



## في هذا العدد

### إبداع :

- الشمس تتناول القهوة في صنعاء القديمة..... د.عبدالعزیز المقالح ص 6
- الضوء المهاجر ..... فاروق شوشة ص 8
- كتاب الرمل ودفاتر الغبار ..... محمد سليمان ص 9
- الياضية الفلوجية ..... محمد أبو دومة ص 12
- ذاكرة ..... درويش الأسيوطي ص 14
- البحث عن وطن في مرايا العيون ..... جميل عبدالرحمن ص 15
- في ثنايا السلال ..... عبدالستار سليم ص 16
- اقتفى أثرى ..... عادل معيزي ص 17
- أمشى ..... أحمد المريخي ص 17

### حوار :

- فاروق شوشة : أهملنا شعر التفعيلة فضاء كبرياء القصيدة

..... حاوره: بشير عياد ص 18



### رؤى :

- الذاكرة وقصيدة النثر ..... د. مجدى توفيق ص 24
- محمود درويش يعيد الاعتبار لشعر الحواس ..... محمود قرني ص 27
- الشاعر حينما يحدس ..... أحمد الشهاوى ص 32
- استواء الضوء وانكساره ..... د. مصطفى الضبع ص 34
- الشعر على حافة الجنون ..... جمال القصاص ص 37
- خارج السرب ..... فارس خضر ص 39

### حوار :

- عبد العزيز المقالح : لست من أعداء قصيدة النثر

..... حاوره: محمد الحمامصي ص 40



### إبداع :

- أحلام كرتونية ..... محمد آدم ص 45
- دمي ملوث بالحب ..... ياسر الزيات ص 46
- قصائد قصيرة ..... إيمان الإبراهيم ص 47
- تشيد البالونات ..... حسن خضر ص 48
- أغنية أندلسية ..... أحمد الملا ص 49
- الوصية ..... عماد غزالي ص 50
- احتمال ..... خلود الفلاح ص 51
- الحنين يا زاهية الحنين ..... عزمى عبدالوهاب ص 52
- امرأة تشبه البحر ..... نزار الحاج ص 53
- رغبات ..... إدريس علوش ص 54
- أمامه ورقة بيضاء ..... إسلام سلامة ص 55
- ضرورة أن تعرف فرويد ولاكان ..... نجات على ص 56
- يحدث في النسيان ..... على المقرئ ص 57

### خارج الحدود :

- أصوات الصمت لـ "أكسينيا ميهايلوفا"

..... ترجمة: رفعت سلام ص 58



## استواء الضوء وانكساره

قراءة فى تداعيات أضى التناى

د. مصطفى الضبع

يولد النص ولا يموت ، ومادام هناك متلق يتفاعل مع النص فإن النص يعيش أكثر من حياة تتنوع بتنوع المتلقين، إنها الشعلة التى يتبادلها الشعراء عبر العصور ، والتي تجعل شللى يؤمن بأن " كل الشعراء عبر كل العصور يشتركون فى كتابة قصيدة واحدة عظيمة هى دوما فى طور النمو. أما بورخس فيرى بأن الشعراء يخترعون أسلافهم . إذا كان الشعراء الموتى ، كما يصر إليوت ، هم المسؤولون عن تقدم المعرفة لدى الأحفاد ، فإن هذه المعرفة ستظل من صنيع هؤلاء الأحفاد ، أنتجها أحياء لتلبية حاجات الأحياء " ( <sup>١</sup> ) وتعدددهم بين :

١- متلق يتوقف عند درجة أولية فى التلقى ، يتابع النص ، يتفاعل معه متوقفا عند درجة استخراج ما يطرحه أو تفعيل المعنى وإعادة بنائه نظريا .

٢- متلق لا يتوقف عند هذه الدرجة ، درجة تفعيل المعنى بالقراءة وإنما يتجه لإعادة بناء النص عمليا عبر ما يمكن تسميته بالتناص .

وإذا كان التناص يمثل درجة أولى من التداخل مع النص وإعادة بناء مقولاته بعضها أو بعض بنياته الصغرى الممثلة فى تركيب لغوى بسيط فإن درجة أخرى تقف هناك على الطرف الآخر المتجاوز فكرة التناص منتجا ما تعرف عليه من مصطلح سابق على التناص ، نعى المعارضة .

عبر هذا الطرح ، طرح المعارضة أو حلول النص السابق فى إطار النص اللاحق ، انتقلت الكثير من النصوص الشعرية العربية إلى نصوص أخرى متجاوزة إطارها الأول ، وأولا ، وعابرة للزمن ، والمكان ثانيا ، ويسجل التراث العربى كثيرا من أشكال المعارضة التى تمثل فكرة التعاكظ ( <sup>٢</sup> ) بوصفها مواجهة بين شاعرين حاضرين زمانا ومكانا متواجهين عبر نصين شفهيين يتلقاهما المتلقى فى اللحظة ذاتها لحظة إنتاج النصين .

ثم تأتى النقائض لتشكل حلقة أخرى من حلقات المواجهة بين شاعرين / نصين تعتمد المواجهة بينهما على نفى الآخر وتعضيد فكرة الهدم والبناء من جهة ، وفكرة النيابة



في النزال لصالح القبيلة (٣) من جهة أخرى ، إضافة إلى ما تحمله فكرة التناقض من عداوات مضمرة إن لم تكن قبلا فقد تترتب عليها ، ويكشف هذا بسهولة ما يمكن ملاحظته من ألفاظ القدح والذم وغيرها من علامات نفى الآخر ، مما يقوى فكرة الصراع لا التفاعل . وقد آذنت عملية الكتابة وانتقال النص من الشفهية للكتابية بتولد شكل جديد لعملية التلقى ، شكل يتوقف على طرفين أساسيين : حاضر ومستحضر ( بالفتح ) ، الحاضر ذلك الشاعر الجديد الذي يتلقى نصا سابقا ، وهو يستحضر الشاعر القديم عبر نصه داخلا معه في منافسة من نوع خاص ، والشاعر الجديد لا يتوقف – في الأغلب – عند حدود بنية النص القديم وإنما هو يعيد بناءه مضيفا إلى حياة النص القديم وصاحبه حياة جديدة من شأنها تمديد المساحة الزمنية للشاعر السابق ونصه (٤) بعد أن يحيط معرفة بصاحب النص ، معرفة يكون تحققها سابقا للدخول في المنافسة النصية ( لم يتداخل شوقي مع البحترى أو ابن زيدون قبل تحقق معرفته بهما ، ولم يعارض إبراهيم طوقان أحمد شوقي دونما معرفة بحياته ) (٥) ، إنها معرفة واقعة قبل المعارضة ، واضحة أثناءها ، مؤكدة بعدها (٦) ، إنها حالة من التواصل بين شخصين لم يجمعهما المكان ولا الزمان ولكن جمعتهما حالة منتجة لنص تتولد عن النص حالة جديدة ، يقول شوقي مؤكدا هذا التواصل : " وكان البحترى ، رحمه الله ، رفيقى فى الرحال ، والأحوال تصلح على الرجال ، كل رجل لحال ، فإنه أبلغ من حلى الأثر ، وحيا الحجر ، ونشر الخبر ، وحشر العبر ، ومن قام فى مآتم على الدول الكبر ، والملوك البهاليل الغرر ، وتكفل لكسرى بإيوانه ، حتى زال عن الأرض إلى ديوانه ، وسينيته المشهورة فى وصفه ، ليست دونه وهو تحت كسرى فى رصه وورصفه ، وهى تريك حسن قيام الشعر على الآثار ، وكيف تتجدد فى بيوته بعد الاندثار " (٧) ، كاشفا عن حالة التواصل ، فالمعرفة بالرجل وطبيعته وقدراته الفنية فالحياة التى يحيها الماضى فى النص ، ثم يؤكد التواصل ، عبر تمثله للبحترى وحالته الماضية : " فكنت كلما وقفت بحجر ، أو طفت بأثر ، تمثلت بأبياتها ، واسترحت من موائل العبر إلى آياتها ، وأنشدت فيما بينى وبين نفسى :

وَعَظُّ الْبُحْثُرِيِّ إِيوَانُ كِسْرَى      وَشَفَقَتْنِي الْفُصُورُ مِنْ عَبْدِ شَمْسٍ " (٨) .

والمعرفة تمنح أحمد شوقي وعيا يجعله مقاربا للمعارضة عن وعى تحقيقا لحالة التواصل فى مستواه الأعمق ، يقول د. طه وادى : " إن شوقي حينما كان يعارض قصيدة فإنه لم يلجأ إلى ذلك اعتباطا ، وإنما كان المثير المتماثل والظرف المتشابه الجو النفسى المتقارب

يقوده إلى استلهاهم قصيدة بعينها ومعارضتها ، ولم يكن من المستغرب والحال كذلك أن يتطابق الدافع للتأليف والإطار الموسيقى والمضمون الفكرى " ( ٩ ) .

وإذا كان شوقى قد تواصل مع البحتري فقد سبقه ابن زيدون نفسه فى تواصله مع المتنبى عبر قصيدته غائبة ( ١٠ ) له مطلعها :

هل تذكرون غريبا عاده شجن من ذكركم وجفا أجدانه الوسن

يختهما ببيت المتنبى :

بِمَ النَّعْلُ لَا أَهْلٌ وَلَا وَطَنٌ وَلَا نَدِيمٌ وَلَا كَأْسٌ وَلَا سَكَنٌ

هنا تتغير طبيعة المواجهة ، فالأمر هنا مغايرا لأن الشاعر لا يسعى لنفى الآخر أو هدمه وإنما ينتقل الصراع لنوع من التفعيل ، تفعيل نص ، وتدعيم العلاقة بين نصين / شاعرين ، وإن فصل بينهما الزمان والمكان .

وقد تعددت أشكال التفاعل النصى هذه بين النصوص لتسجل التقاء بين الشعراء على اختلاف أزمنتهم وأمكناتهم ، عبر نص عابر للزمان تتطلق شرارته الولى فى لحظة تاريخية لها ظروفها التى تخلق النص وتمنحه عوامل الذبوع والانتشار ومن ثم حدوث التفاعل على أوسع نطاق ، وهو ما يمكن تطبيقه على واحد من أشهر نصوص الشعر العربى فى الأندلس، نونية ابن زيدون بما لها من شهرة واسعة بين دارسى الأدب العربى قديما وحديثا :

- " واشتهرت إلى أن صارت محدودة، يقال ما حفظها أحد إلا ومات غريبا .

وقال بعض الأدباء: من لبس البياض وتختم بالعقيق بالعقيق وقرأ لأبي عمرو

وتفقه للشافعي وروى شعر ابن زيدون فقد استكمل الظرف. وكان يسمى

بحتري الغرب لحسن ديباجة نظمه وسهولة معانيه" ( ١١ ) .

- " إن النونية أجمل قصيدة حب نظمها الأندلسيون المسلمون ، بل هى غرة من

أبدع غرر الأدب العربى كله وقد عارضها كثيرون ، ولا يزالون يعارضونها

إلى اليوم " ( ١٢ ) .

- "ولقد اشتهرت قصيدة ابن زيدون النونية اشتهارا عظيما ، وذلك لصدق

عاطفتها ، فقد قالها فى ولادة حبيبة عمره ، ولصدق العاطفة فى هذه القصيدة

كتب لها البقاء والخلود ، وجعلها درة من الدرر النادرة اليتيمة فى عالم الشعر

العالمى ، ولا نقول فى الشعر العربى فحسب " ( ١٣ ) .

ورغم الخلاف بين النقاد ودارسى الأدب العربى حول المعارضات و فنييتها ، وما يتوفر فيها من جماليات تضاف للقصيدة العربية ، تظل نوعا له حضوره فى الشعر العربى ، بما يمتلك من قدرات على تجديد دماء نص وطرح رؤى جديدة تكون بمثابة الهوامش على متن سابق ، أو هى نوع القراءة الجديدة فى أثر قديم على حد تعبير الطرابلسى (١٤) الذى يرى : " ليست المعارضة فى حد ذاتها نسخة مسحوبة على صورة فنية أصلية ، عند شوقى وليست هى ترجمة لنص من لغته الكلاسيكية إلى لغة الشاعر الحديثة . إنما المعارضة عنده مشهد تكميلى ، ينبى على أصل لكنه لا يتقيد به ، ويتبنى بعض ما فيه دون أن يقصر فى مزيد إثرائه . فيصح لنا أن نعتبر المعارضة عند شوقى " قراءة جديدة " للتراث (١٥) ، ويضيف " وإذا دققنا ذلك قلنا إنها قراءة جديدة فى كتابة جديدة " (١٦) .

من هنا كانت قراءتنا للنونيات ليست من باب المقارنة بين الأصل ومجموعة الصور فنحن لا نرى النونية الأولى نصا مغلقا انتهى بانتهاء عصر كتابته ، وإنما نقف عند زاوية ترى النونية نصا مفتوحا يشبه الحكايات الشعبية التى تضيف إليها المخيلة الشعبية فى كل العصور دون أن يختفى الأصل حتى إذا وصلت لزمن ما كانت الحكاية بما أضيف إليها نصا مكتملا ، أو لوحة من الفسيفساء تنمو مع مرور الزمن بما تعمله فيها يد الفنان العربى .

نرى النونية نصا مفتوحا وضع ابن زيدون قلبه الأول وجاء الشعراء من بعده ليضيفوا رؤاهم ، وقد منحهم ابن زيدون الزيت والشموع ليضى كل منهم شمعة تنضاف لمجموعة من الشموع السابقة ، وعبر هذه الرؤية نتجاوز فكرة المقارنة بين النصوص إلى رؤية النص / النصوص بوصفها نصا ذا طبيعة ملحمية قادر على تجاوز الزمن ، عابرا العصور منتشرا عبر مساحة زمنية قوامها ثمانية قرون ، خالقا حضارة عربية موازية لتلك التى قامت فى الأندلس يوما .

تعددت معارضات النونية أو القصائد المتأثرة بها ، السائرة على نهجها آخذة منها بشكل مباشر أو مضمنة متنها بعضا من مفرداتها تخميسا (١٧) أو تسديسا (١٨) ، أو بعض صورها أو معانيها ، أو طارحة قضايا تتماس مع كثير مما طرحته النونية الأولى ، وقد جاءت المعارضات على النحو التالى (مرتبة زمنيا) (١٩) :

١. شمس الدين الكوفى ٦٣٢—٦٧٥هـ / ١٢٢٦- ١٢٧٦م ( ٢١ بيتا )، ومطلعها :

ملابس الصبر نبليها وتبلينا ومدة الهجر نفيها وتفنيها

٢. أبو بكر بن الملح ( الجيل الثانى لابن زيدون ) (٢٠) ، ومطلعها :

- هل يسمع الربع شكوانا فيشكينا ؟ أو يرجع القول مغناه فيغنيانا .
٣. **ابن حبيش اللخمي** (أبو بكر محمد بن الحسن) ت بعد ٦٧٩ هـ ومطلعها :  
 ما للجفون بسهم الغنج تصميना وعن قطاف جنى الأعطاف تحميना
٤. **ابن الوكيل** ( صدر الدين محمد بن عمر ) ٦٦٥ - ٧١٦ هـ ، ومطلعها :  
 غدا منادينا محكمًا فينا يقضي علينا الأسي لولا تأسينا (٢١)
٥. **صفي الدين الحلبي** ٦٧٥ - ٧٥٠ هـ ( ٣٣ بيتا ) - ومطلعها :  
 سلي الرماح العوالي عن معالينا واستشهدى البيض هل خاب الرجا فينا .
٦. **ابن نباتة المصري** ٦٨٦ - ٧٦٨ هـ ( ٤١ بيتا ) ، ومطلعها :  
 أعدى بغيركم دمع المحبينا حتى تلون يوم البين تلويانا
٧. **شهاب الدين الخلوف** ٨٢٩ - ٨٩٩ هـ ( ١٣ بيتا ) - ومطلعها :  
 كيف المفرؤ وقد وافى تقاصينا وخصمنا في دعاوي الحب قاضيانا
٨. **الأمير الصنعاني** ١٠٩٩ - ١١٨٢ هـ ( ١٧ بيتا ) ، ومطلعها :  
 أهلاً بها فلقد وافت على ظماً تروى أحاديث من نهوى فترويانا
٩. **حنا الأسعد** ١٢٣٥ - ١٣١٥ هـ / ١٨٢٠ - ١٨٩٧ م ، ومطلعها :  
 سافرت عن مرتع الآرام هائمة والقلب غادرته عند المحبينا
١٠. **إبراهيم بن علي الأحذب الطرابلسي** ١٢٤٠ - ١٣٠٨ هـ / ١٨٢٤ - ١٨٩١ ( ٦٩ بيتا ) ،  
 ومطلعها :
- أجرى مآقينا بعد المحبينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا .
١١. **عبد الله فريج** ت ١٣١٠ هـ ( ٦٢ بيتا ) ، ومطلعها :  
 واهاً لعهد به تمت أمانينا بجمع شمل فخانننا ليالينا .
١٢. **حسن حسنى الطويراني** ١٢٦٧ - ١٣١٥ هـ / ١٨٥٠ - ١٨٩٧ م ، وله  
 نونيتان ، الأولى ( ١١٧ بيتا ) مطلعها :  
 ما لليالي وقد كانت توالينا إذ كنت بالأنس محبوباً توالينا .  
 والثانية ( ١٨ بيتا ) مطلعها :
- نادى الهناء فدانى الأنس نادينا وزار غيث المنى فاخضر وادينا
١٣. **أحمد شوقي** ١٨٦٨ - ١٩٣٢ م ( ٨٣ بيتا ) ، ومطلعها :  
 يا نايح الطلح أشباه عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا
١٤. **ميخائيل خير الله ويردى** ١٢٨٥ - ١٣٦٥ هـ / ١٨٦٨ - ١٩٤٥ م ، ومطلعها :

ذكري ليالي الهوى العذريّ تُصبينا وَمَدَمْعُ الرُّوحِ يُغْنِي عَن مَاقِينَا  
 ١٥. مصطفى صادق الرافعي ١٢٩٨ - ١٣٥٦هـ / ١٨٨١-١٩٣٧ (٣٤ بيتا)  
 - ومطلعها :

كفى صدوداً فما أبقى تجافينا منا ولا الدمعُ أبقى من مآقينا.  
 ١٦. أبو الفضل الوليد (إلياس عبد الله طعمة) ١٣٠٣-١٣٦٠هـ / ١٨٨٦-  
 ١٩٤١ (١٣١ بيتا) ، مطلعها :

يا أرض أندلسَ الخضراءَ حيينا لعلّ روحاً من الحمراءِ تُحيينا  
 ١٧. علي الجارم ١٢٩٩-١٣٦٨هـ / ١٨٨١-١٩٤٩م (٤٣ بيتا) ، ومطلعها:  
 يا ساري الشّعْرِ يَطْوِي الجَوَّ في أن وَيَمْلأ الأَفْقَ تُعْرِيداً بألحاني  
 ١٨. حافظ إبراهيم ١٢٨٨-١٣٥١هـ / ١٨٧١-١٩٣٢م (٧ أبيات) ،  
 ومطلعها :

لم يبقَ شيءٌ منَ الدنيا بأيدينا إلّا بَقِيَّةُ دَمْعٍ في مَاقِينَا  
 ١٩. خليل مطران ١٢٨٨-١٣٦٨هـ / ١٨٧١-١٩٤٩م (٢٦ بيتا) ، ومطلعها :  
 يَا عِبْرَةَ الدَّهْرِ جَاوَزْتَ المَدَى فينَا حَتَّى لِيَأْنَفُ أَنْ نُنْعَاهُ مَاضِينَا  
 ٢٠. رضا الموسوي الهندي ١٢٩٠-١٣٦٢ / ١٨٧٢ - ١٩٤٣ (٢٧ بيتا) ، و  
 مطلعها :

ساق المطايا بنا للشام حادينا ولا محام لنا إلا أعادينا.  
 ٢١. أحمد محمد صالح ١٨٩٤-١٩٧٣م (٣٢ بيتا) - مطلعها :

يا هاتفا بالأمانى فى بوادينا غرد لعلك بالتغريد تشجينا  
 ٢٢. مصطفى التل ١٣١٥-١٣٦٨هـ ١٨٩٧-١٩٤٩م (١٤ بيتا) - ومطلعها :

مالي وبرفين يا عشاق برفينا أضحى التناهي بديلاً من تدانينا.  
 ٢٣. بولس غانم ١٨٩٧-١٩٦٦م (٤٤ بيتا) - مطلعها :

حيا الصبا مهد أحلامي بكاسينا "مدينة الشمس" من قبل النبيينا .  
 ٢٤. شكر الله الجر ١٩٠٧-١٩٧٥ (٦١ بيتا) ومطلعها :

أسرح فى محاسنها العيونا واندرى فى معالمها الشؤونا.

وما بين أول الشعراء المعارضين وآخرهم تمتد مساحة زمنية تقارب ثمانية قرون عاشها النص على مستوى التلقى الخاص والتفاعل الشعري مع النونية، تداولها الشعراء على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم ، يخلص جامع ديوان ابن زيدون : " وهكذا نرى نونية استواء الضوء وانكساره-----مجلة الشعر ( العدد ١٢٢ ) صيف ٢٠٠٦



ابن زيدون قد نفذت إلى قلوب الشعراء في عصره وما تلاه من عصور فأثارت مشاعرهم وحركت عواطفهم وإن اختلفت الأزمان وتعددت الأوطان وتباينت البواعث والأشجان ، والشعراء المجيدون أبناء علات على اختلاف الظروف والملابسات " ( ٢٢ ) ، يضاف لهذا التلقى الخاص بالنقد أو الدراسات الأدبية التي قاربت أعمال ابن زيدون عامة والنونية خاصة ( ٢٣ ) .

### نونيات ابن زيدون والنص المتفرد

تكشف قراءة ابن زيدون عن نونياته لا نونيته الواحدة ، إذ يضم ديوانه خمس عشرة نونية ( ٢٤ ) لا تشترك في القافية النونية ، وإنما تتجاوزها للاشتراك في عنصرين لهما أهميتهما :

- البحر البسيط .
  - بعض المفردات والتراكيب والصور .
- كما أنها تأتي في المرتبة الثانية بعد النونية الكبرى في شيوعها وانتشارها ( ٢٥ ) ومعارضتها من لدن من جاء بعد ابن زيدون من شعراء العربية ( ٢٦ ) .

### بين النونيتين

تقف النونية الصغرى في منطقة مجاورة للنونية الكبرى ، منطقة يمكننا خلالها أن نراها تأخذ وضعيتين افتراضيتين :

**الأولى** : أنها النص الذي يمثل وجهها آخر يمكن تسميته بالوجه الليلي للنونية، حيث تطرح الكبرى زمنا نهاريا ( حقيقيا أو مجازيا ) في مقابل النونية الكبرى تعتمد على فعل استهلالي دال ( أضحى ) بوصفه فعلا ذا بعدين : زمانى ، ومكانى ( ٢٧ ) ، وللضحى هنا قيمته على مستوى منح العقل القدرة على الاكتشاف فالضحى وقت قوة الضوء الذى لا مجال فيه للريبة أو الشك ، فليس هو الليل المخفى ، ولا هو الضوء الباهر المعنى ، وتستند نهارية النونية الكبرى على مجموعة من المظاهر التى تتأسس على نهارية المفردة الأولى /الفعل الأول ، الكاشف ، أو المانح القدرة على الكشف بوصفه فعلا لا يتوقف عند الإشارة على اكتشاف الشاعر / الذات فى النص ، وإنما يتعداه للمشاركة فى إدراك الصورة عند المتلقى بعد أن شارك فى خلقها لدى الشاعر ، فقد تأسس على الفعل الأول إنتاج الصور المتعددة التى لا تدرك إلا فى وجود الضوء ، وما المساحة التى يتحرك فيها النص ( ٥١ بيتا ) إلا أثر من الآثار التى يخلفها الضوء أو تتم بأثره ، فالضوء هنا لازم لإنتاج الصورة

، ضرورى لإدراكها أيضا ، ويمكننا بعد الفعل الأول أن نتابع مجموعة من المفردات الدالة على الضوء أو الطارحة على الوعى زمنا نهاريا ( صبح - نرى - سودا - بيضا - ناصع التبر - الشمس - زهرتها - سدرتها - الوصف إيضاحا وتبيينا - لسان الصبح - قرأنا ) ، وهى مفردات وإن كان لها دلالتها المجازية فإنها فى مستوى منها تطرح ما نحن بصده من طرح النهار أو الضوء ، كما أنها تطرح - فى مستوى آخر - ما يمكن تسميته الشعلة التى يمنحها النص للمتلقى ، فلئن كانت حياة ابن زيدون الحقيقية قد تحولت إلى ليل مجازى ممتد فإن هذه المفردات تضع المتلقى فى ضوء النهار ليتسنى له أن يدرك ما عاناه الشاعر ، ولن يتأتى للمتلقى أن يكون على وعى كامل بحالة الشاعر ما لم يمتلك هذا الضوء ، فى مقابل ذلك تجتمع علامات فى النونية الصغرى من شأنها أن تطرح الليل وتؤكد عليه ( جفا أجفانه الوسن - يخفى - أرق العين والظلماء عاكفة - فبت أشكو - بات يهفو - أفردته الليالى - فبات ينشدها - لا نديم - لا سكن ) ، يضاف لذلك - لتأكيد القراءة المواجهة هذه - أن النصين يطرحان لحظتين نفسييتين مختلفتين إلى حد ما فالتدفق المؤدى للطول فى النونية الكبرى يقابله تكثيف ومساحة ضئيلة فى الصغرى ( ١٠ أبيات الأخير منها للمتنبى )

**الثانية :** أن الصغرى مكملة للكبرى ، فإذا توقفت رؤيتنا عند المساحة الليلية (الصغيرة) فى النونية الكبرى ، فإننا أمام امتداد ليل يحقق امتداده فى النونية الصغرى ، والنص يمنحنا ما يؤيد هذه القراءة فالشاعر عندما يقول :

وأرق العين - والظلماء عاكفة - ورقاء قد شفها أو شفني حزن

لنا أن نرى الظلماء العاكفة تعبيراً مجازياً عن حلول الليل محل النهار لتصبح حياته ليلاً مقيماً بكل ما تحمله الكلمة من معنى، يضاف لذلك الامتداد النصي بين النونيتين الذى يجعل لمفردة تتضمنها النونية الكبرى صداها وتحققها فى فى الصغرى فعندما يقول ابن زيدون :

غيظ العدا من تساقينا الهوى فدعوا بأن نغصّ فقال الدهر أمينا

فإن أثر الغصة يتردد مؤثراً فى البنية الفنية للنونية الصغرى ممثلاً فى الجمل الاعتراضية التى تترجم الغصة بما تطرحه من معنى الشعور بإعاقة نجمة عن الاعتراض ، حيث تتكرر الجملة الاعتراضية ثمانى مرات فى عشرة أبيات معبرة عن حالة نفسية ليس من الصعوبة إدراكها .

يضاف لذلك الحالة التي ترسمها النونية الصغرى تعبيراً عن توحد الشاعر مع عناصر غير بشرية ، نعى الوراق ، فبعد أن بث الشاعر نفثة صدره لولادة فى النونية الكبرى ولم يجد منها استجابة مما يجعله يصرخ :

إِنْ كَانَ قَدْ عَزَّ فِي الدُّنْيَا اللِّقَاءُ بِكُمْ فِي مَوْقِفِ الحَشْرِ نَلْقَاكُمْ وَيَكْفِينَا ( ٢٨ )

معلنا يأسه من اللقاء فى الدنيا ، فإنه يتوحد – تعويضاً عن وحدته البشرية – مع الوراق ( ٢٩ ) ، راسماً صورة من أعمق الصورة الدالة على حالته الإنسانية :

**فبت أشكو وتشكو فوق أيكتهأ وبات يهفو ارتياحا بيننا الغصن**

والصورة هنا تستحق بعض العناية لكونها ذات قيمة دلالية كبرى ، كما أنها تضم مجموعة من العناصر ذات الأهمية القصوى فى الكشف عن الطاقة التعبيرية للنص بشكل خاص وللنونية الكبرى بشكل عام ، تتبلور هذه العناصر فى :

**أولاً :** طرحها صورة المثير / الطائر / الوراق بوصفها واحدة من الصور ذات الطبيعة الدالة فى الشعر العربى ، والصورة لها صداها وامتدادها فى التراث العربى بشكل عام ( كما طرحنا سابقاً ) والتراث الأندلسى بشكل خاص ( ٣٠ ) .

**ثانياً :** كونها صورة مركزية تجتمع فيها العناصر الثلاثة المانحة النص حيويته ( الشاعر – الوراق - الغصن ) ذلك الثلاثى الذى يشكل حالة معبرة تماماً للتعبير عن حالة الشاعر التى يشف عنها الكشف عن أوضاع للشاعر المتبلورة عبر ثلاثة صور تتأزر العناصر الثلاثة فى تشكيلها ، وتتجاذب الصور التعبير عن حالة الشاعر مقارنة بغيره من الموجودات ، وعلى الرغم من تبدل وضع الشاعر فإن حالته تظل كما هى ، والصور فى قدرتها التعبيرية تمثل مستويات متتالية أولهما يفضى للآخر إفضاء الظاهر للباطن الأعمق :

**الصورة الأولى** المعبرة عن الغربة ، نجمع خلالها العناصر الثلاثة كما يرسمها البيت ، محافظين على ترتيب المفردات الدالة على كل عنصر ، ليكون التيب هنا وفق الفضاء النصى :

- **الشاعر ( أشكو )** : غير المستقر – المغترب ، و ضمير المتكلم يشير لعمق الذات المعبرة عن نفسها .

- **ورقاء ( تشكو – أيكتهأ )** : تشبه الشاعر فى الشكوى ، وتنافسها فى حالة الحزن ، ولكنها تتفوق عليه فى اتجاه الراحة ، إذ هى تتميز بأنها مرتبطة بمكان ، مكانها ، أيكتهأ فى مقابل الشاعر الذى يشكو فى غير مكانه ،

منفصل عن أمكنته المنتمى إليها ، لذا فالورقاء أفضل حالا من الشاعر ، تم يأتي تنكيرها " ورقاء " ليضيف شكلا من أشكال العمومية التي تجعل حالة كل ورقاء ( فى كل زمان ومكان ) أفضل حالا من الشاعر الذى لم يقيد الأمر بورقاء محددة تغلق زمن الصورة وتجعله رهين زمن محدد محدود .

- **الغصن يهفو ارتياحا** : إذا كانت الشكوى سمة الشاعر والورقاء فالراحة سمة الغصن الذى يهفو ارتياحا فهو أفضل حالا من الاثنين ، متميزا عنهما بارتباطه بأمه ( الشجرة ) لذا ليس من المستغرب أن يكون على قمة الراحة تليه الورقاء بما تفضل به الشاعر الذى يأتي فى القاع من الصورة بما يثقله به الزمن من ويلات ومتاعب .

وإذا ما دققنا النظر فى الفضاء النصى ، فنحن أمام مساحة مقسمة بغير التساوى لصالح الغصن الذى يستقل بشرط كامل من البيت ( الثانى ) ، فى مقابل شطر يتوقع فيه الشاعر والورقاء إيحاء بحالة الضيق فى الفضاء النصى تشير من طرف خفى إلى الضيق المكانى ، والنفسى لدى الشاعر .

**الصورة الثانية** : نفارق فيها الترتيب الحرفى لورود العناصر الثلاثة ، إلى ترتيب يشكله التصور ذهنى ، ترتيب مكانى ، ترتيب وفق فضاء خارج النص وإن كان مستنتجا منه ، مشكلا بفعله ، حيث الورقاء هناك فى الأعلى ، أعلى الشجرة ، ثم الغصن ( بيننا ) ثم الشاعر فى السفح ، وهى صورة لا يتغير فيها وضع الشاعر وإنما تكشف عن زوايا أخرى لحالته فالورقاء والغصن يحتفظان بمكانتهما الأفضل من الشاعر ولكن يضاف للشاعر دونية تترتب على وضعه هناك فى الأسفل .

**الصورة الثالثة** : وهى صورة إسقاطية فى المقام الأول ، تعتمد على طاقة الرمز الكائنة فى العنصرين ، الورقاء ، والغصن ، فالورقاء رمز يعكس أمل الشاعر فى العودة للوطن والمحبوبة ، ويكون ارتفاعها ووجودها الفوقى رمزا للحلم الكبير للشاعر ، ذلك الحلم الكامن هناك فى الأعلى معبرا عن حالة من السمو فى نفس الشاعر ، فهو وإن غاله الدهر يحتفظ بروحه السامية التى لا تغير من طبيعته ( <sup>٣١</sup> ) ، كما أن الورقاء ( لاحظ عنصر التأنيث فيها ) تصلح لأن تكون رمزا لولادة فى سموها ، ووجودها فى برجها العاجى من ناحية ، ومن ناحية أخرى أنها لم تتبدل حالا مع ما أصاب الشاعر من ويلات الزمن ، وابن زيدون فى النونية الكبرى يمنحها مباشرة صفات الرفاهية:

رَبِيبٌ مُلْكٍ كَأَنَّ اللَّهَ أَنْشَأَهُ      مِسْكَاً وَقَدَّرَ إِنْشَاءَ الْوَرَى طِينَا  
 أَوْ صَاغَهُ وَرَقاً مَحْضاً وَتَوَجَّهَ      مِنْ نَاصِعِ النَّيْرِ إِبْدَاعاً وَتَحْسِينَا  
 إِذَا تَأَوَّدَ آدَتَهُ رَفَاهِيَّةً      تَوْمُ الْعُقُودِ وَأَدَمَّتُهُ الْبَرَى لِينَا  
 كَانَتْ لَهُ الشَّمْسُ ظِئْرًا فِي أَكْلَتِهِ      بَلْ مَا تَجَلَّى لَهَا إِلَّا أَحْيِينَا

. والغصن رمز للشاعر في نشدانه الراحة ، وطموحه إليها ورغبته فيها ، وتتدخل مجموعة من العلامات لتؤكد هذه الرغبة وهذا الطموح :

- الحالة الإعرابية لمفردة ارتياحا (مفعول لأجله يبين عليه عامله) (٣٢) .
- الأفعال المضارعة (أشكو - تشكو - يهفو) في دلالتها على الاستمرار ، استمرار الشكوى ، واستمرار الرغبة في الارتياح ، واستمرار معنى الفعل يوازيه استمرار الرغبة في الارتياح " والمفعول لأجله يشارك عامله في الوقت ، وفي الفاعل " (٣٣) .
- الفعل (يهفو) في كشفه عما في النفس ، وما يحمله من دلالة نفسية ، وطرحه لمعنى الحرية ، أو الجنوح للتحرر ، أو طلب السعادة ، أو الجوع بكل ما يحمله لفظ الجوع من حرمان (٣٤) .
- المصدر الخماسي " ارتياح " في دلالاته على التوق الأشد للراحة ، اعتمادا على قاعدة زيادة المبنى الدالة على زيادة المعنى ( فلم يستخدم الشاعر المصدر من الفعل ثلاثيا مثلا ) .
- وزن المصدر (ارتياح) على وزن (افتعال) من الفعل ارتاح ( افتعل ) في كشفه ، عن حالة الافتعال ، افتعال الشاعر للراحة غير المستقرة ، أو المفتقدة .

ولا يخفى تأزر هذه الصور في التعبير عن حالة الشاعر وقدرتها على بث جماليات خاصة تناسب الحالة المعبر عنها بعمق .

### التداعيات النصية للنونية

لئن كان ابن زيدون قد نظم درته تعبيرا عن حالة إنسانية بدت خاصة به في البداية فإن معارضات النونية قد انطلقت لتعبر عن حالات انفلتت من أسر الخصوصية لتكون حالة عامة ، تسرى فيها خصوصية ابن زيدون وتصطبغ بحالات آخرين ممن قاربوا استواء الضوء وانكساره-----مجلة الشعر ( العدد ١٢٢ ) صيف ٢٠٠٦



النونية مطوعين النص للتعبير عن حالة أكثر عمومية من حالة شاعر رماه الزمن بنكبات مركبة ، متداخلة ، لذا لم يكن من المستغرب أن يمنح النص قدرات أكثر للتعبير عن حالات تتسع لمساحة إنسانية أولا ( بما يتضمنه النص من تعبير عن قضايا الحب والهجر وسطوة الزمن ، والموت ، والصراع الإنساني بشكل عام ) ثم التعبير عن الإنسان العربى ثانيا ، وهما المنحيان اللذان يمثلان العماد الأساسى للنونية الزيدونية أولا ، ثم النونيات التالية ثانيا ، فلئن كان النص قد بدأ ذاتيا فقد تفرع ليشكل مجموعة من الروافد تطرح مع الذاتية الكثير من القضايا الإنسانية ، ولئن بدأ كاشفا عن حالات الصراع العربى هناك فى خلفية النص حيث المكائد والصراعات التى كانت من الأسباب المؤدية إلى ضياع الأندلس فقد ظل شاقا طريقه ليصل إلى مستويات أعمق للتعبير عن الوضع العربى الراهن ، ليكشف عن تجدد واضح فى الرؤية ، رؤية ابن زيدون الكامنة هناك فى عمق النص ، والمضاف إليها رؤى جديدة يسبغها الشعراء الجدد من حاملى شعلة ابن زيدون عبر نونيته التى صلح إطارها ليكون وعاء يضم الكثير من المعانى الإنسانية والقضايا الوطنية والقومية العامة دون تضاد بينها ، ودون أن يتجاوز الأمر كونها شعلة يتبادلها الشعراء جيلا بعد جيل على مدار القرون الثمانية ( التى توازى عمر الدولة العربية بالأندلس ) .

لقد تحركت النونية عبر تموجات زمنية ترتفع حيننا وتنخفض حيننا ، طارحة مجموعة من الأضواء المنطلقة من النونية الأولى تستوى لتتكسر ، وتتكسر لتعود للاستواء معبرة عن الإنسان العربى ، وكاشفة عن حلقات من الصراع متجددة وراصة تاريخا له سماته الخاصة .

ويمكننا النظر لعلاقة هذه الأضواء المتحركة عبر زاويتين أساسيتين :

- مساحة القضايا والرؤى المعبرة عنها .
  - مساحة التشكيل الفنى وتوالد الصور والتراكيب الفنية .
- وهما زاويتان يشكلان مجموعة من الرؤى الدالة ، وتتفرع عنهما مجتمعين الكثير من العناصر الشبيهة بانبثاق الضوء مطلقا آلاف الأشعة الصغيرة التى قد تموت فور ولادتها ، وقد تمنح الآخرين ومضة صغيرة ولكنها كافية لانبثاق وعى جديد ليس سوى الفن قادرا على أن يبثه فى وعى البشر

## أولا : مساحات الضوء الظاهرة

ما بين ظروف كتابة النونية الأولى وحتى الأخيرة ، تبدلت أحوال ، وتغيرت أمور إنسانية وسياسية ، واجتماعية جعلت من كل نونية جديدة حفاظا على طرح النونية الأولى مع بث الجديد الكاشف عن : طبيعة الذات الإنسانية من ناحية ، وارتباط النص الشعري بقضايا الوطن العربي من ناحية أخرى ، إنها مساحات من الضوء تتضمنها النونيات المتوالية شاقة الطريق الممتد لشعاع أكبر ليس بإمكان الزمن أن يوقفه .

لقد نجحت الشرارة الزيدونية الأولى أن تتغلغل في النص العربي طارحة نفسها في كل الأزمنة والأمكنة ، حتى خارج الوطن العربي ، ملازمة الذات العربية في كل مكان تحل فيه محليا وعالميا ( سنعود لفكرة المكان النصي لاحقا ) ، ويمكن للمتلقى أن يكتشف ثلاثة خطوط ظاهرة من القضايا التي تحمل النونيات عبء طرحها ، تتبلور في :

### ١- الخط الإنساني الصادق : ذلك المعبر عن قضايا لصيقة الصلة

بالإنسان في كل زمان ومكان أولها الحب وليس آخرها صراع الإنسان مع الزمن ، وهو خط يمس القلوب برفق ويجد صداه سريعا عند قارئ النونية وقد بدأه ابن زيدون نفسه وكان واحدا من أهم أسباب خلود النونية الأولى : " ولصدق العاطفة في هذه القصيدة كتب لها البقاء والخلود " ( ٣٥ ) ويندرج القسم الأكبر من النونيات في هذا الخط ( ١٣ نونية من مجموع ٢٤ خلافا للنونية الأولى ) ويضم نونيات (شمس الدين الكوفي- أبو بكر بن الملح- ابن حبيش اللخمي- ابن الوكيل- شهاب الدين الخلوف- الأمير الصنعاني- حنا الأسعد - إبراهيم بن علي الأحمد الطرابلسي- عبد الله فريج - حسن حسنى الطويراني- ميخائيل خير الله ويردى - مصطفى صادق الرافعي- مصطفى التل ) ، فإذا ما عرفنا أن هذا العدد من الشعراء يضم - تاريخيا- صاحب النونية المعارضة الأولى (شمس الدين الكوفي) والأخيرة (مصطفى التل) ، وما بينهما ( ١١ ) إحدى عشرة نونية ، تبين أن هذه المساحة تعد الخط الأقوى سريانا في تاريخ النونيات .

### ٢- الخط القومي العام : ذلك الذى يتجاوز الذاتية ، أو الجوانب الإنسانية

ليفجر قضايا خاصة بالوضع العربي ، والأمة العربية في لحظاتها التاريخية ، ونكاد هنا - لو دققنا النظر في المحطات التاريخية التى كتبت فيها

النونيات العربية موازاة لأحداث بعينها - نلمح الكثير من القضايا العربية أو المنعطفات التاريخية التي ترصدها النونيات العربية يندرج تحت هذا الخط (٧) سبع نونيات ( صفى الدين الحلى - أبو الفضل الوليد - على الجارم - حافظ إبراهيم - رضا الموسوى الهندى - أحمد محمد صالح - - شكر الله الجر ) يمثل شعراء هذا الخط منعطفًا تعبيريا بدأه صفى الدين الحلى ( القرن الثالث عشر ) ، واشتد عوده فى القرن العشرين ( مساحة سبعة قرون فاصلة بين صفى الدين الحلى المتوفى ١٣٤٩م ، وأول هؤلاء الشعراء أبو الفضل الوليد المتوفى ١٩٤٣ ) ، ولهذا مبرره الدال على نضج الوعى الشعرى بالقضايا التى تجابهها الأمة العربية ذلك الوقت .

٣- **الخط الإنسانى / القومى فى آن :** وهو ذلك الخط الذى يجتمع فيه

الخطان السابقان متجاورين ، مجتمعين فى نونية واحدة ، ويندرج تحته (٤) أربع نونيات ( ابن نباتة المصرى - أحمد شوقى - خليل مطران - بولس غانم ) ويضم نونية أمير الشعراء التى تعد الأشهر من بين النونيات جميعها ، وتكتسب شهرتها من زوايا عدة أهمها وقوفها فى منطقة مغايرة تماما لنونية ابن زيدون الذى كان انحيازه لذاته ولولادة أكبر من انحيازه للوطن والإنسان ( ٣٦ ) خلافا لشوقى الذى عبر أصدق تعبير عن انتمائه هذا ويكفى أن نتوقف عند قوله :

لَكِنَّ مِصْرَ وَإِنْ أَغْضَتْ عَلَى مِقَّةٍ عَيْنٌ مِنَ الْخُلْدِ بِالْكَافُورِ نَسْقِينَا  
عَلَى جَوَانِبِهَا رَقَّتْ نَمَائِمُنَا وَحَوْلَ حَافَاتِهَا قَامَتِ رَوَاقِينَا

و يرى د. طه وادى أن من نتائج المنفى وآثاره على شوقى : " أنه زاد من إحساسه بالانتماء إلى وطنه ، لذلك فشعر المنفى يدور حول إحساسه القوى بالغرابة والعذاب ، وعلى هذا فقد أضعفت فترة المنفى الروابط التى تربطه بالقصر وقوت فى وجدانه الشعور " بالانتماء الوطنى " ، وقصيدة شوقى - أثناء المنفى - أقرب إلى الغناء الحزين الذى يمزج أزمة الذات بآلام الوطن ، وتؤهل هذه الأحزان المكثفة شعر المنفى ليكون من أصفى وأروع ما قدم ( ٣٧ ) يضاف لذلك تلك العلاقة الإنسانية الممثلة فى حالة التشابه بين ابن زيدون وشوقى فقد مر الثانى بظروف غربة الأول ، وتذوقه مرارة الحنين ، كما أنه ( شوقى ) ينفرد بمعاناة مكان الكتابة للنونية الزيدونية ، وقد نجح شوقى فى التعبير عن الخطتين والربط بينهما مانحا نصه الكثير من عوامل البقاء

والخلود ، خارجا عن النونية الأولى وما تلاها بموضوعها الإنساني والقومى فى أن  
وليجعل من نونيته عالما قائما بذاته حتى ليبدو أنها جاءت على غير مثال سابق  
، ولتكشف عن تفوق شوقى على سابقه ، وهى السمة الأساسية فى معارضات شوقى  
يقول ناصر الدين الأسد : "وبعض هذه المعارضات : كالقصيد النونية والموشحة ،  
ليس بينها من الاتفاق إلا الشكل فى البحر والقافية ، ثم يختلف موضوع قصيدة شوقى  
عن موضوع القصيدة التى يعارضها اختلافا كاملا ، وفى مثل هذه القصائد ينطلق  
شوقى من قيود غيره ، ويخلق مع فنه ، ويجارى الشاعر الذى عارضه مجازاة الندد للند  
، بل يسبقه ويتفوق عليه " ( ٣٨ ) ، فقد كان لشوقى " دوافعه ( النفسية / الفكرية ، قبل أن  
تكون الفنية ) ومن ثم يكون لديه كلام " من عند نفسه " ( ٣٩ ) .

لقد طوع شعراء النونيات النص للتعبير عن حالة تنفتح على قضايا العالم وجعلوا منه  
صورة دالة على الإنسان العربى فى أزمنته المتوالية ، حيث نجح النص / النصوص فى  
التعبير عن الكثير من اللحظات التاريخية العربية ، وهو ما نراه بشكل واضح فى نونيات  
صفى الدين الحلى ، وأحمد شوقى ، وشكر الله الجرى . فقد نقل شعراء المشرق مركز الثقل  
الدلالى من التمرکز حول الذات إلى التمرکز حول الوطن والانتماء لإنسان الوطن  
والانحياز لما هو عام لصالح قضية أكبر من قضية الإنسان الفرد التى ظهرت جلية عند  
منشئ النونية الأولى .

لقد تحول ابن زيدون نفسه على يد شعراء النونيات إلى رمز دال على الذات من حيث  
هى تتجاوز فرديتها إلى ما هو أكبر من ذلك ، واستمدوا منه ضوءا لم يجعلوه حبيس  
مصباح الزيت القديم وإنما تحرك المصباح فى أيديهم ليكون وسيلة ذات طابع عصرى  
للتعبير وهو ما يمكن اكتشافه بسهولة عبر مقاربة النونيات مجتمعة فى خط زمنى من  
الأقدم إلى الأحدث .

## ثانيا : أضواء خفية ليست خافتة

هنا نتجاوز القضايا / الأضواء الظاهرة التي تطرحها النونيات مقارنين بعض الأضواء الخفية مقتربين تدريجيا من العمق النصي عبر آليات تشكل هذه الأضواء الأكثر عمقا ، وتتشكل من ( المكان – الحضور الإنساني وتوابعه – الجملة الشعرية العابرة للزمن . (

### أولا : المكان

ويتبلور في حركة في النص من الخارج إلى الداخل من مكان القول المحتضن النص سابقا بوجوده عليه ، إلى المكان الشخصية ، الكامن هناك في عمق النص :

١- **مكان القول / مكان النص** . يلعب المكان دوره المؤثر في أداء النونية لوظيفتها التعبيرية، ومكان القول ذلك المكان السابق على النص ، المكان الذي احتضن النص عند خروجه للنور للمرة الأولى ، مكان النص خارج الوطن تعبيراً عن الحنين للوطن وتعويساً أو دفعا للإحساس بالغربة بداية من ابن زيدون ومرورا بشوقي وانتهاء ببولس غانم الذي كتب قصيدته مغترباً في مصر ( ملاحظة أثر مكان القول على النص ، ثم الوقوف عند مكان النص ، ذلك المكان الذي يطرحه النص وكيف يكون مكانا واقعيا ليس مختلقا لصالح النص فقط وإنما هو مطروح على الوعي من خارج النص الذي يحيل المتلقى إليه مباشرة دافعا إياه لقيمة معرفية تجعله مدفوعا لمعرفة المكان والتواصل معه ولو على مستوى النص .

- **المكان خارج النص** / المكان السابق بوجوده على النص ، يضم الشاعر ومن حوله من الموجودات التي تلعب مع المكان دورها التحفيزي للشاعر بوصفها مجموعة من المثيرات أو الدوافع للكتابة ، يشير شوقي صراحة لفعل المكان من هذه الزاوية : " فكنت كلما وقفت



بحجر ، أو طفت بأثر ، تمثلت بأبياتها ، واسترحت من موائل العبر إلى آياتها ، وأنشدت فيما بينى وبين نفسى :

وَعَظُّ الْبُحْثَرِيِّ إِيوانُ كِسْرَى      وَشَفَقَتْنِي الْفُصُورُ مِنْ عَبْدِ شَمْسٍ " (٤٠)

لقد كان المكان ملهما له تأثيره فى الكتابة لدى شوقى ومن قبله ابن زيدون ، ومن جاء من بعدهم من الشعراء الذين تمثلوا الأندلس فى نونياتهم المتوالية ، وظلت الأندلس محط أنظارهم ، وهو ما يتأكد صراحة فى نونيتين كان لهما علاقة مباشرة بالأندلس التى ظهرت منذ العتبة النصية الأولى ( العنوان ) ، فقد عنون شاعران نونيتيهما بعنوان يطرح الأندلس مباشرة " الأندلسية " : شكر الله الجر ، وأبو الفضل الوليد .

- **المكان داخل النص** / أثناء التلقى ، وهو ذلك المكان الذى يطرحه النص على وعى المتلقى مؤثرا بدرجة ما فى توجيه المتلقى إلى مساحة مكانية مطروحة عبر تفاصيل النص لتشكل الصورة المرسومة من التفاصيل النصية ، وهو مكان يأخذ واحدة من وضعيتي الذكر أو الحذف / الحضور أو الغياب ، فإن نص الشاعر عليه فإنه يحرك المتلقى إليه وإن لم ينص عليه صنعه المتلقى عبر عملية التخيل بفعل النص .

ولم تعتمد النونية الأولى لطرح مكان بعينه ، مما جعل النص صالحا لأن ينتقل بحالته إلى أمكنة متعددة لا يحده فيها أو لا يعيقه ذكر مكان محدد أو معروف من المتلقى ، يكون الذكر قيذا على المتلقى نحو الانطلاق لطرح النص على أمكنته الخاصة ، أو المتخيلة مثلا ، فالمتلقى لمكان محدد المعالم يكون من الصعوبة عليه أن يستبدل مكانه بمكان النص ، ورغم حضور الأندلس فى وضعية المكان السابق فإن حضورها رهين بمعرفة الشاعر ومرجعته المكانية ، والمتلقى هنا يأخذ وضعية من اثنتين :

- المعرفة بمرجعية ابن زيدون المكانية مما يجعله يستحضر الأندلس فى خلفية النص

- عدم المعرفة بالمرجعية المكانية مما يجعل من السهل عليه إحلال النص فى مكان ما مغاير ، مكان خاص به أو خاص ببطلى النص ( ولادة وابن زيدون ) بوصفهما بطلين لحكاية حب منتجة للنص المعبر عنها .

فإذا كانت الأندلس الغائب الحاضر فى النونية الأولى ، فإنها تأخذ فى النونيات التالية وضعية من أربع وضعيات :

١- **حاضرة** : عند شاعرين هما أبو الفضل الوليد ، شكر الله الجر ، حيث العنوان لديهما واحد " الأندلسية " ( ٤١ ) ، ذلك النص الموازى الطارح الأندلس على

الوعى مع بداية التلقى ، ولا يكتفى أبو الفضل الوليد بالعنوان وإنما يستهل نونيته  
بالنداء للأندلس واصفا إياها، ومؤكدا طرح العنوان لها على وعى المتلقى :

يا أرض أندلس الخضراء حيينا لعلّ روحاً من الحمراء تُحيينا  
فيك الذخائر والأعلاق باقية من الملوك الطريدين الشريدين

ويكون النداء المشخص للمكان متيحاً للشاعر أن يتمادى في إطلاق زفرات الحزن على  
ضياح المجد العربى فى الأندلس ، فيعمد إلى الاعتراف بالمسئولية تجاه ضياح الأندلس  
بوصفها رمزا للضياح العربى :

لقد أضعناك في أيام شقوتنا ولا نزالُ محبيك المشوقينا  
هذي ربوعك بعد الأنس موحشة كأننا لم نكن فيها مقيمينا

ويكون ذكر الربوع الأندلسية نقطة انطلاق لرسم خريطة للأندلس وما حولها مما  
يرتبط أو يعبر عن الضياح العربى :

في البرتغال وإسبانية ازدهرت آدائنا وسمت دهرأ مبانينا  
وفي صقلية الآثار ما برحت تبكي التمدن حيناً والعلى حيناً

.....

في أرض إفرنسة القصوى لها أثرٌ قد زاده الدهرُ إيضاحاً وتبيننا  
وسيمر الشاعر فى طرحه أمكنة أندلسية أو ذات صلة بالأندلس حتى نصل لمنظومة  
مكانية تنتظم أربعة أبيات متوالية :

فوسط مرآكش الكبرى لقائدهم دستٌ وقد شردوا عنها السلاطينا  
وفي الجزائر ما يُبكي العيون دماً على أماجذ خرواً مستميتينا  
وفي طرابلس الغرب استجدنا لنا وجدٌ قديمٌ وقد ضاعت أمانينا

ناقلا حدث الانهيار من الأندلس إلى أمكنة أخرى طالها الانهيار ، وأصابها الضعف  
حتى ليحمل العرب المعاصرين مسئولية ضياح الأندلس أو ضياح ما تصلح الأندلس  
رمزاً له ( لاحظ ضمير المتكلم فى قوله أضعناك مسبقاً بالتأكيد باللام وقد ) :

لقد أضعناك في أيام شقوتنا ولا نزالُ محبيك المشوقينا

إضافة لما يحمله البيت من حنين للأندلس أو لما ترمز إليه من أشياء يرى الشاعر أنها  
ضاعت فى أيام الشقوة إشارة لما يجب أن نفعله للخروج من أيام الشقوة هذه ، فيجب  
للحال أن يتبدل لنعيد ما فقدناه ، أو لتبرئة النفس من مسئولية الضياح .

٢- **مستبدلة** : يحل محلها مكان بديل ، مصرح به فى النص يكاد يكون رمزا بديلا عن

الأندلس كما أنه يصلح لأن يعبر عن الحنين للوطن :

- **على الجارم** : ( السودان – مصر – وادى النيل ) :

هَبَّتْ بنا من جنوب النيل ضاحكةً فيها من الشوق والآمال ما فينا

.....

أثرت يا نسمة السودان لاعجةً وهجّت عَشَّ الهوى لو كنت تدرينا

.....

تركتُ مِصرَ وفي قلبي وقاطرتي مراحلاً بلهيب النار يعلينا

فالشاعر يقطع رحلة جنوبية ، مغامرة لرحلة شوقى ، هدفا وظروفا ؛ فشوقى يرحل للأندلس مضطرا محكوما بفعل النفى ، والجارم يزور بلدا شقيقا ، مختارا راضيا ، والقصيدة تتقدمها إشارة لذلك : " أنشد الشاعر هذه القصيدة فى جمع حافل بالخرطوم فى زيارته للسودان الشقيق عام ١٩٤١ " (٤٢) ، كما أن السعادة تعبر عنها الكثير من صورها :

والماء يسبحُ جذلانَ الغدير إلى منابتِ العُشبِ يُحييها فيحيينا

والزهْرُ ينظرُ مفتونا إلى قَبسٍ يُطلُّ بين ثنايا السحبِ مفتونا

وغيرها كثير من الصور الموحية بالفرح حتى يصل للصورة الأخيرة فى القصيدة :

وأحكَمَ اللحنَ يا ساقى وغنِّ لنا إنَّا محيوكِ يا سلمى فحيينا

- **مصطفى التل** ( برفين ) : المدينة الشامية التى تمثل المكان الأكثر تكرارا فى شعر مصطفى التل (٤٣).

- **بولس غانم** ( بكاسين ) ، يطرح الشاعر المكان فى عنوان قصيدته " بكاسين مرتع أحلامى " (٤٤) ويحدد منذ البداية علاقته بها ، واصفا تفاصيلها المكانية والتاريخية :

حيا الصبا مهد أحلامى بكاسينا " مدينة الشمس " من قبل النبيينا

بالأمس كانت " لأمون " معابدها واليوم لله راعيها وبارينا

راسما لوحة تفصيلية للمدينة ومواضع الجمال فيها " عين الذكاء – وأشجار الصنوبر ، والتفاح والتين ، والزيتون – الطيور – وبعض التفاصيل المكانية فيها )

وينتظم القصيدة خطان متناقضان يربطانها بالأندلس من طرف خفى :

- خط إيجابى يشير للمدينة فى تبدل عقيدتها ، عبادة الشمس إلى عبادة الله ( راعياها وبارينا ) ، موازاة لما حدث فى الأندلس بعد دخول الإسلام .
- خط سلبى يشير للتحوّل الاجتماعى عبر التاريخ ، حيث هجرها أهلها ، والشاعر يكشف عن ذلك عند وقوفه على أطلالها :

وقفت فيها على " ميثا " أسائلها ما بال واديك بعد البشر محزونا  
قد هاجر الأهل أضحوا فى فرارهم إلى المدينة أغرابا مساجينا ( ٤٥ )  
وهو ما حدث فى الأندلس من هجرة أهلها بعد أن أقاموا حضارة لها ما لها  
وعليها ما عليها .

٣- **غائبة ولم يطرح البديل** : فى نونيات ( صفى الدين الحلى - ابن نباتة - شهاب الدين الخلوف - الأمير الصنعانى ) لم تحدد أمكنة بعينها ولم يكن للأندلس أو غيرها حضور مباشر يعول عليه كثيرا فى مشاركة المكان فى إنتاج الدلالة ، **فصفى الدين الحلى** الذى يقيم نصه على فكرة الفخر والحماسة مستشهدا بوقعة زوراء العراق ، موسعا من مساحة الزمن العربى المجيد على حساب المكان الذى يكون مقيدا فى مقابل توسيع مساحة الزمن لحساب توسيع الفخر :

يا يومَ وَقَعَةِ زوراءِ العِراقِ وَقَد دِنّا الأَعادي كَمَا كانوا يَدِينونا

فالعراق هنا ترمى للمساحة الزمنية ، زمن الفخر بالانتصار أكثر من إشارتها للمكان المحدد . والمنهج نفسه ينتهجه **ابن نباتة المصرى** الذى يطرح وجها آخر للفخر ذاتيا ، فيكون غياب المكان لصالح الاستفادة من الإمكانيات القصوى للغة فى توسيع الجانب الزمنى زمن الفخر والتعبير عن الذات ، وعندما يشير يعبر عن تجربة عاطفية ينأى عن ربطها بالمكان ليمنحها صلاحية الحركة فى الزمن دون تقييد مكاني ، والنونيتان على الرغم من مساحتهما ( الحلى ٣٣ بيتا ، وابن نباتة ٤١ بيتا ) يظلان نصين منفلتين من التحديد المكاني لحساب معطيات الزمن التى يفسحان لها المجال للظهور .

وينطلق **شهاب الدين الخلوف** ، والأمير **الصنعانى** إلى المنطقة التى وقف فيها من قبل ابن نباتة المصرى منطقة التعبير عن تجربة الحب ، وطرح قصة حب متقاربة المساحة ( الأمير ١٧ بيتا ، شهاب ١٣ بيتا ) ، متناولة الذات فى علاقتها بالمحبوب الذى يتمثل لمحبه طيفا يعيد الشباب ويعمل على إعادة تفعيل ما مضى من الزمن ( نونية الأمير الصنعانى ) ، أو تجربة دخول الوشاة والعاذلين :

وَكَمْ يُعْنَفْنَا فِي الْحَبِّ حَاسِدُنَا كَمَا يُهَدِّدُنَا بِالْبَيْنِ وَاشْيِينَا.

٤- حاضرة ، مقترنة بأمكنة أخرى ، أو تشخيص المكان : يضم هذا السياق شاعرين رغم ما بينهما من فوارق فنية وموضوعية (أحمد شوقي ، أحمد محمد صالح) ، ويكفي الإشارة لشهرة شوقي بوصفه أميراً للشعراء ، كما أن نونية شوقي معارضة للأصل ممثلاً في النونية الأولى الزيدونية، في مقابل أحمد صالح الذي تكون معارضته للأصل بصورة غير مباشرة ، ( نشرت في ١٩٤٢ مجارة لنونية على الجارم) ثم تأتي نقطة اتفاق لا يمكن تجاوزها ، فالشاعران بعيدان عن مصر ينتمى شوقي لها وطناً وتاريخاً وثقافة ، وينتمى صالح لها قومياً ، لذا يمتح شوقي من رباطه التاريخي ، والإنساني ، مغذياً نصه بعلاقة أعمق من أن تنفصم ، ومؤكداً على رابطة الدم / رابطة الأمومة ، ويستمد صالح حماسه من علاقات القومية العربية ومقوماتها وكلاهما يرتبط بمصر برابط متين ، شوقي بعيد يحمل مصر في قلبه ، وصالح هناك في عمق وادي النيل يربطه النيل بما هو يميل إليه في مصر ، فرباط شوقي معنوي يتجسد في أشكال مادية ، ورباط أحمد صالح مادي يتجلى في أشكال معنوية .

يعتمد الشاعران خطأ يربط بين الأندلس وأمكنة نصية أخرى تتجلى عبر النص ، ويتأسس على الفارق المكاني بين النونيتين ( مكان كتابة النص، الأندلس عند شوقي ، والسودان عند صالح ) فوارق أخرى مؤثرة في بناء النص ومن ثم إنتاج الدلالة فيه ، شوقي في الأندلس يستدعي مصر ، وصالح في السودان يستدعي مصر بفعل مجارته لنونية الجارم ، كما يستدعي الأندلس بفعل ظلال النونية الزيدونية ، فتظهر الأندلس عبر شخصية ابن زيدون في البيت الثالث ، خطأ ضاربا في التربة العميقة للنص :

هات الحنين وردد في مسامعنا لحننا تعيد به ذكرى ابن زيدونا

مما يكشف عن تعلق الشاعر برابطين تاريخيين سابقين : الأندلس ، مصر ، يؤكد ذلك نبرة التنبيه التي يبيثها الشاعر في نصه تحمل معنى التحذير من تكرار ما حدث في الأندلس من زوال المجد العربي (٤٦) :

جدد على الأمل المنشود ما ضينا وأبعث من العرب آباء ميامينا

.....

يا شاعر العرب إن العرب قد رقدوا كأنهم بالليالي لا يبـالونا



مما يجعل الأندلس خلفية تاريخية على العرب أن يكونوا على وعى بها حتى لا تتكرر المأساة ، ومن ثم على مصر أن تؤدي دورها فى استنهاض العرب لتقرير المصير ، هنا تتشكل لمصر شخصية تتأسس على الدور الذى يريد أن تؤديه ، والشاعر يحمل صاحبه ( على الجارم ) رسالة يرفعها بدوره لزعيم مصر :

قل للزعيم جزاه الله صالحة      إنا صحونا على إنشاد حادينا

حيث يحدد لمصر دورا سياسيا ممثلا فى فاروق زعيمها ، ودورا ثقافيا عقليا يتمثل فى ريادتها التى تؤهلها لأداء دورها المطلوب ، فقد أدت مصر دورها الثقافى بما فعلته من إيقاظ الوعى عبر الشاعر الذى جاء حاديا ينشد فى القوم ، منبها ، ومن ثم فقد أصبحوا مؤهلين للقيام بدور تنزعمهم فيه مصر ، حتى يتسنى للعرب الوقوف فى وجه المستعمر القادم من الغرب :

هذا هو الغرب قد أبدى نواجذه      وأطلق الشر من أوكار برلينا

قالوا الضعيف حماه يستباح لنا      وأقسموا أن يعيدوا عهد نيرونا

محددا مكانا لا يصح التنبيه إلا بذكره فالتحذير من شر قادم من مكان غير محدد لا يتناسب مع شاعر يمتلك وعيا يستثمره فى تنبيه الآخرين ، إذ عليه أن يقدم توعية أدق من مجرد التحذير فحسب ، لذا يكون تحديد برلين دالا فى إثارة الوعى الذى يبثه الشاعر .

وإذا كانت شخصية مصر المكان قد تبلورت على نحو ما عند صالح ، فإن الشخصية ذاتها تتأكد عبر النونية الأروع ، التى تعد نقطة ارتكاز فى تاريخ حركة النص بعد النونية الزيدونية ، أندلسية شوقى أو نونية الأندلسية .

تأخذ مصر عند شوقى مساحة كبرى مشكلة مع الأندلس مكانين متواجهين على مستوى النص ، متوازيين على مستوى الدلالة ، متكاملين على مستوى الواقع ، حيث الأندلس المستهل المكانى ( وادى الطلح ) الذى ينطلق منه الشاعر واضعا إياه فى المواجهة مع المكان الأكثر تجليا فى النص ( مصر ) التى يشير إليها بطرف خفى عبر مفردة ( وادينا ) التى وإن كان قاصدا منها وادى النيل ، فإنها يمنح المتلقى مساحة تشويقية حيث لا يصرح بالمكان ، وإنما يختفى وادى النيل ليظهر رويدا على أنغام الموسيقى الظاهرة فى التصريح ( عوادينا – لوادينا ) التى تشكل خلفية موسيقية تمهد لظهور مصر ، وهى خلفية تتشكل من التصريح و بحر البسيط فى اتساعه للتعبير عن معانى الرقة والشجن تماما كتعبيره عن النقيض ، العنف والشدة<sup>(٤٧)</sup> فقد بدا الشاعر

رقيقا في تذكره لمصر واستدعائها إلى الأندلس ، وتحريكه المتلقى بين المكانين ، وإن كانت مصر بتفاصيلها المكانية تحتل مساحة أكبر ، في النص توازي المساحة التي تحتلها في وعى المتلقى .

في البيت الأول يتناظر المكانان ( واديك – وادينا ) ليخلفا من خلال ضمير الخطاب ، وضمير المتكلم شخصيتين متحاورتين حوارا غير مباشر ، فالمتكلم حاضر بصوته والمخاطب حاضر بشخصيته ، يدركه المتلقى عبر صوت المتكلم الذي يشير إلى صوت يسمعه هو ، ويقدمه لنا عبر سؤاله نائح الطلح :

ماذا نُقْصُ عَلَيْنَا غَيْرَ أَنْ يَدَا قَصَّتْ جَنَاحَكَ جَالَتْ فِي حَوَاشِينَا

ويروح الشاعر ينقل الأحداث المشتركة بينه وبين صاحبه ، فإذا استثنينا الإشارة المكانية ( وادي الطلح المعروف في أشبيلية ) ، فنحن أمام مكان غير محدد ، وأحداث تصلح للتعبير عن كثير من التجارب الإنسانية ، حتى يصل الشاعر للبيت العاشر ( بداية المقطع الثاني ) ليضعنا أمام تصريح باسم الأندلس ( أيك بأندلس ) غير محدد الأيك ، وإن كانت تذكر للإشارة للتوافق مع " نائح الطلح " ( <sup>٤٨</sup> ) ، وإشارة لمصر ( روايينا ) التي تظل مكونة في قلبه لا يصرح بها حتى البيت الثامن عشر :

لَكِنَّ مِصْرَ وَإِنْ أَغْضَتْ عَلَى مِقَّةٍ عَيْنٌ مِنَ الْخُلْدِ بِالْكَافُورِ نَسْقِينَا

وبعد التصريح باسم مصر يعاود الشاعر ترديد اسمها ، فالشاعر الذي يحترس بحرف الاستدراك ( لكن ) من أن يفهم من شكواه أن يشكو مصر وأن الحادثات غيرت عاطفته نحوها أو أنه قد وجد ما يبهر كراهيته لها ، يروح يعدد مآثر مصر عبر مجموعة من المعاني البكر كما يصفها د. زكي مبارك : " والبكر هو قول شوقي :

مَلَاعِبٌ مَرَحَتْ فِيهَا مَارِبُنَا وَأَرْبَعٌ أُنْسَتْ فِيهَا أَمَانِينَا

وإنما كان هذا المعنى بكرا لما فيه من طرافة الخيال ، أرايتم كيف تمرح المآرب ، وكيف تأنس الأمانى " ( <sup>٤٩</sup> ) .

وتستمر الصور المعبرة عن مصر ومكانتها حتى البيت الثاني والعشرين حيث يرسم شوقي صورة من أروع صورته عن الوطن تطرح الكثير من المعاني من بينها تنقيته لنفسه من أي ضغينة لمصر فهي لم تتخلص منه ولكنها كأم موسى التي أرادت أن تحميه من العدوان بأن تلقيه في اليم :

بِنَا فَلَمْ نَخْلُ مِنْ رَوْحِ يُرَاوْحُنَا مِنْ بَرِّ مِصْرَ وَرِيحَانِ يُغَادِينَا  
كَأَمِّ مُوسَى عَلَى اسْمِ اللَّهِ تَكْفُلُنَا وَيَاسْمِهِ ذَهَبَتْ فِي الْيَمِّ ثُلُقِينَا

وَمِصْرُ كَالْكَرْمِ ذِي الْإِحْسَانِ فَاكِهَةٌ      لِحَاضِرِينَ وَأَكْوَابٌ لِبَادِينَا

ويظل للاستدراك فاعليته على مستوى الصور المتوالية فمجموع الصور المتتالية في رسمها لصورة ذات تفاصيل متعددة لمصر تلعب دورا على مستوى أعمق وهو مقارنة مصر بالأندلس عبر المقارنة بين الشعارين المتعارضين / المتواجهين عبر نصيهما طموحا لتحقيق واحد من المعنيين أو كليهما :

- إبعاد شبهة التشابه بين مصر و الأندلس ، فإذا كانت الثانية قد فعلت ما فعلته بشاعرها ، وأن أهلها قد أضاعوا حضارتها فإن مصر لم تفعل ذلك ، ولن تفعله .

وأن الأندلس إذا كانت قد أعطت لشاعرها الكثير فإن مصر أعطت الأكثر ، وهو المعنى الذى يؤيده صور مصر القائمة على التشبيهات المتعددة ، فمصر (ملاعبٌ - وأرْبُعٌ - أمّ موسى - الكرم - فاكهة - أكواب ) يضاف لذلك الجمل الوصفية للمشبه به ( مرحت فيها مآربنا - أنست فيها أمانينا - ذى الإحسان - لحاضرينا - لباديننا ) التى تخرج المشبه به من كونه مجرد تشبيهات تعدد وجوها لمصر ، وإنما الصور لتعدد نواحي العطاء لمصر فى سبيل تفوقها على الأندلس تزكية لتأكيد العلاقة ، وأن مصر لن تكون كالأندلس فى موقفها من شاعرها ، وهو ما يعطى أملا لشوقى أن أمر ابتعاده عن الوطن مؤقت لارتباطه بظروف عارضة ليست نابعة من مصر ، وتتأكد قوة امتداد الصورة ودلالاتها فى ( مصر كالكرم ذى الإحسان فاكهة ) حيث المشبه واحد والمشبه به متعدد ، ليخرج مصر من مجرد التشابه بالطبيعة الأندلسية ، فالشاعر يقيم حوارا مازال مع مخاطبه ، ويقفل أمامه باب الملاحظة : ولكن الأندلس أجمل فى طبيعتها من مصر ، فيخرج شوقى الصورة عبر مجموعة الصفات المضيفة لمصر ما يجعلها ليست مجرد مناظر طبيعية ، وإنما هى تمتلك القدرة على إشباع الحواس المادية والمعنوية ( بإضافة التمانم والرواقى - المآرب والأمانى- و الروح والريحان فى الأبيات ١٩ ، ٢٠ ، ٢٢ ) ( ٥٠ ) .

و تتوالى معانى الشوق لمصر والفخر بها عبر الفخر بالذات ، فى مفردات متصلة من البيت الخامس والعشرين حتى البيت التاسع والسبعين ، حيث تشكل الصور المتوالية جملة واحدة أو جمل متعددة تصب جميعها على أعتاب المفعول لأجله الناطق بمبررات الحركة :

سَعِيًّا إِلَى مِصْرَ نَقْضِي حَقَّ ذَاكِرْنَا      فِيهَا إِذَا نَسِيَ الْوَافِي وَبَاكِينَا

ثم يطرح للمرة الأولى مفردة الكنز مصرحا عبرها بما أوحى به سابقا، من كون مصر ، وعلاقته بها كنزه الثمين ، أمه التي يرى أنه لا فرق بينها وبين مصر :  
 كَنْزٌ بِحُلْوَانٍ عِنْدَ اللَّهِ نَطْلُبُهُ خَيْرَ الْوَدَائِعِ مِنْ خَيْرِ الْمُؤَدِّينَا  
 بعدها ينتهى بما بدأ به ، بمصر التي يحمل لها ولأمه شجنا، لا يدري أى هوى يحرك الشجن فى قلبه :

إذا حَمَلْنَا لِمِصْرٍ أَوْ لَهُ شَجْنَا لَمْ نَدْرِ أَيُّ هَوَى الْأَمِّينِ شَاجِنَا  
 لتظل شخصية المكان متجسدة فى تدرج يصل به فى النهاية إلى الربط بينها وأمه عبر إشارة مكانية لها دلالتها ، كما أن لها أهمية فى تحديدها ( حلوان ) بوصفها مكانا فى عمق الوطن الذى يحمل له كل ما يحرك القلب نحوه .  
 لقد نجح شوقى فى تشخيص المكان لينقل حضوره من كونه مجرد خلفية ، أو مكانا ساكنا إلى كونه مكانا مشاركا ، له حضوره على المستوى العميق للنص ، وإذا كان للأندلس حضورها الخارجى فى نصه بوصفها المثير أو الدافع ، المحتضن لأشياء من شأنها أن تحرك الشاعر لمنطقة التعبير ، وأن تستنطق وعيه ، فإنها لم تمنعه من إقامة شخصية لها قيمتها على كل مستويات النص وخاصة الأعمق منها ، الشخصية المكانية لمصر .

### ثانيا : حضور الإنسانى والمؤنسن

يحل الإنسان بوصفه ذاتا معبرة أو معبر عنها ، ويكون حضوره مباشرا أو غير مباشر ، كما يحل غير الإنسانى ، من أشياء (جوامد ) تأخذ فى الغالب صيغة استعارية ( كصيغة نداء ما ليس إنسانا ) ويكون لها قيمتها ودورها فى إنتاج الدلالة ، وتنبئ دلالة حضور الاثنين (الإنسانى والمؤنسن ) على طريقة/ طرائق حضورهما ، ويمكن رصد الكثير من هذه الطرائق ( الرواية - النداء و الخطاب- مظهر العاطفة ( الدموع ) - الأشياء وحركتها فى النصوص ) ، ونتوقف عند اثنين منها : الرواية - النداء والخطاب .

#### ١- الرواية .

الشخصية هنا مناط الرواية ، تقدم للمتلقى بوصفها مادة أولية لإنتاج النص والدلالة ، كما أنها تحافظ على حضور ذى طبيعة شعرية من حيث غياب الأبعاد المعروفة لحضور الشخصية فى السرد ( البعد الجسماني ، والنفسي ، والاجتماعي ) حيث تلعب اللغة دورها فى اختزال هذه الأبعاد دون تصريح ، وتعد ولادة الشخصية الأولى التى روى عنها ابن زيدون ، طرحها بصورة غير مباشرة ، وجعلها مرجعية نصية يستعيد بها الشعراء من بعده، ومرجعية ذهنية يستحضرها المتلقى المتجدد لتكون شخصية متجددة مع كل تلق للنونية الأولى أو النونيات التالية ، ثم تليها شخصية ابن زيدون مع النونيات التالية زمنيا ، حيث تحل شخصيته مع كل تلق جديد ليس لأنه قرين شخصية ولادة فحسب ، وإنما لأنه الحامل الأول للشعلة ، ونقطة انطلاقها شعاعا عبر الزمن ، وقد أخذ حضور ابن زيدون شكلين أساسيين :

- **قبل النص :** عبر اختياراته الأولى لمجموعة الآليات النصية ، كالعالم الشعري ، البحر ، القافية ، و الإطار العام للنونية ، وغيرها مما انتهجه الذين جاءوا من بعده ، ممثلة فى قصيدة الكتابة عبر هذه الآليات ، وابن زيدون هنا حاضر فى ذهن الشاعر قبل حضوره فى ذهن المتلقى ، كما أنه يعضد المعرفة بالسابق إذ يكون المتلقى فى حاجة للمعرفة بإطار سابق قاربه النص محل التلقى.

- **أثناء النص :** بحلوله فى نسيج النص عبر مقولات تتردد أو صور تتكرر ، أو مفردات أصبحت من مسكوكاته الأولى ، تلك المسكوكات التى اكتسبت شعريتها من لدن ابن زيدون ، وحققت هذه الشعرية عبر النونية الأولى ، وهى إن باتت من الجمل المعروفة مسبقا من لدن المتلقى فإنها تحفره على الاكتشاف ، اكتشاف السياق الجديد الذى حلت فيه ، فمتلقو الشعر : " لا يقبلون من الشاعر أن يقول لهم ما يعرفونه بالطريقة التى يعرفونها . إنهم يتوقعون منه أن يقول لهم ما يعرفونه بطريقة لا يعرفونها " ( ٥ ) ، ومن هنا يكون التحدى بالنسبة للشاعر اللاحق فى اعتماده على تركيب سابق معروف المرجعية ، كيف يختاره ؟ ، وأين يضعه فى مكانه المناسب ؟ ، وإلى أى مدى يحقق له نوعا من الجودة ؟ ويكفى الإشارة إلى جمل نصية تشي بحضور زيدونى متكرر ، من أشهرها حضورا ( أضحى التنائى بديلا من تدانينا ) ، وهى مجموعة من الجمل التى يمكن لمتلقى النونيات ملاحظة حلولها بداية فى



المخمسات والمسدسات التي كتبت في مرحلة قريبة من مرحلة ابن زيدون ، ولكنها أخذت شكل تموجات متباينة الشكل تعاود الظهور بنصها ، طارحة معجم ابن زيدون ، ويكفي الإشارة إلى محطات زمنية تواتر فيها ظهور التركيب :

- **صفي الدين الحلبي :**

فَعِنْدَمَا صَدَقْتَ فِيكُمْ أمانينا      أضحى التَّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدانينا  
وَنابَ عَن طيبِ لُقيانا نَجافينا

- **الأحدب الطرابلسي :**

فالآن لما بان      يزرى غصون البان  
أضحى التَّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدانينا

- **عبد الله فريج :**

وَبَعْدَ ما إزدانَ بالأحباب نادينا      أضحى التَّنَائِي بَدِيلاً عَن تَدانينا

- **حسن حسنى الطويراني :**

لما اغتررنا بها واغثال غاويننا      أضحى التَّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدانينا

- **رضا الموسوى الهندي :**

لم يبق من إخوتي حام فيحميننا      أضحى التَّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدانينا

- **مصطفى التل :**

مالي وبرفين يا عشاق برفيننا      أضحى التَّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدانينا

ثم يأخذ الحضور الإنساني شكلا له دلالاته على مستوى النص وهو حضور الشخصيات يروى بها : وقد آثرنا تعبير " يروى بها" بديلا من " يروى عنها " لكونها شخصيات لا يكون حضورها لمجرد تشكيل واجهة إنسانية أو ملء فراغ درامى يفتقر لشخصيات كومبارسية ، وإنما لأنها شخصيات داخلية فى نسيج النص والشاعر يعتمدها بوصفه تقنية ، أو وسيلة يعبر بها ولا يعبر عنها ، إذ هو يعبر عن نفسه ، وقضايا مجتمعه ممررة عبر ذاته ، تطبيقا لرؤية يخلص لها الشاعر الذى يرى العالم عبر ذاته خلافا للرواى الذى يرى ذاته عبر العالم ، اعتمادا على غيرية الرواى وذاتية الشاعر

وقد ظهر هذا النمط عند ابن زيدون بصورة تقليدية قوامها الثلاثى النمطى فى منظومة الحب التقليدية ( المحب والمحبوب والواشى ) ، ثم راح يظهر لصيقا بظهور الإطار الأول ، إطار الحب ، ويختفى بظهور إطارات أو قضايا تتزاح قليلا عن هذا الإطار أو تأخذ شكلا مغايرا كما ظهر التعلق بالوطن فى نونية شوقى، وقد كان اختفاؤه موزنا بظهور شخصيات أخرى قرينة ما أضافه الشعراء اللاحقون عندما وسعوا من إطار النونية خارجين بها من أفقها الأول ، أفق الحب وشكوى الهجر والحنين ، إلى آفاق تشمل الكثير من قضايا الإنسانية ، ويمكن الوقوف عند مجموعة من الشخصيات التى تبدت عبر مراحل زمنية كاشفة منها :

- ابن زيدون ( العدا ) :

غِيظَ العِدا مِن نَساقِينا الهوى فَدَعَوْا      بأن نَعَصَّ فَقالَ الدَهرُ آمِينا .

- شمس الدين الكوفى ( الحاسدين ) :

فالآن قرت عيون الحاسدين بنا      بما جرى واشتفت منا أعادينا .

- صفى الدين الحلى ( الجماعة ) :

إنا لَقَوْمٌ أبَتَ أخلاقنا شَرَفًا      أن نَبْئِدِي بالأذى مَن لَيْسَ يُؤذِينا

- ابن نباتة ( ابن زيدونا ) :

من مبلغ العرب عن شعري ودولته      إنَّ ابنَ عبادَ باقٍ وابنَ زيدونا

- الأمير الصنعانى ( ابن زيدون ) :

فما رويت سوى أخبار فضلكم      ولا تلتوت سوى قول ابن زيدونا

.....

يا حبذا تلکم البشرى فقد عكست      عند البشارة ما قال ابن زيدونا

- الرافعى ( الحاسد مرة أخرى ) :

يا حاجة النفس لا تصغي لذي حسدٍ      فما لقينا من الأيام يكفينا

- أبو الفضل الوليد ( ابن زيدون ) :

بكى ابن زيدونَ حيثُ النونُ أثَّه      ولم يزل شعرةً يُبكي المصابينا

- بولس غاتم ( شخصيات اجتماعية لها حضورها المحلى ) :

وكان حبرهم " خورى " لهم مثلا      بر نقى يشع الفضل والدينا

وكان "يعقوب " فى أخلاقه علما      أشم يعلو على عكا وصيدونا

كم شاعر "شاعر" عالي شهرته وكم "سليم" و"خوري" في المصلينا  
- شكر الله الجر (ابن زيدون، وابن هاني) :

أرى روح ابن زيدون تجلت ببردك تنفح السحر الميينا  
وفيك من ابن هاني ريقات كسين من النهى الوشى الثمينا

## ٢- النداء والخطاب .

ومع ما يبدو من تشابه وظيفي سطحي بين النداء والخطاب فإن سمة فارقة لها أهميتها في هذا السياق ، فالنداء وسيلة وليس غاية ، وسيلة لبث معنى كامن في جملة هي الغرض من النداء ، في الوقت الذي يكون فيه الخطاب المتنوع بين ( الضمير - الحوار ) غاية في ذاته ، يضاف لذلك أن النداء في النونيات جاء معظمه لغير البشر ، مدخلا شخصيات أخرى إلى نطاق النص ، موسعا من دائرة الشخصيات ، بعد أن يؤهلها للدخول في عالم البشرية عبر الصيغة الإستعارية ، وتكاد صيغة النداء تكون الصيغة الأكثر ترددا في النونيات ، وتمثل واحدا من الأوتار التي عزف عليه شعراء النونيات جميعهم ، بدأه ابن زيدون في اعتماده صيغة تقليدية للنداء ( ياليت شعري ) تلك الصيغة المركبة من النداء غير المكتمل ( بحذف المنادى ) ( ٢٠ ) و التمني :

يا ليت شعري ولم تُعيب أعاديكم هل نال حظاً من العُتبي أعادينا

والصيغة تحمل تمنيا مغلفا بالشك ، عبر صيغة السؤال الاستنكاري ، فهل نال عدونا مانلنا ؟ ، وهل كنتم على العهد فتخاصمون من نخاصم ؟ ويكون النداء الزيدوني مستهلا لمساحة متسعة تتناسب ومساحة العتاب التي يحملها لمخاطبته ( ولادة ) لذا تمتد المساحة الفارقة بين النداء الأول ( البيت الثامن ) ، والنداء الثاني ( البيت الحادي والعشرين ) حيث تظهر صيغة النداء التشخيصي الأولى :

يا ساري البرق غاد القصر وأسق به من كان صرف الهوى والود يسقينا

وقد ترتب على سؤاله البرق أن يسقى القصر أن ظهرت إشارات لتحقيق ذلك ولو على مستوى ما يتمناه ابن زيدون فجاءت صيغ النداء المتكررة في الأبيات ( ٢٣-٣١ - ٣٢-٣٣-٣٦ ) .

وقد تحرك نداء البرق إلى نونيات أخرى بنصه ، فظهر عند صفى الدين الحلى قائما بالوظيفة نفسها ولكن فى سياق جديد كشف فيه الشاعر عن مساحة تبين حال البرق نفسه بجملة الحال فى أول البيت :

أقولُ وَالْبَرْقُ سارِ فِي تَلْهُبِهِ      يا ساريَ الْبَرْقِ غادي الْقَصْرَ فَاسِقِ بِهِ  
مَنْ كَانَ صَرْفَ الْهَوَى وَالْوُدَّ يَسْقِينَا

ويقترّب من هذه الصيغة عبد الله فريخ ناقلا جملة الحال إلى القلب لا البرق ، ومقويا حدة القول ليكون صياحا يناسب حرارة القلب ، خلافا للحلى الذى لم يكن بالحالة نفسها والتلهب فى البرق لا فى قلبه :

قَدْ صَحَتْ وَالْقَلْبُ يَذْكَو فِي تَلْهُبِهِ      يا ساريَ الْبَرْقِ غادَ الْقَصْرَ فَاسِقِ بِهِ  
مَنْ كَانَ صَرْفَ الْهَوَى وَالْوُدَّ يَسْقِينَا

ويضيف الطويرانى للنداء بعدا جديدا ، رابطا البرق بدموعه جاعلا منها مصدرا للبرق يستمد منه ماءه :

وكم أقولُ وَدَمْعِي فِي تَصِيبِهِ      يا ساريَ الْبَرْقِ غادَ الْقَصْرَ فَاسِقِ بِهِ  
مَنْ كَانَ صَرْفَ الْهَوَى وَالْوُدَّ يَسْقِينَا

ويبتكر شوقى سياقاً آخر لأنسنة غير البشرى عبر النداء الأول للطائر:

يا نايحَ الطلحِ أشباهَ عَوادِينَا      نَشجى لِيواديكَ أم نَأسى لِيواديْنَا

كما تتكرر صورة نداء البرق عنده لخدمة السياق الجديد :

يا ساريَ الْبَرْقِ يَرْمِي عَن جَوانِحِنَا      بَعْدَ الْهُدوءِ وَيَهْمِي عَن مَاقِينَا

فابن زيدون يطلب من البرق أن يسقى القصر ، وشوقى يطلب منه أن يسقى ما ذوى من النبات ، أن يكون حياة لا عقابا ( فالمطر إذ يسقى القصر قد يكون وسيلة للهلاك ) ، والصورة عند شوقى تمتد لتصل إلى اثنتى عشر بيتا ، ويفاضل د. زكى مبارك بين ندائى ابن زيدون وشوقى رافعا من شأن نداء الثانى : " المعنيان مقتربان ، ولكن شوقى أعطانا صورة شعرية لتنتقل البرق من أفق إلى أفق ، وانحداره من أرض إلى أرض ، وأعطى صورا من ريف مصر وخمائل النيل لا تشوق إلا شاعرا ودع دنياه حين ودع النيل " ( ٥٣ ) .

ويظل النداء التشخيصى محتلا مساحة واسعة عند شعراء النونيات خلافا لنداء البشر الذى تتضاءل مساحته ، فابن زيدون لم يوجه نداءه لولادة ، بوصفها شخصية يُتوقع نداؤها ، وإنما خصها بالخطاب ( بنتم وبنا ) ، والشعراء من بعده وظفوا النداء

لصالح التشخيص ، وبناء الاستعارة فى دلالتها ، ولكنهم أضافوا لسياق النداء ، نداء البشر ، مؤسسين صيغا أخرى للحضور الإنسانى عبر النونيات ، وينفرد أبو الفضل الوليد بنداء طابعه الترجى أولا ، حين ينادى المغربية ابنة العم ألا تبادل الغربى العاطفة على حساب ابن جلدتها :

يا مغربيّة يا ذات الخفارة يا ذات الحجاب الذي فيه ثنائينا  
والاستغاثة ثانيا حين يتوجه للرسول (صلى الله عليه وسلم) :

يا أحمد المرتضى والمرتجى أبداً ألت من سطوات الروم تحمينا  
يا أرفع الناس عند الله منزلة متى نرى السيف مسلولاً ليشفينا

ومن أكثر الشعراء الذين وظفوا النداء بصيغته حسن حسنى الطويرانى ، حيث تضم نونيته الأولى ( ٢٣ ) أسلوبا للنداء ، وأكثرها الصيغة الموجهة للمحبة تعديدا لصفاتها :

- ويا حبيباً بحكم القلب يملكنا .

- ويا منى العين كم فزنا بقرتها .

- ويا حبيباً قضينا من بشاشته .

والصيغة نفسها فى نونيته الثانية ، مخاطبا السلطان :

مولاى لازلت بالإقبال محتكماً تحمي بأحكامك الأوطان والدينا

\*\*\*

لقد نجحت النونية فى عبور الزمن ، مشكلة رافدا من روافد الوعى الإنسانى الأصيل فى مساهمته الفعالة نحو تشكيل الوعى الإبداعى الذى خرج بالنونية من كونها تجربة خاصة إلى كونها تجربة عامة أخذت طريقها إلى أفق أوسع من آفاق المعرفة الإنسانية الباحثة دوما عن التحديث : " ولاشك أن أكثر الظواهر الشعرية حديثة هى تحولات التجربة من الخصوصية والعموم إلى طابع حضارى ، على معنى أن الوعى الإبداعى يتشكل بفعل مجموعة من الروافد الثقافية المتنوعة . ولا شك - أيضا - أن أكثر المبدعين أصالة من كان تكوينه ثائما على كم غير قليل من رواسب الأجيال السابقة ، أو من روافد التيارات المعاصرة " (٤٠) .

**هوامش وإشارات :**

- ١ - هارولد بلوم : قلق التأثر ، نظرية في الشعر ، ترجمة : د. عابد إسماعيل ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٨ ، ص ٢٥ .
- ٢ - إشارة لما كان يدور في سوق عكاظ في الجاهلية ، ممثلاً الشكل الأول لتنافس الشعراء .
- ٣ - ينتخب كل فريق من المتنازلين فارساً أو اثنين للنزال تحت راية القبيلة أو للدفاع عن اسم القومية التي ينتمي إليها كل منهم ، وهي واحدة من سمات الحياة الحربية في القرون الوسطى .
- ٤ - يضاف عمل الشاعر اللاحق هنا إلى عمل دارسي الأدب الذين يعملون على دراسة حياة الشاعر مذكرين بتفاصيلها وظروفها ومدى تأثيره بالآخرين ، أو تأثيره فيهم ، فاتحين زاوية جديدة لحياته بعد موته .
- ٥ - ضربنا المثاليين للإشارة للتتالي الزمنى من ناحية ، ولتأكيد فكرة المعارضة بإعادة البناء تتواصل عبر المساحات الزمنية المتباعدة من ناحية أخرى ، فقد عارض شوقي البحتري في سينيته وابن زيدون في نونيته ، وعارض طوقان شوقياً في قصيدته الساخرة التي مطلعها :
- شوقى يقول ومادى بمصيبتى      قف للمعلم وفه التبجيلا  
اقعد فديتك هل يكون مجبلاً      من كان للنشاء الصغار خليلا
- ٦ - تتم عملية المعرفة وفق مبررات لها وجاهاتها ويكفى الإشارة لمسألة أمن اللبس فهناك نصوص شعرية قد تلتبس بكثير من المعانى ، عندها يكون التعرف إلى حياة الآخر سبيلاً له أهميته لأمن اللبس ، كما أنها تثير أسئلة لها أهميتها ودورها في الربط بين النصين ومن ثم إنتاج النص الجديد لدلالاته .
- ٧ - انظر : د. شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ، دار المعارف ، ط ٧ ، د. ت ، ص ٧٣ .
- ٨ - انظر : السابق نفسه .
- ٩ - د. طه وادى : شعر شوقى الغنائى .. والمسرحى ، القاهرة ، دار المعارف ط ٢ ، ص ٧٠ .
- ١٠ - تغيب القصيدة عن طبقات ديوان ابن زيدون وعن متناول يد دارسيه ، انفرد عبد الواحد المراكشى بإيرادها في " المعجب في تلخيص أخبار المغرب " ، و أثبتتها على عبد العظيم فى تحقيقه للديوان ، وغابت عن طبعة بيروت ، انظر :
- ديوان ابن زيدون ورسائله : شرح وتحقيق : على عبد العظيم ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ص ١٦٢ .
- ديوان ابن زيدون : شرح وتحقيق كرم البستانى ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ .
- ١١ - صلاح الدين الصفدى : الوافى بالوفيات .
- وانظر: أحمد بن محمد المقرئ التلمسانى : نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، تحقيق : د. إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٨ ، ج ٣ ، ص ٥٣ .
- ١٢ - غرسيه غومس : الشعر الأندلسى ، بحث فى تطوره وخصائصه ، ترجمة : د. حسين مؤنس ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ط ٣ ، ١٩٦٩ ، ص .
- ١٣ - د. مختار الوكيل : ابن زيدون ومعارضوه ، مجلة الكتاب ، عدد خاص بالذكرى الألفية لميلاد ابن زيدون ، اتحاد المؤلفين والكتاب العراقيين ، بغداد ، ١٩٧٥ ع ١١ ، ١٢ ص ١١٧ .
- استواء الضوء وانكساره-----مجلة الشعر ( العدد ١٢٢ ) صيف ٢٠٠٦

وقد تخيرنا ثلاث مقولات تمثل شهادات معبرة عن فترات زمنية من الأقدم للأحدث تأكيداً لما نالته النونية من شهرة عابرة للزمن .

<sup>١٤</sup> - محمد الهادي الطرابلسي : **خصائص الأسلوب في الشوقيات** ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٩٦ ، ص ٢٣٩ وما بعدها ، حيث يناقش معارضات شوقي ويرى أنها ليست مجرد إعادة صياغة لنص قديم كما أنها لم تكن وسيلة اتخذها شوقي لامتحان قدراته على النظم .

<sup>١٥</sup> - السابق ص ٢٦٢ . ، والطرابلسي هنا يخالف د. محمود على مكي الذي يلوم على شوقي لجوئه للمعارضة في مرحلة النضج ، وأن شوقي كان أجدر به أن يفعل ما فعله البارودي عندما لجأ للمعارضات في باكر علاقته بالشعر وتوقف عنها في مرحلة النضج ، يقول الدكتور مكي : " على أن الغريب والجدير بالتسجيل حقا هو أن ظاهرة المعارضة عند شوقي تبدو أوضح وأجلى وأكثر استنثاراً بملكته الشعرية في سنوات نضجه واكتمال شاعريته ، وهنا نرى الفرق بينه وبين البارودي الذي بدأ معارضا للشعراء القدماء ، ثم مضى بعد ذلك يشق طريقاً لنفسه ، مطمئناً إلى ما أحسن هضمه وتمثله من الشعر القديم أما شوقي ، فالغريب هو أنه كلما تقدمت به السن والتجربة ، وارتفعت مكانته ازداد غراماً بالمعارضة متوهماً في نفسه التفوق على من يعارضهم من الشعراء السابقين " .

- انظر : د. محمود على مكي : **الأندلس في شعر شوقي ونثره** ، مجلة فصول ، مج ٣ ، ع ١ ، أكتوبر ١٩٨٢ . ص ٢٠٩ .

<sup>١٦</sup> - محمد الهادي الطرابلسي : **معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة** ، مجلة فصول ، مج ٣ ، ع ١ ، أكتوبر ١٩٨٢ ص ٨٩ .

<sup>١٧</sup> - **والمُخَمَّسُ من الشُّعْرِ** : ما كان على خمسة أجزاء ، وليس ذلك في وضع العَرُوض . وقال أبو إسحق : إذا اختلطت القوافي ، فهو المُخَمَّسُ . وشيء مُخَمَّسٌ أي له خمسة أركان .

<sup>١٨</sup> - كما في قصيدة ابن حبيش اللخمي ، وقد نظم تسديسا للنونية .

<sup>١٩</sup> - اعتمدنا في تدقيق النصوص وضبطها على "الموسوعة الشعرية" الالكترونية ، الإصدار الثالث ، المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، ٢٠٠٤ وموقعها على الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت) :

www.cultural.org.re

<sup>٢٠</sup> - يوردها ابن بسام في الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة .

<sup>٢١</sup> - يقول المقرئ التلمساني :

ومن أغرب ماوقفت عليه موشحة لابن الوكيل دخل فيها على أعجاز نونية ابن زيدون ، وهي

غدا منادينا محكماً فينا يقضي علينا الأسي لولا تأسينا

انظر : **نفح الطيب** ج ١ ص ٧٥ .

<sup>٢٢</sup> - على عبد العظيم : **آثار ابن زيدون في الأدب العربي** ، مجلة الكتاب ، ص ٣٦٦ .



<sup>٢٣</sup> - يمكن العودة للعدد الخاص من مجلة " الكتاب " الصادرة عن اتحاد المؤلفين والكتاب العراقيين الذى تضمن أعمال مهرجان ابن زيدون احتفالاً بالذكرى الألفية لميلاده المنعقد فى الرباط ١٥-٢٢ تشرين ثانى ١٩٧٥ .

كما تعد مؤسسة البابطين للإبداع الشعري لعقد دورتها القادمة ( أكتوبر ٢٠٠٤ ) باسم ابن زيدون فى أسبانيا وقد كلفت مجموعة من الباحثين العرب والأجانب لدراسة ابن زيدون مغطية الكثير من جوانب حياته وشعره .

<sup>٢٤</sup> - بيانها كما يلى :

| العدد | البحر        | المطلع   |
|-------|--------------|--|
| ٥١    | البيسيط      | أضحى التَّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدَانِيَا وَنَابَ عَن طَيْبِ لُقْيَانَا نَجَافِيَا                   |
| ١٥    | البيسيط      | هَلْ رَاكِبٌ ذَاهِبٌ عَنْهُمْ يُحْيِيَنِي إِذْ لَا كِتَابَ يُؤَافِيَنِي فَيُحْيِيَنِي                |
| ١٠    | البيسيط      | هَلْ تَذَكُرُونَ غَرِيبَا عَادَهُ شَجْنٌ مِنْ ذَكَرِكُمْ وَجَفَا أَجْفَانَهُ الْوَسْنُ               |
| ٦     | البيسيط      | أَمَّا رِضَاكَ فَعَلِقْتُ مَا لَهُ ثَمَنٌ لَوْ كَانَ سَامَحْنِي فِي وَصْلِهِ الزَّمَنُ               |
| ٦     | البيسيط      | جَارَيْتَنِي عَن ثَمَادِي الْوَصْلِ هَجْرَانَا وَعَن ثَمَادِي الْأَسَى وَالشَّوْقِ سُلُوانَا         |
| ٥     | البيسيط      | عَاوَدْتُ ذِكْرَى الْهَوَى مِنْ بَعْدِ نِسْيَانٍ وَأَسْتَحَدَّثْتُ الْقَلْبُ شَوْقاً بَعْدَ سُلُوانٍ |
| ١٣    | مجزوء الرمل  | وَصَحَّ الْحَقُّ الْمُبِينُ وَتَفَى الشَّكُّ الْيَقِينُ  |
| ١٢    | مجزوء الرمل  | لَا إِفْتِنَانٌ كَإِفْتِنَانِي فِي حُلَى الظَّرْفِ الْحِسَانِ  |
| ٩     | مجزوء الرمل  | يَا غَزَالاً جُمِعَتْ فِيهِ مِنْ الْحُسْنِ فُنُونُ   |
| ٧     | مجزوء الخفيف | يَا غَزَالاً أَصَارَنِي مَوْثِقاً فِي يَدِ الْمَحَنِ   |
| ٥     | مجزوء الخفيف | خُنْتُ عَهْدِي وَلَمْ أَخُنْ بَعْتُ وَدِّي بِلَا ثَمَنِ  |
| ٥     | الكامل       | أَرْحَصْتَنِي مِنْ بَعْدِ مَا أَعْلَيْتَنِي وَحَطَّطْتَنِي وَلَطَّالَمَا أَعْلَيْتَنِي               |
| ٤     | الكامل       | إِنْ سَاءَ فِعْلُكَ بِي فَمَا ذَنْبِي أَنَا حَسْبُ الْمُئِمِّ أَنَّهُ قَدْ أَحْسَنَا                 |
| ٥     | الوافر       | ثَقِي بِي يَا مُعَدِّبَتِي فَأَيُّ سَاحَقُظْ فَبِكَ مَا ضَيَّعَتْ مِيِّي                             |
| ٣     | الخفيف       | لَوْ ثَرَكْنَا بِأَنْ نَعُودَكَ عُدْنَا وَقَضِينَا الَّذِي عَلَيْنَا وَزَدْنَا                       |

<sup>٢٥</sup> - تدخلت مجموعة من العوامل المؤثرة فى اختفاء النونية الصغرى وتوارىها عن عيون الدارسين والمتلقين للشعر العربى :

- ما أصابته النونية الكبرى من الشهرة لطولها وما تضمنته من معانٍ وصور .

- تفاعل الشعراء بعد ابن زيدون بها مما منحها مساحة من الزمن جعلها تحيا في الثقافة العربية عبر مختلف البلدان والمواهب الشعرية ، يضاف لهذا عبورها مساحة الوطن العربي لتحيا في المهجر العربي على يد شعرائه من مثل شكر الله الجر ، وأبي الفضل الوليد .
- سقوط النونية الصغرى من معظم طبعات ديوان ابن زيدون قبل أن يثبتها على عبد العظيم في تحقيقه للديوان مما كان له أكبر الأثر في عدم الانتباه لها .

<sup>٢٦</sup> - يورد العماد الأصفهاني في الخريدة قصيدة الشاعر الأندلسي ابن الواضح المرسي المعروف بالبقيرة المتوفى في ريعان شبابه سنة ٥٤٢ هـ ( بعد موت ابن زيدون بتسع وسبعين عاما ) ، ومطلعها :

هل تذكرون غريباً عادته طرب      من ذكركم وجفا أجفانه الوسن  
أخفى لواعجه والدمع يفضحها      فقد تساوى لديه السر والعلن

والقصيدة ( ١١ بيتا ) تنتهي ببيت المتنبي نفسه الذي ضمنه ابن زيدون قصيدته ، يقول ابن الواضح :

قد أفردته الليالي عن أحبته      فبات يشدوكم مما جنى الزمن  
"بمّ التعلل؟ لا أهل ولا وطن      ولا نديم ولا كأس ولا سكن

<sup>٢٧</sup> - الضحى أول النهار أو كله ، ومن المجاز: ضحى عن الأمر و عشى عنه إذا تأنى عنه اتأد ولم يعجل إليه. وأضحى عن الأمر: بعد عنه. والقطا تضحى عن الماء. ومن المجاز: ضحى عن الأمر وعشى عنه وأضحى عن الأمر: بعد عنه. والقطا تضحى عن الماء. وأنشدني بيت شعر ليس فيه حلاوة ولا ضحاء أي ليس بواضح المعنى.

انظر : لسان العرب : مادة ( ضحو ) .

<sup>٢٨</sup> - تتبعنا البيت في مصادر متعددة ، فوجدناه متنقلا عن موضعه في كل مرة :

١- يورده المراكشي في الترتيب التالي:

إنا قرأنا الأسي يوم النوى سوراً      مكتوبة وأخذنا الصبر تلقينا  
إن كان قد عز في الدنيا اللقاء ففي      مواقف الحشر نلناكم ويكفينا  
أما هواك فلم نعدل بمنهله      شرباً وإن كان يروينا فيظمينا

- انظر : عبد الواحد المراكشي : المعجب في تلخيص أخبار المغرب ، تحقيق : محمد سعيد العريان ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة، ط ١ ، ١٩٦٣ هـ ص ١٠٩ .

٢- يورده على عبد العظيم تاليا لقوله :

يا جنة الخلد أبلدنا بسدرتها      والكوتر العذب زقوماً وغسلينا

ويعلق بقوله " لم يرد البيت في الديوان ، وقد أثبتناه عن القلائد ، وإن كان موضعه في القلائد بعد البيت : ( كأننا لم نبت ... ) وقد أثبتناه هنا لمناسبته للمقام " .

- انظر : على عبد العظيم : ديوان ابن زيدون ورسائله ، ص ١٤٦ .

ونرى أن البيت مناسب في موضعه لختم النونية لتكون هكذا :

عليك منّا سلامٌ الله ما بقيت      صابئةً بك نخفيها فنخفيها

استواء الضوء وانكساره-----مجلة الشعر ( العدد ١٢٢ ) صيف ٢٠٠٦

إِنْ كَانَ قَدْ عَزَّ فِي الدُّنْيَا اللِّقَاءُ ففِي مَوَاقِفِ الحَشْرِ نَلْقَاكُمْ وَيَكْفِينَا .

خاصة وأن هذه الطبعة من الديوان تثبت النهاية التي جاءت في القلائد ، والمعجب ( يكفينا ) فيكون فعل الكفاية في النهاية ختاماً مناسباً دون غيره .

٣- لم يورده المقرئ في نفع الطيب عند إيراده للنونية .

انظر : المقرئ : نفع الطيب ج ٣ ص ٢٧٩ .

٤- يورده كرم البستاني تالياً لقوله :

كَأَنَّنا لَمْ نَبْتَ وَالْوَصْلُ ثَالِثُنا وَالسَّعْدُ قَدْ عَضَّ مِنْ أَجْفَانِ وَاشِينَا

بتبديل ويكفينا في نهاية البيت إلى وتلقونا :

إِنْ كَانَ قَدْ عَزَّ فِي الدُّنْيَا اللِّقَاءُ بِكُمْ فِي مَوْقِفِ الحَشْرِ نَلْقَاكُمْ وَتَلْقَوْنَا

- انظر : كرم البستاني : ديوان ابن زيدون ص ١٢ .

والمدقق في البيت بروايتيه يكتشف دقة رواية على عبد العظيم عن نظيرتها من ثلاث زوايا :

الأولى : مناسبتها لقواعد النحو حيث الفاء في قوله " ففي مواقف الحشر " واقعة في جواب إن

الشرطية .

الثانية: شبه الجملة في الرواية الثانية ( بكم ) تعد حشواً في موضعها فاللقاء - دون التخصيص

يشبه الجملة - مفهوم من السياق ، ولا حاجة للمتلقى لأن يحدد الشاعر وجهته .

الثالثة : جملة العطف في نهاية البيت لا حاجة للمعنى بها أيضاً فالشاعر يطمح للقاء من ناحيته ،

ويكتشف عن كون عاطفته أقوى ، وشوقه أشد من محبوبته لذا هو لا يراهن على رغبتها

في لقائه ، لأنها لو أرادت ذلك لسعت إليه ولكنها دفعته إلى اليأس من اللقاء في الحياة

ليطلبه في الآخرة وليبدل من زاوية أخرى على بقاء حبه وخلوده بعد الموت ، وأن الموت

لن يغير موقفه .

٥- تتفق الموسوعة الشعرية الالكترونية مع البستاني في الترتيب .

٢٩ - تعد صورة الطائر الذي يتوحد معه الشاعر العربي ، ويقوم بدور المثير للذكرى من الصور

المتكررة في التراث العربي الشعري ، تتعدد صيغها بين : الطائر - الوراق - حمامة الأيك ، ولكنها من

الكثرة ( وخاصة في الشعر العربي الأندلسي ) بحيث تسترعى الانتباه ، وقد توقعنا لديها في دراسة سابقة

: " النص ومرجعية الصورة ، طائر الأيك نموذجاً " .

ويكفي في هذا السياق أن نسوق أدلة متنوعة معبرة عن العصور والبيئات الشعرية العربية المختلفة :

- رُوبَةُ الثعلبي : يُهَيِّجُنِي لِذِكْرِي آلِ لَيْلَى حَمَامُ الأَيْكِ مَا تَضَعُ الغُصُونَا .
- عنتره : يَا طَائِرَ البَانِ قَدْ هَيَّجْتَ أَشْجَانِي وَزَدَدْتَنِي طَرَباً يَا طَائِرَ البَانِ .
- جران العود : وَذَكَرْتَنِي الصَّبَا بَعْدَ التَّنَاهِي حَمَامَةٌ أَيْكَةٍ تَدْعُو الحَمَامَا .
- عروة بن حزام : فَنُوحِي يَا حَمَامَةَ بَطْنِ وَجٍّ فَقَدْ هَيَّجْتَ مَشْتاقاً حَزِينَا .
- مجنون ليلى : أَظَلُّ بِحُزْنٍ إِنْ تَعَنَّتِ حَمَامَةٌ مِنْ الوُرُقِ مِطْرَابُ العَشِيِّ بِكُورُ .
- أبو فراس الحمداني : أَقُولُ وَقَدْ نَاحَتْ بِرُفْيِ حَمَامَةٌ أَيَا جَارَتَا هَلْ تَشْعُرِينَ بِحَالِي .

- الأبيوردي : شَتَان ما وَجَدِي وَوَجَدُ حَمَامَةً تُبْدِي الصَّبَابَةَ فِي الحَنِينِ وَأَكْتُمُ .
  - ابن هانئ الأندلسي: ومارَ اعني إلا ابنُ ورقاءَ هاتِفٌ بعينيهِ جَمْرٌ من ضلوعي مشبوب .
  - أحمد شوقي : يا نائِحَ الطلحِ أشباهَ عوادينا نَشجى لُواديكَ أم نَأسى لُوادينا .
- ٣٠ - لا يغيب بالطبع طبيعة الأندلس حيث حضور الطائر في النص الشعري امتداد لحضوره الواقعي ، لذا تتكرر الصورة عند كل شعراء المغرب والأندلس من مثل : " ابن الأبار - ابن الزقاق البلنسي - ابن بقي القرطبي - ابن الصباغ الجذامي - ابن اللبانة الداني - ابن حمديس - ابن خفاجة - ابن زمرك - ابن لبال الشريشي - ابن هانئ الأندلسي - الرصافي البلنسي - العفيف التلمساني - أمية الداني - حازم القرطاجني - سهل الغرناطي - صفوان بن إدريس التجيبي - علي الحصري القيرواني - علي بن منصور الشياظمي - لسان الدين بن الخطيب - محمد بن علي الوجدى الغماد " .
- وهي مساحة من الشعراء تستوعب الكثير من صيغ الصورة ، منها :
- حمامة : ابن هانئ الصغير :
- وأعلنتُ أشواقي وناحتُ حمامةً فلم أدر حقاً أيُّنا العاشقُ العُدري.
- ورقاء : حازم القرطاجني :
- وكلَّ غيورٍ لا يزال يروغُهُ تنسُمُ روضٍ أو ترثُمُ ورقاء.
- حمامة الأيك : ابن حمديس :
- حمامة الأيك أبيني لنا من أين للعجماء نُطقُ البيان .
- الورقاء : ابن الأبار :
- رَاحَتَ بها الورِّقاءُ نُسَمِعُ شدوها وَعَدتْ تُرَجِّعُ نوحها وبكاءها
- ٣١ - يسلط الدكتور ممدوح حقي أضواء التحليل النفسى على شخصية ابن زيدون فيخلص إلى نتائج تؤكد ما ذهبنا إليه ، فهو متأنق ، محب للعظمة ، والتفاخر ، والتعالى .
- انظر : د. ممدوح حقي : ابن زيدون تحت أضواء التحليل النفسى ، مجلة الكتاب ، ص ١٣٢ وما بعدها .
- ٣٢ - انظر : عباس حسن : النحو الوافى ، دار المعارف، القاهرة ، ط ١١ ، ج ٢ ، ص ٢٣٧ ، وما بعدها .
- ٣٣ - السابق نفسه .
- ٣٤ - جاء فى لسان العرب :
- والهَفُّو: الدَّهَابُ فِي الهَوَاءِ وَهَفَا الشَّيْءُ فِي الهَوَاءِ: ذَهَبَ. وَهَفَّتِ الصُّوفَةُ فِي الهَوَاءِ تَهْفُو.
  - وَهَفَا الفُؤَادُ: ذَهَبَ فِي أثرِ الشَّيْءِ وَطَرَبَ .
  - والهَفُّو: الجُوعُ. وَرَجُلٌ هَافٍ: جَائِعٌ. وَفُلَانٌ جَائِعٌ يَهْفُو فُؤَادَهُ أَي يَخْفِقُ.

- ٣٥ - د. مختار الوكيل : ابن زيدون ومعارضوه ، ص ١١٧ .
- ٣٦ - لم يكن ابن زيدون منتميا تمام الانتماء لقرطبة وآل جهور ، فقد انتقل للمعسكر الآخر ، معسكر أشبيلية ، وحاكمها ابن عباد الذى قلده الوزارة ، وأظهر له الولاء .
- انظر : عبد الواحد المراكشى : المعجب فى تلخيص أخبار المغرب ، ج ١ ، ص ٦٣ .
- ٣٧ - د. طه وادى : شعر شوقى الغنائى .. والمسرحى ص ١٣ .
- ٣٨ - ناصر الدين الأسد : عناصر التراث فى شعر شوقى ، مجلة فصول ، مج ٣ ، ع ١ ، أكتوبر ١٩٨٢ ، ص ٣٠ .
- ٣٩ - د. سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن : ثلاث نونيات فى الحنين للأوطان ، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ، جامعة الكويت ، الرسالة ١٨٤ ، الحولية الثانية والعشرون ٢٠٠١ ، ص ٥٩ .
- ٤٠ - انظر : د. شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ، ص ٧٣ .
- ٤١ - لا يفوتنا عنوان نونية شوقى ( الأندلسية ) ، وإنما أرجأنا الحديث عنها إلى قسم آخر تشكل فيه نوعا مغايرا عن هذا النوع من علاقة النص بالمكان .
- ٤٢ - ديوان الجارم ، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية ط ٣ ، ١٩٩٧ ، ص ١٥١ .
- ٤٣ - يتكرر اسم برفين فى كثير من قصائد الشاعر ، من ذلك قوله :  
فغدا وبات الشيخ فى أوراده برفين يا برفين يا برفين
- ٤٤ - مدينة لبنانية " اسمها مركب مزجى من كلمتين : " بكا " أى المحلة أو المدينة ، و " سين " ومعناها الشمس ، فهى إذا " مدينة الشمس " نسبة إلى الهيكل نسبة إلى الهيكل الذى بناه فيها أهل صيدون من الفينيقيين الذين اتخذوا عبادة الشمس عن فراغة مصر فى عهد ما قبل التاريخ ... "
- انظر : بولس غانم : ديوان الوفاء ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ١٣٨ .
- ٤٥ - ميشا : جبل عال ببكاسين .
- ٤٦ - ، كتب الشاعر قصيدته وقت اشتعال الحرب العالمية الثانية ، والعرب نيام ، وصدى لمطالبة مؤتمر الخريجين بتقرير المصير .
- ٤٧ - انظر : د. عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها ، دار الفكر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٠ ، ج ١ ، ص ٣٦٢ .
- ٤٨ - ينظر د. زكى مبارك لنائح الطلح بوصفه طائرا ، تميل د. سعاد عبد الوهاب إلى أن النداء فى مستهل القصيدة موجه لابن زيدون ، وهو تفسير يناقضه ما يرد فى البيت السادس من النونية ، يقول شوقى :

فَإِنَّ الْجِنْسُ يَا ابْنَ الطَّلْحِ فَرَّقَنَا      إِنَّ الْمَصَائِبَ يَجْمَعَنَّ الْمُصَابِينَا

إشارة إلى الاختلاف القائم بين الشاعر والطائر ، واجتماعهما فى المصائب .

راجع : - د. زكى مبارك : الموازنة بين الشعراء ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ،

١٩٦٨ ، ص ٣٧٠ .

- د. سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن : ثلاث نونيات فى الحنين للأوطان ، ص ٦٤ .

استواء الضوء وانكساره-----مجلة الشعر ( العدد ١٢٢ ) صيف ٢٠٠٦

٤٩ - د. زكى مبارك : الموازنة بين الشعراء ، ص ٣٧٣ .

٥٠ - تتكرر الجمل الحوارية المشعرة بالملاحاة المتخيلة فى نصوص شوقى الأندلسية ، ومن أشهرها قوله فى السينية :

وَطَنِي لَوْ شَغَلْتُ بِالْخُلْدِ عَنْهُ نَازَعْتِي إِلَيْهِ فِي الْخُلْدِ نَفْسِي

احتراسا من الملاحاة نفسها بمعنى أنك فى الأندلس جنة الطبيعة الأوربية ، ولكن العاشق وطنه ، لا ينشغل عنه ولو بالجنة .

٥١ - د. محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة فى الشعر العربى ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ط ١٩٩٠ ،

ص ٢٢ .

٥٢ - صيغة النداء هنا متكررة فى التراث العربى شعره ونثره ، وتعتمد على حذف المنادى ، لعدم جواز دخول أداة النداء على الحرف لبيت .

٥٣ - د. زكى مبارك : الموازنة بين الشعراء ص ٣٧٥ .

٥٤ - د. محمد عبد المطلب : هكذا تكلم النص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ص

٥١ .