

في اللغز الشعري الأندلسي، مقارنة سيميائية تأويلية

صالح عيظة صالح الزهراني

أستاذ الأدب الأندلسي المساعد، جامعة الملك سعود-الرياض،

المملكة العربية السعودية

(قدم للنشر في ١٠/٢/١٤٣٩ هـ، وقبل للنشر في ٨/٤/١٤٣٩ هـ)

الكلمات المفتاحية: ألغاز، تأويل، سيمياء، الأندلس، شعر.

ملخص البحث: تسائل الدراسة الحاضرة النص الشعري الملغز في الأدب الأندلسي، محاولة إلقاء الضوء على أهم علاماته المتصلة بالأنثى، في بحث عن الأنساق المضمرة وراء اللعبة الشعرية، ودورها في توثيق القيمة الثقافية التي تحملها وتجديدها في ذهن المتلقي. ولن تقف الدراسة على حدود النسق السالب الذي يغلب التركيز عليه في مثل هذه الدراسات؛ بل ستلتفت أيضاً للأنساق الموجبة المنطوية على قدر كبير من المكانة للمرأة الأندلسية. وسيلنا للكشف عن هذه المضمرة، هو تأويل العلامات تأويلاً يذهب بها أبعد من مستوى الفهم السطحي للنصوص، موقنين الأمر ليس من قبيل التعسف في التحليل؛ بقدر ما هو ضرورة يملئها واقع النص الملغز نفسه، بما هو لعبة في الظاهر وخزينة للأنساق الخطيرة والمهمة في جوهر الأمر. والنصوص المنتخبة للدراسة لا تنتمي لعصر واحد من العصور الأندلسية، مع أن غالبها يعود للزمن المتأخر من عمر الأندلس؛ العصر الذي شاع فيه هذا النوع من النشاط الشعري شرقاً وغرباً.

Andalusian Poetic Puzzle: an Interpretative and Semiotic Approach

Dr. Saleh Eazah Saleh Al-Zahrani

Assistant Professor of Andalusian Literature Department of Arabic Language, Faculty of Arts, King Saud University, Riyadh

(Received 10/2/1439H; Accepted for publication 8/4/1439H)

Keywords: puzzle, semiology, interpretation, al-Andalus, poetry.

Abstract: This study aims to analyze the poetry of the puzzles in the Andalusian literature, and shed light on the signs related to the female in it, which hide serious connotations behind the poetic game. The study will not only deal with the negative connotations, as scholars normally do, but will also address the positive pattern, which contains important indications of the value of women in the Andalusian culture. Our interpretation of the texts will be to the extent that the profound significance of the signs is revealed to us without without the intention of exaggerating to prove any of the patterns. The texts chosen for the study belong to different ages of the Andalusia literature with a focus on late ages due to the prevalence of this type of poetic art.

انفراج الواقع نفسه. ولأنَّها معاياة ومحاجاة، فالأمر ينطوي على تحدُّ للطرف الآخر ورغبة في الانتصار عليه، وكأنَّ أحد الطرفين في تفوقه يمثل الإنسان في غلبته على الحياة أو إخفاقه دونها، وهنا تحل الكارثة؛ ففي بعض الألغاز الشرقية القديمة كان الفشل في حل اللغز يعني خسارة الحياة أحياناً، فالمسألة وجود بالدرجة الأولى (انظر الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ٢٠٠٠، ص ١١٧ وما بعدها).

وتبعاً لمفهومي الغلبة والانكسار/الحياة والموت، الكامنة في اللغز منذ القدم، تدور مسميات هذا النوع من النشاط العقلي؛ فيقال أحجية وأغلوطة ومعاياة وغير ذلك من العبارات، ويمكن -من زاويتي وباطمئنان بالغ- جعلها مرادفات لمصطلح واحد جامع هو "اللغز". فلو عدنا للأصل اللغوي لعبارة "لغز"، وما تدل عليه من انسراب اليربوع في حفرتة المشقوقة في الأرض، واتخاذة مسالك للمراوغة في اتجاهات يمنة ويسرة (لسان العرب، مادة (ل غ ز)؛ لأيقنا صلاحية الأخذ بالاسم الجامع من حيث إنَّ التعمية والأحجية والأغلوطة، تنهض بنوع من التضليل يستدعي إعمال العقل والتأمل أمام حالات من التعارض، أو التقابل، أو المفارقة (لسان العرب، مادة "ل غ ز")^(١). وعناصر التلويح والتلميح والكناية

(١) وعن تعدد مسميات اللغز، انظر (علم التعمية واستخراج المعنى عند العرب، ١٩٨٧، ج ١، ص ص ٢٨-٣٢).

المقدمة

اللغز، تأطير نظري:

يبدو أنَّ النزعة نحو الإلغاز قديمة قدم الإنسان نفسه، حينما كان يرصد ما حوله بكثير من الخوف والدهشة والحيرة. ولعل ثنائية الحياة والموت عند الفرد البدائي هي المسؤول الأول عن تمكن صورة المجهول القاتم في ذهنه، فاندفع محاولاً حل غموضه والسيطرة عليه، ليستحيل الأمر هاجساً يوجه سلوكه القولي والعملي. ولا يحسن إغفال مظهر آخر مثير ارتبط بالعقل الإنساني منذ نشأته، وكان حافزاً يدفع إلى بناء اللغز وتفكيكه في آن واحد؛ ألا وهي الأحلام والرؤى التي تختص بنمط من الترميز أتيح للإنسان فكه وإسقاطه على واقعه عن طريق التأويل القائم على الخبرة والحدس؛ تلك التي تنهض عليها الألغاز تماماً، وهو موضوع جدير بغير قليل من التقصي والدراسة؛ لتعلقه بالعلامة وحاجته للتأويل.

والواقع أنَّ التاريخ الإنساني يحتفظ بنماذج من ترميز الواقع وتجسيد ما يعتمل في فكر الفرد من مواقف إزاء الكون والوجود؛ ولندكر مثلاً قصة أوديب، ولغز الواحدة والاثنتين والثلاث الذي لم يكن حله خلاصاً لأهل المدينة، بقدر ما هو مجابهة لفكرة الموت أولاً، وإن استحال نقمة على البطل شخصياً. وفي القصة دلالة بينة على عمق تأثير الغموض، وأنَّ الحل ما هو إلا انفراج في القول يوازى الرغبة في

لديه؛ ففعل المصادفة يستبعد الوعي في عملية الإنشاء في هذا النوع من النشاط الفني، والوعي مظنة الاطمئنان لصواب الناتج وموافقته للمقاربة. وانطلاقاً من هذا، لن يكون في حسابان الدراسة سوى ما تقدره من النصوص الصريحة، لتكون المقاربة في غنى عن الانقحام في متاهات المصادفة وشكوك جدواها.

وعوداً على مفردة "لغز" عند القدماء، وانتخابها لوصف هذا النشاط الإبداعي وما يقتضيه من التمويه والتغطية؛ نجدها بذلك قد أضفت على المتلقي قيمة كبيرة؛ فاليربوع وهو يعمي على موضعه داخل الحجر، يستفز في مطارده شهوة القبض والاصطياد، وهذا عين ما يطمح إليه مستقبل النص الملمغز. إنَّ جهد المتلقي في مطاردة الحل لا يقل عن جهد منسئ النص في نسجه وتعميته، على أن هذا المتلقي الموكول به تجاوز عقبات التضليل، يجب أن يكون من الكفاية بقدر مقنع، ولهذا عبر القدماء بـ "فتيا فقيه العرب" (المزهر في علوم اللغة، ١٩٨٦، ج ١، ص ٦٢٢ وما بعدها)، فجعلوا اللغز كالمسألة الفقهية الملتبسة لا ينسل خيوطها "فتيا" غير فقيه، والفقه - في الأصل - الفهم. ولأجل هذه التعقيد، كان اللغز مثلاً وسيلة لتشفير الرسائل السياسية، بأسلوب بالغ الخصوصية لا يهتدي لتفكيكه سوى بصير عارف، وفي التراث العربي نماذج لرسائل لا تبدو واضحة، وربما ظهرت غير مهمة في محتواها الظاهر؛ ولكنها في باطنها شديدة الدلالة والخطورة

وما شابهها، هي في جوهرها ميل "بالشيء عن وجهه" (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ١٩٣٩، ج ٢، ص ٢٢٣)، وهو العماد في بنائية اللغز، ودلالته الكلية على كل أشكال اللا تصريح من لفظية ومعنوية.

اللغز بين المنسئ والمتلقي:

يتمتع النص الملمغز بطبيعة حوارية محضة، تستوجب يقظة المتلقي وكفايته بالدرجة الأولى. ولأنَّ الحال كذلك، فإنَّ قصدية الإلغاز ابتداءً مظنة القيمة الفنية والحوارية معاً؛ ذلك أنَّ من الألغاز ما يكون على غير قصد من مبدعه وقت إنشائه، وقد فطن لهذا قدماء العرب على نحو من الإمام السيوطي الذي يقول: "وأبيات لم تقصد العرب الإلغاز بها، وإنما قالتها فصادف أن تكون ألغازاً..." (المزهر في علوم اللغة، ١٩٨٦، ج ١، ص ٥٧٨). ومع أن السيوطي في الموضوع ذاته يحرص الأبيات التي لم يقصد العرب الإلغاز بها في حالات بعينها؛ فهناك أيضاً نصوص الوصف التي يزخر بها التراث الشعري العربي، كوصف الطبيعة الذي يشخص الثمر والشجر دون أن تكون النية الالتواء على فهم المتلقي، بقدر حمله على التداني من الصورة المثالية المرتسمة في ذهن المبدع، لتكون هذه المثانة سبيل انغلاق المعنى أمام هذا المتلقي.

هذه التوسعة لحدود النص الملمغز يجعله عرضة لانقباض مستوى الإلغاز فيه وقصور كفايات التحايل

وليس من الإنصاف القول برفض القدماء إدراج الألغاز (الأدبية خاصة)، في باب البلاغة بمفهومها الدقيق؛ فمن الواضح أنهم نظروا إليها من زاويتين: أولاهما الغموض الذي تتأسس عليه، وهو ما يتنافى مع مشروع البلاغة في الإفصاح والإبانة، والأخرى خروجها عن شرف المعنى وجديتها إلى باب التسالي والألعاب، مع إرهاق فكر المتلقي واستهلاك وقته، وهذا ما يشدد عليه بعض من ألف في استخراج المعنى من القدماء أنفسهم (علم التعمية، ١٩٩٦، ج ٢، ص ٣٤٨). ما عدا ذلك، فالبنية الفنية للغز تستمد قيمتها أساساً من البراعة في توظيف البلاغة العربية، وهذا مهم إدراكه عند مقارنة علامات النص وتأويلها؛ إذ المسألة تتعدى حدود الظفر بالحل.

ولأن الأصل في فكرة اللغز إيقاع الحيرة واستنهاض العقل من حيث هو محاجة أي عقلنة؛ وجب أن يحشد لها من ألوان البلاغة وأدوات الترميز اللفظي ما يجعلها في ذروة الأداء الفني؛ لتكون في مستوى هذه العقلنة. وهذه الحوارية التي تقدمت الإشارة إليها في بنية الخطاب الملغز، مبدأ أصيل ينهض -كما يشير تودوروف في مقالته عن اللغز في كتابه "أجناس الخطاب" (التفاعل في الأجناس الأدبية، ٢٠١٠، ص ٣٣٩)- على عنصر الاستعارة التي يستند عليها التأويل بلا شك؛ فنمط الاستعارة ثقافي بحت عليه تؤول الأفكار. ومن ناحية أخرى، يعدُّ الجنس

(كتاب الملاحن، ١٩٩٢، ص ٦٥ وما بعدها). هذه الشفرات كما تتطلب براعة في التركيب اللغوي والبناء الدلالي، تحتاج جهد المتلقي ونضجه الثقافي.

الألغاز والبلاغة:

يدور اللغز في معناه الاصطلاحي على ركنين: ظاهر، وباطن، ما يعني لعبة يفترض بالمبدع والمتلقي على حدٍّ سواء مراعاتها والفصل فيها بين المركز والهامش. والسؤال القائم هنا: هل لهذه الألغوبة حظ من البلاغة والفصاحة؟ في الواقع يحجم بعض القدماء أمثال ابن سنان الخفاجي عن إدراج الألغاز في باب الفصاحة؛ بحجة ما يوكل بها من الغموض والتعمية في الوقت الذي تنحصر الفصاحة في البيان؛ يقول: "فلما كان وضعه -أي اللغز- على خلاف وضع الكلام في الأصل، كان القول فيه مخالفاً لقولنا في فصيح الكلام..." (سر الفصاحة، ١٩٨٢، ص ٢٢٦). لكن ليس القدماء كلهم على هذه الشاكلة في الحكم على الألغاز (ونحن نخص الشعرية منها بمزيد عناية)، وإن كانوا لم يزيدوا على التردد حيالها، كما فعل ابن الأثير حينما جعلها في منزلة بين بين مستهيناً بقيمتها البلاغية، أو غيره ممن جعلوها أداة لرياضة الفكر وقدر الفطنة، في إشارة لدوري المنشئ والمتلقي، دون مزيد إيضاح (انظر المثل السائر، ج ٢، ص ٢٢٦؛ البرهان في وجوه البيان، ١٩٦٩، ص ١١٩).

وسيلة مهمة لبناء الألغاز اللفظية، ناهيك عن المقابلة والطباق التي يملئها على شاعر الألغاز طبيعة الظهور والخفاء المجبول عليها اللغز، كما تسهل على المتلقي استنباط الفكرة واصطياد المعنى.

وتعدُّ التورية من أرسخ عناصر بناء اللغز الأدبي وأطوعها له، وهي عند ابن رشيق القيرواني صنف من الإشارة (العمدة في صناعة الشعر ونقده، ٢٠٠٠، ص ٥١١)، كما جعلها ابن حجة الحموي مناط الجمال في الألغاز حين قال: "وتقرر أن أحسن التعمية في اللغز ما أسفر بعد الحل عن تورية بديعة في بابها..." (خزانة الأدب وغاية الأرب، ١٩٨٧، ص ٣٦١). وليس في إشارتنا للبلاغة نية للوقوف على أدواتها في اللغز الشعري الأندلسي؛ فمعلوم دورها في بنائه واتكائه عليها. ما نريده هنا هو البلاغة بوصفها وسيلة لصناعة العلامة والدلالة عليها، وسيكون لها في موضوع التأويل شأن نعتد به في هذه المقاربة. ولنا أن نستعير ما قاله بعض المشتغلين على موضوع التعمية عند العرب، من أن إخفاء المعاني بالتورية لا يعتمد على قواعد بعينها، بل على "فطنة المتراسلين وخبرتهم وثقافتهم" (علم التعمية، ١٩٨٧، ج ١، ص ٤٢)؛ وهذا ما سيكون نصب أعيننا ونحن نعالج العلامة في الصفحات القادمة.

والتأمل في بعض مرادفات اللغز، يستيقن أنَّها صيغت على أساس من البنية اللفظية والمعنوية، أو

وفاق الطريقة التي يُتعامل معه بها أحياناً؛ يقول النويري: "وللغز أسماء، فمنها: المعاينة، والعويص، والرمز، والمحاجة، وأبيات المعاني، والملاحن، والمرموس، والتأويل، والكنائية، والتعويض، والإشارة..." (نهاية الأرب في فنون الأدب، ٢٠٠٤، ج ٣، ص ص ١٥٤-١٥٥). وهي ألقاب لم يكثرث بها القدماء إجرائياً كما ينبغي رغم أهميتها؛ ربما لقصور البصيرة عنها، مع أنَّ النويري نفسه يقول معقَّباً: "ومعنى الجميع واحد، واختلافها باختلاف وجوه الاعتبارات" (نهاية الأرب في فنون الأدب، ٢٠٠٤، ج ٣، ص ص ١٥٤-١٥٥)، فقولته: "وجوه الاعتبارات" يشي بوجه من الدراية لم يمتحن كما يلزم. والقارئ لكتابتهم عن الألغاز إجمالاً يلمح قيمة للتلقي تفوق قيمة الإنشاء غالباً؛ فهذا ابن عدلان يقول عن فك المترجم (اللغز): "يستعان على حله بأموار منها الذكاء، وجلاء الخاطر، والنشاط، واللغة، والنحو، والتصريف، والتراكيب المستعملة في اللغة وغيرها ومعرفة العروض والقوافي..." (علم التعمية، ج ١، ١٩٨٧، ص ص ٢٧٠-٢٧١).

ولا شك أنَّ هذه الشروط بمثابة الضمانات على التأويل العميق، وليس على الوصول إلى حل اللغز. ولعل في قوله: "التراكيب المستعملة في اللغة وغيرها"، ما يدل على شأن السياقات في العملية التأويلية، وربما نُعت بعضها بـ"المكر" كما يختار ابن دنينير وصفاً

ما يسميه أمبرتو إيكو بـ "الموسوعة"، وهي جملة المعارف القبلية والخبرات المعينة على تجاوز أزمة "المسافة الزمنية" عند التأويل، ومراعاة ما يسميه "العالم الممكن" الذي يقصد منه مناسبة النص للتأويل، ما يعني وجوب ممارسة نوع من "الإرغامات التأويلية"، تفترض استبعاد ما لا ينسجم ليكون تفعيل "الدائرة التأويلية" على نحو سليم^(١) (الندوة الدولية الثانية لقراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، ٢٠١٤، "مقال بريمي").

ومن الحكمة تفهم أن انفتاح النص الأدبي للتلقي يلزمه بالضرورة انفتاح في مستوى الإجراء المعمول به في دراسته، وعليه فمن البديهي تفاوت المنهج الموظف تبعاً لخصوصية النص الأدبي ذاته. وهنا ليس من الخطأ -في تقديري- الاتكاء على منهج معلوم يقتضيه نص بعينه، وتعزيزه بما يلائمه من المناهج الأخرى، وهو اختيار بعض النقاد المعاصرين أمثال عبدالمملك مرتاض، الذي يرى المنهج السيميائي مثاليًا للنص الشعري بشرط استدعاء عناصره الدقيقة، لكنه لا يانع من اصطناع مناهج أخرى لمقاربتة: "وقد دأبنا نحن في تعاملنا مع النصوص الأدبية التي تناولناها بالقراءة التحليلية على السعي إلى المزوجة، أو الثالثة، أو الرابعة، وربما الخامسة بين طائفة من المستويات

للمؤؤل في رسالته عن المعنى: "كثير الحفظ للشعر مكارًا بالمعنى" (علم التعمية، ١٩٩٦، ج ٢، ص ٢٦٧)، أو بـ "الحدس والتصيد" كما يقول ابن عدلان: "ثم تحدس على الواقعة والكلام فيها... وتتصيد المعنى اللائق بالواقعة والكلام..." (علم التعمية، ١٩٨٧، ج ١ ص ٣٠٢)، وهي إشارات غير مباشرة لدور الثقافة والخبرة في حل اللغز.

سيمياء التأويل والنص الملغز:

عندما تحدثت غرياس عن السيميائية في معجمه، نوّه بأداتين لا غنى للقارئ السيميائي عنهما وهو يتناول نصًا أدبيًا ما: الوسط الثقافي، الذي يجدر أن تُقرأ النصوص في ضوءه، والكفاية العلمية للمتلقي نفسه التي تحوله مزاوله القراءة؛ فالعلاقة-على حدّ تعبير هايدجر- بين الموجود (الإنسان) والوجود علاقة تأويل لا معرفة (معجم غرياس وكورتيس السيميائي، ١٩٨٦، ج ٢، "مدخل القراءة")^(٢). إنَّ هذا حقًا عين ما نحتاجه في مقاربتنا للنص الأندلسي الملغز، بما هو نتاج وسط ثقافي يتطلب كفايات معرفية ملائمة، تكون بمثابة الوقوف المطول على أرض صلبة؛ إذ فعل التأويل-كما يقول عبدالله العروي- معايشرة واستئناس في سبيل القدرة على التمثل وتحيل وسيلة للقياس (مفهوم التاريخ، ٢٠٠٥، ص ٣١٥). ويتصل بالكفاية

(٢) وللمزيد عن مشروع إيكو التأويلي انظر (حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو، ٢٠٠٨).

(١) وانظر (الندوة الدولية الثانية لقراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، ٢٠١٤ "مقال لزعر").

وكأنها كل شيء في فعل الإلغاز. وبمقابل أن الحل في اللغز أحادي ومغلق في الغالب، سيكون التأويل منفتحاً بفضل التركيز على العلامات التي لم تحظ باهتمام الدارسين - حسب علمي - رغم أهميتها البالغة. إن ارتكاز الألغاز الشعرية في بنيتها العامة على ضغط العبارة وتكثيف العلامة، يجعل منها ميداناً مهياً لتوظيف سيميائ التأويل ويعد بنتائج محفزة.

وبعيداً عن نعته بالفن العاثر، يمثل اللغز الشعري الأندلسي نشاطاً ذهنياً يسلك العقل في مراحل عدة وصولاً لفكرة الحل، وهذه المراحل مرتبطة بعقد معرفي مع المتراسلين، قوامه السياق الثقافي الشامل الذي هو رهان التحدي، يحمل على اللجوء لإستراتيجيات فنية عدة كالتورية، والاستعارة، والتلميح، وغير ذلك. إنه خطاب شامل يكتنف النص الملغز، وهو عرابنا في التأويل في هذه الدراسة؛ فالعلامة تحتاج تأويلاً يمنحها وجودها الذي لا تعطيه لنفسها دون التأويل، كما أنه تأويل نهائي؛ إذ حريته محدودة بنص، أو كما يعبر أحدهم: "حرية مشروطة" (انظر السيميائيات التأويلية، ٢٠١٤، ص ٤٥٤ - ٤٥٥)، يقرر النص مساحتها وحدودها، وهو ما يؤكده بول ريكور حين عرف التأويل بأنه: "السير في الطريق الفكري الذي يفتحه النص" (مجلة العرب والفكر العالمي، ١٩٨٨).

باصطناع القراءة المركبة التي لا تجزئ بإجراء أحادي في تحليل النص؛ لأن مثل ذلك الإجراء مهما كان كاملاً دقيقاً؛ فلن يبغي من النص المحلل كل ما فيه من مركبات لسانية (ونريد النسبة هنا إلى اللسان، وليس إلى اللسانيات)، وإيدولوجية، وجمالية، ونفسية، جميعاً. وأما إذا كان النص شعرياً فيمكن اصطناع إما البنية اللسانية مع محاولة اصطناع التفكيك؛ وإما السيميائية مع استثمار كل عطاءات التأويلية، والرمز، والقرينة، والإشارة، والمائل (الإقونة)، والانزياح، وكل الإجراءات السيميائية التي يستظهرها المحلل على قراءة نص شعري على نحو من الجمالية راق" (التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ٢٠٠٥، ص ص ٨، ١٥). وهذه الإضاءة من جهة السيميائية التأويلية معتبرة في تناولنا للنص الشعري الملغز في الأدب الأندلسي، وذلك بالجرعة الكافية لتبصر العلامة في هذا اللون الشعري المجحف بحقه، مدركين أن السيميائ التأويلية قد أينعت بالقدر الذي يمكنها من التعامل مع العلامة الثقافية بكل أبعادها وأنواعها، ما يعني التفاصيل اليومية والنشاط البشري، ومنه الإبداعي عموماً (انظر السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ٢٠١٢، ص ١١ وما بعدها).

هذه الدراسة - كما أسلفنا - تتخطى مهمتها اصطلياد المعنى الملغز له، وتحاول تأويل العلامات الثقافية المندسة فيه والمتوارية وراء اللعبة اللفظية التي تبدو

الدراسة:

أخرى، ومتى كان سلبياً (وذلك حاله غالباً)، فهو أشد فتكاً بصورة المرأة ومكائنها. إنَّ مما يقع في طبيعة أهداف هذه الدراسة وواجباتها، هو تمرين الذهن، وتنشيط الحدس لالتقاط هذه الأنساق المختبئة خلف موضوعات تبدو من قبيل الملاهي، بينما أدوارها حاسمة في تكريس الأفكار واستظهارها.

وبالرغم من أنَّ المرأة الأندلسية نعمت بمكانة جليلة في مجتمعتها، وقد وصفها بعض كبار المستعربين بالتفوق على نظيرتها المشرقية في القيمة المجتمعية والثقافية^(١)؛ فإنَّ ذلك لا يعني حكماً شاملاً أو لازماً، ولعل النسق السالب ظل محققاً لها لصلابة تراكماته وكثرتها، وستقف الدراسة على النسقين معاً؛ طمعاً في كمال النظرة وتحقق الموضوعية.

النسق السالب

الجسد/ اللذة:

قال ابن الجنان الأندلسي (ديوان ابن الجنان الأندلسي، ١٩٩٠، ص ١٦٥):

وَحُبْلِي بِأَبْنَاءِهَا قَدْ تَمَخَّضُوا

بأحشائها من بعد ما ولدوها

كسوها غداة الطَّلَقِ بُرْدًا مُعَصْفَرًا

على يَقِيقِ أزرارها عَقْدوها

ولما رَأَوْها قَدْ تَكَامَلَ حُسْنُهَا

وَأَبْدَرَ مَنِّهَا طَالِعُ حَسَدُهَا

سبق القول بأنَّ دعامة اللغز معنى باطن محجوب (قصدًا) عن طريق آخر ظاهر، وكلاهما مرهون بالملاحظة لترتب الحل على استحضارهما واستجلائتهما. لكن -بالمقابل- هناك علامات في النص الملغز تحيل إلى سياقات ومرجعيات تقع في نطاق المتخفي الذي لا يُفطن له.

إنَّ حضور المرأة في الألبان الشعرية الأندلسية، واتكاء الشاعر عليها في تعميته، ظاهرة يجدر الوقوف عليها في الوقت الذي نشغل عنها بتحري الحل، حتى إذا تفتناه ضربنا عن النص صفحاً بالكلية. والواقع أنَّ نموذج المرأة يكاد يكون القاسم المشترك لكل أغراض الشعر الأندلسي وموضوعاته، وعليه فليس بدعاً في شعر الألبان، بل الغريب في ظني هو أن الشعور به - رغم خطورته - ضئيل مقابل عملية التلغيز المهيمنة على فكر المتلقي، وأزعم أنه حتى المنشئ لهذا الضرب من الإبداع الشعري لا يفطن لهذا النموذج في شعره، بالقدر الذي يكون في موضوعات أخرى؛ وذلك للسبب ذاته.

واللافت، أنَّ هناك عينات من الشعر الأندلسي يكون فيها الإلغاز غير واضح الاستعانة بنموذج المرأة، مع أنَّه يحمل -من اللاوعي- أنساقاً تخصها، وهذه هي أخطر الحالات وأعقدها على التأويل؛ ذلك لكونها أنساقاً شديدة التخفي والمراوغة، ينعكس فيها عمق النسق في الثقافة من جهة، ويسر استدعائه من جهة

(١) انظر عن ذلك (المرأة في الأندلس، ٢٠٠٩).

فَقَدَّوْا قَمِيصَ الْبَدْرِ بِالْبَرْقِ وَاجْتَلَوْا

أَهْلَتْهَا _____ مِنْ بَعْدِ مَا فَقَدَوْهَا

وَلَوْ أَنْصَفُوا مَا أَنْصَفُوا بَدْرَ تَمَّهَا

وَلَا أَعْدَمُوا الْحَسَنَاءَ إِذْ وَجَدُوا

في هذا النص يلغز الشاعر ابن الجنان (ت. ٦٤٨

تقريباً) بالبطيخة؛ فاكهة الصيف المكتنزة، والمتكورة على أصولها من البذور المستقرة في جوفها كسائر الثمار، حتى إذا نضجت ابتدرتها السكين لتغدو قطعاً حلوة حمراء اللون، غاصة بالحبات السوداء. هذا هو المشهد الطبيعي النفعي لهذه الثمرة، وهو مشهد لا يفي بحاجة الإبداع، في زمن درج فيه شعراء الطبيعة الأندلسيون على الانحراف بظواهر الطبيعة إلى نوع من المثالية الأفلاطونية.

وفي هذا النص - وسائر نصوص الدراسة - لن يكون في حسابنا التعرض لبنية اللغز أو البحث عن حلوله، بقدر استجواب هذا النوع من العلامات المتكئة على نموذج الأنثى وما تطوي من أنساق. وإذا جاز في شعر الوصف الأندلسي تشبيه الطبيعة بالمرأة؛ فإنَّ تجريب الأمر في شعر الألغاز يبدو مختلفاً تماماً؛ فحين يسوغ تشبيه الورد بالخد الأحمر من قبيل التشبيه المقلوب، فإنَّ المعاياة بالطبيعة في اللغز عن طريق صفات الأنثى تتعالى عن السداجة والمفهومية المباشرة، لغياب الطرف الأول المدلول عليه بالعلامات. وكما قررنا غير مرة، لن نقف عند حدِّ التأويل المفضي

للحل، بل التأويل المتفهم للعلامة والنسق، وأدوارهما في ترسيخ نموذج المرأة في الثقافة.

أولى العلامات الماثلة في النص السابق هي "حُبلى"، وهي علامة اكتناز، تدخل في علاقة تشاكل مع ثمرة البطيخة من حيث الامتلاء والخصوبة، وهي أمور يشترك فيهما البشر والثمر، تماماً كشرائكتها في تقديم اللذة المحسوسة؛ لذة الفاكهة الناضجة، ولذة المرأة الممتلئة بالأثوثة. ما يسترعي الاهتمام في هذه العلامة، هو الدلالة المتوارية فيها، المحيلة إلى تشكيلة جسد الأنثى، وهي دلالة مغمورة بالظاهر الموهم بالحالة العرضية المتمثلة بالحمل والولادة.

وخليق بالتدبر ما تذيعه الأبيات من صورة الأنثى الحامل في الذهن، وهي صورة لا تقف عند مستوى الجسد المجرد، بل تتخطاه إلى حالة الواقعة وآثارها، في نسقية مخفية تستدرج نموذج المرأة نحو المتعة واللذة والجسدية. والنص مكتظ بعناصر معززة لهذه النسقية مثل: "أبناء"، و"ولدوها"، و"الطلق"، بوصفها محصلات مترتبة على فعل المجامعة في الأصل، إضافة لإشارات لفظية أخرى نحو: "أزرار"، و"قدوا قميص البدر"، التي - بعيداً عن مدلولها السطحي على حوائج الأنثى - تمرر أنساقاً ثقافية تجسدن مستلزمات المرأة في صور من اللذة. لنأخذ "الأزرار" مثلاً، بوصفها علامة تنقل الذهن إلى المتعة الجسدية من خلال الإحالة لما بعد مرحلة تحطي اللباس، المتمثل في بوابة اللذة وهو

الأثني في الشعر الأندلسي طاعٍ وشامل، سيما إذا كان الغرض وصف الطبيعة، لكن ليس هذا بجواب السؤال، ولا مسألة المشابهة في الاحتشاء واحتواء أصول الحيات. إنَّ وراء التعمية تداعيات من اللاوعي تقيد المرأة غالبًا في الجسد واللذة، وفي الأبيات من الدلائل ما يؤكد هذا النسق المخفي، كقول الشاعر: "تفتضها"، وهي عبارة لا مزيد عليها في تكريس البعد الجنسي في التعامل مع الأثني وقصرها على المتعة، في الوقت الذي تكون النية الظاهرة فتح الثمرة.

ولو عدنا إلى النص الأنف وقارناه بالحاضر؛ لوجدنا أنَّ الشاعر استعان على فكرته بعنصر المفارقة، من جهة أنَّ المرأة ولدها أبنًاؤها "تمخضوا بأحشائها من بعد ما ولدوها"، أو أن الولادة حصلت بعد الافتضاض مباشرة "متى تفتضها ولدت". إنَّ الصورة النسقية فرضت قران المرأة بالخصوبة والجنس أكثر من أي شيء آخر، ومن ثمَّ أضححت قيمتها موقوفة على هذين الأمرين، لذلك وصف ابن مجبر الصنوبر بكثرة البذور؛ دلالة على الخصوبة والقيمة الناتجة عنها، كما هي المرأة تمامًا.

إنه نموذج يتردد في الشعر الأندلسي مع كل امتلاء جميل، ويشترك في ذلك المطعوم من الثمر وغيره؛ فهذا الرفاء المرسي (ت. ٦٣٣ هـ)، يقول في وصفه/ إلغازه

الزر. وقوله: "قدوا قميص البدر" تأكيد لما ذكرنا، وفيه تناص ذكي مع قصة يوسف عليه السلام وامرأة العزيز، حينما كان فتق القميص علامة على الرغبة والشهوة، بل أصبح- في هيئته تلك- رمزًا تاريخيًا لها. إنَّ المسألة ليست في الحقيقة "فتح" بطيخة وأكلها، بل هي أنساق جنسية مهيمنة على الذهن الأندلسي حيال المرأة.

ويبدو أنَّ فكرة "المرأة الحبل" تقافز في ذهن الشاعر الأندلسي المحاجي كلما تعلق الأمر بثمره مملوءة بالبذور!؛ والأهم من ذلك كونها علامة-كسابقتها في النص الفائق- تشي بالنسقية المرتبطة بجسد الأثني. يقول ابن مجبر (ت. ٥٨٨ هـ)، (ديوان ابن مجبر الأندلسي، ٢٠٠٠، ص ١٢٧):

وبكرٍ من بنات الدوح حُبلي
ملأتُ يدي بها وملأتُ عيني
متى تفتضها ولدت ولكن
بكي النار أو كدَّ اليبدين
لها في كلِّ جارحةٍ جينين

وأكثر ما تجيُّ بتوأمين

يلغز ابن مجبر هنا بشجرة "الصنوبر"، معتنيًا بهيئة امتلائها بالبذور، وأنَّ الوسيلة لنيل هذه البذور يكون "بفتح" الثمرة باليدين أو بتحريقها بالنار. والسؤال المشروع في هذا الموضوع: لماذا المرأة الحامل تحديدًا مع أنَّ المشابهة ليست مقصورة عليها؟ قدمنا أنَّ حضور

الحبلى والبكر والعروس في سياق الحديث عن صنف
من المأكولات؟

وفي نموذج مشاكل جدًا، يقول ابن الأبار (ت.
٦٥٨ هـ) في وصف المجبنة والتعمية لها (ديوان ابن
الأبار القضاعي، ١٩٩٩، ص ٤٦١):

بِنَفْسِي مُنْجِجَاتٍ لِلصُّدُورِ

لَهَا سِمَتَانِ مِنْ نَارٍ وَنُورِ

حَوَامِلُ وَهِيَ أَبْكَارٌ عَذَارَى

تُزَفُّ عَلَى الْأَكْفِ مَعَ الْبُكُورِ

بِيَاضِ الطَّلْحِ مَا تَنْشَقُّ عَنْهُ

وَفَوْقَ أَدِيمِهَا صُهْبُ الْخُمُورِ

كَبْرِدِ الطَّلِّ حِينَ تُدَاقُ طَعْمًا

وَفِي أَحْشَائِهَا وَهْجُ الْحُرُورِ

لَهَا حَالَانِ بَيْنَ فَمٍ وَكَفِّ

إِذَا وَافَتْكَ رَائِقَةُ السُّفُورِ

فَتَغْرُبُ كَالْأَهْلَاءِ فِي لَهَاةِ

وَتَطْلَعُ فِي يَمِينِ كَالْبُدُورِ

رغم تفضيل البكر على الثيب في الثقافة العربية،
بدت حالة الامتلاء بالحبل أكثر جاذبية في النص،
ولعل الجمع بين الصفتين أتى عن رغبة في تحصيل
الكمال المتعذر في الواقع؛ فالمرأة لا تكون على الحالين في
وقت واحد، لكن جاز ذلك في الإشارة بصفاتها
لغيرها ليكون الأمر علامتين على التمام في اللذة
الجسدية؛ فالبكر والثيب صفتان يجري التفريق بينهما

بأكلة المجبنة^(١) وتعميته لها (المقتضب من كتاب تحفة
القادم، ١٩٨٢، ص ٢١٠):

شُغِفْتُ بِحُبِّ أَبْكَارِ حَبَالِي

وَوَدِي لَوْ بَنَيْتُ بِهَا عَرُوسًا

إِذَا لَاحَتْ بُدُورًا فِي الْمَقَالِي

تَرَاءَتْ لِلْعُيُونِ بِهَا شُمُوسًا

يتبنى الشاعر فكرة المفارقة في البيتين وسيلة

للمعاياة والتعجيب والتعمية على المتلقي، فاجتماع
صفتي البكارة والحمل مدهش بما هما ضدان لا
يجتمعان في الواقع الطبيعي، تمامًا كدوران الأقمار في
المقلاة لا في السماء وتحولها إلى شمس أرضية في عين
الرائي فجأة. والجمالية مكفولة في الصفتين؛ فالاحتناز
علامة جمال للمرأة في الذائقة العربية كما هو معروف،
وسبيل للارتواء والنضارة للبكر وغيرها، وهي في
الوقت ذاته إشارة خصب وحياة، وأكلة المجبنة
الأندلسية مضمونة الحلاوة من جهة امتلائها بلذيد
الجين والعسل، والبكارة فيها ليست إلا ما تنعم به من
الطزاجة؛ فلم تمسها يد ولا خرجت للنور إلا لتوها.
إنه مشترك جميل يقرن لذة المطعوم بلذة الجسد، لكنه
نسق خطير يبرز المرأة بصورتها المستهلكة رمزًا للجذب
الشكلي والمتعة الجسدية، وإلا فما الذي أقحم صورة

(١) المجبنة: "نوع من القطائف يضاف إليها الجين في عجينها،
وتقلى بالزيت الطيب"، انظر (نفع الطيب، ١٩٨٨، ج،

تَجِيءُ مَعَ الْوَرْدِ فِي فَضْلِهِ
وَأَوْجُهُهَا لِلْمُنَى مُسْفِرَةٌ
وَتَصْحِيفُهَا يَقْتَضِي حُبَّهَا
وَبِالضِدِّ يَقْضِي لِمَنْ غَيْرَهُ
وَأَكْثَرَ وَجَدِي بِهَا عِنْدَمَا

تُعْضُ فَتَضْحَكُ مُسْتَبْشِرَةٌ
لا يشك القارئ -للهولة الأولى- أنه أمام مقطوعة في الغزل، ثم ما يلبث أن يدرك أنه نص محاجة استخدم الشاعر فيه الألوان المعبر عنها بألفاظ الشمس، والقمر، والورد، للإشارة إلى ألوان المجبنة من الداخل والخارج، وهي ألوان الجذب والجمال فيها، لتكون "محببة" كما يقتضي تصحيفها وفق إشارة الشاعر. وغاية القصد لموضوعنا يمكن توحيه في البيت الأخير من المقطوعة؛ فالعلامة الكبرى كامنة في فعلي النقيض "نعض" و"تضحك"، المعقودين على مفارقة تجعل من الآخر نتيجة للأول.

والحال أن النصّ يمثل هيئة أكل للمجبنة تغمره اللذة، فتستطيل -بفعل العض عليها- ليتشكل فم ضاحك. وتلفيق العلاقة بين الصورتين واضح، وتلك إشارة قوية إلى تجذر نسق المرأة اللذة/ المرأة الجسد في الذهنية الأندلسية بوصفها نموذجاً جنسياً محضاً؛ إذ العض ليس علامة إيذاء أو إيلام هنا ولا وسيلة للأكل؛ بل علامة على نوع من السلوك الحميمي بين الجنسين، وكأنّ الأنثى طعام معد لحاجة الذكور، بينما

من واقع الهيئة الجسدية في الأصل. وكلمة "تترف" دالة على البعد الحركي الجسدي المنتهي بالاستهلاك الحسي؛ فكما أن المجبنة الجاذبة اللذيذة تنتهي في فم الأكل الشغوف بها، كذلك تكون المرأة؛ فزفافها يعني اقتيادها لمن غايته اللذة الجسدية من أنثى لم تمسها يد من قبل. واللون حاضر أيضاً بوصفه علامة للذة المتداعية على الأنثى؛ فالأبيض رمز الجمال والجاذبية الأنثوية في الذهنية العربية، ولون الخمرة الأحمر-علاوة على دلالاته على التوقد والحماوة المناسبين للحديث عن الشهوة- يمنحك مع اللون الأبيض أجمل المركبات اللونية للمرأة (البياض مع الحمرة).

والأبيات مليئة بالمفارقات المكافئة لمفارقة البكارة وعدمها؛ فالبرد والحر، والشروق والغروب، والأهله والبدور، علامات -في الوقت ذاته- لأنساق غائرة في الثقافة الذكورية، وذويان المجبنة في الفم (غروبها) ونحوه، تمرر أنساقاً سلبية تقصر جوهر المرأة على السلعية، والتقرم أمام الرجل ومن أجل رغباته، وتأمل قوله: "رائقة السفور" لتتأكد من فعل الاشتها، والغواية بالجسد.

وهذا المؤرخ والأديب الشهير ابن سعيد الأندلسي، لم يسلم كذلك من فتنة المجبنة؛ يقول ملغزاً بها (شعر ابن سعيد المغربي، ٢٠١٢، ص ١٢٤):

أَخَا الْجُودِ قَدْ طَالَ شَوْقِي إِلَى
شُمُوسٍ بَوَاطِنُهَا مُقْمَرَةٌ

فقال: "بنت الزنا"، وهو اقتران يزيد من فداحة النسق السالب الملازم للأثني، ويؤكد أيضًا هيمنة الأنساق الذكورية المجحفة في حقها غالبًا. ثم تمنع في الرقم (٤) بوصفه علامة رقمية يمكن أن تفاقم من سلبية ذلك النسق المتعلق بالمرأة؛ فالأربعة شهودُ الزنا، والأربعة الحدُّ الأعلى في عدد النساء للزوج الواحد، لكنها في النص تبدو أكثر شناعة حين تشير لأبوة رباعية للابنة من واقع فعلة الزنا. إنه نوع من التجريم للأثني في ثنايا ألعاب لفظية لا تقل خطورة في ترسيخ النسق عن غيرها من صنوف السلوك الفعلي والكلامي، إن لم تزد عنه.

وشغف الأندلسيين بهذا الفن غير محدود، فهذا أبو البقاء الرندي يقول: (نفتح الطيب، ١٩٨٨، ج ٤، ص ١٤٧):

وَمُصْطَحِبِينَ مَا انْتَهَى بِعَشْقٍ

وَإِنْ وُصِفَا بِصَمٍّ وَاعْتِنَاقٍ

لَعَمْرُ أَبِيكَ مَا اجْتَمَعَا لِشَيْءٍ

سوى معنى القطيعة والفراق

يلغز الشاعر في البيتين السابقين بالمقص، مستغلًا فكرة التخالف في هيئة صنعه؛ فالمقص يعتمد على تقارب جزئيه وتقاطعهما لإجراء وظيفته في فصل الأشياء. ولتعمية هذه الآلة الصغيرة، لم يهتد مخيال الشاعر لغير النموذج الجنسي لاعتناق الرجل والمرأة، موظفًا عنصر المفارقة، فإذا الانفصال نتيجة للوصال،

الضحك علامة القبول والرضوخ للذة من قبل المرأة. وبعيدًا عن المجبنة وغواياتها، هذا الكاتب والشاعر ابن الجياب (ت. ٧٤٩هـ)، الذي ربما كان أكثر الشعراء الأندلسيين شغفًا بهذا اللون من النظم، كما تدل نصوصه الكثيرة التي وصلت إلينا. ففي واحدة من مقطوعاته، يقول (ابن الجياب الغرناطي، ١٩٩٤، ص ص ٢٩٤-٢٩٥):

مَا اسْمٌ إِذَا حَذَفَتْ مِنْهُ هُ فَاءُ الْمُنْوَعَةِ

فَإِنَّهَا بِنْتُ الزَّانَا مُضَافَةٌ لِأَرْبَعَةٍ

يلغز الشاعر هنا بلفظ "الفتار" وهو السراج، من خلال التنبيه إلى حذف أول حروفه، فتصبح الكلمة "النار"، المكنى عنها في النص بـ "بنت الزناد"، التي أُشير إليها بدورها- مبتورة الأخير (حرف الدال)، ومدلولاً عليه بمقابله في حساب الأعداد، وهو الرقم (٤)، في عملية معقدة انحصرت في بيتين اثنين فقط. وليس بلوغ الحل وخلخلة التعقيدات هو ما يعيننا الآن؛ بل جنوح الشاعر- بالرغم من وفرة الخيارات في المعاني والألفاظ- إلى خيار وحيد متعلق بالمرأة (الجسد خاصة)؛ ألا وهو فعل "الزنا"! وصحيح أن هذا الخيار منطقي لتمثيله أكثر الحروف الستة في كلمة (الزناد)؛ لكنه بالطبع ليس الخيار اليتيم في لعبة لفظية من هذا النوع.

علاوة على ذلك، يمعن الشاعر في استدعاء النموذج السليبي للمرأة عندما قرن الزنا بكلمة "بنت"

لون الشمعة الأصفرة، وميعها، وذوبانها لتبقى تنير ما حولها؛ خصائص ربما أغرت الشاعر بفكرة الإلغاز، فإذا به يستحضر نموذج المرأة دون غيره. إنَّ العلامات المتدبة للنص هنا، ما هي إلا أنساق ثقافية مترسخة في ذهن الشاعر الذي يغلب تسربها في أبياته دون وعيه بسلبيتها، وخطورتها، وضررها على المرأة ثقافياً. وأولى العلامات تتجلى في لفظة "الأنس"، التي تختزل ماهية وجود المرأة في اللذة وضمانات المتعة وقت الظلمة والوحشة. وبالإضافة إلى سخرتها للذة، تبدو هذه الأنثى ضحية مستهلكة، ومستعملة لنفع الغير في استسلام تام رغم المعاناة "هلّ دمعها"، ولاحظ إتيان جواب الشرط دون رابط ليكون دلالة على سرعة الجواب ومباشرته؛ فهي تنهار بمجرد اضطهادها، فلا طاقة لها بالمقاومة أو الرفض، حتى استمرأت الذل واعتادت الدونية "تحمد الشجا".

وهناك علامة العذاب الواردة في البيت الثالث في معرض الإشارة إلى احتراق الشمعة في نفسها بفعل المتدين الذين يأنسون بتعذيبها "نعذبها"، ما يشي بإجماع ثقافي على قهر المرأة في سبيل لذة الرجل، والأدهى أنّه تعذيب متعمد "عمداً"، لتكون سادية يرتكبها المجتمع في حق المرأة. وفي نهاية المطاف، وبعد هذه كله، يأتي الرجل لها بضرة ليقتضي على قيمتها تماماً، وكلمة "ضرة" المطوية على الضرر، علامة سلبية في حق المرأة خاصة حين تكون تلك الضرة أجمل كـ

وهو حال قد لا ينطبق على كل السلوك البشري.

وفي النص علامات للنسق السلبي المتسلل؛ فأفعال العشق، والضم، والعناق مثلاً، وردت في سياق سلبي يدمها ويسلكها في نواقض الاستقامة "تهمة"، ويقربها أيضاً بالقطيعة والفراق، وكأنها لازمتان للفعل المشين "العشق"، الذي بدا وكأنه مناهض للفضيلة في العرف الثقافي آنذاك. خلف هذا النسق السلبي تقف المرأة قطعاً؛ فهي المسؤول الدائم- في الثقافة الذكورية- عن الرذيلة والإغواء وتردي الأخلاق عموماً، ولو مارست نوعاً من التعسف (المحمود) في التأويل؛ لقلت إني أجد في المقص/ القصص/ الفراق علامة تدب فيها- بخفاء كبير- أنساق سلبية تحيل إلى الحد الشرعي (القطع) الذي تكاد المرأة- لا الرجل- أن تكون ضحيته الأولى في حكم العقلية الثقافية العربية.

وهذا ابن الأبار من جديد يقول ملغزاً بالشمعة (ديوان ابن الأبار، ١٩٩٩، ص ١١٧):

وصفراء في لون المحسب وحاله

تقوم بأنس النفس في وحشة الدجى

إذا اضطرمّت نيرانها هلّ دمعها

فلا فرق إلا أنّها تحمّد الشجاء

نُعذبها عمداً لتنعّم أنفساً

وربّ نعيم من عذاب تنتجاً

أصرت بها شمس الضحى ضرة لها

فأطفأها الإصباح حين تبلجاً

"شمس الضحى" في مقابل الشمعة، فتبتد قيمة المرأة رغم تضحياتها، تمامًا كمصباح انطفأ فعم الظلام: "فأطفأها".

التملك/ السيطرة:

من سمات الثقافة الذكورية حب تملك الأنثى والسيطرة عليها، وما الغيرة التي تدفع إلى الإيذاء والقتل أحياناً إلا صورة لهذا الحب السلبي الموصوم بالأناثية وعشق الذات. في شعر الألباز -الذي نحن بصدده- ترسبات دقيقة لهذا النسق، يكاد الفكر ينكرها لأول وهلة، حتى إذا أعملته فيها، تبدت أمام ناظريك علاماته واضحة جلية.

يقول ابن سارة الشنتريني (ابن سارة الأندلسي، حياته وشعره، د.ت، ص ٥٣):

وَمُسْتَحْسِنٍ عِنْدَ الطَّعَامِ مُدْرَجٍ

غَدَاهُ نَمِيرُ الْمَاءِ فِي كُلِّ بُسْتَانٍ

أَطَافَتْ بِهِ أَقْمَاعُهُ فَكَانَهُ

قُلُوبُ نِعَاجٍ فِي مَخَالِبِ عَقْبَانٍ

يلغز الشاعر ابن سارة الشنتريني (ت. ٥١٧ هـ)

هنا بثمره الباذنجان، ويشبهها بقلوب النعاج بجامع اللون والشكل، وهو تشبيه تمثيلي يحكي حال الباذنجان مطوقاً بأقماعه، وكأنه قلوب النعاج وقد أحكم عليها جارحٌ مخالبه. والحق أنه لا يعنينا كثيراً هذا التصوير الفائق في النص، ولا يشغلنا البحث عن حل اللغز؛ بل الذي يهمننا بالدرجة الأولى هو النسق المتخفي فيه؛

ذلك المعني بالمرأة بوصفها ضحية الاستحواذ والسطوة، ومثال الإذعان والاستكانة. وفي النص علامات على ذلك شديدة اللطف، كمنت تحديداً في الشطر الأخير منه، وهو مدار البراعة فيها، وخندق النسق السلبي المضمّر. لاحظ عبارات: "قلوب"، و"نعاج"، و"مخالب"، و"عقبان"، تجدها علامات قاسمها المشترك الإضافة والتضاد؛ فالقلوب مضافة للنعاج تشير لليونة والدجاجة، والمخالب مضافة إلى العقبان تمنح صفة الضد: القسوة والفتك.

وحري بالتأمل نسق خطير جداً تشتمله كلمة "نعاج" الدالة على الضعف والألفة؛ ففي قوله تعالى: "إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِي نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ" (سورة ص، آية ٢٣)، قال بعض المفسرين بأن المقصود بالنعجة المرأة، وقال القرطبي في تفسيره: "والعرب تكني عن المرأة بالنعجة والشاة، لما هي عليه من السكون والمعجزة وضعف الجانب وقد يكنى عنها بالبقرة والحجرة والناقة، لأن الكلب مركوب" (الجامع لأحكام القرآن، ٢٠٠٦، ج ١٨، ص ص ١٦٣-١٦٤)، ولا يعنينا فحص المعلومة بقدر أن نعي خطورة انغراس الفكرة في الثقافة من جهة الدين تحديداً، لا بسبب الدين في جوهره، بل تفسيره المنتهي إلينا. لقد استدعى هذا الشطر النسق السلبي الخاص بالمرأة، واستخرجه من أعماق الثقافة، ليظل وجود المرأة مرتين بالعجز

من الثقافة السائدة؛ فالشاعر وهو يتمنى في الظاهر حيازة الإبل، إنما يتمنى -في عرف النسق- تملك المرأة. والحقيقة أن التسوية بين المرأة والحيوان المستأنس -كما هو مثال النعجة- بجامع التملك سلوك خطير، لا يعكس علة الثقافة فقط، بل يعمل على ترسيخ النسق وتجديده واستدامته. وليس يعزب عنا أن المرأة الجارية في الأندلس، وسائر بلاد المسلمين، انسلكت في عداد السلع التي يُغالى فيها رغبة في حيازتها والتفرد بها، ويبدو أن هذا الحكم انسحب على واقع المرأة عمومًا جارية وغير جارية، وإلا فليس من الضروري أن يلغز الشاعر عن محبوبته منتقياً فكرة التملك وقارئاً إياها بالأنعام!

ونجد قريباً من هذا عند شاعر آخر، يتأخر عن ابن الحداد أكثر من قرن ونصف تقريباً، ما يعني حياة النسق وبقاءه على امتداد السنين لشدة توغله في النسيج الثقافي الأندلسي. هذا ابن الأبار يقول من جديد (ديوان ابن الأبار، ١٩٩٩، ص ٤٣١):

أَمَا التِي أَهْوَى فِلي شَطْرُ اسْمِهَا

وَإِذَا يُصَحَّفُ لَمْ يَكُنْ إِلَّا هَا

غَضْبِي فَأَلْقَى بِالرِّضَا إِذْ لَهَا

يلغز هنا باسم محبوبته "ليلي" بشرط اسمها نصفين ("لي" و "لا")، مودعاً في كل نصف لعبة لفظية يتسلى عليها المتلقي نحو الحل. ويبعد أن تكون تعميته

والاستسلام، ومنذورًا للاضطهاد والبطش، ولتبقى فريسة الرجل المهووس بالتملك والغلبة "مركوب"، وكأنه جارح جائع.

وعلى صعيد آخر، فمن الثابت أن الشاعر العربي القديم تفادى التصريح باسم محبوبته لاعتبارات ثقافية معينة، لكن يجب ألا نهمل وجود حسابات ذاتية أيضاً قد تكون الباعث الأقوى للتعمية باسم المعشوقة؛ كالهوس لاستخلاصها وحصرها للذات. وفي الأندلس نجد خير من يمثل هذا التوجه ابن الحداد الأندلسي (ت. ٤٨٠ هـ)، الذي شهر بعشقه لفتاة نصرانية كان يوري باسمها في أشعاره، حتى لقد امتد شغفه بالتورية لأخريات ألغز بهن في ثنايا شعره، دون أن يعني ذلك بالضرورة حقيقتهم؛ فربما كان الأمر مجرد فكرة مفتعلة لغرض اللعبة اللغزية، ومن أمثلة ذلك قوله (ديوان ابن الحداد الأندلسي، ١٩٩٠، ص ٣٠٧):

يَا لَيْتَ مُلْكِي مِثْلَ لَيْتِهَا

فَهِيَ اقْتَرَا حِي فَافْهَمِ التَّعْمِيَةَ

وَلَيْسَ فِي الْأَعْدَادِ لِي بُغْيَةٌ

لكن لها اسمٌ وافق التسمية

يلغز الشاعر باسم معشوقته "هنيدة"، وهو تصغير لاسم "هند" العربي الذي يعني المئة من الإبل، كما هو مذكور في البيت الأول. والعلامة التي تعيننا هي تلك الماثلة في عبارة "ملكي"، بوصفها حاملة النسق المنسل

"ألقى بالرضا إذلالها"؛ فالأمر ليس ذلة بمعناها المتداول، بل امتثال واجب للجمال، وهو اعتبار رسخته الثقافة العربية منذ زمن شاعرها الكبير امرئ القيس (ديوان امرئ القيس، د.ت، ص ص ١٢-١٣):

أَفَاطِمُ مَهْلًا بَعْدَ هَذَا التَّدَلُّ
وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَرْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْبِلِي
أَغْرَكَ مِنِّي أَنْ حُبَّكَ قَاتِلِي
وَأَنَّكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ

النسق الموجب

القيمة العامة والقداسة

إنَّ الانطلاق من أحادية النسق وقصر ماهيته على الحد السلبي، كما قد يفهم من عبدالله الغدامي وغيره^(١)، عمل مجاف للدقة -في تقديري-، وإنما ساغ ذلك في الدراسات النقدية لكون الأنساق السلبية أشد خطورة على الثقافة، وأدعى للتنبه لها والتنبيه منها لانعدام طبيعتها. ونموذج المرأة في شعر الألباز الأندلسية لم تتسلط عليه الأنساق السلبية فقط، وإن

عن اسم فتاته لدواعي الحشمة، أو من قبيل مخافة العواقب، والأقرب أنه محض تقليد أملتته مجالس الصحبة وبواعث الأُنس. والمتمعن في النص، خاصة النصفين المكونين لاسم المحبوبة، يلحظ تعايش النسقين: السلبي (الذي يعيننا هنا)، والإيجابي المنشغلين به في الجزء القادم من البحث.

والواقع أنه بوسعنا الحصول على العلامة النسقية السالبة بمجرد تنصيب "لي" في الشطر الأول من اسم الفتاة، وهي علامة مباشرة الدلالة على التملك، وكأن الشاعر يستدعي - دونها شعور غالباً - من مكنوزه الثقافي لذة الحياة المتسلطة على كينونة الأُنثى. ولا أرى في هذا التأويل مبالغة، إذا أدركنا أن الشاعر تعمد تجزئة الاسم على هذا النحو الذي يفرز له علامة التملك "لي" تحديداً دون غيرها من إمكانات التعمية كـ "ليل" بالحذف، أو "ليلي" بالتصحيح مثلاً.

وكما أسلفنا، ففي النص اجتمع النسقان: السالب والموجب، في غيبة لوعي الشاعر لحظتها على الأرجح، وانهاك في قواعد اللعبة وتحديات التعجيز. إنَّ علامة الرفض "لا" المكونة للقسم الثاني من اسم المحبوبة، تحمل نسقية نحسبها محمودة، بوصفها علامة القدرة والمقاومة لسلطة الرجل ونفوذ الثقافة. هذه الإيجابية رغم ما فيها من رفض وتمنع هي -في عرف الثقافة العربية ومنها الأندلسية- جماليات في سلوك الأُنثى تبعث على إعجاب الرجل وتعلقه حتى وإن قال:

(١) يكاد الغدامي في "النقد الثقافي" -وهو يعلن موت النقد الأدبي - أن يحصر وظيفة الشعر العربي في تمرير الأنساق السلبية وترسيخها، وهي المسؤول -على حد قوله- عن اعتلال الشخصية العربية. انظر (النقد الثقافي، ٢٠٠٥، ص ص ٧-٩).

وإن أبدلت أوله بئون
أتيت ببعض أرزاق المطايا
فأوضح ما رمزناه بفكر

سديد القصد مبدل للحفايا
يقصد الشاعر هنا "الدواة"، وهي المادة المغذية لآلة الكتابة، ومن المؤكد أن للكتابة ومتعلقاتها شأنًا في الثقافة العربية القديمة، ومنها الأندلسية التي عن طريقها عرفت القلم الحبر منذ القرن الثالث الهجري؛ عندما صنع عباس بن فرناس أنبوبة تشرب المداد. والحق أن اقتران الدواة بالمرأة ليس غريبًا ألبتة؛ فقد شهرت المرأة الأندلسية بحرفة الكتابة وحسن الخط، ويكفي أن نتذكر أن غير واحدة من جوارى الخلافة الأموية في قرطبة شغلت منصب كاتبة الخليفة ومنهن من عرفت باسم "قلم" (نفع الطيب، ١٩٨٨، ج ١، ص ٣٥٠؛ بغية الملتبس، ١٩٨٩، ج ١، ص ٧٣٢)، ومنهن من كان لها دور الحسم في صناعة القرار السياسي والتأثير فيه.

النص الحاضر حافل بالعلامات الدالة على هذه القيمة؛ ففي البيت الأول يشخص الدواة في شكل امرأة يحصر فيها -بتقديم الجار والمجرور "لها"- القدرة على إدارة الشأن "رعي الرعايا"، وإنفاذ القرارات الحاسمة "إمضاء المنايا والقضايا". ومع أن البيت يحتمل فعل المفارقة، بمحض المرأة أدوار الرجال الأشداء؛ فالذي يبدو لي أن فكرة المرأة الحديدية، محور

كانت الغلبة لها عند الاستقراء؛ بل تسللت إليه أنساق إيجابية مكنتنا من تلمس واقع المرأة الأندلسية في الثقافة من خلال نصوص إبداعية لم تكن هي محور موضوعاتها، كما هو الحال في شعر الألباز. ونعني بنسق القيمة العامة: ما يعكس الحالة الإيجابية للمرأة بشكل عام، في ذاتها ومجتمعها، ليكون لنا بعد ذلك وقفة مع نسق إيجابي أخص، وهو النسق القدسي طمعًا في استيضاحه والوقوف على أبعاده، فيما يخص المرأة الأندلسية. وسنلاحظ أن مساحة تناول هذا النسق في الورقة المطروحة تحاكي درجة حضوره في شعر الألباز الأندلسية، وقد لا نحيد عن الصواب إن قلنا: بل في عموم الشعر الأندلسي.

هذا من جديد شاعر الألباز ابن الجياب، يقول في إحدى مقطوعاته (ابن الجياب الغرناطي، ١٩٩٤، ص ٢٩٤):

وَمَا أَنثَى لَهَا رَعِي الرَّعَايَا
وَأِمْضَاءَ الْمَنَايَا وَالْقَضَايَا
وَتَقْصِدُهَا بِنَوْعٍ مِنْ رِضَاعٍ
إِذَا انْبَعَثُوا لِإِبْرَامِ الْقَضَايَا
لَهَا اسْمٌ إِنْ أَزَلْتَ النَّقْطَ مِنْهُ
فَعُدْ بِاللَّهِ مِنْ شَرِّ الْبَلَايَا
وَإِنْ أَبَدَلْتَ آخِرَهُ بِهَمَزٍ
فَقَدْ أَطْرَأَتْ نَازِلَةَ الشَّكَايَا

الظروف المختلفة، وتموضعها بما يعزز قيمتها أولاً، ويخدم من حولها ثانياً، فهي صبر دائم ونهر عطاء مستمر.

أما القداسة فقيمة عليا مصدرها رباني، تكون في الموصوف بها على قدر صلته بالكمال وتعالیه عن عوالت النقص. وعلاقة الأنثى بالقداسة ليست جديدة في التاريخ الإنساني؛ فكل الثقافات تقريباً ابتدعت فكرة الإناث الربات، وهذا أعلى درجات القداسة، ويكفي استحضار الكم الكبير منها عند اليونان، وحتى اللات والعزى ومناة في الثقافة العربية قبل الإسلام. ومن مسوغات القداسة في المرأة شدة الجمال والجاذبية، تلك التي تخرجها في عين الرجل من هيئتها البشرية لتكون ضرباً من الكائنات السماوية الفردوسية. وقد كان للشعر العربي دور في ترسيخ هذه القداسة، وما الحب العذري وقصص العشاق إلا تمثيلات لهذه القداسة المخصوصة للأنثى^(١).

هذه القيمة العليا امتدت إلى الألغاز الشعرية الأندلسية، فتمثلها الشاعر في محاجاته وتعميته بوصفها نسقاً من أنساق الثقافة الأندلسية، حتى وإن لم يكن حضوره فيها طاعياً. يقول ابن الجياب ملغزاً بالحجلة (ابن الجياب الغرناطي، ١٩٩٤، ص ٢٩٣):

(١) يقول بشار عن محبوبته:

عدمُكَّ عاجلاً يا قلبُ قلباً أتجعلُ من هويتِ عليك ربّاً

(ديوان بشار بن برد، ٢٠٠٧، ص ١٩٠).

القرار المصيري، مألوفة نوعاً ما في الفكر الأندلسي. في البيت الثاني علامة دالة جداً تجسدها عبارة "رضاع"، المتوسطة بين الأنثى والدواء؛ فكما أن الرضاع وسيلة الطفل للحياة وبلوغ الأشد؛ تظل الأم مصدر ذلك وأصله. الدواء تقوت القلم ليتمكن من الفصل في شؤون الناس، لدرجة القدرة على إجراء الموت أو الحياة، وبدونها لا قيمة له، تماماً كما الأنثى فهي قيمة وأصل ومصدر قوة، وكأني بالرجل قلم والأنثى دواته.

أما البيت الثالث واللذان يليانه، فتقلب بين الوعد والوعيد حال تصحيف "الدواء"؛ فالثالث يتحدث عن تصحيف الكلمة بإزالة النقط "إن أزلت النقط منه"، لتصبح "دواهِ" بدل "دواء"، وتستحيل بفعل "الإزالة" إلى نقمة ورزمة مصائب "دواهِ"، بعد أن كانت نعمة وقيمة كبيرة. وكان الشاعر يحذر - من طرف خفي - لمغبة التلاعب بشعور الأنثى ومحاوله تهميشها (إزالتها)، وأن انتقامها سيكون مضاعفاً (دواهِ وليست داهية واحدة) في حال أوجست الخيانة والخديعة. لكن حين يكون التعامل إيجابياً تُلقي الأنثى إيجابية بلا ريب، ولذلك يعبر الشاعر بأن (التبديل) وليس (الإزالة) لأول حرف أو لآخره يعطي نتائج إيجابية؛ فمرة تصبح الأنثى علاجاً للأمراض ومرة رزقاً للبهائم (دواء=دواء، دواء=نواة)، وقد يوحى لنا ذلك بأمر آخر وهو قدرة المرأة على التكيف مع

تأتي في الطليعة صورة العذراء مريم؛ السيدة الأولى للقداسة المؤنثة عند الأديان الثلاثة، وهي شخصية معظمة أيضاً عند مسلمي الأندلس كما هي عند النصارى واليهود.

في البيت الثاني تتأكد العلاقة المتقبلة في السياق الثقافي بين المرأة والمقدس؛ فنجد العلامة "كرامات" تتصدر البيت معلنة الرضا بفكرة المرأة ذات القيمة العليا، التي تستحيل مزاراً أو معلماً دينياً يقرب إلى الله "زرها قربة"، وفي هذا دعوة للالتفات إلى الدور الخفي للمرأة الأندلسية في الحياة الدينية عموماً. ويكفي أن نستذكر أن الشيخ الأكبر محيي الدين ابن عربي تشرب التصوف في إشبيلية وانطلق منه نحو الفلسفة الدينية عن طريق امرأة أندلسية تسمى "نونة" كان يتردد عليها (الفتوحات المكية، ج ٢، ص ص ٣٤٧-٣٤٨).

وبدرجة أقل، يمكن الاعتداد بدور اللاوعي في استدراج الشاعر إلى صورة المرأة الربة في المكتنز الديني العربي لما قبل الإسلام، دون أن يعني هذا بالضرورة عقيدة، بل هو الموروث المتجذر في عمق الثقافة.

هذه الأنثى لا تُضارع إلا بمن يياثلها قداسة؛ ومن هذه القداسة حفظ السر والأمانة عليه، ومن صورته الحجابة الموكول بها أمانة سر البيت الحرام، وقس عليه ما يقابله في الأديان الأخرى. لقد ورى الشاعر هنا بـ "حجلة العروس"، وهو بيت محكم تستتر فيه المرأة فلا ينكشف سرها، وفي المعجم أيضاً: "كان خاتم النبوة

حَاجِيْتُ كُلَّ فَطْنٍ لَبِيبٍ
ما اسمٌ لأُنْثَى من بني يَعْقُوبِ؟
ذاتُ كَرَامَاتٍ فزُرْهَا قُرْبَةً
فزورها أَحَقُّ بِالثَّقُوبِ
تَشْرُكُهَا في الاسمِ أَنْثَى لم تَزَلْ
حَافِظَةً لِسَرِّهَا المَحْجُوبِ
وَقَدْ جَرَى في خَاتَمِ الوحي الرِّضَا
لها حديثٌ لَيْسَ بِالمُكْدُوبِ
وَهُوَ إِذَا مَا الفَاءُ مِنْهُ صُحِّفَتْ
صَبِغُ الحِيَاءِ لا الحِيَا المَسْكُوبِ
فَهَاكُهَا وَاضِحَةً أُسْرَارُهَا

فَأَمْرُهَا أَقْرَبُ مِنْ قَرِيبِ
ينقل ابن منظور عن الأزهري في تعريف الحجل:
"إنّث اليعاقب، واليعاقب ذكورها" (لسان العرب، مادة "ح ج ل")، وهذا ما يعلل لجوء الشاعر للتورية بيني يعقوب الأنبياء، وهو اختيار اللاوعي الثقافي الذي استل من صندوقه صورة الأنثى ذات النسب القدسي، لتكون علامة يتكئ عليها النص في نشأته. هذا التداخل مع التاريخي المقدس، ألهب في المتلقي شغف التعرف إلى الحل، وهو أمر لا يعنينا كما تعنينا العلامات التي تقرن المرأة بما هو مقدس لا ترفضه الثقافة الإسلامية المتصالحة مع جوهر الأديان السماوية كلها. ومن الأنساق المتغلغلة في الذاكرة الثقافية العربية والأندلسية حيال التاريخ الديني اليهودي-المسيحي،

الإصرار/ الاجترار النسقي - قبل أن يعمل على زيادة ترسيخ النسق الموجب وضمان استمراره في الثقافة - يعكس لنا مدى تأصله في الثقافة المنتجة له أولاً. إنَّ الإحالة للمرجعية الدينية الموثوقة والالتكاء عليها في عمارة النص "وقد جرى في خاتم الوحي..."; سبيل آمن للمصادقة على أهلية المرأة للقداسة "جرى حديث ليس بالمكذوب"، وحتى في تصحيف الاسم "حجل=خجل" علامة دينية تحيل للخيرية المطلقة؛ إذ الخجل (المقصود به الحياء هنا "صبغ الحياء")، لا يأتي إلا بخير كما هو ثابت، وهو في الفلسفة وقار وسكينة على ما جاء في كتب السنة^(١). لقد بدا النص كأنه أيقونات دينية، موضوعها الأثنى المقدسة، نتحسسها في دواخل الكلمات بعيداً عن المرامي القريبة والظاهرة.

وفي نص آخر للشاعر نفسه (ابن الجياب الغرناطي، ١٩٩٤، ص ص ٤٤٠-٤٤١):

حَاجِيْتُ كُلَّ فَطْنٍ نَظَّارِ

ما اسمٌ لأُنْثَى مِنْ بَنِي النَّجَّارِ

(١) "حدثنا آدم حدثنا شعبة عن قتادة عن أبي السوار العدوي قال سمعت عمران بن حصين قال: قال النبي صلى الله عليه وسلم: "الحياء لا يأتي إلا بخير" فقال بشير بن كعب: مكتوب في الحكمة إن من الحياء وقارا وإن من الحياء سكينة، فقال له عمران: أحدثك عن رسول الله صلى الله عليه وسلم وتحديثي عن صحيفتك"، (فتح الباري، ج ١٠، ص ٥٢١).

مثل زر الحجلة" (لسان العرب، مادة "ح ج ل")، ومن دلالات القداسة بالحجب ما شاع من قولهم وصفاً للنساء: "ربات الحجول". إن حفظ السر في حق المرأة قيمة دينية ترفعها لمقام الصالحات اللواتي امتدحهن القرآن بقوله: ﴿فَالصَّالِحَاتُ قَنِينَتٌ حَافِظَاتٌ لِّلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ اللَّهُ﴾ (النساء، آية "٣٤")، وقد أتت الآية في سياق معالجة وضع المرأة مع الرجل وأمر النفقة والقوامة، والفريق الأول من النساء ينعم بقيمة رفيعة، فهن من أهل الصلاح والقنوت واقترن ذكرهن بحفظ الله تعالى، أما القسم الناشز فهو المعني بالهجران والتوبيخ. وعبارات الأسرار والحفظ والحُجْب، مصطلحات شائعة في علم التصوف وتدل على الترقى الموفق نحو الذات الإلهية والقدرة على تبيين الغيب، ولاحظ أنَّ الثقافة السائدة تعزو للمرأة صعوبة أو استحالة الاحتفاظ بالسر؛ فإن فعلت كانت مختلفة عن غيرها من النساء، وكأَنَّها بذلك قد حازت صفة قدسية قياساً ببنات جنسها.

ويبدو الشاعر في حالة من الانسياق اللاواعي للفكرة وهو يمعن في منح الأثنى صفة القداسة، حتى يخيل لنا أنها الطابع الغالب أو الوحيد في الثقافة الأندلسية. ففي البيت الرابع يتوسل بالتصحيف لإبراز وجه آخر للقداسة الأثوية، ويبدو لي الأمر أقرب للافتعال أو الاجترار رغبة من الشاعر في الإبقاء على الأثنى في منطقة المقدس، والحق أنَّ هذا

عليه الصلاة والسلام؛ لأنهم أحوال أبيه، ومن طرف آخر، ففي التقاليد المسيحية-اليهودية شخصية يوسف النجار؛ زوج السيدة مريم العذراء والأب الأرضي للمسيح، وقد كان نجاراً على نحو ما هو معروف (الموسوعة الكاثوليكية (يوسف). Encyclopedia , St. Joseph Catholic).

إنها-بلا شك-عناصر متغلغلة في نسيج الثقافة الأندلسية التي عرفت بالتلاقي والتلاحق مع غيرها من الثقافات، تسارعت من اللاوعي دون موانع أو عقبات حينما تعلق الأمر باسم مؤنث (المائدة). هذه الأنثى القدسية تحف بها علامات مساندة في سائر الآيات؛ فهي -كما سبق أن ذكرنا- محروسة بقداسة القرآن ولا تكاد تغفل عنها عين قارئ "فقلما يغفل عنها القاري"؛ وفي هذا إشارة خفية إلى قدر الأنثى وقوة حضورها ومركزيتها في الثقافة "ساطعة الأنوار"، خلاف المعتقد السائد عن زمنها. وهي "عيد"، و "رحمة"، و "نعمة"، كما هي مائدة سليمان في القرآن، وهذا التأييد الرباني لا يقف عند حد المائدة المذكورة؛ فالنسق يحتفي بالمرأة التي هي عيد، ورحمة، ونعمة، أو بمعنى جامع، هي عطاء لا محدود كالمائدة العظيمة التي تمنها بنو إسرائيل من عيسى فأنزلها الله إليهم لتكون عيداً لأولهم وآخرهم. وارتباط الموضوع بنص القرآن الكريم والقدسية تحديداً، يصادر الحق في تأويل المرأة بالطعام (المقترن بالمائدة) كما اندس في الثقافة من سلمي الأنساق.

وَفِي كِتَابِ اللَّهِ جَاءَ ذِكْرُهَا
فَقَلَّمَا يَغْفُلُ عَنْهُ الْقَارِي
فِي خَيْرِ الْمَهْدِيِّ فَاطْلُبْهَا تَجِدُ
إِنْ كُنْتَ مِنْ مُطَالَعِي الْأَخْبَارِ
مَا هِيَ إِلَّا الْعِيدُ عِيدُ رَحْمَةٍ
وَنِعْمَةٌ سَاطِعَةٌ الْأَنْوَارِ
يَشْرِكُهَا فِي الْأَسْمِ وَصَفٌ حَسَنٌ
مِنْ وَصْفِ قُضْبِ الرَّوْضَةِ الْمِعْطَارِ
فَهَاكُهَا كَالشَّمْسِ فِي وَقْتِ الضُّحَى
قَدْ شَفَّ عَنْهَا حُجْبُ الْأَسْتَارِ

يقصد الشاعر هنا "المائدة"، ويستعين على قصده بالنص القرآني الذي يشير إلى مائدة النبي سليمان عليه السلام. واللافت سرعة تشخيص الشاعر للاسم المؤنث في هيئة امرأة ذات قيمة وقداسة؛ فمن البيت الأول يلجأ للتورية بلفظة "النجار" وهو صانع المائدة الخشبية، جاعلاً المعنى الظاهر المتصور أرومة المرأة (بني النجار). وإذا كانت الغاية المقصودة دائماً في التورية هي المعنى البعيد وليس القريب الذي لا يعدو مجرد وسيلة أو لعبة للتعمية؛ فالحق أن الوضع هنا مختلف بالنسبة لنظرة التأويل. إن عبارة "بني النجار" علامة مزدوجة على القداسة المرتبطة بالمرأة؛ فمن طرف، هم الأسرة الكريمة من يثرب ذوو الخؤولة والنسب مع بني عبد المطلب، وهم أحوال النبي

الخاتمة

بالرغم من عددها محض ألعاب وتسالٍ لفظية ومعنوية لدى أكثر متلقيها؛ فقد انطوت الألغاز الشعرية على أنساق ثقافية خاصة بالمرأة، تنساب في النص الشعري دون وعي من منشئها في الغالب وفي ثنايا موضوعات لا تتعلق بالمرأة، أو لا حاجة فيها إلى الالتفات إليها من أصله. إنها نتيجة طبيعية لمساحة الدوران الكبيرة حول المرأة في الثقافة العربية، ليكون استدعاء تلقائياً يلائم حالة الجدل الأزلي المتعلق بالمرأة، مع الإقرار بغلبة السلبية على هذه الأنساق، في الوقت الذي كان للنسق الإيجابي حضور لا بأس به حتمته المكانة الجيدة التي حظيت بها المرأة الأندلسية في الخصوص لا العموم.

لقد تسربت هذه الأنساق إلى الشعر المملغز، وجاءت هيئة المرأة فيها مقحمة في لعب لفظية ومعنوية وبتمثيلات سالبة غالباً؛ تجلت في المتعة الجسدية والتعطش للتملك والسيطرة وقمع حريتها، وكان للتورية دور في تمرير هذه الأنساق عن طريق مجموعة من العلامات الدالة. وبالمقابل كان للنسق الموجب دور في تأكيد المكانة العالية للمرأة الأندلسية، التي شكلت مرجعية لوجود الرجل ومصدرًا لقوته ومنزلته، علاوة على فضيلة القداسة التي تمتعت بها، من خلال ارتباطها بالتقاليد الدينية والكتب المقدسة. والمغزى من هذه الدراسة يكمن في لفت الذهن

لخطورة الأنساق المندسة في المنتج الثقافي؛ خاصة في تلك النصوص المبنية على موضوعات تبدو هائلة، لكنها شديدة التشرب للنسق الثقافي.

شكر وتقدير:

دُعم هذا المشروع البحثي من قبل مركز بحوث الدراسات الإنسانية، عمادة البحث العلمي بجامعة الملك سعود.

مراجع الدراسة

أولاً: المراجع العربية

- القرآن الكريم.

ابن الأبار القضاعي، أبو عبدالله محمد. ديوان ابن الأبار.

قراءة وتعليق: عبد السلام الهراس، المغرب: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ١٩٩٩.

- المقتضب من كتاب تحفة القادم. اختيار وتقييد: إبراهيم بن محمد البلقيعي، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ط ٢، القاهرة-بيروت: دار الكتاب المصري-دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢.

ابن الأثير، ضياء الدين. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر: مصطفى بابي الحلبي وأولاده، ١٩٣٩.

ابن برد، بشار. ديوان بشار بن برد. جمع وشرح وتحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، الجزائر: وزارة الثقافة، ٢٠٠٧.

- ابن الجنان الأندلسي، أبو عبدالله. ديوان ابن الجنان الأندلسي. تحقيق: منجد مصطفى بهجت، العراق: جامعة الموصل، التعليم العالي، ١٩٩٠.
- ابن الجياب، أبو الحسن علي. ابن الجياب الغرناطي، حياته وشعره. تحقيق: علي محمد النقراط، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر، ١٩٩٤.
- ابن حجر، أحمد بن علي. فتح الباري بشرح صحيح البخاري. رقم كتبه وأبوابه: محمد عبد الباقي، مصر: المكتبة السلفية، د.ت.
- ابن حجة الحموي، تقي الدين. خزانة الأدب وغاية الأرب. شرح: عصام شعيتو، بيروت: مكتبة الهلال، ١٩٨٧.
- ابن الحداد، أبو عبدالله محمد. ديوان ابن الحداد الأندلسي. تحقيق: يوسف طويل، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٠.
- ابن دريد، محمد بن الحسن. كتاب الملاحن. تحقيق: عبدالإله نيهان، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٢.
- ابن رشيقي القيرواني، أبو علي الحسن. العملة في صناعة الشعر ونقده. تحقيق: النبوي عبدالواحد، مصر: مكتبة الخانجي، ٢٠٠٠.
- ابن سارة الشنتريني، عبدالله. ابن سارة الأندلسي حياته وشعره. جمع ودراسة: مصطفى عوض الكريم، السودان: مطبعة مصر، د.ت.
- ابن سعيد المغربي، علي. شعر ابن سعيد المغربي. تحقيق: هالة الهواري، الكويت: مركز الباطنين لتحقيق المخطوطات الشعرية، ٢٠١٢.
- ابن سنان الخفاجي، عبدالله بن محمد. سر الفصاحة. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢.
- ابن عربي، محيي الدين، الفتوحات المكية. بيروت: دار صادر، د.ت.
- ابن منظور، محمد بن مكرم. لسان العرب: <http://www.baheth.info>
- ابن مجبر، أبو بكر يحيى. ديوان ابن مجبر الأندلسي. تحقيق: محمد زكريا عناني، بيروت: دار الثقافة، ٢٠٠٠.
- ابن وهب الكاتب، إسحاق بن إبراهيم البرهان في وجوه البيان. تحقيق: حفني شرف، مصر: مطبعة الرسالة، ١٩٦٩.
- بريمي، عبدالله. "السيمائيات التأويلية، إبدال نقدي لقراءة التراث وترهينه". الندوة الدولية الثانية لقراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، جامعة الملك سعود، الرياض، (٢٠١٤)، ص ص ٤٥١-٤٧٠.
- بن بوعزيز، وحيد. حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو ليكو. الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨.
- بن كراد، سعيد. السيمائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. ط ٣، اللاذقية: دار الحوار، ٢٠١٢.

- ريكور، بول. "النص والتأويل". ترجمة: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد (٣)، (١٩٨٨).
- زكي، أحمد كمال. الأساطير دراسة حضارية مقارنة. ط ٢، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠.
- السيوطي، جلال الدين. المزهري في علوم اللغة وأنواعها. شرح وضبط: محمد جاد المولى بك (وغيره)، بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٨٦.
- الشعيري، سناء. المرأة في الأندلس. المغرب: منشورات مركز دراسات الأندلس وحوار الحضارات، مطبعة الأمنية، ٢٠٠٩.
- الضبي، أحمد بن يحيى. بغية الملتبس في تاريخ رجال أهل الأندلس. تحقيق: إبراهيم الأبياري، القاهرة-بيروت: دار الكتاب المصري-دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٩.
- عروس، بسمة. التفاعل في الأجناس الأدبية. بيروت: دار الانتشار العربي، ٢٠١٠.
- العروي، عبدالله. مفهوم التاريخ. ط ٤، بيروت: المركز العربي الثقافي، ٢٠٠٥.
- الغذامي، عبدالله. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ط ٣، الدار البيضاء-بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥.
- القرطبي، أبو عبدالله محمد. الجامع لأحكام القرآن. تحقيق: عبدالله بن عبدالمحسن التركي، بيروت: مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٦.
- الكندي، امرؤ القيس. ديوان امرؤ القيس. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٥، مصر: دار المعارف، د.ت.
- لزعر، مختار. "المصطلح النقدي Hermeneutics بين خلفية الفكر الغربي وواقع التصور العربي". الندوة الدولية الثانية لقراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، جامعة الملك سعود، الرياض، (٢٠١٤)، ٧٨٥-٨١١.
- مراياني، محمد (وغيره). علم التعمية واستخراج المعنى عند العرب. دمشق: مجمع اللغة العربية، ١٩٩٦، ١٩٨٧.
- مرتاض، عبد الملك. التحليل السيميائي للخطاب الشعري. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥.
- المقري، أحمد بن محمد. نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب. تحقيق: إحسان عباس، بيروت: دار صادر، ١٩٨٨.
- النوري، شهاب الدين. نهاية الأرب في فنون الأدب. تحقيق: حسن نور الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٤.

- ثانياً: المراجع الأجنبية:

Catholic Encyclopedia, St. Joseph
<http://www.catholic.org/encyclopedia/view.php?id=6476>
 Greimas, A., et Courtés, J. Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la Théorie du langage. Hachette Paris: Université 1971, 1986.