بعدما سُبِيَتْ ثغورُ؟!
2 - أما وأبي مُصابٌ هُدَّ منه ... ثَبيرُ الدّين فاتَّصل الثُّبورُ
3 - لقد قُصِمَتْ ظهورٌ حين قالوا ... أميرُ الكافرينَ لهُ ظهورُ
4 - ترى في الدَّهرِ مسروراً بِعَيْشٍ ... مضى عنّا لِطيّته السُّرورُ
5 - أَلَيْسَ بها أبيٌّ النفس شهمٌ ... يديرُ على الدَّوائرِ إذ تَدورُ
6 - لقد خَضَعَتْ رقابٌ كنَّ غُلباً ... وزالَ عُتُوُّها ومَضى النّفورُ
7 - وهانَ على عزيزِ القومِ ذُلٌّ ... وسامَحَ في الحَريمِ فتًى غيورُ
8 - طُليطلةُ أباحَ الكفرُ منها ... حماها، إنَّ ذا نبأٌ كبيرُ

9 - فلَيْسَ مثالَها إيوانُ كِسْرى ولا منها الخَوَرْنَقُ والسّديرُ

10 - مُحَصَّنَةٌ محسَّنَةٌ بَعيدٌ تناوُلها ومَطْلَبُها عَسيرُ

11 - ألَمْ تَكُ مَعْقلاً للدينِ صَعْباً فذلّلهُ كما شاء القَديرُ؟

12 - وأَخْرَجَ أهلَها منها جميعاً فصاروا حيثُ شاء بهم مصيرُ

13 - وكانَتْ دارَ إيمانٍ وعلمٍ معالمها التي طُمِسَتْ تُنيرُ

14 - فعادتْ دارَ كفر مُصطفاةً قد اضطرَبَتْ بأهليها الأمورُ

15 - مَساجدُها كنائسُ، أيُّ قلب على هذا يقرُّ ولا يطيرُ؟

16 - فيا أسفاه يا أسفاه حزناً يُكَرِّرُ ما تكرَّرت الدهورُ

17 - وينشر كل حسن ليس يطوي إلى يوم يكون بهِ النشورُ

18 - أُدِيلَتْ قاصراتُ الطَّرْفِ كانت مَصُوناتٍ مساكنُها القصورُ

19 - وأدركها فتورٌ في انتظارٍ لِسرْبٍ في لواحظه فتورُ

20 - وكانَ بنا وبالقينات أولى لو انضمَّت عَلى الكلّ القبورُ

21 - لقد سَخِنَتْ بحالتهن عَيُنٌ وكيفَ يصحُّ مغلوبٌ قريرُ

22 - لئن غبنا عن الإخوانِ إنّا بأحزانٍ وأشجانٍ حُضورُ

23 - نُذُور كان للأيام فيهم بمَهْلكِهِمُ فقد وفت النذورُ

24 - فإن قُلْنا العقوبة أدركتهم وجاءهُمُ من الله النكيرُ

25 - فإنّا مثلهم وأشدُّ منهم نجورُ وكيف يَسْلَمُ مَنْ يجورُ

26 - أنأمَنُ أن يَحُلَّ بنا انتقامٌ وفينا الفسقُ أجمعُ والفجورُ!

27 - وأكْلٌ للحرامِ ولا اضطرارٌ إلَيْهِ فيَسْهُلَ الأمْرُ العَسيرُ

28 - ولكن جُرْأَةٌ في عُقْرِ دارٍ كذلك يَفْعَلُ الكَلْبُ العَقورُ

29 - يزولُ السِّتْرُ عن قومٍ إذا ما ... على العصيانِ أُرْخِيَتِ السُّتورُ

30 - يطولُ عليَّ ليلي، ربّ خطبٍ ... يَطُولُ لهوْلِهِ اللّيلُ القَصيرُ

31 - خذوا ثأر الديانة وانصروها ... فقد حامت على القَتْلى النسورُ

32 - ولا تهنوا وسُلّوا كلَّ عَضْبٍ ... تهابُ مضارباً منهُ النحورُ

33 - وموتُوا كلّكم فالموتُ أولى ... بكم من أن تُجارُوا أو تَجُوروا

34 - أصبراً بعد سبي وامتحان ... يُلامُ عليهما القلبُ الصَّبُورُ

35 - فأُمُّ الثكل مِذْكار ولود ... وأُمُّ الصقرِ مِقلاتٌ نَزورُ

36 - نخور إذا دُهينا بالرزايا ... وليس بمعجبٍ بَقَرٌ يخورُ

37 - ونجبن ليس نزأر، لو شجعنا، ... ولم نجبن، لكان لَنا زئيرُ

38 - لقد ساءت بنا الأخبارُ حتى ... أمات المخبرين بها الخبيرُ

39 - أتتنا الكُتْبُ فيها كلُّ شرّ ... وبشّرنا بأنْحسنا البَشيرُ

40 - وقيلَ تجمّعوا لفراقِ شملٍ ... طُلَيْطُلَةٌ تملّكها الكُفورُ

41 - فقُل في خطّة فيها صغارٌ ... يشيبُ لكَربها الطفل الصغيرُ

42 - لقد صمَّ السميعُ فلم يعوّل ... على نبأ كما عميَ البَصيرُ

43 - تجاذبنا الأعادي باصطناع ... فينجذِبُ المخَوّلُ والفقيرُ

44 - فباقٍ في الدِّيانَةِ تحتَ خزيٍ ... تُثَبّطُهُ الشُّوَيْهَةُ والبَعيرُ

45 - وآخَرُ مارقٌ هانَتْ عليهِ ... مصائِبُ دينهِ فَلَهُ السعيرُ

46 - كفى حَزَناً بأنَّ الناس قالوا ... إلى أَيْنَ التحوّلُ والمسيرُ

47 - أنتركُ دُورَنا ونفرُّ عنها ... ولَيْسَ لَنا وراءَ البَحْرِ دُورُ

48 - ولا ثَمَّ الضّياعُ تَروق حسناً ... نباكرها فيعجبنا البكورُ

49 - وظـلٌّ وارفٌ وخـريـرُ مـاء فـلا قـرٌّ هـنـاك ولا حَـرورُ

50 - ويؤكلُ من فواكهها طَريٌّ ويُشربُ من جداولها نميرُ

51 - يُؤدَّى مَغْرَمٌ في كلِّ شهرٍ ويؤخَذُ كلَّ صائفةٍ عُشُورُ

52 - فهم أحمى لحوزتنا وأولى بنا وهُمُ الموالي والعشيرُ

53 - لقد ذهبَ اليقينُ فلا يقينٌ وغرَّ القومَ باللله الغَرورُ

54 - فلا دينٌ ولا دُنيا ولكن غرورٌ بالمعيشةِ ما غرورُ

55 - رَضُوا بالرقِّ يا لَلّه ماذا رآهُ وما أشارَ بهِ مُشيرُ

56 - مضى الإسلامُ فابْكِ دَماً عليه فما ينفي الجوى الدمعُ الغزيرُ

57 - ونُحْ واندبْ رفاقاً في فلاةٍ حيارى لا تحطُّ ولا تسيرُ

58 - ولا تَجْنَحْ إلى سِلمٍ وحارب عسى أن يُجْبَرَ العظمُ الكَسيرُ

59 - أنعمى عن مراشدنا جميعاً وما إن منهمُ إلا بصيرُ

60 - ونَلْقى واحداً ويفرُّ جَمْعٌ كما عن قانصٍ فرَّت حميرُ

61 - ولو أنّا ثبتنا كانَ خيراً ولكنْ ما لَنا كرمٌ وخيرُ

62 - إذا ما لم يكن صبرٌ جميلٌ فليس بنافعٍ عددٌ كثيرُ

63 - ألا رَجُلٌ لَهُ رأيٌ أصيلٌ بهِ مما نحاذِرُ نستجيرُ

64 - يكِرُّ إذا السّيوفُ تَنَاوَلَتْهُ وأينَ بِنا إذا وَلَّتْ كُرورُ؟

65 - ويطعن بالقنا الخَطّار حتى يقول الرُّمحُ ما هذا الخطيرُ

66 - عظيم أن يكون الناسُ طُرًّا بأندلسٍ قتيلٌ أو أسيرُ

67 - أذكّر بالقراع اللّيث حرصاً على أن يقرع البَيْضَ الذكورُ

68 - يبادرُ خَرْقَها قبلَ اتّساعٍ لخطبٍ منْهُ تنخسفُ البدورُ

69 - يوسّع للذي يلقاهُ صدراً فَقَدْ ضاقَتْ بما تَلقى صُدورُ

70 - تنغّصت الحياةُ فلا حياةٌ وودع جيرة إذ لا مجيرُ

71 - فليلٌ فيهِ همٌّ مستكنٌّ ويومٌ فيهِ شرٌّ مستطيرُ

72 - ونرجو أن يُتيحَ الله نصراً عليهم، إنَّهُ نعمَ النصيرُ

(2)

أولاً: النُّبوءة والرُّؤية

لِثكلِكِ كَيْفَ تَبْتَسِمُ الثُّغور سروراً بعدما سُبيَتْ ثغورُ؟!

أما وأبي مُصابٌ هُدَّ منه ثَبيرُ الدّين فاتَّصل الثُّبورُ

لقد قُصِمَتْ ظهورٌ حين قالوا أميرُ الكافرينَ لَهُ ظُهورُ

ترى في الدَّهْرِ مسروراً بِعَيْشٍ مضى عنا لِطيَّته السُّرورُ

أليس بها أبي النفس شهم يديرُ على الدَّوائرِ إذ تَدُورُ

لقد خَضَعَتْ رقابٌ كنَّ غُلباً وزالَ عُتُوُّها ومَضى النّفورُ

وهانَ على عزيزِ القومِ ذُلٌّ وسامَحَ في الحَريمِ فَتىً غيورُ

(1-2)

ما انفكَّ الشعراء يستهلُّون مراثيهم بفلسفاتٍ مُعينَّةٍ، لا تخرج عن النغمة الحزينة، وهي تَنْصَبُّ - في الأغلب - على أصداح الموت والفناء. وقد تفنَّنوا في هذه الافتتاحات؛ فاتَّخذَ ذلك أشكالاً وأساليب بلاغيةً متباينة؛ فثمَّة مراثٍ انْتَهَجَتْ طرائقَ القدماء، بالاقتداء أو الجري على العادة والاتباع للمألوف من طبائع الأشياء في مثل تلك المواقف، وهو ما رغب عنه بعض النقاد، كابن رشيق، إذ عدَّه «من علامات الضَّعف والتكلان، إلَّا القدماء الذين جَرَوْا على عرق، وعملوا على شاكلة»[16]، كالابتداء بـ «ألا» فإنَّه يبدو مقبولاً في المرثية للتوافق النغمي الحزين المُصاحب لهذه الأداة، التي اعتاد الشعراء الابتداء بها.

ولكنّ هذه القوة الضّاغطة للدَّهر - التي هي قوّة الموت نفسه - تستغرق افتتاحات مراثٍ كثيرة، ولكنها هي الأخرى، تناولوها من بعيد، ومن طرفٍ خفيٍّ، حتى غدت أشبه «باللازمة الشعرية» من غير توقّفٍ أو استكناه لحقائقها البعيدة، كما في هذه الصُّورة النَّمطية عند شاعرَيْن مختلفين:

- **وَهَبَ الدَّهرُ نَفيساً فاسْتَرَد رُبَّما جاد بخيلٌ فَحَسَدْ**[17]

- **الدَّهرُ يَفجعُ بعد العَيْنِ بالأثر فما البكاء على الأشباح والصُّور**[18]

وقد يكون الابتداء في المرثية، اسماً، أو فعلاً، أو حرفاً. ولعلَّ أشدَّ الابتداءات وقعاً، وأكثرها تأثيراً وإيحاء، هو الاسم. فقد وقع لكثير من الشعراء الابتداء به، لما للاسم من «دلالةٍ على الحقيقة وزمانها. وكلّ ما كان زمانيّاً فهو متغيّر، والتغيّر مُشْعرٌ بالتجدّد. فإذاً الإخبار بالفعل يفيد، وراء أصل الثبوت، كَوْن الثابت في التجدّد، والاسم لا يقتضي ذلك، ويشبه أن يكون الاسم في صحَّة الإخبار به أعمّ، وإن كان الفعل فيه أكمل وأتمّ؛ لأن الإخبار بالفعل مُقْتَصِرٌ على الزمانيَّات أو ما يُقَدَّر فيه ذلك، والإخبار بالاسم لا يقتضي ذلك»[19].

وعلى هذا الأساس، يكون الابتداء بالاسم - المصدر - إن كان الغرض من الإخبار الإثبات المطلق، غير المشعر بزمان، كقول ابن عبدون:

الدَّهرُ يَفجع بعد العَيْنِ بالأثر. «البيت السابق»؛ لأنه ليس الغرض في هذا البيت إلا إثبات فاعليَّة الدهر، وإظهار العدميَّة المطلقة التي يُحدثها؛ فأمَّا تعريف زمان ذلك، فليس بمقصود. وأما إذا كان الغرض من الإخبار الإشعار بزمان ذلك الثبوت، فالمستعمل في هذه الحال، هو الفعل؛ كقول ابن هانئ:

وَهَبَ الدهرُ نفيساً فاسْتَرَدّ. «البيت السابق»، فإن تمام المقصود لا يحصل بمجرد كونه واهبا للخلق، بل بكونه واهبا للخلق في كل حين وأوان، ومستردا في الوقت نفسه.

ولكن التشكيل في بناء المرثية، قد يأخذ «الحرف» أيضا، وإنما يؤتى ذلك - في الأغلب - عند الحقائق الحياتية التقريرية، كما في هذه الأمثلة، لابن اللبانة[20]:

لكلِّ شيءٍ من الأشياء ميقاتُ وللمُنى من مناياهنَّ غاياتُ

ولأبي البقاء الرندي[21]:

لكلّ شيءٍ إذا ما تَمَّ نُقْصان فلا يُغرَّ بطيب العَيْش إنسانُ

ولابن خفاجة[22]:

في كلِّ نادٍ منك رَوْضُ ثَنَاءٍ وبكلِّ خدٍّ فيكَ جَدْوَلُ ماءِ

وكما في مرثية طليطلة التي هي مدار البحث:

لثكلكِ كيفَ تبتسمُ الثُّغور سروراً بعدما سُبيَتْ ثغورُ؟!

إن الإدراك لهول المصاب وأثره، كان وراء هذه العناية اللغوية لتقديم شبه الجملة من الجار والمجرور (عنصر من عناصر التوكيد والاهتمام)، فالكلمات كما يقول الجرجاني: «تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس»[23] فالتقديم يكون لغرض يَتَعَلَّقُ بالمعنى وليس لغرض يتعلق بالبنية الشكلية أو بموسيقى الكلام، ولا هو تارة لمعنى، وأخرى لموسيقى الكلام»[24] أي أن «التقديم - شبه الجملة «الجار والمجرور» - دليل على أن المقدم هو الغرض المتعمد بالذكر، وأن الكلام سيق لأجله»[25].

وهكذا، يتحقق للشاعر من وراء هذا الترتيب، لهذا البيت والأبيات الأخرى من أمثاله، سرٌّ عميق يُقرِّبُ المعنى المراد والدلالة البعيدة. فقد أوضح هذا الأمرَ العلماءُ الأوائل على أساسٍ لغويٍّ قائم على قواعد من النحو والبلاغة، وقد أوضح هذا الأمر، ابن جني في كتابه الخصائص في الفصل الذي عقده عن التقديم والتأخير؛ فإنه بحث فيه أضربه وما يجوز فيه وما لا يجوز، وما يقبله القياس وما يعمد إليه اضطراراً[26].

ولقد كان هذا الحرص على تجويد الابتداء في المرثية والاهتمام به؛ لما في ذلك من القيمة الفنية والأدبية؛ ولأنها أول ما يَقْرَعُ السَّمعَ، وبها يُستدلُّ على ما عند الشاعر من أول وهلة[27]، وبالعناية نفسها، فإنهم حراص على أن يختتموها بما هو «أبقى في السمع، وألصق بالنفس، لقرب العهد بها»[28]، والأغلب أن تحتل الفاعلية النفسية، بالدعاء أو بالترجي الخاتمة فيها، وهو ما سيتضح في حينه.

(2-2)

لنتأمل الآن السؤالين اللذين صاغهما الشاعر، من حيث مضمونهما. كلاهما يدور حول «فقدان طليطلة»، ولا فرق بينهما سوى أن الأول يلح على «السبب»، والثاني على «الكيفية والتعجب»؛ إذا استثنينا هذا الفرق، فإن السؤالين مترادفان، ويمكن جعلهما سؤالا واحدا؛ والسؤالان يمثلهما البيت الأول والبيت الخامس من المقطع السابق كما هو واضح.

فالثكل هنا حالة تصيب المرأة؛ فالفقد والثكل كلاهما يسبب الحزن والألم؛ أي كلاهما مؤلم، إذا علمنا أن اللفظتين على حالتهما الراهنة تعملان على فقد الصلة بإشراقات الحياة. الثكل يرادف اليتم وهوان الحال، والسقوط للمدينة يعني استباحة الحمى ونشر ما هو طي الستر والكتمان، وبها يرتبط التحول الخطير الذي تم في التاريخ الأندلسي؛ فأدى إلى دخول المرابطين، ثم إلى سقوط دول الطوائف واندثارها.

هنا نعمل على تفسير «انعدام السرور والابتسام»؛ لأن أساس المعادلة لم يَعُدْ قادراً على الالتئام ومزاولة الحياة؛ فقد «سبيت الثغور» و«هدت قواعد الدين»، فالثغور تمثل الحقيقة المادية التي تمنح الابتسام وتضفيه على كامل الأعضاء، كما أن «قواعد الدين» هي القوة المعنوية التي تضفي الوئام والاطمئنان للنفس الإنسانية. يتبادر إلى الذهن أن «الثكل» و«ثبير الدين» هما القوتان اللتان تناقضان الواقع، وترتدان به إلى الماضي المشرق.

ترتبط الصورة الحركية لهذه الجزئية من المرثية، ارتباطا واضحا بثنائية الماضي والحاضر، إذ تتسع رقعة الأحداث، ليتسع مجال التغيير الذي يخدم فكرة المرثية الأساسية، إذ تبدأ حركة المرثية بثنائية الثغور الآدمية والثغور المكانية؛ فقد استغرقَ هذه الثنائية سؤال يحمل كثيرا من معاني الاستغراب والتعجب، ويدل على النفي والإثبات، ويحاول أن يشيع جوا من المفارقة والسخرية في المنهجية والمعالجة، ويركز على بشاعة حالة «الثكل» وغرابتها.

وتنمو المرثية وتتطور ضمن هذا الاتجاه في التغيير وانقلاب الحال، باتجاه محور الضعف والقوة في مقابل محور القوة والضعف عند الآخر «أمير الكافرين»؛ حين يأتي الشاعر بمفارقة ساخرة تنتابها لفظة «ظهور»، فهي في الأولى «الظهور الآدمية»، وفي الثانية «الظهور والاستعلاء»، تتحدث عن ظهور «الكفر» على «الإيمان»، وتلك مفارقة تحمل على الاشمئزاز، ليخرج الشاعر من هذه «الحوارية» بفكرة القصيدة الأساسية، وهي «الحقيقة الإيمانية» التي تجذب أجزاء القصيدة كلها، وتنظمها من أولها إلى آخرها؛ إذ نراه يعمق لهذه النزعة بالتأمل والاستغراق بالإشارات والمواقف؛ إذ من السهل علينا أن نلاحظ أن الشاعر قد استلهم التراث الروحي والموروث الاجتماعي، شكلا وموضوعا؛ لأن الشاعر كان يؤمن بأن هاتين النزعتين - الروحية والاجتماعية - في ضعفهما وخفوت صوتهما، كانتا وراء سقوط طليطلة، فهما قوة الجذب في آن معا، فالشاعر، وإن لم يكن يحور فيهما كثيرا؛ إلا أنه قد استطاع أن يشكل نصا شعريّاً بعيد الغور والأثر ببعض العناصر النفسية والرمزية الجميلة، فقد جمع هذا البيت - البيت الأول - أوصافا وتصويرا لما تَنَالُهُ «طليطلة» من عملية الثكل على أفظع وجه؛ وفي ذلك محاسن كالاستفهام الذي معناه التقريع والتوبيخ، وجعل ما هو الغاية في التألم موصولا بنفي الابتسام. وإسناد الفعل إلى الثغور، وفيه إشعار بأن أحدا لا يستطيع ذلك. ولم يقتصر على تمثيل حال «الثكل» بنفي الابتسام عن الثغور الآدمية، حتى جعله «أخا» لاستلاب الثغور الأرضية، وهذه مبالغات عظيمة التأثير؛ ومنها أن «الأم الثكلى» غائبة، وهي لا تقدر على الدفع، فهي كالميتة.

إن في البيت ألفاظاً ومعاني كما هو باد، داخلة على الاستفهام: كيف تبتسم الثغور، ومعناه الإثبات، وهو إنكار الابتسام؛ فبالنظر إلى اللفظ وهو شبه الجملة، تستشعر الألم، وبالنظر إلى معناه الذي يتضمنه الاستفهام، وهو كونه إثباتا تجيبه بالنفي والقطع.

أما قوله:

أَمـا وأبـي مُـصـابٌ هُـدَّ مـنـه ... ثَـبـيـرُ الـدّيـن فـاتَّـصـلَ الـثُّـبـورُ

فإن هذا الضرب من استعمال القسم، يحمل شعورا خاصا متدفقا، يختص بالذات على الخصوص، وعلى الأصل الذي هو «الأب»، ومن هنا كان هذا الاختصاص في القصر على الذات، تأكيداً على إحساسه بالانفراد بالمصاب، وأنه تجاوز الحد والذات؛ إذ بلغ مبلغ الأشياء من الأصول، وهي أصول الدين وقواعده في أصل وجوده ومنشئه في أرض «الجزيرة العربية» بالإيحاء إليها بلفظ «ثبير»[29].

فالقَسَمُ هنا يؤكد الجملة الأصل التي هي: «أما وأبي مصاب هد منه ثبير الدين». فكلمة «أبي» بإضافتها إلى المتكلم في هذا السياق، هي موضع التركيز والاهتمام؛ لإبراز ما فيها من معنى «فما يسميه النحاة جملة قسم، هو في حقيقة أمره عنصر تحويل يفيد التوكيد، بل يفيد درجة عالية من درجات التوكيد، ولا يكون إلا لتوكيد حقيقة يحتاج السامع إدراكها فيؤكدها المتكلم»[30]، ذلك «أن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق»[31].

ولما أراد الشاعر مزيدا من التعظيم لهول المصاب، والإشادة به في هذا الموضوع بالذات، فقد أدخل أصلا عظيما من أصول الدين وأركانه، وهو «ثبير الدين»، فجاء بهذا التركيب الإضافي للإشارة إلى أن التقويض والهدم امتدت آثارهما إلى الأصل والمنبع للدين الذي هو جبل ثبير، فيصبح التركيب بكامله نتيجة لقوة «الحدث». فكل من «ثبير الدين» و«اتصل الثبور» تركيبان قائمان بذاتيهما، لهما أثرهما في الحدث الذي هو سقوط طليطلة.

وأما قوله:

ترى في الدهرِ مسروراً بعَيْشٍ مضى عنّا لِطيَّتِهِ السُّرورُ

فإنَّ «ترى» هي جملة استفهامية، على الرغم من أننا لم نتمثل أثر الاستفهام في الجملة؛ ومثل هذا كثير في كلام العرب وشعرهم. وقد اشتمل على مثله القرآن الكريم، يقول تعالى: ﴿**يا أيها النبي لم تحرم ما أحل الله لك. تبتغي مرضاة أزواجك**﴾[32]، والمقصود: «أتبتغي مرضاة أزواجك» ولو قُرئت بالنغمة الصوتية المستوية، لأُخرجت من معناها الذي أريد لها «فنرى أن النغمة المستوية تكون في

الجملة الخبرية، وتكون الصاعدة في الاستفهام والأمر، وتكون الهابطة في الندبة والتفجع»[33]، وهذا يعني أن هذا الاستعمال اللغوي قد يهدر أثر الاستفهام بالاعتماد على النغمة الصوتية التي تنتقل بها الجملة من خبرية إلى استفهامية، إلى تعجبية، إلى إنكارية تقريعية.

فهذا التكرار للأسماء والمواضع والتداعيات التي يثيرها، يقوّي المعنى ويبعث الأحزان «وكل ذلك يقوي الصورة، ويزيد في تأثير المعنى العام، ويضفي لونا عاطفيّاً على جو القصيدة»[34] الروحي الذي نحن بصدده، يستمده الشاعر حين يذكر هذه الأسماء وتلك المواضع، فتصير محتوما عليها أن تقترن بلون عاطفي خاص، «والشاعر إنما يكثر من ترديد أسماء المواضع ليعطي هذه الصورة حقها كاملا، ويفيض فيها بما أريدت له»[35]، فضلاً عن جماليات فنية تكمن في المزاوجة بين الألفاظ، تتداعى لها أوزان القصيدة وأجواؤها الإيمانية، وهي كلها تراكيب يقرنها الشاعر في أذهاننا وأوهامنا بتجليات روحية، أكثر من تجريدها الموضعي الجغرافي.

(3-2)

والأمر الذي يجب معرفته الآن، هو كيف ينبغي أن يفسر هذا البيت الشعري الآتي، بتبنيه هاتين الإشارتين بكل ما تحملانه من معنى لـ «عزيز القوم» و«الفتى الغيور». والبيت:

وهانَ على عزيز القوم ذلٌّ وسامحَ في الحريم فتىً غيورُ

يحدثنا الرحالة ابن جبير (المتوفى سنة 614هـ/ 1217م) عن طائفة من أهل دمشق يعتنقون الفتوة ويسمون بالنَّبوية، كانوا يقاتلون غلاة الشيعة «الإسماعيلية» الذين أطلق عليهم اسم «الحشاشين» في أدب الحروب الصليبية. فبعد أن يذكر ابن جبير بمناسبة وصفه دمشق (وكان فيها في ربيع الثاني سنة 580هـ/ 1184م) خبر هؤلاء الشيعة المغالين يقول: «وسلَّط الله على هذه الرافضة طائفة تعرف بالنَّبوية، سنّيون يدينون بالفُتُوَّة وبأمور الرجولة كلها، وكل من ألحقوه بهم لخصلة يرونها فيه، يحزمونه السراويل فيلحقونهم بهم، ولا يرون أن يَسْتَعدي أحدٌ منهم

في نازلة تنزل به، لهم في ذلك مذاهب عجيبة. وإذا أقسَمَ أحدهم بالفُتُوَّة بَرَّ قَسَمه. وهم يقتلون هؤلاء الروافضَ أينما وجدوهم. وشأنهم عجيب في الأَنَفة والائتلاف»[36].

على ذلك، فالنص يقدم مفهوما خُلقيا «للفُتُوَّة» يتضمن جميع الخصال التي ينتظر أن يتحلى بها الفتى «والصفتان اللتان تجمعهما الفتوة هما السخاء وحب القرى من ناحية، والشجاعة من ناحية أخرى، وكلتاهما ينبغي أن تبلغا حدّ الإفراط: فالأولى حتى الإملاق، والثانية حتى الجود بالنفس»[37].

لقد حمل المتصوفة معنى الفُتُوَّة على الإيثار بكل معانيه، وكانت المفهوم الأساسي «لحسن الخلق، لاشتماله على جميع الصفات الحميدة»[38]. قال الله تعالى: **﴿إنهم فتيةٌ آمنوا بربهم وزدناهم هدًى﴾**[39]، «وسمّوا بالفتية؛ لأنهم آمنوا بالله تعالى بلا واسطة»[40]، والفتى عند العربي يجمع القدرة على الرأي والإقدام، ويجتمع فيه البأس والمروءة:

- **إذا القومُ قالوا مَنْ فتًى قلتُ إنني عنيتُ فلم أَكْسَلْ ولم أَتَبَلَّدِ**[41]
- **وفُتُوٌّ هَجَّروا، ثمَّ أَسْرَوْا لَيْلهم حتى إذا انْجابَ، حَلُّوا**[42]

لعل ما تقدم قد أوضح مفهوم الفتى والفُتُوّة وأبعادهما المعنوية والجهادية. غير أن ما لحق بهما من تطور، انحرف بهما عنه مجالهما الإيجابي هذا؛ وإلى هذا فإن ثمة أموراً كثيرة عن تنظيم الفتوة وعاداتها؛ فإن هذا التنظيم يحقق صلات متينة بين منتسبيه «بشكل دَرَجي ونسبة الواحد إلى الآخر يعبر عنها - «كبير» و«صغير»، أو تستعمل تعابير الأسرة، فيقال «أب» و«ابن»، يريدون أن يجعلوا النقابة تشبه الأسرة نفسها. والأعضاء المتصلون بصلة النسب القريب، يؤلفون «حزبا»، وبضعة أحزاب تؤلف «بيتا»، وعلى رأس كل بيت «زعيم للقوم»، وعلى رأس المؤسسة كلها يوجد «نقيب»[43].

هذه الصورة التي تصدر عنها «الفُتُوّة»، كان أبرز رموزها: «الفتى» و«عزيز القوم»، وهي تشكل قيما مادية ومعنوية في آن معا؛ غير أننا نجد إشارة تاريخية

يوردها ابن خلدون وهو يترجم للخليفة العباسي الناصر؛ تظهر فهما حقيقيا لمضمون البيت السابق، عندما انقلبت المعايير، وتغيرت مفاهيم الفتوة؛ إذ غدت لَهْوا وطَيْشاً وتجاوزا لحقيقة الجهاد والمرابطة على الثغور، حتى استمرأ «عزيز القوم» الذل، وانطفأت جذوة الغيرة من نفوس الفتيان. يقول: «وكان مع ذلك كثيرا ما يشتغل برمي البندق واللعب بالحمام المناسيب، ويلبس سراويل الفتوة، شأن العيارين من أهل بغداد. وكان له فيها سند إلى علي ممن ألبسه إياها. وكان ذلك دليلا على هرم الدولة وذهاب الملك عن أهلها بذهاب ملاكها منهم»[44].

لهذا، فإن الوصول بين حلقات «السياسة» و«الاجتماع» ونشاط «الفُتُوّة»، يظهر حقيقة الانحطاط الذي مهد لسقوط طليطلة، ولتواري اسم الشاعر وكتمان شخصه، فقد كان هدفه الأول إظهار خواء هذه «الفُتُوّة» المتمثلة برموزها؛ لأنه كما يبدو، أن الأمر كان متركزا في شخص الحاكم حامل لوائها. وأن سقوط طليطلة سنة 478هـ، بيد النصارى أدى إلى زوال روح الجهاد، ومحو هذا الضرب من «الفُتُوّة»، أو إلى اندثار معالمها شيئا فشيئا. يقول صاحب «تحفة الأنفس»: «وأما ما يفعله أهل الفشل والخور والخذلان في هذا الزمن من الانهزام عند رؤية العدو قل أو كثر قبل التلبس بالقتال، ومدافعة الأبطال، لما قد جرت به العادة الرذيلة من القتل والأسر، فهذا ما لا يجوز لمسلم»[45].

إن أكثر ما يعنينا في هذه الأحداث، أن نُبيِّن بأن تأثيراتها لم تكن «مادية» وحسب، وذلك لما فرضه عليهم عدوهم من فادح الجزى، وما ابتزه من الذخائر والأعلاق، أو ما انتزعه من القلاع والحصون بالتطاول والاستعلاء، وإنما اشتملت هذه التأثيرات النفوس والأخلاق، حتى افتقدوا الحمية الإسلامية التي لانت ثم انهارت، فقبلت «بالدُّونية» في دينها ودنياها، «إلى أن ضعف من أولئك الثوار الطالب والمطلوب، وذل الرئيس والمرؤوس، وافتقرت الرعية، وفسدت أحوال الجميع بالكلية، وزالت من النفوس الأنفة الإسلامية، وأَذْعَنَ مَنْ بقي منهم خارج الذمة إلى أداء الجزية، وصاروا «للفُنْش» (الفونسو) عمّالاً يجبون له الأموال لا يُخالف أمره أحد، ولا يتجاوز له أحد»[46].

ويُخيَّل إليَّ أن بعض الميول الدنيا التي كانت خفية في هذه «الفتوة» قد «ضعفت على توالي الأيام، كما ضعف الاهتمام برمي البندق المتصل بها»[47]. مما دفع كبار الفقهاء إلى إنكارها، وهو الشاعر المغفل اسمه في هذه المرثية.

(4-2)

وفي هذه الصورة الأولى - النبوءة والرؤية - نظفر بحركتين متضادتين، بحركة صاعدة - وهي في الأصل سالبة، وأخرى نازلة - وهي في الأصل موجبة - فقد كانت الأولى تمثل «ظهور أمير الكافرين» (واللفظة تحمل تناقضا ساخرا؛ ولأن لفظة الأمير تسربت إلى غير طبيعتها، فهي: أمير المؤمنين). والثانية، تمثل سقوطا نهائيا في العالم السفلي، في التخلي والتنصل؛ فهي وجود «يدور حول نفسه دون أن يتمكن من الخروج من السقوط، إلا في الرغبات والأحلام. وهذه سمات «الرومانس الفاشل أي الرومانس الذي يخفق البطل فيه أن يتغلب على أعدائه ويحرز الجائزة الموعودة»[48] (الشاعر هنا أعطانا النتيجة، وهي الفشل، ولكنه سيكمل البحث ويتحرى البعد الآخر للرومانس، الذي هو بطبيعة الحال: «البحث الناجح»، وسيكون ذلك في تحريه لصورة البطل يختم بها القصيدة، على ما سيتضح في حينه من البحث).

ولكي نُقرِّب الصورة مع «الرومانس»؛ فإننا نتمثل النماذج الخمسة الكبرى في القصيدة، فنجد أن «أبيّ النفس» و«عزيز القوم والفتى الغيور» تمثل التراجيديا الفاجعة - السقوط النهائي. و«أمير الكافرين» في ظهوره وانتصاره؛ فهو موضوع السخرية والهجاء، و«الفارس المنتظر» فإنه يمثل الحياة التي ستعقب الواقع المتردي. وأخيرا، فإن الشاعر بحالاته المتعاقبة، وبحثه عن الحقيقة في أعماق الدين والتاريخ والمجتمع؛ فإنه يمثل الرومانس في «العبور، بالصراع، من خلال نقطة الموت الشعائري، إلى مشهد التحقق والاعتراف»[49]. وبما أن هذه النماذج الخمسة هي الأكثر بروزا وتحقيقا في القصيدة، فَلَنا أن نضع القصيدة في «صنف الرومانس»؛ خاصة وأن الشاعر سلك في قصيدته مَسْلكاً عكسيّاً، فبدأ بلحظات التردي والسقوط، وجسدها في ظهور «أمير الكافرين»، وتلاهما بالرموز المتآكلة:

«أبيُّ النفس» و«عزيز القوم» و«الفتى الغيور»، وختم «بالفارس المنظور» الذي «يميل إلى أن يتشكل في سلسلة من مغامرات صغرى تفضي لأي مغامرة عظمى، أو إلى ذروة المغامرة»[50]، وهي ذروة يُعلن عنها بملء فيه. وذلك ما نرجئه إلى موضعه من البحث.

(5-2)

ولكن تركيز الشاعر على السمة الأساسية للنفس العربية، أعني إبراز الذات وتعزيز حسّ الأنفة، له ما يُسوّغه أمام الإحساس بالهوان والاستسلام؛ إذ ما معنى أن يستوحي هذه المفاهيم والقيم «الرجولية»؟

إن استحضار هذه الرموز الاجتماعية ليخفي وراءه أمرين: أولهما أن الشاعر، حين رأى إخفاق عصره في تجاوز الذل والهوان، وحين أخفق هو في استنفار الناس، نكص باتجاه هذه الرموز يستثيرها ويُفرّغها من قيمها. إن إحساس الشاعر بالإهانة يشدّه بقوة إلى أن ينال من تلك الرموز، ويُحمِّلها المسؤولية كاملة. وثانيهما أن إحساس الشاعر بانهيار القيم هو ما دفعه، وبشكل متطرف، نحو السمات النفسية التي كانت ترمز إلى الأنفة ورفض الخضوع، وفي ذلك دلالة قاطعة على تأزم الوضع. ولهذا يمكن القول؛ بأن المبالغة في هذا الإفراغ لتلك المضامين، ناجم عن شدة حضور مادة الإسلام الأصيلة، وعن تمثله لحالة الضعف في عصره.

فهذه الصورة باستغراقها العاطفي الكامل، تُذيب إحساساتٍ كثيرةً مشتملة في دورة التاريخ، من أمجاد عزة القوم، إلى أنموذج الفتوة المعروف. هذه الوقفة التأملية - إذن - تختزن تاريخا اجتماعيّا كاملا، يدفع إلى التأمل في الواقع الذي أوجده التخاذل؛ فضلا عما تقترحه الصورة عبر خفاياها من تغيير مجرى الأحداث. فقد استبطن مشاعر هاتين الشخصيتين ومواقفهما المتخاذلة في أعمق حالات وجودهما؛ فَعَبَّرَ عن النهائي الذي يمثلانه، وعن المحنة الاجتماعية والوجودية التي واجهها هذان، وعن تجاوزهما لكثير مما هو كائن، ولذلك اكتسبا في هذا السياق، هذا البعد الجديد في الضآلة والخذلان، كلما تقادم بهما التاريخ. وبذلك يكشف عن السر الكامن بإشارتين بالغتي الرمزية، وهاتان في العرف العربي

«منتهى السقوط»، وهنا تتجلى ظاهرة المفارقة (Paradoxicality) الملازمة للحس العربي، فهذان الرمزان يسقطان في الهاوية، بعد أن جف العود وذبلت الروح. «وبعض هذا، أمر قريب منه، مما لم يسلم منه ملوك طليطلة والشرق والغرب، الذين فرضت عليهم الجزية والطاعة في نطاق تحرك هذا الطاغية - الفونسو السادس -، فكانت من قاصمات الظهور، ودامغات العقول، مما أورث بعضهم خبالا، ولفت انتباه الناس إلى ما نزل بهم ثم بغيرهم فيما بعد من أدواء ملازمة وما ظهر على تصرفاتهم من جدة عارمة، وقد سجل المؤرخون ذلك كعواقب لما جروا على أنفسهم وأوطانهم من فواجع، وكأمثلة لما قدره الله عليهم من سوء الخواتم»[51].

(3)

ثانياً: الحَيْرَةَ واستشراف الآفاق

خلاصة الجزء الأول من هذه المرثية - كما تقدم - أن شخصية الشاعر تتسم بالعديد من السمات الإيمانية العاملة على إكساب الشاعر حالَتَيْ القلق والاضطراب؛ بيد أن السمات أو الخصائص التي يلتزمها البحث هنا في إنتاج هذه الجزئية وتوجيهها: هي صورة طليطلة «المدينة»، و«النذور» التي هي المحور الأساس، و«حس الإحباط». وتتفاعل هذه الخصائص فيما بينها، ويترابط بعضها ببعض بحيث لا يسعنا أن نفصل الواحدة منها عما سواها إلا بصعوبة. فإذا كانت «إيمانيةُ» الشاعر هي طموحاته الجلّى، فإنَّ الأبعاد الأخرى (ولا سيما توزّعه بين الإحباط والاستنهاض) هي من نتاج سلسلة التفكك المريع في العلاقات التي مُنيت بها دوافعه وطموحاته.

(1-3)

صورة طليطلة

إن طليطلة هي الدافع المحوريُّ الذي أَنْتَجَ هذه المرثية، مما يجعل منها القوة المركزية؛ فقد وجّهت الشاعر نحو التعامل مع الحس الإيماني بكل أبعاده ومقوماته التي تُشكّل المقوّم الأول لشخصية المدينة ووجودها. والحقيقة أن الشاعر كان يدرك تأسيس الوجود على مبادئ القوة والجمال والدين والعلم؛ فهو يقول:

طُليطلةٌ أباحَ الكفرُ منها حماها، إنَّ ذا نبأٌ كبيرُ
فَلَيْسَ مثالَها إيوانُ كِسْرى ولا منها الخَوَرْنَقُ والسَّديرُ
مُحَصَّنَةٌ مُحَسَّنَةٌ بَعيدٌ تناوُلها ومَطْلَبُها عَسيرُ
أَلَمْ تَكُ مَعْقلاً للدينِ صَعْباً فذلَّلَهُ كما شاءَ القَديرُ؟
وأَخْرَجَ أَهْلَها منها جميعاً فصاروا حيثُ شاءَ بهم مصيرُ
وكانَتْ دارَ إيمانٍ وعلمٍ معالمها التي طُمِسَتْ تُنيرُ
فعادَتْ دارَ كفرٍ مُصطفاةً قد اضطرَبَتْ بأهليها الأمورُ
مَساجدُها كَنائس، أيُّ قلبٍ على هذا يقرُّ ولا يطيرُ؟

تُجسِّدُ هذه الأبيات أبعادا أربعةً تُشكل بنيان طليطلة، وهي بهذه الأبعاد - كما هو واضح - ينبغي لها أن تستعصي على الأحداث، فهي قيمة تاريخية كبرى ليس مثالها الظواهر الحضارية النادرة (إيوان كسرى والخورنق والسدير) (البيت الثاني)[52]، فالشاعر يستلهم قوة التاريخ الحضاري والإيماني والعلمي والجمالي، ويجعلها قانونا أساسيا للوجود، حين أدرك أن نزعة القوة المادية - كما في الأبيات كلها - هي الدافع النفساني المركزي، وحين بيّن أن القوة الإيمانية مطلب أساسي للعنفوان والكبرياء. والحقيقة أن تعامله مع هذه القيم الكبرى - المادية والمعنوية - واتخاذها الموضوع المحوري لنتاج هذه المرثية، كان سببا في السؤال الذي تحاول المرثية أن تجيب عليه، وهو علة سقوط المدينة؛ لأن من الواضح أن «السقوط المروّع» هو الذي يثير القضايا الأكثر ثباتا في النفس الإنسانية، وما كان له أن يتخذ هذه المقولات الأربع، موضوعا أساسيا لمرثيته، لولا «إيمانه» وشعوره بخواء الأنفس، وإحساسه بالضَّعة والهوان، ولولا قلق التحرُّر والجنوح نحو الإسلام، وهما ما كان يفرزهما عصر يعيش أزمة السقوط والانهيار.

يحق لنا الآن أن نطرح هذا السؤال، على نحو انعكاسي: كيف لم تعمل تلك القوى المادية والمعنوية على دَرْءِ الخطر واستبعاده عن طليطلة، تلك المدينة التي تُمثل النهاية العظمى، إزاء توفّر شرطها الوجودي؟!

لقد جسّد الشاعر أسباب وجود طليطلة، وأنها بهذه الأسباب قوة منيعة، ولقد جاء تجسيده لهذا الوجود، تلخيصاً لقيمتها الكبرى من جهة، واستيحاءً لتراثها الحضاري كله، من جهة أخرى. ويبدو أن حركة التاريخ الإسلامي كانت تتضاءل حتى تبلغ الحضيض في نفس الشاعر؛ أي أن هذا الشاعر قد جاء بمثابة الضرورة الحتمية لهذا التغير. فمثلما كانت النزعة الإيمانية هي ملهمته الأولى لنزعة «التباهي»، وهي النزعة التي باتت تمثل المحور المتغير في مرثيته؛ فإن الماضي الإسلامي هو الحافز لمجمل هذه المرثية؛ فقد تمثل الشاعر ما يمكن أن يعبر عن روح العربي واستيقاظه نحو القوة المعادلة لاستعلاء النصارى.

إن هذا التجسيد العجيب لحقيقة طليطلة، ولوجودها بكامله، هو ما جعل من الشاعر شخوصاً تجسيديّاً لروح إيمانية غائبة؛ وهو بذلك من أهم أسرار تدميرها وتقويض وجودها؛ لذا فإن أية نظرة فاحصة لسقوط طليطلة لا يسعها إلا أن تتناولها عَبْرَ بعدين: الأول، إفراغ النفوس من أية جذوة إيمانية، والثاني، التغيّر الكبير الذي كان يحمل بذوره المجتمع الأندلسي:

نـخـورُ إذا دُهـيـنـا بـالـرزايـا ولـيـس بـمـعـجـب بَـقَـرٌ يـخـورُ!

وعلى أية حال، فإن المرثية في جزئها هذا؛ قد نَفَذت إلى أعماق طليطلة، وأظهرت تخلخل شرط وجودها، ولخصت موضوعة الإقصاء الإيماني التي كانت محور تساؤلات الشاعر المتقدمة؛ ولم تكن تساؤلاته سبب تلخيصه لسقوط طليطلة فحسب، بل كان سقوط المدينة وحال الناس فيها سببا من أسباب تساؤلاته عن إشكالية سقوط طليطلة.

إزاء هذا التساؤل الذي تمتلئ به نفس الشاعر، كما قَدَّمَتْها الأبيات الشعرية الآنفة؛ فإن الشاعر يُركز تلك الصورة على المبالغة الأدبية، وهنا نلتقي مواجهة بين الفني والشعوري. إن رغبة الشاعر في «النزوع الإيماني» هي ما دفعته باتجاه تضخيم الصورة عبر شَحْنها بتشبيهات واستعارات قائمة على المبالغة في الأثر الإيماني. فلو انتزعنا هذين البيتين من جملة الأبيات السابقة:

أَلَمْ تَكُ مَعْقلاً للدين صَعْباً فَذَلَّلَهُ كما شاءَ القديرُ؟

فعادَتْ دارَ كفرٍ مُصطفاةً قد اضطربَتْ بأهليها الأمورُ

لوجدنا أن الصورة، كما هو واضح، تتألف من ثلاثة عناصر كلها تشير إلى النزعة الإيمانية: 1 - احتضان طليطلة للدين. 2 - إذهاب هذا الوجود الديني بإذلاله. 3 - انقلاب الحال وسيطرة الكفر. ولا تنبثق العناصر الثلاثة إلا من نزعة إيمانية طافحة، ومن رغبة متسائلة عن الأسباب. إن في البيتين ألفاظا موروثية تنزع نزوعا إيمانيا خالصا، وهي ألفاظ مركبة على: الاسمية والفاعلية والإضافة، كما في قوله «معقل للدين» و«شاء القدير» و«دار كفر مصطفاة».

غير أن الإحاطة التامة ببعد «المشيئة المذلِّلة» لطليطلة، لا يمكن أن يتم إلا عبر الصورة المجازية، وردها إلى بُعْدَيْها: «الإلهي» أو «البشري» اللذين تتقَوَّمُ بهما. فبالمعنى العلوي يمكن إسناد الدلالة اللفظية إلى المشيئة الإلهية، (وذلك ما سيتضح في ما بعد) التي نزعت بطليطلة إلى الإذلال والسقوط.

وأما الإيحاء الآخر، وهو مضمون الحقيقة التاريخية إلى أمير طليطلة «يحيى القادر بالله»، فالإحالة التاريخية تؤكد تواطؤه وتفريطه بالمدينة، يقول ابن الكردبوس في تاريخه: «فلمّا تحقَّق القادر أنه لا طاقة له على الدفاع، ولا سبيل له عنهم[53] إلى امتناع، كَتَبَ إلى الفونش «الفونسو السادس»[54]. وتخلّى له عن طليطلة وأنظارها، ليعينه على أخذ بلنسية وأقطارها، فطار إليها الفنش بجناح، وواصل الغدوّ بالرواح، فحين وافاه، أخلى له البلد، وحصل فيها بالأهل والولد... فرحل عند ذلك القادر من طليطلة مع جيش وجَّهه معه الفنش، وذلك في سنة ثمانين وأربعمائة، فيا لَهُ من صَدْعٍ صدَّع أفلاذ الأكباد، وفزَّع قلوب العباد، واستوى في مُصابه الحاضر والباد، ووافى بلنسية، فأدخله أهلها فيها خوفا من الحصار»[55].

جميع هذه المتناقضات، وجميع تلك الإشكالات السابقة حول «مشيئة القدير» لم تَزَلْ، إلا أنه قد تم تجاوزها - الآن - من خلال الرؤيا العلوية عبر «نذور الأيام» التي ستنال منا وقفة متأنية في حينه.

لكن لفظة القدير كما هي بؤرة الإشكال من حيث هي صيغة قياسية معروفة للصفة المشبهة، فقد وقع منها ما تحقَّق فيه التقاء الصفات المشتقة من اسم الفاعل واسم المفعول، والصفة المشبهة؛ كما في صيغة «فعيل» التي هي الصيغة الأصلية في الصفة المشبهة، فإنها يتحقَّق فيها الفاعلية والمفعولية. وكذلك، فإن صيغة «فاعل» وهي وزن اسم الفاعل، يتأكد فيها معنى الصفة المشبهة، إذ هي أيضا من صيغها، مثل: طاهر وقادر وغيرهما.

غير أن السياق الشعري في لفظة «قدير» يركز الحديث على الصفة المشبهة، باعتبارها الأمر الأكثر تحقيقا في مجال ثبوت المشيئة الإلهية، فإن أسماء الصفات المشبهة، يتحقق فيها وقوع الدلالة المعنوية، شاملة الصِّيغ الثلاث المختلفة (اسم الفاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة) كما في الأسماء عفيف وجميل، وكثير غيرهما في هذا الباب. فأما العفيف: فالممسك نَفْسَهُ عن المحارم والأطماع الدَّنية[56] «والعفيف فعيل، ينقسم بين فاعل ومفعول، وإذا تماسك وتوقى وأخذ نفسه مأخذ الواجب، فهو في طريق الفاعل، ثم قد يكون في معنى المفعول به؛ لأن العفة طباع، فكأنها توجد في فطرته»[57].

وعلى أية حال، فالاستعمال الأليق «للمشيئة» هنا، في جانب «الحق» سبحانه وتعالى؛ لأن القدرة الإلهية مستعلية، ترقب كيف تشاء، وظاهرة لها الأشياء.

وأما الاستفهام في صدر البيت: «ألم تك معقلا للدين صعبا»: فإن له هو الآخر شأنا عظيما في هذا السياق، إذ تترتب عليه المشيئة التي أذلت معقل الدين الحصين: إيذاناً بأن هذا المعقل جدير بالإذلال؛ ذلك أن الاستفهام يُفيد طلب الإفهام، وهمزة الاستفهام هنا تشيع «التصوُّرَ والتصديق، بخلاف «هل» فإنها للتصور خاصة»[58]، و«هل أظهر في الاختصاص بالفعل من الهمزة، فإن الهمزة مع «اللام» يأتيان على أكثر من معنى في مجالهما، «كالتنبيه والتذكير»[59]، نحو قوله تعالى: ﴿**ألمْ تَرَ إلى ربّك كيف مدَّ الظلّ**﴾[60]، والثاني: التعجب من الأمر العظيم، كقوله: ألم تك معقلا للدين صعبا! على طريق التعجب منه، ومن شأنه أن يُستدل لحاله من الفسق والفساد، (على ما سيأتي بعد)، و«كيف كان الأمر، فهي تحذير»[61].

هنا يلوح التساؤل الاستغرابي: إذا كانت المدينة على هذا القدر من النسيج الخيِّر، والمثالية المتناهية، فلماذا «تنقلب» (في المرحلة التالية) إلى هذه النهاية المحزنة، وتفقد المعاني الأربعة السابقة كلها التي أحالتها رمزا تاريخيّا خالدا؟؟ فلا يبقى لها من الآمال، سوى أن تأتي المعجزة من الله فَتَتَسَلَّها مما آلت إليه؟ إن هذه النهاية «المأساوية» تفترض أن ثمة خللا أو عللا في حياة المدينة ووجودها أديا إلى حتمية المصير، مع أن الشاعر قد تعمد أن يُقيم الصورة للمدينة خالية مُبَرَّأةً من الخلل؛ فمن أين أتاها ما دهاها؟!

إن الإجابة عن هذا التساؤل، تقتضي تحليلا عميقا لأبعاد المدينة، والوقوف على مسلكيات أهلها وتصرفاتهم، وإلى أي الآماد تتجلى علائقهم الإيمانية مع السماء؟

(2-3)

نذور الأيام

لنتأمل قوله:

نُـذور كـان لـلأيـام فـيـهـم بـمـهـلـكـهـم فَـقَـدْ وَفَـتِ الـنُّـذورُ

تكمن في هذا البيت فلسفة الشاعر في هذا الاتجاه الإيماني؛ فإن «النَّذْرَ» إنما هو تأكيد لأمر الله تعالى المتمثل بالأيام، فليس معناه على الزجر والتحذير حتى لا تُفعل، ولو وُجِّه هذه الوجهة، لكان في ذلك إبطال حكم النذر الذي هو في الأصل «التزام قُرْبة»[62]، فإنَّ وَجْهَ البيت، أن للأيام نذوراً تُدرك بها شيئا قدَّره الله عليهم، أو تُصرِّف ما جرى به القضاء عليهم، وهو «مهلكهم»؛ فهي بذلك ملتزمة بالوفاء؛ لأن ما نَذَرَتْهُ لازم لها. والصورة «النَّذْرية» هنا عكسية - كما نرى -؛ لأنها مُتَأَوَّلَةٌ وليست على ظاهرها المعروف، فالنّاذر هو الله بهيئة الأيام، والمنذور مُعيَّن يجب الوفاء به، وصيغة النذر مطلقة[63]، أي أنَّ «الوفاء به قُرْبة للثناء على فاعله»[64]، فالأصل في النَّذْر «أن المسلم يحتاج إلى أن يَتَقَرَّب إلى الله سبحانه وتعالى، بنوعٍ من القُرَبِ المقصودة التي يجوز له تركها، طمعاً في نيْل

الدرجة العليا عند الله تعالى، وبما أن النَّذْر يوجب فعل المنذور به، فيكون النذر طريقا لإلزام النفس فعل الشيء ومنعها من التَّرك، فيتحقَّق المقصود للنّاذر»[65].

إن سقوط طليطلة، بوصفه معادلاً شعريّاً لسقوطات أخرى في الأندلس - وهو أحد أوجه النبوءة عن الواقع الأندلسي المتردّي - يُعبّر عن هذه اللحظات الكاشفة التي يمكن أن تتغيَّر بعدها الرؤية وتختلف دلالة الأشياء؛ وإذا كنَّا نحمل هذا الوعي المفارق حدّاً فاصلاً، فإننا نتلمّس هذا كله ليتحقق على مستوى الممارسة الفعلية؛ فالعقوبة والنكير لم يكونا إلا لانتفاء الحقيقة الإيمانية، وعلى ذلك فإنَّ الآخرين مرشحون لنذور إلهيَّة أخرى انطلاقا من الأبواب نفسها؛ فقد اجتمعت فيهم الأعمال الموبقة المهلكة، وأرخَوْا على العصيان السُّتور، حتى كانت البيّنة عليهم بزوال السِّتر عنهم؛ بمعنى أنَّ هذه الحدود الشرعيَّة تفصل بين عالمين مختلفين، على نحوٍ يؤدي إلى أن تحمل مفاهيم النذور أو العقوبات دلالات مغايرة في حالتين تباعد لحظات الكشف بينهما، بمعنى أنّ هذه الحالة الانفصامية المتنافرة بينهم وبين السّماء، يكون لها مفهوم بعينه قبل الانحدار والتردي، ومفهوم مغاير بعدهما، وهو السقوط:

فإنْ قُلنا العقوبة أدركتهم ... وجاءهُمُ من الله النكيرُ

فإنّا مثلهم وأشدُّ منهم ... نجورُ وكيف يَسْلَمُ مَنْ يجورُ

أنأمَنُ أن يَحُلَّ بنا انتقامٌ ... وفينا الفسقُ أجمعُ والفجورُ!

وأكْلٌ للحرامِ ولا اضطرارٌ ... إليه فيَسْهُلَ الأمْرُ العسيرُ

ولكن جُرْأةٌ في عُقْرِ دارٍ ... كذلك يَفْعَلُ الكَلْبُ العَقورُ

يزولُ السِّتْرُ عن قومٍ إذا ما ... على العصيانِ أُرْخِيَتِ السُّتورُ

ولكن مَنْ ذا الذي لا يُدْرِكُ أنَّ هذه الظواهر المتقابلة الدالَّة على هذا التغيير تكون عندئذ إشاراتٍ إلى حقائقَ مُعَيَّنَة؛ وأنها تتناول الأشياء نفسها، بل الفكرة العميقة التي يُكَوِّنها الشاعر لنفسه قبل أن تَخرج إلى حيّز الوجود الشعري؟

غير أنَّ الذي يحدو بالشاعر إلى التعلُّق بمنهج على هذا النحو من الجديّة، هو أنه يُعبِّرُ عن مُعْتَقَدٍ عام، وعن فكرة تُشكل المعتقد الأساس للناس؛ فإنَّ في إمكان الشاعر دائماً بعد ذلك أن يَضَعَ في هذه الفكرة، بنظرة خُلُقِيَّةٍ، كل ما تجيء به النتائج؛ ذلك «أن فكْر الشاعر حيِّز يلتقط ويخزن ما لا يحصر من المشاعر والعبارات والصور التي تبقى هناك إلى أن تلتقي معا جميع العناصر التي يمكن أن تتفاعل وتتحد لتكوّن مركبا شعريا جديدا»[66]. يقول ابن بسام: «فَعَلِمَ الناسُ أن ذلك بمشيئة الله تعالى لأمر أراده، من شمول البلوى وعموم الضَّرّاء، فاسْتَولى العدو على طليطلة، وأنزلَ مَنْ بها على حُكْمه، وخرجَ ابنُ ذي النون منها على أقبح صورة، وأفظع سيرة، ورآه الناس وبيده اصطرلاب يأخذ به وقتا يَرْحَلُ فيه، فتعجَّبَ منه المسلمون، وضحك عليه الكافرون»[67].

فإذا رجعنا إلى الخاصية الأساسية في هذه المرثية، وهي «الاتجاه الروحي»، نجد أنها تقف - من عدة وجوهٍ مهمة - في مواجهة المجال التاريخي؛ ولذلك فقد أقام الشاعر هذه التراكمات من الأحداث على أنها تعبير عن «القدرة الإلهية»؛ أي بوصفها علامات يمكن قراءتها للكشف عن تدبير الله سبحانه، «ذلك أن القياس تعليل، أي يقوم على اعتقاد ضمني بأن في قدرة الفقيه اكتشاف، أو كشف مقاصد الشارع من الحكم النازل بخصوص «حادثة» ما. وأن ذلك يُهيّئه لتوسيعه على كل الحوادث المشابهة التي لم يرد فيها نص، أو لم تُتَّبع، ونمط القياس على القياس، غنيٌّ بالدلالات»[68].

وعلى ذلك، فإن الدلالة التي تؤكدها اللفظة المشار إليها «بمهلكهم»، هي إرادة الانتقام، من العصاة، وإنزال العقوبة بهم؛ وهذا التوجيه «في المؤمن العاصي، موكول إلى المشيئة: فمنهم من أراد الله تعالى عقوبته والانتقام منه، فيقع ذلك لا محالة، ومنهم من أراد العفو عنه وإثابته فضلا منه تعالى»[69]، على أن الكلمة الفصل في البيت المذكور، تؤكد «إرادة الانتقام»، «فَقَدْ وفت النذور».

وهكذا، كان الشاعر يُولع بالبحث في جميع العلل والأسباب؛ إذ نراه يعيش حالة «وعي» كاملة: فهو شاعر «مأزوم» يتمذهب بمذهب خاص به في

البلاغة؛ ويرى رؤية «إيمانية» تجاذبه في المعاني؛ ويلتزم «حُجَّة» واضحة في الاختيار، ويمتلك طريقة في النظم يقسر بها المعنى على الظهور؛ فإنه في سَعْيه لدلالة «النذر» الخيرية المحمولة على التعبّد والتقرّب إلى الله تعالى، حمل هذه الدلالة «الإيجابية» على «الاستلاب والانتقام»، فاكتسب المعنى «النَّذْري» قوة لم تكن له في الأصل التعبدي؛ لأنه حين صاغ «النذر» هذه الصياغة الجمعية «النذور» كأنما ينهى عن «خلق» التكذيب والتضليل، لا عن فعل التكذيب والتزييف مرة واحدة، أو مرات. فمعنى «النذر» «النَّحْبُ، وهو ما يَنْذِرُهُ الإنسان فيجعله على نفسه نَحْباً واجباً»[70] وفي التنزيل العزيز: ﴿**إني نَذَرْتُ لَكَ ما في بطني مُحرّراً**﴾[71]، قالته امرأة عمران أم مريم. ونَذَرَ على نفسه نَذْراً ونذرتُ مالي أَنْذُرُهُ نَذْراً، إذا أَوْجَبْتَ على نفسك شيئا تبرّعاً من عبادة أو صدقة أو غير ذلك، وقد تكرر في أحاديثه عليه السلام ذكر النهي عنه، وهو تأكيد لأمره، وتحذير عن التهاون به بعد إيجابه[72].

ومن معانيه العميقة كذلك، الصوت للقوس؛ لأنه يُنذر الرمية، وتناذَرَ القوم، خوَّف بعضهم بعضا، ذلك أن الأصل في الإنذار هو الإعلام والإبلاغ، في مجالَيْ «التعبّد الصادق» و«العِقاب على المكروه من الأعمال»؛ لأن اللفظة الأولى «النُّذُور» تفيد زيادة في الإثبات والإيجاب لا تدخل في مدلول اللفظة الثانية «الإنذار» التي تفيد النهي عن «طبيعة» التعاون بعد الإيجاب، أو عن أن «يكون» المرء مُكَذِّباً، ولا تقتصر على استنكار التقصي والإهمال في هذا.

وإذا أراد أن يقول: «نذورٌ كان للناس»؛ تحملهم على التعبد والصلاح، حالَ الواقع دون هذا المعنى الصحيح والصريح معا، فحمل المعنى على الغاية العكسية؛ ولذلك قطع الصلات بين النذور والناس، وحملها على الأيام انسجاما لتلك الحالة الإبلاغية التي حملتها الأيام، وهي التدمير والانتقام؛ فبلغ الشاعر في إظهار فشل الناس ما لا تبلغه العبارة الأولى؛ لأنه بين «فشلهم» بالنظر إلى مقاييس «النذور» التي تهاون الناس في الاستجابة لها؛ وبالنظر إلى مقاييس بني الناس، فَهُمْ فاشلون. ولو كان معناه غير الزجر الذي هو التدمير والإهلاك،

لكان في ذلك إبطال الحكم وإسقاط لزوم الوفاء به، إذ كان بالفعل الإهلاكي، يصير حقّاً لازماً من الأيام التي هي حقيقة من حقائق القدرة الإلهية.

(3-3)

مرارة السُّخرية

وفي هذا السِّياق، أي سياق معالجة المشكلة الاجتماعية، والحرص على أن تجري الشريعة العملية في هذا السياق نفسه، يُوجّه الشاعر انتقاداته الساخرة، وتندّره اللاذع من طبيعة الناس بصورة الحيوان؛ وهو هذا التهكم الخفي الذي تتضمنه الأبيات:

- ولـكـن جُـزْأَةٌ فـي عُـقْـرِ دارٍ كـذلـك يَـفْـعَـلُ الـكَـلْـبُ الـعَـقـورُ
- نـخـورُ إذا دُهـيـنـا بـالـرزايـا ولـيـس بـمـعـجـبٍ بَـقَـرٌ يـخـورُ
- فـبـاقٍ فـي الدّيـانـة تـحـتَ خـزيٍ تُـئَـبِّـطُـهُ الـشُّـوَيْـهَـةُ والـبَـعـيـرُ
- ونَـلْـقـى واحـداً ويـفـرُّ جَـمْـعٌ كـمـا عـن قـانـصٍ فَـرَّت حَـمـيـرُ

فإن الصورة المستنبطة من الأبيات تحمل تهكماً خفيّاً مستتراً بهؤلاء الناس في تقاعسهم وقعودهم عن طلب الثأر. «فالضحك مهما نفترضه صريحا؛ إنما يخفي وراءه تفاهما، وأكاد أقول تآمرا، مع ضاحكين أخر، حقيقيين أو خياليين»[73]. فالأبيات تستوحي صور الحيوان وتذكره في شيء من الإكراه والألم، وبعض هذه الصور جاء على التصغير المنبئ لما وصلت إليه الحال «كالشويهة والبعير»، وهو يحملهما على أنهما وراء انجذاب القوم إلى حطام الدنيا، وتثبيط هممهم، وهذا شبيه بالتعريض والتهكم الخفي بهم.

وهذا يوشك أن يكون هجوا تارصا، وإنكارا شديدا على أهل طليطلة، فهو «لا يعبر عن ذاته، بل إلى ما يعرف باللاوعي الجمعي الذي يضم ذلك الإرث الجماعي من المعاني المختزنة في طبيعتنا الموروثة»[74].

وفي حَمْأَةِ هذا «السقوط»، يتنازع الموقفَ اتجاهان: اتجاه آثر «البقاء في الديانة تحت خزي»، و«آخر مارق هانت عليه مصائب دينه». أما أولهما؛ فانتهى بتفسير مادي للتشبث والبقاء، يجري فيه وفقاً لمسوِّغاتٍ ماديةٍ ينتحلها لنفسه، وكان من أَمْرِ هذا الاتجاه المتشبِّث بالمادة، أنه ساق بعض أهوائه إلى مراتب «الشُّويهة والبعير» تحقيقاً لانسجام داخلي:

فباقٍ في الديانة تحتَ خزيٍ تُثَبِّطُهُ الشُّوَيْهَةُ والبَعيرُ

بينما انتهى أولئك المارقون إلى نتائج مطلقة - في رأي الشاعر - التي هي نهاية الحقائق جمعاء، وهو مصير مظلم، لكونهم هانت عليهم مصائب دينهم:

وآخر مارق هانت عليه مصائب دينه، فَلَهُ السَّعيرُ

وهكذا؛ فإن كبير شأن هذين النمطين، أن المتشبث منهما أكد أثر الوجود المادي؛ بينما الآخر «المارق» أكد حقيقة العدم واللامبالاة. أما الحقيقة لكليهما، فكان من المعقول أنها تقوم على استنهاضهما في درء الخطر المحدق؛ فبين الناس وقوى الدين علاقات متبادلة من أفعال وردود أفعال، وهي دائمة التغيير والتعديل. فالنتيجة الطبيعية - بحكم حدس الشاعر - إذن؛ أن كنه الوجود البشري عملية متصلة لتغير دائب، تعتمد الحق والباطل، والخير والشر:

ولا تجنح إلى سلم وحارب عسى أن يُجْبَرَ العظمُ الكسيرُ
(4-3)

جوهر العمل الشعري

لا شك أن المجاز هنا، يُشكّل جوهر العمل الشعري؛ إذ إنَّ هدف الشاعر أن يجمع الأنواع البلاغية في التوصل إلى الانحراف باللغة عن استعمالاتها العادية؛ ولذلك يمكن هنا، أن نستعير عنوان كتاب الثعالبي في «المضاف والمنسوب» لنجري عملية إحصائية عامة للصور الجديدة، وإن لم تكن كلها على هذا الأساس للعنوان المذكور؛ فإن من هذه الصور ما تشتمله: الجملة الفعلية، والجملة الاسمية، وصيغة النكرة. من ذلك:

ثبير الدين: (قواعد الدين وأصوله). سُبيت ثغور: (كيفية ابتسام الثغور؟). عزيز القوم: (هوان واستذلال). فتى غيور: (مسامحة وابتذال). مضى النفور: (الرضوخ والخضوع). دار كفر مصطفاة: (التغيير والانقلاب). مساجدها كنائس: (انخلاع القلب وإفراغه من الإيمان). إدالة قاصرات الطرف: (الإذلال). نذور الأيام: (التدمير نتيجة خرق الناموس الطبيعي). أَكْلُ الحرام وشيوع الفسق والفجور وإرخاء الستر على العصيان: (الدلالات الجديدة للتدمير الحاصل). ثأر الديانة: (استهاض). أم الثكل - أم الصقر: (دلالات القوة). صُمّ السميع، وعَميَ البصير، ومضى الإسلام، وولّت كرور: (السقوط النهائي). صَبْرٌ جميل ورأي أصيل: (إنكفاءٌ على الذّات وإعادة تشكيل).

يمكن توضيح الكلام السّابق، مرة أخرى، على أساس تراكيبه اللغوية، ودلالاته المعنوية، وحسب النتائج المترتبة على ذلك كله:

1 - التراكيب اللغوية: (في المضاف والمنسوب).

ثبير الدين - عزيز القوم - دار كفر مصطفاة - قاصرات الطرف - نذور الأيام - أكل الحرام - إرخاء الستر - ثأر الديانة - أم الثكل - أم الصَّقر - أبيُّ النفس.

2 - التراكيب اللغوية: (الجملة الفعلية والجملة الإسمية).

أ - سبيت ثغور - تنغّصت الحياة - صُمّ السَّميع وعميَ البصير - مضى الإسلام - مضى النفور - ولّت كرور - خضعت رقاب.

ب - مساجدها كنائس - العقوبة أدركتهم - السّيوف تناولته.

3 - التراكيب اللغوية: (صيغة النكرة).

أ - فتًى غيور - صَبْرٌ جميل - رأيٌ أصيل.

نلاحظ أن السمة الجامعة بين التراكيب اللغوية في المضاف والمنسوب «ترميزية» لمصطلحات تتضمن في غالبها معاني تملّك سلبية تناقضية. في حين أن طائفة التراكيب اللغوية المشتملة للجمل الفعلية والاسمية (أ، ب) تمتلك سمات

التغير والانقلاب؛ إذ السمة الجامعة بينها تواصلية. أمّا الفئة الثالثة من هذه التراكيب «صيغ النكرة»؛ فهي الدلالة المعنوية الجديدة الناتجة عن العمليتين السّابقتين بالانكفاء على الذات والاستعانة بقوى غيبية: استحواذ على الصبر من القوة العلوية «الله سبحانه»، واستنارة بأصالة رأي البطل على ما سيأتي.

(4)

ثالثاً: النهوض والجهاد

هذه الجزئية الأخيرة من المرثية - كما قلنا سابقاً - تُبيِّن لنا المرحلة الأخيرة من بلوغ فكر الشاعر؛ إذ هو بسبيل تحقيق تضحيته واستشهاده شيئاً فشيئاً بالتوحّد من خلال بعث صورة البطل، وإنَّ رغبته الأساسية في تلقين البطل طرق «التضحية» في روحها وحقيقتها له من خلال الألفاظ الآتية: «أذكِّر بالقراع الليث» و«يبادر خرقها قبل اتّساع» و«يوسّع للذي يَلقاه صدراً»؛ لتعبّر عن روحه هو، وهو في هذه «الرسالة» إذ يُجسّد الذّات من خلال الآخر، يكشف عن تخوفه «لخطب منه تنخسفُ البدور».

أما فيما يتعلّق بالبحث أو التَّحرّي، فقد وجدنا محور حياة الأنموذج الأمثل «أنموذج البطل»، يفترض وجود شخصية رئيسة:

ألا رَجُلٌ لَهُ رأيٌ أصيلٌ ... بهِ مِمّا نُحاذِرُ نستجيرُ
يكُرُّ إذا السّيوف تناوَلَتْهُ ... وأينَ بِنا إذا وَلَّتْ كرورُ؟
ويطعنُ بالقنا الخَطّارُ حتى ... يقول الرُّمحُ ما هذا الخطيرُ
أذكّر بالقراع اللّيث حرصاً ... على أن يقرع البيضَ الذكورُ
يبادرُ خَرْقَها قبلَ اتّساع ... لخطبٍ منهُ تنخسفُ البدورُ

فكلُّ شيءٍ مُرَكَّزٌ على الصّراعِ بين البطل وعدوه، وكلُّ آمال القارئ وقيمه معلّقة على البطل. ومن هنا كان البطل شبيهاً «بالمخلِّص» الذي يأتي من عالم علويّ. إذ البطل في «المرثية» هو - من هذه الناحية - «مقياس لمدى شعور

الإنسان بالاستقرار أو مدى شعوره بالأزمة. فشعور الإنسان بالاستقرار في علاقة الفرد بالأفراد الآخرين، وفي علاقة الجماعة الإنسانية بالكون، هذا الشعور يعطينا بطلاً محدود النطاق، محدود المشكلات، ويُبعد العمل الأدبي - تبعاً لذلك - عن شكل الأسطورة»[75].

فالبطل - على ذلك - يَشْغَلُ القسم الأهم من خاتمة المرثية؛ لأن مصير «البطل» يستثير الخوف. فهو المقياس لشعور الإنسان بالأزمة «فالبطولة مهما يتنوّع مدلولها، فإنها لا يمكن أن تتفق مع الحتمية العلمية. وقد تصل أفعال البطل إلى درجة «الخوارق»، وقد تكون مجرَّد جرأة غير عادية في مواجهة القوى الخارجية، ولكنها تحتفظ على كل حال، بقدرٍ من الحرية، هو الذي يجعلنا نشعر بالإعجاب بالبطل أو الإشفاق عليه»[76].

وجدير بالذكر، أن هناك سماتٍ تجمع بين هذا البطل الإيجابي وبين البطل في الأدب الشعبي، فكلاهما يعيش للجماعة وفي الجماعة. فالمرثية هنا تُقدّم «الحسَّ الشعبي» بصورة البطولة الملحمية التي ترفض الصلح وتُقبل على الحرب، حتى إنّ هذا التراث الشعبي يُؤكد المضمون الإيماني الدَّاعي إلى الجهاد وطلب الاستشهاد.

فالصفات المتزاحمة في هذا المشهد الأخير، أمثال «القتل والأسر» و«انخساف البدور» و«ضيق الصدور» و«تنغص الحياة» و«همّ الليل المستكن» و«استطارة الشر»؛ كل أولئك إشارات تجسّد «عمق الخرق» الذي تعيشه الأندلس، فهو لا يحتمل «التباطؤ»، وليس يردّه إلا «التّوحيد» و«نرجو أن يُتيح الله نصراً» و«البطل» الذي هو الرجل المنذور لهذا الحدث؛ والشاعر عندما يخلع هذه الصفات على «الرجل»، ويُسوِّرها به من خلال الإيمان والرحمن، ليوحي بصفته الخارقة.

فالصُّورة ترمز بكل معاني الاستجلاء لهذا الرجل البطل المتصل «بالحَوْط الإلهي»؛ لأنها تُمثل صورة الفارس المسلم، عندما كان يُحطِّم الطغاة ويُحرّر الإنسان؛ فالصُّورة تستدعي حالاتٍ من الإيمان عميقةً، وذلك ما يستغرق وعي العربي المسلم وينطبع في ذهنه «أنها تقدم النموذج البدئي العربي للبطل الذي لا يموت ولا تؤذيه الأعادي؛ لأن إيمانه بالرسالة الإلهية يُضفى عليه رعاية إلهية. ففي عزيمته سرّ القدر»[77].

وهنا يستوقفنا هذا البيت مرة أخرى:

يكرُّ إذا السيوف تناوَلَتْهُ وأينَ بِنا إذا وَلَّتْ كرورُ؟!

إن في البيت إشكاليةً لفظيةً، وإنَّ هذه الإشكالية اللفظية من أدق الإشارات التي تنقلنا إلى الإيحاءات القرآنية؛ فقد استلهم بإشارات ذكيّة دقيق معاني العربيَّة، في «تذكير المؤنث» و«تأنيث المذكر»، عندما حمل التّذكير على التأنيث، والتأنيث على التذكير، فقد عمد إلى تأنيث الفعل «وَلَّت» وتذكير الفاعل «كرور»؛ أي تذكير المؤنث وتأنيث المذكر. فالأصل في الشطر الثاني، وهو مدار الإشكالية هنا:

. . . . . **وأين بِنا إذا وَلَّت السيوف الكرارةُ؟**

فكأنما استغنى عن فاعلية السيوف، بفاعلية أصحابها وهم «الكرّارون»، فجاء بها على الأفراد لتتوافق مع صيغة الفعل «ولَّتْ» الإفرادية الغائبة؛ لكون «كرور» تبعاً للسيوف ومعنى من معانيها. ويمكن حمل هذا التخريج على قوله تعالى: ﴿**بريح صرصرٍ**﴾ (سورة الحاقة، آية: 6). ولم يقل: «صرصرة» كما قال: ﴿**بريح صرصرٍ عاتية**﴾ (الحاقة، آية: 6)، «لأن الصّرصر وصف مخصوص بالريح لا يوصف به غيرها، فأشبه باب «حائض» ونحوه؛ بخلاف «عاتية» فإنَّ غير الريح من الأسماء المؤنثة يوصف به»[78].

(5)

رابعا: شخصية الشاعر

(1-5)

لا شكّ أن شخصية الشاعر لم تغادر أجواء القصيدة ولو للحظة واحدة، تتحرَّك وتتنامى مع كل كلمة في القصيدة، ولكنه نموٌّ متصاعدٌ مُتعثّر، كان يعتمد التكرار في المواقف ويستبطن الرموز الكثيرة، ويحاول الجهر بأبعادها، والكشف عن مخابئها، لا ليربط المواقف بعضها ببعضٍ وحسب؛ وإنما ليكْسَبَ لنفسه بلورة تلك الرموز. لذا يمكن القول، بأنه تحقَّق للقصيدة مستوى جيد من الضبط والإحكام، مكّنا لها تميّزا خاصّاً في هذا المجال التعبيري السهل المتمكن، انعكس على الشخصيّة حسرة وتألماً، فالشاعر لم يخسر وَعْيَهُ بالرغم من ازدياد حدة التمزق وفوضى الاضطراب.

ومن الأمثلة على الاستغراق في المواقف والاستحواذ على الرموز، ما يستشرفه في الآخرين، قوله:

ونُحْ واندبْ رفاقاً في فلاةٍ حيارى لا تَحُطُّ ولا تسيرُ

فالنَّوح والنَّدب لجلالة الحدث، والرفاق هم أولئك الذين لم يروا رؤيته؛ والفلاة هي الضياع الكامل والتّيه الذي لم يلتئم بعد. وأما «الحَيْرة»، فهي القوة المركزية التي فَقَدَ أهلها خاصيّة الثبات، فليس لهم وجود مُعيّن، وإنّما هي العدمية وخواء الحياة الفردية؛ كما يوضّح ذلك قوله: «لا تحطّ ولا تسير»؛ فإنّ ذلك هو العذاب الأكبر، والصُّورة هنا منتزعة من القرآن الكريم، في قوله تعالى: **﴿ثمَّ لا يموت فيها ولا يحيا﴾** (سورة الأعلى، آية: 13)؛ «لأن الترجّح بين الحياة والموت أفظع من الصَّلْي؛ فهو متراخٍ عنه في مراتب الشدة؛ والمعنى: لا يموت فيستريح، ولا يحيى حياة تنفعه»[79].

وهنا يُكثِّفُ الشاعر رؤيته في التغيير، وانقلاب الحال، عَبْرَ مجموعة من التقابلات والثنائيّات: «المساجد/ الكنائس»، و«النَّشر/ الطيّ»، و«الصَّون/ الافتضاح»، و«الأمل/ الاحباط»، فتتوحّد أهداف العداء، وتتناقض أحوال المسلمين. وتتبدّى من خلال هذه العلاقات ثنائية «قاصرات الطرف» في أمل الانتظار والتخليص، والقنوط واليأس، ذلك أن جزئية «قاصرات الطرف» تجيء مثالاً على هذا الواقع المأساوي. بيْدَ أن الشاعر لم يلتزم التفصيلات التي تضمّنتها التأويلات والشروحات لقاصرات الطرف في فحوى ما جاء في القرآن الكريم، من أنهنَّ المثال للعفة والطهر[80]، في قوله تعالى: **﴿وعندهم قاصرات الطرف عين﴾** (سورة الصّافات، آية: 48)، وقوله تعالى: **﴿فيهنَّ قاصرات الطَّرف لم يطمثْهُنَّ إنسٌ قَبْلَهُمْ ولا جانٌّ﴾** (سورة الرحمن، آية: 56)؛ وإنما اتخذهنّ رمزاً لانقلاب الحال في تأذّيهنَّ وعدم الاستجابة لاستنقاذهنّ، يقول:

أُدِيلَتْ قاصراتُ الطَّرْف كانت مَصُوناتٍ مساكنُها القصورُ

وأدركها فتورٌ في انتظارٍ لِسِرْبٍ في لواحظه فتورُ

إنَّ في هذه الصُّورة الشعرية - إذا أخذت في سياقها - «مزيجاً من الانفعالات الإيجابية والسَّلبية، وانجذاباً شديداً حادّاً نحو الجمال يقابله انجذاب مماثل نحو البشاعة المضادة والمدمّرة في آن واحد. ونجد هذا التوازن في الانفعالات المتباينة التي يُعبّر عنها الموقف التمثيلي»[81].

كما في قوله:

وكانَ بنا وبالقينات أولى لو انضمَّت على الكلّ القبورُ

هذا الانصهار الجمعي الذي يتمنّاه الشاعر «لو انضمَّت على الكل القبور»، على الرغم من عمق المرارة فيه، لم يهدف من ورائه الاستثارة والصَّخب الذّاتيين نحو الاقتداء أو تهوين الإرادة؛ وإنَّما اتجه نحو الخلاص والتضحية في المصابرة على الطريقة الصُّوفية، ولكن هذا في تمني الموت، من أجل «التحرر» الذي لا يبرح دائرة الاستشهاد النبيل، وفق معطيات الدين والتُّراث الشعبي الأصيل في التخلّص من «العار» بالمنيّة نفسها؛ أي الحياة بالموت.

(2-5)

إنَّ إحساس الشاعر بهذه المفارقات التي تبعث على الاندهاش والاستغراب، يُوقعه في حالة نم اليقين التّام، يُفضي به إلى قاعدة إيمانية راسخة، بأن القوم خرجوا عن «حوزة الإيمان» و«غرَّهم بالله الغرور»، هو ما عبرَّ عنه في بيته الآتي، بهذه الصُّورة نافذة الدلالة في تقليب «الأقوال» والبحث في خوائها، يقول:

فلا دينٌ ولا دنيا ولكن غرورٌ بالمعيشة ما غرورُ

والفراغ، والخواء في النهاية، يقابلان العبودية والاسترقاق:

رضُوا بالرِّق يالَلّه ماذا رآه وما أشار به مشيرُ

وإذن، فقد عاد انفكاك الشعور الإيماني عن وعي اليقين، يضائل شخوص هؤلاء النَّاس، ويجعل منهم حالةً خاصّة، فقدت كل وزن نوعي، بخروجهم عن الدين والدنيا معا.

إن هذا الحكم من الشاعر «بذهاب اليقين»، إسلاميّاً، صادرٌ - دون شك عن رؤيته هذا المسلك من هؤلاء الناس، يُجبون الأموال، ويؤدونها لأعدائهم، ويذعنون لهم؛ ويرونهم «الأحمى لحوزتهم»، وأنهم «الموالي والعشير» - أقول صادر عن رؤيته هذا المسلك كواحدٍ من بواعث العبوديّة، فنزداد إدراكاً لأهمية هذه العلاقة بين الصّيغة الفقهية الاجتهادية، وبين البعد الاجتماعي لهذه الصيغة؛ فإنَّ الاجتهاد بذلك يتّفق مع جوهر الإيمان، الذي تعتمده الشريعة العملية في كل أحكامها خارج العبادات، وهو المبدأ الذي يقضي بحرية الإنسان. يقول ابن الكردبوس في أحد تعليقاته: «وفُتنوا فتنةً عظيمةً في أديانهم، وسُلبوا جملة إيمانهم»[82]، وهو ما يؤكده صاحب التبيان: «وكذلك كان من شأنه - الفونسو السادس -، إذ كان مَذْهَبُه ألا يُنازل مَعْقِلاً، ولا يُفسدَ أجنادُهُ على مدينةٍ، لبُعد مَرامها ومَنْ فيها من مخالفي ملّته، وإنما كان يأخذ منها الجزية عاماً بعد عام، ويُعنّفُ عليها بما شاء من أصناف التَّعدّي، إلى أن تَضُعُف وتلقي بيدها كما فعلت طليطلة»[83].

يقول:

يُـؤدَّى مَـغْـرَمٌ فـي كـلِّ شـهـرٍ ويـؤخَـذُ كـلَّ صـائـفـةٍ عُـشُـورُ

فـهـم أحـمـى لـحـوزتـنـا وأولـى بـنـا وهُـمُ الـمـوالـي والـعـشـيـرُ

فإنَّ كثيراً منهم - كما يتضح - وممَّن نشأوا في تلك الأحوال، يؤثرون هذا النوع من الولاء، يظنونه الهدف الأسمى، وهم ينصاعون لهؤلاء الأعداء.

وهكذا، فإنَّ معاناته قد سُخِّرَت بالكلية لتجسيد حركة النفور والرَّغبة إلى أقصى حدٍّ ممكن: النفور من عار الانهزام، والرغبة في تحقيق استعادة نموذج الفارس. وهو في هذا الاستغراق التأملي - وبما أن نصراً من أي نوع لم يتمّ - فقد علَّق الشاعر نتيجة «البحث» بالانتظار الذي يستعين عليه المرء، بالاتّكفاء على الذات، والاستغراق بالولاية الإلهية:

ونـرجـو أن يُـتـيـحَ الـلـه نـصـراً عـلـيـهـم، إنّـه نـعـمَ الـنـصـيـرُ

خاتمة البحث

عَرَضَتْ هذه القصيدة للماضي والحاضر بكل ما اتّسعت لهما، من طبيعة إيمان واجتماع وحضارة؛ وما يتصل بهما من محرّضات واستجابات؛ منها ما تسنده بقوّة إلى الدين، من حيث هو قوة مؤثرة، ومنها ما تضعه تحت سلطان الطبيعة البشرية المنظم، من دوافع غريزية؛ ومنها ما تردّه إلى الاستجابة الحيَّة المناقضة للمحرّض.

ومن وراء هذه الأسباب جمعاء، لم تقف القصيدة عند عاملٍ واحدٍ تتمحور حَوْلَهُ، وترى فيه قوةً ناهضةً بمفرده يستقل بتفسير الظواهر المتعددة؛ بل إنَّ لكلٍّ من الدين والاجتماع نصيباً من التشكيل خاصّاً به؛ كما أن كلّاً من الجبر أو الاختيار ليس وحده السبيل للكشف عن مصدر سقوط طليطلة؛ فالضّعف والقوّة والانتصار والهزيمة، كل أولئك حقائق نهائية لا يتأتّى التعبير عن واحدة منها بالألفاظ نفسها التي تُعبرّ عن الأخرى.

وعلى الرغم مما اعترضهما - أي الدين والاجتماع - من اختلاف واصطراع في تصوُّر نهاية طليطلة، اصطلحت القصيدة على مبدأ الدّين، حين وجدت فيه قاعدة مشتركة لسعي الناس وجهودهم؛ فهو عند الشاعر مفتاح النصر الكلي.

وهناك صفة أخرى لتلك المرثية، هي تقيّدها الظاهر بشيءٍ من الضوابط والتحفظات، تمنع عنها الحرية والانطلاق في جوٍّ من السّرور والانبساط، نحسّ فيها إرادة قوية للإيمان، وجُهداً عميقاً تجاوز الحدّ في الظهور، وكأنه يشير إلى الروحانيَّات التي تلقَّاها الشاعر كي يُبدع عمله، فقام بتنفيذها. نحسّ هذا كلَّه؛ لأننا تمثلناه في المرثية على ما تضمنّه البحث في جزئياته كلها.

ويحسن بنا أخيراً، أن نُوَثِّقَ الشَّبه بين الفن الشعري والتراث الروحي والاجتماعي في هذه المرثية. من الحقّ أن التراث الروحي، يشارك الفنّ الرثائي في تلك الحياة القوية النشيطة التي تُمثل في نظرنا ميزاتٍ لعنفوان العزّة الإسلامية؛ إنما هناك في المرثية مظاهر الصَّرامة والضبط والتجريد، تبدو أحياناً على شيءٍ من الإثارة والتراجع، ولكنها تتصف دائما بالجلال المهيب، سواء في ذلك لوحات

طليطلة، ورمز المرأة «قاصرات الطرف»، وصورة البطل. ففي هذه المرثية يُستوحى الإيمان والاجتماع والتّاريخ، فتظهر فيها المخيلة على أتمّ ما يمكن من السيطرة والحبكة، حتى إن الجزئيات الدقيقة نفسها تنتهي متحوّلةً إلى خطوطٍ متشابكة.

إن الإنعام في منافذ هذه القصيدة، يحملنا على تأملاتٍ لنماذج متباينة، كالشاعر والفارس «المنتظر»، والمحاصر، والشهيد، والمؤمن، والفاسق، والناشز، والمسترقّ، وليس من المبالغة في شيء أنَّ تلك النماذج ليست سوى تجليات لأبعاد روح هذا الشاعر المجهول، ولا شكَّ أن ثمَّة آصرةً أو أواصر وثيقة توحِّد بينها، وتحدد الهدف الذي تسعى إليه القصيدة، وإن اختلفت حقائق تلك الرموز عبر منافذها الضيقة، فليس المسعى في تحقّق الأشياء هنا، بل هذا البحث «المحموم» عن قيم متخيلة بادت في واقع الزمان آنذاك، سواء أكان في طليطلة أم في بلنسية أم في المنتظر من مدن الأندلس.

وأخيراً، نخرج من بحثنا هذا إلى الاعتقاد الرّاسخ، بأن بِنْيَةَ المرثية، كانت ولم تزل دائرة على محورها الإيماني؛ وأنّ شعراء «المراثي» كانوا كلّما تعمقوا في تأملاتهم الفلسفية، يرتدّون خاضعين للمُثُل العليا المرتبطة بالدّين، ونراهم يتوسلون إلى الخالق سبحانه يرجونه:

ونرجو أن يُتيحَ الله نصراً عليهم، إنّه نعمَ النصيرُ

الهوامش والمراجع

(1) راي، وليم: **المعنى الأدبي من الظّاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، بغداد: دار المأمون للترجمة، 1978 م، ص 10.

(2) عبّاس، إحسان: **دراسات في الأدب الأندلسي**، الطبعة الثانية، ليبيا: الدّار العربيّة للكتاب، 1398هـ/ 1978م. ص 10.

(3) التلمساني، أحمد بن محمد المقّري: **نفح الطيب من غصن الأندلس الرَّطيب**، تحقيق الدكتور: إحسان عبّاس، المجلد الرابع، بيروت: دار صادر، 1388هـ/ 1968م، ص483.

(4) شاكر، محمود: **نَمَطٌ صعبٌ، ونَمَطٌ مخيف**، الطبعة الأولى، مصر: مطبعة المدني، 1416هـ/ 1996م، ص46.

(5) **الشعر بين نقّاد ثلاثة**، ترجمة د.م.خ خوري، بيروت: دار الثقافة، 1966م، ص86.

(6) عباس، إحسان: **تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الثقافة، 1971م، ص184.

(7) انظر: الطرايسي أحمد أعراب، **مجلة عالم الفكر**، المجلد الثاني عشر، العدد الأول، 1981م، ص131.

(8) مكي، الطّاهر، **دراسات أندلسية**، الطبعة الأولى، مصر: دار المعارف، 1980م، ص253.

(9) مصطفى، عدنان صالح، **في الشعر الأندلسي**، الدوحة: دار الثقافة، ط1، 1407هـ/ 1981م، ص140.

(10) دراسات أندلسية، ص 262.

(11) ابن خاقان، الفتح: **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان**، الطبعة الأولى، تحقيق د. حسين يوسف خريوش، الزرقاء: مكتبة المنار، 1409هـ/ 1989م، ص571-595.

(12) الأنصاري، محمد بن عبدالملك: **الذيل والتكملة**، تحقيق د.محمد بن شريفة، القسم الثاني، بيروت: دار الثقافة: (دون تاريخ)، ص468.

(13) نفح الطيب: ج447/2. وفي الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة (نشر جامعة القاهرة، 1945 :132/1/4، أن تغيير الجامع كنيسة، تمَّ سنة ثمانٍ وسبعين وأربعمائة)، وفي (نشر الدكتور إحسان عباس: 68/1/4، أنه تم سنة ثمانٍ وسبعين وأربعمائة).

(14) الذيل والتكملة، ص 468.

(15) قلائد العقيان، ص580.

(16) ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، الطبعة الرابعة، ج1، بيروت: دار الجيل، 1972، ص 218.

(17) **ديوان ابن هانئ الأندلسي**، تحقيق: محمد اليعلاوي، دار المغرب الإسلامي، 1994م، ص117 رقم 25.

(18) المراكشي، عبدالواحد، **المعجب في تلخيص أخبار المغرب**، تحقيق: محمد سعيد العريان، القاهرة: 1383هـ/ 1963م، ص129.

(19) الرازي، فخر الدين، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، تحقيق: د. بكري شيخ أمين، الطبعة الأولى، بيروت: دار العلم للملايين، 1985م، ص156.

(20) المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص209. وانظر: النفح، ج256/4.

(21) النفح، 487/4، وأزهار الرياض، 47/1.

(22) **ديوان ابن خفاجة**، تحقيق الدكتور: السيّد مصطفى غازي، الإسكندرية: منشأة المعارف، 1960م، ص178.

(23) الجرجاني، عبدالقاهر: **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1984م، ص49.

(24) انظر: خليل أحمد عمايرة: في نحو اللغة وتراكيبها - منهج وتطبيق، الطبعة الأولى، **عالم المعرفة**، جدة، 1404هـ/ 1984م، ص90.

(25) الزمخشري، **الكشّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل**، القاهرة: مطبعة مصطفى الحلبي، 1966م، ج158/3.

(26) انظر: ابن جني، أبو الفتح، **الخصائص**، ج2، تحقيق: محمد علي النجّار، بيروت: دار الهدى للطباعة، ص382، 385.

(27) العمدة، 218/1.

(28) العمدة، 217/1.

(29) ثبير: هو أعلى جبال مكّة المكرمة وأعظمها. وفي ثبير مكّة تقول سُبيعة بنت الأحب لابنٍ لها تُعظّم عليه حرمة مكة وتنهاه عن البغي فيها:

أبنيّ لا تظلم بمكّة لا الصَّغير ولا الكَبيرْ
واحفظ محارمها بنيَّ ولا يغرَّنك الغـرورْ

وفي ثبير هذا خلا إبراهيم عليه السَّلام بابنه وأضجعه للذبح، وذلك في الشِّعب من ثبير. انظر: **الروض المعطار في خبر الأقطار**، للحميري، محمد بن عبدالمنعم: تحقيق: د.إحسان عباس، بيروت: مكتبة لبنان، 1975، ص149.

(30) في نحو اللغة وتراكيبها، ص107.

(31) الجرجاني، عبدالقاهر: **دلائل الإعجاز**، نشر: عبدالمنعم خفاجي، القاهرة، 1969م، ص93.

(32) سورة التحريم، آية: 1.

(33) في نحو اللغة وتراكيبها، ص173.

(34) الطّيب عبدالله: **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**؛ الطبعة الثانية، بيروت: دار الفكر، 1970م، ج523/2.

(35) المصدر السابق، ج524/2.

(36) **رحلة ابن جُبير**، بيروت: دار صادر، 1384هـ/ 1964م، ص252.

(37) فرانز تيشنر، بحث «الفتوّة والخليفة الناصر»، ضمن كتاب: **المنتقى من دراسات المستشرقين**، جمعها الدكتور صلاح الدين المنجد. الجزء الأول، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتاب الجديد، 1396هـ/ 1976م، ص177.

(38) انظر: **الرسالة القشيرية في علم التصوّف**، لأبي القاسم عبدالكريم بن هوازن القشيري: القاهرة: مكتبة محمد علي صبيح، 1386هـ/ 1996م، ص177.

(39) سورة الكهف، آية: 13.

(40) الرسالة القشيرية، ص177.

(41) ديوان طرفة، تحقيق: د. سعدي الضناوي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب العربي، 1414هـ/ 1994م، ص102.

(42) **شرح ديوان الحماسة**، لأبي علي المرزوقي، نشر أحمد أمين وعبدالسلام هارون، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجيل، 1411هـ/ 1991م، القسم الأول، 833.

(43) الفتوّة والخليفة الناصر، فرانز تيشنر: ص196.

(44) ابن خلدون: **كتاب العبر**، جـ 3، بولاق، 1284هـ، ص535.

(45) ابن هذيل: **تحفة الأنفس، وشعار سكّان أهل الأندلس**، الباب الثالث في فرض الجهاد، باريس: نشر لويس مارسي، ص10-13 (دون تاريخ).

(46) **تاريخ الأندلس لابن الكردبوس**، تحقيق: د. أحمد مختار العبّادي، مدريد: معهد الدراسات الإسلامية، 1971، ص77.

(47) القلقشندي، **صبح الأعشى**، جـ 11، القاهرة: 1336هـ/ 1918م، ص254 وص269.

(48) محيي الدين صبحي، **الرُّؤيا في شعر البيّاتي**، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة 1987، ص296، (والرومانس: أقرب الأشكال الأدبية إلى حُلم تحقيق الرغبة؛ لذلك فإنَّ ما يساعد على التحقيق، يُصنَّفُ بأنهُ خيرٌ وجميل، وما يُعرقل يكون شريراً وقبيحاً. وعنصر العقدة الأساسي في الرومانس هو المغامرة، مما يعني أن الرومانس بطبيعته شكل تسلسلي تعاقبي). (الرؤيا في شعر البيّاتي: ص284-285).

(49) انظر: المصدر السابق، ص286.

(50) المصدر السابق، ص285.

(51) الفاسي، عبدالرحمن: مقال: «ذيل وتعليق حول - قضية - المعتمد بن عبّاد» «القسم الثاني»، **مجلة المناهل**، العدد الثاني، السنة الثانية، 1394هـ/ 1975م، ص343. (يورد صاحب البيان المغرب: /229 3: «ولم يزل المقتدر بالله ابن هود (438-478هـ) والروم يتقوّون عليه إلى أن رماه الله بعلّة في جسده، أذهبت حسَّه وعقله، فيقال: إنه ما مات حتى كان ينبح كما تنبح الكلاب». وانظر: الذخيرة: /117/1 4، وأعمال الأعلام، الجزء الخاص بالأندلس، ص198).

(52) إيوان كسرى: هو إيوان كسرى بدار ملك الأكاسرة المدائن من العراق، وبالمدينة العتيقة منها التي كان ينزلها ملوك بني ساسان. ويقال: إن سابور ذا الأكتاف هو الذي بناه. (الروض المعطار: ص169).
والخورنق: تفسيره: الموضع الذي يأكل فيه الملك ويشرب. والخورنق: بظهر الكوفة، وهو قصر النعمان بظهر الحيرة. وكان الذي بناه رجل يُقال له سنمار.
والسدير: سدير النخل، وهو سواده وشخوصه. يقال: سدير إبل، وسدير نخل. (الروض المعطار: 225-227).

(53) الضمير في «عنهم» عائد إلى المعتمد بن عبّاد صاحب إشبيلية الذي كان يشنّ على القادر بالله الغارات من الغرب، وابن هود صاحب سَرقُسطة يُذيقه من الشرق غصص الكرب.

(54) في سنة إحدى وخمسمائة حَشَدَ الفونسو السادس أهل بلاده وقصد شرق الأندلس، وأقبل فتصدَّى له الأمير تميم بن يوسف بن تاشفين، فنصر الله جيش المسلمين، وانهزم الفونسو بعد أن جُرح وقُتل ابنه الأمير سانشو «شانجة»، فأقام ثلاثة أشهر بعده، ومات. (ابن الكردبوس: ص114-115).

(55) تاريخ ابن الكردبوس، ص84-87.

(56) في اللسان: العفَّة: الكفّ عمّا لا يحل ويجمل. عفَّ عن المحارم والأطماع الدنية، فهو عفيف. وعفَّ؛ أي كفّ وتعفَّف واستعفف. (اللسان: مادة عفّ).

(57) ابن العباس، علي، التوحيدي، أبو حيان: **البصائر والذخائر**، تحقيق: د.إبراهيم الكيلاني، المجلد الثاني، قسم 1، دمشق: مكتبة أطلس، 1964م، ص131.

(58) الزركشي، الإمام بدرالدين بن عبدالله: **البرهان في علوم القرآن**. تحقيق: مصطفى عبدالقادر عطا، بيروت: دار الفكر، ط1، 1408هـ/ 1988م، ج202/4.

(59) المصدر السابق، ج203/4.

(60) سورة الفرقان، آية: 45.

(61) البرهان في علوم القرآن، 203/4.

(62) الزحيلي، وهبة: **الفقه الإسلامي وأدلّته**، ج3، الطبعة الثانية، دمشق: دار الفكر، 1405هـ/ 1985م، ص468.

(63) المصدر السابق نفسه «بتصرّف». (ومعنى المطلق: هو ما طَلَبَ الشارع فعله حتماً، ولم يُعيِّنْ وقتاً لأدائه، ويجب الوفاء به).

(64) انظر: ابن حزم، المحلّى، دار الآفاق الجديدة، بيروت، (دون تاريخ)، ج25/8، (مسألة رقم: 1119 في قوله: فحضَّ الله تعالى على فعل الخير وأوجبَه لفاعله، ثمَّ على الإيمان وعلى فعل الخير فيه أيضاً لقول رسول الله - صلى الله عليه وسلم -: «ومَنْ نَذَرَ أن يُطيعَ الله فلْيُطعه»).

(65) الفقه الإسلامي وأدلّته، 476/3.

(66) الشعر بين نقاد ثلاثة، ص82.

(67) الشنتريني، علي بن بسّام: **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق: د.إحسان عباس، بيروت: دار الثقافة، ق4 المجلد الأول ص127. وانظر: نفح الطيب: 447/4.

(68) «جماعة من الباحثين»: **المنهجيَّة في الأدب والعلوم الإنسانية**، الدّار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط2، 1993، ص33.

(69) الكشّاف، ج26/1.

(70) اللسان: مادة نَذَرَ.

(71) سورة آل عمران، آية 35.

(72) انظر: **صحيح مسلم بشرح النووي**، الجزء الحادي عشر، القاهرة: المطبعة المصرية، (باب: كتاب النذر). وقال ابن حزم: «فقد صحَّ يقيناً أن النذور والعقود التي أمر الله تعالى بالوفاء بها، إنما هي نذْر الطاعة فقط» (المحلّى: 8/ ص3).

(73) برجسون، هنري: **الضحك «بحث في دلالة المضحك»**، ترجمة د.سامي الدروبي وعبدالله عبدالدايم، بيروت: دار اليقظة العربية، ص9.

(74) المصدر السابق نفسه والصفحة نفسها.

(75) عيّاد، شكري: **البطل في الأدب والأساطير**، القاهرة: دار المعرفة، 1959م، ص148.

(76) المصدر السابق، ص158.

(77) صبحي، محيي الدين: **الرؤيا في شعر البياتي**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1988م، ص30.

(78) البرهان في علوم القرآن: 415/3. (ويمكن تخريجها على صياغة أخرى غير معنى الفاعلية: فإنه لما كانت «كرور» ليست لصيغة «فعيل»، وإنما هو «فعول»، كقولنا «امرأة صبور»، بغير هاء؛ لأنها بمعنى صابرة، فهذا حكم «فعول» إذا عدل عن فاعله، فإن عدل عن مفعوله جاء بالهاء). وهكذا يؤول قوله: بـ «إذا ولت كاررة»، فإن هذه اللفظة الأخيرة عدل بها على فعول بأصلها التأنيثي، والتذكير في موضعه.
فلما استدعت الحاجة إلى إظهار المعنى وشدة فعاليته، في سياق الذكورة - صيغة المبالغة - جيء بصيغة التأنيث «تاء الفعل» على نحو ما يحصل حين تستدعي الحاجة إظهار الإناث، فجيء بعلامة التأنيث لإظهار دلالة الصفة المؤنثة لغرض معنوي. ولعل في عدم اقتصارها في الدلالة على المذكر - مع عدم اضطراب الوزن - ما يشير إلى نموذج البطولة المرادة في هذا السياق، كانت «تاء الفعل» فيها عنصرا لغويا له دلالات شتى، كما هي الحال في كلمات مؤنثة كثيرة، مادتها اللغوية واحدة، ولكن مجالاتها اللغوية ودلالاتها المعنوية متنوعة؛ ذلك أن التاء هنا تميل إلى التخصص وتغليب جانب الدلالة على صيغة المبالغة «كرور». ويرجح هذا الاتجاه إلى استخدامات لغوية في وظيفة التاء، بالتخفف من استخدام الألفاظ المذكرة التي تنتهي بعلامات تأنيثية نحو: بحاثة، وعلامة، وفهامة).

(79) الزمخشري، الإمام جار الله محمود: **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**، تحقيق: محمد عبدالسلام شاهين، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1415هـ/ 1995م، ج727/4.

(80) المصدر السابق: ج42/4. والمعنى: (نساء قصرن أبصارهن على أزواجهن، لا ينظرن إلى غيرهم). (الكشاف: 44/4).

(81) الشعر بين نقاد ثلاثة، ص85.

(82) تاريخ ابن الكردبوس: ص104.

(83) **مذكرات الأمير عبدالله - المسماة بكتاب التبيان**، تحقيق: ليفي بروفنسال، مصر: دار المعارف، 1955م، ص101.