

في تأويل علامة الدموع: قصيدة المعتمد بن عباد أنموذجاً Interpreting the 'TEARS' sign: the poem of Al-Mutamad Ibn Abbad as a case study

معلّى جهاد*

كلية الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة صفاقس (تونس)

moassajihed@gmail.com

تاريخ النشر: 2020/09/01

تاريخ القبول: 2020/05/26

تاريخ الإرسال: 2020/04/02

ملخص: نسعى في هذا المقال إلى رصد العلامات المهيمنة في قصيدة المعتمد بن عباد وهي علامة الأنواء وعلامة الدموع وعلامة الصبر وعلامة الموت ولعل فهم النص ليس غاية في ذاته انه يتوسط علاقة الأنا بالآخر فالعلامة لا تفهم معزولة عن سياقها التاريخي او عن بقية العلامات، فالناظر فيها حينما يعايشها ويدركها لتبوح له بسرّها مدعو إلى ان يستحضر لها ما يناسبها من الافكار السابقة، ويعد ذلك جسر عبور لبلوغ الحقيقة إذ لا يتسنى الاستفادة من الأفكار السابقة إلا إذا انتبه القائم بالتأويل إلى كونها ليست أفكاراً هدامة حينما يستعملها مادة منطلقية في إنتاج المعنى عند إنطاق العلامة إن تظافر علامات مختلفة من قبيل علامة الأنواء وعلامة الصبر وعلامة الموت وعلامة الدموع من شأنه أن يؤلف حكاية واحدة وأن ينتهي إلى قصة مأسوية بطلها الشاعر الذي يتمزق بين حب البقاء والخوف من الموت. الكلمات المفتاحية: العلامة الجامعة، حب البقاء والخوف من المجهول، انخراط الذات في التاريخ، جدلية الأنا والآخر، التأويل،....

Abstract: This article aims at examining the most dominant signs used by Al-Mu'tamid bin Abbad in his poem. The analysis of the poem revealed that the most frequently used signs are: lights, tears, patience, and death. Perhaps understanding the text is not an end in itself as it mediates the relationship of the ego with the other. Indeed, the signs cannot be understood in isolation from its historical context or from the rest of the signs. When analyzing these signs and using them as meaningful constructs, one realizes that they are not destructive ideas and that the sign is meant to produce meaning. The convergence of different signs such as the sign of lights, the sign of patience, the sign of death, and the sign of tears would, therefore, constitute one story and would end in a tragic story, whose poet hero is torn between love of survival and fear of death.

Key words: Basic signs, Love of survival and fear from the unknown, Self-involvement in History, the dialectic of the self and the other, the interpretation.

1- مقدمة

إن القصد من كل عمل تأويلي هو استكشاف أشكال متعددة من إمكانات الوجود من أجل ذلك كان تأويل العلامة مغامرة انطولوجية يخيل إلى صاحبها أنها تمضي به دون توقف، ولسنا حيال كبح لجماح قوة لا نعرف التوقف بل نحن أمام فعل ينمو ويكشف عن نفسه داخل سياقات خاصة. وفي هذا الفضاء المفهومي

يتنزل بحثنا مقيما الدليل على أن السيرورة التأويلية تتمدد ثم تضيق ليغدو للتأويل شكل نسبي تاريخي مقبول. ولذلك سنحاول أن نبحت في لحظة أولى وهي لحظة تنظيرية في مفهوم التأويل لغة واصطلاحا وسنرصده في لحظة ثانية العلامات المستخرجة من القصيدة، ثم نبحت في علاقة الأنا الشاعر بالآخر، ونسعى من وراء ذلك إلى تبين الأهداف التالية: إن العلامة الواحدة تبين أجزاء من عالم الشاعر ولا بين عالمه في كليته. أن العلامات وإن اختلفت فقد جمع بينها التأويل وانبتت على مبدأ الموافقة إذ يعتبر المعنى امتدادا للآخر في غير قطيعة عنه، وكأن موضوعية التأويل تتأتى من التناسق والانسجام بين علاماته، فيغدو التأويل جمعا للعلامات مثنى وثلاث. وقد يفضي بنا إلى تأويل العلامات إلى متاهة تجعل العملية التأويلية لا تقف عند حد مما يحدو بنا إلى الحديث عن مغامرة مستمرة للتأويل فما المقصود بالتأويل وكيف ننظر في علاقة الجزء بالكل؟ وهل ننظر في القصيدة إجراء دلاليا أم تجميعا لعلامات متنافرة.

يبحث هذا المقال في المقومات الأساسية التي يمكن أن تسم قصيدة المعتمد بن عباد¹ إن في مستوى البنى أو في مستوى الرؤى.

وإعادة النظر في هذا النص القديم من خلال بنيته الفنية والمضمونية.

ولا يخفى أن دراسة النص الأدبي ومقارنته وفق مناهج حديثة تقتضي الاستناد إلى معايير أخرى فنية بالأساس، إذ هي تنطلق من النص أولا وأخيرا وتستأنس بالمناهج الحديثة لغاية تطوير القراءة وتوليد المعنى الجديد من رحم النص القديم ف"المصفة الذاتية تتدخل في تخير معان قديمة دون غيرها لتلاحق المعاني الجديدة وتختبر نفسها عليها".²

ونحن إذ نقرأ النص القديم بمرآة عصرنا فإننا نزع من خلال ذلك أننا نروم بلوغ حقيقة معرفية هادفة تستوعب الفني والجمالي والامتاعي لتنشئ من ذلك كيانا وجوديا متماسكا.³ ولما كانت قصيدة بن عباد⁴ التي نحن منها بسبيل قصيدة تنتهي إلى العصر العباسي، فحري بنا أن نقرأها بمنهج عصرها قراءة تأويلية تمكنا من جعل المعنى المؤول مقبولا مدعما بدليل.

2- مفهوم التأويل لغة واصطلاحا:

تعود الكلمة إلى الجذر (أ.و.ل) ولهذا الجذر الاشتقاقي علاقة بالمعنى الاصطلاحي، فال يؤول أولا ومآلا، رجع، وأول إليه الشيء بمعنى أرجعه إليه.⁵

والمستفاد من ذلك أن الأول والتأويل يدوران في فلك المعنى ذاته وهو الرجوع والإرجاع.

ولعل عودة المؤول في عملية التأويل إلى الأصل، يجعل من التأويل "بحثا في الشروط التي تجعل الفهم ممكنا، إنه محاولة لفهم لا يكثرث ولا يقف عند حدود تعيين الأشياء في دلالتها المباشرة المنطوية على ذاته".⁶

إنه انخراط في صلب الرّمزي والثقافي "انطلاقا من معان إضافية على التدليل والإحالة على قيم دلالية ممكنة خالقة لساقاتها الخاصة".⁷

وغني عن البيان أن فعل أول يقتضي بالضرورة الحديث عن علامة كونية ما لفهم معنى الوجود، فالوجود "مفهوم من جهة وسائطه العلامية التي تقف بين المؤول والكون، والمراد من هذا، أن التأويل مسلط على شيء ما وهذا الشيء -ليكون له معنى- يجب إرجاعه إلى ذواتنا".⁸

ويعرف التأويل يكونه نقلا لظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل.

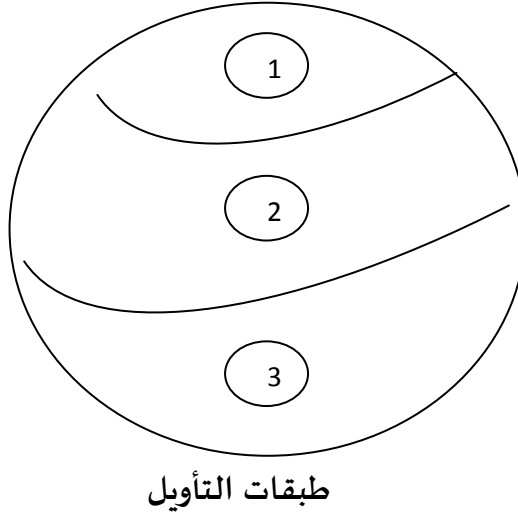
يعني ذلك أن كلّ علامة من العلامات الكونيّة لها معنى لفظي مباشر وظاهر، ومعنى غير مباشر وباطن. وقد يقسّم تأويل العلامات إلى ثلاث طبقات:

1. طبقة الإفادة المباشرة وتستفاد من ظاهر اللفظ.
 2. طبقة الإفادة الرّمزية وهي المعنى المتجدّد والمتحرّك للعلامة
 3. طبقة الإفادة النهائيّة توجد أين يستقرّ التّأويل على شكل ما.⁹
- ويمكن أن نستوضح ذلك أكثر من خلال الترسّيمة البيانيّة التاليّة:

1. طبقة الإفادة المباشرة

2. طبقة الإفادة

3. طبقة الإفادة النهائيّة



طبقات التّأويل

نتبيّن من هذه الترسّيمة أنّ مؤوّل العلامة يمرّ أثناء التّأويل بطبقة الإفادة المباشرة والظاهرة وهي طبقة تمثّل سند المؤوّل ومرجعه، وتزوّد من خلال آليّة الذاكرة بالمعارف الماقبليّة للعلامة وهي معارف ليس بمقدور المؤوّل الاستغناء عنها، إنّها مطيّته لعبور طبقة الإفادة الرّمزيّة وطبقة الإفادة النهائيّة فمؤوّلو العلامة "غير منقطعين عن التراث الإنساني لأنّهم نهلوا في وعيمهم وفي لاوعيمهم، وإنّهم يؤوّلون العلامات من خلال معرفتهم بالأساطير وعبر المعارف التي ترسّبت في الذهن الإنساني على مرّ الدهور".¹⁰

فليس يقدر المؤوّل على بلوغ طبقة الإفادة النهائيّة إلا إذا انطلق من طبقة الإفادة المباشرة وطبقة الإفادة الرّمزيّة، إذ تبدو هذه الطبقة كالكرة الأرضيّة تدور حول نفسها، يعني ذلك أنّها في تلازم وشيخ، فلا غنى لهذه عن تلك ولا لتلك عن هذه. وترمي هذه الطبقات الثلاث إلى وضع "منهجيّة أصيلة في الممارسة التّأويليّة، تحاول أن تكون تأويليّة خالصة، ويكون الفهم فيها تأويلا ممكنا، والمعنى معاني متعدّدة، والحقيقة حقائق، والنّص مجموعة نصوص متداخلة، وفعل التّأويل انفتاحا وحوارا تساؤلّيّا، غايته بلوغ التفاعل والتفاهم صيغة وجوديّة وسلوكا حضاريّا يميّز الكائن ويعضد كينونيّه في هذا العالم - الوجود - النّص - التّأويل".¹¹

3- العلامات المستخرجة من القصيدة:

بعد ما أنعمنا النّظر في القصيدة تبين لنا تكرار بعد الألفاظ وأشعاعها على امتداد القصيدة ممّا اضطرّنا إلى أن نحصّيها عدداً وقد عمدنا إلى تصميم جدول توضيحي تجلّو فيه العلامات ونسبة تواترها:

العلامة	نسبة تواترها	الألفاظ
علامة الأنواء	12 مرّة	- البدر - زهرها - نجمين - سحاب - الغمام - نجمين - الكواكب - الكوكبان - هوى - البرق - هوى - الكوكب
علامة الموت	11 مرّة	- القبر - الثرى - ماتم - مصابه - الهالكات - الثكلى - ثكل - الدّهر ¹² - الأيام - الدّهر - الدّهر.
علامة الدّموع	14 مرّة	سأبكي - وأبكي - ينحن - أكلن - فليبك - في البكاء - بعين - دمعنا - فتبكي - الثكلى - الهالكات - فتبكي - للبكا - بدمع
علامة الصّبر	6 مرّات	صبرا - الصّبر - يا صبر - في الصّبر - من صبر - وتصبر

نلاحظ إذن من خلال الجدول أنّ علامة الدّموع هي العلامة البارزة في القصيدة، إذ تواترت أربعة عشر مرّة وهي بهذه النسبة هيمنت على علامة الأنواء التي تواترت اثني عشرة مرّة وعلامة الموت التي تواترت إحدى عشرة مرّة وعلامة الصّبر التي لم تتواتر سوى ستّ مرات فقط.

ممّا يخوّل لنا الحديث عن علامة كبرى وهي علامة الدّموع وعلامات فرعيّة صغرى وهي علامة الأنواء وعلامة الموت وعلامة الصّبر.

وحرّي بنا أن ننّه إلى أنّ العلامة لا تشتغل بمفردها في النّص ولا يمكن تأويلها بمعزل عن بقيّة العلامات الفرعيّة إنّها تؤلّف مجتمعة وحدة عضويّة متماسكة ومتكاملة.

وقد تأكّد لنا بعد إمعان النّظر في القصيدة وفي توزيع العلامات، أنّ علامة الدّموع تتراسل فتفيض في كامل أرجاء القصيدة لتشعّ على العلامات كلّها إشعاعاً واضحاً.

4- في تأويل علامة الأنواء

1-4 علامة الأنواء بالآخر:

لاحظنا أنّ الشّاعر قد احتفى بعلامة الأنواء ولم يفتأ يذكر الكواكب والنّجوم والسحاب والغمام والبدر. واللافت للانتباه أنّ الأنواء لم يستحضر الكواكب لغاية التعظيم أو الإعجاب وإنّما تعدّت ذلك إلى تشخيصها إذ تظهر الأنواء مخاطبة الغمام منجزة العمل اللغوي الأمر إذ تقول "فليبك الغمام مصابه"، ممّا يؤكد لوعتها على فقد الآخرين (المأمون والرياضي) وقد قتلا وتركاه أسيراً يكابد المرّ وهو إذ يستبكي الغمام عنصراً من عناصر الأنواء - فإنّه بذلك يستحضر مطلع معلقة امرئ القيس الذي وقف على أطلال الحبيبة يبكي ويدعو خليليه لمشاركته بكاءه قائلاً: (الطّول) "قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل".¹³

ويسوقنا ذلك إلى الحديث عن الوعي الخبري وهو الوعي الذي تستند إليه الذات لتحديد معالم العلامة يعني أن نعتمد في تأويل العلامة على خبرتنا بالمعارف وبالتجارب السابقة، فتغدو الخبرة مطيئةً للتحصيل المعرفي. إنَّ تشكيل صورة البكاء في ذهن الأنا لم ينشأ إلا بعدما استحضّر الشاعر التجربة المعيشة ممن شاهدتهم أو ممن سمع عنهم فاتخذت علامة الدّموع معنا جديداً تمّ بناؤه بعد جمع التجارب السابقة وتكديسها ليدعو الذات لتأنيته سعياً إلى تدبّره.

إن حضور الآخر في القصيدة يوحي بصلة المتكلّم بالآخر إذ هو يدرك وجوده مع الآخرين واستحضار الآخر (الفقيدين) هو سمة رئيسية للوجود البشريّ، والوجود البشري هو في الأصل وجود في العالم أي أنّه يفهم من خلال علاقته بالعالم. فالآخر إذن هو عنصر جوهري في تكوين الوجود البشري.

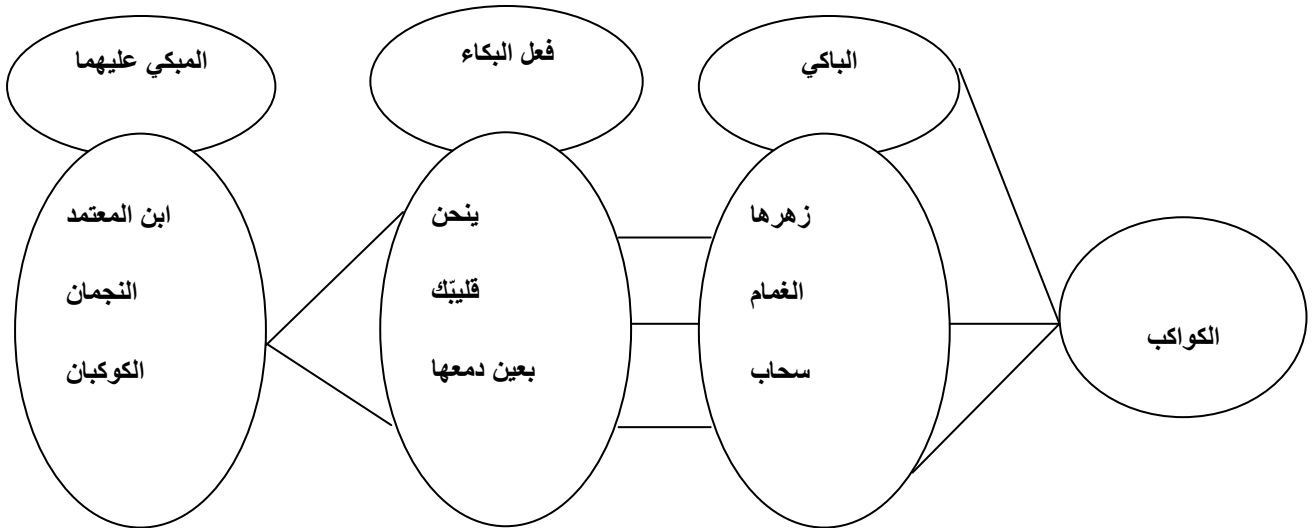
لقد صار المعتمد يعيش لحظات من الفقد عسيرة عمقتها حالة الأسر التي تخبط فيها. ورغم الفقد والوحدة فإنّه استحضّر الآخر (الكواكب) ليبوح لها بما يختلج في صدره وافترض موجودات أخرى فخاطبها وشركها في المصيبة ممّا يؤكّد أن وجود الأنا في العالم دون آخر غير ممكن "فلا يمكن أن يكون هناك أنا بدون أنت"¹⁴ وهو من هذا المنطلق يبني كيانه له من خلال الآخر إذ دون "الذات البشرية أو الشخص لا وجود للعالم"¹⁵.

نلاحظ إذن أن علاقة الأنا الشاعر بالآخر (الكواكب) علاقة بكاء واستيياء فهو يشرك الآخر في البكاء حتى تعمّ المصيبة فتسلو نفسه وتهلأ وكأنّه يوهّمها بأن العالم كلّه يبكي لفقد البنية والكون كلّه في مأتم مذ أقلّ النّجمان وتنبّين ذلك من خلال البيتين التاليين:

"سأبكي وأبكي ما تطاول من عمري"

"مدى الدّهر فليبك الغمام مصابه"

ونستوضح ذلك أكثر من خلال الرّسم التالي:



علاقة الفقيدين بالكواكب

نلاحظ من خلال الرّسم السّابق بكاء الكواكب كلّها على فقد كوكبين.

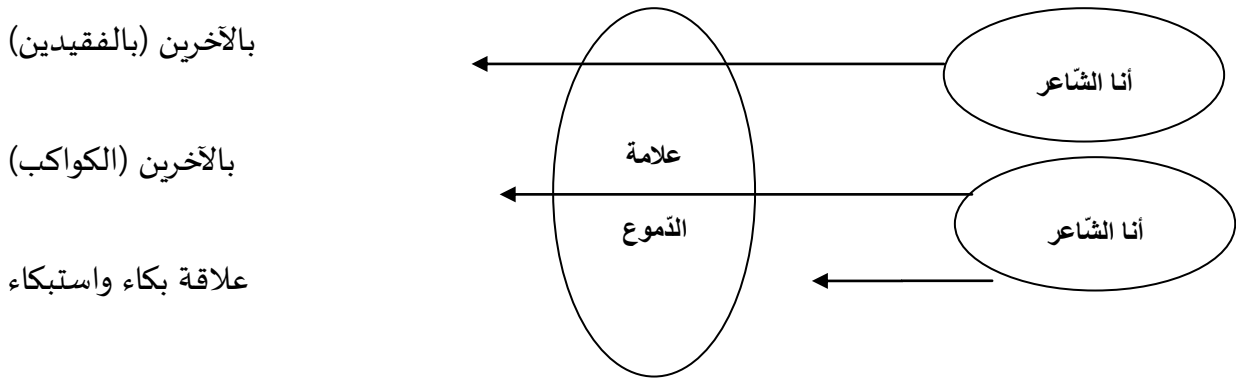
لقد رسم المعتمد لابنيه اتجاها تصاعديا باتجاه السماء حيث الكواكب والأنواء، بل جعلهما كوكبين أو نجمين يضيئان الأفق، ولعلّ هذا المسار التصاعدي الذي اتّخذه الشاعر يوحى من جهة برفعة منزلتهما إذ هما تولّيا الحكم في سنّ صغيرة و"توليتما والسنّ بعد صغيرة" واعتبارا لذلك، فإنّ الجانب التاريخي يساعد المؤلّ في الماضي قدما إلى الماضي والحفر فيه كي تتناسى همومها، ولكن لحظة التذكر هي لحظة يوهم فيها الشاعر نفسه بالراحة لأنّها لحظة تحسّر على شيء رحل ولن يعود، وتبعا لذلك تبدو الأنا الشاعرة محدّدة منزلتها في الوجود بالعودة إلى التاريخ، إنّها لن تستطيع بناء وجودها بعيدا عن المعطى التاريخي الذي تسعى من خلاله إلى فهم مكاسبها في الوجود إذ "لا تستطيع الذات تدبر منزلتها وصلتها منقطعة بالتاريخ".¹⁶

-فالوقائع التاريخية افتتأ تنثال على الشاعر تلهمه فهم مكانته في الوجود.¹⁷

لذلك تخيّر المعتمد أن يكون موقع ابنه موقعا عليّا تصاعديا مع موقعهما في الحياة باعتبارها واليين على الحكم، وموقعهما في نفس أبيهما باعتبار علاقة الأبوة والبنوة.

وكأنّ الشاعر في علاقته بابنيه، وفي علاقة ابنيه بالآخرين قد رسم لذلك إطارا علائقيّا متكاملا محدودا بزمان (مدى الدهر) وفضاء (السماء).¹⁸

ونلاحظ أنّ علامة الدَّموع نشبت أظفارها في علاقة الأنا الشاعر بالآخرين (ابنيه) وفي علاقة أنا الشاعر بالكواكب مثلما يبيّنه الرّسم التالي:



علاقة الأنا بالآخر

ونتبيّن من ذلك أن فهم الآخر (الفقيدين / الكواكب) لا يتمّ إلّا عبر الآخر الذي هو في جدل مستمرّ معه فتتخرط الذات في الوجود حين تقييم علاقة جدليّة مع الآخر وبقدر ممارستها للعالم يتحقّق وجودها.

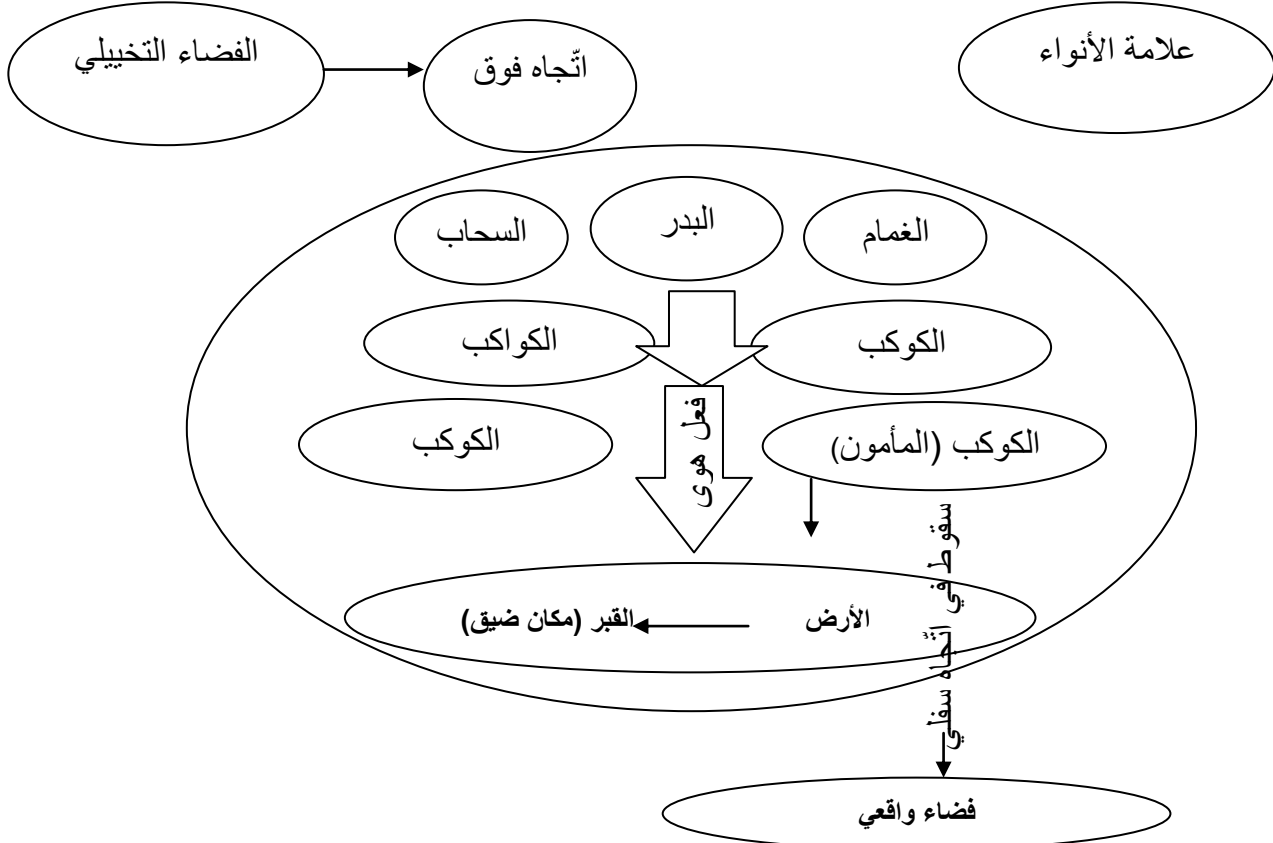
ويمكن تحسيد الفضاء الذي رسمه الشاعر من خلال الرسم التالي



انخراط الذات في الوجود

نستنج أنّ الفضاء الذي رسمه الشّاعر هو فضاء تخيلي لا يدرك إلّا في مستوى الأذهان، وقد أكّد الباحثان العرفانيان "جونس (johnson) ولا يكوف (Lakoff) أنّ الأشياء التي تتمركز في الأعلى تنحو منحنى جيّداً، فالحركة التصاعديّة توحى بالعلو والرفعة¹⁹ وهذا أثبتته "المعتمد" حين اعتمد على تاريخ الفقيدون وعلى المنزلة الرفيعة التي حظيا بها في الحكم، ورغم كون المسك الإتجاهي التصاعدي الذي رسمه الشّاعر في اتجاه الفضاء وماحمله معه من معاني الرفعة والملك، فإنّ هذا الفضاء هيمن عليه الحزن والدموع فتحوّل بمقتضى ذلك إلى فضاء مأتى بامتياز لم يحدده المعتمد بزمن محدد وإنما جعل زمن الدّموع زمناً مطلقاً. ويظهر ذلك في قوله: "ترى زهرها في مأتى كلّ ليلة" "مدى الدّهر فليبك الغمام مصابه". فتأكّد لنا مرّة أخرى أنّ علامة الدّموع تختفي حيناً لتظهر أحياناً كثيرة في القصيدة لتحمل في أعطافها معنى البكاء والسّجن" ولئن كان هذا الفضاء التخيلي فضاء موهوماً، فإنّه من خلاله يتحقّق للشّاعر كيان جديد منشود وهذا يقوم دليلاً على أنّ الشّعر هو ضرب من الرّؤية الرمزيّة للكون وهو حينئذ تعبير رمزي عن الإنسان في علاقته بالكون.

2-4 تأويل علامة الموت: نظرنا في علامة الأنواء في العنصر السّابق باعتبارها علامة فرعيّة ألفينها في تلازم وشيخ مع العلامة الكبرى "الدموع" التي أبت إلّا أن تكون جاثمة بكلّكلها في كلّ مرّة فتطبع الفضاء بطابع شجي وتشحنه بموسيقى مأسويّة. ونشير إلى أنّ المعتمد قد عدّ ابنه كوكبين من ضمن الكواكب الأخرى، لكنّهما كوكبان أفلا وهّويا وهذا ما وضّح العلاقة بين بقيّة الكواكب والكواكبين الهاوين وهي علاقة موسومة بالدموع لاريب، وقد يوضح لنا الرسم التّالي هذه العلاقة:



العلاقة الاتجاهية بين الفقيدون وبقية الكواكب

نلاحظ من خلال الرّسم السّابق أن فعل "هوى" مثل منعرجا حاسما وتغيرا حقيقيا في وجود الشّاعر، فينتقل بذلك من فضاء تخيلي افتراضي إلى فضاء واقعي وهو قتل المأمون والرّاضي. ولعلّه حريّ بنا أن ننّبه إلى أنّ علامة الموت توضّحت أكثر من تحوّل الاتجاه من فوق إلى تحت عبر إحدى اللّوازم اللّغويّة مثل فعل (هوى) وكأنّ الشّاعر هنا انتبه إلى أنّه يعيش دقيقة مريّة واستفاق من حكم جميل سرعان ماتلاشى وهو اعتراف صريح بالحقيقة ومحاولة منه في تقبّلها على مضض، فحين هوى النجمان فقد وقعا مباشرة "في القبر" وهو مكان ضيق وموحش عكس الفضاء الأوّل الذي كان النجمان فيه وبذلك اتشح المكان "القبر" بمعاني الفقد والزوال.

إنّ ذكر مكان القبر يبعث على التأمّلات في الحياة وفي ظاهرة الزوال الكونيّة، لقد غدا المكان بموجب ذلك داعيا إلى الاتعاظ والاعتبار فهي كغيرها من الصور كانت مبطنة بدلالات كثيرة لأنّها صدرت عن حالة نفسيّة ووجدانيّة متأزمة فالشّاعر "يعتبر بمكان يدعو إلى الاعتبار"²⁰.

علاقة الأنا الشّاعر بالآخر (الفقيدان)

إنّ موت الخاصّ لدى الشّاعر، فالمرء يزداد شعوره بالموت عند موت أحد أقربائه ممّا يجعله الحيّ يلامس الموت عند الموت ملازمة حقيقة.²¹

ونلاحظ أنّ علاقة الذات الشاعرة بالآخر الفقيد هي علاقة أشبه ماتكون بالعلاقة المباشرة ونلمس ذلك من خلال ضمير المخاطب في الأفعال التالّية: بكما/ توليتما/ بكما/ توليتهما/ فلوعدتما لا خترتما/ أنتما/ أبصرتما/ واستعمال النداء: المباشر للقريب

"أفتح لقد فتحت لي باب رحمة"

"كما بيزيد الله زاد في أجري."

ونلاحظ أيضا أنّ التصريح باسمي الفقيد في أكثر من موضع إن تصريحاً مثل: الفتح/ يزيد وإن كناية: أبا خالد/ أبا النصر، وظف لإعلاء مكانتهما لأنّه حين يناديهما في كل مرّة رغم غيابهما، تتجدّد الذكرى الجميلة وتهدأ النّفس، غير أنّه ما يفتأ يعود إلى الحقيقة كلما ابتعد عنها بخياله، وهذا ما يوحى بتمزق في نفسه كبير بين الماضي الذي يحمل ذكريات جميلة والحاضر القاسي الذي هدم كل تلك المملذات.

وهذا يعني أنّ المفهوم الحقيقي للموت إنما يكمن في إلغاء وعي الذات بنفسها من خلال استحضار (أنا) الآخر حتى وإن كان هذا الآخر (ذكرى)²² ذلك أنّ المعتمد أطّنب في تذكّر بنيه والبكاء عليهما وكأنّ قارئ القصيدة يخالها أنّها قصيدة رثائيّة، والحال أنّه يتخبط في الأسر بين جدران أربعة مقيد بالسلاسل حديديّة أثقلت كاهله ولم يعرّج على حالته تلك إلّا اللّمم إذ يقول:

"فلوعدتها لاخترتما العود في الثرى"

إذا أنتما أبصرتما في الأسر."

فقد تأكّدت من خلال هذا البيت حاجة الذات إلى الآخر "فالذات لن تتأمّل ذاتها ولن تفكر في حالها ومأساتها إلّا من خلال الآخر وفي علاقتها به."²³

وهنا نلمس تحوّلًا في دعوة الذات الشاعرة بالآخر (الكواكب) في العنصر السابق إلى بكاء الفقيد، وفي دعوتها الآخر (الفقيد) إلى الإشفاق عليه وعلى حالته، وفي النهاية، نعتقد أن الأنا تدعو الآخر مهما كانت صفته إلى

الإشفاق عليها، فالذات بين نارين ملتهبين، الفقد والأسرومن ثمّ يصعب معرفة ما إذا كانت الشفقة التي يثيرها الموت شفقة على الآخرين أم إشفاقا على الذات وهذا الالتباس في المشاعر مردّه إلى أنّ "الفرد يعي نفسه يقدرها ماهو مرتبط بالآخرين، وأن الصّلة الاجتماعية قويّة بقدرما تخلق من تواصل متبادل بين ذوات مستقلة بعضها عن البعض الآخر"²⁴.

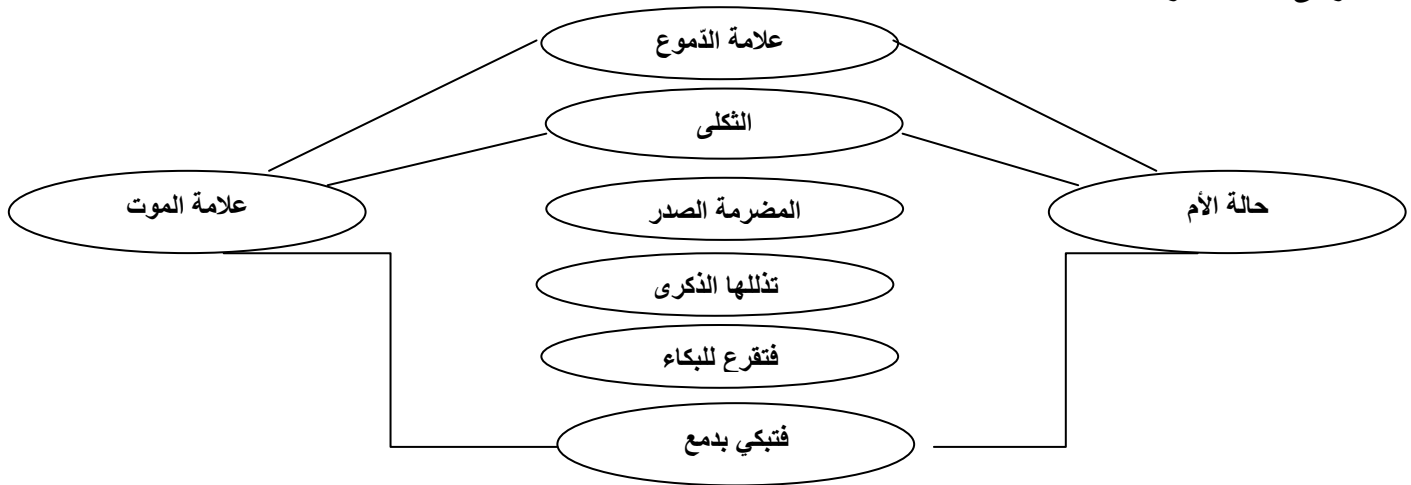
نشير إلى أنّ الشّاعر قد خصص ستة عشر بيتا في بكاء الآخر (الفقيدين) بينما لم يذكر حالة أسره إلا في بيتين فقط. وبما أنّ الحالة الأولى التي هيمنت فيها علامة الدموع هي حالة الموت فإنّ الحالة الثانية (الأسر) هي أيضا حالة تنبئ باقتراب الموت، لذا ترى الشّاعر يوهّم في الظاهر باكتراثه بفقد ابنه أكثر من اهتمامه بالموت الذي يهدده، وما إطنابها في تذكّر موت ابنه إلّا ضرب من محاولة نسيان الموت الذي يدنو منه فالحظة التي يكون فيها الشّاعر "خارجا عن عالم مرغوب (الدنيا) دخلا في عالم مجهول (الموت) حيث يجمد الجسد وتتحرّك الذاكرة ويبقى الكلام أداة الشّاعر إلى استشراف المال ومواجهة النسيان"²⁵.

علاقة الآخر (الأمّ) بالآخرين (الفقيدين)

نلاحظ أنّ علامة الدموع في علاقة الأمّ بالفقيدين بدت قويّة وأشعّت على علامة الموت فكادت تنصهر بها.

إذ يصوّر الشّاعر حالة الأمّ الثكلى التي بكت "بدمع ليس للقطر مثله".

لذلك تبيّن أنّ علاقة الدموع كانت حاضرة كلما استحضّر الشّاعر حالة الأمّ الثكلى ويمكن أن نستوضح ذلك أكثر من خلال الترسّيمة التالية:



نستنتج أنّ علامة الدموع بماهي العلامة الكبرى تنصهر مع علامة الموت الفرعية حتى لكأنّها تكاد تلامس جباهها وتتماهى معها. ونتبيّن من ذلك أنّ علامة الدموع ظهرت في :

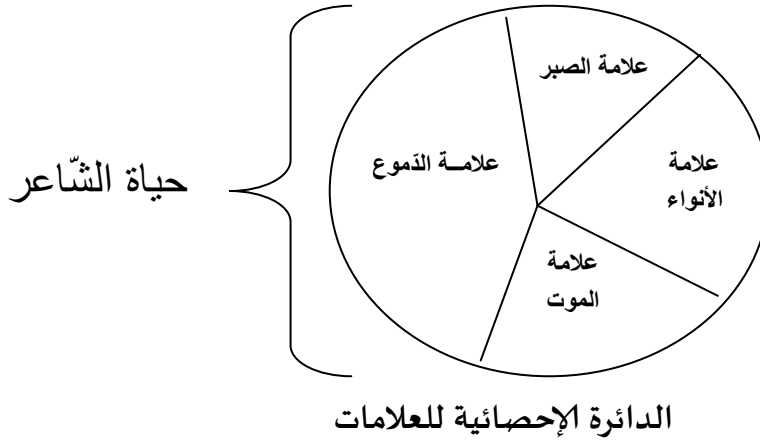
- علاقة الأنا الشّاعر بالآخر (الفقيدين)

- علاقة أنا الشّاعر بالآخر (الكواكب)

- علاقة الأمّ بالآخر (الفقيدين)

ممّا يجرّنا إلى استنتاج مفاده أنّ الشّاعر يستحضّر الآخر مهما كانت صفته (أما أو إخوة أو كوكبا) في علاقتها بالفقيدين وهي علاقة تستقطبها علامة الصّبر، وقد تواترت في القصيدة ستّ مرّات فقط وهي نسبة ضئيلة

مقارنة بنسب تواتر الكلمات الأخرى ومثلما أن كثافة ظهور الألفاظ ذاتها في القصيدة يضطر الباحث إلى النظر فيه باعتبارها تشكّل علامة في القصيدة بارزة، فإنّ قلة تواتر الكلمات ذاتها في القصيدة قد يشكّل أيضا علامة بارزة، فعلاقة الدموع شغلت الحيز الأكبر في القصيدة فكانت علامة جامعة كبرى تليها علامة الدموع فعلاقة الأنواء فعلاقة الصبر وهو ما تؤكده الدائرة الإحصائية التالية:



تجسّد لنا هذه الدائرة الإحصائية عالم الشاعر، فالجزء الأكبر من حياته دموع، والجزءان اللذان يليهما موت، والأنواء يرمز للمجهول، والجزء الضئيل والذي لا يكاد يؤخذ بعين الاعتبار مقارنة ببقية الأجزاء هو الصبر ممّا يعني أنّ الشاعر لم يستطع أن يصبر على المصيبة لذلك كانت علامة الصبر حاضرة حضورا غير لافت، ويتأكد ذلك في مستوى تصريحه بذلك في الأبيات التالية:

"يقولون صبرا لا سبيل إلى الصبر"

"يا صبرا للقلب في الصبر من عذر"

وتصبر في الأحيان شحّا على الأجر"

فكلّ هذه الألفاظ المضمّنة في هذه الأبيات تنفي أو تستبعد الصبر من حياة الشاعر لتجعل حياته دموعا بأسرها.

وانطلاقا ممّا تقدّم، نبيّن أن العلامات التي ظهرت في القصيدة وهي علامة الدَّموع وعلامة الأنواء وعلامة الدَّموع وعلامة الموت والصبر تفرّق لتلتقي وتؤلف حكاية واحدة هي: "حكاية انهيار الإنسان أمام الموت والزّمان" إلى حدّ أنّ الشاعر وإن أظهر إيمانه بالقدر في بعض المواضع من قبيل "شحّا على الأجر/ تزجرها التقوى" فإنّه استسلم وأثبت أنّه غير قادر على الصبر ممّا يدلّ على عظمة المصيبة.²⁶

ونشير في هذا الصدد أن علامة الدموع وإن صرّحت بمعنى الفقد والتفجع فإنّها ترمز في جانب من جوانبها إلى الحياة، أليست لحظة تخلّق الوليد مرفوقة بهذه العلامة إشارة إلى بداية الحياة، ولكن في هذه القصيدة تعبر علامة الدَّموع على الحياة في جانب محمود منها يجسّد العلاقة العضوية بين كل العلامات ليتوسط الشاعر هذه العلامات المختلفة في الظاهر والمؤتلفة في الباطن، ويحكي من خلالها قصّته المأسوية التي تتنازع بين حبّ البقاء والتمسك بالحياة والموت.

ولعلّنا نلتمس تمسّكه بالحياة في شذرات، وهذا لا يعني أنّه لا يأبه بذاته ويفضّل الموت على حياته، وإنّما يظهر تمسّكه بالحياة حين حاول إنّها منا بأن شغله الشّغل في الحياة: موت ابنه وأنّ الحياة استحالت دونهما، لأنّ الحقيقة هي أن الإنسان محكوم بغريزة حبّ البقاء برغم منه، وهذا يحيل على أن عالم الشّاعر معقد وأنّه يحيا صراعا وتمزّقا بين مرارة الفقد وألم الأسر.

وانتهينا إلى أن علامة الدّموع تنتظم كل العلامات في بناء متماسك أخذ بعضه برقاب بعض لتظهر توق الأنّا إلى امتلاك الكون عبر الآخر وسعيها الحثيث إلى بناء كيائها ونحت صيرورتها عبر منعطفات الوجود.

5- تحليل النتائج:

انكشف لنا من خلال تأويل العلامات الفرعية والعلامة الكبرى تصور شاعر السجون إزاء الكون وإزاء الأشياء من حوله. وتبيننا هيمنة البعد التشاؤمي على القصيدة، فالموت النذير والليل الطويل والقيد المرير والدمع الغزير والنور الضئيل والدهر العسير والصبر الطويل أمسى ذلك كله مصورا تجربة السجين المفعمة باليأس الكبير. لقد بدا جليا أن قصيدة المعتمد بن عباد السجنية لا يمكن النظر إليها إجراء دلاليا لا تجميعا لعلامات متنافرة، فعملية التواصل والإدراك تتعطل في ظل علامات معزولة وإن تلكم العلامات ليست تقبل وليست تفهم إلا متى انسجمت مع النمط الثقافي الذي انبثقت منه.

تبينا انطلاقا مما تقدم أن التأويل بحث عن اليقين المفهومي واستقصاء لممكنات الوجود الرمزية وكونه كذلك، يستدعي ممارسة أشياء الكون وتوظيفها إدراكيا لفقه ماهيات الوجود، ولا يتم ذلك إلا باستعمال جملة من العلامات التي هدفها إنشاء مفهوم تأويل للكون. ولما عثرنا على علامات تواترت في القصيدة فصارت مهيمنة عليها وهي علامة الأنواء وعلامة الموت وعلامة الصبر وعلامة الدّموع. وقد أحصينا تواتر كل علامة فلاحظنا ان علامة الدّموع تبوّأت المقعد الرئيس وهو ما جعلنا نعتبرها العلامة الكبرى وتعتبر بقية العلامات علامات صغرى، وتؤكد لنا أن العلامة لا تشتغل بمفردها في النص وإنما تجتمع ويألف بعضها مع بعض في وحدة عضوية متماسكة ومتكاملة، وقد أثر فقد الشاعر ولديه فيه تأثيرا كبيرا خاصة أنه قد يفارق الحياة في السجن، وشبههما بالكواكب التي تتمركز في الأعلى مما يوحي بالعلو والرفعة، ولكن هذه الحضوة كانت مرفوعة بالدّموع إذ لم يبك الشاعر ابنه وحده بل بكته بقية الكواكب لأنه افتقدهما في الدنيا وافتقدت الكواكب صديقها حين هويا. وقد تبينا إلى ذلك أنه من المفيد الربط بين ما يلحق من فهم العلامة وما يسبق منه، فالعلامة لاتفهم خارج سياق تاريخي وثقافي ما، وإنما نتخير العلامة داخل ثقافة معينة لينطلق المؤول في تأويلها بناء على جملة من المعارف السابقة، فالاستناد إلى الأفكار السابقة التي تحيط بالعلامة يجعلنا نستفيد منها عند إنطاق العلامة. ولعلنا نقترح في هذا الصدد أن نراجع الأفكار السالفة لإنها إسقاطات مسبقة، فليست كل المعارف التي تحيط بالعلامة قادرة كلها على بناء معرفة تخص العلامة لأن من المعارف الكثيرة السابقة عنها ما يتناسب مع سياق القصيدة وما لا يتناسب معها، من أجل ذلك وجب توخي الانتقاء والاختيار المناسب من المعارف السابقة حتى لاتكون إسقاطات على العلامة.

في تأويل علامة الدّموع قصيدة المعتمد بن عبّاد أنموذجاً. - القصيدة -

(الطّويل)

يَقُولُونَ صَبْرًا لَا سَبِيلَ إِلَى الصَّبْرِ سَابِكِي وَأَبِكِي مَا تَطَاوَلَ مِنْ عُمْرِي
نَرَى زُهْرَهَا فِي مَاتِمٍ كُلِّ لَيْلَةٍ يُخَمِّشْنَ لَهْفًا وَسَطُهُ صَفْحَةَ الْبَدْرِ
يَنْحَنَ عَلَى نَجْمَيْنِ أَتَّكَلَنَ ذَا وَذَاوِيَا صَبْرُ مَا لِلْقَلْبِ فِي الصَّبْرِ مِنْ عُذْرِ
مَدَى الدَّهْرِ فَلْيَبْكِ الْعَمَامُ مُصَابَهُ بِصَنْوِيهِ يُعْذِرُ فِي الْبُكَاءِ مَدَى الدَّهْرِ
بِعَيْنِ سَحَابٍ وَإِكْفِ قَطْرَ دَمْعِهَا عَلَى كُلِّ قَبْرِ حَلٍّ فِيهِ أَخُو الْقَطْرِ
وَبَرَقَ ذِكِّي النَّارِ حَتَّى كَأَنَّمَا يُسَعَّرُ مِمَّا فِي فُؤَادِي مِنَ الْجَمْرِ
هَوَى الْكُوكَبَانِ الْفَتْحُ²⁷ ثُمَّ شَقِيقُهُ يَزِيدُ²⁸ فَهَلْ بَعْدَ الْكُوكَبِ مِنْ صَبْرِ
أَفْتَحَ لَقَدْ فَتَحَتْ لِي بَابَ رَحْمَةٍ كَمَا بَيَّزِدِ اللَّهُ قَدْ زَادَ فِي أَجْرِي
هَوَى بِكُما الْمِقْدَارُ عَنِّي وَلَمْ أُمْتَ وَأَدْعَى وَفِيَا قَدْ نَكَصْتُ إِلَى الْغَدْرِ
تَوَلَّيْتُمَا وَالسَّنُّ بَعْدُ صَغِيرَةٌ وَلَمْ تَلْبِثِ الْأَيَّامُ أَنْ صَغُرَتْ قَدْرِي
تَوَلَّيْتُمَا حِينَ انْتَهَتْ بِكُما الْعُلَى إِلَى غَايَةٍ كُلُّ إِلَى غَايَةٍ يَجْرِي
فَلَوْ²⁹ عُدْتُمَا لِاخْتَرْتُمَا الْعُودَ فِي الثَّرَى إِذَا أَنْتُمَا أَبْصَرْتُمَانِي فِي الْأَسْرِ
يُعِيدُ عَلَى سَمْعِي الْحَدِيدُ نَشِيدَهُ ثَقِيلًا فَتَبْكِي الْعَيْنُ بِالْجَسِّ وَالنَّقْرِ
مَعِيَ الْأَخَوَاتِ الْهَالِكَاتِ عَلَيْكُما وَأَمَّكُما الثُّكْلَى الْمُضَرَّمَةَ الصَّدْرِ
تُذِلُّهَا الذِّكْرَى فَتَفْزَعُ لِلْبُكَاءِ وَتَصْبِرُ فِي الْأَحْيَانِ شُحًّا عَلَى الْأَجْرِ³⁰
فَتَبْكِي بِدَمْعٍ لَيْسَ لِلْقَطْرِ مِثْلُهُ وَتَزْجُرُهَا التَّقْوَى فَتُصْغِي إِلَى الزَّجْرِ
أَبَا خَالِدٍ³¹ أَوْرَثْتَنِي الْبَثَّ خَالِدًا أَبَا النَّصْرِ³² مُذْ وَدَّعْتَ وَدَّعَنِي نَصْرِي
وَقَبْلُكُما مَا أَوْدَعَ الْقَلْبَ حَسْرَةً تُجَدِّدُ طَوْلَ الدَّهْرِ ثَكْلُ أَبِي عَمْرٍو³³

الهوامش

¹ ولد محمد بن عبّاد بن محمد بن اسماعيل بن عبّاد، المعتمد على الله والظافر بإذن الله، في اشبيلية سنة 431هـ/1044م وكان أبوه المعتضد ملك اشبيلية إذ ذاك.

شبّ الأمير بين السيِّف والقلم وتمكّن أبوه من أن يخلف له مملكة مترامية الأطراف جنوب الأندلس وأورثه في الحين نفسه أعداء يمثل البربر معظمهم. وابتسمت الحياة إلى المعتمد فزاد نصرا على نصر غير أنه سرعان ما طعن في فلذة كبده ابن سراج الدولة، وقد جعله واليا على قرطبة وقتله بن عكاشة سنة 467 هـ / 1075 م ، من قبل ذي النّون ثم قتل المأمون سنة 484 هـ وأسر المعتمد وأهله في أغمات إلى حين مماته سنة 1095/488.

أبو العباس بن عذاري المراكشي، البيان المغرب، ج 3 ، تحقيق لافي بروفنسال، باريس، 1930، ص:6.

² محمد بن عبّاد، في المناهج التأويلية، وحدة البحث في المناهج التأويلية، الطبعة الأولى ديسمبر 2012 ص 179.

³ انظر المرجع السابق ص:36.

⁴ المعتمد بن عباد، الديوان، جمع وتحقيق ، الدكتور رضا السويسي، الدار التونسية للنشر 1975.

⁵ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، مجلد 1، مادة (أول) ص 195.

⁶ عبد الله البريحي، السيرة التأويلية جورج غادا ميروبول ريكور، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى، 2010 ص:24.

- ⁷ المرجع نفسه والصفحة نفسها.
- ⁸ محمد بن عباد، في المناهج التأويلية، ص 44/43.
- ⁹ محمد بن عباد، في المناهج التأويلية، ص 46.
- ¹⁰ انظر المرجع نفسه ص : 32.
- ¹¹ عبد الغني بارة، في الهرمينو طليقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم، ناشروع، ط 1 ، 2008، ص 247.
- ¹² ويبقى لفظ الدَّهر من قبيل الألفاظ الدالة على مطلق الزمان أو الأمد الأمدود أو الزمان الطويل. "ابن منظور، لسان العرب مادة (د.هر) مجلد 5، ص 313.
- ¹³ الأنباري (أبو بكر محمد بن بلقاسم)، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق عبد السلام محم هارون، دار المعارف، الطبعة الرابعة 1980.
- ¹⁴ جون ماكوري، الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة فؤاد زكريا، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة 1987 ص 122.
- ¹⁵ المرجع نفسه ص: 157.
- ¹⁶ محمد بن عباد، في المناهج التأويلية، ص 17.
- ¹⁷ انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.
- ¹⁸ يحسن بنا التفريق بين المكان والفضاء، فالمكان يحيل على الإطار والموضع والظرف والمنزلة من جهة وتحيل أيضا على العناصر المركبة لعمارة المكان مهما كان نوعها باعتبارها الوسيط إليه وهي محط ما نودعه فيه من الدلالات ونحمله من المعاني، أما الفضاء فدلالته أوسع من حيث أنه يشمل الحركة والامتداد إلى كل الجهات وليس له تشكّل معيّن مثل المكان.
- انظر الدرس العام للأستاذ: باشا العيادي، تأويل البنية المكانية في الشعر الجاهلي: المكان في الشعر الجاهلي : قراءة تأويلية، ص 15.
- ¹⁹ جورج لاكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد حجة، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1996 ص: 142.
- ²⁰ محمد عويد محمد السائر، وظائف الصّورة المكانية في الشعر الأندلسي ص 12.
- ²¹ انظر: Abdessalem (Mohamed), le thème de la mort dans la poésie arabe des origines à la fin du IIIe/Ive siècle, Tunis, Pub de l'université de Tunis, 1977
- ²² عامر الحلواني، شعريّة المعلقة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفافس، وحدة البحث في المناهج التأويلية ص 72.
- ²³ عامر الحلواني، جمالية الموت في مرثي الشعراء المخضرمين: الخنساء/ مالك بن الرب، أبو ذؤيب الهذلي، قراءة أسلوبية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفافس ط 1. 2004- ص 372.
- ²⁴ الموسوعة العلمية، ص 345.
- ²⁵ عامر الحلواني، جمالية الموت، ص 345.
- ²⁶ عامر الحلواني، جمالية الموت، ص 387.
- ²⁷ هو المأمون بن المعتمد
- ²⁸ الراضي بن المعتمد
- ²⁹ هكذا في الخريدة
- ³⁰ لم يرد هذا البيت في القلائد وهو بالحلة بعد سابقه في تزينها.
- ³¹ كنية الراضي
- ³² كنية المأمون
- ³³ كنية
- * المعتمد بن عباد، الديوان، جمع وتحقيق: الدكتور رضا الحبيب السويبي، الدار التونسية للنشر، 1975.
- مكتبة البحث:
- المراجع العربية
- أبو العباس بن عذاري المراكشي، البيان المغرب، ج 3 ، تحقيق لا في بروفنسال، باريس، 1930.
 - محمد بن عباد، في المناهج التأويلية، وحدة البحث في المناهج التأويلية، الطبعة الأولى ديسمبر 2012.
 - أبو الفضل جمال الدين، ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، مجلد 1، مادة (أول) ص 195.
 - عبد الله البريقي، السيرة التأويلية في هرميت هانس جورج غادا ميربول ريكور، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى، 2010.
 - عبد الغني بارة، في الهرمينو طليقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم، ناشروع، ط 1 ، 2008.
 - جون ماكوري، الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة فؤاد زكريا، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة.
 - جورج لاكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد حجة، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1996.
 - محمد عويد محمد السائر، وظائف الصّورة المكانية في الشعر الأندلسي .
 - عامر الحلواني، شعريّة المعلقة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفافس، وحدة البحث في المناهج التأويلية.
 - عامر الحلواني، جمالية الموت في مرثي الشعراء المخضرمين: الخنساء/ مالك بن الرب، أبو ذؤيب الهذلي، قراءة أسلوبية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفافس ط 1. 2004.

- الأنباري، شرح القصائد.
- المعتمد بن عباد، الديوان، جمع وتحقيق: الدكتور رضا الحبيب السويبي، الدار التونسية للنشر، 1975.
- الأنباري (أبوبكر محمد بن بلقاسم)، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق عبد السلام محم هارون، دار المعارف، الطبعة الرابعة 1980.

المراجع الأجنبية

Abdessalem (Mohamed), le thème de la mort dans la poésie arabe des origines à la fin de l'IIIe/IVe siècle, Tunis, Pub de l'université de Tunis, 1977.