المجلد السابع والعشرون للعام ٢٠٢٣م
حولية كلية اللغة العربية للبنين بجرجا

القراءة المعرفية منطلقاً للقراءة الجمالية
قصيدة وصف الجبل لابن خفاجة أنموذجاً

Cognitive reading as a starting point for aesthetic reading, A poem describing the mountain by Ibn Khafajah as a model

إعداد

أحمد إبراهيم سالم العدوان

أستاذ ،قسم اللغة العربية وآدابها، كلية السلط للعلوم الإنسانية، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن

نزيه عبد الكريم إعلاوي

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية السلط للعلوم الإنسانية، جامعة البلقاء التطبيقية

رائد جميل عكاشة

أستاذ مشارك، قسم اللغة وآدابها، كلية الآداب جامعة الإسراء الخاصة (سابقًا)

الجزء الثاني (إصدار يونيو ٢٠٢٣م)

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/٢٠٢٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

القراءة المعرفية منطلقًا للقراءة الجمالية
قصيدة وصف الجبل لابن خفاجة أنموذجًا

أحمد إبراهيم سالم العدوان

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية السلط للعلوم الإنسانية، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن

البريد الإلكتروني : Dr.ahmadadwan68@yahoo.com

نزيه عبد الكريم إعلاوي

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية السلط للعلوم الإنسانية، جامعة البلقاء التطبيقية

رائد جميل عكاشة

قسم اللغة وآدابها، كلية الآداب جامعة الإسراء الخاصة (سابقًا)

الملخص

ينطلق هذا البحث من أن هناك بنى معرفية وفلسفية عميقة يستلهمها كل فن راق ويستمد منها رؤاه . فالجبل في قصيدة ابن خفاجة هو إنسان له رؤيته للكون والإله والحياة؛ إنه الشاعر نفسه، الذي عبر من خلال عنصر ملهم من عناصر الطبيعة عن هذه الرؤية تعبيرا فنيا جماليا تمثل بقصيدة مفعمة بالأفكار والرؤى. ويمثل هذا البحث محاولة للكشف عن المنظومة المعرفية العميقة التي استند إليها الشاعر في إبداعه لقصيدته، من خلال النظر في مآلات ومنابع ما ظهر في القصيدة من أفكار. وذلك استنادا إلى المنهج التفكيكي. والمقصود بالتفكيكي في هذا المقام فصل العناصر الأساسية في بناء ما بعضها عن بعض، بهدف اكتشاف البنية الكامنة لأي نظام فكري أو فلسفي أو أدبي، واكتشاف نقاط الضعف والقوة فيه، وإعادة صياغته صياغة جديدة تتجاوز نقاط الضعف فيه، فهو أداة منهجية تحليلية، لذا عادة ما يقترن بمصطلح آخر هو التركيب أو إعادة التركيب؛ أي عملية تأسيس معرفية تقوم على الاجتهاد.

الكلمات المفتاحية: المعرفية، الجمالية، الجبل، الطبيعة، ابن خفاجة.

Cognitive reading as a starting point for aesthetic reading, A poem describing the mountain by Ibn Khafajah as a model

Ahmed Ibrahim Salem Al-Adwan
Department of Arabic Language and Literature, Al-Salt College for Humanities, Al-Balqa Applied University, Jordan
Nazih Abdel-Karim Elawi
Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Al-Salt College for Humanities, Al-Balqa Applied University
Raed Jamil Okasha
Associate Professor, Department of Language and Literature, Faculty of Arts, Al-Israa Private University (formerly)

Abstract

This research stems from the fact that there are deep cognitive and philosophical structures that every fine art draws inspiration from and derives its visions from. The mountain in Ibn Khafajah's poem is a person who has a vision of the universe, God, and life. It is the poet himself, who expressed this vision through an inspiring element of nature in an aesthetic artistic expression represented by a poem full of ideas and visions. This research represents an attempt to reveal the deep knowledge system upon which the poet relied in his creation of his poem, by examining the implications and sources of the ideas that appeared in the poem. This is based on the decomposition method. What is meant by decomposition in this regard is to separate the basic elements in a building from each other, with the aim of discovering the underlying structure of any intellectual, philosophical or literary system, discovering its weaknesses and strengths, and reformulating it in a new formulation that exceeds its weaknesses. It is an analytical methodological tool, so it is usually combined with another term; synthesis or recombination, which is knowledge establishing process based on diligence.

Keywords: Cognitive, aesthetic, mountain, nature, Ibn Khafajah .

بسم الله الرحمن الرحيم

ابن خفاجة (٤٥٠هـ -٥٣٣ هـ)

أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله بن خفاجة الأندلسي، واحدا من أكبر شعراء الأندلس، ولد ببلدة شَقْر، ويطلق عليها وصف جزيرة لإحاطة ماء النهر بها، وهي من أعمال بلنسية كما يشير المقّري في نفح الطيب، ويبدو أنها كانت تتمتع بجمال أخّاذ أسر لب ابن خفاجة وكان له أثر كبير في شعره[١] . عاش في ظل ملوك الطوائف في عصر دولة المرابطين . ولد لأسرة موسرة مما أتاح له الانشغال بموهبته في الكتابة والشعر، ولم يعرف عنه التعرّض للملوك مادحا لأجل العطاء، فقد كان عفيف النفس لا يتكسب بشعره [٢] .

انفرد ابن خفاجة بشخصية مميزة فكان له نظرته الخاصة تجاه الحياة، وقد عزف عن الزواج، وعاش في مقتبل عمره حياة مفعمة بالإقبال على اللهو والملذات ؛ ظهر أثر هذه الحياة اللاهية في شعره مقترنا بما للطبيعة التي عاش فيها من حسن وجمال، وقد كان شعره في المرحلة الأولى من حياته يفيض سرورا وفرحا وحيوية ومجونا[٣] .

---

(١) انظرالمقري، نفح الطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٨٩، ج١، ص١٦٥.

(٢) انظر الداية، محمد رضوان، ابن خفاجة، الذخائر،ط١، دار قتيبة، ١٩٨٢،ص٢٧ .

(٣) انظر ابن خاقان، قلائد العقيان،تحقيق حسين يوسف، ط١، دار المنار،١٩٨٩، ص٧٣٩-٧٤٠.

(٤) انظر ابن خاقان، المصدر نفسه ص٧٤٠ .

(٥) انظر المقري، نفح الطيب، ج٣،ص٤٨٨ .

ومع تقدمه في السن أقلع ابن خفاجة عن مجونه ولهوه، ومال إلى التأمل والنسك والعبادة، فأخذ يقرض الأشعار في التوبة والعظة والاعتبار [٤] .

يعد ابن خفاجة شاعر الطبيعة الأكبر في الأندلس، وقد كان وصف الطبيعة ملمحا من أهم ملامح الشعر الأندلسي، ومسارا عريضا من مساراته، حاز ابن خفاجة فيه مرتبة متقدمة بين شعراء الأندلس فأطلقت عليه الألقاب التي تدل على أن له اليد العليا بين شعراء الأندلس فيه، من مثل : "الجنّان" و "الصنوبري" ...[٥] .

وصف الجبل لابن خفاجة

بِعَيشِكَ هَلْ تَدْرِي أَهُوجُ الْجَنائِبِ تَخُبُّ بِرَحْلي أَمْ ظُهورُ النّجَائِبِ[١]
فَما لُحْتُ في أُولىَ المَشارِقِ كَوْكَباً فأَشْرَقْتُ حَتى جُبْتُ أُخرَى المَغارِبِ
وَحيداً تَهاداني الفَيافي فأَجْتَلي وُجوهَ الْمَنايا في قِناعِ الغَياهِبِ
ولا جارَ إلا مِن حُسَامٍ مُصَمِّمٍ وَلا دارَ إلاّ في قُتُودِ الرِّكَائِبِ
ولا أُنْسَ إلاّ أنْ أُضاحِكَ ساعةً ثُغُورَ الأماني في وُجُوهِ الْمَطالِبِ
ولَيلٍ إذا ما قُلْتُ قَدْ بَادَ فانْقَضَى تَكَشّفَ عَنْ وَعْدٍ مِنَ الظَّنِّ كاذِبِ
سَحَبْتُ الدَّيَاجي فيهِ سودَ ذَوائِبٍ لأعْتَنِقَ الآمَالَ بِيضَ تَرائِبِ
فَمَزّقْتُ جَيبَ اللّيلِ عَنْ شَخْصِأَطْلَس تطلع وَضّاحِ الْمَضاحِكِ قاطِبِ
رَأَيْتُ بِهِ قِطْعاً مِنَ الْفَجْرِ أغْبَشاً تأمل عَنْ نَجْمٍ تَوَقّد ثاقِبِ
وأرْعَنَ طمّاحِ الذّؤَابَةِ بَاذِخٍ يُطاوِلُ أَعْنانَ السّماءِ بِغَارِبِ
يَسُدُّ مَهَبَّ الرّيحِ عَنْ كُلِّ وِجْهَةٍ وَيَزْحمُ لَيلاً شُهْبَهُ بِالْمَنَاكِبِ
وَقورٍ عَلَى ظَهْرِ الْفَلاةِ كَأَنّه طِوَالَ الليالي مُفْكِرٌ فِي الْعَواقِبِ
يَلُوثُ عَلَيهِ الْغَيمُ سُودَ عَمائِمٍ لَها مِنْ وَمِيضِ الْبَرْقِ حُمْرُ ذَوائِبِ

(١) ديوان ابن خفاجة، تحقيق عمر الطباع، قصيدة رقم ٤٤، ص٧٨.

أَصَخْتُ إلَيهِ وَهْوَ أخْـرَسُ صَـامِتٌ ... فَحَدَّثَنِي لَيـلَ السـرى بَالْعَجائِـبِ
وَقَالَ: ألا كَـمْ كُنْـتُ مَلْجَـأَ فَاتِـكٍ ... وَمَـوطِنَ أَوّاهٍ تَبَتَّـلَ تَائِـبِ
وَكَمْ مَرّ بِي مِـنْ مُـدْلِجٍ وَمُـؤَوِّبٍ ... وَقَالَ بِظِلّـي مِـنْ مَطِـيٍّ وَرَاكِـبِ
وَلاطَمَ مِنْ نُكْـبِ الرِّيـاحِ مَعَـاطِفِي ... وَزَاحَمَ مِن خُضْرِ الْبِحَـارِ جَـوَانِبِي
فَمَا كانَ إلا أَنْ طَوَتْهُمْ يَـدُ الـرّدَى ... وَطارَتْ بِهِم ريحُ النَّوَى والنّوائِـبِ
فَمَا خَفْقُ أَيكِي غَيرَ رَجْفَـةِ أَضْـلُعٍ ... وَلا نَوحُ وُرْقِي غَيْرَ صَرخَةِ نَـادِبِ
وَمَا غَيِّضَ السُّلْوَانُ دَمْعِـي وَإِنّمَـا ... نَزَفْتُ دُمُوعي في فِرَاقِ الأَصَـاحِبِ
فَحَتّى مَتَى أَبْقَى وَيَظْعَـنُ صَـاحِبٌ ... أُوَدِّعُ مِنْـهُ رَاحِـلاً غَيْـرَ آيِـبِ؟!
وَحَتّى مَتَى أَرْعَى الْكَوَاكِبَ سَـاهِراً ... فَمِنْ طَالِعٍ أُخْرَى اللَيالي وَغَـارِبِ؟!
فَرُحْمَاكَ يَا مَوْلايَ دَعْـوَةَ ضَـارِعٍ ... يَمُدُّ إلَـى نُعْمَـاكَ رَاحَـةَ رَاغِـبِ
فَأَسْمَعَنِي مِنْ وَعْظِـهِ كُـلَّ عِبْـرَةٍ ... يُتَرْجِمُهَـا عَنْـهُ لِسَـانُ التجَـارِبِ
فسلّى بِمَا أَبْكى وَسرّى بِمَـا شَـجَا ... وَكانَعَلَى عَهْدِ السُّرَى خَيْرَ صَـاحِبِ
وَقُلْتُ وَقَـدْ نَكّبْـتُ عَنْـهُ لطيّـةٍ: ... سَـلامٌ فَإنّـا مِـنْ مُقِـيمٍ وَذَاهِـبِ

مدخل:

ثمة رؤية كُلِّية لكل إنسان متمحورة حول الخالق والمخلوق والخلق؛ أي حول الإله والإنسان والكون. واعياً لتلك الرؤية أو غير واعٍ لها. وتتأثر هذه الرؤية بالبنية المعرفية والاجتماعية والثقافية التي تعمل على تشكيل شخصية الفرد، ويظهر هذا التأثير والتشكيل في طريقة تعبير الفرد عن رؤاه؛ أدباً وفكراً وتعاملاً. وبناءً عليه فثمة نموذج معرفي كامن من وراء كل قول أو ظاهرة إنسانية. وهذا النموذج هو مصدر الوحدة وراء التنوع، وهو الذي يربط بين كل التفاصيل، فتكتسب معنى ودلالة، وتصبح جزءاً من كل، وليس معلومة جديدة أو طرفة فريدة فحسب. والنموذج هو تجلٍّ متعين لرؤية الإنسان للكون، التي تدور حول محاور ثلاثة: الإله والإنسان والطبيعة، وهي محاور مترابطة تمام الارتباط.(١)

ولعل القابع في أذهاننا عندما نتحدث عن القراءة الجمالية، أن ثمة مفاتيح بيانية بلاغية تُفتح من خلالها بوابة النص الشعري. ولعل هذا الاختزال الجمالي في الجانب البياني (بيان ومعاني وبديع) يؤشر إلى أن العرب كانوا يرون الجمال الإنساني لغوياً أو بيانياً. ولكن ثمة أسساً معرفياً تتضمن هذا البيان، فما البيان إلا تعبير عن ذات معرفية، لتتشكل هذه الذات إبداعياً من خلال الأدوات البلاغية.

وستحاول هذه الدراسة أن تكشف عن أهمية القراءة المعرفية في الإحاطة بالمكونات الجمالية للنص الشعري، واستشعار الوعي الكامن في ذهن الشاعر العربي عندما كان يؤسس قصيدته. وتلمّس مفردات الرؤية الكلية عند

---

(١) المسيري، عبد الوهاب، **اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود**، القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٢، ص٥.

ابن خفاجة؛ إذ يتم التوصل إلى النموذج الكامن في القصيدة من خلال قراءة النص مرات عدة، حتى نضع أيدينا على الصور الأساسية المتواترة، ومحاولة الربط بينها، ومعرفة دلالاتها من خلال السياق الذي ترد فيه، ثم يجرد منها نموذجا معرفيا، وبذلك تتحول أجزاء النص، التي قد تبدو مبعثرة، إلى كلٍّ متماسك.

ولأن اللغة هي التمثّل الأبرز للبناء المعرفي، ستخطو الدراسة نحو التراكيب والدلالات للكشف عن القراءة المعرفية، وستغدو اللغة متعة فنية تتسق والمتعة المعرفية؛ إذ تعطي الفكر والشعور المعبر عنهما تشكيلاً جمالياً ممتعاً، وعلى اللغة أن تلتزم بأداء هذا التشكيل الداخلي الجمالي الذي يستحيل تحقيقه دونها.

تعي الدراسة أن القراءة المعرفية ليست قراءة إسقاطية، أو أيديولوجية تنتظمها مجموعة من الأفكار الوهمية التي تحجب الرؤية، وليست تحميلاً للنص فوق مالا تحتمله اللغة، ولكنها بالضرورة قراءة تأويلية تعتمد على اللغة في ذاتها المعجمية والدلالية والاصطلاحية، وتجعل الفلسفة مكوناً أساسياً لبنائها المعرفي، مبتعدة قدر الإمكان عن المعالجة الخارجية للنص المتعلقة بحياة المؤلف، ودور مجتمعه في إنتاج رؤيته، ودور السياقات الثقافية في تشكيل شخصيته. وفي هذا مفارقة واضحة مع النقد الثقافي، الذي يستهدف تقويض البلاغة والنقد معاً، بغية بناء بديل منهجي جديد يهتم باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة، ودراستها في سياقها الثقافي والاجتماعي والسياسي والتاريخي المؤسساتي؛ فهماً وتفسيراً.

وترى الدراسة أن تفكيك العناصر المكونة للنص يؤدي إلى الكشف عن السمات الجمالية التي انتظمت النص. ويتم هذا الكشف من مراقبة الانزياحات

التي طرأت على التركيب، وملاحظة مستوى السياق النصي اللغوي، الذي انعكس على التأطير المعرفي للدراسة، وكشف التفاعل الخلاّق بين الدال والمدلول. وبذلك تبدأ قراءة نص ابن خفاجة باكتشاف الظواهر وتعيينها، وتنتهي بالتأويل، وهي المرحلة التي يتمكن فيها المتلقي من الغوص في النص وفكّ رموزه؛ فالشعراء لا يكتفون بتلقي اللغة، بل لهم دور في الخلق اللغوي ذاته، وذلك من خلال عملية التوزيع التي جمعوا فيها بين أفراد متباعدة أو متقاربة، فصنعوا أبنية خاصة بهم، فكشفوا بذلك طبيعة خطابهم الشعري؛ إذ أصبح من المتعذر على محلل شعرهم أن ينفذ من صياغتهم إلى عالمهم ليطابق بين ما قالوه وبين هذا العالم، بل إن الفكر التحليلي يشعر أمام هذه الصياغة بسدّ أو حاجز يعوق عملية الاختراق، ومن ثم يصبح المجال مهيئاً للتأمل العميق في البنية التكوينية والنفاذ إلى عناصرها، ثم اكتشاف النظام المهيمن عليها.(١)

إن من الضروري التنبيه إلى أن التأويل هنا يقوم على الفهم الذي يعني الحوار المتبادل بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي؛ إذ يضمن انفتاح أحدهما على الآخر، وهذا ما نسميه الذاتية في التأويل، التي تتسع لتصبح استكشافاً منظماً للإنسان في الجمال. إن اعتبار الوعي مرجعاً للظاهرة الجمالية سيفتح أمام التأويل مجالاً واسعاً ليؤسس التداخل بين مجالات المعرفة الإنسانية، ومن هنا سيكون هدف التأويل الجمالي استكشاف الماهية الحضارية للإنسان من خلال الشعر الذي أبدعه، وأسس وجوده المعرفي.

(١) عبد المطلب، محمد. **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥، ص٣١٤.

وبناءً عليه ستقوم الدراسة باستنطاق النص؛ إذ إن كلمة (استنطاق) تحلّ إشكالية كبيرة وهي: هل المعنى الذي يأتي به الناقد هو نتاج رؤيته الذاتية وحسب، يفرضه فرضاً على النص، أو أن المعنى كامن في النص ذاته؟ وهذا تعبير عن إشكالية الذات والموضوع. وباستخدام صيغة "استنطق الناقد النص"يصبح المعنى لا في عقل الناقد ولا في النص ذاته، وإنما نتاج حركة تفاعل بينهما. "ولذا يوجد المعنى في نقطة افتراضية تقع بينهما ويلتقيان فيها، فالناقد يقول ما يقول من خلال النص ومن خلال النص وحده؛ إذ لا يمكنه القول دون النص. ولذا فهو يستنطقه، والنص لا يبوح ببعض سرّه إلا من خلال الناقد، فهو لا ينطق بمفرده وإنما يُستنطق، فالواحد في حاجة إلى الآخر."(١)

ولعل ثمة مصطلحات ومفاهيم لا تأخذ مركزيتها وبصمتها إلا من خلال التركيب أو السياق الذي توضع فيه، وربما يكون مصطلح معرفي من تلك المصطلحات؛ إذ نقصد به تناول الصيغ الكلية والنهائية للوجود الإنساني. ومساحة هذا المعرفي: الإله والطبيعة والإنسان. وثمة تركيز في البحث على الإنسان (الموضوع الأساس للعلوم الإنسانية)، ومن خلال دراسته يمكن أن نحدد الرؤية تجاه العنصرين الآخرين (الإله والطبيعة). وفي محاولة دراسة صورة الإنسان الكامنة في أي نموذج معرفي، يستطيع الدارس أن يطرح مجموعة من الأسئلة تدور حول ثلاثة محاور أساسية يجمعها كلها عنصر واحد وهو التجاوز:

أ- علاقة الإنسان بالطبيعة/ المادة: هل الإنسان جزء لا يتجزأ من الطبيعة/ المادة، أو هو جزء له استقلال نسبي عنها؛ وهل الإنسان وجود

(١) المسيري، عبد الوهاب. **هاتان تفاحتان حمراوتان**، ضمن أعمال إشكالية التحيز، ص١٨.

طبيعي/ مادي محض، أو أنه يتميز بأبعاد أخرى لا تخضع لعالم الطبيعة/ المادة؛ وهل الإنسان متجاوز الطبيعة/ المادة، أو أنها متجاوزة له؛ وهل يدرك الإنسان الطبيعة بشكل سلبي متلقّ، أو بشكل إيجابي إبداعي خلاق؟

ب- الهدف من الوجود: هل هناك هدف من وجود الإنسان في الكون؟ وهل هناك فرضٌ في الطبيعة، أو أنها مجرد حركة دائمة متكررة، أو حركة متطورة نحو درجات أعلى من النمو والتقدم، أو حركة خاضعة للصدفة؟ وما المبدأ الواحد في الكون، أو القوة التي تحركه وتمنحه هدفه وتماسكه، وتضفي عليه المعنى، هل هي كامنة فيه، أو تتجاوزه؟

ج- مشكلة المعيارية: هل هناك معيارية أساساً؟ ومن أي يستمد الإنسان معياريته؛ من عقله المادي، أو من أسلافه، أو من جسده، أو من الطبيعة/ المادة، أو من قوىً تتجاوز حركة المادة؟[١]

أما مصطلح جمالي وجمالية، فهو أيضاً إشكالي، ومن الضرورة بمكان أن يعبّر عنه في سياقه التاريخي والاجتماعي والثقافي، فالقراءة المتأملة في أدبيات علم الجمال "تكشف عن أن إشكاليته تعود إلى منطلقه الأول، ثم إلى السياق الثاني الذي نما وتطور فيه، ذلك أن مؤسسه ألكسندر بومغارتن (١٧١٤-١٧٦٢) أراد له أن يكون علماً للإدراك الحسي لإكمال المعرفة العقلية المجردة، وهذا يعني أن علم الجمال بدأ وظل مقصوراً على الإحساس، ومن هنا صار مفهوم الجمال نفسه حسياً."[٢]

(١) انظر: المسيري، **اللغة والمجاز**، مرجع سابق، ص٢١٨.

(٢) جهاد، هلال. **جماليات الشعر العربي: دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٧، ص١١.

ولأن الظاهرة الشعرية ظاهرة جمالية، فمن غير الممكن أن يوجد الجمال بمعزل عن تحققه العياني، المتأصل بشكل كبير في اللغة، فالظاهرة الجمالية "تجسُّد عيني للوجود من أجل المعنى، ومن ثم؛ فإن تشكّلها ينطوي على مستويات متداخلة من هذا الوجود تؤسس ذات الوعي وعالمه تأسيساً جمالياً. وهذا يعني أن معرفية الوعي ستتظاهر في وجهين أساسيين: الأول أن الجمال سيكون وجوداً –بـ– ذاته؛ أي إن الوعي سيكون مقوِّماً له من الداخل، وذلك من يحوّل الظاهرة الجمالية إلى فضاء للوعي، يبينها ويؤسس طابعها المعرفي (الابستمولوجي) والوجودي (الأنطولوجي). وبذلك تصبح الظاهرة الجمالية شبكة من العلاقات التي تكشف عن المعنى وتحياه وتمارسه".(١)

وبناءً عليه فإن الدراسة تسعى إلى "تغيير جذري للمنظور المعتاد في دراسة الجمال، وذلك بوضع المشكلة الجمالية في سياقها العام، وهو الإنسان، ليس فقط بوصفه فاعلاً للمعرفة، بل لأنه يعطي المعرفة غائيتها، وما توجد من أجله وهو المعنى والقيمة."(٢)

وسيكون المنهج التفكيكي حاضراً في هذه الدراسة. (٣) والمقصود بالتفكيكي في هذا المقام فصل العناصر الأساسية في بناء ما بعضها عن

(١) المرجع السابق، ص١٣.

(٢) جهاد. **جماليات الشعر العربي**، مرجع سابق، ص١٢.

(٣) لا نقصد هنا التفكيكية، التي هي منهج نقدي يعمل على تفكيك النص وإظهار تناقضاته، ذلك أن كل نص يحتوي على تلاعب لغوي يحجب معانيه المتوارية خلف الدوال اللغوية المنمقة، التي لا تشير إلى أي شيء خارجها، فالتنميق اللغوي يوحي بتناسق النص ظاهرياً لكنه يحوي تناقضاً كامناً، لهذا تعمل التفكيكية على تفجير النص بتعرية ادعاءاته الظاهرة من كوامنه المخفية، أو ما يسمى بالمسكوت عنه؛ إذ يصل النص إلى طريق مسدود، وتظهر الهوة الموجودة بداخله، وتتناثر معانيه التي كانت تبدو متماسكة، يجمعها ناظم معرفي يستند إلى مركز متجاوز، وهو ما يسميه دعاة التفكيكية بميتافيزيقيا الحضور.

بعض، بهدف اكتشاف البنية الكامنة لأي نظام فكـري أو فلسـفي أو أدبـي، واكتشاف نقاط الضعف والقوة فيه، وإعادة صياغته صياغة جديـدة تتجـاوز نقاط الضعف فيه، فهو أداة منهجية تحليلية، لذا عادة ما يقترن بمصطلح آخر هو التركيب أو إعادة التركيب؛ أي عملية تأسيس معرفية تقوم على الاجتهاد.

افتتاحية(القضية الكلية):

تمتلئ قصيدة وصف الجبل بمعالم مهمة تكشف عمـق الصـراع بـين الإنسان، بوصفه محركاً فاعلاً في هذه الحياة، وربما مركزاً للوجود، والطبيعة بوصفها عاملاً خارجياً مؤثراً في سيرورة الإنسان وصيرورته، ولعل الكلمـة المركزية التي ابتدئ بها الصراع الوجودي، تنمُّ عن ذلك الاضطراب الـذي يكتنف الشاعر، فأساس القضية هو كيفية العيش أو الوجود على هذه الحيـاة وما المصير المنتظر، فهو يقول:

بِعَيشِكَ هَلْ تَدْرِي أَهُـوجُ الْجَنائـبِ تَخُبُّ بِرَحْلي أمْ ظُهـورُ النّجَائِـبِ

فالقضية الوجودية، المتمثلة في صراع الذات مع الطبيعة بكل تمثلاتها، هي الخيط الناظم للقصيدة، فالوجود يبدأ بالعيش وينتهي بالذهاب.

وَقَلْـتُ وَقَـدْ نَكّبْـتُ عَنْـه لطيّـةٍ سَـلامٌ فَإنّـا مِـنْ مُقِـيمٍ وَذَاهِـبِ

وهي قضية نجد تمثلاتها أفقياً عبر البيت الواحد، وعمودياً عبر التسلسل المنطقي والشعوري للأبيات والمقطوعات؛ فهـا هـو البيـت الأول يظهـر الاضطراب والحيرة التي تكتنف الشاعر، فثمة صراع بين الـذات والمـؤثر الخارجي المختزل بالصحراء وما تتضمنه من مخاطر جمّة.

تنطلق القصيدة من مركزية الإنسان في صوغ العلاقـة مـع عناصـر الرؤية الكلية: الإله، الإنسان، الطبيعة، ولأن القصيدة اتخذت مـن الإنسـان مركزاً لإحداث أشكال الوصل والفصل مع تلكما الدائرتين، فقد أحدثت تجليات

متنوعة، تؤطرها منطلقات كثيرة منها: الهيمنة، والمرجعية، وعلاقة الجـزء بالكل، إلخ. ومن ثم تبلورت في القصيدة أنماط معرفية، تناقش، جمالياً، موقع الإنسان وقضيته الوجودية من المنظومة الثلاثية.

١- التيه:

تبرز لنا القصيدة في لوحتها الأولى التي تستغرق ستة أبيات ملامح التيه والاضطراب والحيرة التي يعيشها الشاعر/ الإنسان في هذه الحياة، فهو يقول:

بِعَيشِكَ هَلْ تَدْرِي أَهُـوجُ الْجَنائـبِ تَخُبُّ بِرَحْلي أمْ ظُهـورُ النّجَائـبِ
فَما لُحْتُ في أُولىَ المَشارِقِ كَوْكَبـاً فأَشْرَقْتُ حَتى جُبْتُ أُخرَى المَغارِبِ
وَحيداً تَهـاداني الفَيـافي فـأَجْتَلي وُجوهَ الْمَنَايا فـي قِنـاعِ الغَياهِـبِ
ولا جـارَ إلا مـن حُسَـامٍ مُصَـمِّم وَلا دارَ إلاّ فـي قُتُـودِ الرِّكَائـبِ
ولا أُنْـسَ إلاّ أنْ أُضـاحِكَ سـاعةً ثُغُورَ الأماني في وُجُـوهِ الْمَطالـبِ
بِلَيلٍ إذا ما قُلْتُ قَـدْ بَـادَ فانْقَضَـى تَكَشّفَ عَنْ وَعْدٍ مِنَ الظَّنِّ كـاذِبِ

وتبدأ مرحلة التيه من رحلة الشاعر التي تعبر عن رحلة الحياة، وهـي رحلة محفوفة بالمخاطر، والموت يحيط بها من كل جانب؛[١] مكانياً وزمانيـاً ونفسياً وحركةً. فعلى الرغم من الطبيعة الأندلسية الغنّاء بالماء والخضرة، إلا أن اختيار الشاعر لإرث مشرقي عربي له دلالته في الوعي الجمعـي عنـد العربي، الذي يختزل المخاطر كلها في الصحراء. ويكشف البيت الأول عـن التفاصيل الدقيقة للاضطراب والحيرة مجسّدة في حركة الراحلة، فكأن الإنسان

(١) يذكرنا هذا بالحديث الشريف المرفوع عن الأمل "خط النبي صلى الله عليه وسلم خطاً مربعاً، وخطّ خطّاً في الوسط خارجاً منه، وخطّ خططاً صغاراً إلى هذا الذي في الوسط مـن جانبـه الذي في الوسط، وقال: هذا الإنسان، وهذا أجله محيط به، أو قد أحاط به، وهذا الـذي هـو خارجٌ أمله، وهذه الخطط الصغار الأعراض، فإن أخطأه هذا نهشه هذا، وإن أخطأه هذا نهشه هذا" انظر: البخاري، محمد بن إسماعيل، الجامع الصحيح.

مسيّر، وهو يفقد فاعليته أمام عنفوان الطبيعة، ولعل بث التفاصيل ذو منحنى معرفي متصل بالتأسيس الجمالي للعالم الشعري بالطبيعة؛ إذ إن الوعي لا يركز رؤيته التشكيلية على البؤرة وحدها، وإنما يوزعها على الجزيئات المحيطة بها، فينبه إلى الرياح والخيل والناقة وطريقة مشيتهما، الأمر الذي يشير إلى أنه يؤسس أرضية متماسكة، لأنها تعطي الفكرة وجوداً عينياً، فضلاً عن المساعدة في عملية التأويل.

وتنفتح تجربة الحيرة المشوبة بالخوف باستخدام الشاعر للفظة (بعيشك)، التي تفيد الدعاء مع الاستحلاف. واستخدامه كذلك أداتي الاستفهام؛ هل في (هل تدري) والهمزة في (أهوج)، ليختلط عليه ماهية الحركة التي تسيّره. ولعل استخدام الشاعر للاستفهام بهمزة التسوية ذو دلالة عميقة، ويجلّي حالة القلق، وهو ينزاح عن الدلالات المعروفة لاستخدام السؤال بالهمزة؛ إذ يُستعمل السؤال بالهمزة للتصور والتصديق، والتصور هو ما يجاب عنه بالتعيين، والتصديق هو ما يجاب عنه بـ: نعم أو لا، والشاعر يتجاوز هذين الإطارين، فلا يريد التعيين: حركة الرياح الشديدة أو المشي، ولا يريد: نعم هي أو لا. وهذا نابع من حالة الاضطراب والحيرة التي تسيطر عليه.

وتبقى رحلة التيه متصلة؛ إذ وفّر حرف الفاء في البيت التالي تلك اللُّحمة في التيه المكاني والنفسي. وتصل مرحلة التيه إلى حالة الذروة، عندما يفقد الشاعر/ الإنسان فاعليته كُلياً، أمام حركة الطبيعة؛ إذ تتلقفه الصحارى، من صحراء إلى صحراء، ومن مجهول إلى مجهول.

وَحيداً تَهاداني الفَيافي فأَجْتَلي وُجوهَ الْمَنَايا في قِناعِ الغَياهِبِ

ويحاول الشاعر إعادة الاعتبار لذاته المفقودة، من خلال القيام بفعل المقاومة، منفرداً، وأن طريق الخلاص فردي، فليس ثمة ناصر له إلا سيفه،

وليس ثمة دار تأويه إلا راحلته المتنقلة، وليس ثمة تفاؤل في الحياة إلى النزر اليسير، ولعل في استخدام لا النافية للجنس انسجاماً مع حالة التيه التي يعيشها الشاعر/ الإنسان، فثمة خلوٌّ لمظاهر التناغم والانسجام مع الطبيعة، وثمة فقدان للقدرة الإنسانية في مجابهة أعباء الحياة. والأمل الذي يحمله الشاعر هو أمل كاذب.

ويغدو الليل همّاً متواصلاً؛ إذ هو من التعبيرات المألوفة الموحية بثقل الحمل، عند غير أصحاب الغزل، فهو ليل امرئ القيس وغيره من الشعراء الذين اندغموا في تجربة ذاتية مريرة.

إن القراءة المعرفية للأبيات السابقة تنطلق من نظرة الإنسان إلى كينونته في هذا العالم؛ فثمة إنسانان: الإنسان الطبيعي/ المادي، والإنسان الإنسان؛ فالإنسان الطبيعي/ المادي هو ظاهرة طبيعية وليس ظاهرة تاريخية حضارية متميزة، ويُعرّف هذا الإنسان في إطار مقولات طبيعية/ مادية: وظائفه البيولوجية، ودوافعه الغريزية المادية، فهو يعيش حسب قوانين الطبيعة/ المادة، وملتحم عضوياً بها، فهو يعيش تحت سقفها، ويربطه بها حبل سري؛ فبهوائها يتنفس، ولسلطة قوانينها يرضخ، فلا يمكنه تجاوزها بأي حال من الأحوال، ولا توجد مسافة بينه وبينها، يسري عليه ما يسري على الظواهر الطبيعية من قوانين، ويخضع لحتميات القانون الطبيعي/ المادي، ويتحرك مع حركة المادة، ويستمد قيمه منها، إنه يعيش في اللحظة المادية المباشرة، والواقع المادي المباشر، فهو إنسان بلا إرادة ولا حرية ولا مقدرة على التجاوز، وليست له حدود مستقلة عن حدود الكائنات الأخرى، وهذا ما عبّر عنه الشاعر بقوله:

وَحيداً تَهاداني الفَيافي فأَجْتَلي وُجوهَ الْمَنَايا في قِناعِ الغَياهِبِ

والإنسان بهذا التصور فاقد للمعنى، والموت لن يؤثر في دوره على هذه الحياة.(١)

إن كل هذه العلاقات المأساوية التي يقيمها الشاعر بين الإنسان والطبيعة "غايتها واحدة، هي تنقية الإنسان الجمالي، وإظهاره بوصفه ظهوراً للمعنى والقيمة. وقد اتبع من أجل ذلك طريق التعمق في هذا الألم، وسلّط عليه نوراً كاشفاً وقوياً يوضح قسوة العالم في مقابل الرقة والبراءة الفطرية التي تنطوي عليها الذاتية، فهو حين يرى القبح مطلقاً مهولاً يترك له العنان في إثبات وجوده وتسلطه على إنسانية الإنسان، ولكنه، في الأقل، يبدي من خلال الكشف عنه احتجاجاً ضمنياً على سطوته الغاشمة، وذلك ما يجسده النواح المرّ الذي يشيع في الشعر العربي على اندثار الحياة والجمال وتراجعهما أمام الطوفان المدمر الذي يبدد كل شيء.

إن الشاعر العربي يبكي الطلل والظعائن والموت. وهو في الحقيقة يبكي ذاته ووجوده، ويبكي الجمال الذي يتبدد من عالمه، إلا أنه بذلك يحاول استقاءه أو التشبث به، ولو على مستوى وعيه؛ أي إنه يخفي الإنسان الجمالي الذي يسعى إليه في داخليته العميقة، ويترك للقبح ما هو خارجي ليكون مجالاً لسطوته المدمرة."(٢) والنتيجة النهائية أن يعرف الوعي ذاته في عمق الوجود؛ إذ تنتفي الأضداد، ولا يبقى شيء سوى الوجود نفسه في مواجهة المأساة.

---

(١) هو يستحق الموت على حد قول فوكو. انظر:

فوكو، ميشال. **الكلمات والأشياء**، ترجمة مطاع صفوي وآخرون، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٨٩، ص٣١٢.

(٢) جهاد. **جماليات الشعر العربي**، مرجع سابق، ص٣٣.

٢- الأمل:

تنفتح التجربة في اللوحة الثانية على بصيص من الأمل، ولكنه أمل المترقب والناظر لا المشارك الفاعل؛ إذ يغلب على المقطع الأسلوب الوصفي، فهو يقول:

سَحَبْتُ الدَّيَاجي فيهِ سودَ ذَوائبٍ ... لأعْتَنِقَ الآمَالَ بِيضَ تَرائبِ
فَمَزّقْتُ جَيبَ اللّيل عَنْ شَخْصِ أَطْلَسٍ ... تطلع وَضّاحِ الْمَضاحِكِ قاطِبِ
رَأَيْتُ بِهِ قِطْعاً مِنَ الْفَجْرِ أغْبَشاً ... تأمل عَنْ نَجْمٍ تَوَقّد ثاقِبِ
وأرْعَنَ طمّاح الذّؤَابَةِ بَاذِخٍ ... يُطاوِلُ أَعْنَانَ السَّماءِ بِغَارِبِ
يَسُدُّ مَهَبَّ الرّيحِ عَنْ كُلِّ وِجْهَةٍ ... وَيَزْحمُ لَيلاً شُهْبَهُ بِالْمَنَاكِبِ
وَقُورٍ عَلَى ظَهْرِ الْفَلاةِ كَأَنّه ... طِوَالَ الليالي مُفْكِرٌ فِي الْعَواقِبِ
يَلُوثُ عَلَيهِ الْغَيمُ سُودَ عَمائِمٍ ... لَها مِنْ وَمِيضِ الْبَرْقِ حُمْرُ ذَوائِبِ

وتبدأ الفاعلية الإنسانية في التعبير عن ذاتها باستخدام الأفعال المرتبطة بتاء المتكلم عمودياً (سحبتُ، مزقتُ، رأيتُ) دليلاً على الانتقال تدريجياً من مرحلة السكون والوعي السالب إلى مرحلة الحركة والوعي الإيجابي المقترن بالتأمل، بوصفه بدايات مراحل التفكير الإيجابي والتحليل المنطقي للأمور. ويكثّف الشاعر الصورة في هذه اللوحة –لوحة الأمل–؛ إذ يبدأ بالكشف عن المنطقة المضيئة، فيشبه الليل بذوائب من الشعر الأسود التي تغطي منطقة الترائب، وهي ما بين الصدر والرقبة، ضمن رؤية واعية لأهمية اللون في الكشف عن دلالات الشاعر؛ إذ يمثل الشّعر الأسود الهموم المقترنة زمنياً بالليل، ويمثل الأبيض مرحلة انجلاء هذه الهموم.

ويبدأ انفتاح الشاعر على الجبل بمحاولة التخلص أولاً مما هو جاثم على صدره، ألا وهو الليل، ليميل نوعاً ما إلى الحرية. وتبدأ الرؤية تتضح تدريجياً

من خلال كلمة (شخص)؛ إذ فيه نوع من التحديد للماهية، ولكنه تحديد ناقص، فما زالت الرؤية مشوبة بغبش، وهذا ما عبّرت عنه لفظة (أطلس)، التي تفيد اختلاط البياض بالسواد، ولكن الشاعر يكثّف الصورة أكثر، فيبرز اللون الأبيض بشكل أوسع، فهذا (الشيء) وضّاح المضاحك. يمتلئ بياضاً وابتساماً وفيه شيء من الوضوح، فهو ضاحك لأن الصبح بدأ يتجلى، ولكن في الوقت ذاته عابس، لأن فيه أثراً من الليل، ويؤكد البيت الذي يليه ذلك الغبش وعدم التحديد الدقيق للمرئي، ولعل في هذا اتساقاً مع لوحة التيه التي أبرزت الحيرة والاضطراب اللذين سيطرا على الشاعر.

ويمضي الشاعر في الكشف عن ماهية ذلك الشيء بشكل أوضح وبدلالات مادية؛ إذ هي أقرب إلى التحديد النوعي للمتحدث عنه وإلى بيان جنسه، ففي بيت مكتنز بالأوصاف، يوضح ابن خفاجة السمات المادية والشكلية لهذا الجبل، فهو شديد طويل (أرعن)، ومرتفع (طمّاح) وعالٍ (باذخ)، ويكاد ظهره يلامس بوابة السماء، ويكاد ارتفاعه كذلك يمنع سيرورة الرياح، وتغدو قمته ملعباً للشهب. ولكن هذا الوصف المادي ينقطع فجأة ببيت مغاير للأبيات السابقة؛ إذ تظهر الصفات المعنوية الإنسانية لهذا الجبل، فأُنسن الجبل؛ إذ هو شخص حكيم (وقور)، ومستغرق في التفكير (مطرق في العواقب)، مما يؤشر على انفتاح الذات على الموضوع، والبدء بمعالجة التجربة الذاتية من خلال الآخر. ليعود بعد ذلك ابن خفاجة إلى الحديث المادي عن الجبل؛ إذ يجعل لهذا الشيخ الوقور عمامة من السحاب الداكن الأسود، وذوائب حمراء/ بيضاء تتدلى من تلك العمامة، وهو وصف مادي مرتبط ومقترن متلازماً مع الحالة النفسية لهذا الشيخ الوقور، المستغرق في التفكير، وهو الذي تسيطر عليه الهموم خوفاً من المجهول. ولعل في هذه التهيئة التي

صنعها ابن خفاجة حسن تخلص للانتقال إلى لوحة أخرى أكثر اندماجاً بين الذات والموضوع، وأكثر كشفاً عن اندغام التجربتين، لتبين ملامح الذات من خلال الآخر، ولينتقل بصورة هادئة من مرحلة التفكر والتأمّل إلى مرحلة التحديد النظري التنظيري للقضية المطروحة، وهو ما ستعبّر عنه اللوحة الثالثة، وهي لوحة الذات من خلال الآخر.

إن العلاقة بين الشاعر والجبل في هذه اللوحة مبنية بشكل معرفي عميق على إشكالية العلاقة بين الدال والمدلول ومدى الاتساق بينهما، وهيئة الاستجابة الصورية (الدال) للجانب المفهوم من المعنى (المدلول)، انطلاقاً من أن أي نص هو مجموعة من الدوال، التي تشير من خلال علاقاتها الداخلية إلى مجموعة من المدلولات والعلاقات الخارجية، ولا بدّ وأن ثمة أفكاراً كوّنها منشئ النص في عقله وقلبه عن مجموعة من الظواهر والعلاقات في الواقع، أراد أن يعبّر عنها من خلال مجموعة من الدوال، التي يتصور أنها في علاقتها الداخلية تشاكل الواقع (أو المدلول) الخارجي.(١)

إن اللغة الإنسانية نظام دلالي محدد؛ إذ هي "مجموعة علامات، والعلامة هي ما يدرك بالحس، رؤية أو سماعاً أو لمساً. وبإدراك الحس له، يدرك به شيء غيره، والعلاقة الألسنية مفهوم مركب من مظهر حسي فيزيائي، تدركه العين كتابة، ويدركه السماع ملفوظاً، ويُسمى الدال. ومظهر مجرد هو المتصور الذهني الذي يدلنا عليه ذلك الدال، والذي بحصوله نقول: إننا فهمنا الدال، ويُسمى هذا المظهر المدلول."(٢)

(١) المسيري، **هاتان تفاحتان حمراوتان**، مرجع سابق، ص١.

(٢) المسدي، عبد السلام. **الأسلوبية والأسلوب**، ليبيا: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٢، ص١٤٩.

ويتسم هذا النظام الدلالي بالاتساق الداخلي، وله قواعده الخاصة التي تنظم العلاقة بين الإشارة والمعنى الخارجي لها. ولكن ثمة مسافة تفصل بين الدال اللغوي والمدلول. وهذه المسافة تضيق وتتسع، بل أحياناً تنعدم، تبعاً لتركيبة المدلول وتأسيسه المعرفي والوجودي (ظاهرة طبيعية أو إنسانية أو غيبية، إلخ)؛ إذ يلمح الاتساع الكبير في التعبير عن الظواهر الدينية، ويقل في اللغة الأدبية ويكاد ينعدم في اللغة العلمية.

سننطلق في تحليلنا المعرفي لهذه اللوحة من فرضية أن البنية اللغوية التي ينتمي إليها الدال هي بنية سكونية بشكل عام، وأن البنية التي ينتمي إليها المدلول (قد تكون تاريخية، اجتماعية،...) هي بنية متحركة متغيرة. وبناء على ذلك ثمة فجوة بين الدال والمدلول قد تتسع ليصبح الدال لا علاقة له بالمدلول.

وسنقيم فرضية أخرى وهي أن العلاقة بين الدال والمدلول أبعد ما تكون عن البساطة،[١] فالدال الذي يستخدمه الشاعر أو صاحب النص ليس أمراً واضحاً محدد المعالم، حتى قبل أن يدخله في علاقة مع المدلول، وإنما هناك معناه الظاهر وتضميناته الكامنة، وهناك ظلال المعاني التي يكتسبها من خلال الدوال المترادفة أو شبه المترادفة، ثم هناك كذلك علاقته بالدوال الأخرى داخل النص وخارجه، وهناك عشرات الأبعاد الأخرى للدال في حدّ ذاته، أما المدلول فهو الآخر غاية في التركيب؛ فقد يكون حالة عاطفية، أو عقلية أو مادية.

وإذا كان التعامل بين الدال والمدلول في الإطار العلمي محدداً وواضحاً، والثغرة بينهما ضيقة، فإن العلاقة بين الدال والمدلول في اللغة الأدبية

(١) المسيري، هاتان تفاحتان حمراوتان، مرجع سابق، ص٢.

والشعرية منها خاصة تحتمل مسافة أوسع؛ لأن الدال مرتبط برؤية نابعة من ثقافة معينة وبناء معرفي مبني على اجتهادات واسعة ومتعددة، لا سيما أن بعض الدوال لا تشير إلى مدلول خارجي فحسب، وإنما تشير بالدرجة الأولى إلى وجهة نظر صاحبها، ومنظوره الفلسفي والثقافي الخاص به لهذا الشيء الخارجي (المدلول).

وهذا يعني أن ثمة اختياراً بين عدد لا حصر له من الدوال للإخبار عن مدلول مركب متشابك مع عدد لا حصر له من المدلولات، وعملية الاختيار هذه تعني إبقاء لمعنى أو تهميشه، أو تأكيداً لآخر أو استبعاده، وكذلك اختياراً لدال دون آخر أو تهميشه... .

وبالرجوع إلى مقطوعة (الأمل)، نلمح هذا الانزياح في العلاقة بين الدال والمدلول؟ إذ تبرز سكونية اللغة (الدال) أمام سيرورة المعنى (المدلول)، فحضر اللفظ معجمياً ولكنه انتقل نفسياً وثقافياً إلى عالم آخر، فالتشخيص الذي بثّه الشاعر في قصيدته، تثبيت للدال في بقعة لغوية محدودة، ونقل للمدلول إلى فسحة أوسع ليدلي بمعانٍ ودلالات لم تكن مألوفة، ولعل الصورة الفنية كانت عاملاً مساعداً على إحداث المسافة بين الدال والمدلول، وأبرز مثال على ما نزعم قول الشاعر:

فَمَزّقْتُ جَيبَ اللّيل عَنْ شَخْصِأَطْلس تطلع وَضّاحِ الْمَضاحِكِ قاطِبِ

وقوله:

وَقورٍ عَلَى ظَهْرِ الْفَلاةِ كَأَنه طِوَالَ الليالي مُفْكِرٌ فِي الْعَواقِبِ

فهذا الضحك والعبوس من جهة، والوقار والحزن من جهة أخرى، اللذان يمثلان دلالات إنسانية –على المستوى المرئي من البشر– قد انتقلا بمدلولهما إلى عالم المادة/ الطبيعة؛ إذ يبرز منظور الشاعر هنا في الكشف

عن الحيرة والاضطراب التي أصابت الجبل، فجعلت فيه الأضداد. ونتيجة لهذه المسافة بين الدال والمدلول، تنتج التأويلات التي قد تتفاوت أيضاً بتفاوت المسافة بين الدال والمدلول، ولهذا فالعلاقة بين الدال والمدلول ليست علاقة بسيطة مباشرة، وأن الدالّ يعكس المدلول بشكل مباشر، ولو كان الأمر كذلك لغدا العقل البشري سلبياً، وليس له إلا أن ينقل الواقع كما هو دون تحوير لغوي أو أدبي أو فكري. ولهذا يلجأ الشاعر إلى المقاربة الفنية بين الدال والمدلول لتضييق المسافة بينهما؛ إذ يتم فيها ربط المعلوم بالمجهول والإنساني بالطبيعي والمعنوي بالمادي، إلخ. وهو ربط غير عضوي، ولا يهدف إلى الاتصال أو الانفصال، بل إلى المقاربة في بعض الجوانب ليحافظ كل منهما على هويته وبصمته، فها هو الشاعر يصف لنا الجبل بالطول والضخامة والثبات على الأرض، وبعبارات فنية، ولو أنه اعتمد بالمباشرة في هذا الوصف فستكون المسافة بين الدال والمدلول ضيقة، وستكون العبارات فاقدة الإحساس بالقيمة الشعورية والتصويرية التي يريدها الشاعر. ولأن المساحة المعجمية لا تؤدي العمق المطلوب، فإن الشاعر يهرع إلى المزج بين عالم الطبيعة وعالم الإنسان؛ إذ يقيم مقاربة بين المحسوس والمرئي، والمعنوي، فانثالت المجازات والكنايات والتشبيهات.

ومثّلت الألفاظ والتراكيب والصور (وقور، وضاح المضاحك، قاطب، أرعن) على بساطتها، فعلاً تركيبياً معقداً؛ فهي تحوي صفات الإنسان (الوقار، الضحك، العبوس، التفكير) وصفات الجماد (باذخ/ يسد مهب الريح...)، ورُبط بين المعنوي والمادي، والمستشعر والمحسوس، والمجرد والمتعين، بطريقة فنية؛ إذ أُخذت بعض جوانب الإنسان، وأُسقطت على الجماد، فغدا واعياً، له صفات إرادية معنوية مثل الضحك والتفكير. وهذه الصفات لا

يوفرها المعجم، ولا يستطيع خلعها على الجماد، الذي ليس له وعي أو ضمير؛ أي إن الشاعر خرج بالجبل قليلاً من عالم المادة/ الطبيعة. ومن خلال عملية الربط هذه، التي تحول فيها الجبل في بعض جوانبه إلى إنسان، وتداخلت فيها العناصر الذاتية المعنوية بالعناصر الموضوعية المادية، تم توسيع نطاق الدال وتطويعه للتعبير عن المعنى المتجلي في أحاسيس الجبل.

٣- ثنائية الإقامة والرحيل (من القوة إلى الفعل):

لقد أسبغ الشاعر على الجبل بعض الصفات الحية الإنسانية الواعية، ليكون هذا الجماد مستعداً لإقامة الحوار والتفاعل مع الذات الإنسانية الفاعلة، فينتقل بذلك الشاعر من الناظر والمتأمل إلى المتلقي، وهي مرحلة متقدمة في الوعي؛ إذ تنمّ عن قابلية المستمع لإقامة التفاعل، وتثبّت صورة الوعي والفاعلية والقدرة على التغيير. ومع أن الجبل قد انتقل من مرحلة القوة (الوصف الظاهري) إلى مرحلة الفعل (الحديث الوجداني)، ومن السكون إلى الحركة، إلا أن الشاعر المتماهي مع التجربة ما زال في مرحلة القوة والبحث عن الذات المفقودة. وقد رُسمت هذه اللوحة في عشرة أبيات هي:

أَصَخْتُ إلَيهِ وَهْوَ أخْرَسُ صَامِتٌ ... فَحَدَّثَنِي لَيلَ السرى بَالْعَجائِبِ
وَقالَ: ألا كَمْ كُنْتُ مَلْجَأَ فَاتِكٍ ... وَمَوطِنَ أَوّاهٍ تَبَتَّلَ تَائِبِ
وَكَمْ مَرّ بِي مِنْ مُدْلِجٍ وَمُؤَوِّبٍ ... وَقَالَ بِظِلّي مِنْ مَطِيٍّ وَرَاكِبِ
وَلاطَمَ مِنْ نُكْبِ الرِّيَاحِ مَعَاطِفِي ... وَزَاحَمَ مِن خُضْرِ الْبِحَارِ جَوَانِبِي
فَمَا كانَ إلا أَنْ طَوَتْهُمْ يَدُ الرّدَى ... وَطارَتْ بِهِم ريحُ النَّوَى والنّوائِبِ
فَمَا خَفْقُ أَيكِي غَيرَ رَجْفَةِ أَضْلُعٍ ... وَلا نَوحُ وُرْقِي غَيْرَ صَرخَةِ نَادِبِ
وَمَا غَيِّضَ السُّلْوَانُ دَمْعِي وَإِنّمَا ... نَزَفْتُ دُمُوعي في فِرَاقِ الأَصَاحِبِ
فَحَتّى مَتَى أَبْقَى وَيَظْعَنُ صاحبٌ ... أُوَدِّعُ مِنْهُ راحِلاً غَيْرَ آيبِ؟!

وَحَتّى مَتَى أَرْعَى الْكَوَاكِبَ سَــاهِراً فَمِنْ طَالِعٍ أُخْرَى الليالي وَغَــارِبِ؟!
فَرُحْمَاكَ يَا مَوْلايَ دَعْــوَةَ ضَــارِعٍ يَمُدُّ إلَــى نُعْمَــاكَ رَاحَــةَ رَاغِــبِ

لقد بدأ الشاعر انفتاحه على تجربة الآخر بقوة وعنفوان، وهو ما عبّرت عنه لفظة (أصخت)، التي تعطي إيحاء بالتمرد والسخط من الواقع، ومحاولة الانفلات من سيطرة الخارج على الداخل. وهذه اللفظــة (أصــخت) تتســق عمودياً مع (مزّقت) الواردة في اللوحة الثانية، بوصفهما دلالتين على محاولة التخلص من وطأة الخارج.

ويعطينا الشاعر وصفين للجبل؛ يتماهى فيهما المادي بالمعنوي والجماد بالإنسان؛ إذ تتمثل الأوصاف الحقيقية للجبل في غيــاب الــوعي والصــفات الإنسانية، فهو مكان تنبت الأشجار على جانبيه، وتسكنه الطيور، وهو ملجــأ ومكان للأضداد؛ الأشرار والأخيار، والمظاهر الطبيعية من ريــاح وبحــار، ولكنه في الوقت ذاته، يختزن الصفات الإنسانية، من صمت، وبكاء، وخوف، وحزن على فراق الأحبة، والدعاء بأن يريحه الله من هذا العذاب؛ إذ تمتــزج في هذه الأبيات الذاتية بالموضوعية وبتماهي الحوار بــين صــوت الشــاعر وصوت الجبل.

يبدأ الشاعر بالانفتاح على تجربة الجبل من الإطار الزمني؛ إذ يختــار الليل إطاراً زمنياً لبناء الحدث. ولعل اختياره الليل مرتبط بالحالــة النفســية للشاعر؛ إذ الحيرة والاضطراب والخوف والقلق. وهذه المشاعر المخيفــة لا تتبلور بشكل سافر إلا في زمن مادي ونفسي يعطي للحدث طبيعته وصورته الحقيقية، وهذا ما وفره الليل، ذلك الزمن الموجِّه المهيمن، الذي يــرتبط فــي نفسية العربي وذهنه، بالحزن والخوف، وما يسدله لونه على الطبيعــة؛ مــن السير في طريق مجهول، معتم، غير واضح المعالم.

وارتباط الزمن بالنفسية والوجود أمر مهم على المستوى المعرفي والوجودي، فكما يرى الفلاسفة أن الوجود بوصفه فعلاً حركياً هو العلاقة بين الوجود المطلق الإمكاني، والآنية من حيث هو التحقق الفعلي لهذا الإمكان في لحظة معينة. ويشكل الزمان جوهر هذه العلاقة، وهذا يعني أن الإنسان بوصفه واعياً وذا فاعلية في الرؤية الكلية، يمارس وجوده ويحققه من خلال الزمن وبه.

يتبلور في هذه القصيدة زمنان؛ أولهما الزمني الطبيعي النسبي المحدد المدة، وهو ما يسميه أبو بكر الرازي الزمن المضاف.(١) وهو زمن معاش يتمحور حول تعاقب الليل والنهار؛ وثانيهما الزمن النفسي، الذي لا يخضع للمقاييس التي يخضع لها الزمن الطبيعي أو الفيزيائي.(٢)

وفي اللقطة الحوارية التي وصف فيها الجبل تعاقب الأضداد عليه وذهابهم، يحضر الزمن الطبيعي بشكل لافت؛ إذ ثمة من مرّ بالجبل ليلاً، ومنهم من سار نهاراً، ومنهم من نام القيلولة، فهذه الأزمنة تسير بشكل متسق مع السنن الكونية في التحديد الزمني، وتسير كذلك بشكل مستقيم، له بداية وله نهاية. وهذا ما عبّر عنه الشاعر بقوله:

فَمَا كانَ إلا أَنْ طَوَتْهُمْ يَدُ الرّدَى وَطارَتْ بِهِم ريحُ النَّوَى والنّوائِبِ

ويُبرز البيتان الثامن والتاسع من المقطوعة الثالثة الزمن النفسي الباطني، الذي يتعلق بمدى إحساس الشاعر بالمدة الزمنية، التي تُقاس بالثواني والدقائق، بل بمدى تفاعلنا مع اللحظة التي تجعل لنا وجوداً ملحوظاً، فيغدو

(١) الرازي، أبو بكر، **رسائل فلسفية**، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٢، ص٢٤٠.

(٢) برجسون، **التطور الخلاق**، القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٦، ص٥.

الزمان بذلك معبّراً عن مقدار الوجود.(١) ويُتعامل زمنياً مع هذه اللحظة الفارقة، تعاملاً إيجابياً أو سلبياً، تبعاً لتأثيرها النفسي على المتلقي، فذا الشاعر يعبّر عن الضغط النفسي الشديد الذي سيطر عليه من سكون الذات أمام سطوة الزمن، فكلما رحل عنه شخص، شعر أن هذا الرحيل رحليه هو دون غير، فتغدو حياته حيوات، وصورة الموت تتكرر كل لحظة أمام ناظريه، فهو يقول:

فَحَتّى مَتَى أَبْقَى وَيَظْعَنُ صاحبٌ أُوَدِّعُ مِنْهُ راحِلاً غَيْرَ آيبِ؟!
وَحَتّى مَتَى أَرْعَى الْكَوَاكِبَ سَاهِراً فَمِنْ طَالِعٍ أُخْرَى اللياليِ وَغَارِبِ؟!

والشاعر يعطي أهمية كبيرة للنفس في إدراك الزمن، وهو إدراك ذهني مرتبط بالمشاعر؛ إذ إن الشعور بالزمن "ليس له وجود ذاتي، وإنما هو الماضي الممتد باستمرار، وبلا رجوع، وما ندركه من الزمن يكون مقترناً مع إدراكنا الذهني للمحسوسات."(٢)

ولأن ثمة تجارب كثيرة مرّت على هذا الجبل المؤنسن، فمقياسه الزمني مرتبط بالمدة التي تحيا بها الأحداث والتجارب، لا الساعات والأيام والسنين، وما الحوادث النفسية إلا كنه ذلك الزمن. فالزمن الحقيقي عند الجبل ليس لحظة تعقب لحظة أخرى، وإنما هو امتداد الماضي باستمرار، ممن طوتهم يدى الردى، وممن يبكي عليهم كل لحظة، فالماضي يتعقبه كل لحظة من لحظات حياته.

إن تحقق الشعور والإحساس بالحركات والمتحركات يؤدي إلى معرفة أعمق بأثر الزمن، وإذا لم يتحقق هذا الشعور، فإن معرفة الزمن وأثره

(١) انظر: البغدادي، أبو البركات. **المعتبر في الحكمة**، حيدر آباد، ١٣٥٨هـ، ج٣، ص٣٦.
(٢) الغزالي، أبو حامد. **معيار العلم في فن المنطق**، بيروت: دار الأندلس، ١٩٧٨، ص٣٦.

ستنعدم، لهذا لا يتصور الزمان إلا مع الحركة؛ إذ يتسقان مع النفس التي تعطيها تجلياً واضحاً وانعكاساً مرئياً.

فَمَا خَفْقُ أَيكِي غَيرَ رَجْفَةِ أَضْلُعٍ وَلا نَوحُ وُرْقِي غَيْرَ صَرخَةِ نادِبِ

وتظل لحظة (الآن) هي العنصر المركزي في تجربة الجبل، وهي لحظة يشترك فيها الماضي والمستقبل من الزمان، فإذا كان الزمان غير قارّ، فإن الحاضر لا يمكث، وهو في انقضاء دائم، بل هو ينقضي قبل التفكير فيه. وفي ذلك مفارقة كبيرة بين الزمان والمكان؛ إذ الزمان ألطف من المكان، والمكان أكثف من ظرف الزمان، ولهذا كان المكان من قبيل الحس يتعلق إدراكه بالحواس الخمس، بينما الزمان لا يُدرك إلا عن طريق النفس. وإلى نحو هذا المعنى ذهب أبو حيان التوحيدي فقال: "ومما يشهد أن الزمان ألطف أنك تقول: زمان حاضر، وزمان ماضٍ، وزمان مستقبل، وقد أحس به كل الناس."(١)

ويفيد حرف (حتى) في البيتين الآنفين هذا التشكّل الرؤيوي للعلاقة بين ما حدث وما سيحدث، وما بينهما من محاولة تحديد تصور أدق لمآل الأمور؛ فالشعور الحاصل عن ترتيب وقائع الأحداث، ونظام تتابع الأشياء وتلاحقها وتعاقبها في الواقع المعاش، هو الذي يحقق تصوراً واضحاً في الذهن عن الزمن بين فترة سابقة وأخرى لاحقة، أو بين المتقدم والمتأخر، فالزمن الذي يعيشه الجبل في واقعه "ليس الذي مضى، ولا الذي يكون من بعد، بل هو شيء بينهما."(٢)

(١) التوحيدي، أبو حيان. **المقابسات**، تحقيق: حسن السندوبي، القاهرة، ١٩٢٩، ص١٧٣.

(٢) المرزوقي الأصفهاني، أبو علي. **الأزمنة والأمكنة**، حيدر آباد، ١٣٣٢هـ، ص١٤٨.

لعل القصيدة في محورها الأساس قائمة على ثنائية الموت والحياة أو البحث في مسألة الوجود على هذه الأرض. لذلك برزت فكرة الموت والخوف من ذلك المجهول بشكل واضح في هذا المقطع، وأستطيع أن أقول بشيء من الاطمئنان: إن فكرة الموت تتجلى في الصراع بين الإنسان وعالم الطبيعة بدلالاتها المختلفة؛ إذ من دلالاتها الدهر الذي يحدّ من وجود الإنسان ويقمعه، ويستنفد مقوماته.

إذا كانت اللوحة الأولى من هذه القصيدة، قد أبرزت تغوّل عالم الطبيعة على الفاعلية الإنسانية بما أصابه بالحيرة والاضطراب، فإن هذا المقطع يبرز خضوع العالمين؛ عالم الخلق وعالم المخلوق لعالم أكبر وهو الإله، مركز الكون، فهو المطلق المكتفي بذاته، المتعالي والمتجاوز كل حدود الزمان والمكان، وحيثيات المادة وقوانينها، أما عالما الطبيعة والإنسان، فهما في زوال:

فَمَا كانَ إلا أَنْ طَوَتْهُمْ يَدُ الرّدَى وَطارَتْ بِهِم ريحُ النِّوَى والنّوائِبِ

ويدرك الشاعر أن عالم الخالق متفوق على عالم المخلوق بشقيه: الطبيعة والإنسان؛ إذ هما عالمان متباينان في الرتبة، ففي "المرتبة الأولى لا يوجد سوى واحد أحد، هو الله المطلق القار. هو وحده الله الدائم المتعال، لا شبيه له؛ باقٍ إلى الأبد واحداً مطلقاً لا شركاء ولا أعوان. وفي المرتبة الثانية يوجد المكان – الزمان – الخبرة – الخليقة، وهي تضم جميع المخلوقات وعالم الأشياء والنبات والحيوان والبشر والجن والملائكة والسماء والأرض والجنة والنار وكل ما آلوا إليه منذ جاءوا إلى الوجود،"[1] فليس ثمة اختلاط

(١) الفاروقي، إسماعيل، الفاروقي، لمياء. **أطلس الحضارة الإسلامية**، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، الرياض: مطبعة العبيكان، ١٤١٨هـ، ص١٣٢.

أو اتحاد بينهما، فلا يمكن للذات الإلهية المتعالية المقدسة أن تحلّ في مخلوقاتها، أو أن يرتقي الإنسان مرتبة يشعر فيها بالاتحاد بين الذات الإلهية وذاته. فتظل الذات الإنسانية قاصرة وضعيفة لاجئة إلى التضرع:

فَرُحْماكَ يَا مَوْلايَ دَعْـوَةَ ضـارِعٍ يَمُدُّ إلـى نُعْمـاكَ رَاحَـةَ رَاغِـبِ

ويصل الشاعر من خلال هذا البيت إلى التسليم الكامل بقيومية الإله في أن الوجود كله لله وبالله؛ "وأن كل ما عداه فهو ممكن لذاته، موجود بإيجاد ذلك الموجود الذي هو واجب الوجود لذاته، فالواجب لذاته موجود لذاته وبذاته، ومستغنٍ في وجوده عن كل ما سواه. وأما كل ما سواه فمفتقر في وجوده وماهيته إلى إيجاد الواجب لذاته، فالواجب لذاته قائم بذاته، وسبب لتقوم كل ما سواه في ماهيته وفي وجوده، فهو القيوم الحي بالنسبة إلى كل الموجودات، فالقيوم هو المتقوم بذاته، المقوم لكل ما عداه في ماهيته ووجوده. ولما كان واجب الوجود لذاته كان هو القيوم الحق بالنسبة إلى الكل."(١)

وفسّر الغزالي اسم القيوم فقال: "اعلم أن الأشياء تنقسم إلى ما يفتقر إلى محل كالأعراض والأوصاف، فيقال فيها: إنها ليست قائمة بأنفسها، وما لا يحتاج إلى محل، فيقال: إنه قائم بنفسه كالجواهر، إلا أن الجوهر، وإن كان قائماً بنفسه، مستغنياً عن محل يقوم به، فليس مستغنياً عن أمور لا بدّ منها لوجوده، وتكون شرطاً في وجوده، فلا يكون قائماً بنفسه، لأنه يحتاج في قوامه إلى وجود غيره، وإن لم يحتج إلى محل، فإن كان في الوجود موجود يكتفي ذاته بذاته، ولا قوام له بغيره، ولا يشترط في دوام وجوده وجود غيره، فهو القائم بنفسه مطلقاً، فإن كان مع ذلك يقوم به كل موجود حتى لا يتصور

(١) الرازي، فخر الدين. **التفسير الكبير ومفاتيح الغيب**، بيروت: دار الفكر، ١٩٨٥، ج٤، ص٤.

للأشياء وجود ولا دوام موجود إلا به، فهو القيوم؛ لأن قوامه بذاته، وقوام كل شيء به، وليس ذلك إلا الله تعالى،"[١] وهو بذلك الحق الموجود بذاته، وبقية الموجودات منه وبه.

وتمثل الأبيات الثلاثة الأخيرة من هذا المقطع حاجة الجبل/ الإنسان/ الشاعر إلى الخلاص:

فَحَتّى مَتَى أَبْقَى وَيَظْعَنُ صاحبٌ أُوَدِّعُ مِنْهُ راحِلاً غَيْرَ آيبِ؟!
وَحَتّى مَتَى أَرْعَى الْكَوَاكِبَ سَاهِراً فَمِنْ طَالِعٍ أُخْرَى اللياليِ وَغَارِبِ؟!
فَرُحْماكَ يَا مَوْلايَ دَعْوَةَ ضَارِعٍ يَمُدُّ إلى نُعْماكَ رَاحَةَ رَاغِبِ

ولعل الجبل يريد الوصول إلى الراحة من خلال الموت أو انتهاء الذات الإنسانية الفاعلة، مما يلغي مركزيته في هذا الوجود. والنظرة التي ينطلق منها الجبل/ الشاعر، لا تختلف عن نظرة البوذيين إلى الإنسان؛ إذ النظرة التشاؤمية إلى الوجود والحياة، فهي ترى الحياة شراً، والوجود شراً، ولا بدّ من التخلص منهما، فحياة الإنسان تعب وشقاء وألم، لذا فالكمال يكمن في موت جسم الإنسان، وفي تلك اللحظة –فقط– لا يكون هناك ألم وتعب. وللوصول إلى هذه الحالة لا بد من تحمل الألم، والابتعاد عن مسرح الحياة.[٢] ولعل في هذا التصور بُعداً من مقصد خلق الإنسان وإعماره للكون.

---

(١) الغزالي، أبو حامد. **المقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى**، القاهرة: مكتبة الجندي، ١٩٦٨، ص١٦٢.

(٢) انظر في هذا الموضوع:

- الداوي، عبد الرازق. **موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر**، بيروت: دار الطليعة، ١٩٩٢، ص١٢٨.
- الفاروقي، إسماعيل. **نظرية الإنسان في القرآن الكريم**، مجلة التوحيد، إيران، د.ت، ص٤٧١.

حاول الشاعر أن يستوعب تجربة الجبل، ويقيم مقاربة ذهنية وشعورية معها، منذ البيت الأول من المقطوعة؛ إذ يقول:

أَصَخْتُ إِلَيهِ وَهْوَ أَخْـرَسٌ صَـامِتٌ فَحَدَّثَنِي لَيـلَ السـرى بَالْعَجائِـبِ

ويركز على حاسة السمع لاستقاء المعرفة وللتماهي مع التجربة. ولعل حاسة السمع من أهم الحواس التي سلط عليها الفكر الإسلامي الضوء في طلب المعرفة؛ إذ هي جزء من أدوات المعرفة (العقل والحس). ولحاسة السمع أهمية في تلقي المعلومات بجزئياتها المتغيرة المتجددة، لذلك يعبّر عن الأذن والإفهام والطاعة وعن فِعل السماع بالسمع.

ونراه ينتقل من مرحلة السماع إلى مرحلة التدبر والتفكر والتأمل في المقطوعة كاملة حتى يصل إلى:

فَحَتّى مَتَى أَبْقَى وَيَظْعَـنُ صـاحبٌ أُوَدِّعُ مِنْـهُ راحِـلاً غَيْـرَ آيـبِ؟!
وَحَتّى مَتَى أَرْعَى الْكَوَاكِبَ سَـاهِراً فَمِنْ طَالِعٍ أُخْرَى اللياليِ وَغَـارِبِ؟!

فالتدبر نظر في عواقب الأمور وأدبارها، وتدبر الأمر تأمله. وكأن الشاعر يحاول التعرف على التجربة بوعي كامل. وبحس معرفي يتجاوز فيه مرحلة التفكر والتأمل؛ إذ التدبر أخص من التفكر من حيث إنه في عواقب الأمور لا في بداياتها ومسارها، كأنه تنبّه للنتائج وما يصاحبها. فالتدبر "تصرّف القلب بالنظر إلى الدلائل."[1] وهو أخص كذلك من التأمل؛ لأن التأمل كامن في مراجعة النظرة كرّةً بعد أخرى، حتى يتجلى وينكشف للقلب.

ويمثل البيت الأخير من المقطع ماهية الذات الحية التي تفاعلت مع العالم الخارجي الطبيعي المادي، وأوجدت لها ذهناً خاصاً بها، مكّنها من

(١) الكفوي، أبو البقاء. **الكليات**، تحقيق: عدنان درويش، محمد المصري. بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٣، ص٣٨٧.

إنشاء علاقة معرفية مع العالم الطبيعي الخارجي. وتنتهي اللوحة بقرب انفصال الذات عن الموضوع (الإنسان/ الجبل)، لتبدأ اللوحة الأخيرة بالتركيز على إثبات الذات لا نفيها.

٤- العودة إلى الذات:

ترسم لنا اللوحة الأخيرة صورة لإنسان مغاير لمن هو في اللوحة الأولى، فثمة انتقال جذري من الإنسان المادي البيولوجي إلى الإنسان الإنسان، أو الإنسان الرباني على حد قول المسيري،(١) أو الإنسان الكامل على حد قول إقبال.(٢)

وتبدأ ملامح الإنسانية من اللفظة الأولى لهذه المقطوعة:

فَأَسْمَعَني مِنْ وَعْظِهِ كُلَّ عِبْرَةٍ يُتَرْجِمُهَا عَنْهُ لِسَانُ التجارب

إذ تتضمن كلمة (فأسمعني) كثيراً من الدلالات المعرفية المتسقة مع التسلسل المنطقي للحالة الشعورية، فهي تعني الإدراك والفهم والقبول. وكل نفي للسمع هو نفي للاستجابة، وكل إثبات هو بمعنى الفهم. والإدراك صفة إنسانية تنم عن قدرة في تمييز الأضداد. وإن اختفت هذه الصفة من الإنسان، فسيتحول إلى مخلوق آخر غير مُكلّف، وغير مدرك للمعاني، وللتمييز بين الحق والباطل، والخير والشر، ولقياس الأشباه والنظائر، والحكم على الغائب منها بمثل المشهود منها، مما يحول بينه وبين الاعتبار، والاستدلال والفهم والحكم. وهذا الإدراك من صميم النظرة التصورية، إذ إن العلاقة بين نظامي الخالق والمخلوق فكرية تصورية في طبيعتها، وركيزة مهمة، مرجعيتها في

(١) المسيري، عبد الوهاب. **اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود**، مرجع سابق، ص٢١٨.

الإنسان ملكةُ الفهم. ويشمل الفهم بوصفه أداة للمعرفة، ومستودعاً لها: كافة الوظائف المعرفية كالذاكرة والتخيل والملاحظة والحدس والإدراك.(١)

وانطلاقاً من هذه اللفظة المركزية (فأسمعني) يبلور الشاعر ماهية الإنسان الإنسان، فهو صاحب إرادة حرة، على الرغم من قوة النظام الطبيعي، وهو واعٍ بذاته وبالكون، وقادر على تجاوز ذاته الطبيعية/ المادية وعالم الطبيعة/ المادة، وهو عاقل قادر على استخدام عقله بما يمكّنه من معرفة أسرار الكون وقوانينه، فيستطيع السيطرة على الطبيعة، لذا فهو (يَعْتَبِر)، ويعيد صوغ نفسه وبيئته حسب رؤيته، وهو كائن متعدد الأبعاد؛ مادياً وروحياً، فيجعله هذا مؤهلاً للقيام بمهمة كبرى، وهي خلافة الله في الأرض.

وهذه العمليات الإدراكية والتفكرية والتأملية التي مارسها الشاعر في المقطع الثالث، واستمرت في المقطع الرابع، مرتبطة بالمنحة الربانية التي وهبها الله للإنسان، والمتمثلة في حرية الاختيار، وقدرة الإنسان على إتيان الفعل أو الامتناع عنه.

لقد كان المقطع الثالث مهماً جداً في التهيئة النفسية والروحية والإدراكية للمقطع الرابع؛ فثمة تشريح للواقع كما هو في عالم الشهادة، من خلال الملاحظة بوساطة العقل والحواس والاستقراء والاستنتاج، ليكون عالم الشهادة قنطرة للإيمان بحقيقية ما جاء في عالم الغيب، ويُسلّم الشاعر/ الإنسان كلياً بالقدرة الإلهية، وبمصير الإنسان في هذه الحياة، وبذلك ينفي مظاهر الشك؛ إذ الإيمان بعالمي الشهادة والغيب، وبروز التجربة، دليل على أن وعي الشاعر لم ينطلق من حالة فارغة أو لا محددة، بل من يقين تام بما كان وما هو كائن وما سيكون.

---

(١) الفاروقي، إسماعيل. **التوحيد: مضامينه على الفكر والحياة**، ترجمة السيد عمر، مدارات للأبحاث والنشر،القاهرة، ٢٠١٤، ص٤٧.

ويكشف الشاعر عن تجلٍّ آخر للإنسان الإنسان، وهو المشاركة الوجدانية، من خلال حالة الإيناس التي استشعرها الشاعر، في حديثه مع الجبل:

فسلّى بِمَا أَبْكى وَسرّى بِما شَجَا وَكانَعَلَى عَهْدِ السُّرَى خَيْرَ صَاحِبِ

فثمة تجربة مشابهة، تفرض على المتلقي أن يتفاعل معها وجدانياً وعقلياً، وتمثل الخبرات السابقة والظروف المحيطة، ودرجة الإيمان والحالة النفسية، الأطرَ العاملة لهذا التفاعل، ممكن ينعكس على القرار الذي سوف يتخذه الشاعر، والحكمة التي سيجيء بها. وهي الاقتناع بسنن الله في كونه، وأن ثمة رحيلاً بعد إقامة:

وَقَلْتُ وَقَدْ نَكّبْتُ عَنْه لطيّةٍ سَلامٌ فَإنّا مِنْ مُقِيمٍ وَذَاهِبِ

وهو في حكمته الأخيرة يقيم اتساقاً بين ما مارسه من عمليات إدراكية تكشّفت في المقطع الثالث من هذه القصيدة، ودور الفطرة في هذه القضية؛ إذ تتضمن الفطرة معرفة الإنسان بوجوده، ومعرفته بوجود خالقه، ومعرفته بالقضايا البدهية، وهي تشكّل بذلك منطلقاً قبلياً ضرورياً للمعرفة. وتُعَدُ مقاربة بين ما هو مركّب شائك (الإدراك)، وما هو بسيط بدهي (الفطرة)، ويشكلان مع بعضهما علاقة اقترانية تلازمية، تعتمد على قوى حدسية استدلالية حسية.

ويكشف لنا البيت الأخير عن مدى وعي الشاعر بأن ثمة تجدداً في الكون، وحركة مستمرة لا تقف عند حدود الزمان والمكان (سلام فإنا من مقيم وذاهب). وهو بذلك يتسق مع نظرية الجوهر الفرد،[١] التي تحدث عنها

(١) تُعرف أيضاً بنظرية الخلق المستمر.

الفلاسفة والمتكلمون المسلمون في أن الله تعالى يخلق الأعـــراض والأجســـام في كل وقت خلقاً متجدداً مستمراً. (١)

(١) وملخصها أن العالم –وهو ما سوى الله تعالى– مؤلف من أجزاء فردة؛ أي منفصلة لا تقبـــل القسمة على نفسها لدقتها، وباجتماعها تتكون الأجسام (الكم) ويكون الكون، وباختراقها يكـــون الفساد. وأن بين هذه الذرات خلاء يسمح بالحركة الضـــرورية لاجتمـــاع الجـــواهر الفـــردة وافتراقها، وهذه الجواهر لا تنفك عن حمل نوع واحد من كل جنس من أجنـــاس الأعـــراض المتضادة. وهذه الأعراض حادثة بدليل تعاقبها على الجواهر. ومن خواص الأعراض أنها إذا حلّت في الأجسام، فهي لا تقوم في جملة الجواهر التي يتألف منها الجسم، بل هي تقوم في كل جوهر فرد من تلك الجواهر. ومن خواص الأعراض أيضاً أنها لا تقوم بذاتها، وهي لا تبقى زمانين أو آنين، و(الآن) هو أصغر جزء من الزمن لا يقبل القسمة هو الآخر على نفسه، بل الله يخلق الجوهر ويخلق فيه عرضاً ما، فيفنى هذا العرض لحينه، فيخلق الله عرضاً آخر من نوعه في الجوهر فيفنى هذا بدوره، وهكذا طالما يريد الله بقاء ذلك العرض، فإن أراد الله أن يخلق نوعاً آخر من الأعراض في ذلك الجوهر خلق، وإن كفّ عن الخلق عَدَم ذلك الجوهر. ويرى بعضهم أن فناء العرض يكون بعَرَض آخر، هو عرض الفناء، فيخلقه الله في الجوهر، وبه يزول العرض الثاني وقت خلقه. ولما كانت الأعراض لا تقوم إلا في الأجسام، والأجسام لا تخلو ولا تنفك من الأعراض، صارت الأجسام مخلوقـــة لله تعـــالى أيضـــاً، لأن القاعـــدة المشهورة عند الكلاميين تقتضي أن من لا يخلو من الحوادث فهو حادث أيضاً، وهكذا فإن الله تعالى يخلق الأعراض والأجسام في كل وقت خلقاً متجدداً مستمراً.

انظر: عبدالحميد، عرفان. دراسات في الفرق والعقائد الإسلامية، بيروت: مؤسسة الرســـالة، ١٩٩٧، ص١٥٥-١٥٧.

وانظر معنى الجوهر الفرد في:

– الباقلاني، محمد بن الطيب. تمهيد الأوائل وتلخيص الدلائل، بيروت: دار الكتب العلميـــة، ٢٠٠٥، ص١٦-١٩.

خاتمة:

تجلت القصيدة معرفياً وفنياً ووجدانياً في ثنائية الإقامة والرحيل، وهي ما افتتح بها قصيدته وختم بها (بعيشك/ وذاهب) ليبلور في هذه الثنائية كينونة الإنسان وموقعه في الدائرة الكلية: الإله – الإنسان – الطبيعة. والكشف عن البُعد المعرفي في هذه القصيدة، تطلب تشبيكاً مع تخصصات ومناهج متنوعة؛ في اللغة والفلسفة والكلام وعلوم الشريعة.

ولا يخفي البحث اتكاءه على النظام المعرفي الإسلامي، لبلورة رؤيته تجاه الخالق والمخلوق والخلق (الإله – الإنسان – الطبيعة)، فالبنية المعرفية والثقافية لموضوع الدراسة (الشاعر/ المجتمع) يتسق مع منطلقات البحث، مما انعكس على الاتصال؛ فكرةً ولغة.

إن قضية الوجود قضية الإنسان بالدرجة الأولى، وموقعه من المنظومة الثلاثية، ومدى فاعليته في هذا الكون، وكيفية استخدامه للملكات التي وهبه الله إياها، وإلى أي حدّ نستطيع القول إنه قوة سالبة لا مستلبة، ومؤثرة لا مؤثر فيها. وقد لاحظ البحث أن سلامة التفكير وتفعيل الفطرة عاملان مهمان في تحديد الرؤية وضبط مفرداتها، وإيقاعها الموقع المناسب في منظومة الكون. وما الأرق أو القلق الذي يعانيه المرء إلا جرّاء التشوّة الفكري الذي يصيب المرء عندما يكون عاجزاً عن القيام بدوره الفطري، في إعمار الكون، وخلافة الخالق. ولفظة الأرق أو القلق الوجودي، لفظة مراوغة لا كينونة لها إلا في مرجعيتها، فثمة بون شاسع بين مرجعية مادية، وأخرى روحية. ولقد مثّل لنا الشاعر هذا الانتقال من مرحلة الوعي السالب؛ مرحلة الإنسان البيولوجي/ المادي، الذي يتضمن عبارات الاستلاب، والخنوع لنظام المادة/ الطبيعة، والتقاعس عن الإعمار، إلى الوعي الإيجابي الذي أنتج الإنسان الإنسان، الذي هو قوة مؤثرة في هذا الوجود، مما أحدث توازناً في بنية الشاعر النفسية والمعرفية والروحية، تلمسناه في تسليمه الكامل بمركزية الخالق في الرؤية الكلية.

المراجع

- الباقلاني، محمد بن الطيب، تمهيد الأوائل وتلخيص الدلائل، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥ .
- برجسون، التطور الخلاق، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٦ .
- البغدادي، أبو البركات، المعتبر في الحكمة، حيدر آباد، ١٣٥٨هـ .
- التوحيدي، أبو حيان، المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، القاهرة، ١٩٢٩ .
- جهاد، هلال، جماليات الشعر العربي : دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، ٢٠٠٧ .
- ابن خاقان، الفتح، قلائد العقيان، تحقيق حسين يوسف، ط١، دار المنار، ١٩٨٩ .
- ابن خفاجة، ديوان ابن خفاجة، شرحه وضبطه عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت، ١٩٩٤ .
- الداوي، عبد الرزاق، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٢ .
- الداية، محمد رضوان، ابن خفاجة، ط١، دار قتيبة، ١٩٨٢ .
- الرازي، أبو بكر، رسائل فلسفية، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٢ .
- الرازي، فخر الدين، التفسير الكبير(مفاتيح الغيب)، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٥ .
- عبد الحميد، عرفان، دراسات في الفرق والعقائد الإسلامية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٧ .

- عبد المطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥ .
- الغزالي، أبو حامد، معيار العلم في فن المنطق، دار الأندلس، بيروت، ١٩٧٨ .
- الغزالي، أبو حامد، المقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى،مكتبة الجندي، القاهرة، ١٩٦٨ .
- الفاروقي، إسماعيل راجي، أطلس الحضارة الإسلامية، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مطبعة العبيكان،١٤١٨ هـ.
- الفاروقي، إسماعيل راجي، التوحيد؛مضامينهعلى الفكر والحياة، ترجمة عمر السيد، ط٢، مدارات للأبحاث والنشر،القاهرة، ٢٠١٤ .
- فوكو،ميشال، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي،، بيروت، ١٩٨٩ .
- المرزوقي الأصفهاني، أبو علي، الأزمنة والأمكنة، حيدر آباد، ١٣٣٢هـ .
- المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٢ .
- المسيري، عبد الوهاب، اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٢ .
- المسيري، عبد الوهاب، هاتان تفاحتان حمراوتان، ضمن أعمال إشكالية التحيز،ط١، المعهد العالمي للفكر الإسلامي،١٩٩٦ .
- المقري،أحمد بن محمد، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٨٩ .

فهرس الموضوعات

م	الموضـوع	الصفحة
١-	ملخص	١٤٨٨
٢-	Abstract	١٤٨٩
٣-	ابن خفاجة (٤٥٠هـ -٥٣٣ هـ)	١٤٩٠
٤-	مدخل:	١٤٩٣
٥-	افتتاحية(القضية الكلية):	١٤٩٩
٦-	١- التيه:	١٥٠٠
٧-	٢- الأمل:	١٥٠٤
٨-	٣- ثنائية الإقامة والرحيل (من القوة إلى الفعل):	١٥١٠
٩-	٤- العودة إلى الذات:	١٥١٩
١٠-	خاتمة:	١٥٢٣
١١-	المراجع	١٥٢٤
١٢-	فهرس الموضوعات	١٥٢٦

تم بحمد الله