

## أضحى الثنائي

### أولاً - تمهيد

قد لا يخفى على الخبير بحركة الشعر العربي أن القصيدة التراثية، ولاسيما إذا كانت من القصائد العظمى، كثيراً ما تجيء نتاجاً لأزمة ذاتية، أو توتر باطني شديد يملأ فضاء النفس، وإن كان هذا التوتر إياه نتيجة لتجربة مأزومة لا تترك في الوجدان سوى الشعور بالخيبة والخسارة. فربما جاز للمرء أن يعتقد بأنه ما من شعور أفتك بالنفس من الشعور بفقدان شيء نفيس لا يقبل الاسترداد، إذ عند ذلك لا يبقى سوى التوتر الداخلي القارض القاضم المرير. فلكم أصاب ابن عربي حين قال: "الحمد لله الذي جعل كأس الفراق أمر كأس تذاق." وهذا يعني أن انخراط الشاعر القديم في التجربة الحية هو ما قد أنتج الشطر الجيد من الشعر التراثي كله.

ولعل مما هو جد ناصع لكل من طالع قصيدة "أضحى الثنائي" لابن زيدون (1004-1071م/394-463هـ) أن الشاعر كان يكابد هذا الشعور بالفقدان الفتاك دون سواه، إذ إن تلك القصيدة اللؤلؤية، الشبيهة بالدهشة نفسها، لا ينتجها إلا ذلك الشعور المتحسر الملتاع وحده. فلا مرية في أنه ما من وجد على الأصالة بغير فقد. وربما أسهم تحويل ذلك الشعور الخصب إلى شعر على تخفيض الأزمة المستتبة في داخل الشاعر، أو حتى على إلغائها والتخلص منها إلى الأبد، إذ لعل من شأن الشعر أن يقلص شعورنا بعدوانية العالم، وأن يجيء إلى الحياة بفلذة من السكينة وهداة البال.

وأياً ما كان جوهر الأمر، ليس ثمة مضمون يترسخ في أرضية هذه القصيدة، التي يسعك أن تضع لها "المسافة" أو "الفصال" عنواناً، قبل اللوعة ومكابدة الشقاء والاعتراب، حتى لكأن المعطى لا محمول له سوى العذاب الجهنمي الرابض في مركز الأشياء لا يريم. ومما هو صحيح تمام الصحة أن المثنوية الأولى التي انبثق منها هذا النص الخالد هي مثنوية الجنة والنار، إذ إن ماضي الذات الشعرية وهنا هو الفردوس المفقود بكل وضوح. أما حاضره فهو الجحيم المقيم الذي لا أمل في الخروج منه بتاتاً. فلقد استعار هذه الصورة المثنوية من الدين لكي تجيء صورة عن وضعه المتوتر المكروب ولعل في ميسور الذهن الاستباري أن يصل إلى هذه الحقيقة اللبابية الكلية إذا قرأ هذا النص قراءة مناخ، أو انتبه جد الانتباه لما يشمه الأنف دون أن تراه العين. وعندي أن كل قراءة متميزة لأي نص أدبي هي قراءة مناخ من شأنها أن تستنفر مضمورات النص وأن تسير مدخراته

المكنوزة في صميمه على نحو شفاف. كما أن قراءة المناخ تبتغي، فيما تبتغي، إشباع الذائقة عبر اكتشاف مواطن الجمال.

ولكن لماذا ينبغي إشباع الذائقة وإنضاجها؟ لأنها القوة الوحيدة التي تملك أن تتجاوز الهمجية والبذاءة والشراسة في عالم حراسه أكثر سفاهة وخسة من لصوصه ومجرميته.

إذن، لا مشاحة في الذهاب إلى أن هذه القصيدة التي يحكمها مبدأ الانشطار، هي صورة للسلب الذي هو الاسم الآخر للاغتراب، أو لعل في الجواز أن يقال بأنها انكشاف شعري لعذاب يتوقد كالجحيم. ولكن ما هو ناصع في الوقت نفسه أنها نتاج الحنين الصادق إلى الحميم الغائب، أو إلى الفردوس المفقود، إذ إن ثمة رغبة عارمة في الخروج من الراهن المؤلم والإجابة إلى الذي قد كان في غابر الأيام، أو قل إن حراكها الداخلي يتلخص في تغلت الذات من الحاضر الرمادي والنكوص باتجاه الماضي المندرس الذي لا يذعن لأية رغبة في الاسترداد. وخالصة الأمر أنها حنين أو استحضار حي للحنين أو للشوق الملفت دوماً ليندفع صوب النعناعيات. ولا جرم، فالمسافة من شأنها أن تنتج الحنين على نحو تلقائي، كما أن جدل الحنين والمسافة هو الينبوع الأول لشطر كبير جداً من الشعر التراثي.

فما هو جد ناصع أنها، كالوقوف على الأطلال، حصيلة للاشتياق الدائم إلى الماضي البائد وغير القابل للإعادة أو للاسترجاع. وبالفعل يتبدى الشاعر ههنا وكأنه يقف على طلل زمني وليس بمكاني، إذ إن البائد أو المندثر هو الماضي، أو الزمن الفردوسي، حتى لكأن المكان لا وجود له بتاتاً. لقد استطاع أن يغيب المكان إلى حد إعدامه تماماً، بل هو لم يستبق سوى مكانين تجريديين وهما الجنة والنار، أو الجنة التي خسرها والجحيم الذي يكابده زمن القصيدة.

ولكن هذه التحفة هي ثمرة الصدق والد الطيبة، بل ماهية كل شيء نغيس دونما استثناء، إذ إن ماله قيمة هو الصادق وحده. وما كان لهذه القصيدة أن تصدق إلا لأنها قد نبعت من الفؤاد الذي لا يقل عن كونه لطيفة من الألفاظ الحسنى، والذي هو الينبوع الوحيد لكل فن عظيم. (إن الصدق مقلوب القصد الذي تشتق منه اللغة كلمة "القصيدة"، وإن مقلوب الشيء متين الصلة به.) وبما أنها نبعت من الفؤاد، بل جاءت نتيجة لمكابدة التقوؤد نفسه، فإنها تلج إلى وجدان المتلقي بكل سهولة ويسر، وكل ما يحجم عن الولوج إلى مملكة الوجدان، التي هي مملكة الديمومة أو موطن المقدسات، لا يسعه أن يتمتع بالقيمة والمكانة العالية.

فحين خسر الشاعر المرأة التي أحبها حتى نقي العظام، شعر وكأنه قد خسر ماهيته أو علة وجوده. ثم أدرك أنه قد مسخ إلى كائن شقي يتمرغ في اللوعة والكبد والاغتراب. فما كان منه بعد

ذلك إلا أن أنتج قصيدة ماردة قد تملك أن ترد له هيئته وتجعله عملاقاً ذا قامة باذخة تطاول الجبال. وهذا يعني أن القصيدة جاءت لتكون بمثابة تعويض، ولكنه تعويض بغير تخطيط مسبق، ولا وجود له في وعي الشاعر، وإنما هو حصيلة تلقائية لطبع الأشياء. فهل خسر ابن زيدون أم ربح عندما حصل على قصيدة خالدة بدلاً من امرأة فاتنة؟ لا أحسب أن الناس سوف يتقنون على جواب واحد عن هذا السؤال العسير. ولكن، ما من ربيبة في أن القصيدة التي استعاض بها ابن زيدون عن ولادة بنت المستكفي، خليفة قرطبة الأموي، هي إنجاز شعري نفيس قلما يبذه أي إنجاز شعري آخر في تاريخ الغزل العذري كله. فلو قرأتها للمرة المئة لشعرت بأنك تقاربها للمرة الأولى في حياتك، حتى لكأنها صرح معماري لا يعنو البتة لسطوة الزمن وقدرته التدميرية، ولعل هذا الشعور أن يكون معياراً من معايير الجودة والمزية الأدبيتين، فلا مبالغة إذا ما زعم المرء بأن الغزل التراثي، أو التعبير الأدبي عن الحب المجهض والمدحور، قد بلغ ذروة من ذراه السامقة في هذه القصيدة الصافية كالماس، وذلك بعدما تطور طوال خمسة قرون تامة غير منقوصة. فللحق أن شكل القصيدة الغزلية التراثية، أعني شكلها الفني، لم يعرف الكمال في أي إنجاز كما عرفه في هذه القصيدة. فمع أنها تشبه أن تكون احتكاراً للخيبة واللوعة ومكابدة الفراق والخسران، فإنها قد استطاعت أن تجعل هذا الشقاء كله ياقوتاً يتضرم على نحو متألق. ولكنها ما نجحت إلا لأنها قد تمكنت من أن تماهي بين التجربة الفردية، محمولها الأول، وبين الناموس الكلي للحياة الروحية أو الداخلية، أي إلا لأنها قد رفعت الخاص إلى مستوى العام.

ومما ينبغي تثنيته في هذا المقام أن الزمن الحديث قد أنتج قصائد غزلية تمكنت من الانتشار في العالم العربي كله. ولكنها، مع ذلك، لا تزيد عن كونها منجزات باهتة، أو حتى زائفة، ولا تتم إلا على أمية مزمنة، وذلك لأن الاقتراب منها لا يحتاج إلى ثقافة أو ذكاء أو حساسية مرهفة، أو ذائقة خاصة ناضجة. وكل فن لا يحتاج إلى الحساسية الحادة والذوق الناضج لا يسعه أن يكون سوى فن من الدرجة الثانية في أحسن الأحوال. ففي الحق أن معظم هذه القصائد الغزلية الحديثة لا تحاول سوى أن تشبع جمهور النزعة الحسية الذي لا يملك أن يشعر بالجمال إلا على نحو سطحي، ناهيك بأن يتحسس ثم يتذوقه بأصالة تحتاج إلى تربية طويلة هي شرط لكل نضج نادر نفيس. وهذا يعني أنها لا تنبثق من الحساسية التي هي أنفس الماهيات في هذا العالم الذي لا يعرف النفائس الجوانية إلا لماماً وحسب. أما قصيدة ابن زيدون هذه فلا يملك أن يقاربها بأصالة إلا من نضجت ذائقة وارهفت حساسيته، فضلاً عن كونه متقفاً شديد الفطنة والذكاء. فالحساسية هي كل شيء تقريباً في عالم الشعور، عالم الفنون والآداب.

## ثانياً - القصيدة

يتألف هذا النص الأندلسي من خمسين بيتاً نسجت على البحر البسيط الذي يتمتع ببنية غنائية نائية عن التوتر والجيشان. ويبدو أن هذه الخصوصية الموسيقية قد أسهمت في تلطيف الشعور بالشقاء الذي هو المحور الكلي للقصيدة برمتها. ولعل في الميسور الذهاب إلى أن نسق المتواليات المتضادة التي تنبثق جميعاً من أس واحد هو الفصال أو المسافة، والتي هي نسيج القصيدة كله أو جله، قد اكتسب بعض الأنس من لحن البحر البسيط الصالح للغناء. وعلى أية حال، فإن القصيدة تواجهك بالتبدل أو بالاستحالة منذ بيتها الاستهلاكي، بحيث تولج المرء في الأزمة دون أي تمهيد. هكذا تبدأ قصيدة ابن زيدون:

1- أضحى التناهي بديلاً من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

إن حل البعاد محل القرب، والجفوة محل الوصال. وعلى هذا المنوال نفسه سوف تسيّر القصيدة برمتها، أعني أنها سوف تتسج من زمنين: ماض وردي زاهر، وحاضر رمادي مرير. ولقد جاءت كلمة "بديلاً" في الشطر الأول لتؤشر إلى التبدل على نحو صريح. ومما هو ناصع لدى مطالعة القصيدة أن التبدل أو التغير هو موضوعها المحوري الوحيد، كما أن الاستحالة أو النقلة من الألف إلى الباء هي الحركة الجدلية التي تتوتر في فضائها المنتشر فوق خمسين بيتاً من الشعر.

2- من مبلغ الملبسنا بانتزاحهم حزناً مع الدهر لا يبلى ويبلينا  
3- إن الزمان الذي ما زال يضحكنا أنساً بقربهم قد عاد يبكيينا  
4- غيظ العدا من تساقينا الهوى فدعوا بأن نغص فقال الدهر: آمينا

فلئن كانت هنالك متغيرات، فإن ثمة ثوابت في الوقت نفسه. لقد نزحوا. فرسخوا مسافة لا تعبر، وبذلك فإنهم قد ألبسوا الشاعر حزناً لا يبلى مع الدهر، ولكنه شديد القدرة على إلحاق البلى بالشاعر حصراً. وهذا الحزن الصانع للجحيم هو الثابت الذي لا يتغير بتاتاً. فهل هنالك من يبلغهم بأن الزمان الذي كان يضحكه ويؤنسه بقربهم، قد تغير فصار يحزنه ويبيكه بعد نزوحهم إلى البعيد. (في الحق أن الشاعر هو الذي نزح من قرطبة إلى إشبيلية.) لقد أحاطت البغضاء بالحب فأحالتها إلى غصص بعدما كان لذيذاً سائغاً لا يعكر صفوه شيء.

ومما يستحق الانتباه أن كلمة "عاد" في البيت الثالث ليست مناسبة، لأنها تتطوي على ما فحواه أن الزمان قد كان يبكيه ثم أضحكه ثم عاد يبكيه من جديد. وليس الأمر على هذا النحو، وإنما هو كان يضحكه ثم صار يبكيه. ولهذا، فالصواب أن يستخدم كلمة "صار" بدلاً من "عاد". ثم إن من حق المرء أن يتساءل عن صحة كلمة "مازال" التي هي في الشطر الأول من البيت نفسه. فلو أن الدهر ما زال يضحكه لما كان للقصيد برمته أي مسوغ من شأنه أن يسوغ وجودها. ولو أحل محلها عبارة "قد كان" لاستقام الانشاء واتسق اللفظ مع المعنى.

ترى. لو قال "توباً من الحزن" في الشطر الثاني من البيت الثاني، أما كان ذلك أفضل من عبارة "حزناً مع الدهر"؟ ففعل كلمة "الثوب" المقترحة أن تكون شديدة التناسب مع كلمة "الملبسينا" التي في الشطر الأول من البيت نفسه. لقد جاءت هذه الآية الكريمة في سورة النحل: "فأذاقها الله لباس الجوع والخوف..." ولا يخفى على أحد أن هذه العبارة بليغة جداً. ولو حذفنا منها كلمة "لباس" لخسرت رونقها وطلاوتها وفحواها، وإن هي لم تخسر من معناها شيئاً.

وانبت ما كان موصولاً بأيدينا

5- فانحل ما كان معقوداً بأنفسنا

واليوم نحن وما يرجى تلاقينا

6- بالأمس كنا وما يخشى تفرقنا

لقد ترسخت القطيعة وانحلت الروابط التي كانت معقودة داخل النفس، أي روابط الحب والتداني، كما انبتت العلائق الخارجية أيضاً، فتوطدت الجفوة والفرقة، وما عاد هنالك أي وصال مهما يك نوعه. وأهم ما في الأمر هو الفرق بين الأمس واليوم، إذ بالأمس لم يكن هنالك خوف من المستقبل أو من المجهول، بل لم يكن هنالك خوف من التفرق حصراً، أما اليوم فلا أمل في التثام الشمل من جديد. إذن، نحن أمام زمنين متباينين أشد التباين ومختلفين أتم الاختلاف. وههنا بالضبط تكمن الأزمة.

ولقد أجاد الشاعر حين جعل الانحلال اسماً لما جرى في داخل النفس، بينما أطلق اسم الانبتات على ما أصاب العلائق الخارجية من تقطع، ولكن حبذا لو وضع كلمة "صرنا" بدلاً من كلمة "نحن" في الشطر الثاني من البيت السادس.

وها قد صار ناصعاً، إذن، أن قصيدة ابن زيدون تنسجها سلسلتان من المثنويات التي تزلف إلى عقر النص وتلتغم داخل مساحته الشاسعة لتؤلف خضاب حقيقته الشعرية. ولقد زودته هاتان السلسلتان بالطاقة الفنية التي من شأنها أن تبث فيه الحيوية والثراء الشكلي والمضموني في أن

واحد. وبفضل وفرة هذه المثنويات أو كثرتها، صار النص نفسه لا يقل عن كونه ملغمة، أو سبيكة من المعادن المتباينة التي تملك، بفضل تنوعها وتباينها، أن تسهم في صنع المزية لهذه القصيدة الفريدة.

ومع أن موضوعها المحوري هو الاستحالة، أو نقلة من الفردوس إلى الجحيم، فإنها تصون في بنيتها، وعلى نحو جهري، ذلك الإصرار على الثبات، أو على رفض التغيير الذي حتمه الأعداء والدهر معاً. ومن مثنويات القصيدة جنوح الذات الشاعرة إلى الوفاء في سواء القطيعة والفصال، حتى لكأن المسافة، على جهامتها وشدة اندياحها، لا تستطيع أن تقهر الحب، ولا أن تغيره بتاتاً. فبالوفاء الراسخ تنتصر الروح على الصيرورة والبون وعلى ما آلت إليه الأحوال من تبدل وانتقال، وبذلك يؤكد الشاعر ميله إلى الاعتقاد بأن الحب هو الديمومي الذي لا يعنو لسطوة الزمن أو لطوارئ الأيام، وهذا ما يقوله النص نفسه، وعلى نحو لا يحتاج إلى تأويل.

7- لم نعتقد بعدكم إلا الوفاء لكم رأياً ولم ننقلد غيره دينا

لقد صار الوفاء دين الشاعر بعد الفراق. وهذا هو الثبات الراسخ كالطود في قلب التغيير وعرام التحول. ترى هل يضمّر الشاعر في باطنه المكتوم ما فحواه أن قصيدته نفسها هي الثابت الباقي في ملحمة الاستحالة والزوال؟

وأياً ما كان الجواب، فإن النص الذي يكاد كله أن يكون بمثابة وقوف على الأطلال، أو حصراً على ظل الزمن المنصرم، يدخل الآن في شطر جديد ينصب على الحسرة والشعور بالأسى الذي أحدثه التغيير:

8- بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا شوقاً إليكم، ولا جفت مآقينا

9- حالت لفقدكم أيامنا، فغدت سوداً، وكانت بكم بيضاً ليالينا

ولعل مما هو ذو دلالة ناصعة أن تجيء كلمة "حالت"، التي تعني استحالت أو تغيرت، في بداية هذا البيت الأخير، إذ إنها تؤكد آخر على أن التحول أو التبدل هو الموضوع المحوري، أو اللبائي، لهذه القصيدة النادرة التي ما أنتجها شيء سوى الشكوى المريرة من تغيير الأحوال. أما البيت الثامن فهو مبني على مثنوية الرطوبة والجفاف التي هي المعادل الحسي لمثنوية الجنة والجحيم، فأضلاع الصدر جافة يحرقها الحنين والشوق، أما المآقي فمبتلة على الدوام بفعل ما تذرفه من دموع.

وللمرء أن يلاحظ كيف أن الماء في القصيدة حاضر وغائب في آن معاً. وهذه واحدة من مثنوياتها أو مفارقاتها الكثيرة. فهو لم يذكر صراحة قط، ولكن هنالك بضعة مؤشرات تؤشر إليه، وذلك ابتداء من "تساقينا الهوى"، وحتى "أكؤس الراح" التي سوف تأتي في الشطر الأخير من النص. وليس هنالك أي ذكر صريح للنار أو لجهنم في هذه القصيدة بأسرها. والشيء الوحيد الذي ذكر جهرًا هو جنة الخلد، وكذلك النعيم الذي هو الاسم الآخر للجنة، ثم المملكة النباتية التي أشير إليها صراحة أكثر من مرة.

ترى، هل من دلالة فنية أو مضمونية لهذه الحقائق؟ وهل يملك العقل أن يصل إلى تلك الدلالة بغير تمحل، أو دون أن يقول النص ما لا يقول؟ أليس في السداد أن يقال بأن الشاعر يريد أن يصور الفرق بين الماضي والحاضر كالفرق بين الجنة والجحيم، أو بين الماء والنار؟

- 10- إذ جانب العيش طلق من تألقنا ومورد اللهو صاف من تصافينا  
11- وإذ هصرنا فنون الوصل دانية قطوفها، فجنينا منه ما شينا  
12- ليسق عهدكم، عهد السرور فما كنتم لأرواحنا إلا رياحينا

لقد عبر عن الهناء والسعادة بواسطة صور استمدتها من المملكة النباتية. ويبدو أن هذا التقليد واحد من التقاليد الشعرية التراثية في كل مكان وزمان. ومما ينبغي للمرء أن يلاحظ هنا هو أن عهد ولادة قد كان عهد السرور والغبطة، أو عهد الزهور التي من شأنها أن تتعش الأرواح وتمتعها وتزودها بشيء من النشوة والسرور.

ومما هو واضح أن القصيدة أومأت إلى الماء مرتين في هذا الموضوع، مرة حين قالت: "مورد اللهو"، وأخرى حين قالت: "ليسق" ففي المرتين إشارة إلى الماء الذي قد يصلح لإطفاء النار المشتعلة بين جوانح الشاعر بسبب الفراق والخسران. ولا ريب في أن الماء هو والد الفراديس والرياحين المذكورة هنا. وهو في باطن الشاعر المكتوم، أو نصف المكتوم، يمثل تلك القوة المضادة للجحيم الذي يكابده في الزمن الراهن. وهذا يعني أن الماء هو أمله الوحيد، أو دواؤه الأول. وربما جاز القول بأن النص يضمر مثنوية الخصوبة والمحل بوصفها المكافئ الخارجي للمثنوية التي يعيشها الشاعر، والتي تتلخص في أن الحاضر جفاف يشبه الموت. ويبدو أن صورة الأرض اليباب هي صورة خالدة في قاع الباطن البشري.

ولكن ما هو جدير بالانتباه أن المقبوس الأخير ينطوي ضمناً، أو بشكل إضماري، على مثنويتين نصف مكتومتين، وهما تحتلان البيت العاشر حصراً. أما الأولى فهي مثنوية التألق والخمود، وأما الثانية فهي مثنوية العكر والصفاء. فالماضي متألق صاف، والحاضر خافت الضوء معكور الرؤية، وذلك كله بسبب غياب المرأة التي أحبها الشاعر حتى درجة الوله. ولهذا، يجوز القول بأن الباطن لا يملك أن ينسى مثنوية الماء والنار، أو الرطوبة والجفاف، أدواته الأولى في التعبير عن محتواه المأزوم. ويبدو أن الباطن البشري تستوطنه وتستتب فيه مجموعة من الصور الأولية الديمومية التي لا تبارحه بتاتاً. وهذا هو مذهب كارل غوستاف يونغ في علم النفس التحليلي.

13- لا تحسبوا نأيكم عنا يغيرنا إذ طالما غير النأي المحبيننا

14- والله ما طلبت أهواؤنا بدلا منكم، ولا انصرفت عنكم أمانينا

ومرة ثانية يعود النص إلى موضوعه الثبات على الحب والالتزام به في طور النأي والمسافة، فالشاعر يؤكد رسوخه على العهد، ولا يريد بدلاً من المرأة إياها، ولا انصرفاً عنها بتاتاً. وهذا يعني أن ثمة بقاء أو دواماً في سواء الزوال. ولكن البديل الحقيقي الدائم عن تلك النائبة هو القصيدة التي كرسها الشاعر لوصف الخسران والهجران.

ومما هو شديد النصوع في هذا المقبوس الأخير أن الخلق الكريم هو واحد من أبرز المضمرات التي تضمها هذه القصيدة. فالثبات على العهد من شيم الكرام وحدهم. وفي الحق أن الشاعر التراثي كثيراً ما ينم عن التزامه بالأخلاق الحميدة. ولا جرم، فاللغة العربية تطلق اسم الأدب على الكتابة الفنية وعلى مكارم الأخلاق في آن واحد. فبغير المناقب لا يظل فينا سوى الحيوان وحده.

15- يا ساري البرق، غاد القصر واسق به من كان صرف الهوى والود يسقينا

16- ويا نسيم الصبا، بلغ تحيتنا من لو على البعد حياً كان يحيينا

لعل أول ما هو جدير بالانتباه في الشطر الأول من البيت الخامس عشر، هو هذه الصورة التي تكاد أن تكون ذكراً صريحاً للماء، إذ الهاء ههنا ضمير يعود عليه حتماً ودون أدنى لبس. ثم أن الشاعر ما استتجد بالبرق ونسيم الصبا، المعروف برطوبته وإنعاشه للنفس، إلا لأنهما أقدر الكائنات



الطبيعية على اجتياح المسافات المنداحة أو على إزاحتها وإغائها. ولعل في ذلك إيحاءً إلى أن البرق والغيم والماء والمطر والنسيم، فضلاً عن الزهور والنباتات المخضلة، أو كل ما ينتسب إلى سلالة الجنة، هو حليفه الذي يعتمد عليه ويستعين به في وضعه الزاهن المكروب.

17- من بيت ملك كأن الله أنشأه مسكاً، وقد أنشأ الله الورى طينا

إذن، يعتقد الرجل العاشق أن ولادة قد فضلت على العالمين، إذ صيغت من المسك بينما صيغ البشر من الوحل والطين، على حد زعم القصيدة. وتلكم مفارقة أخرى من مفارقات هذا النص المنسوج من الأضداد، فمما هو معلوم أن ولادة بنت المستكفي امرأة من الأسرة المالكة في مدينة قرطبة عاصمة الخلافة الأموية. وهذا يعني أن ثمة مسافة جد طويلة تفصلها عن بقية الناس. ثم جاءت القصيدة لتؤسس مسافة أخرى، أو فاصلاً آخر لا يعبر بتاتاً. فمما هو بدهي أن الطين لا يسعه أبداً أن يعادل المسك أو أن يقاربه بأي حال من الأحوال.

18- كانت له الشمس ظئراً في تكله بل ما تجلى لها إلا أحايينا

19- كأنما أثبتت في صحن وجنته زهر الكواكب تعويذاً وتزيينا

وكما أن الماء لم يذكر على نحو صريح في هذا النص، فإن النور قد حلت محله مصادره فأشارت إليه وحسب، ولكن الشعر التراثي قد اعتاد على أن يستدعي صور الشمس والقمر والكواكب حين يتحدث عن المرأة. فالمرأة في الشعر القديم كثيراً ما تتبدى وكأنها من سلالة النور. ويسعك أن تجد المرأة المصوغة من سمات النبات في معلقة امرئ القيس، أما المرأة ذات الأصل النوراني أو الكوكبي فتلقاها في شعر المتنبي، وكذلك في قصيدة ابن زيدون الراهنة.

20- يا روضة طالما أجننت لواحظنا ورداً جلاه الصبا غصاً ونسرينا

21- ويا حياة تملينا بزهرتها منى ضروباً ولذات أفانينا

22- ويا نعيماً خطرنا من غضارته في وشي نعى سحبتنا ذيله حيننا

23- لسنا نسميك إجلالاً وتكرمة وقدرك المعتلي عن ذاك يغنينا

24- يا جنة الخلد، أبدلنا بسدرتها والكوثر العذب زقوماً وغسلينا

لعل مما هو جلي تمام الجلاء أن الحياة النباتية هي أكثر حضوراً في هذه القصيدة من النور وشيعته الفلكية، إذ يبدو أن الخصوبة في النبات هي من شيعه الحب نفسه، أو مما هو وثيق الصلة به على الأقل. أما كلمة "حياة" التي أتت في بداية البيت الحادي والعشرين، فهي نادرة الذكر في الشعر التراثي بأسره، ثم بماذا تملأ أو تمتع؟ بزهره تلك الحياة. ولا ريب في أن الزهرة ههنا كناية عن ولادة نفسها، بل ربما جاز الظن بأن تلك المرأة هي الحياة إياها، إذ لقد صارت رمز الحياة والحب والسعادة، وكذلك رمز الماضي الوردى ورمز الحقيقة الكلية التي هي خلاصة الوجود ويقينه وصرفه ومحتواه الشامل. وبهذا، فإن الشاعر قد أوشك أن يلامس تخوم الصوفية، بل كاد أن يلج إلى عقراها الحميم.

فمن شأن هذه الأبيات أن توحى للقارئ بأن المرأة التي يدور عليها قطب الوجود في هذه القصيدة بحيث صارت تلخيصاً للأنثوية الكونية، إنما تتكشف صورتها في باطن الشاعر كما لو أنها حضرة عدنية أو فردوسية خالدة. لقد جرد امرأة العالم الحسي ثم رفعها إلى مرتبة المثال المتعالي الذي لا يرضخ للتجربة بتاتاً. وبذلك لم يعد للقصيدة من وظيفة سوى تفكيك ثقل العالم أو تلطيف كثافته، ثم تحويله إلى سيولة وشفافية، فلا تعود لغة القصيدة سوى شعور ملون شفاف يحاول أن ينتصر على البؤس بفضل لدانة اللغة المنعومة وطرائها الريان. وهذا يعني أن حاسة التعالي قد أسهمت في إنتاج هذا النص أكثر مما أسهمت التجربة نفسها. ولئن اقتنع المرء بهذه الحقيقة فإنه يملك حق الذهاب إلى أن النص ليس كشفاً عن لباب الوجود وحسب، وإنما هو استعلاء فوق تجربة العيش، أو تجاوز للوجود المحسوس ومحاولة للخروج من مملكة الحتمية بواسطة التخيل، وإن كان الخيال في هذه القصيدة قد ظل تقليدياً في الغالب الأعم. ومن شأن هذا المذهب أن ينطوي على أن الأدب هو ملتقى المحايثة والعلو، أو اندماجهما في بنية ثالثة.

وإذ يأبى أن يسميها بسبب قدرها العالي الذي يغنى عن التسمية، فإنه يوحي للقارئ بأنها خارج الزمان والمكان، أو فوقهما. لقد صارت مما لا يقبل التسمية ولا يندرج في فصيلة المفهوم. إنها قد رسمت بحيث جاءت شديدة الشبه بخمرة أبي نواس السرية، وكذلك بالهي المطلقة التي تخيلها الصوفيون، ولاسيما ابن الفارض في تائيته بأسرها. فلقد أضفى عليها سمة السر، أو المستور الذي يرخم وراء اللغة لأنه يرخم وراء المادة، والذي لا يدرك إلا بالاستبصار وحده. وهذا يعني أنه قد أضفى عليها سمة الكلية والمفارقة أو الخروج من الحيز العيني إلى حيز الإمكان وحده. والجدير بالتنويه أن قدماء المصريين كانوا يتورعون عن أن يلفظوا اسم أو وزير جهرًا، بل كانوا يكتبون بالتلميح إليه دون التصريح، وذلك لأنه في نظرهم جماع سر الوجود وعمقه وفحواه.

ومما هو لافت للانتباه أن كلمة "أبدلنا" التي أتت في البيت الأخير، من شأنها أن تؤشر إلى التغيير أو إلى التبدل على نحو صريح. وههنا يبلغ التضاد أوجه، بل إن القصيدة برمتها قد بلغت أوجها في هذا الموضوع حصراً، إذ لقد التحمت المحايثة بالعلو، أو اندمج التجريبي بما يفوقه في هذه البرهة التي تحدد الخسران أدق تحديد. فلقد حلت شجرة الزقوم التي تنبت في سواء جهنم محل سدرة المنتهي التي تنبت في أعالي الجنة، وبدلاً من نهر الكوثر الذي ينساب في الفردوس، أعطي الشاعر مادة الغسلين التي هي صديد يسيل من جلود أهل النار، ولا طعام لهم ولا شراب سواه. فلئن كان آدم قد طرد من الجنة إلى الأرض، فإن الشاعر قد طرد من الجنة إلى جهنم، على حد عبارته المباشرة. وههنا تتبدى الذات المطرودة من الفردوس وكأنها تقف وجهاً لوجه مع إحباطها أو انخلاعها وتمزقها، والأهم من ذلك أنها تواجه عجزها عن أية فاعلية إزاء ما يضطهدها ويحيل عيشها إلى شقاء بغير حدود. ولكن الذات الملهمة، أو الاستثنائية، قد بحثت عن حرقتها إثر الخيبة، أو اللعنة، فوجدتها في اللغة، التي هي المجال الوحيد لحرية المهزومين، أو قل منقاهم الشاسع، إن كانوا من النجباء.

ففي الحق أن أهم ما في أمر هذه القصيدة هو ذلك السمو الذي عاشه الشاعر حين راح ينحتها كما تحت التماثيل. ولا ريب في أن ذلك السمو، أو العلو، الذي خبره الشاعر هو التجربة الجوانية التي يمارسها القارئ حين يطالع هذه القصيدة الفيحاء. وعندي أن مقولة السمو، أو العلو التي تعني الارتقاع فوق الاكتفاء بالمادي واليومي والخارجي، هي جوهر أشرف بكثير من مقولة "التطهير" التي قال بها أرسطو في نظريته الشعرية التي عفى عليها الزمن.

25- كأننا لم نبت والوصل ثالثنا والسعد قد غض من أطراف وأشيننا

26- سران في خاطر الظلماء يكتمنا حتى يكاد لسان الصبح يفشينا

في هذا الموضوع من القصيدة يبلغ الخيال التصويري مبلغاً دقيقاً نادراً، إذ للحق أن هذه الصورة الأخيرة أشبه بالأحلام منها بالوقائع والمحسوسات. وفي هذا البيت نفسه يذكر الظلام على نحو صريح، ويقوم التضاد بين الظلام وبين الصباح، الذي هو نائب النور. كما أن هنالك تضاداً آخر بين التكتّم والإفشاء الشبيهين بالظلام والنور، أو بالليل والنهار.

27- إنا قرأنا الأسى يوم النوى سورا مكتوبة، وأخذنا الصبر تلقينا  
28- أما هواك فلم نعدل بمشربه شرباً، وإن كان يروينا فيظمينا

في البيت الأول من هذا المقبوس الأخير جاءت كلمة "السور" التي من شأنها أن تشير صراحة إلى القرآن الكريم. وفي الحق أن المعنى بليغ في هذا البيت نفسه، فالروح الشعري المفعم بالحساسية يتلو الصبر تلقينا كأنما يأتيه به وحي من عالم الغيب. فمما هو جلي تمام الجلاء أن هذه القصيدة مبنية على أرضية دينية أو صوفية، بحيث يجوز القول بأن نزعة التصوف قد أسهمت في صياغتها بقدر ما أسهمت التجربة العملية التي شطأت منها. أما البيت الثاني فينطوي على مفارقة لا رفع لها بتاتاً. فكلما شرب الروح العشقي من هوى المرأة المعشوقة ازداد ظمأً على ظمأ، حتى لكأن الشرب لا فعل له سوى إنتاج العطش، أو المزيد من العطش. وهذا قول معروف لدى الصوفيين الذين سبقوا ابن زيدون، ولاسيما الحلاج والبسطامي الذي توفي قبل ولادة الشاعر الأندلسي بأكثر من مئة سنة. والجدير بالتنويه أن الحلاج، وهو أسبق من ابن زيدون بعشرات السنين، قد جاء في شعره هذا القول: "لم يزدني القرب إلا عطشاً." وهذا هو المعنى الذي رمى إليه ابن زيدون.

وحبذا لو أن الشاعر قد وضع كلمة "يسقينا" محل كلمة "يروينا" الموجودة في البيت الثامن والعشرين من المقبوس الأخير، إذ إن هنالك مفارقة حين يقال بأن هواها "يروينا فيظمينا". والصواب أننا لو ارتوينا لارتفع الظمأ. وما يريده الشاعر هو أنه قد سقي كثيراً، ولكنه ازداد عطشاً.

29- لم نجف أفق جمال أنت كوكبه سالين عنه، ولم نهجره قالينا  
30- ولا اختياراً تجنبناك عن كذب لكن عدتنا، على كره، عوادينا

إننا لم نهجر ذاك الكوكب الطالع في أفق الجمال باختيارنا، بل إن العدو قد طردنا من ذلك الموقع الشريف على كره منا. وههنا يتبدى الشعور بالهجران المرير وهو يؤسس القصيدة التي جاءت على هيئة رسالة أرسلها الشاعر إلى امرأة يكابد من أجلها شقاء بغير حدود. ولعل كتابتها على شكل رسالة يوجهها الأنا إلى الأنت أن يكون ذا دلالة خلاصتها أن يتوسط الخطاب بين غياب المرأة الفعلي وبين حضورها في البال وحده. فلئن كان الزمن يدمر، فإن الشعر يصون. ولعل في ميسور الكتابة أن تنقذ الأشياء من مذرة الزوال.

- 31- نأسى عليك إذا حثت مشعشة      فينا الشمول وغنانا مغنينا  
32- لا أكؤس الراح تبدي من شمائلنا      سيما ارتياح، ولا الأوتار تلهينا

لا خلاص من هذا الشقاء المرير، سواء بالخمرة أو بالغناء والموسيقى. ويقول الصوفيون: "بالغناء يزول العناء". ولكن عناء هذا الشاعر لا زوال له، فهو عذاب مقيم لا يريم، وربما صح الزعم بأن الخلاص هو القصيدة نفسها، فهي محاولة جلى يبذلها الشاعر ليعتق روحه من نير الزمان وجحيم العذاب، حتى لكأن في الشعر صنفاً من أصناف الخلاص أو الحرية.

- 33- دومي على العهد، ما دمننا، محافظة      فالحر من دان إنصافاً كما دينا  
34- فما استعضنا خليلاً عنك يحبسنا      ولا استقدنا حبيباً عنك يثينا  
35- ولو صبا نحونا من أفق مطلعته      بدر الدجى لم يكن حاشاك يصبينا  
36- أبلبي وفاء، وإن لم تبدلي صلة      فالطيف يقنعنا والذكر يكفينا  
37- عليك مني سلام الله ما بقيت      صباة منك نخفيها وتخفينا

ومن جديد تتبدى الرغبة الصادقة في الديمومة والثبات على الرغم من هذا التحول الجارف الذي استأصل طوراً من أطوار حياة الشاعر وأحاله إلى غبار، إنه الميل إلى السكون في جوف الحركة، حتى وإن كانت عارمة هادرة. فالشاعر يطالب المرأة بالمحافظة على العهد، كما يؤكد أن البدر نفسه لو صبا إليه فلن يغير موقفه تجاهها. أما الوفاء الذي يطالبها به فهو ليس بالعبء الباهظ، إذ إنه لا يتجاوز الذكر وحده، أي لا يتجاوز بقاء صورته في ذاكرتها. فهو رجل قنوع يرضيه منها طيفها يزوره في المنام.

أن يصير الطيف، أو الوهم والحلم، الرابطة الوحيدة التي تربط بينه وبينها، فذاك منتهى القنوط، بل هو آية على أن الخسران قد التهم كل شيء مرة واحدة وإلى الأبد. ولكن الشاعر يصبر، في سواء هذا اليأس، على أن يبادلها وفاءً بوفاء، إذ في مقابل طيفها، فإنه يرسل إليها سلام الله ما بقيت في فؤاده رسابة من حب يكنها لها ويخفيها عن أبصار الآخرين. وفي هذا الدوام على العهد تتبدى مكارم الأخلاق على خير وجه ممكن. فمما هو جد ناصع أن هذه القصيدة تنطوي على درس في الأخلاق الحميدة لا بد من الانتباه له إذا أراد أن يفهمها حق الفهم.

ولكن ما ينبغي التنويه به لدى الانتهاء من هذا الشرح الوجيز، هو أنني لم استبر جميع مضمرات هذه القصيدة الثرية بالمكونات، كما أنني لم أبين جملة السمات التي جعلت منها نصاً عظيماً بل خالداً على نحو نسبي. ولكنني أحسب أنني مهدت لاستبار شمولي عميق يكتنه جميع فحوايها ومدخراتها، بحيث ينجز النقد ذات يوم من أيام المستقبل دراسة متميزة تستحقها هذه القصيدة الزهراء، التي أجزم بأنها سوف تظل يانعة مخضلة طوال أجيال وأجيال، بل أنها لن تزول قبل زوال اللغة العربية نفسها.

وهذا يعني، بإيجاز، أن ابن زيدون قد اتخذ من التغير موضوعاً لقصيدة لا تعنو لإرادة التغير والتدمير إلا ببطء شديد جداً، حتى لكأن العدم لا سلطان له عليها بأي حال من الأحوال. وههنا تكمن مفارقة من مفارقاتها الكثيرة.

### ثالثاً - الختام

قد لا أجافي الصواب إذا ما زعمت بأن شطراً كبيراً من سر المزية في هذه القصيدة إنما يأتي من أسلوبها الفاتن الجذاب، الذي أنتجه إلهام، أو خيال، معتدل، ولكنه شديد الخصوبة، بل إن حيويته عارمة التفور على نحو ناصع. فاللغة ههنا يتدفق سيلها غزيراً وتلقائياً في آن واحد. كما أن نسيجها المدمت الناعم يتألق حتى لكأن الألفاظ قد نسجت من خيوط الشمس. ولهذا، فإنها تشف حتى توشك أن تكشف عن سر الشعر نفسه. ولعل أهم ما في أمرها أنها لغة حساسية أصلية وانفعال صادق ينبجس من أعماق النفس المهزومة أمام مصير حاتم وميرير.

ومما قد يحتاج إلى تأكيد أن الشاعر الموهوب لا يمسك بناصية اللغة، كما زعم أناس من هذا الزمان. ولا هو يأمر اللغة فتطيعه، كما قال آخرون، بل هو صديق اللغة أو عشيقها، تأتيه ويأتيها على نحو طوعي وتلقائي، مثلما يتدفق العاشق صوب المعشوق. فمما هو جد ناصع في قصيدة ابن زيدون الراهنة أن الصلة بين الشاعر وبين اللغة هي صلة عشقية صافية حتى لكأن كلاً من الطرفين له قدرة استثنائية على اجتذاب الآخر والتأثير فيه.

فلئن كان الواقع هو الإحباط أو الإخفاق، فإن اللغة هي النجاح بأم عينه. ولكن الواقع التجريبي الذي قد عيش بالفعل هو ما حرض في الشاعر ذلك الشعور المنبجس من مسغبة العلو، أو من الحاجة الماسة إليه. ومن شأن هذا الشعور ألا يكتفي بالمعطى، لأن المعطى فقير إلى حد التسول، أو قل لأنه لا يبهج ولا يؤنس، ولهذا كانت الفنون والآداب، وكانت اللغة منفى طوعياً لكل شاعر مطبوع.

وقد يسعك الذهاب إلى أن ابن زيدون قد وجد في اللغة شيئاً من التعويض عن المرأة التي خسرها دون أي أمل في استردادها إلى أبد الأبدية. كما قد يجوز الزعم بأن الشاعر إذ يصقل لغته حتى تصير ملساء كالرخام، شأنه في ذلك شأن النحات الذي ينحت حجراً خاماً ويحيله إلى تمثال مشحون بالمحمولات النفسية، إنما يفعل هذا كي يصقل نفسه حصراً، أو ليجعلها زاكية طيبة ونائية عن كل اتضاع. وهذا هو ما يصنعه السيميائي حين يحاول أن يحيل المعادن الخسيسة إلى ذهب. وربما كان في ميسور المرء أن يستقرئ من مناخ هذه القصيدة الذهبية ما فحواه أن الأسلوب الجيد هو ذلك الذي يضاعف الفحوى أضعافاً كثيرة مثل بذرة أنبتت سنبله مثقلة بالمحصول. وعلّة هذه الخصوبة أن الأسلوب قد نسجته نزعة البحث عن الأقصى، أو عن البرهة التي ليس وراءها شيء بتاتاً. ولقد كان من شأن تلك النزعة أن زودت القصيدة الراهنة بالصفاء والرونق، فجاءت الألفاظ وقد غسلها شعاع نقي حتى صارت كأنها زهور تضاحكها شمس الربيع. وهذا يعني أن السمة الأولى للأسلوب في هذه القصيدة هي الحساسية المرهفة والعاملة على تزويده بالحيوية والسلاسة والصفاء.

ومما ينبغي التنويه به أن اللغة ههنا لم تعد لغة عادية، أقصد أنها لم تعد كلاماً وحسب، بل صارت أحياناً ماثلة في كلمات، وذلك بفضل حراكها التلقائي وانسيابها السلس. وهذا يعني أنها رفعت إلى ذلك الأفق الصافي الذي لا تبلغه أية لغة سوى لغة الشعر الناجية من كل عكر أو من كل بلاهة، ومن شأن سمة النقاء هذه أن تخولك الحق في تعريف الشعر نفسه بأنه حنين اللغة إلى أعالي النبل والسمو. ولهذا، فإن الوزن لا بد له من أن يكون أول شروط الشعر، إذ بالوزن قبل سواه تتمكن اللغة من الانتصار على نثار العالم.

وفي الحق أن ابن زيدون قد أعاد إلى لغة الشعر العربي طلاوتها وتلقائيتها بعدما ظهر عليها الإنهاك في المشرق خلال القرن الخامس الهجري، ولاسيما على يدي رجل مثل المعري الذي تتلبه مثلبتان كبيرتان، وإن كان ذا حساسية فريدة حقاً، وهما ضحالة الخيال التصويري وسماجة النزعة اللفظية التي أحالت الشعر إلى عكورة ووعورة. وهذا هو التكلّف الذي طالما أمعن أهل الفهم في التحذير منه والتنبيه على خطورته وعواقبه الوخيمة.

\* \* \*

ثم إن قصيدة ابن زيدون هذه تبقى إنجازاً فذاً ونادراً في تاريخ الشعر، ويبقى أسلوبها، أو قدرتها على إدارة الكلمات، وحيازتها الخاصة لما هو عام، أي للغة، شيئاً متميزاً أشد التميز، ومتقناً أحسن الإتقان فمما هو جلي تماماً أن اللغة ههنا قد أحييت، في بعض الأحيان، إلى أثير لائق، أو

شفافية حدسية شديدة الشبه بالنور نفسه، كما أن لها بفضل تماسكها وتلاحمها، قدرة كافية على إقناع المرء بأنها قد أفرغت دفعة واحدة، أو في غضون برهة وجيزة جداً. وهذا يعني أنها تتمتع بالتلقائية وحرية المجيء إلى الوجود.

ولهذا، يسعك القول بأن من جرد ابن زيدون من الأصالة وجعله مقلداً شعراء المشرق، ولاسيما البحري وأبي تمام والمنتبي، قد أجهف بحقه أيما إجحاف. فمن المؤكد أن الرجل يتميز - عند المنصف - بالدمائة والحساسية، شأنه في ذلك شأن البحري أو سواه. وفي الحق أنه متأثر ببعض المشرقيين، ولكنه شديد الأصالة في الآن نفسه، إذ إن التأثير لا يعني غياب الموهبة. وقد زعموا أنه كتب قصيدته هذه على غرار قصيدة للبحري، هذا مطلعها:

يكاد عاذلنا في الحب يغرينا      فما لجاجك في عدل المحبين؟

ليس بخاف أن القصيدتين تشتركان في الوزن والقافية، ولكن هذا الأمر لحائي ومضلل، وهو يشبه أن يقال بأن هنالك امرأتين سمراوين وطويلتين معاً. فهل هذا يعني أن أياً منهما ليست سوى نسخة عن الثانية؟ ففي صلب الحق أن قصيدة ابن زيدون تختلف عن قصيدة البحري على مستوى الجوهر، أو قل إن لكل منهما مناخاً يفصلها عن الأخرى، وذلك بسبب شدة الاختلاف بين المناخين. فلا مرية في أن ابن زيدون قد صدر عن تجربة حارة عاشها كأزمة خانقة، فأنتجت في روحه فورة أو سورة عارمة كان من شأنها أن فضت نفسها في هذه القصيدة المشحونة بحرارة وصدق لا يتوفران لقصيدة البحري الأنفة الذكر. وقد لا يخفى على أهل الحضور أن شطراً كبيراً من سر المزية في قصيدة ابن زيدون إنما يصدر عن هذه الحرارة وهذا الصدق الشائعين في مناخها العام.

\* \* \*

وبينما جاء المحتوى ليكون، في معظمه، بمثابة مأم، وذلك بسبب ما فيه من شعور بالخيبة والحسرة فإن الأسلوب أشبه بالعرس، أو بالفرح النشوان الذي يصنعه الصفاء واللغة الرائقة، وكذلك الانسياب التلقائي الحر الذي تعيشه الكلمات في هذا السياق الحي، وما يتميز به من عذوبة موسيقية وغنائية مطربة. ولعل في ميسور ذوي البصائر أن يلاحظوا ما فحواه أن الأسلوب الناعم الطري الذي ينسج هذه القصيدة يتمتع، في الوقت نفسه، بصلاية أو متانة نادرة حقاً. طراء في الظاهر يخبي رصانة أو تراساً لا يخفى على الألباء.



وبهذا صارت قوة الأسلوب هي الجودة بأم عينها، كما صارت القصيدة تمتع وتبهج، مع أنها لا مدار لها إلا على الحزن الذي تكابده روح مطهمة هيفاء. وههنا تتبدى جماليات التضاد والأنساق المتضادة، أو تألف المتناقضات في بنية واحدة. فالتضاد حرارة. والحرارة حياة. ولا ريب البتة في أن هذا الاندماج البنيوي المتناسق، الذي استطاع أن يجعل من القصيدة جرعة مسرة وإنعاش، هو جزء من سر المزية فيها. ولهذا يصح الزعم بأن ابن زيدون يشبه من أعطته الحياة طيناً، فأحاله إلى مسك أو إلى نضار وربما جاز القول بأن هذه القصيدة نتاج لصنف من التفور حل بالقوى الباطنية على نحو مباغت، ولكن بعدما طهاها الباطن الصامت على نار لينة طوال زمن مديد. ففي الحق أنها قصيدة عمر بكامله، بل قصيدة الأندلس برمتها.

وهذا هو الحكم الذي من شأنه أن يحدد قيمتها النهائية. إن الثقافة الأندلسية بأسرها قد راحت تتضج خلال مئات السنين لتنتج هذه القصيدة المطهمة الهيفاء. ومما أراه في صلب الحق أن حكم القيمة هو لباب النقد الأدبي وصرفه ومعظم أمره.

ومع أن المسافة هي ما يؤسس الصميم المركزي لهذه القصيدة، أو ما يؤلف خلفيتها وفحواها (والفحوى عندي هو مناخ النص اللامرئي، أو ما يرخم في جوفه وليس على سطحه)، ومع أن المسافة هي الهاوية التي تحول بين الصبوة وبين تليبتها، أو ما يستجيب لحنينها المتدفق صوب بغيته المنشودة - مع ذلك، فإنه ما من مسافة قط تفصل بين هذه القصيدة التي نسجها الشوق والحنين وبين الفؤاد الذي يتلقاها فيشربها فوراً دون ريث أو إبطاء، وذلك لأنها من ماهيته الشوقية بالضبط. ومن شأن هذا المذهب أن يتضمن ما فحواه أن إحدى وظائف اللغة الشعرية المنغومة والمنزاحة هي الانتصار على المسافة والفصال الصانع للحنين والأشواق، حتى لكأن الشعر يأتي بمثابة تعويض عن الحميم الذي لا وجود له في التجربة العينية، اللهم إلا على ندرة وحسب. أو قل إن هذه واحدة من غايات الشعر الكثيرة، إذ لا بد من أن تكون له غايات أو وظائف متعددة، وإلا فلماذا قدر للشعر أن يرافق الإنسان منذ فجر التاريخ حتى اليوم؟

تري، بأية قصيدة يمكن للمرء أن يقارن هذا النص الأندلسي الخالد؟

إن لابن زيدون نفسه قصيدة جيدة أخرى يتغزل فيها بولادة نفسها، ويتلوع بسبب ما حل به من خسران. ومطلع تلك القصيدة هو هذا: "إني ذكرتك في الزهراء مشتاقاً." وفي الحق أنها واحدة من عيون الشعر التراثي، وذلك بفضل صدقها وأسلوبها الناعم كالقطيفة، ثم بفعل حساسيتها المرهفة وقدرتها على تحويل اللغة إلى شعر قيثاري منغوم. ولكنها، مع ذلك كله، لا تبلغ إلى مستوى القصيدة

الأولى، التي أراها تتمتع بأكمل شكل فني عرفته القصيدة الغزلية التراثية، وحرارة وجدانية لا تتوفر لتلك القصيدة الثانية بتاتاً.

وثمة قصيدة دالية لابن الرومي يتغزل فيها بامرأة اسمها وحيد. فإذا ما وازنت بينها وبين قصيدة "أضحى التناهي" لوجدت أن الفرق شاسع البون. هكذا تبدأ قصيدة ابن الرومي:

يا خليلي تيممتي وحيد      ففؤادي بها معنى عميد

إن هذا الابتداء لا ينطلي على الذوق المعافى (الذي أراه الحكم الفيصل في مملكة النقد، ما دام النقد لا يملك أن يكون علماً)، لأنه فاتر أو ضعيف إذا ما قورن باستهلال قصيدة ابن زيدون الراهنة فيها هنا تواجهك الأزمة الناشبة والمعضلة المستعصية منذ الوهلة الأولى. وحتى اللحن الموسيقي في مطلع قصيدة ابن الرومي لا يرقى البتة إلى مستوى اللحن الموسيقي في مطلع ابن زيدون.

أما هائية ابن زريق البغدادي المتوفى سنة 420هـ، أي يوم كان ابن زيدون في شرح الشباب، فأفضل من دالية ابن الرومي بكثير، وهي أقرب إلى نص القصيدة التي يسعك أن تسميها بحق، ودون زوغان عن جادة الصواب، باسم قصيدة الأندلس. فعمل مما هو جلي تماماً أن تلك الهائية متكافئة المثالب والمناقب تمام التكافؤ. ولكن أهم ما في أمرها أن أسلوبها المتدفق السلس يملك شيئاً من القدرة على الخلب، إذ لقد استحالت لغتها إلى أثير حريري من شأنه أن يدمج سمة اللدانة وسمة المتانة في بنية واحدة. هكذا تبدأ الهائية:

لا تعذليه، فإن العذل يولعه      قد قلت حقاً، ولكن ليس يسمعه

ومع أن هذه القصيدة مزودة باللفظ والرقعة الكافية لإنجاز قصيدة خالدة، ومع أن أسلوبها متميز وفريد، حتى لكأن الألفاظ قد استحالت إلى ماس، إلا أنها لا ترقى إلى مستوى "أضحى التناهي"، وذلك لأن الشكل في قصيدة ابن زيدون، التي ينسجها نسق طويل من الأضداد، هو أنضج وأكمل، وكذلك لأن الحرارة، التي هي الاسم الآخر للحياة في كل ما هو حي، ليست متكافئة في القصيدتين. فلا بغية لي سوى الحق إذا ما زعمت بأن "أضحى التناهي" شبيهة بشجرة من أشجار الساج الذي هو جميل ومتميز في آن واحد. فلئن استطاعت بعض النصوص الضحلة أن تخب القارئ، فإن هذا الخلب لا يدوم إلا لبرهة وجيزة، إذ سرعان ما يكتشف الذكي الضحالة فينفر منها. فالضحالة لا تنطلي إلا على الإنسان الضحل وحده.

وربما جاز للمرء أن يزعم بأن ابن زيدون لا يشبهه من الشعراء أحد بقدر ما يشبهه بترارك (1304-1374)، وهو الشاعر الإيطالي الذي عشق امرأة اسمها لور وخسرها، ثم أمضى عمره في إنتاج قصائد تنزح حسة أو لوعة، سببها فقدان ما يند عن الاسترداد. ويبدو أنه ما من شيء ذي بال سوى هذا الذي لا يستعاد حصراً.