وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

ظواهر فنية

في شِعْرِ أَبي إِسْحاقَ الإِلْبيريّ الأَنْدَلُسيّ

د. أحمد إسماعيل الفروح

ظواهر فنية

في شِعْرِ أَبي إِسْحاقَ الإِلْبيريّ الأَنْدَلُسيّ

تصميم الغلاف

عبد العزيز محمد

ظواهر فنية

في شِعْرِ أَبي إِسْحاقَ الإِلْبيريّ الأَنْدَلُسيّ

د. أحمد إسماعيل الفروح

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٢٦م

الآراء والمواقف الواردة في الكتاب هي آراءُ المؤلِّفِ ومواقِفُهُ ولا تعبِّر **(بالضرورة)** عن آراء الهيئة العامة السورية للكتاب ومواقفها.

«الإهداء»

إلى والدي بِرّاً ومحبةً وعرفاناً

إلى روح والدتي، طيَّب الله ثراها، وأسكنها فسيح جنانه

إلى أخي الدكتور محمد حُبّاً وتقديراً

إلى ولديَّ محمد وإبراهيم عسى أن يكونا الأمل والطُّموح

مُقَدِّمَة

ما يميز الشعر الأندلسي أنه زاخر بالعلوم وغني بشتى المعارف التي تحتاج إلى استقصاء ودراسة، ومجال واسع ومعين لا ينضب لكثير من الدراسات، لأنه يمتد على حقبة واسعة، تجعل ميدان البحث واسعاً فيها.

والشاعر أبو إسحاق الإلبيري الفقيه الواعظ وزاهد الأندلس الثائر واحد من الشعراء الأعلام الذي تركوا إرثاً أدبيّاً متميزاً في الشعر الأندلسي. فقد كان شعره الوجه الآخر للحياة في الأندلس، فدعا إلى الزهد في ملذات الحياة، وترك التعلق بالدنيا، وشارك في الدعوة إلى الإصلاح السياسي.

وبرزت في شعره ظواهر فنية، شكلت دفقاً إبداعياً وميداناً واسعاً للبحث فيها، وتميزت تلك الظواهر بوفرة المادة الشعرية التي تنتظر الكشف والتحليل والوقوف عليها.

وقد انتظم عِقْدُ هذا البحث في مقدمة ومدخل وثلاثة فصول، وانتهى كل فصل بخاتمة سطَّرَت نتائج ما وصلنا إليه، وأُلْحِق به فهارس للمصادر والمراجع والمجلات.

تناول في المدخل لمحة إلى حياة الشاعر وعصره، وخُصِّصَ الفصل الأوَّل للحديث عن الثُّنائيات الضّدية في قصيدة الإِلْبيريّ التَّائية، فوقف على تعريف للقصيدة، وتناول مفهوم الثنائيات الضدية وأشكالها، وانتهى الفصل بخاتمة سطرت نتائج البحث.

وجُعِلَتْ صورة الحرب في شعر أبي إِسْحاق الإِلْبيريّ الأَنْدَلُسيّ عنواناً للفصل الثَّاني، فوقف على أهمية الصورة في النسيج الشعري، ثم تناول صورة الحرب وأنواعها التي مثلت تصويراً للمجتمع ونقداً له. ورأى أبو إسحاق في صورته الحربية ذات المضمون الزهدي تخويفاً وترهيباً للذين انغمسوا في دنياهم وجروا مع الجهال وراء شهواتهم، واختُتم الفصل بنتائجه.

ثمَّ كان التَّنَاص في شعر أبي إِسْحاق الإِلْبيريّ الأَنْدَلُسيّ، والكشف عن مواطنه وتحليله موضوعاً للفصل الثالث، فتناول مفهوم التناص وأشكاله، وكيفية توظيفه. فعرَّف المصطلحات السابقة كما وردت في المعجمات الأدبية المعاصرة، ونظر في طرائق تقديمها وتطبيقها وفق مفهومات النقد الحديث وتعدد قراءات النص الأدبي، فأدى إلى استنتاجات وتفسيرات جعلت النص حداثيّاً على قِدَمِه. وختم الفصل بأبرز نتائجه.

وللأهمية التي تتمتع بها القصيدة التَّائيَّة كما سماها ابن الأَبَّار في التكملة، وعرفت فيما بعد بمنظومة الإلبيري أُثْبِتَتْ بعد نهاية الفصل الثالث.

واقتضت طبيعة البحث اعتماد المنهج التحليلي الوصفي الذي يعنى بتحليل النصوص والوقوف عليها، والبحث في ماهيتها، ورصد الظاهرة الفنية وتجلياتها، والإفادة من المنهج الأسلوبي في تحليل الخطاب ومعرفة دلالات ألفاظه وتراكيبه، والوقوف على الأسرار الجمالية فيها، والكشف عن مواطن الإبداع فيها، فضلاً عن المنهج النفسي في دراسة مدى انعكاس الأحوال النفسية للشاعر على هذه المشاهد، وتأثيره في المتلقي سلباً أو إيجاباً، وبذلك يكون المنهج مرتبطاً بإشكالية البحث التي تحاول أن تستقصي الظواهر الفنية عند أبي إسحاق.

وفي الختام، نأمل أن يكون هذا البحث إضافة جديدة إلى ما سبقه من بحوث في مجال الدراسات الأندلسية.

واللهَ أسألُ أن يكون عملي هذا خالصاً لوجهه الكريم، فإن أصبتُ فبفضلٍ من الله وتوفيق منه، وإن كانت الأخرى فحسبي الصّدق في النية والإخلاص في العمل.

الدكتور أحمد إسماعيل الفروح

مدخل

لمحة إلى حياة الشَّاعر وعصره

ولد أبو إسحاق إبراهيم بن مَسْعود بن سَعْد التُّجيبي في حصن العقاب، نحو سنة (٣٧٥هـ)، ثم خرج إلى مدينة إلبيرة[١]، واشْتُهر بالنسبة إليها فعُرِف بالإلبيري[٢].

تلقى علومه وثقافته فيها، ولقي جِلَّةً من العلماء والشيوخ وروى عنهم، وتبحر في العلوم الشرعية، ومارس الإقراء والتدريس والرواية.

ولما أخليت مدينة إلبيرة انتقل إلى غَرْناطة[٣]، وفيها عمل كاتباً لدى القاضي أبي الحسن علي بن توبة[٤] الذي تولى العمل لباديس بن حَبُّوس الزِيرِي[٥] صاحب غَرْناطة.

أدرك الإلبيري دولة العامريين والفتنة البربرية التي امتدت من سنة (٤٠٠هـ) إلى (٤٢٢هـ) حين قام بنو أمية لاسترداد ملكهم من ابن أبي عامر، وعاصر دول الطوائف، فعاش في فوضى الحياة السياسية وتردي الأوضاع الاجتماعية.

---

(١) إلبيرة: كورة كبيرة من الأندلس، بين الجنوب والشرق من قرطبة. ينسب إليها كثير من العلماء. انظر: الحموي، ياقوت، معجم البلدان: ١/ ٢٤٤.

(٢) انظر: الإلبيري، ديوانه، تحقيق د. محمد رضوان الداية: ٧-١١.

(٣) غَرْناطة: أقدم مدن كورة إلبيرة من أعمال الأندلس وأعظمها وأحسنها وأحصنها، يطل عليها جبل الثلج (جبل شلير)، ويُقال لها إِغْرَنَاطَة، ومعناها بالإسبانية الرمانة، نزل بها أهل دمشق وسموها باسمها. انظر: الحموي، معجم البلدان: ٤/ ١٩٥.

(٤) القاضي أبو الحسن علي بن محمد بن توبة، من أهل غرناطة، كان من العلماء الجِلَّةِ الفقهاء. ولي قضاء غرناطة لباديس بن حبوس، وكان من قضاة العدل، وإليه تنسب قنطرة القاضي. توفي بعد سنة (٤٥٠هـ). انظر: ابن الخطيب، لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة: ٤/ ٨٢.

(٥) باديس بن حَبُّوس الزيري: ولي أمارة غرناطة سنة (٤٢٨هـ)، وتلقب بالمظفر بالله الناصر لدين الله، كان شجاعاً، شديداً صارماً، داهيةً. توفي سنة (٤٦٥هـ). انظر: المصدر نفسه: ١/ ٤٣٥.

عكس شعره الوجه الآخر للحياة اللاهية في الأندلس، وجاء أكثره في الحِكَمِ والمواعظ، واتسم بطابع الزُّهد الذي "شحذته فوضى الحياة السياسية"[1]، فحذَّر في شعره من المشكلات الاجتماعية السائدة، والإخلادِ إلى الدنيا والتلذذ بملاذها، ونسيان الآخرة ونعيمها، ودعا إلى الجهاد والمجاهدة، وذكَّرَ بيوم الحساب، فكان زهده "محاولةً لتعديل الكِفَّة المرجوحة مع الأخرى الراجحة، ومحاولةً للإصلاح الاجتماعي انطلاقاً من النفس، من داخل الإنسان ووجدانه[2]".

عَرَفَ عصرُه كبار الشَّخصيات العلمية والأدبية والفنية، مثل ابن حزم **(ت ٤٥٦هـ)**، وابن زيدون **(ت ٤٦١هـ)** وابن شُهيد **(ت ٤٢٦هـ)**.

وكان أبو إسحاق الإلبيري "فقيهاً عالماً، حذَّر وأنذر، ودعا الناس إلى نقد الذات، والعودة إلى طريق الله تعالى بعيدًا عن الإسراف في ملاذ الدنيا الزائلة[3]"، وتوفي في نحو الستين وأربعمئة **(٤٦٠هـ)**.

---

(١) عباس، د. إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين: ١٣٠.

(٢) الإلبيري، ديوانه، مقدمة المحقق: ١٧.

(٣) المصدر نفسه: ١٧.

الفصل الأول

الثُّنائيات الضّديّة

في قَصيدةِ الإِلْبيريّ التَّائيَّة

تمهيد

تعريف القصيدة

مفهوم الثنائيات الضدية

أشكال الثنائيات الضدية في القصيدة

١ - ثنائية الحياة/ الموت

٢ - ثنائية العلم/ الجهل

٣ - ثنائية القدرة/ العجز

٤ - ثنائية الدنيا/ الآخرة

٥ - ثنائية الهزل/ الجد

٦- ثنائية الشباب/المشيب

٧- ثنائية الأنا/الآخر

٨- ثنائية الفضيلة/الرذيلة

الخاتمة

الفصل الأول

الثُنائيات الضّدية في قصيدة الإلبيري التَّائية

تمهيد

تشكل الثنائيات الضدية ظاهرة دلالية جلية في قصيدة أبي إسحاق الإلبيري التائية، وظفها الشاعر في مواصلة الآخر والتعبير عن رؤيته في الحياة.

ويأتي هذا البحث لوفرة الثنائيات الضدية التي تعددت وتنوعت فيها، عاكسة صورة حية عن مشاعر الشاعر وخوالجه، ولافتة انتباه المتلقي إلى دلالاتها ومثيرة انفعاله لمعانيها.

وقد بث الإلبيري بها نظرته الزهدية في الحياة ورؤاه فيها، وكشف عن عالمه الخاص به، متناولاً ما أحاط به، ومصوراً حقيقة واقعه، وراصداً تقلبات الزمان وأحواله، ومظهراً موقفه منه.

وهذا البحث قراءة في قصيدة أبي إسحاق الإلبيري، يتناول الثنائيات الضدية فيها دراسة وتحليلاً، والعلاقة بين أطرافها. فيعرض تعريفاً بالقصيدة التائية، ويقف على مفهوم الثنائيات الضدية قديماً وحديثاً، ثم يبسط القول في أشكالها، وأحوال التضاد فيها، وامتداد كل طرف منها، والقيمة الوظيفية التي تبرزها هذه الثنائيات، وأبعادها الدلالية، لينتهي إلى النتائج المتوخاة من البحث.

تعريف القصيدة

ينبع الإعجاب بقصيدة أبي إسحاق الإلبيري لما تتضمنه من جوانب وعظية ونصحية، تشمل نواحيَ متعددة في حياة الإنسان، لا تتغير بتغير الزمان، ولا تتبدل بتبدل المكان، لكونها تختزن عمقاً في مضمونها وقوة في تأثيرها.

وهي قصيدة بديعة في الزهد[1]، سماها ابن الأبار في التكملة بالتائية[2]، وتقع في مئة واثني عشر بيتاً **(١١٢)**، ومطلعها[3]: **(من الوافر)**

تَفُـــتُّ فُـــؤادَكَ الأَيَّـــامُ فَتًّـــا وَتَنحِتُ جِسمَكَ السَّاعاتُ نَحتا

والقصيدة بمجملها وقفة في الحياة، وتأمل فيها، يتحدث الإلبيري فيها عن التقوى، ويحث على طلب العلم، والزهد في الدنيا، والإقبال على الآخرة، جمعها في نصائح عدة أبان أبو إسحاق الإلبيري عنها في قوله[4]: **(من الوافر)**

جَمَعــتُ لَــكَ النَّــصائِحَ فَامْتَثِلْهــا حَياتَـكَ؛ فَهْـيَ أَفْـضَلُ مـا امْتَثَلْتـا
فَــلا تَأخُــذْ بِتَقــصيري وَسَــهْوي وَخُــذْ بِوَصِــيَّتي لَــكَ إِنْ رَشَــدْتا

وما يثير الاهتمام في لغة القصيدة الشعرية ظاهرة التضاد، التي تنتشر فيها، وتشكل مجموعة من الثنائيات الضدية، يعتمد الشاعر فيها على المعاني المتقابلة المتباينة، سعياً منه لتوليد المفارقة الدلالية بين المتضادين.

وتتنوع أساليب القصيدة بين إخبار وإنشاء، فمن سؤال إلى سرد، ومن تعجب إلى تصوير، ويلحُّ الشاعر فيها على ضمير الخطاب **(أنت)**، والمتكلم **(أنا)**.

ويبرز روي القصيدة التاء المطلقة صوتاً إيقاعياً، وكأن الشاعر يريد إخراج الانفعالات الكامنة في نفسه بنبرة حرف المد الألف الإيقاعية وامتداده السمعي، كما يريد إيصال صوته إلى الآخرين مظهراً حرصه عليهم وحثهم على العمل الصالح، وتحذيرهم من الركون إلى الدنيا، ولفت انتباههم إلى حقيقة واقعهم، ومعبراً بهذه القافية عن ذاتيته ورؤاه الزهدية.

---

(١) انظر: الإلبيري، ديوانه، مقدمة المحقق: ١٠.

(٢) انظر: ابن الأَبَّار، أبو عبد الله محمد بن عبد الله القضاعي، التكملة لكتاب الصلة، تحقيق عبد السلام الهراس: ١ / ٢٤٦. وانظر الإلبيري، ديوانه، مقدمة المحقق: ١٠.

(٣) الإلبيري، ديوانه: ٢٤.

(٤) المصدر نفسه: ٣٥.

مفهوم الثنائيات الضدية

الثنائيات الضدية مصطلح نقدي حديث، عُرف قديماً بالتضاد الذي عرَّفه أبو الطيب اللغوي **(ت٣٥١هـ)** بقوله**:** "الأضداد جمع ضد، وضد كل شيء ما نافاه"[١]، وجاء في لسان العرب "التضاد**:** هو ضد الشيء، خلافه، وهما متضادان"[٢]، وعرفه الجرجاني في التعريفات بالجمع بين المتضادين مع مراعاة التقابل[٣]، "والمتضادان**:** الشيئان لا يجوز اجتماعهما في وقت واحد، كالليل والنهار[٤]"**.**

وجاء هذا المفهوم عند البلاغيين بمعنى الطباق والمطابقة الذي عرَّفه أبو هلال العسكري بقوله**:** "قد أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين البياض والسواد **...**"[٥]، ولأهمية التضاد في لفت انتباه المتلقي، وإثارة خياله، وأثره في نفسه، أكد الجرجاني قيمته الوظيفية، وشبهه بعمل السحر**:** "وهل تشكُّ في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعْدَ ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المُشئِم والمُعْرِق،**...**، ويريك التئامَ عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين"[٦]، كاشفاً وظيفة التضاد الجمالية والبنائية في تشكيل الخطاب الشعري**.** ولهذا يُفَسَّر كثير من الرؤى والمفهومات بفكرة الأضداد وثنائياتها؛ لكون الأشياء تتبين بأضدادها**.**

وقد ظهر مفهوم التضاد في المدارس النقدية الحديثة على المستويين النظري والتطبيقي، وتبنوه في طروحاتهم "بوصفه المحور الأساس الذي تقوم عليه البحوث

---

(١) اللغوي الحلبي، أبو الطيب عبد الواحد بن علي، الأضداد في كلام العرب**:** ١**/** ١**.**

(٢) ابن منظور الأفريقي المصري، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب**:** مادة **(**ضدد**)**

(٣) انظر**:** الجرجاني، علي بن محمد بن علي، التعريفات**:** ٨٤**.**

(٤) ابن فارس بن زكريا، أبو الحسين أحمد، معجم مقاييس اللغة**:** ٣**/** ٣٦٠**.** مادة **(**ضدّ**)**

(٥) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**:** ١**/**٣٠٧**.**

(٦) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر**:** ١٣٢**.**

والدراسات اللسانية سواء على مستوى الشكل أو البنية"[1]؛ لكونه عنصراً فاعلاً في تركيب الخطاب الشعري وتوليد دلالته. وكانت ثنائية اللغة /الكلام من أهم الثنائيات التي فتح بها دي سوسير عهداً جديداً في اللسانيات[2].

والثنائية فكرة فلسفية يعرفها المعجم الفلسفي بقوله "الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين، والثنائية هي: القول بزوجيّة المبادئ المفسرة للكون، كثنائية الأضداد وتعاقبها، أو ثنائية الواحد والمادة[3]"، وتقوم الثنائية "بوصفها فكرة فلسفية على فكرة أن ثمة قدرة على الربط بين الظواهر التي يبدو أنها منفصلة؛ فالتضاد رابطة مثل التماثل، والتناقض رابطة؛ لأنه يعني نفي النقيض"[4].

والثنائية الضدية "مصطلح يقوم على الربط بين الظواهر المنفصلة والتعالق بينها، ...، تظهر في تباينها إبداعاً وجمالاً شعريين"[5]، وتشكل "بنية لغوية فاعلة في خلق تصورات معينة تجاه مكونات الوجود"[6].

ويأتي هذا المبحث في الثنائيات الضدية؛ لما تحمله هذه القصيدة من بعد دلالي لهذه الثنائيات في منهج الشاعر الدعوي والإرشادي.

أشكال الثنائيات الضدية في القصيدة:

عاش أبو إسحاق الإلبيري في مجتمع أيقظ عنده إحساسين متضادين، مثلهما في خطابه الشعري ضمن تشكيلات الثنائيات الضدية، وأودعهما خلاصة

---

(١) الخيرو، د. مازن موفق صديق، الثنائيات الضدية في سورة الرعد، مجلة آداب الرافدين، العدد (٥٧)، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م: ١١٩.

(٢) انظر: حسن، ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة أنشودة المطر للسياب: ٢٥.

(٣) صليبا، د. جميل، المعجم الفلسفي: ١ /٣٧٩.

(٤) الديوب، د. سمر، الثنائيات الضدية- دراسات في الشعر العربي القديم: ٨.

(٥) قادرة، د. غيثاء، الثنائيات الضدية وأبعادها في نصوص المعلقات، مجلة دراسات في اللغة العربية، العدد١٠، صيف ١٣٩١هـ. ش-٢٠١٢م: ٢٥.

(٦) المرجع نفسه: ٢٨.

وقفة في الحياة وتأمل فيها، مظهراً نزعته العقلية المشحونة بالعاطفة والإحساس. فجاءت الثنائيات صورة حية عن مجتمعه، ومثلت ردة فعل على واقعه.

وتتجلى الثنائيات الضدية في هذه القصيدة في مظهرين؛ مظهر الدلالة، ومظهر التركيب اللغوي، وداخل كل مظهر مجموعة من العناصر، تفصح عن إطار هذه الثنائيات وامتدادها وأبعادها الدلالية، ومساحتها النفسية في المتلقي.

وقد تعددت هذه الثنائيات وتنوعت، وسيقتصر المبحث على أبرزها، وهي:

١ - ثنائية الحياة/الموت

٢ - ثنائية العلم/الجهل

٣ - ثنائية القدرة/العجز

٤ - ثنائية الدنيا/الآخرة

٥ - ثنائية الهزل/الجد

٦ - ثنائية الشباب/المشيب

٧ - ثنائية الأنا/الآخر

٨ - ثنائية الفضيلة/الرذيلة

وعلى محور هذه الثنائيات يتشكل الخطاب الشعري في هذه القصيدة الذي تتجاذبه هذه الثنائيات وعظاً ونصحاً وإرشاداً، وتذكيراً وتنبيهاً وتحذيراً.

١ - ثنائية الحياة/الموت:

يصور الشاعر غفلة الإنسان في الدنيا، ويظهر ما يصنعه الزمن بالإنسان فعلاً يقوم على ثنائية ضدية هي ثنائية الحياة/الموت، قائلاً[١]: **(من الوافر)**

---

(١) الإلبيري، ديوانه: ٢٤.

تَفُـــتُّ فُـــؤادَكَ الأَيَّـــامُ فَتًّـــا وَتَنحِتُ جِسمَكَ السَّاعاتُ نَحتا
وَتَـدْعُوكَ الـمَـنُونُ دُعـاءَ صِـدقٍ: أَلا يـا صـاحِ: أَنـتَ أُريـدُ، أَنتـا!
أَراكَ تُحِـــبُّ عِرْســـاً ذاتَ غَـــدرٍ أَبَـــتَّ طَلاقَهـــا الأَكيـــاسُ بَتَّـــا
تَنـــامُ الـــدَّهرَ وَيحَـــكَ في غَطـــيطٍ بِهَـــا حَتَّـــى إِذا مِـــتَّ انتَبَهْتَـــا
فَكَـــمْ ذا أَنـــتَ مَخـــدوعٌ وَحَتَّـــى مَتـــى لا تَرعَـــوِي عَنهـــا وَحَتَّـــى؟

يستهل الشاعر قصيدته بثنائية الحياة/الموت؛ الحياة ظاهرة صورة ودوالّ، والموت مستتر في خفايا الصورة إلا ما تظهره الدالتان (المنونُ، مِتَّ) من معانٍ. فالحياة تمثل مكان الإقامة المؤقت، والموت يمثل مكاناً يفضي إلى إقامة دائمة، ما يدل على تكامل طرفي الثنائية الحياة/الموت، "ويعزز فكرة أن التضاد في كنهه تكامل"(١).

ويمثل البيت الأول صرخة في وجه الزمن، تُظهر واقع الحياة أمام حقيقة الموت؛ ويشكل ثنائية يتوارى أحد طرفي الثنائية وراء الآخر، إذ تشير البنية اللغوية (تَفُتُّ)، والبنية (تَنحِتُ) إلى آلة الزمن التي تفتك بالإنسان فتضعفه وتوهنه، وتنال من قوته، وتختزن كل منهما ثنائية التحول/الثبات؛ التحول من حال إلى أخرى في الحياة، من القوة إلى الضعف، ومن الحاضر إلى المستقبل، لتصل في نهاية المطاف إلى ثنائية الحياة/الموت.

والحديث عن الحياة عند الإلبيري يعني الحديث عن الزمن الذي يكتسب مفهومه من واقع حياته، وكلما أدرك الشاعر الحياة بعمق ازداد انفعالاً عليها، وتنامى توتره، وازداد حرصاً على الزهد فيها. فالزمن لديه يبعث على جو من التوتر والقلق والاضطراب، إذا لم يُغتنم بما يوافق نظرته الزهدية في الحياة فلا استمتاع بملاذ الدنيا ومباهجها؛ لكونها دار ممر، وليست دار مقر. فينصح ويعظ ويرشد.

(١) قادرة، د. غيثاء، الثنائيات الضدية وأبعادها في نصوص المعلقات: ٣٣.

ويتنازع الشاعر صورتان متضادتان على مستوى الزمن، تشكلان ثنائية الحاضر/المستقبل، الحاضر: الحياة بصورتها اليومية في دوران الزمن، ودوالها الفعلية الزمنية (تَفُتُّ، تَنحِتُ، تُحِبُّ، ...)، والمستقبل: الموت الذي لا رجعة بعده، أي بين ثنائية الزمن الضدية التحول/الثبات التي تشكل حقيقة مؤلمة للإنسان؛ التحول في الحياة، والثبات في الموت، التي أسهمت في زيادة حدة التوتر والاضطراب لدى الشاعر. إذ يبدو زمن الشاعر متحولاً وليس ثابتاً، ويسير في اتجاه واحد أفقي عكس اتجاه طبيعة الزمن الدورانية، فلا رجوع إلى الماضي ولا بديل عن الحاضر والسير في اتجاه المستقبل. فالزمن الإنساني لا يعاد، واللحظة لا تتكرر، كما عند باشلار[1]. إذ يعيش الإنسان في لحظة الحاضر فقط، أي في زمن الصيرورة كما عند هيغل[2]. وتبرز رؤية الشاعر للزمن بأنها رؤية إدراكية، تجلت في دوالها الزمنية: (الأيام، الساعات، المنون، الدهر، متى). فيأخذ من الزمن منطلقاً لإبداء نصائح تصور حقيقة الحياة، فعندما يشعر برهبة الموت والخوف منه (حَتّى إِذا مِتَّ انتَبَهنا)، تبرز قيمة الحياة وأهميتها. "فالوعي بالزمن يمكن أن يكون في الحقيقة أحد مكونات قلق الموت ذاته، ويؤكد على ذلك أن الانشغال بالتغيرات الجسمية وبحالة الجسم يرتبطان بقلق الموت"[3].

وتتجلى ثنائية الحياة/الموت في لوحة الحب والطلاق، (تُحِبُّ/ طَلاقها)؛ حب الدنيا والتعلق بها، ويقابله في الطرف الآخر ترك الدنيا وهجرها ومفارقتها؛ طمعاً بمآل الآخرة. فالتفكير في حقيقة الدنيا وسرابية آمالها يفسد على الشاعر لذاته، فيصبر على إغراء ملذاتها ومغرياتها بمحاربة النفس وشهواتها.

وتظهر المفارقة اللغوية في ثنائية الحياة/الموت أيضاً، في التضاد اللغوي بين فعلين أحدهما بصيغة المضارع (تنام)، والثاني بصيغة الماضي (انتبهتا)، ففي المضارع

---

(١) انظر: باشلار، غاستون، حدس اللحظة، تعريب رضا عزوز وعبد العزيز زمزم: ٥٠.

(٢) انظر: بنعبد العالي، عبد السلام، هايدجر ضد هيجل: ٩٣.

(٣) عبد الخالق، أحمد محمد، قلق الموت، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، مطابع الرسالة، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م: ١٤١.

إشارة إلى استمرار الغرور في الدنيا والاستسلام لها، ونسيان الآخرة، وفي الماضي إشارة إلى فوات الأوان الذي يشكل نوعاً من الرفض للواقع الجديد. فضلاً عن التضاد الزمني بين المضارع والماضي الذي يشعر بالإحساس بقيمة الزمن الآخر.

ويبرز التضاد أيضاً في الانتقال من الأسلوب الخبري إلى الإنشائي الاستفهامي في البيت الأخير، وتسهم مفرداته في توليد ثنائيات ضدية يستتر أحد طرفيها وراء الآخر؛ إذ تختزن البنية اللغوية في كل من (مَخدوع)، و(لا تَرعَوِي) ثنائية الحضور/الغياب، فتنشأ الضدية بين الحضور والغياب؛ حضور (الآخر) المخدوع الساعي وراء ملاذ الدنيا وشهواتها، المستسلم لرغباتها، وغياب (الأنا) الواعية الناصحة، الزاهدة في الدنيا والساعية إلى الآخرة والرافضة للواقع. صورة ظاهرها استفهام وتساؤل (فَكَمْ ذا أَنتَ مَخدوعٌ وَحَتَّى مَتى لا تَرعَوِي عَنها وَحَتَّى؟)، وباطنها استهزاء وسخرية وتهكم، تؤكد غفلة الإنسان في الدنيا وغروره بها، وتكشف عن رغبة الشاعر عن الفكاك من أسرها، بعد أن استشعر طول مدة الانخداع فيها التي تظهره الدالتان (حتى) التي تفيد انتهاء الغاية، و(متى) التي تدل على الزمن الذي سيعرض الإنسان به عن هذه الدنيا.

هذه الثنائيات المتولدة عن ثنائية الحياة/الموت، تصور الإنسان المغلوب في مقابل الدهر الغالب، وتكشف عن ذاتية الشاعر ورؤيته، وتنقل إحساسه ووجدانه، وتولد إيقاعاً نفسياً بالإضافة إلى إيقاعه الموسيقي، لا يكتفي بالألفاظ، وإنما يمتد إلى دلالات المعاني. ويعمد الشاعر إلى مثل هذه الثنائيات سعياً نحو توليد المفارقة التي تحدث الغرابة والدهشة.

٢ - ثنائية العلم/الجهل:

يدعو الشاعر إلى العلم، ويحث على طلبه، ويتغنى به قائلاً[١]:

---

(١) الإلبيري، ديوانه: ٢٥.

إِلى عِلْـــمِ تَكـــونُ بِـــهِ إِمامـــاً مُطاعـــاً إِن نَهَيْـــتَ وَإِنْ أَمَرْتـــا
وَتَجلـو مـا بِعَينِـكَ مِـن عَـشَاها وَتَهـــديكَ الـــسَّبيلَ إِذا ضَـــلَلْتا

يعكس الشاعر في هذين البيتين مشاعره وهمومه الفكرية، ويعبر عن رؤيته للحياة وتطلعه إلى العلم، ويظهر جلياً جدلية الصراع بين الإنسان والجهل، ما يجعل المتلقي يقف على ثنائية العلم/الجهل التي تشكل تضاداً على مستوى الفكر والمشاعر.

في هذه الثنائية العلم/الجهل، حضر شيء وغاب شيء آخر، حضرت صورة العلم، وغابت صورة الجهل، فتجلت علاقة ضدية بين ما تظهره الصورة وما تخفيه، إذ يشغل طرفها الأول (العلم) امتداداً عريضاً ومساحة نفسية لدى الشاعر، وتشكل البنية الغائبة على حد تعبير بيير ماشري[1] الطرف الآخر في هذه الثنائية التي تتجلى في الدوال (عشاها، ضللتا). وتبرز هذه الثنائية في ثنائيات متضادة تتجلى في الوجود/العدم، الإمام/المأموم، المطاع/الطائع، الناهي /المنهي، الآمر/المأمور. وهذا التضاد بين أطرافها "يستتبع توتراً، وكلما زاد التضاد كبر التوتر"[2]، ويجعلها ثنائيات ضدية تصادمية ناتجة من الصراع بين العلم والجهل.

وتتسم هذه الثنائية التي يستمدها الشاعر من ثقافة العلاقة بمجتمعه بطابع دعوي ونصحي، يشمل الحث على طلب العلم ومحاربة الجهل.

ويشكل التضاد على مستوى اللغة في البيت الثاني بين الفعل المضارع (تهديك) والفعل الماضي (ضللتا) ثنائية الهدى/الضلال؛ إذ يشير الفعل المضارع إلى الهداية التي تشكل نتيجة طبيعية لالتماس طريق العلم، ويشير الفعل الماضي إلى الوقوع في الضلالة والغواية نتيجة الجهل، فيتشكل تضاد في حياة الإنسان بين البناء

(١) انظر: إيجلتون، تيري، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور: ٤٠-٤١.

(٢) هايمن، ستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم: ٢/٥٧.

والدمار. فيجد المتلقي نفسه إزاء ثنائية تظهر من جدلية الصراع بين الهدى والضلال، هي ثنائية الإرادة/الهوى التي تتطلب أن يكون الإنسان ذا إرادة قوية في اتباع سبيل العلم، حتى يتمكن من التغلب على الهوى والجهل وتحقيق الأماني.

ويتغنى الإلبيري بحلاوة العلم ومنزلته قائلاً[1]: (من الوافر)

فَلَو قَد ذُقتَ مِن حَلواهُ طَعماً ... لَآثَرْتَ التَّعَلُّمَ وَاجتَهَدتا
وَلَم يَشغَلْكَ عَنهُ هَوًى مُطاعٌ ... وَلا دُنيا بِزُخْرُفِها فُتِنْتا
وَلا أَلهاكَ عَنهُ أَنيقُ رَوْضٍ ... وَلا خِدرٌ بِرَبرَبِهِ كَلِفْتا

يلحُّ الشاعر في خطابه الشعري على الدعوة إلى العلم والحث عليه، ويقدم صورة مجسدة لبيان أهميته، وهذا التجسيد للمجرد (العلم) يغني الدلالة، ويشحنها بأكبر طاقة من الرمز والإيحاء. فنجد في البيت الأول ثنائية بين ما يظهره التركيب الشرطي وما يخفيه، إذ يظهر هذا التركيب تحقق الجواب (حب التعلم والاجتهاد) إذا تحقق الفعل (التذوق من حلوى العلم)، ويخفي تمني حصول هذا الفعل.

ويبقى الشاعر في جدلية العلم والجهل، ويقدمها في ثنائية الإرادة/الهوى التي تجسد الصراع بين الإنسان والدنيا وشغفه بمفاتنها، وتصور مجتمعاً تعمقت السلبيات فيه. وتظهر هذه الثنائية الإرادة/الهوى ذات الطرف الثاني المضمر، في البيتين الثاني والثالث، وتبرز دوالها جلية للمتلقي الذي يقف على طرفي الثنائية في الجدول الآتي:

الإرادة	الهوى	الدلالة/الذات المنغمسة
وَلَم يَشغَلْكَ عَنهُ هَوًى مُطاعٌ	يَشغَلُكَ عَنهُ هَوًى مُطاعٌ	الحياة الأندلسية اللاهية
وَلا دُنيا بِزُخرُفِها فُتِنْتا	دُنيا بِزُخرُفِها فُتِنْتا	التمتع بملاذ الدنيا
وَلا أَلهاكَ عَنهُ أَنيقُ رَوضٍ	أَلهاكَ عَنهُ أَنيقُ رَوضٍ	الطبيعة الأندلسية الزاهية
وَلا خِدرٌ بِرَبرَبِهِ كَلِفْتا	خِدرٌ بِرَبرَبِهِ كَلِفْتا	مجالس الأنس والجواري

(١) الإلبيري، ديوانه: ٢٦.

في هذه المنافاة خطاب للذات والآخر تؤكد حرص الشاعر على طلب العلم، وتشكل ضدّاً لطبيعة الأندلس الزاهية الساحرة، فقد حمل النفي بـ **(لم الجازمة ولا النافية)** معنى الإرادة والتصميم على ترك الافتتان، وأفاد تكراره التأكيد الذي شكل "جزءاً من الهندسة العاطفية للعبارة، حاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته ليقيم أساساً عاطفياً من نوع ما"[1]، وأدى حذفهما معنى الهوى واتباعه، ويتضح من بين طرفي هذه الثنائية المنبثقة عن ثنائية العلم/الجهل رؤية الشاعر الزهدية في "ترك راحة الدنيا طلباً لراحة الآخرة"[2]، وتكشف عن نفسية الشاعر ونزعته العقلية في محاكمة الأمور. فنراه يتصل بصوت العقل، وينفصل عن صوت اللذة. ويؤكد ذلك بانتقاله من الأسلوب الخبري إلى الأسلوب الإنشائي في قوله[3]: **(من الوافر)**

فَواظِبْــهُ وَخُــذ بِالجِــدِّ فيــهِ فَــإِن أَعطاكَــهُ اللهُ أَخَــذتا

إذ يؤكد الطرف الأول من ثنائية الإرادة/الهوى بفعلي أمر متتاليين **(فَواظِبْهُ، خُذْ)**؛ لتأكيد الإرادة والحزم، ويردفه بأسلوب شرط جازم، تظهر فيه الإرادة ويختفي فيه الهوى. وهذا الكلام في ظاهره مديح للعلم، وفي باطنه مضمر هو تحقير للجهل ونبذ له.

ولأهمية العلم عند الشاعر ومكانته في نفسه، يتابع في ثنائية العلم/الجهل مبرزاً الشهرة التي يحوزها صاحب العلم[4]: **(من الوافر)**

سَــيَنطِقُ عَنــكَ عِلمُــكَ في نَــدِيٍّ وَيُكتَــبُ عَنــكَ يَومــاً إِن كَتَبْتــا

يضع هذا البيت المتلقي أمام ثنائية العلم/الجهل؛ طرف واضح جلي، وطرف خفي مضمر، طرف يشكله العلم والمعرفة ويوصل إلى الشهرة والصيت الذائع

---

(١) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر: ٢٧٧.

(٢) الجرجاني، علي بن محمد بن علي، التعريفات: ١٥٣.

(٣) الإلبيري، ديوانه: ٢٦.

(٤) الإلبيري، ديوانه: ٢٨.

والتخليد؛ القول والكتابة؛ إذ جاء بالزمن المستقبلي (سَيَنطِقُ)، والحاضر (يُكتَبُ) تخليداً لصاحب العلم، وموظفاً معنى الحديث الشريف "وَعِلْمٌ يُنْتَفَعُ بِهِ"[1]. وطرف لا علم ولا معرفة، غير معروف يؤدي بصاحبه إلى النسيان والاندثار.

ولا ينسى الشاعر أثر العلم في النفس، فيقول[2]: (من الوافر)

وَمـا يُغنيـكَ تَـشييدُ الـمَباني إِذا بِالجَهـلِ نَفـسَكَ قَـد هَـدَمتا

إن ثمة تضاداً على مستوى الموضوع بين هذا البيت الذي يفصح عن الجهل، والبيت السابق الذي يفصح عن العلم، وتضاداً على مستوى الزمن؛ بين الزمن المستقبلي للعلم، وما يصيب من شهرة، والزمن الماضي للجهل وآثاره (قَد هَدَمتا)، لذلك ينطلق الشاعر من ذاتيته في تركيز بؤرة خطابه الشعري على بناء النفس وأهميتها، وتذوب الأنا الشاعرة في الآخر، ويرى أن العلم يبني النفوس ويهذبها، والجهل يعبث بها ويهدمها. فضلاً عن التضاد اللغوي في اللفظين (تَشييدُ، هَدَمتا) الذي يشير إلى عدم الجدوى والفائدة، والوصول إلى درجة الفناء. فينتج من ثنائية العلم/الجهل ثنائيات البناء/الهدم، العلو/الانحطاط، السمو/الانحدار.

كما تبرز ثنائية العلم/الجهل في قوله[3]: (من الوافر)

جَعَلـتَ المـالَ فَـوقَ العِلـمِ جَهـلاً لَعَمـرُكَ في القَـضيَّةِ مـا عَـدَلتا
وَبَيـنَهُما بِـنَصِّ الـوَحيِ بَـونٌ سَـتَعلَمُهُ إِذا "طَـهَ" قَرَأْتـا
لَـئِن رَفَـعَ الغَنـيُّ لِـواءَ مـالٍ لَأَنـتَ لِـواءَ عِلمِـكَ قَـد رَفَعتـا
وَإِن جَلَـسَ الغَنـيُّ عَـلى الحَـشايا لَأَنـتَ عَـلى الكَواكِـبِ قَـد جَلَستا

---

(١) نص الحديث: قال رسول الله (ﷺ): (إذا ماتَ الإنْسَانُ انقطعَ عَنْهُ عَمَلُهُ إِلّا مِنْ ثَلاثةِ أَشْياء: مِنْ صَدَقَةٍ جَارِيَةٍ، أَوْ عِلْمٍ يُنْتَفَعُ بِهِ، أَوْ وَلَدٍ صَالِحٍ يَدْعُو لَهُ). صحيح مسلم: ٣/١٢٥٥، رقم (١٦٣١).

(٢) الإلبيري، ديوانه: ٢٨.

(٣) الإلبيري، ديوانه: ٢٨.

وَإِن رَكِــبَ الجِيــادَ مُــسَوَّماتٍ لَأَنــتَ مَنــاهِجَ التَّقــوى رَكِبتــا
وَمَهــما افــتَضَّ أَبكــارَ الغَــواني فَكَــم بِكــرٍ مِــنَ الحِكَــمِ افتَضَــضْتا؟

يظهر الشاعر في خطابه الشعري فضاءات حب العلم وأهميته، فيرى أن المال قد فضله الناس على العلم مع البون الشاسع بينهما في قوله: (وَبَينَهُما بِنَصِّ الوَحيِ بَونٌ) الذي يشير[1] إلى الآية الكريمة: ﴿وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْماً﴾[2]، التي تظهر أن "لو كان في خزائن الله جل جلاله أشرف من العلم لَنَبَّهَ الرسول (ﷺ) عليه"[3].

ويقف المتلقي على مكانين متضادين في هذا النص، ولكل منهما دلالته، وهما في حال جدلية، يبرزهما التضاد على مستوى اللغة في الجدول الآتي:

المكان الأول	الدلالة	المكان الثاني	الدلالة	دلالة التضاد
لواء مال	إشارة إلى متاع الدنيا الزائف ومباهجها الفاتنة.	لواء علم	إشارة إلى سمو العلم ورفعته، ومكانته العظيمة.	الكشف عن رؤيته الزهدية في التعالي على شهوات الحياة.
الحشايا		الكواكب		
ركوب الجياد		ركوب مناهج التقوى		
أبكار الغواني		أبكار الحكم		

يظهر الجدول أن "قوة المنافرة تتناسب مع المسافة الفاصلة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي"[4]، فيتشكل انزياح لغوي، يكشف عن رؤية الشاعر الزهدية، التي تكسب المكان دلالة رمزية، وأبعاداً نفسية، "فيتحول المكان بذلك إلى حالة ذهنية"[5]، وتكون الغلبة للمكان الثاني لزوال الأول بحكم طبيعة الحياة

(١) البلوي، أبو الحجاج يوسف بن محمد، كتاب ألف باء، تصحيح مصطفى وهبي: ١/ ١٣.
(٢) سورة طه، الآية (١١٤).
(٣) الطرطوشي، أبو بكر محمد بن محمد بن الوليد الفهري، سراج الملوك: ٦٤.
(٤) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية: ١٢٥.
(٥) عثمان، إعتدال، إضاءة النص: ١٣.

وسطوة الزمن، ويؤول المكان الثاني إلى التخليد، وتخلص ثنائية العلم/الجهل إلى ثنائية البقاء/الفناء.

ويبرز التضاد أيضاً في انتقال الشاعر من الجمل الفعلية المسبوقة بأداة شرط جازمة في قوله: (لَئِن رَفَعَ الغَنيُّ...، وَإِن جَلَسَ الغَنيُّ ...، وَإِن رَكِبَ الجِيادَ ...) الدالة على الزمن المستقبلي، إلى جملة اسمية مؤكدة في قوله: (لَأَنتَ لِواءَ عِلمِكَ ...، لَأَنتَ عَلى الكَواكِبِ ...، لَأَنتَ مَناهِجَ التَقوى ...)، ففي اجتماع الفعل والاسم تضاد، ومن جملة مشترطة التحقيق إلى جملة مؤكدة التحقيق بـ (اللام وقد)، لتشكل تأكيد التأكيد الذي يشكل إظهاراً لمعتقد النفس وإبرازاً له[1]. ناهيك عن دلالة التحقق الذي أداه الاستفهام في البيت الأخير (فَكَم بِكرٍ مِنَ الحِكَمِ افتَضَضْتا؟).

وأيضاً ثمة تضاد على مستوى الفعل الماضي المؤكد وغير المؤكد، بين (رَفَعَ، قَد رَفَعتا)، (جَلَسَ، قَد جَلَستا)، وزاد في تأكيده روي التاء المفتوحة التي أعطت درجة في الاستعلاء.

وما زاد في فاعلية هذا التضاد وأبان عنه التوازي والتساوي بين عناصر الأشطار اللذان أسهما في تركيز الإيقاع الذي أدى نوعاً من التنغيم لدى المتلقي.

هذا التضاد يعطي النص خصوصية مرتبطة بالحال النفسية الشاعرة. ويكشف عن رؤية الإلبيري الشعرية "التي تنبثق عن همٍّ مركزي يشغله، ويستقطب طاقاته الروحية ونشاطه الحسي، وأن غنى هذه الرؤيا وفتنتها وتأثيرها يكمن فيما تحمله من قلق وإثارة"[2]. فتشكل ارتباطاً بين التعبير والشعور[3].

---

(١) انظر: أبو موسى، د. محمد محمد، خصائص التراكيب - دراسة تحليلية لعلم البيان: ٩٨.

(٢) شولز، روبرت، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي: ١٠٢.

(٣) انظر: عياد، شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب: ٣٩.

ويوظف الشاعر هذا التضاد ليصل إلى درجة كافية من إقناع المتلقي، فلا يشتد تأثير الأمور وتتباين إلا حين تقرن بأضدادها. فيصبح الأدب أداة فعالة في تحقيق غاية الشاعر وأهدافه في إبراز قيمة العلم والحث عليه، بفعل تأثيره النفسي في المتلقي.

٣- ثنائية القدرة/العجز:

لا يبتعد الشاعر كثيراً عن ثنائية العلم/الجهل، ولا يخرج على إطارها، ولكنه يولِّد منها ثنائية أخرى يكشفها قوله[١]: **(من الوافر)**

سَتَجْني مِن ثِمارِ العَجزِ جَهلاً وَتَصْغُرُ في العُيونِ إِذا كَبُرتا
وَتُفقَدُ إِن جَهِلتَ وَأَنتَ باقٍ وَتُوجَدُ إِن عَلِمتَ وَقَد فُقِدتا

تتجلى ثنائية القدرة/العجز في مظهري الدلالة والتركيب اللغوي؛ إذ يشكل الطرف الأول **(القدرة)** البنية الغائبة، بينما يظهر **(العجز)** طرفها الآخر بصورة المستقبل **(ستجني)** التي تشير إلى التحقير والذلة والمهانة؛ لكون السين تشير إلى الوعيد. ويتجلى مظهرها الدلالي في التعريف بمكانة أهلها. ويستمدها الشاعر من تفاعله في المجتمع، ويجسدها لمعرفة حقائقها، وتعرية لجوانبها، ولفتاً لانتباه المتلقي.

وثمة مزدوجات تشكل ثنائيات ضدية، نجدها في **(تَصغُرُ/كَبُرتا)** بين الفعل المضارع والماضي، وبين **(تُفقَدُ/تُوجَدُ)**، **(جَهِلتَ/عَلِمتَ)**، **(باقٍ/فُقِدتا)**. وفضلاً عن تضاد مفرداتها، هي صورة متقابلة متضادة بين الشطر الأول **(وَتُفقَدُ إِن جَهِلتَ وَأَنتَ باقٍ)** والثاني **(وَتُوجَدُ إِن عَلِمتَ وَقَد فُقِدتا)**، تشكل ثنائية القدرة/العجز التي تؤدي إلى ثنائية الوجود/الفناء، الحضور/الغياب، البقاء/الاندثار؛ طرف تشكله القدرة في مشهد تحول الإنسان إلى البقاء في الفناء نتيجة العلم في الشطر الثاني، وطرف يشكله الإقرار بالعجز في مشهد تحول الإنسان إلى الفناء في البقاء نتيجة

---

(١) الإلبيري، ديوانه: ٢٧.

الجهل في الشطر الأول، ما يبعث الألم في نفس الشاعر. فيخلق منها عوالم متضادة، يقدم بها رؤيته للوجود، ويبث بها همومه الفكرية والنفسية التي تعكس مشاعره وأحاسيسه؛ لكون المفارقة "تقوم على إدراك حقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على التضاد، وأن ليس غير موقف النقيضين ما يقوى على إدراك كليته المتضاربة"[1]. هذا التركيز اللغوي المتمثل في جمع المتضادات يعمل على تركيز معنى الشاعر ومبتغاه، ولفت انتباه المتلقي وتحريضه.

ثم يتابع الشاعر في ثنائية القدرة/العجز مبرزاً طرفيها في قوله[2]: (من الوافر)

إذا أَبْـصَرتَ صَـحْبَكَ في سَـماءٍ قَـد ارتَفَعـوا عَلَيـكَ وَقَـد سَـفَلْتا

فَراجِعْهـا وَدَعْ عَنـكَ الهُـوَينى فَـما بِـالبُطءِ تُـدرِكُ مـا طَلَبْتـا

جاء طرف الثنائية (القدرة) في البيت الأول ممتداً ومناسباً للمكانة السامية العالية للعلم، وجاء الطرف الآخر (العجز) ضيقاً إشارة إلى مقته ونبذه باستخدام الدالّ (سَفَلتا).

إذ يظهر طرفها الأول (القدرة) في العمل والنشاط الذي يوصل إلى الرفعة والسمو (سماء)، بينما يظهر الطرف الثاني (العجز) في الخمول الذي يوصل إلى الحضيض الذي يكشفه الدالّ (قد سفلتا). ويشير التضاد (ارتفعوا/سفلتا) الذي يحمل رؤية المستقبل إلى المكانة التي يصيبها صاحب الثنائية القدرة/العجز.

ويمتد الطرف الثاني (العجز) في البيت الثاني؛ لتحذير المتلقي وتنبيهه، فضلاً عن المساحة النفسية التي يشكلها لدى الشاعر، وتظهره متوتراً ومتوجساً بدلالة توالي فعلي الأمر (فراجعها، ودع) التي تفيد اتصاله ومجتمعه[3] في نبذ العجز والتحذير منه. إذ

---

(١) ميويك، د. سي، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة: ٣٤.

(٢) الإلبيري، ديوانه: ٢٧.

(٣) انظر: مفتاح، د. محمد، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص): ١٣٧-١٤٥.

يظهر الطرف الأول **(القدرة)** في الدعوة إلى نبذ العجز ورفض الخضوع والاستسلام له **(دَع عَنكَ الهُوَينى)**، والحث على العمل **(فَما بِالبُطءِ)**. ويبرز **(العجز)** في التواني **(الهُوَينى، بالبطء)**. فكانت القدرة مقابل العجز، والعمل والحركة في مواجهة الخمول والتواني، والعلم والمعرفة في وجه الجهل، والرفعة والسمو مقابل الانحطاط. فضلاً عن التضاد الذي يشكله انتقال الشاعر من الأسلوب الخبري إلى أسلوب الأمر الإنشائي؛ لإبراز المتلقي طرفاً فاعلاً. ناهيك عن التضاد على مستوى المشاعر والأحاسيس الذي يكشف عن حبه للعلم، ورغبته فيه؛ لأنه يكسب الإنسان العز والفخار، وازدراء الجهل وأهله والإعراض عنهم، لأنه يورث المقت، "فلا داء أعيا من الجهل"[1]. ما يلفت انتباه المتلقي إلى حقيقة العجز والحث على نبذه.

٤ - ثنائية الدنيا/الآخرة:

ينتقل الشاعر بعد حديثه عن الحياة والموت والدعوة إلى العلم ومحاربة الجهل، والتحلي بالقدرة ونبذ العجز، إلى تقليل شأن الدنيا والزهد فيها الذي يظهر في قوله[2]: **(من الوافر)**

فَلَيسَت هَذِهِ الدُّنيا بِشَيءٍ تَسُوءُكَ حقبَةً وَتَسُرُّ وَقْتا

يعمد الشاعر إلى تقليل شأن الدنيا، ويذهب إلى التجافي عنها، بإبراز كدرها ومشقتها وقلة إحسانها في طرف الثنائية الأول **(الدنيا)** الظاهر، ويرى مستقر السعادة الإنسانية في الإنابة إلى دار الخلود في البنية الغائبة **(الآخرة)** طرف الثنائية الثاني. ويبرز التضاد بين الظاهر والمضمر في دعوة صريحة لهجر الدنيا ونبذها وإظهار حقيقتها. فضلاً عن التضاد اللغوي في **(تَسوءُكَ/تَسُرُّ)** الذي يشكل ثنائية الاكتئاب/البهجة، يغلب طرفها الأول الثاني غلبة الزمن في ثنائية

---

(١) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل، الإعجاز والإيجاز: ٢٩.

(٢) الإلبيري، ديوانه: ٢٩.

(حقبة/وقتا)، ما يكشف حقيقة وعي الشاعر ونفسيته. هذه المتضادات تعكس رؤية الشاعر الزهدية في الدنيا، وإيثاره الآخرة.

وتبرز هذه الثنائية أيضاً في قوله[1]: (من الوافر)

سُجِنتَ بِها وَأَنتَ لَها مُحِبٌّ فَكَيفَ تُحِبُّ ما فيهِ سُجِنْتا
وَتُطعِمُكَ الطَّعامَ وَعَن قَريبٍ سَتَطْعَمُ مِنكَ ما مِنها طَعِمْتا
وَتَعرى إِن لَبِستَ لَها ثِياباً وَتُكسى إِن مَلابِسَها خَلَعتا

تتجلى الثنائية الضدية الدنيا/الآخرة في مظهر الدلالة، وتظهر فيها نبرة الشاعر في نبذ الدنيا والإخلاد إليها، والابتعاد عن مفاتنها البراقة، فلا يرى في نعيمها وغضارتها إلا ما يسوء ويحزن، وتعكس هذه النبرة أيضاً نظرة إصلاحية تتمثل في دعوة أبناء مجتمعه للتزهد.

وتبرز هذه الثنائية في البيت الأول في صورتين متناقضتين؛ صورة الآخر، الآمل في البقاء في الدنيا الغافل عن الآخرة، وصورة الأنا الذات الشاعرة الواعية المنذِرة المدركة كنه هذه الحياة، القاطعة جميع أواصر الود مع الدنيا، الساعية للآخرة، ما شكل تضاداً يثير العواطف ويحرك المشاعر تجاه هذا الحب الفاني؛ حب الدنيا الفاني في مقابل حب الآخرة الخالد.

ويحمل البيت الثاني دعوة ظاهرة للتنفير من الدنيا (سَتَطْعَمُ مِنكَ ما مِنها طَعِمْتا) في مقابل دعوة مخفية للآخرة، فهناك تضاد بين ما تظهره الدلالة وتخفيه؛ تضاد يظهره الشاعر بالتلاعب باللغة عن طريق الاشتقاق والتجنيس في قوله: (تُطعِمُكَ، الطَّعامَ، سَتَطعَمُ، طَعِمتا)، تلاعب يخرج عن التنميق الشعري، ويثري النص، ويلفت الانتباه، ويثير الملاحظة. فيعمل هذا التركيز اللغوي على تركيز معنى التضاد في الابتعاد عن الملذات ومحاربة النفس والشهوات، ويدخل ذلك

(١) الإلبيري، ديوانه: ٢٩.

فيما أسماه د. محمد مفتاح بالتشاكل[1]، وكل ذلك يغني الدلالة التي تفصح عن رؤية الشاعر الزهدية.

ويتجلى طرفا ثنائية الدنيا/الآخرة في شطري البيت الثالث؛ طرف يشكله تكامل التضاد بين الفعل المضارع والفعل الماضي في (تَعرى/لبست)، وحمل معنى الإخلاد إلى الدنيا والتعلق بمباهجها، وطرف يشكله تكامل التضاد في (تُكسى/خَلَعتا) الذي حمل معنى الزهد في الدنيا والعمل للآخرة والسعي إليها. ويبرز التضاد جليّاً في (تَعرى/تُكسى)، (لَبِستَ/خَلَعتا) الذي يكشف جليّاً عن طرفي الثنائية، فإذا لبست الدنيا فستعرى في الآخرة، وإذا خلعت الدنيا فستكسى في الآخرة، ما يكشف عن صورة تنافرية[2]، جمعت بين متنافرات ربطت الكلمات المتضادة بغية لفت انتباه المتلقي وإثارة انفعاله، وتحريك مشاعره تجاه رغبة الشاعر التي تنصرف عن شيء إلى ما هو خير منه[3].

ويبقى الشاعر في هذه الثنائية الدنيا/الآخرة في قوله[4]: (من الوافر)

وَلَمْ تُخلَـــق لِتَعْمُرَهـــا وَلَكِـــنْ لِتَعبُرَهـــا فَجِـــدَّ لِمـــا خُلِقْتـــا

تظهر في هذا البيت عبثية الحياة لدى الشاعر، ونزعته إلى الوعظ والنصح؛ إذ يغدو فعل الزهد عنصراً فاعلاً في مواجهة الحياة وعبثيتها، ويصورها الشاعر بتضاد لغوي، بين مضارع وماض (وَلَمْ تُخلَق/خُلِقتا)؛ إذ أبان المضارع عن مفهوم التعلق بالدنيا، وأبان الماضي عن مفهوم العبادة والتزهيد بالدنيا؛ لأن مغانمها ستترك وتفنى. وبين (لِتَعمُرها/لِتَعبُرَها)، بين التمسك بالدنيا والانشغال بمفاتنها، وبين العمل فيها والتفرغ لما بعدها؛ إذ إن التفكير في الموت والاستعداد له يفسد على الشاعر ملذاته. أي بين دار الممر

---

(١) انظر: مفتاح، د. محمد، تحليل الخطاب الشعري: ١٩، ٢٩، ٧٩.

(٢) لؤلؤة، عبد الواحد، موسوعة المصطلح النقدي: ٤١٥.

(٣) انظر: الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد، إحياء علوم الدين: ٤/ ٢١٦.

(٤) الإلبيري، ديوانه: ٢٩

ودار المقر. وتكمن دلالة الثنائية في قوله: (فَجِدَّ لِما خُلِقْتا) التي تحض على النسك والعبادة، وتجعل الدنيا مجالاً للطاعات للفوز بالآخرة والنجاة من النار. هذه التصورات عملت على ترسيخ قيم الزهد والإلحاح عليها وبغض الدنيا والإعراض عنها.

ويتابع الشاعر في ثنائية الدنيا/الآخرة في قوله[1]: (من الوافر)

وَلا تَحْزَنْ عَلى ما فاتَ مِنها إِذا ما أَنتَ في أُخراكَ فُزْتا

يُظهر الشاعر رؤية إدراكية للزمن، فيدعو إلى ترك التأسف على الدنيا؛ ففيها البؤس والشقاء والخديعة والمكر، ويحض على عمل الآخرة الذي لا يزول ولا يفنى.

وهذه الثنائيات الضدية في التحذير من الإخلاد إلى الدنيا والتحذير منها، ونبذ متاعها الزائف والسعي وراء شهواتها، انعكاس فعلي لثقافة الزهد التي يعيشها الشاعر. وقد شكلت هذه الثنائيات جميعها ثنائية الاتصال/الانفصال لدى الشاعر؛ إذ اتصل بالزهد لينفصل عن متع الحياة، واتصل بالآخرة لينفصل عن الدنيا، ما أفضى إلى علاقة التضاد بين الشاعر والدنيا.

٥ - ثنائية الجد/الهزل:

دعا الشاعر إلى الجد دون الهزل في قوله[2]: (من الوافر)

وَلا تَضْحَك مَعَ السُّفَهاءِ لَهواً فَإِنَّكَ سَوفَ تَبكي إِن ضَحِكْتا
وَكَيفَ لَكَ السُّرورُ وَأَنتَ رَهنٌ وَلا تَدري أَتُفدى أَم غَلِقْتا

يدعو الشاعر إلى مخالفة النفس والشهوات واتباع العقل، ويحذر من الانجرار وراء الملذات والمفاتن، ويبرز ذلك بالتضاد بين طرفي ثنائية الهزل/الجد على مستوى اللغة والصورة والمشاعر.

---

(١) الإلبيري، ديوانه: ٣٠.

(٢) الإلبيري، ديوانه: ٣٠.

يظهر التضاد اللغوي في المفردات (ضَحِكتا/تَبكي)، (السُرورُ/رَهنٌ)، (أَتَفدى/غَلِقتا)؛ إذ يجمع الشاعر بين فعلين أحدهما بصيغة الماضي (ضَحِكتا)، والثاني برؤية المستقبل (سوف تبكي)، ثنائية طرفاها الماضي/المستقبل؛ الماضي: الضحك والهزل والحياة اللاهية، والمستقبل: البكاء والندم، فداعي البكاء هو الضحك، سبب ونتيجة، والعلاقة بينهما قانون الجزاء الرباني، وقُدِّم جواب الشرط على فعله (سَوفَ تَبكي إِن ضَحِكْتا) تأكيداً لطرفي الثنائية. فضلاً عن التلاعب باللغة عن طريق التجنيس الذي شكل تضاداً لغوياً وزمنياً بين مضارع وماضٍ: (وَلا تَضحَك/ضَحِكتا) لتنبيه المتلقي.

ويبرز التضاد على مستوى الصورة والمشاعر والأحاسيس، في توظيف الشاعر للحديث الشريف "لايغلق الرهن"(١) لتصوير مآل الهزل واللهو، فكلما انغمس الإنسان في شهوات الدنيا وغرق في ملذاتها صعب فكاكه منها، وأصبح رهينة لمتاعها ومقيداً نتيجة أعماله. وتشكل المفردتان (أَتَفدى/غَلِقتا) ثنائية ضدية؛ يشكل سرور اللهو والهزل طرفها الأول، بينما يشكل الكبت والحرمان والعجز عن الفكاك منه طرفها الثاني، ثنائية "تنشأ -كما يرى كوهن- من شعورين مختلفين يوقظان الإحساس، وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي، والثاني يظل في اللاوعي"(٢). فالشاعر يفكك صورة الحاضر، ثم يعيد تشكيلها وفق رؤيته الزهدية ناشراً عليها ألوان الجزاء الرباني. فترتسم ثنائية الهزل/الجد على النحو الآتي:

الهزل ⇐ لهو وتسلية ⇐ استهزاء وسخرية ⇐ بكاء وندامة ⇐ حزن وتعاسة

الجد ⇐ عمل وجد ⇐ هيبة ووقار ⇐ وعي وإدراك ⇐ سرور وغبطة

---

(١) الحاكم النيسابوري، محمد بن عبد الله، المستدرك على الصحيحين، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا: ٢/٥٨، رقم (٢٣١٥). وفي المثل: "غَلَقَ الرَّهْنُ بما فيه" ويضرب لمن وقع في أمر لا يرجو انتياشاً منه. الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد: ٢/٦١.

(٢) كوهن، جان، اللغة العليا - النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش: ١٨٧.

وهذه الثنائية تشكل مساحة من التوتر كما يرى كمال أبو ديب "تنشأ على المستوى التصويري في لغة الشعر بإتمام مفهومين أو أكثر أو تصويرين أو موقفين لا متجانسين أو متضادين في بنية واحدة، يمثل فيها كل منهما مكوناً أساسياً، وتتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهرياً بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية"[1]. كما يُضيف الاستفهام بـ (كيف، والهمزة) مساحة أخرى من القلق والاضطراب تظهر في نفسية الشاعر التي رفضت مكاسب الدنيا ومغانمها، وجاءت الألف في القافية لتؤكد حالة التشكي من الدنيا ومعاتبتها.

لقد أبان الشاعر في ثنائية الهزل/الجد عن مفهوم الرفض للهزل؛ فرفض ضحك اللهو وسرور الهزل اللذين يوصلان إلى التهلكة والندامة، وأبان عن مفهوم الإصلاح والدعوة الذي تجلى في النصح والإرشاد. وكشف بذلك عن علاقته المتضادة بالهزل، فانفصل عنه، ودعا إلى تجنبه، ما شكل تضاداً بين الأنا/الآخر، أي بين نظرة الذات الشاعرة الإصلاحية وبين مجتمعه.

٦ - ثنائية الشباب/المشيب:

تدل ثنائية الشباب/المشيب على تحول الإنسان من مرحلة الشباب وحيويتها ونشاطها إلى مرحلة الشيخوخة ووهنها وضعفها. وتبرز هذه الثنائية في قول الشاعر[2]: (من الوافر)

وَلا تَقُــلِ الــصِّبا فيــهِ مَجــالٌ وَفَكِّــرْ كَــم صَــغيرٍ قَــد دَفَنتــا؟!

تظهر الثنائية الضدية الشباب/المشيب في بنية حاضرة هي الشباب (الصِّبا)، يقابلها في الطرف الآخر بنية غائبة هي المشيب. فيتجلى التضاد بين الحاضر والغائب، ويكون الغائب أكثر حضوراً من الحاضر.

---

(١) أبو ديب، كمال، في الشعرية: ٤١.

(٢) الإلبيري، ديوانه: ٣٠.

ففي حلول الشيب نذير بالأفول، وفي حديثه نعي للنفس واتعاظ، ومحاسبة النفس على تقصيرها بما فرطت في الحياة، فضلاً عن دلالته الزمنية واللونية والنفسية والشكلية. فعندما يتحدث الشاعر عن الشيب إنما يتحدث عن الزمن، "وكلما امتد الزمن إلى الأمام، تراجع الشاعر إلى الوراء، كأن هناك تسابقاً عكسياً بين الطرفين، فالزيادة تعني النقصان، والتقدم يعني التأخر، إنه الصراع الأزلي بين الإنسان والزمن"(١)؛ أي هناك صراع وتضاد بين الشاعر والزمن؛ لأن الزمن يشكل لدى الإنسان "اغتراباً لكونه غامضاً ومخيفاً"(٢). فجاء البيت السابق دعوة صريحة إلى اغتنامه، برزت في أسلوب النهي (وَلا تَقُل)، وفي معنى الخبر الذي أفاده أسلوب الاستفهام الإنشائي(٣) (وَفَكِّر كَم صَغيرٍ قَد دَفَنتا؟!) في الاتعاظ والتعجب، ناهيك عن القلق والتوتر اللذين تثيرهما الذات الشاعرة في المتلقي نتيجة التسويف والتهاون.

وتتضح معالم هذه الثنائية في قول الشاعر(٤): (من الوافر)

وَفي صِـــغَري تُخَـــوِّفُني المـــَنايا وَمـا تَجـري بِبالِـكَ حـينَ شِـخْتا

ترتسم ثنائية الشباب/المشيب في الدوال (صِغَري، شِختا) التي تحمل معنى العتاب، أي تأمرني بالمعروف وتنهاني عن المنكر وتنسى نفسك. فيستغل الشاعر التضاد الزمني (الصغر، الكبر) لتوليد المفارقة بغية التأثير في المتلقي. ويبرز هذا التضاد أيضاً الرؤية الواعية للزمن والمدركة للحظاته. وتفضي هذه الثنائية الشباب/المشيب إلى ثنائية زمنية الماضي/الحاضر؛ لكون الشيب يقترن بالزمن "والزمان يستنزف قوى الإنسان، ويسير بخطاه إلى المستقبل المشوب بالضعف، وعدم القدرة على ممارسة نشاطاته في الحياة كما كان في الماضي، فيتألمه شعور بأن الزمان يقوده إلى الفناء، وما الشيب إلا نذير

---

(١) طحطح، فاطمة، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي: ٢١١.

(٢) إبراهيم، صاحب خليل، جدلية الزمن واللون في ديوان عاشقة الليل لنازك الملائكة: ٩.

(٣) انظر: عباس، د. فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني): ١٩٢.

(٤) الإلبيري، ديوانه: ٣١.

ذلك"[1]. فينظر الشاعر إلى الدنيا نظرة زهدية، ويحاول بثها في مجتمعه الذي تتجاذبُهُ ثنائية المادة/الروح معتمداً طريقة النصح والتوجيه والإرشاد التي تقوم على التماهي والتوحد، إذ تصبح الذات الشاعرة جزءاً من الموضوع، كما في قوله: (في صغري).

ويتابع الشاعر في هذه الثنائية بقوله[2]: (من الوافر)

وَكُنتَ مَعَ الصِّبا أَهدَى سَبيلاً فَما لَكَ بَعدَ شَيبِكَ قَد نُكِسْتا

يعمل التضاد في (الصِّبا/شيبك)، و(أَهدى سَبيلاً/نُكِستا) على نمو النص وكشفه وتوليد دلالته، وإظهار المقارنة بين الماضي ذي الشباب والهداية، والحاضر ذي الشيب والضلال. وهذه المعاني المقترنة على أساس المضادة والمخالفة[3] تخلق عنصر المقابلة بين المفردات، وتحقق الفاعلية الوظيفية للشعر.

كما يبرز التضاد اللغوي في انتقال الشاعر من الجملة الفعلية الخبرية (وَكُنتَ مَعَ الصِّبا أَهدى سَبيلاً) إلى الجملة الاسمية الإنشائية (فَما لَكَ بَعدَ شَيبِكَ قَد نُكِستا؟)، انتقال من الهداية والرشد في الصغر، إلى استفسار عن الغواية والضلالة في الكبر، انتقال من الإخبار والتقرير إلى حاجة المرسل إلى إسهام المستقبِل الذي يتحول فيها من مستقبِل مجرد إلى طرف مشارك[4]، انتقال من الحركية الفعلية إلى الثبات الاسمي، وفي هذا الانتقال أيضاً إشارة إلى التحول الزمني الذي يرتسم في ثنائيات الماضي/الحاضر، الشباب/المشيب، التحول/الثبات، الأمام/الوراء، الزيادة/النقصان، ليصل إلى ثنائية التصادم الشاعر/الزمن. فيعيش الشاعر في جدلية الزمان بين الماضي والحاضر والمستقبل.

---

(١) إبراهيم، ملحم، الحب والموت في شعر بشار بن برد: ٦٧.

(٢) الإلبيري، ديوانه: ٣١.

(٣) القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة: ٢٥٠.

(٤) انظر: الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٣٥٠.

كما تظهر هذه الثنائية في قول الشاعر[1]: **(من الوافر)**

وَنــاداكَ الكِتــابُ فَلَــم تُجِبْــهُ وَنَهْنَهَــكَ الـمَــشيبُ فَــما انتَبَهْتــا

لَيَقــبُحُ بِــالفَتى فِعــلُ التَّــصابي وَأَقــبَحُ مِنــهُ شَــيخٌ قَــد تَفَتَّــى

يبرز للمتلقي أن الوعظ الديني منهل الشاعر في هذه الأبيات، وذلك لإثارة المتلقي وتحريك انفعاله بما يحمله من قداسة دينية.

يتجلى في هذه الثنائية تضاد لغوي بين فعلين أحدهما ماضٍ **(ناداكَ الكِتابُ)** والآخر بصيغة المضارع **(فَلَم تُجِبْهُ)**؛ نداء ودعوة إلى العمل الصالح في مقابل التجاهل والانقياد وراء الشهوات، وذلك لتحريك وجدان المتلقي. وهناك تضاد على مستوى المشاعر في **(نَهنَهَكَ الـمَشيبُ/فَما انتَبَهتا)** يبرز صورة إيحائية، تدل على أن الشيب لم يَعْظْهُ، ويمثل ثنائية الكف والزجر في مقابل الغفلة، فالشاعر يريد حض المخاطب ولومه وتقريعه؛ لأنه إذا "نزل المشيب ذهبت اللذات، ودنت أوقات الممات"[2]، ويحقق ثنائية الانفصال/الاتصال؛ انفصال عن الدنيا، وهو انفصال يحقق رؤيته الزهدية فيها، ويعمد إلى ترسيخ مبادئه وقيمه فيها. واتصال يحقق له السعادة الأخروية.

وتظهر هذه الثنائية الشباب/المشيب في صورة العجوز المتصابي في البيت الثاني، يبرزها التضاد اللغوي **(الفَتى/شَيخٌ)**، ويلجأ الشاعر إلى هذا التضاد لإبراز العظة والنصيحة في رفض سلوك هذا العجوز الذي سلك سلوك الفتيان، ومتمثلاً لقول الرسول (ﷺ): **"شر كهولكم من تشبه بشبابكم"**[3] الذي يدعو إلى الصبر عن الشهوات، والتحلي بالوقار.

---

(١) الإلبيري، ديوانه: ٣١.

(٢) عمر، د. أحمد مختار، اللغة واللون: ٢٠٨.

(٣) الطبراني، أبو القاسم سليمان بن أحمد، المعجم الأوسط، تحقيق طارق عوض الله محمد، وعبد المحسن إبراهيم الحسيني: ٦/٩٤. نص الحديث: "خير شبابكم من تشبه بكهولكم وشر كهولكم من تشبه بشبابكم".

وتتجلى ثنائية الشباب/المشيب أيضاً في التضاد اللوني بين الأسود (الشباب) والأبيض (المشيب)؛ لكون الشيب صورة حسية من صور اللون الأبيض؛ طرف تشكله القوة والفتوة، وطرف يشكله الضعف والهرم، ما يولد إيقاعاً نفسياً يوحي بدلالات اليأس والقنوط أكثر منه إيقاعاً موسيقياً، ويغدو اللون الأبيض رمز الصفاء والنقاء والتجلي رمزاً للضعف والوهن والكبر والإحساس باليأس، ويُشعِر بالكآبة والحزن. ويتجه التفكير حينها إلى الآخرة والجزاء الرباني.

وتسهم هذه الثنائيات في خلق المعنى وإبرازه للفت انتباه المتلقي وإثارة انفعاله، فضلاً عن دلالتها النفسية لدى الشاعر الذي يحاول إيصالها إلى لمتلقي بمشاعر الخوف والحرص ومواعظ النصح والإرشاد. ويحاول الشاعر أيضاً بهذه الثنائيات أن يكسر خمول الزهد، ويكون زاهداً فاعلاً.

٧- ثنائية الأنا/الآخر:

تشكل الأنا "الوحدة الدائمة التي تكمن وراء كل تغيير، والمركز الذي يتجاوز الزمن، ...، وهي تحدد نفسها من الداخل حينما تتجاوب تجاوباً فعالاً مع المؤثرات الخارجية كلها"(١)، وتبرز هذه الثنائية الأنا/الآخر في قول الشاعر(٢): (من الوافر)

وَلَمْ أَشرَبْ كُمَيّـــا أُمَّ دَفْـــرٍ ... وَأَنـتَ شَرِبْتَهـا حَتَّـى سَـكِرْتا
وَلَمْ أَحلُـلْ بِـوادٍ فيـهِ ظُلْـمٌ ... وَأَنـتَ حَلَلـتَ فيـهِ وَانْهَمَلْتـا
وَلَمْ أَنـشَأْ بِعَـصرٍ فيـهِ نَفـعٌ ... وَأَنـتَ نَـشَأتَ فيـهِ وَمـا انتَفَعْتـا

جعل الشاعر نفسه في هذه الأبيات مثالاً يحتذى، واتجه في خطابه الشعري إلى مقارنة الأنا بالآخر، مبرزاً التضاد الذي يفصح عن طرفي المجتمع. ويتساوى

(١) برديائف، نيقولاي، العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل عبد العزيز، راجعه علي أدهم: ١١٢.
(٢) الإلبيري، ديوانه: ٣١.

طرفا الثنائية في هذا الحوار الشعري الذي عمق الحالة الوجدانية، وكشف عن حال الشاعر النفسية لإطلاع المتلقي على وجهي المقارنة.

وتُظهر هذه الثنائية على مستوى الموضوع الصراع بين الإنسان والحياة، فحياة الإلبيري زاهدة، ورؤيته لها زهدية، ونظرته أدت إلى تنافر بينه وبين أفراد مجتمعه. ويتجلى التضاد في هذه الأبيات في طباق السلب الذي يعرفه البلاغيون بـ "أن يأتي المتكلم بجملتين أو كلمتين، إحداهما موجبة والأخرى منفية"(١)، ويظهر على مستوى اللغة على النحو الآتي:

الأنا		الآخر	
الفعل المضارع	الدلالة	الفعل الماضي	الدلالة
لَمْ أَشرَبْ	منع النفس من التلذذ بشهوات الدنيا.	شَرِبتَها	التمتع بملاذ الدنيا ومتعها
لَمْ أَحلُلْ	حفظ النفس وإبعادها عن الظلم والحرام	حَلَلتَ	اتباع الشهوات
لَمْ أَنشَأْ	الشقاء الذي عاناه في مجتمعه	نَشَأتَ	الحياة الرفيعة التي عاشها.

يوضح الجدول السابق التضاد في ثنائية الأنا/الآخر، لكون العلاقة بين خطاب الذات (الأنا) وخطاب الآخر علاقة يحكمها التضاد(٢)، وجمعُ الفعل المضارع والفعل الماضي تضادٌّ أيضاً، ودلالتهما تضاد. فضلاً عن التضاد على مستوى الجملة؛ إذ انتقل الشاعر من الجملة الفعلية في الأشطار الأُوَل (لَمْ أَشرَبْ، لَمْ أَحلُلْ، لَمْ أَنشَأْ) إلى جملة اسمية بدأها بضمير الخطاب (أنت) في الأشطار الثواني (وَأَنتَ شَرِبتَها، وَأَنتَ حَلَلتَ، وَأَنتَ نَشَأتَ)، ما يعني انتقالاً إلى الثبات الاسمي، والتأكيد بحتمية الفعل الماضي الزمنية. وتكمن حال الشاعر النفسية

(١) المصري، ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق د. حفني محمد شرف: ١١٤.

(٢) الديوب، د. سمر، الثنائيات الضدية: ٦.

وراء أسلوب التكرار؛ فتكرار حرف الجزم (لم) العمودي يدل على نزوع الأنا الذات الشاعرة نحو الماضي في تأكيد أفعاله واستقراره النفسي، في مقابل تكرار ضمير الخطاب (أنت) الذي يدل على تأكيد الخطاب للمخاطب، وتكرارهما أفاد تثبيت حقيقة الأنا في حفظ النفس والبعد عن الشهوات، في مقابل بيان حقيقة الآخر في التلذذ واتباع الشهوات، وأبان عن الفاصل بين الأنا والآخر. ناهيك عن دواعي التكرار النفسية "فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي"[1] في النظر إلى الحياة الباقية في المستقبل. بالإضافة إلى جرسه الإيقاعي الذي أثرى النص ولفت انتباه المتلقي. وهذه الثنائية المتضادة بين الأنا/الآخر، الشاعر /المجتمع، تخلق مساحة واسعة من التوتر، تزداد حدتها مع التكرار، لتصل إلى درجة من التصادم في ثنائية الخير/الشر. ويعمد الشاعر إلى تلك المقارنة ليصل إلى درجة كافية لإقناع المتلقي.

فضلاً عن تلك الأساليب، ظهرت فنية خياله في ترميز الدنيا بتعبير فني شديد الإيحاء (أم دفر)[2] الذي حمل دلالات نفسية عكست مكنون صدر الشاعر منها؛ لعلمه بغدرها ووعيه بذلك. وترميزه لها بـ (أم دفر) "سبٌّ لها وتوضيع منها"[3]؛ "لأنها تدفر أهلها"[4]، فهي برؤيته فاسدة ومنتنة[5].

وتُظهر هذه المتضادات داخل هذه الثنائية براعة الشاعر اللغوية وقدرته على التلاعب باللغة، إذ تتعانق ألوان الجناس والتكرار والطباق، وتولد الإيقاع الداخلي،

---

(١) السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث: ١٧٢.

(٢) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم: ٢٥٧.

(٣) ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار: ٢/١٦٨.

(٤) الزمخشري، محمود بن عمر، الفائق في غريب الحديث، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم: ١/٤٣١.

(٥) الفراهيدي، الخليل بن أحمد، العين، تحقيق د. مهدي المخزومي، ود. إبراهيم السامرائي: ٨/ ٢٦.

فيلفت هذا التركيز اللغوي انتباه المتلقي إلى تجربته، ويثير انفعاله. فضلاً عن تأكيد المعنى وتنمية دلالته، ناهيك عن صوره النفسية الإيحائية. واللعب باللغة هنا ليس مبنيًّا على مفهوم قدحي كما رأى د. محمد مفتاح، لكنه لعب يدخل في صميم العملية الشعرية، ويمثل جوهر العمل الأدبي، مؤدياً دور الإقناع، فضلاً عن وظيفته الجمالية إلى جانب العناصر الأخرى(١). ويرى جاكبسون أنَّ جوهر الشعر الأصيل يتمثل في تلك الرجوعات المتكررة(٢)، وهذا ما يشكل الخصوصية الشعرية.

ويفضي هذا التضاد أيضاً إلى ثنائية الرفض/الاستسلام، إذ تشير الأشطار الأُول إلى رفض الواقع ومحاولة الخروج منه، وتشير الثلاث الأُخر إلى الاستسلام له، ونرى أيضاً اجتماع العقل والإرادة في مقابل اجتماع الهوى والنفس، وفي اجتماعهما تضاد وتناقض، فتتشكل ثنائية ضدية تصادمية الإرادة/الهوى. وهذا يبرز أن "قانون التضاد أحد قوانين التداعي والتقابل"(٣). كما استغل الشاعر عنصر المقابلة على مستوى المكان في البيت الثاني (وَلَمَ أَحلُل بِوادٍ فيهِ ظُلمٌ، وَأَنتَ حَلَلتَ فيهِ)، ومستوى الزمان في البيت الثالث (وَلَمَ أَنشَأ بِعَصرٍ فيه نفعٌ، وَأَنتَ نَشَأتَ فيهِ)، ما ولد المفارقة المكانية والزمانية، وأثار الانفعال تجاههما. فالشاعر يشعر بالأنس والسعادة الإنسانية في مكانه وزمانه، ويحاول أن يُشعر المتلقي بهما. وتركيز الشاعر في الثنائيات على الكلمة نفسها، مع التضاد الزمني، يشكل تضاداً على مستوى المشاعر، وهذا كفيل بدفع الذات الشاعرة إلى التوتر نتيجة التصادم بينه وبين المجتمع. فزهد الإلبيري ليس انكفاء إلى الوراء، ولكنه زهد فاعل دعوي.

٨- ثنائية الفضيلة/الرذيلة:

تبرز هذه الثنائية في قول الشاعر(٤): (من الوافر)

---

(١) انظر: مفتاح، د. محمد، تحليل الخطاب الشعري: ٣٩-٤١.

(٢) انظر: تودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة: ٦٤.

(٣) صليبا، د. جميل، المعجم الفلسفي: ١/ ٢٨٥.

(٤) الإلبيري، ديوانه: ٣٣.

فَـلا تَـرْضَ الـمَعايِبَ فَهْـيَ عـارٌ عَظـيمٌ يُـورِثُ الإِنـسانَ مَقْتـا
وَتَهـوي بِالوَجيـهِ مِـنَ الثُّرَيَّـا وَتُبْدِلُـهُ مَكـانَ الفَـوْقِ تَحْتـا
كَـما الطَّاعـاتُ تَنعَلُـكَ الـدَّراري وَتَجعَلُـكَ القَريـبَ وَإِن بَعُـدْتا

يسلك الشاعر المنهج الدعوي، فينصح ويعظ ويرشد، ويرغب أن يكون فاعلاً في مجتمعه، لا منكفئاً على نفسه، فيسرد معايب الإنسان المقصر بثنائيات ضدية تبرز المفارقة بين الفضيلة والرذيلة.

وهذه الثنائية الفضيلة/الرذيلة، المحاسن/المساوئ، الخير/الشر، العلو السامق/الحضيض الهابط، ثنائية ضدية تصادمية، تظهر في التضاد اللغوي ودلالته وفق الجدول الآتي:

الفضيلة		الرذيلة	
الطرف الأول	الدلالة	الطرف الثاني	الدلالة
الثُّرَيَّا	العلو والسمو والرفعة	تَهوي	قلة القدر والقيمة
الفَوْق	الدرجة العالية والرفيعة	تَحتا	فقدان الهيبة والاحترام
القَريبَ	القرب من الله والناس	بَعُدتا	البعد عن الله والناس

تحث دلالات هذه الثنائية على التحلي بمكارم الفضائل، فقد أبان الشاعر فيها عن مفهوم الرفض للمعايب في مقابل التحلي بالمحاسن والأخلاق والفضائل، وعمل على ترسيخ قيم زهده ومبادئه.

الخاتمة

رصد الإلبيري واقعه ضمن عالم من الأضداد، وأعاد تشكيله ضمن مجموعة جدلية متعددة من الثنائيات الضدية ظاهرة الطرف أو مضمرة الطرف الآخر. وتم رصد النتائج الآتية:

- كشفت هذه الثنائيات الضدية عن البنية الغائبة في الثنائية، وجعلتها بنية فاعلة فيها.

- أبانت هذه الثنائيات عن ملامح الشاعر النفسية، وأبرزت ذاته الواعية، وكشفت عن رؤيته الزهدية، وأضفت مزيداً من الحيوية والحركة على بنية النص، وشكلت وظيفة جمالية في نقد الآخر.
- أظهرت الثنائيات جدلية الحياة التي يعيشها الشاعر، وشكلت مساحة من التوتر بين الأطراف المتضادة، وولَّدت شعوراً من القلق والاضطراب.
- أبرزت هذه الثنائيات رؤية الشاعر الإدراكية للزمن الذي شكل عاملاً مهماً في خطابه الشعري، فاتخذه وسيلة للفت انتباه المتلقي، وإثارة انفعاله تجاه موضوعات الحياة.
- أظهرت الثنائيات أن رؤيا الشاعر لا تنكفئ نحو الماضي، ولكنه يقرأ الحاضر، وينظر إلى المستقبل، ويرغب أن يكون زهده فاعلاً.
- ولدت الثنائيات إيقاعاً نفسياً فضلاً عن إيقاعها الموسيقي، عمل على إشباع التوقع لدى المتلقي.
- خلت لغة الشاعر من متع الحياة، فتوافقت لغته ونبرته الزهدية.
- ليست الثنائيات الضدية مبنية على التصادم دوماً؛ فبعضها شكل ثنائية ضدية تكاملية، وبعضها الآخر شكل ثنائيات ضدية تصادمية.
- تسم هذه الثنائيات النص بالحركية والانفتاح على تأويلات متعددة. وتسهم في نمو الشعر الوعظي والنصحي، وتوليد دلالته.

الفصل الثاني

صُورَةُ الحَرْبِ

في شعر أبي إسحاقَ الإلبيريّ الأندَلُسيّ

تمهيد

أهمية الصورة

صورة الحرب وأنواعها

الخاتمة

الفصل الثاني

صُورَةُ الحَرب

في شِعرِ أَبي إِسحاقَ الإِلبيريّ الأَندَلُسيّ

تمهيد

تعد صورة الحرب من مظاهر التجديد في شعر أبي إسحاق الإلبيري الذي وظفها في إبراز معانيه الزهدية وترسيخها؛ كونها تعمل على استدعاء صور الحروب والمعارك في ذهن المتلقي، وتثير الخوف والرعب في نفسه، فتشد انتباهه وتلفته، وتنطبع في عقله وتستقر في أعماق نفسه.

وتبرز جمالية هذه الصورة بالنفاذ إلى أعماقها وسبر أغوارها، وقراءة ما وراء ألفاظها الحربية، ومعرفة جوانبها برصد حركاتها وألوانها وظلالها، وشحنات انفعال تراكيبها ودوالها اللغوية.

وتحمل صورة الحرب التنبيه والتحذير والتخويف والترهيب لهؤلاء الذين انغمسوا في دنياهم وجروا مع الجهال وراء شهواتهم. وقد لجأ إليها الإلبيري لإيصال مفهوماته عن الدنيا والمشيب والقبر والآخرة، ونقل جَيَشَان عواطفه وأحاسيسه، وتمثيل رؤية إنسانية للتأثير في نفسية المتلقي، وتجعله يحس ويتمثل ويتعظ. وجاءت هذه الصورة وارفة الظلال؛ تارة بظلال دلالتها التي تلقيها في الخيال، وتارة بجرسها الذي تلقيه في الأذن، وتارة أخرى بإشعاع تراكيبها ودوالها اللغوية.

وربما ساعدت أحداث الأندلس على تشكلها، وأسهمت في اصطفاء ألفاظها. فجاء لبوسها الحربي محققاً هدف الإلبيري وغايته.

أهمية الصورة

تعد الصورة من أهم المكونات في النسيج الشعري؛ لما لها من أهمية كبيرة في التوضيح والإبانة والتأثير، وهي وسيلة الشاعر إلى نقل أفكاره ومعانيه وأحاسيسه إلى متلقيه.

ومهما "تغيرت مصطلحات الشعر وأنماطه، تبقَى الصورة وساطة التعبير فيه، وأداته الرئيسة، تفرق عصراً من عصر، وتياراً من تيار، وشاعراً من شاعر، وتُظْهِرُ أصالة الشاعر، وتدلُّ على قيمة فنه، وترمز إلى عبقريته وشخصيته، بل وتحمل خصوصيته وفرديته، لأنها الأداة الوحيدة التي ينقل بها تجربته ولا يمكن للشاعر أن يستعيرها من سواه"(١).

وقديماً عَدَّ الجاحظ الشعر جنساً من التصوير(٢)، ووجد في الصورة معيار السبق والتنافس بين الشعراء. ورأى الجرجاني أن الصورة قادرة على التأليف بين الأشياء المتباعدة والمتغايرة والربط بينها(٣).

ورأى مصطفى ناصف أن "الصورة منهج - فوق المنطق - لبيان حقيقة الأشياء"(٤)، وأكدت النظريات النقدية المعاصرة "الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطاً تخيلياً"(٥). ما يدل عل أهمية الصورة وتأثيرها في المتلقي.

ويتحقق تأثير الصورة الأكمل في المتلقي إذا اشتملت على النظم الدقيق، والتأليف المحكم والخيال الرحب الطليق، والعبارة الموسيقية الموحية(٦)، فتسهم

---

(١) اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية: ٤٠.

(٢) انظر: الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، حققه وشرحه عبد السلام هارون: ٣/ ١٣٢.

(٣) انظر: الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر: ١٤٨.

(٤) ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية: ٨.

(٥) عصفور، د. جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ٧.

(٦) انظر: عبد التواب، د. صلاح الدين، الصورة الأدبية في القرآن الكريم: ٢٨.

هذه الأركان مجتمعة في التقديم والتمثيل الحسي للمعنى، وإثارة صور بصرية في ذهن المتلقي، ما يحقق إبلاغية الصورة.

وقد وجد الإلبيري في صورة الحرب صورة للواقع بطريقة غير مباشرة، فاستعان بها لخدمة رؤيته الشعرية، وتحقيق غايته، والتأثير في المتلقي؛ كون "الصورة حمَّالة دلالات مفتوحة، تولّد من المعنى المباشر للَّفظة دلالات، تخلق الارتباطات فيما بينها دلالات جديدة وأبعاداً رمزية لا تُطال إلا بالتأويل؛ لأنها ليست محاكاة للظاهر ولا تمثيلاً له"[1].

صورة الحرب وأنواعها:

لم تعكس صورة الحرب عند أبي إسحاق الإلبيري مشاهد ساحات الوغى والمعارك، وإنما رسمت أحداث صراع نفسي داخلي، تمثل في صراع المادة والروح، وعكس اتجاهه الزهدي الذي تمثل في شنه حرباً شعواء على الدنيا وشهواتها، وجاء معظمه في صورة الجهاد الأكبر الذي نبه عليه الرسول (ﷺ).

وتنتمي هذه الصورة إلى عدة عوالم، فهي تتشكل من عالم اللفظ الحربي الذي يصوره عالم الإلبيري الدنيوي، ليصل به إلى عالم الوجدان الذي يحقق عالم الإلبيري الزهدي.

ومن هنا تعكس صور الحرب شخصية الإلبيري وسماته العقلية والنفسية واتجاهه الديني، وتدل على "ارتباط الشكل الأدبي بالبنى الاجتماعية والاقتصادية"[2] والأوضاع السياسية السائدة في المجتمع؛ فقد عاش الإلبيري في زمن تعج فيه الفتن والفوضى والاضطرابات السياسية، الأمر الذي أدى إلى تردي الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية.

---

(١) عوض، د. ريتا، بنية القصيدة الجاهلية -الصورة الشعرية لدى امرئ القيس: ١٩٨.

(٢) فضل، د. صلاح، قراءة الصورة وصور القراءة: ٢٩.

وفضلاً عن ذلك وجد الإلبيري في صور الحرب مرتعاً لأخيلته، فاستوحى منها ما يسهم في إيضاح معانيه وإبانتها، معتمداً أفق التوقع لدى المتلقي؛ لكونها أشد وقعاً في النفس لصلتها بساحة الضرب والطعن.

وتبرز في صوره الحربية ظاهرة الثنائيات الضدية، وتشكل ثنائية الحياة الفانية والباقية، الثنائية الجوهرية في شعره. وتَظْهَرُ في هذه الثنائيات دلالتان؛ انفعالية تبرز في اللغة التعبيرية المحذرة من الدنيا والمشيب، وتحث على التزود ليوم المعاد. وواقعية تتمثل بصور الحروب والمعارك، ولها أثر عميق في وجدان المتلقي الذي هو غاية كل عمل أدبي.

وتنوعت صور الحرب في شعره، فجاءت في صورة العلم والدنيا والمشيب والموت والقبر، وانفردت واحدة بصورة المعارك الحقيقية.

وقد جاءت صورة الحرب في معرض العلم في قوله[1]: (من الوافر)

هُـوَ العـضبُ الـمُهنَّدُ لـيس يَنْبُـو تُـصِيبُ بـهِ مَقاتِـلَ مَـنْ ضَرَبْتـا

في هذا البيت لا يتحدث الشاعر عن الحروب والمعارك، ولا يصف الفوارس والأخيلة، ولا تقارع الأسنة والصوارم. وإنما يبين منزلة العلم وحلاوته، ويظهر فضله ومكانته بأن رتبته أعلى الرتب، كما يظهر في قوله:

إلى عِلـــمِ تَكـــونُ بِـــهِ إمامـــاً مُطاعـــاً إن نَهَيْـــتَ وَإن أَمَرْتـــا
وَتَجلـو مَـا بِعَينِـكَ مِـن عَـشَاها وَتَهَـــديكَ الـــسَّبيلَ إذا ضَـــلَلْتا
وَتَحمِـــلُ مِنـــهُ في نادِيـــكَ تاجـــاً وَيَكـــسُوكَ الجَـــمالَ إذا اغتَرَبْتـــا
يَنالُـــكَ نَفعُـــهُ مـــا دُمْـــتَ حَيّـــاً وَيَبقى ذُخـــــــرُهُ لَكَ إن ذَهَبْتا

يتنوع أسلوب الشاعر الخبري في البيت السابق بين التركيب الاسمي والتركيب الفعلي؛ إذ وجد الشاعر في الجملة الاسمية مكانة العلم وفضله، ودوام هذه

(١) الإلبيري، ديوانه: ٢٥.

الصورة وسموها، فأخبر عن ذلك بجملة اسمية (هو العضب المهند) كون "الإخبار بالاسم يقتضي الثبوت والاستمرار على نحو ما"[1]، ونفى الفعل المضارع (ينبو) بـ (ليس)؛ ليؤكد كلامه، ويدل على قوة سلاح العلم وهيمنته. وأفصح بالتركيب الفعلي (تصيب به ...) عن فضل العلم وسمو منزلته في المجتمع وسيادته في كل مكان وزمان، كون الإخبار بالفعل "يقتضي التجدد والحدوث آناً بعد آن"[2].

وهذه الصورة الماثلة بالألفاظ (العضب، المهند، ليس ينبو، تُصِيب، مقاتل، ضربت) مبنية على التماثل بين حال السيف وحال العلم في مواجهة التحديات والصعوبات؛ إذ تعكس صورة اللمعان والبريق التي تحدثها السيوف وسط سواد غبار المعركة وظلامها، صورة العلم ونوره في ظلام الجهل، فكما يخوّف السيف أعداءه ويذلهم ويرفع قدر أصحابه، يعز العلم أهله ويرفعهم منازل ودرجات، ويحقق الأهداف والغايات بإيراد الأدلة وقتل الباطل. ولكون النفس تميل إلى صور السيف وأحاديثه لجأ الشاعر إليها لتكون أبلغَ تأثيراً في وجدان المتلقي.

وتكمن بلاغة هذه الصورة في إخراجها الحسي الملموس المرئي المدرك بالأبصار؛ فقد نقل التمثيل صورة العلم من العقل إلى الإحساس وأكسبها ظلالاً إيحائية، أكدت أهمية العلم ومنزلته.

وأوحت صور السيف والضرب والإصابة بمعركة دامية، ما نمَّ على صورة حرب حافلة بالحركة والصوت والإنارة. وعكس بريق السيف ولمعانه نور العلم الساطع الذي يشق غياهب الجهل والتخلف.

وقد توسل الشاعر بصائتٍ طويلة في القافية (ضربتا) لجعل صورته أكثر إبلاغاً، فقد جاء حرف التاء مشبعاً بحرف المد الألف، رغبة منه في إثراء البنية الإيقاعية للنص، ورفع درجة الوضوح السمعي، من أجل التأثير في وجدان المتلقي.

---

(١) خليل، أحمد، المدخل إلى دراسة البلاغة العربية: ١٨٢.

(٢) المرجع نفسه: ١٨٢.

ويظهر أثر الحرب وأدواتها في تشكيل صورته واضحاً في معرض حديثه عن الدنيا، منها قوله[1]: (من الكامل)

قالَت: أَغَرَّكَ مِن جَناحِكَ طولُهُ ... وَكَأَنْ بِهِ قَد قُصَّ في أَشْراكي
تَاللهِ ما في الأَرضِ مَوضِعُ راحَةٍ ... إِلّا وَقَد نُصِبَتْ عَلَيهِ شِباكي
طِرْ كَيفَ شِئتَ فَأَنتَ فيها واقِعٌ ... عانٍ بِها لا يُرتَجى لِفَكاكِ
مَن كانَ يَصرَعُ قِرنَهُ في مَعرَكٍ ... فَعَلَيَّ صَرعَتُهُ بِغَيرِ عِراكِ
ما أَعرِفُ العَضبَ الصَّقيلَ وَلا القَنا ... وَلَقَد بَطَشتُ بِذي السِّلاحِ الشَّاكي
كَم ضَيغَمٍ عَفَّرتُهُ بِعَرينِهِ ... وَلَكَم فَتَكْتُ بِأَفتَكِ الفُتَّاكِ
فَأَجَبتُها مُتَعَجِّباً مِن غَدرِها: ... أَجزَيتِ بِالبَغضاءِ مَن يَهواكِ؟
لَأَجَلْتُ عَيني في بَنيكِ فَكُلُّهُم ... أَسراكِ أَو جَرحاكِ أَو صَرعاكِ

يشكل الحوار محوراً أساسياً في هذا المشهد الشعري، ويتنوع بين الخبر والإنشاء؛ إذ يخبرنا الشاعر عن غدر الدنيا وخداعها على لسانها (قالَت: أَغَرَّكَ ...)، فيذكر القسم (تالله) ليبرز هيمنتها، ويعزز مكانتها، ثم يردف بأسلوبين: نفي واستثناء، أفادا معنى الحصر الذي حمل دلالة القوة والهيمنة، وأكده بالتحقيق في قوله: (وَقَد نُصِبَتْ عَلَيهِ شِباكي)، وعكس أسلوب الاستفهام في قوله: (طِرْ كَيفَ شِئتَ؟) معنى الإباحة، والمبالغة بالتصرف، وحرية الاختيار، فجاء رد الدنيا على ذلك سريعاً وقاطعاً الشك (فَأَنتَ فيها واقِعٌ)، وقدم الجار والمجرور (فيها) لبيان قوتها من ناحية، ومصير المغرور بها من ناحية أخرى. وأكد الإلبيري أسلوب نفيه المكرر (ما أَعرِفُ العَضبَ الصَّقيلَ وَلا القَنا)، (ما، لا) بـ (لقد)؛ لتوكيد قوتها وبيان عظمة جبروتها. ولم يرد الإلبيري أيضاً معرفة العدد وكميته في استفهامه (كَم ضَيغَمٍ عَفَّرتُهُ بِعَرينِهِ)، وإنما كان مقصده الدلالي الوعيد والتنبيه لأخذ الحيطة والحذر من الدنيا، والتأمل في أفعالها، وكرره

(١) الإلبيري، ديوانه: ٤١.

مزيداً باللام (وَلَكَم فتكْتُ بِأَفتَكِ الفُتَّاكِ؟) لقصد التوكيد، وجاء بالأسئلة عن الماضي لأخذ العبر والموعظة. وجاءت إجابة الشاعر في قوله: (فَأَجَبتُها ... أَجزَيتِ بِالبَغضاءِ مَن يَهواكِ؟) مستنكراً عملها ومتعجباً من هؤلاء الذين غرَّتهم، وجروا وراء شهواتهم وملذاتهم، ووصل إلى رؤية شاملة ومؤكدة (فَكُلُّهُم أَسراكِ أَو جَرحاكِ أَو صَرعاكِ)، أن لا مناص من نجاة متبعها.

وتكمن جمالية هذه الصورة في الغرابة الناتجة من هذا البعد بين المعنوي والمحسوس من ناحية، وألفاظ الصورة وطبيعة حياة هذا الشاعر الزاهد من ناحية أخرى. وتتجلى وظيفتها في التزيين والتشويه[1]، إذ يشوه الإلبيري صورة الدنيا، ويصور بطشها وغدرها للتنفير منها والزهد فيها.

ويتّخذ الإلبيري هذه الصورة منهجاً لبيان حقيقة الدنيا والآخرة، ورسم اتجاهه الزهدي وإظهاره، فيصف حقيقة الصراع بين الإنسان والدنيا، ويقدم عرضاً تمثيلياً حربياً يعتمد إبراز المشاهد جلية أمام الناظر والمتخيل بالاتكاء على مقوّمَي الصورة الأساسية: الخيال واللغة، لكون الأسلوب الشعري "يقوم على نوع من الانحراف عما هو عادي أو مألوف، ما يكسب المادة اللغوية فعالية تكسر سكونية البناء النحوي والدلالي في نسقه الثابت ونظامه الرتيب ودلالته الحرفية، وذلك باستغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة"[2].

ويسمع في هذا النص صوتان؛ صوت الشاعر، وصوت الدنيا، إذْ يدخل الشاعر في حوار متخيل بينه وبين الدنيا الخادعة الغرور، وهو حوار واعظ، أنشأه الشاعر بقوة التشخيص الذي أضفاه على الدنيا بغية التأثير في عواطف المتلقي وإقناعه برؤيته الزهدية.

---

(١) انظر: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، المجلد ٢، ج٤: ٨٠-٨٢.

(٢) حمدان، د. ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبدالله فرهود: ٢٤٤.

ويصور الإلبيري في هذه الأبيات سلاح الدنيا وجنودها المتربصة في كل مكان، ويظهر مقدرتها وغلبتها، ويصور معارك كرّ وفرّ لا هوادة فيها ولا هدنة، يُهْزَم الإنسان فيها شر هزيمة، ويتضح ذلك في أسلوب الشاعر الاستفهامي على لسان الدنيا: **(كَم ضَيغَمٍ عَفَّرتُهُ بِعَرينِهِ)، (ولكَم فَتكْتُ بِأَفْتَكِ الفُتَّاكِ)**.

وتتجلى أهمية هذه الصورة في مضمونها الذي يحمل التهديد والوعيد الذي كان هدفاً رئيساً لصورته لهؤلاء الذين تركوا الآخرة وراء ظهورهم، وخاضوا في أوهام الدنيا ومشوا في ركبانها، فينفِّر الإلبيري من الدنيا، ويدعو إلى اليقظة منها، وينصح الناس، ويحذرهم من غوائلها، ويعكس في صورته نفسية المعاني من خداعها.

وتبرز أهميتها أيضاً في تقديم المعاني للمتلقي في صور حسية، وإضفاء الحياة الواقعية على الأشياء الذهنية المجردة، فيشخص الإلبيري الدنيا في صورة محارب عتيد، ويخلع عليها الحياة والانفعالات، ويمنحها عواطف آدمية وخلجات إنسانية، ويلبسها أحاسيسه ومشاعره وذلك لإدراك الصورة وفهمها. ويثير فيها الحيوية والحركة التي تنتج من الأفعال التي يوردها الشاعر سواء الماضية والمضارعة أو الأمر، أو المشاهد البصرية والسمعية، ومن صورة المعركة وأدواتها وألفاظها؛ فـالتركيب **(نصب الشباك)** يدل على الحيلة والمكر والخداع والحرب، والألفاظ **(طر** كيف شئت، واقع**)** يدل على الطيران والهبوط، وكذلك مفهوم **(عان، فكاك)** يتصل اتصالاً وثيقاً بالحرب، وأيضاً مفهوم **(يعرك، معرك)** يدل على احتدام المعارك وضراوتها. وهذه المفردات الحربية جميعها تدل على هيمنة الدنيا على الإنسان واستيلائها عليه، حتى يصعب الفكاك منها، فهو يصور نفسه أسيراً لديها.

ونلحظ مقدرة الشاعر على التصوير في رصد غبار المعركة بقوله: **(عَفَّرتُهُ بِعَرِينِهِ)** التي تظهر جزئيات الصورة. وتتبدى صورته الزمنية في التركيب الفعلي الذي ارتبط بدلالة الحدث المرتبطة بالفاعل والزمان والمكان، وتضمن معنى التحقق في الفعل الماضي والتجدد في المضارع، فضلاً عن إسهام هذه الصورة الزمنية في إضفاء الحيوية والحركة في الصورة.

وهذه المشاهد الحربية ذات المغزى الزهدي تكسب الصورة قوة في الإيضاح وجمالية في التصوير، وتثير دهشة المتلقي.

وتظهر في هذه الزهدية ثنائيات ضدية، في قوله: (طر، واقع)، (عان، فكاك)، (البغضاء، يهواك)، يتحقق فيها المحسّن البديعي الطباق الذي يتمكن من سياقه، ويعطي قيمة بنائية للشعر. فيسهم في إيضاح المعنى وإبراز المشاعر وإثارة الخيال، بإظهار الضد بين الأشياء. وهذه الثنائيات تمثل نموذجاً من المقابلة النفسية التي تصور عراك الإنسان والدنيا.

ويهدف الإلبيري من تعداد جوانب صورة الحرب وذكر تفصيلاتها، والثنائيات الضدية، والصورة البصرية والزمنية، والحوار المتخيل، إلى تحريك وجدان المتلقي للتأثر بانفعالاته وأحاسيسه، ورفع درجة التوقع عنده.

ويدرك الشاعر أنه مهما عظم شأن الدنيا، فهزيمتها بإنابة صادقة إلى الله تطلق على صدرها، يتحقق فيها مقومات الخضوع لله والخشوع في عبادته، واتباع أوامره واجتناب نواهيه. ويظهر ذلك في صورة خيالية مستوحاة من صور الحرب وأدواتها، كما في قوله[1]: (من الكامل)

وَهَزَمتُ جَحفَلَ غَيِّها بِإِنابَةٍ ... وَسَلَلْتُ مِن نَدَمٍ عَلَيها مُرهَفا

وَهَجَرتُ دُنيا لَم تَزَل غَدَّارَةً ... بِمُؤَمِّليها المُحضِنَ لَها الوَفا

سَحَقَتْهُمُ وَدِيارَهُمْ سَحْقَ الرَّحا ... فَعَلَيهِمُ وَعَلى دِيارِهُم العَفا

يقدم الإلبيري صورة حربية اللفظ، زهدية المعنى، مضمرة التنبيه والتحذير، موجهة النصح والتوجيه، ومتبعاً طريقة الرسل بأنه ناصح أمين، ويوظفها للوصول إلى مفهومه الزهدي.

---

(١) الإلبيري، ديوانه: ٥٢.

ويحمل أسلوبه الخبري دلالة اليقظة والتنبيه والبعد عن الغفلة؛ إذ يكشف التركيب الفعلي عن مجموعة من الأسباب والنتائج، فقد هزم الشاعر جحفل غيّ الدنيا نتيجة للإنابة، وسل المرهف عليها نتيجة للندم، وهجرها لغدرها. لذلك يخوِّف من دنيا غدارة، ويحذِّر من يركن إليها، فيشخصها - متخيلاً إياها - بصورة الجيش الجرار، التي تعكس حالته النفسية القلقة، وشعوره حيالها.

وتكمن أهميتها في تحريك وجدان المتلقي لتحقيق استجابة نفسية، تظهر بالتنفير من الدنيا ومباهجها ومفاتنها.

وإذا استحضرنا الجوانب الحسية للصورة البصرية السمعية وظلالها الإيحائية، تمثَّل لنا المشهد نابضاً بالحركة والصخب؛ فلفظ (هَزَمْتُ)، يدل على الانتصار الساحق وما يرافقه من فرح وابتهاج، ولفظ (سَلَلْتُ)، يدل على حركة السيوف وصليلها، ولفظ (هَجَرْتُ)، يمثل حركة الذهاب والمغادرة والهجرة. وهذه المشاهد من صور الحرب التي تصور القتال والحروب، وتدل على ضراوة المعارك فيها وشراستها، تصور عالماً معنوياً، يتحقق فيه عالم الإلبيري الزاهد.

وتظهر الحرب رافداً من روافد خيال الإلبيري في معرض وصف الظالم المتجبر في قوله[1]: (من السريع)

يـا رُبَّ جَبَّـارٍ شَـديدِ القُـوى أَصَـابَـهُ سَهمٌ مِنَ اللهِ
فَأَنفـذَ المقتَـلَ منـهُ وكـمْ أصـمَتْ وتُـصْمي أسـهمُ اللهِ
وغالَـهُ الـدَّهرُ ولم تُغنِـهِ أَنْـصارهُ شـيئاً مـنَ اللهِ

يتنوع أسلوب الشاعر بين الخبري والإنشائي، ويحمل كلاهما الخط الدلالي نفسه في إفادة العظة والعبرة والتنبيه، فقد حمل الأسلوب الخبري دلالة العظة إلى جانب الإخبار في قوله: (وغالَهُ الدَّهرُ ولم تُغنِهِ أَنْصارهُ شيئاً منَ اللهِ)، وقلب حرف

(١) الإلبيري، ديوانه: ٧٦.

الجزم الزمن الحاضر إلى الماضي في (لَمْ تُغْنِهِ)، ولم يكن مقصد الشاعر من استفهامه (كَمْ أَصْمَتْ وَتُصْمِي أَسْهمُ الله)، الدلالة على الكثرة فقط، وإنما لأخذ العبرة والعظة والتأمل في الفعل الماضي (أصمت)، وبيان تجدد هذه الصورة واستمراريتها في المضارع (تصمي). هذه الأمور مجتمعة تعكس الضعف الذي تُعانيهِ النفس الإنسانية.

ويوظف الإلبيري هذه الصورة في وصف الجبار العنيد الشديد الظالم الذي اغتر وفرط في أمر دينه، ورأى في قوته بأساً شديداً. ويستدعي لهذا الوصف ألفاظاً حربية، تظهر في قوله: (شديد القوى، أصابه، سهم، المقتل، أنفذ، أصمت، أسهم، أنصاره)، وتنتمي هذه الكلمات إلى معجم الحروب والمعارك، وتفوح منها رائحة الحرب والضرب والطعن، ولها سمات القوة والبطش التي تصور ذلك الجبار العنيد.

وتظهر بلاغة هذه الصورة في التحذير من حمل النفس على الغرور مع الشعور بما فيها من الضعف والعجز. ويهدف من توظيفها تبيان مآل هؤلاء الظلمة المتكبرين والتأثير في وجدان متلقيه وتحريك استجاباتهم. ويرى الشاعر أن الله سيأخذ ذلك الجبار أخذ عزيز مقتدر، كما أخذ من قبله كل جبار عنيد.

وجاءت صورة الحرب في معرض المشيب، من ذلك قوله[1]: (من الوافر)

وَكَمْ عايَنْتَ خَيْطَ الصُّبْحِ يَجْلُو سَوادَ اللَّيلِ كالسَّيفِ الصَّقيلِ

يحمل أسلوب الشاعر بـ (كم) الخبرية مقروناً بالتشبيه دلالة القوة لفظاً وفعلاً، ويوظفه الإلبيري في تشبيه غزو الشيب وجلاء السواد عن الشعر الذي يظهر بلمعان السيف الصقيل. وهذا التوظيف مبني على المقارنة بين مشهدين؛ مشهد القوة والفتوة والشباب الذي يمثله سواد الليل، ومشهد الشيخوخة وتقدم العمر الذي يمثله خيط الصبح. ومبني على التماثل في صورة الرعب التي يثيرها غزو الشيب في الرأس، ولمعان السيف في المعركة، لإظهار نوع من العذاب

(١) الإلبيري، ديوانه: ١٠٦.

النفسي والصراع الداخلي الذي تولده الثنائية الضدية (الصبح، الليل) التي توحي بالتحول من الشباب إلى المشيب.

وهذه الصورة يعيها المتلقي بالمثير اللوني، الذي يكسب الصورة أبعاداً جمالية ودلالية، تمنح الصورة طاقة تعبيرية، وتعمل على إثراء الشعر، وتعطيه قيمة فنية؛ لكونه "يمتلك فاعلية بصرية تخاطب الوجدان والشعور، وهو بهذا يتحول إلى مؤشر أو دالّ حين يوضع ضمن سياق لغوي، وهذا يمتلك دلالة في إطار بناء الجملة الشعرية"[1]. فلمعان السيف يماثل خيط الصبح، والصباح الذي يحمل دائماً إيحاءات إيجابية، هو عند الشاعر نذير شؤم يومي إلى إيحاءات سلبية ذات دلالة زمنية في بزوغ الشيب، وتحول الشباب إلى المشيب وتقدم العمر، فهو ينذر بالأفول وانهيار القوى وخَوَرِها واقتراب الأجل. وتشير صورة سواد الليل إلى صورة الشباب الذي يوحي بصورة القوة والشجاعة.

وتتجلى بلاغة هذه الصورة باللون الأبيض الذي تشعه في خيط الصبح، واللون الأسود الذي يظهر في سواد الليل، والزمن الذي تشير إليه، فتثير الانتباه، وتجلب الأسماع، وتؤثر في وجدان المتلقي، لأنها تعبر عن رؤية نفسية قلقة تلقي بظلالها على نفسية الشاعر التي ينقلها إلى المتلقي؛ ليشاطره أحاسيسه ووجدانه. فالشاعر يريد أن يطبع في وجدان المتلقي وفكره صورة واضحة مما انطبع في نفسه[2].

وتظهر صورة الحرب وأدواتها واضحة في معرض حديثه عن دنو الأجل في قوله[3]: (من الوافر)

---

(١) ربابعة، موسى، جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، جرش للبحوث والدراسات، ع٢، م٢، ١٩٩٧م: ١١.

(٢) انظر: هلال، د. محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث: ٤٢١.

(٣) الإلبيري، ديوانه: ٤٩.

وَقَـد نَـشَرَ الزَّمـانُ لِـواءَ شَـيبي لِيَطـويَني وَيَـسلُبَني وِشَـاحي
وَقَـد سَـلَّ الحِـمامُ عَـلَيَّ نَـصْلاً سَـيَقتُلُني وَإِنْ شَـاكَت سِـلاحي
وَيَحمِلُنـي إِلى الأَجـداثِ صَـحبي إِلى ضِـيقٍ هُنـاكَ أَو انفِساحِ

ففي حديث الشيب نعي للنفس، وفي حلوله نذير بالأفول، وهي صورة تسبر أغوار الشاعر، وتعبر عن صراعه الداخلي وقلقه إزاء المشيب الذي يوحي بتقدم العمر ودنو الأجل.

ويشكل أسلوب الشاعر الخبري المؤكد بـ (قد) سلسلة من الأحداث تعمل بعضها في بعض؛ إذ يصل الشاعر بعد أن اشتعل الرأس شيباً إلى حسن تعليل في قوله: (لِيَطويَني وَيَسلُبَني وِشَاحي)، يرى فيه الحسرة والتفجع على شبابه. وبعد أن سل الحمام عليه نصلاً في البيت الثاني، يقرأ المستقبل في قوله: (سَيَقتُلُني وَإِنْ شَاكَت سِلاحي)، ويفيد من خاصية تقديم الجار والمجرور (إِلى الأَجداثِ) في البيت الثالث؛ لإثارة انتباه المتلقي، وبيان خصوصية هذه المفردة للفزع منها.

ويوظف الإلبيري الحقل الدلالي لصورة الحرب (لواء، يسلبني، سل، نصلاً، سيقتلني، شاكت، سلاحي)، ليكشف به عن صراع نفسي بين الشاعر والزمان الذي مضى بالشاعر إلى نهايته المحتومة.

كما يوظف الثنائيات الضدية في بنائه التصويري (نشر، يطوي)، (ضيق، انفساح)؛ لوصف انفعالاته وإبراز مشاعره وإيضاح صوره. ويمثِّل بثنائية الماضي والحاضر (نشر الزمان - ليطويني)، (سل الحمام - سيقتلني) ثنائية الحياة والموت، ليخلق أجواء شعرية تؤثر في المتلقي وتثير خياله.

وتظهر بلاغة الصورة في تشخيص الزمان والحمام لينتج مشهداً نابضاً بالحركة، متفاعلاً بأحداثه الماضية والحاضرة. فضلاً عما يعكسه الشيب من صور بصرية ولونية تثير الشجون والأحزان والهموم لتقدم عمر الإنسان إلى خريفه.

وتتجلى أهميتها في نقل هموم الشاعر بصورة نصح وتوجيه، تظهر فيها رؤيته الزهدية، وتكشف عن حالته الشعورية، وتكون أقدر على التأثير في وجدان المتلقي. فكانت صورة الحرب خير معين له في وصف ما آلت إليه نفسيته.

وتظهر صور الحرب رافداً في تشكيل صورته في معرض أثر الزمن في جسد الإنسان وأعضائه، في قوله[1]: **(من الخفيف)**

مـا لِغُـصني ذَوَى وَكـانَ نَـضِيرا وَلِظَهـري انحَنَـى وَكـانَ مُقَـوَّمْ
وَلِخَـــدّي نَبَـــا وَكـــانَ مُبِـــيرا وَلِجَيـــشي انثَنَـــى وَكـــانَ عَرَمْـــرَمْ
وَلِـــــدَهري أَدالَ شَرخَ شَـــــبابي بِمَـــشيَبٍ عِنـــدَ الحِـــسانِ مُـــذَمَّمْ
فَأَنـــا اليَـــومَ عَـــن هَـــواهُنَّ ســـالٍ وَقَـــديماً بِهِـــنَّ كُنـــتُ مُتَـــيَّمْ!

يحمل استفهام الإلبيري بـ **(ما)** دلالة التحسر على شبابه الفقيد، ويفيد معنى الإخبار والوصف الذي يتجلى في صورة حرب، تظهر في وصف أثر الزمن في جسده وأعضائه بنغمة حزينة، يعتصرها التحسر والألم. ويخبرنا الإلبيري في البيت الأخير تاريخ حياته مقارناً بين ماضيه وحاضره.

وتظهر هذه الصورة في البنية اللفظية الآتية: **(**وَلِخَدّي نَبَا وَكانَ مُبيرا، وَلِجَيشي انثَنَى وَكانَ عَرَمْرَمْ، وَلِدَهري أَدالَ شَرخَ شَبابي بِمَشيَبٍ **...)**، ويوظفها الإلبيري ليصور بها الحاضر الذي يستدعي صورة الوهن والضعف والمشيب، ويذكر بالماضي الذي يستحضر صورة الشباب الفتي، وذلك للتأثير في وجدان المتلقي بالشرح والتوضيح والمقابلة.

وتتجلى بلاغة هذه الصورة في إسقاط الضد على الضد لإضاءته دلالياً، وتظهر أهميتها في كونها مصدراً للتأمل الذي يفضي إلى التعجب، ويشكل الزمان عاملاً نفسياً مهماً فيها. وتكشف عن الصراع النفسي الداخلي الذي تبرزه ظاهرة

---

(١) الإلبيري، ديوانه: ٥٧.

الثنائيات الضدية التي يعقدها الشاعر بين صورة حاضرة وأخرى غائبة: (ذوى، نضيراً)، (انحنى، مقوم)، (نبا، مبيرا)، (انثنى، عرمرم)، (مشيب، شباب)، (اليوم، قديماً)، (سال، متيم)، وتقاطعها ثنائية التحول والثبات بين الشباب والمشيب.

"وتولِّد هذه الثنائيات فضاء مائزاً للنص، إذ تجتمع جملة علاقات زمانية ومكانية، وفعلية بأزمنة مختلفة، فتلتقي هذه العلاقات على أكثر من محور، تلتقي وتتصادم وتتقاطع وتتوازى، فتغني النص، وتعدد إمكانيات الدلالة فيه، فالتضاد الفعلي والاسمي يشكل عالماً من جدل الواقع والذات في الصراع بينه وبين الحياة"[1].

وتعكس هذه الثنائيات الضدية تلاحماً بين أفكار الشاعر وأحاسيسه، وتناغماً بين الصور الشعرية والموسيقا، "وتضفي عليه مزيداً من الحيوية والحركة"[2]، وتعطي القصيدة شعوراً بالتوتر والحيرة، ما يشكل صورة نفسية قلقة ومضطربة، تتمثَّل بنيتها اللفظية في صورة المتقابلات التصويرية والقافية الساكنة.

ويضفي الشاعر على الدهر صفة التشخيص بقوله: (ولدهري أدال شرخ شبابي...)، ويصوره بالظالم الجائر الذي ذهب بشبابه وأخذ قواه ليثير الحياة في الصورة ويبعد عنها السكون. ويهدف الشاعر من هذه الصور إلى التأثير في وجدان المتلقي وأحاسيسه، وإيصال نغمة زهدية تمثلت في الصراع بين الحياة والموت.

وعكس بياض الشيب صورة بصرية، نقل إحساسه ومشاعره، وشكل ثنائية التحول من الشباب إلى المشيب، وأوحى بثنائية البقاء والفناء.

وأدى تكرار (كان) إيقاعاً موسيقياً مثيراً، تردد صداه في البيتين الأول والثاني، وجلب انتباه السامع، وشكل جزءاً من الهندسة العاطفية للعبارة، حاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته ويقيم أساساً عاطفياً بين جمله[3].

---

(١) الديوب، د. سمر، الثنائيات الضدية: ١٢.

(٢) المرجع نفسه: ١٢.

(٣) انظر: الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر: ٢٧٧.

وجاءت صورة الحرب في معرض حديثه عن المسنِّ المتصابي في قوله[1]: (من الكامل)

أَنَّــى يُقاتِــلُ وَهْــوَ مَفلــولُ الظُّبــا كــابي الجَــوادِ إِذَا اســتَقَلَّ تَأَوَّهــا

يعكس أسلوب الشاعر الاستفهامي دلالة السخرية من ذلك المسنِّ المتصابي، والتعجب من أفعاله، وتظهر تلك السخرية في ألفاظ صورة الحرب (يقاتل، مفلول الظبا، كابي الجواد)، التي يصف الشاعر بها ما أخذ الزمان من ذلك المسنِّ؛ إذ تعجب من تفكيره المتصابي بمفردات حربية، فقد خارت قواه، ووهن عظمه، وانحنى ظهره، وتبدلت نزعاته ورغباته، وأصبح لا يقدر على شيء، وقد أدركه الإعياء والكلال، يظهر ذلك في قول الشاعر:

مَحَــقَ الزَّمــانُ هِلالَــهُ فَكَــأَنَّما أَبْقَــى لَــهُ مِنــهُ عَــلى قَــدرِ الــسُّها
فَغَـدا حَـسِيراً يَـشتَهي أَن يَـشتَهي وَلَكم جَرى طَلَقَ الجَموحِ كَمااشتَهى

ولم يجد الإلبيري صورة لوصف حال ذلك المسنِّ أقرب إلى خياله من صورة الحرب التي تتمثل بصورة الجواد الذي اعتاد ارتياد الحروب، فأمسك عنها لهزاله وضعف قوته. ويوظف هذه الصورة لتشويه منظر هذا المسنّ المتصابي للتنفير منه، وتبرز أهميتها في التنبيه على سخف موقف ذلك المسنّ، وإيقاظ الشعور بالواقع.

وجاءت صورة الحرب في قوله[2]: (من الوافر)

تَعَــوَّضَ مِــن ذِراعِ الخَطــوِ فِــتراً وَمِــن عَــضبٍ بِمَفْلــولٍ كَليــلِ

يعكس أسلوب الشاعر الخبري دلالة وصف الحال، ويوظفه الإلبيري لإظهار المقارنة بين مشهد الشباب وقوته، ومشهد الشيخوخة وضعفه. فقد رأى الشاعر في مشهد القوة صورة السيف البتار، ورأى في مشهد العجز والفتور نبوة

(١) الإلبيري، ديوانه: ٥٤.

(٢) الإلبيري، ديوانه: ١٠٦.

السيف الكهام. ويتقاطع هذان المشهدان بثنائية القدرة والعجز التي توحي بثنائية النشاط والحيوية، والعجز والهرم، التي تقدم صورة من العذاب النفسي الذي يُشْعِرُ بالحزن والتحسر، ويخلق أجواءً شعرية مؤثرة في وجدان المتلقي.

ويظهر أثر الحرب وأدواتها في تشكيل صورته واضحاً في معرض حديثه عن الموت في قوله[1]: (من الوافر)

تُحارِبُنـــا جُنـــودٌ لا تُجـــارى ... وَلا تُلقـــى بِآســـادِ الحُـــروبِ
هِـــيَ الأَقـــدارُ وَالآجـــالُ تَـــأتي ... فَتَنـــزِلُ بِالمُطَبَّـــبِ وَالطَّبيـــبِ
تُفَـوِّقُ أَسـهُماً عَـن قَـوسِ غَيـبٍ ... وَمـا أَغراضُـها غَـيرُ القُلـوبِ
فَـأَنَّى بِـاحتِراسٍ مِـن جُنـودٍ ... مُؤَيَّـدَةٍ تُمَـدُّ مِـنَ الغُيـوبِ
وَمـا آسَـى عَـلى الـدُّنيا وَلَكِـنْ ... عَـلى مـا قَـد رَكِبـتُ مِـنَ الـذُّنوبِ

يحمل أسلوب الشاعر دلالة الإخبار، ويُظْهِر استفهامه (فَأَنَّى بِاحتِراسٍ مِن جُنودٍ ...) العجز الإنساني أمام مصيبة الموت. إذ تدور فكرة الأبيات حول موضوع الزهد، فيتناول الإلبيري الاعتبار بالموت والاتعاظ به وذم الدنيا والتذكير بالبعث والحساب، والدعوة إلى التزود بالتقوى والعمل الصالح. ويوظف هذه الصورة لوصف مشهد اللحظات الأخيرة في الحياة الدنيا، فيصور الأقدار والآجال بجنود لا تجارى تثير الفزع وتبعث الرعب وتزرع الخوف، أسلحتها قوية وإصاباتها محققة ومددها ليس له حدود. تشن حرباً لا هوادة فيها، تنزل بالمطبَّب والطبيب والكبير والصغير والذكر والأنثى. هذه الصورة تشعرنا بهول المشهد لكونها تلامس مكامن الخوف في نفوسنا.

ويوظف الشاعر هذه الصورة أيضاً لنقل كلامه من الحالة التقريرية إلى الحالة التصويرية الموحية، فيعبر عن صورة نابضة بالحياة والحركة بلغة عاطفية مؤثرة تثير الانفعال وتخاطب العقل والوجدان معاً. فقد أثارت الأفعال المضارعة الحيوية ودلت

(١) الإلبيري: ديوانه: ٣٧.

على دوام هذه الصورة واستمراريتها. ونقل تشخيص الأقدار والآجال الصورة إلى الإحساس، فجاءت ظلالها وارفة الإيحاء. وبدا الشاعر ناقلاً أحداث المعركة ومصوراً لها وحاثاً على العمل الصالح وداعياً له. وجاء حرف القافية (الباء المكسور) موافقاً لصورة الحرب من حيث تصعيد الإيقاع الداخلي لكونه حرفاً انفجارياً وصوتاً مجهوراً، يجنح إلى الصخب ويحمل دلالات القوة والعنف.

وتتجلى أهمية هذه الصورة في مضمونها الذي يحمل معنى التنبيه والتحذير والاستعداد ليوم الرحيل، وفي تحريك استجابات المتلقي وجعلها أكثر فاعلية.

وسعى الشاعر إلى إثارة النفوس للاستعداد لما بعد الموت، فوظَّف صورة حرب أخرى تصور أحداث حال الإنسان في القبر لتتأثر بها مشاعرنا، وينجذب إليها إحساسنا، فقال[1]: (من الطويل)

غَداً لا يَذُودُ الدُّودَ عَن حُرِّ وَجهِهِ ... وَكانَ يَذُودُ الأُسدَ في الأَجَماتِ

وَعُوِّضَ أُنْساً مِنْ ظِبَاءِ كِناسِهِ ... وَأَرآمِهِ بِالرُّقْشِ وَالحَشَراتِ

وَصارَ بِبَطنِ الأَرضِ يَلتَحِفُ الثَّرى ... وَكانَ يَجُرُّ الوَشيَ وَالحِبَرَاتِ

وَلَمْ تُغْنِهِ أَنصارُهُ وَجُنودُهُ ... وَلَمْ تَحْمِهِ بِالبيضِ وَالأَسَلاتِ

تظهر هذه الصورة في الألفاظ (يذود، أنصاره، جنوده، البيض، الأسلات) التي يصور بها الإلبيري حال الإنسان في القبر وهجوم الدود والآفات عليه، ويوظفها لقوة إيقاعها في خيال المتلقي ووجدانه لكونها تثير الرعب والفزع، وتبعث على الأهبة والاستعداد.

وتمثل هذه الصورة مقدرة الشاعر على المناورة بالكلمات التي يوظفها في خدمة رؤيته الشعرية. وتتجلى بلاغتها بتحويل الواقع التجريدي إلى حياة نابضة بالحركة ومفعمة بالعاطفة والشعور.

---

(١) الإلبيري، ديوانه: ٦٠-٦١.

وينطلق الشاعر في هذه الصورة من أن الموت نهاية كلِّ حيٍّ، وهو عاقبة المطاف للرحلة الدنيوية، وسنة الله في خلقه التي ليس لها استثناء.

ويوظف الإلبيري هذه الصورة أيضاً ليعبر عن حالة اغتراب شديدة يعانيها، تتضح بالثنائيات الضدية التي تتمثل في ثنائية التحول والثبات، والحياة والموت، والقدرة والعجز التي تصبغ نصه بسلبية، جعلت سمته المميزة الحزن العميق، وتعكس هذه الثنائيات مقابلة نفسية تتعدى الرؤية بالبصر إلى البصيرة بالقلب ولونها مرتبط بحقيقة العمل والجزاء.

ويعقد الشاعر بهذه الثنائيات مقارنة بين صور متقابلة ومتناقضة: صورة الإنسان في الدنيا وما يصيب منها من جاه وعز، وصورته في القبر ووحشته. ويوظف هذه الثنائيات لإيضاح المعنى بالصورة وإثارة خيال المتلقي بإسقاط الضد على الضد لإضاءته دلالياً وإبراز مشاعره الزهدية.

وأكثر الشاعر من الأفعال، فجاءت الصورة نابضة بالحركة والحيوية وأبعدت عنها سكون الموت وجموده. وحمل الزمن في هذه الصورة كثيراً من المعاني البلاغية، فتضمن لفظ (غداً) معنى التنبيه والتحذير، وأعاد لفظ (كان) الأمجاد والذكريات، وصور لفظ (صار) حالته الراهنة، وقلب جزم المضارع بلم في قوله: (لَمْ تُغْنِهِ، ولَمْ تَحْمِهِ) زمن الفعل إلى الماضي ودلّ على الاستسلام والمطاوعة. وهذا المشهد الذي يصوره الشاعر "يستقصي فيه خصائص وصفات تعكس ما يعتمل في نفسه أو ما يحيط بها"[1].

وتكمن أهمية هذا النوع من الصور في جلب انتباه المتلقي وإثارة مشاعره وانفعالاته ودفع السأم والملل عنه، وإضفاء الحيوية على النص لما تثيره من إيقاع القوة الذي يبرز بالمفردات الحربية. فضلاً عن جلال الغاية التي يسعى الشاعر إلى إيصالها إلى المتلقي. وهكذا تصبح الصورة جزءاً أساسياً لا "يمكن الاستغناء عنه

(١) الداية، فايز، جماليات الأسلوب: ١٠٢-١٠٣.

أو حذفه، ووسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله"[1].

ولم أجد في ديوان الإلبيري صورة حرب تتناول ساحات الوغى سوى هذا النص الذي يقول فيه[2]: (من السريع)

وَبُهَمَـــــةٌ مُحْـــــتَرِطٌ سَـــــيفَهُ يَغمِـــدُهُ في هـــامِ أَهـــلِ الـــوَثَنْ[3]
يَلـــبَسُ مِـــن إيمانِـــهِ لَأْمَـــةً فَـــضفاضَةً يَغْنَـــى بِهـــا عَـــن مِجَـــنْ[4]

وهذان البيتان في مدح أولي العلم الذين تنبهوا لأيام الفتن التي حدثت في ظل دويلات الطوائف. ويذكر الإلبيري صدق نيتهم في انقطاعهم إلى الجهاد، وخلوص إيمانهم وصحة عقيدتهم. ويوظف هذه الصورة الحقيقية لوصف مشهد من مشاهد بطولاتهم، فيصور شجاعة هؤلاء واستعدادهم في المعركة، وفتكتهم بالأعداء بألفاظ حربية، تجعلنا نستشعر ما تثير فينا من إحساس بقوتهم وتفانيهم وصمودهم، وتزين لنا أعمالهم.

وصفوة القول: لقد عمد الإلبيري إلى أمثال هذه الصور لكونها أشد وقعاً في وجدان المتلقي. فاستمد من معانيها ما يقرب بها أفكاره ومعانيه ويخدم أغراضه، وسعى بهذا التصوير إلى استمالة النفوس والسمو بها بما يحقق غرضه الزهدي.

الخاتمة

- تشكل صورة الحرب مظهراً من مظاهر التجديد في شعر الإلبيري. وهي تعبير عن مضمون زهدي.

---

(١) عصفور، د. جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ٣٨٣.

(٢) الإلبيري، ديوانه: ١١٤.

(٣) البُهْمَة: بضم الباء، الشجاع الذي لا يهتدى من أين يؤتى. اخترط السيف: استله من غمده.

(٤) اللأمة: الدرع الحصينة. المِجَن: التُّرس.

- تجلى في صورة الحرب ارتباط الشكل الأدبي بالأوضاع السياسية والاجتماعية التي عاش في ظلّها الإلبيري، وأبرزت هذه الصورة الحرب رافداً من روافد الخيال الأدبي.
- وجد الإلبيري في صورة الحرب وأدواتها مادة مناسبة لبث معانيه الزهدية التي جاءت انعكاساً لواقعه وتحقيق رؤيته الشعرية، فكانت ألفاظه الحربية ذات مضامين زهدية. صور بها الإلبيري العلم والدنيا والمشيب والموت والقبر.
- نقل الإلبيري مفاهيمه الزهدية بشكل إيحائي بدلاً من التقريري الجاف، وجاءت على شكل صور حرب تبث الرعب والفزع في وجدان المتلقي، ويثير إيقاعها الموسيقي الخوف في النفس البشرية.
- تنوع حضور الزمن في تعابير صورة الحرب، فتارة بلفظه، وتارة بصوره المكثفة في الأبيات.
- عمد الإلبيري إلى التشخيص، فجاءت مشاهد صوره تعج بالحيوية والنشاط، سواء من الأفعال بأزمانها المختلفة، أو المشاهد البصرية والسمعية. ومَنَحَ الأشياء المحسوسة والمعاني المجردة والعواطف الإنسانية حياة نابضة بالحركة والانفعال لجعل صوره أكثر تأثيراً وأعمق دلالة في وجدان المتلقي.
- برزت في صوره الحربية ظاهرة الثنائيات الضدية التي قدم بها صوراً متضادة، عكست حالته النفسية القلقة وصراعه الداخلي المرير.
- وافقت نبرة الشاعر الزهدية مضمونَ صورة الحرب من حيث التحذير والتخويف والوعيد، وأدت معنى النصح والتوجيه والإرشاد.
- كان اتجاه الشاعر الزهدي سلوكاً وطبيعة، ولكنَّهُ نبذ العجز بصور الحرب التي تتميز بالحركية والتوتر والإيقاع الموسيقي الصاخب.

الفصل الثالث

التَّنَاص

في شِعْرِ أَبي إِسْحاقَ الإِلْبيريّ الأَنْدَلُسيّ

تمهيد

مفهوم التناص وأشكاله

أشكال توظيف التناص

١ - التناص في شعر أبي إسحاق الإلبيري

٢ - التناص الديني

٣ - التناص الأسطوري

٤ - التناص الأدبي

٥ - التَّناص التَّاريخي

٦ - التَّناص الثقافي العام

الخاتمة

الفصل الثالث

التَّناص

في شِعْرِ أبي إسحاقَ الإلْبيريّ الأنْدَلُسيّ

تمهيد

يتناول هذا الفصل التَّناص في شعر أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي (زاهد الأندلس الثائر)، فيقف على مفهوم هذا المصطلح (التناص) وأشكاله، ويبسط القول في أنواع تناصه: الديني والأسطوري والأدبي والتاريخي والثقافي، وذلك بتحليل النص الأدبي أسلوبياً، والوقوف على معانيه وأغراضه بحسب مقتضى الدلالة في سياق النصوص الشعرية، والكشف عن دلالاتها وجمالياتها؛ وذلك بالنفاذ إلى مكنونات الصورة وسبر أغوارها وتأثيرها في النص. لينتهي إلى خاتمة تسطر نتائج هذا الفصل.

وفضلاً عما حفل به شعره من مزايا تكسبه دراسة التناص قيمة فنية؛ لما تكشف عن إرث ثقافي ومعرفي لدى الشاعر، وتبين عن تداخل النصوص في بناء نسيجه الشعري وتأثيرها في نصه، ناهيك عن كونها تسهم في كشف آليات تجليه وسياقاتها، وتوضح قيمته الدلالية والجمالية والتأثيرية.

فما مفهوم التناص؟ وما أشكاله في شعره وأنواعه فيه؟

مفهوم التَّناص وأشكاله:

التَّناص مصطلح نقدي حديث، حظي بالعناية والدرس، برز في دراسات باختين النقدية حينما درس أعمال ديستوفسكي في عام (١٩٦٣م)، ثم استنبطت

جوليا كريستيفا هذا المصطلح من دراساتها النقدية لأعمال باختين[1]، وعُرفت أشكاله في شعرنا ممارسةً وتفاعلاً منذ القديم من دون الإشارة إلى اسمه[2].

تقوم فكرة هذا المصطلح (التناص) على العلاقة بين النص، كونه "بنية دلالية تقع ضمن بنية من فرضيات التأويل"[3] وبقية النصوص، أي "إن النصوص تشير إلى نصوص أخرى"[4]، يستدعيها المبدع لتعطي دلالات وإيحاءات تدل على أفكاره وتعبر عن رُؤاه، وتُوظف في إنتاج صور جديدة، وتفتح آفاقاً أمام المتلقي لرؤية جديدة. "فكلُّ نص هو تناص ... وكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة"[5]، "ينبثق من هيولى النصوص"[6]. فالتناص كما يرى د. محمد مفتاح "شيء لا مناص منه؛ لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته"[7]. ويرجعه ناصر جابر شبانة إلى صيغته الصرفية (تفاعل) بما تحمله هذه الصيغة الاشتقاقية من معاني المشاركة والتداخل[8]. فيكون التناص توالداً فكرياً لنصوص تتعالق فيما بينها، وتتداخل تداخلاً نصياً، وتتفاعل[9]، إذ يغدو النص المتناصّ عميق الأثر في أدائه لدوره الإبلاغي، كونه "يعتمد على المنهج الوظيفي ولا

---

(١) انظر: عزام، محمد، النص الغائب: ٢٦.

(٢) انظر: الجعافرة، ماجد، التناص والتلقي: ١٧.

(٣) لوشن، د. نور الهدى، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج١٥، ع٢٦، ١٤٢٤هـ: ١٠٢٢.

(٤) علي، ناصر، مفهوم التناص في اللغة: ٤٦.

(٥) البقاعي، محمد خير، دراسات في النص والتناصيَّة: ٣٨.

(٦) الطعان، صبحي، بنية النص الكبرى: ٤٤٦.

(٧) مفتاح، د. محمد، تحليل الخطاب الشعري: ١٢٣.

(٨) انظر: شبانة، ناصر جابر، التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد ٢١، ع٤، ٢٠٠٧م: ١٠٨٠.

(٩) انظر: مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري: ١٢١. والبقاعي، محمد خير، دراسات في النص والتناصية: ٥٦ وما بعدها.

يهتم كثيراً بالنص الغائب"[1]، ويشير إلى ثقافات رقعة فسيحة في الزمان والمكان. طريقته الاستلهام والتفاعل والتوظيف، وهدفه الإبانة والتوضيح والتعبير عن الرؤى الجديدة. يعتمد على الموروث المعرفي والثقافي للمبدع، ويعود تحليله واستنباطه إلى بصيرة المتلقي وتبصره وخلفيته الثقافية. فاحتواء النص على معارف وحقائق وثقافات متعددة يخدم النص إبلاغاً والمتلقي تأثيراً.

أشكال توظيف التَّناص:

تتنوَّع أشكال توظيف التناص في شعر الإلبيري بين تصريح وتلميح. ويكون تناص التصريح باللفظ الحرفي، ويسمى التناص المباشر أو تناص التجلي، إِذْ يعمد المبدع فيه إلى استحضار نصوص بلغتها التي وردت فيها، كالآيات والأحاديث والشعر والقصص[2].

ويكون تناص التلميح بالمعنى أو بالإشارة من دون إيراد اللفظ المباشر، ويسمى تناص الخفاء، ويسميه بعضهم التناص الخارجي، وهو "حوارٌ بين نص ونصوص أخرى متعددة المصادر والوظائف والمستويات. واستشفاف التناص الخارجي في نص ليست بالسهلة، وعلى الخصوص إذا كان النص مبنياً بصفةٍ حاذقة"[3].

وأتم أشكال التناص إبانة "ما أحدث ضرباً من التماهي بين النصين، حتى ليتشرب النص المضيف جزئيات النص الضيف ويهضمه في داخله حتى يذوب فيه، أما إذا ظل النص الطارئ طافياً على مياه النص، منعزلاً عن بنيته، فإنه يمسي ضرباً من العبء الزائد على النص أو اللغة الفائضة التي يمكن شطبها أو عزلها عن سياقها البنائي"[4].

---

(١) لوشن، د. نور الهدى، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج١٥، ع٢٦، ١٤٢٤هـ: ١٠٢٤.

(٢) انظر: الجعافرة، ماجد، التناص والتلقي: ١٥.

(٣) عزام، محمد، النص الغائب: ٣٠.

(٤) شبانة، ناصر جابر، التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد ٢١، ع٤، ٢٠٠٧م: ١٠٩٤.

التَّناص في شعر أبي إسحاق الإلبيري:

تنوَّع التَّناص في نسيج شعره، وشكل موروثه الديني والمعرفي والثقافي مادةً ثريةً لهذا التَّناص، وقد عمل على استحضاره ليجعل مدلول تعبيره أكثر إبانة وغنى. ومنحه بُعداً ذاتياً عبر به عن رؤاه، وأسهم في بناء نسيجه الشعري، حتى غدت نصوصه كأنها لوحة فسيفسائية من الشواهد.

وسنقف فيما يأتي على أنواع تناصه التي وردت في شعره، ونبسط القول فيها.

١ - التناص الديني:

جاء اتكاء الشاعر على المعاني الدينية في تناصه ليفيد من الطاقة الدلالية والإيحائية للسياق الديني في إثراء فكرته، ويجعل خطابه الشعري أكثر بلاغة وأعمق تأثيراً في وجدان المتلقي.

وعكس التَّناص الديني طبيعة حياته التي اتسمت بالزهد، وارتسم ذلك شعراً. وشكل القرآن الكريم مصدراً مهماً في تناصه، كونه يحوي "جوامع الكلم، وفضل الاختصار، وبلاغة الإيماء، وكفاية الإيجاز"(١). وجاء هذا التناص في نسيج شعره في أربعة محاور هي:

١ - القرآن الكريم، وتنوَّع بين اللفظ والمعنى والإشارة.

٢ - شخصيات الأنبياء وقصصهم الواردة في القرآن الكريم.

٣ - الحديث الشريف.

٤ - الثقافة الدينية.

---

(١) الثعالبي، الاقتباس من القرآن الكريم: ٢/ ١٩٧.

وقد استلهم أبو إسحاق الإلبيري هذه المحاور وتأثر بها ووظَّفها. فأفاد من القرآن الكريم الذي قدم مادةً قيمةً غنية للأدب، وأدخل من آياته في بناء صور نسيجه الشعري كونه "أجلّ لفظ وأحسن إيجاز"[1]، كما في قوله[2]: (من الكامل)

إِنَّ المعَـــاصي لا تُقـــيمُ بِمَنْـــزِلٍ إِلَّا لِتَجْعَـلَ مِنْـهُ قاعـاً صَفْـصَفَا

يعالج الشاعر مشكلة انغماس الناس في المعاصي، ويرى الشّرْعَ رادعاً، فيصور عاقبة المعاصي، وشدة العذاب التي تواجه مرتكبيها في الدنيا والآخرة، في مشهدٍ رهيبٍ مخيفٍ من مشاهد يوم القيامة، مشهد الجبال الراسيات التي ينسفها الله نسفاً. ويوثِّق كلامه بنصّ من الآية القرآنية في قوله تعالى: ﴿**وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ فَقُلْ يَنسِفُهَا رَبِّي نَسْفاً * فَيَذَرُهَا قَاعاً صَفْصَفاً**﴾[3]، هذا الاستدعاء القرآني مبني على التماثل في المعنى القائم بين الوصف ومعنى الآية، وإن أورد بعض ألفاظ الآية (قَاعَاً صَفْصَفاً)، فقد وظَّف معناها في تناصه وأفاد منه في بناء نسيجه الشعري. فبعد رسوخ الجبال وثباتها إذا هي قد سويت بالأرض، فأصبحت قاعاً بعد ارتفاع لا فيها علو ولا انخفاض، وكذلك عاقبة العصاة، تماثل ما يفعله الله بالجبال، فإنها تدمر العاصي تدميراً فلا تبقي ولا تذر، سخط الله عليه في الدنيا، وله عذاب أليم في الآخرة. فضلاً عما تحويه الصورة من حركة صاخبة؛ ففي قول الشاعر (إلا لتجعل منه قاعاً صفصفا): تغيرٌ من حال إلى حال، بما يرافق ذلك من صوت وصخب وحركة، فهو يمثل النسف والتدمير ثم الاستواء. فكأن الشاعر يومئ إلى المعاصي بقوة الأخذ التي تغيّب عن الوجود، فيغدو أثراً بعد عين.

يوظف الشاعر هذا التناص ليثير التقوى في النفوس، ويذكرها بالله تعالى، ويدعوها للابتعاد عن المعاصي والملذات، ويحثها على أن تعمل للآخرة، وتسعى لها سعيها. ويشكل إشعاعاً إيحائياً يغني القصيدة، ويزيدها ثراءً.

---

(١) المصدر نفسه: ٢/ ١٦٧.

(٢) الإلبيري، ديوانه: ٥٢.

(٣) سورة طه، الآيتان (١٠٥-١٠٦).

ويكشف هذا التناص عن ملمح من حياته الزاهدة، ملمح النصح والتوجيه والإرشاد، الذي تمثَّل في الدعوة للابتعاد عن المعاصي وارتكاب الآثام.

وتكرر التناص من القرآن الكريم في قوله[1]: (من الكامل)

مَـــنْ لا يُرَاقِـــب رَبَّـــهُ ويَخافُـــهُ تَبَّـــتْ يَـــداهُ ومـــا لَـــهُ مِـــنْ والِ

يؤكد الشاعر كلامه بتناص من سورتين مختلفتين، تناص من سورة المسد ﴿**تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ**﴾[2] وتناص من سورة الرعد ﴿**وَإِذَا أَرَادَ اللهُ بِقَوْمٍ سُوءاً فَلاَ مَرَدَّ لَهُ وَمَا لَهُم مِّن دُونِهِ مِن وَالٍ**﴾[3] يجمعهما مآل واحد، يرتبط بنص الشاعر بشبكة من العلاقات المتداخلة، والمتمثلة في النصح والتوجيه، والمضمرة التنبيه والتحذير، والتخويف والوعيد.

في هذا التناص يدرك المتلقي تلك العلاقات بين النصين، وما توحي إليه من الأفكار والمعاني. فهذا الاستدعاء القرآني مبني على التقابل بين مشهدين يستحضرهما الشاعر: مشهد الحياة الدنيا وما يصيب الإنسان منها، ومشهد الحياة الآخرة ويكون نتيجة لما أصاب في الدنيا.

ففي قوله: (مَنْ لا يُراقب رَبَّهُ ويخافُهُ): يستحضر صورة الحياة الدنيا بما فيها من ترف وبذخ وحياة لاهية وملاذَّ زائلة. وفيه حرب شعواء على الدنيا، لا هوادة فيها ولا هدنة، فيحذّر منها ويخوّف من غوائلها.

وجاء التحذير في الشطر الثاني: (تبَّتْ يداه ومالَهُ من والِ)، وفيه يستدعي الإلبيري هذا التعبير للتصوير، فتنهض الألفاظ برسم الصور على اختلافها، فضلاً عن ظلها الذي تلقيه على خيال المتلقي، فجاء الشطر الثاني نتيجة للأول.

---

(١) الإلبيري، ديوانه: ٤٧.

(٢) سورة المسد، الآية (١).

(٣) سورة الرعد، الآية (١١).

والشاعر هنا يستثمر تناصه القرآني لإضفاء صفة الهلاك والخسران والبوار على من يغفل عن مراقبة الله ومخافته، فسيصيبه ما أصاب أبا لهب، وما له من ناصر ولا شفيع، ولا أحد يدفع عنه الهلاك والدمار، ولا يعصمه منه عاصم.

ويكشف التناص عن شدة العذاب وهوله، ويقرِّر الشاعر ذلك، فالفعل الماضي **(تَبَّت)** يدخل في حال التقرير والتحقيق لعملية اكتملت في الماضي، ويصور حالات العنف والحزم والشدَّة الملائمة لجو التهديد. فهذه المشاهد تعكس حال الغافل والمتغافل عن مراقبة الله ومخافته.

وجاء التناص بمعنى الآية في قوله[1]: **(من الطويل)**

وَمَـا يَعْـرِفُ الإنـسانُ أيـن وفاتُـهُ أَفِي الـبَرِّ أم في البحـرِ أم بِفَـلاةِ

من قوله تعالى: ﴿**وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ بِأَيِّ أَرْضٍ تَمُوتُ**﴾[2]. وبالمقارنة بين البنية النحوية والدلالية للآية الكريمة وجملة أبي إسحاق، نجد تطابقاً تاماً في هذا التناص، يظهر كما يأتي:

وَمَا	تَدْرِي	نَفْسٌ	بِأَيِّ	أَرْضٍ	تَمُوتُ
↓	↓	↓	↓	↓	↓
وَمَا	يَعْرِفُ	الإنسانُ	أين	(البر، البحر، الفلاة)	وفاتُهُ

يوظف الشاعر هذا التناص لتأكيد جهل الإنسان بالأمور الغيبية. وتتجلى أهميته في توثيق دلالة هذا المعنى وترسيخها في ذهن المتلقي. وهذا الاستدعاء القرآني مبنيٌّ على المقارنة بين علم الله الشامل الكامل، وقصور علم الإنسان ومحدوديته، فلا يملك الإنسان من سدف الغيب شيئاً، ولا يحيط بشيء من علم الله إلا بما شاء الحي

---

(١) الإلبيري، ديوانه: ٦٣.

(٢) سورة لقمان، الآية **(٣٤)**.

القيوم. فيتحدث أبو إسحاق الإلبيري في قوله: (ومَا يَعْرِفُ الإنسانُ أين وفاتُهُ) عن أجل الإنسان وموعده، ويكشف عن عجزه وقصور علمه، فأجله مُغيَّبٌ ومبعدٌ في الظُّنون ليبقى الإنسان على حذرٍ وتوقعٍ دائمين، وليقدم لحياته، ويعدُّ لها من الزاد ما ينجيه في الآخرة. فضلاً عن تزيين صورته بالاستفهام الاستنكاري.

ويكشف التناص عن ملمح زهدي يحمل رؤية الشاعر الزهدية، ويتمثل في حث الإنسان على العمل الصالح والاستعداد ليوم الرَّحيل.

وأمثلة تناصه من القرآن الكريم كثيرة، وما يُساق من أمثلة هو في موضع التمثيل للمسألة، وليس في سياق حصرها، من ذلك قوله[1]: (من السَّريع)

يَهْوي بها الأَشْقى عَلَى رَأْسِهِ فَالوَيْلُ للأَشْقى مِنَ النَّارِ
فَتَارَةً يَطْفُو على جَمْرِها وَتارةً يَرْسُبُ في النَّارِ

يُظْهِرُ التَّناص بالمعنى المستمدّ من قوله تعالى: ﴿**فَأَنذَرْتُكُمْ نَاراً تَلَظَّى * لَا يَصْلَاهَا إِلَّا الْأَشْقَى**﴾[2] مقدرة الشاعر على التصرف بالألفاظ القرآنية ونقلها إلى سياقه الشعري، ويشكل صورة حسية يوظفها الشاعر لإبلاغ المتلقي بهول العذاب وشدته، ويعزز إيحاء الكلمات ودلالتها ويجعلها أعمق تأثيراً.

وهذا الاستدعاء القرآني مبنيٌّ على الوصف؛ إذ يستخدم الإلبيري تعبيراً مصوراً يصف فيه مشهداً من مشاهد عذاب أهل النار، يحمل من الهول والتحذير والإيقاع البليغ ما يلامس وجدان المتلقي، فيصور حالة الأشقى الذي يهوي في قاع جهنم، ويَصْلى النار الكبرى، وهو تصوير مرتبطٌ بحقيقة العمل والجزاء، فقد حُذِّرَ وأُنذِرَ، ولكنه كذَّب بالدعوة وتولى عنها، كما في قوله تعالى: ﴿**فَأَنذَرْتُكُمْ نَاراً تَلَظَّى**﴾، فالمشهد مُروعٌ والسقوط مُفزعٌ، يشيب له الولدان.

---

(١) الإلبيري، ديوانه: ١٠٢.

(٢) سورة الليل، الآيتان (١٤-١٥).

ويمعن الشاعر في ذكر التفصيلات، فبعد تشخيص المشهد كأنه حاضر، وتنسيق أجزائه كأنه مشهود، يطول عرضه، ليلمس الحس ويوقظ الخيال، ويتسرب الخوف والتأثر إلى أعماق النفس وقرارة الوجدان. فضلاً عن الحركة التي يحفل بها المشهد؛ فهو يصور ساعة السقوط **(يهوي)**، ومأساة ذلك وصعوبته **(يسقط على رأسه)**، وحركته المتتابعة **(يهوي، يطفو، يرسب)**. فيدرك المتلقي من ذلك أنه يعيش أمام أحداث مشهد حقيقي.

وجاء قوله: **(يرسب في النار)**، دالاً على أن لا مناص لنجاته. ناهيك عن استخدام الأفعال المضارعة التي تدل على استمرار العذاب وديمومته.

ويكشف هذا التناص عن رؤية الشاعر الزهدية بمفهوماته عن الدنيا والآخرة التي يوردها في أشعاره، والمتضمنة تنبيهاً وتحذيراً، ونصحاً وتوجيهاً.

واكتفى الشاعر في بعض تناصه المستمدّ من القرآن الكريم بالإشارة إلى المعنى والتلميح إليه، من ذلك قوله[1]: **(من الوافر)**

جَعَلْتَ المالَ فوقَ العلمِ جَهْلاً لَعَمْرُكَ في القضيَّةِ ما عَدَلْتَا
وَبَيْنَهُما بِنصِّ الوحي بَوْنٌ سَتَعْلَمُهُ إِذا (طه) قرأْتَا

يظهر التناص في قوله: **(سَتَعْلَمُهُ إِذا "طه" قرأْتَا)** الذي يشير به - كما ذكر البلوي[2] - إلى قوله تعالى: **﴿وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْماً﴾**[3]؛ أي إن النص يشير إلى نص آخر ويتعلّق به.

ويدل تناص الشاعر على أن رتبة العلم أعلى الرتب، فلا يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون، ويوظفه لإضفاء السمة الجليلة والصفة السامية على العلم، فيشيد بأهله، ويعلي من شأنه، ويبث نظرته الزهدية.

---

(١) الإلبيري، ديوانه: ٢٨.

(٢) انظر: البلوي، ألف باء: ١/ ١٣.

(٣) سورة طه، الآية (١١٤).

وتكرَّر هذا النوع من التناص في قوله[1]: (من الكامل)

مَا إِنْ سمعتُ بِعَائِلٍ تُكوى غَداً بالنَّارِ جَبْهَتُهُ على الإقلالِ
وَإذا أردتَ صحيحَ مَنْ يُكوى بها فَاقْرَأْ عقيبةَ سورةِ الأَنفالِ

جاء التناص في النص المقروء: (فَاقْرَأْ عقيبةَ سورةِ الأنفالِ)، وبه يشير الشاعر إلى سورة التوبة التي تعقب سورة الأنفال، مشيراً إلى قوله تعالى: ﴿الَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلاَ يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللّهِ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ * يَوْمَ يُحْمَى عَلَيْهَا فِي نَارِ جَهَنَّمَ فَتُكْوَى بِهَا جِبَاهُهُمْ وَجُنوبُهُمْ وَظُهُورُهُمْ ... ﴾[2].

هذا التناص يحمل رؤية الشاعر الزهدية بما يستثيره لدى المتلقي من مشهد مروع مفزع من مشاهد العذاب في الآخرة لهؤلاء الذين يكنزون الذهب والفضة. ويمعن الشاعر في ذكر تفصيلات المشهد ليكون تأثيره أشدّ وإيقاعه أبلغ في خيال المتلقي وحسه. فضلاً عن إسهامه في بناء نسيجه الشعري، وإضفاء صورة حركية عليه.

وتكمن أهمية هذا التناص بإدراك العلاقات الإشارية بين النصين، التي أسهمت في خلق مدلول إشاري جديد لهذا المعنى.

وجاء تناصه المستمدّ من قصص الأنبياء للعبرة والعظة والتأسِّي، كما في قوله[3]: (من الوافر)

وَنَادِ إِذَا سَجَدْتَ لَهُ اعْتِرَافاً بِمَا نَادَاهُ ذُو النُّونِ بنُ مَتَّى

في البيت تناص مستمدّ من قصة يونس (عليه السلام) كما ورد في قوله تعالى: ﴿وَذَا النُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَاضِباً فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَن لَّا إِلَهَ إِلَّا أَنتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنتُ مِنَ الظَّالِمِينَ * فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْغَمِّ وَكَذَلِكَ نُنجِي الْمُؤْمِنِينَ﴾[4].

---

(١) الإلبيري، ديوانه: ٤٦.
(٢) سورة التوبة، الآيتان (٣٤-٣٥).
(٣) الإلبيري، ديوانه: ٣٠.
(٤) سورة الأنبياء، الآيتان (٨٧-٨٨).

يعكس هذا التناص مدى وعي الشاعر بتجربة هذه الشخصية (اسم العلم يونس (عليه السلام))، وفهمه لدلالتها الرمزية، ومقدرته على توظيفها في بناء نسيجه الشعري، لذلك يدعو الشاعر إلى التأسي بها لما تحمله من "دلالات توفر عنصر الإيجاز، وتغني عن طول الشرح، إِذْ يُجْمِلُ الدَّالُّ - اسم العلم - جوانب المدلول في الصورة"(١).

ويحمل هذا التناص رؤية الشاعر الزهدية، فيحث على قراءة هذه الآيات، كونها تشير إلى وعد الله بالنجاة من الهم والغم، وينصح ويوجه بأن يدعو الإنسان بما دعا به يونس(عليه السلام): (لَا إِلَه إِلَّا أَنْت سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالمين)، واستخدم لذلك فعل الأمر (نَادِ) الذي أدَّى معنى النصح والتوجيه. وفضلاً عن ذلك حدد مكان الدعاء وزمانه بقوله: (إذا سجدت)؛ لأن الإنسان أقرب ما يكون إلى ربه وهو ساجد.

ويطلب الإلبيري أيضاً أن يكون هذا الدعاء اعترافاً بالذنوب والآثام؛ فاعتراف يونس(عليه السلام) بظلمه لنفسه وقومه حين تَرَكَهُمْ كان سبباً في استجابة دعائه وإحاطة الله له بالعناية والرعاية.

وجاء توظيف التناص لتعميق رؤيته الزهدية وتعميمها، واجتذاب المتلقي والتأثير فيه بإثارة الجانب الديني لديه. فأسهمت هذه القصة القرآنية في توضيح الصورة الشعرية بما قدمته من مساعدة في التعبير، والتأثير في وجدان المتلقي.

كما لجأ أبو إسحاق الإلبيري إلى التناص المستمدّ من أحاديث الرسول (ﷺ)، واستلهم معانيها وتأثر بها، ومثلت مرتكزاً مهماً في بناء نسيجه الشعري، وأضفت عليه صبغة دينية وجمالية، أبرزت صدق محتواه، فضلاً عن تأثيرها في المتلقي لأنها تلامس الخيال والحس وتوقظ الوجدان. وقد ورد التناص المستمدّ من الحديث الشريف في قوله(٢): (من الطويل)

---

(١) اختيار، د. أسامة، الشعر العربي في جزيرة صقلية، اتجاهاته وخصائصه الفنية: ٤٢٨.

(٢) الإلبيري، ديوانه: ٦٣.

فَيَـا إِخْـوَتِي مَهْـمَا شَـهِدْتُم جَنـازَتِي فقومــوا لِــرَبِّي واسْــأَلُوهُ نَجــاتِي
وَجِدُّوا ابتهالاً فِي الدُّعاءِ وأَخْلِصُوا لعــلَّ إلهــي يقبــلُ الــدَّعَواتِ
وَقولـوا جمـيلاً إِنْ علمـتُمْ خِلافَـهُ وَأَغْضُوا عـلى مـا كـانَ مِـنْ هَفَـواتِي

في البيت الثالث تناص مستمدّ من حديث الرسول (ﷺ): **"اذكُرُوا مَحَاسِنَ مَوتَاكُمْ، وكُفُّوا عَنْ مَسَاوِيهِمْ"**[1]، يُظْهِرُ مقدرة الشاعر على التصرف بالتراكيب والألفاظ، ونقلها من سياقها الخاص إلى سياقه الشعري للتعبير عن حالته النفسية ومعاناته الروحية؛ وتتجلى أهميته في تأكيد صورة الحديث ومفهومه، لأنه يعكس رؤية الشاعر ويحقق غايته في إيصال مفهوماته الزهدية.

يستحضر الشاعر الحديث الشريف، ويفيد من معناه، ويوظفه في رسم صورة مشهدٍ مؤثرٍ تخشع له القلوب وتخضع له الجباه، ويتساوى عنده الغني والفقير. إنه مشهد جنازته، فيطلب إلى أصحابه أن يسألوا الله المغفرة لصاحبهم والنجاة له، وأن يجدّوا في الدعاء لعل الله يرحمه. ويطلب إليهم أيضاً أن يتمثّلوا قول الرسول (ﷺ) بذكر المحاسن (قولوا جميلاً)، والكف عن ذكر المساوئ (وأغضوا على ما كان من هفواتي)، فقد أفضى إلى ما قدَّمَ. وجاء هذا المشهد في صورة أسلوب النداء (فيا إخوتي)، والطلب الذي تمثَّل في فعل الأمر (فقوموا، اسألوه، جدُّوا، أخلصوا، قولوا، أغضوا)، وأدّيا (أي أسلوب النداء والطلب) معنى الطلب المحمَّل بالرجاء.

وتكرر التناص المستمدّ من حديث الرسول (ﷺ) في قوله[2]: (من الوافر)

وَلا تَقُــلِ الــصِّبا فيــهِ مَجَــالٌ وَفَكِّــرْ كَــمْ صَــغيرٍ قَــدْ دَفَنْتَــا؟!

يحذِّر الإلبيري من الركون إلى الدنيا والاغترار بها والإخلاد إليها والتسويف، بأن في العمر بقية وفي الجسد قوة وحيوية، فضلاً عن إثارة انتباه

(١) أبو داود، السنن، كتاب الأدب، رقم الحديث (٤٩٠٠): ٥/ ١٣٢.
(٢) الإلبيري، ديوانه: ٣٠.

الإنسان إلى الدنيا الفانية، ويعمد الشاعر إلى توثيق كلامه بتناص مستمدّ من الحديث الشريف: **"اغتنم خمساً قبل خمس: شبابك قبل هرمك، وصحتك قبل سقمك، وغناك قبل فقرك، وفراغك قبل شغلك، وحياتك قبل موتك"**[1]، ويوظفه للحث على اغتنام الفرص والابتعاد عن التسويف والمماطلة والحثِّ على العمل؛ لأن الدنيا دار عمل والآخرة دار جزاء، فجاء التناص منسجماً مع السياق الشعري. واستعان الشاعر بالانزياحات البلاغية للأساليب الإنشائية، فأدَّى المضارع المجزوم **(لا تقل)** معنى فعل الأمر **(اغتنم)** الوارد في الحديث الشريف، وحثَّ كلاهما على اغتنام الفرص، وجاء ذلك على سبيل الوعظ والإرشاد. ناهيك عن معنى التعجب من هذه الحياة الفانية الذي أدّاه فعل الأمر **(فكِّر)** في قوله: **(وَفَكِّرْ كَمْ صَغيرٍ قَدْ دَفَنْتَا؟!)**.

ويكشف التناص عن ملمح زهدي تمثل في نبذ الإسراف في الدنيا، والتحذير من الركون إليها، ومعاقرة ملاذها الزائلة.

واستحضر أبو إسحاق الإلبيري الثقافة الإسلامية، ونهل منها، واغترف من معينها إثراءً لنصه وتوثيقاً لدلالته وإسهاماً في بناء نسيجه الشعري، كما في قوله[2]: **(من الكامل)**

إِنَّ الـــذُّنوبَ بتوبَـــةٍ تُمْحَـــى كَـــمَا يَمْحُو سُجُودُ السَّهوِ غَفْلَةَ مَنْ سَهَا

هذا التناص المستمدّ من الثقافة الإسلامية مبنيٌّ على التماثل، يستحضره الشاعر لأنه يدل على المشابهة، فكما يمحو سجود السهو غفلة من سها في صلاته أو شكّ فيها، كذلك تمحو التوبة الذنوب والآثام.

---

(١) الحاكم النيسابوري، محمد بن عبد الله، المستدرك على الصحيحين، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، كتاب الرقاق: ٤/ ٣٤١.

(٢) الإلبيري، ديوانه: ٥٥.

٢ - التناص الأسطوري:

تثير الأسطورة انتباه المتلقي وخياله، وتؤثر في وجدانه لما تحمله من مضمون خارق وأحداث عجيبة فيها أعاجيب الأحاديث، إذ يجد الشاعر فيها ما يخدم رؤيته الشعرية باستثماره للعالم التخيلي في بعده الأسطوري، فيفيد منها في بناء نسيجه الشعري والتعبير عن فكرته ورؤيته.

وقد ورد هذا التناص في قوله[١]: **(من الكامل)**

والله ما المحبوبُ عِنْدَ مَليكِهِ إلَّا لبيبٌ لم يزلْ يَشْنَاكِ
هجرَ الغواني واصِلاً لِعقائلٍ يَضْحَكْنَ حُبّاً للوليِّ الباكي
إنِّي أَرِقْتُ لهنَّ لا لحمائمٍ تبكي الهديلَ على غصونِ أراكِ

يظهر التناص الأسطوري في البيت الثالث. فقد جاء في الأساطير: إن "الهديل فرخ كان على عهد نوح (عليه السلام) فصاده جارح من الطير، فليس من حمامة إلا وتبكي عليه إلى يوم القيامة"[٢].

وتكمن أهمية هذا التناص باستدعاء فضاء الأسطورة التخيلي ودلالتها الرمزية الموحية، وتوظيفهما بما يخدم خلق سياق يجسد تفاعل الأسطورة والتجربة الشعورية.

يوظف الشاعر هذه الأسطورة، ويمنحها ملمحاً زهدياً، ويتخذها وسيلة للتعبير عن الحال النفسية والشعورية اللتين يمر بهما، فقد حافظ على معناها وصاغها صوغاً يناسب السياق الشعري الزهدي؛ إذ امتنع عن النوم ليلاً لمداومته على العبادة وطاعة الله والتقرب إليه، وهجرَ الدنيا وحبَّها الآسر وملاذها الزائلة وحسناواتها اللواتي لا يغنين من الله شيئاً، رغبة في الحور العين. إذ يرى في عمله ثمرة التقرب إلى الله، على عكس ما يرى لدى الحمام من بكاءٍ لا طائل منه ولا جدوى.

---

(١) الإلبيري، ديوانه: ٤٣.

(٢) الدميري، محمد، حياة الحيوان الكبرى: ٤ / ٣٢١.

٣- التَّناص الأدبي

يدل هذا التناص على إرث الشاعر الأدبي، وتأثره بألفاظ السابقين ومعانيهم، ومقدرته على تمثل هذا التراث. ويسهم في بناء نسيجه الشعري وإيضاح صورته، ويعبر عن فكرته. فيفيد من قول لبيد بن ربيعة العامري في رثاء النعمان بن المنذر[١]: (من الطويل)

أَرى النَّاسَ لا يَدرونَ ما قَدْرُ أَمْرِهمْ بلى: كلُّ ذي لُبٍّ إلى اللهَّ وَاسِلُ
ألا كلُّ شيءٍ ما خلا اللهَ باطلُ وَكلُّ نعيمٍ لا محالةَ زائلُ

ويوظفه في رثاء مدينة إلبيرة، ويندب زمانها، ويبكي مجدها في قوله[٢]: (من الطويل)

وَأين بحارُ العلمِ والحِلمِ والنَّدى وَأين الأُكُفُّ الهامياتُ السَّواكبُ
فللهِ ثاويهم ولله حَيُّهم فكلٌّ جوادٌ باهرُ الفضلِ واهبُ
لساءَلْتُ عنهم رسْمَها فأجابني: "ألا كلّ شيءٍ ما خلا اللهَ ذاهبُ"

يوجه الإلبيري خطاب لبيد الشعري إلى غرضه، ويوظفه بما يتفق وموقفه الشعري. فيتناول المعنى نفسه، لكنه رسم به صورة تختلف عما كانت عليه. فبعد أن كانت في رثاء النعمان رسم بها الإلبيري صورة الخراب والدمار الذي لحق بموطنه مدينة إلبيرة أيام الفتنة البربرية التي جرت سنة (٤٠٠هـ)، فاتخذ التناص في النص الجديد بعداً جديداً ومساراً مغايراً للنص الأول. تمثل في استرجاع صور المدينة الماضية التي كانت تعج بالحياة والحركة، وذكر فضل أهلها وعلمائها، ومخاطبة الديار ومساءلة أطلالها ورسومها، وتمثَّل إجابتها بمقولة فيها حكمة بالغة بأن كل شيء إلى زوال وأن البقاء لله وحده.

---

(١) لبيد بن ربيعة العامري، ديوانه: ٢٥٦.

(٢) الإلبيري، الديوان: ٨٨.

ويكشف تناصه (ألا كلّ شيءٍ ما خلا اللهَ ذاهبُ) عن نغمة زهدية، تلامس وجدان المتلقي وتؤثر في نفسيته، وتتناسب والجو النفسي للنص وتؤدي معنى بلاغياً تمثل في التعزية بما حدث والاتعاظ بما جرى.

وتكمن أهمية هذا التناص في بناء صورة وارفة الظلال، تحمل رؤية الشاعر الزهدية وتبين عن مدى خراب مدينته، وتعكس لوعته ومعاناته، وتجعل الخطاب الشعري أكثر دلالة وأعمق تأثيراً.

وتكرر تناصه الأدبي في قوله[1]: (من الكامل)

أَأُسَرُّ في الـــدُّنيا بكـــلِّ زيـــادةٍ وَزيـــادَتي فيهـــا هِـــيَ النُّقـــصانُ؟!

هذا المعنى متداول، وأشهر من تناوله أبو الفتح البُسْتي[2] في قصيدته المشهورة بـ (نونية البُسْتي) أو (عنوان الحِكَم)، في قوله[3]: (من البسيط)

زيـــادةُ المـــرءِ في دُنيـــاهُ نُقْـــصَانُ وَرِبْحُهُ غـيرَ محضِ الخيرِ خُسْرانُ!

يظهر التناص في قول الإلبيري (وَزيادَتي فيها هِيَ النُّقصانُ؟!)، وهو تناص مبني على التماثل في المعنى، يؤكد به الشاعر النص الأول ويوثق دلالته ويحث على اليقظة والتنبه، فكلا الشاعرين يؤكدان حقيقة ترك الإخلاد إلى الدنيا. إذ يستفهم الإلبيري متعجباً كيف يسرُّ الإنسان بمرور الأيام، وفيها يتناقص رصيد عمره، في حين لا يرى البُستْي ربحاً إلا بأعمال الخير والصلاح التي ترافقه إلى الآخرة، وغير ذلك خسران مبين.

---

(١) الإلبيري، ديوانه: ١٤١.

(٢) أبو الفتح علي بن محمد بن الحسين بن يوسف بن محمد بن عبد العزيز البُسْتي، شاعر عصره وكاتبه، ولد في بست (قرب سجستان) وإليها نسبته. وكان من كتاب الدولة السامانية في خراسان. توفي ببخارى سنة (٤٠٠هـ). انظر: الزركلي، الأعلام: ٤/ ٣٢٦.

(٣) أبو الفتح البُسْتي، ديوانه، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال: ١٨٦.

٤ - التَّناص التَّاريخي

اتكأ الشاعر على الموروث التاريخي في تناصه، فاستمد من معينه ما يسعفه على التأثير في وجدان المتلقي ونفسيته.

وظهر صداه في استحضاره للشخصيات التاريخية واستلهام صفاتها وشهرتها لأنها تحتفظ بإيقاع متميز وفريد تمثل أنموذجاً فيه. فيعيش الشاعر معها بين التأثر والتأثير، ويراسلها ويستعين بها ويحمِّلها بعداً من أبعاد تجربته، ويوظفها لتسهم في توضيح فكرته وبناء نسيجه الشعري.

ويدل تناصه المستمدّ من هذه الشخصيات على صلته بالتاريخ، ويهدف استحضارها إلى إثارة المعاني والصور في ذهن المتلقي وإثارة المشاعر والعواطف بما تحفظ هذه الشخصيات من دلالات في وجدانه.

وجاء استمداد معظم هذا الموروث في غرض المدح، فاستدعاها الشاعر ليظهر علو مكانة ممدوحه ورفعته، فانتقى لممدوحه صفات مشاهير العرب كما في قوله[1]: **(من الخفيف)**

بِعَـلِّي بـنِ تَوْبَـةٍ فـازَ قِـدْحِي ... وَسَـمَتْ هِمَّتـي عـلى الجَـوْزاءِ[2]

فهنيئـاً لنـا وللـدِّينِ قـاضٍ ... مثلُـهُ عـالمٌ بفـصْلِ القـضاءِ

يحـسُمُ الأمـرَ بالـسِّياسةِ والعـدْ ... لِ كحـسْمِ الحُـسامِ للأعْـداءِ

لـو إِيـاسٌ يلقـاهُ قـال اعْتِرافـاً ... غَلِـطَ الواصِـفُونَ لي بالـذَّكاءِ

وَلـوَانَّ الـدُّهاةَ مِـنْ كُـلِّ عَـصْرٍ ... خـبروهُ دانُـوا لـهُ بالـدَّهاءِ

---

(١) الإلبيري، ديوانه: ٩٨-٩٩.

(٢) القاضي أبو الحسن علي بن محمد بن توبة، من أهل غرناطة، كان من العلماء الجلة الفقهاء. ولي قضاء غرناطة لباديس بن حبوس، وكان من قضاة العدل، وإليه تنسب قنطرة القاضي. توفي بعد سنة **(٤٥٠هـ)**. انظر: ابن الخطيب، لسان الدين، الإحاطة: ٤/ ٨٢.

أو رأى أحنفٌ - أوَ احْلَمُ منْهُ - حِلْمَهُ ما انتمَوْا إلى الحُلَمَاءِ
لو رأى المنصِفُونَ بَحْرَ نَدَاهُ جَعَلُوا حاتِماً مِنَ البُخَلاءِ!
هُوَ أَوْفَى مِنَ السَّمَوْءَلِ عَهْداً ولَما زالَ مُغْرَماً بالوَفَاءِ
وَحَيا المُزنِ ذو حَياءٍ إذا ما هملَتْ كفَّهُ بِوَبْلِ العَطَاءِ
يَشْهدُ العالمونَ في كُلِّ فَنٍّ أَنَّهُ كالشِّهابِ في العُلَماءِ

يستثمر الشاعر هذا التناص لإضفاء الرفعة والسمو على ممدوحه، ويجعل فيه تحويراً يخرج إلى حد المناقضة ويشكل رؤيته الشخصية. وتتجلى فاعلية هذا التناص في توجيه هذه الشخصيات توجيهاً محدداً يخدم موقفه الشعري؛ إذ يريد الشاعر أن يرسم لممدوحه صورة مثالية تكشف عن شدة حبه له وإعجابه الشديد بشخصيته. فيستدعي شخصيات تاريخية لها حضورها التاريخي، ويستحضر صفاتها، فتنطق بلسانها وتكون صوتاً مدوياً في كل زمان ومكان، يتجاوب صداه وأثرها النفسي المستقر في ذاكرة المتلقي، فتثير وجدانه وتؤثر فيه.

ويصور الشاعر ممدوحه القاضي علي بن محمد بن توبة في جملة صور، ويصفه بصفات لا يزال العربي يفتخر بها ويعدُّها من أصالته، وتلامس وجدان المتلقي، وتضرب على وتره الذي يهز مشاعره ويثير عاطفته.

فيصف ممدوحه بالذكاء والفطنة والدهاء، والحلم والكرم والوفاء، ويستدعي لذلك الصورة المثلى الماثلة في أذهان الناس. فالقاضي إياس مثال في الفطنة والذكاء والدهاء، والأحنف بن قيس في الحلم والحكمة والأناة، وحاتم الطائي في الكرم والسخاء والجود، والسموءل في الوفاء، وهذه الصفات مثالاً يحتذى، وأسوة يحسن الاقتداء بها.

يستحضر الشاعر تلك الصفات ليصف ممدوحه بها، ويرى أن صفاته تفوق ما لديهم من الصفات أجمعين، لذا كان الأجدر أن يكون مضرب المثل في التاريخ.

ولم يقتصر استدعاء الشخصيات التاريخية في غرض المدح، بل استدعاها الإلبيري في موضوع الهجاء أيضاً، كما في قوله[1]: (من البسيط)

رأى مـنَ الطِّـبِّ مـا بُقـراطُ[2] لم يَـرَهُ في بُرءِ كُلِّ سـخيفِ العَقْـلِ مخـذولُ

هذا البيت من قصيدة في هجاء أبي بكر بن الحاج[3] الذي هجا القاضي علي بن محمد بن توبة الذي ورد ذكره آنفاً. وفيه يستدعي الشاعر الشخصية التاريخية (بقراط) المشهور في الطب والحكمة والفلسفة. ويوظف تناصه لإظهار الاستهزاء والسخرية والتشفي من المهجوِّ؛ إذْ يرى الإلبيري أن أبا بكر بن الحاج فاق ما لدى بقراط من الطب. وفي هذا الكلام كبير استهزاء وسخرية وشماتة وانتقاص من شخصيته.

ويضفي هذا التناص الحيوية على النسيج الشعري باستدعاء صور الشخصية الماثلة في ذهن المتلقي وتداعياتها.

وهكذا شكَّل التاريخ مثالاً للشاعر ومرجعاً يحتذى، ويستقي منه بعض صوره الشعرية، وبرهاناً على صحة كلامه.

٥ - التَّناص الثقافي العام:

يشكل الموروث الشعبي من عادات وتقاليد وأمثال وحكايات وأقوال جزءاً مهماً من إرث الشاعر الثقافي، فيحرص على استحضاره واستلهامه والتأثر به، بما يبرز

---

(١) الإلبيري، ديوانه: ١٢٥.

(٢) بقراط: أول من دوَّن علم الطب، وهو حكيم مشهور، معتن ببعض علوم الفلسفة، سيد الطبيعيين في عصره. كان فاضلاً متألهاً ناسكاً، يعالج المرضى احتساباً، طوافاً في البلاد. انظر: القِنَّوْجي، صديق بن حسن، أبجد العلوم: ٣/١١٧.

(٣) عبد الرحمن بن الحاج بن القميي الإلبيري، شاعر مجيد، هجا القاضي أبا الحسن علي بن محمد بن توبة قاضي غرناطة ومن قصده من الفقهاء، فضربه القاضي ضرباً موجعاً، وطيف به على الأسواق بغرناطة، فقال فيه أبو إسحاق الإلبيري هذه القصيدة. انظر: ابن الخطيب، لسان الدين، الإحاطة: ٣/٥١٧.

صورته ويوثق معناه ويجعله أكثر إبانة ويشحن دلالته الشعرية، ويسهم في بناء نسيجه الشعري، فضلاً عن أنه رمزٌ شفّاف مُوْحٍ[1]، يعمل على تداعي الصور والأخيلة في ذهن المتلقي.

ويؤلِّف تناصه المستمد من الأمثال جانباً مهماً في نسيجه الشعري ومصدراً من مصادر معانيه لما تحمل في طياتها من دلالات موحية وطاقات تعبيرية، تبرز المعاني وتسهم في جلائها وتثبيتها في الذهن ولما تستحوذ عليه من ضروب التصوير والجمال الفني في "إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، وجودة الكناية، فهي إذن نهاية البلاغة"[2]، وذلك ما جعل الفارابي يقول: إنها من أبلغ الحكمة[3].

ويمثل استدعاؤها جزءاً من الإثارة والتداعي النفسي عند المتلقي، لأنها تمثل "مصابيح الأقوال"[4]، ويعطي توظيفها صورة في غاية الإيحاء، وتكسب المعنى ظلالاً وارفة، وتجعل المتلقي متصلاً بتراثه متأثراً به بما يؤدي إلى إحيائه، ملغياً حدود الزمان والمكان والحضارة.

وجاء تناصه المستمدّ من الأمثال في قوله[5]: (من الكامل)

لا شيءَ أخسَرُ صفْقَةً مِنْ عالمٍ ... لعبَتْ بهِ الدُّنيا معَ الجُهَّالِ
فَغَدا يُفَرِّقُ دينَهُ أيدي سَبا ... وَيُزيلُه حِرْصاً لجمعِ المالِ

يستحضر الشاعر في تناصه المثل السائر **"تفرقوا أيدي سبأ"**[1]، الذي يستدعي بدوره قصة سبأ التي وردت في القرآن الكريم: ﴿**لَقَدْ كَانَ لِسَبَإٍ فِي**

---

(١) انظر: إبراهيم، د. جودت، التناص مع الحكايات الشعبية في الشعر العربي الحديث والمعاصر (دراسة تطبيقية)، مجلة التراث العربي، العددان ١٣٠-١٣١، صيف/خريف ٢٠١٣م: ١٩.

(٢) الثعالبي، الاقتباس من القرآن الكريم: ٢/ ١٥٣.

(٣) انظر: السيوطي، المزهر: ١/ ٤٨٦.

(٤) الثعالبي، الاقتباس من القرآن الكريم: ٢/ ١٥٣.

(٥) الإلبيري، ديوانه: ٤٥.

مَسْكَنِهِمْ آيَةٌ جَنَّتَانِ عَن يَمِينٍ وَشِمَالٍ كُلُوا مِن رِّزْقِ رَبِّكُمْ وَاشْكُرُوا لَهُ بَلْدَةٌ طَيِّبَةٌ وَرَبٌّ غَفُورٌ * فَأَعْرَضُوا فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ سَيْلَ الْعَرِمِ وَبَدَّلْنَاهُم بِجَنَّتَيْهِمْ جَنَّتَيْنِ ذَوَاتَى أُكُلٍ خَمْطٍ وَأَثْلٍ وَشَيْءٍ مِّن سِدْرٍ قَلِيلٍ * ذَلِكَ جَزَيْنَاهُم بِمَا كَفَرُوا وَهَلْ نُجَازِي إِلَّا الْكَفُورَ﴾[٢].

يقوم التناص في هذا النص الشعري على عنصر المماثلة بين حالين: حال سبأ الذين كانوا في نعمة ورخاء آمنين مطمئنين، فلما كفروا بأنعم الله شتت شملهم ومزق ملكهم. وحال العالم الذي شغلته فتن الدنيا عن كل عمل صالح، وجرى مع الجهال وراء ملاذها الزائلة لاهثاً وراء جمع المال. فأصابه ما أصاب سبأ من التشتت والضياع؛ إذْ أضاع دينه في الدنيا فخسر الآخرة ونعيمها.

واستدعى الشاعر هذا المثل دليلاً، فامتص دلالته وأعاد إنتاجه بما يناسب نصه مقيماً علاقته التناصية بين الدالّ (سبأ) والمدلول (العالم الخاسر الجاهل)، وجاء توظيفه ليشحن دلالته الشعرية بمضمون واضح قوي التأثير، ويثير المعاني والصور في ذاكرة المتلقي ووجدانه بما يحمله هذا المثل من تداعيات، وفضلاً عن ذلك أضاف إلى التناص بُعداً ذاتياً تجسد في رؤيته الزهدية ونظرته إلى الدنيا.

وتكرر تناصه المستمد من الأمثال في قوله[٣]: (من الكامل)

كُـلُّ امـرِئٍ فـيما يَـدِينُ يُـدانُ سُـبْحانَ مَـنْ لم يَخْـلُ منـهُ مكـانُ

في البيت تناص مأخوذ من المثل المعروف "كَمَا تَدِينُ تُدَانُ"[٤]، أي كَمَا تَفْعَل يُفْعَل بك، وكما تعمل تجازى. يستحضره الشاعر ويوظفه في سياق الحكمة

---

(١) الميداني، مجمع الأمثال: ١/ ٢٧٥.

(٢) سورة سبأ، الآيات (١٥-١٧)

(٣) الإلبيري، ديوانه: ١٤٠.

(٤) الميداني، مجمع الأمثال: ٢/ ١٥٥.

ويعدّه مبدأ للقياس، ويمنحه بُعداً ذاتياً تمثل في نظرته الزهدية إلى الدنيا وحقيقة الموت والآخرة، كما يتضح من أبيات هذه المقطعة[1].

وجاء تناصه المستمدّ من الأقوال المشهورة في قوله[2]: **(من المنسرح)**

فــلا تثــقْ بــالغِنى فَآفَتُــهُ الــ ـــفَقْرُ، وَصَرْفُ الزَّمــانِ ذو دُوَلِ

في البيت تناص مأخوذ من القول الشائع: **(آفة الغنى الفقر)**. يستحضره الشاعر بصورته لفظاً ومعنى، ويوظفه في التحذير من الركون إلى الغنى، والتنبيه على نوائب الدهر وحدثانه. وجاء أسلوب النهي **(فلا تثقْ)** على سبيل الوعظ والإرشاد والتوجيه وتضمَّن معنى النصيحة. ومثَّل تناصه تأكيداً لصورة القول وتوثيقاً له وتجسيداً لرؤيته الزهدية التي ظهرت بأسلوب النهي.

وصفوة القول: لقد لجأ الإلبيري إلى التناص لكي يعبر عن تجاربه ووجدانه وشعوره، ويحقق رؤية زهدية طالما سعى إلى تعميق مفهوماتها وتعميمها.

الخاتمة

- تنوعت مصادر التناص في شعره، وهذا يعود إلى إحاطته بإرث معرفي كبير وثقافي متنوع، ظهر في التناص الديني والأسطوري والأدبي والتاريخي والثقافي ومحاورهم.
- برز التناص الديني جليّاً في شعره، وهذا ينم على ثقافة إسلامية واسعة، أفاد منها في بناء نسيجه الشعري بما يناسب موضوعه، واستوحى ذلك ليكون تأثيره في المتلقي عميقاً، ولما يحويه من صدق المحتوى وفنية التعبير فيسلم المتلقي بمحتواه، إضافة إلى هالة القداسة التي اكتسبها النص الشعري.

---

(١) الإلبيري، ديوانه: ١٤٠-١٤١.

(٢) الإلبيري، ديوانه: ١٣٨.

- برع الشاعر في نقل التراث (الأسطوري والأدبي والتاريخي والثقافي) واستلهامه والتأثر به، وتوظيفه في رسم صورته، وتوجيهه في الموضوع الذي يرغب فيه.
- تنوعت أساليب تناصه بين تناص باللفظ والمعنى والإشارة، وبسط تناصه بالمعنى ظلالاً وارفة على صوره، وكان أكثرها شيوعاً؛ وكله أدَّى غرضه بعناية.
- أظهر التناص مقدرة الشاعر على الإبداع ونسج الصور، واستطاع بذلك تقديم صورٍ جديدة، فحافظ على رسم بعضها، وأعاد صياغة بعضها الآخر وألبسها لبوساً جديداً، وغيَّر مسار أخرى ووظفها توظيفاً مغايراً، وأعطى هذه الصور بُعداً ذاتياً ذا ملمح زهدي، وافق اتجاهه الديني.
- جعل الشاعر تناصه جزءاً من رؤيته الشخصية، وعنصراً من عناصر أسلوبه، فجاء متسماً بطابع زهدي، تجلَّت به نظرة الشاعر الزهدية.
- وظف الشاعر تناصه لتعميق مفهوماته الزهدية حول الدنيا والإخلاد إليها، وحقيقة الموت ونذيره، والآخرة ونعيمها، وعمل على تعميمها وإيصالها إلى المتلقي بسياقه الشعري.
- فضلاً عن ذلك، يمنح التناص النص المدروس قيمةً أدبيةً وجمالية لما يقف عليه من تحليل أسلوبي للنص، يثير المشاعر والانفعالات ويجعل المتلقي يبحث وراء الكلمات ويعمل عقله لاستنباط دلالاتها.
- يجعل التناص المتلقي متصلاً بإرثه الثقافي والمعرفي وحضارات الشعوب السابقة، فضلاً عن ترسيخ المعنى وتوثيق الحدث والبرهان عليه.

منظومة الإلبيري
التي عُرِفَت باسم التَّائية

ينصح الشاعر ويعاتب ويحاور مَنْ كنَّاه بـ **(أبي بكر)**، ثم يعود على نفسه يَعِظُها ويؤنّبُها، ثم يبسط آراءه في العلم والتقوى والتوبة ونبذ الدنيا.

وقد بدأ قصيدته بالحديث عن غفلة الإنسان، ودعا أبا بكر - والخطاب عام - إلى العلم النافع، وبيّن منزلة العلم وحلاوته، وسفّه من فضَّل المال على العلم، وهوَّن شأن الدنيا، ودعا إلى الجدّ وإلى التوبة والخضوع لله تعالى، وجعل نفسه مثالاً يتحدث عنه، وعاد إلى خطاب أبي بكر، وحذَّر من الإخلاد إلى الدنيا ومن نسيان الآخرة وإلى تذكر يوم الحساب، ثم إلى اعتراف بالذنوب وسرد لمعايب الإنسان المقصر، وانتهى إلى نصائح عامة أخلاقية يحذّر فيها من رفاق السوء وأهل الجهل، ودعا إلى المروءة وإلى الضرب في الأرض الواسعة.

قال الفقيه الزاهد أبو إسحاق إبراهيم بن مسعود الإلبيري: (من الوافر)

تَفُتُّ فُؤادَكَ الأَيَّامُ فَتّا ... وَتَنحِتُ جِسمَكَ السَّاعاتُ نَحتا
وَتَدْعُوكَ المَنُونُ دُعاءَ صِدقٍ: ... أَلا يا صاحِ: أَنتَ أُريدُ، أَنتا!
أَراكَ تُحِبُّ عِرْساً ذاتَ غَدرٍ ... أَبَتَّ طَلاقَها الأَكياسُ بَتّا
تَنامُ الدَّهرَ وَيحَكَ في غَطيطٍ ... بِهَا حَتَّى إِذا مِتَّ انتَبَهْتا
فَكَمْ ذا أَنتَ مَخدوعٌ وَحَتَّى ... مَتى لا تَرعَوِي عَنها وَحَتَّى؟
أَبا بَكرٍ دَعَوتُك لَو أَجَبْتا ... إِلى مَا فيهِ حَظُّكَ إِنْ عَقِلْتا
إِلى عِلْمٍ تَكونُ بِهِ إِماماً ... مُطاعاً إِن نَهَيْتَ وَإِنْ أَمَرْتا

وَتَجلـو مـا بِعَينِـكَ مِـن عَـشَاها ... وَتَهـديكَ الـسَّبيلَ إِذا ضَـلَلْتا

وَتَحْمِـلُ مِنْـهُ فِي نادِيـكَ تَاجـاً ... ويَكْـسُوكَ الجَـمالَ إِذا اغْتَرَبْتـا

يَنَالُـكَ نَفْعُـهُ مـا دُمْـتَ حَيًّـا ... ويَبْقـى ذُخْـرُهُ لـكَ إِنْ ذَهَبْتـا

هُـوَ العَـضبُ الـمُهنَّدُ لـيس يَنْبُـو ... تُـصِيبُ بـهِ مَقاتِـلَ مَـنْ ضَرَبْتـا

وَكَنْـزٌ لا تخـافُ عليـه لِـصًّا ... خَفيفَ الحَمْلِ يُوجَدُ حيثُ كُنْتا

يَزيـدُ بِكَثْـرَةِ الإِنفـاقِ مِنْـهُ ... ويـنقُصُ إِنْ بِـهِ كَفًّـا شَـدَدْتا

فَلَـو قَـد ذُقـتَ مِـن حَلـواهُ طَعـماً ... لَآثَـرْتَ الـتَّعَلُّمَ وَاجتَهَـدتا

وَلَمْ يَـشغَلْكَ عَنـهُ هَـوًى مُطـاعٌ ... وَلا دُنيـا بِزُخْرُفِهـا فُتِنْتـا

وَلا أَلْهـاكَ عَنـهُ أَنيـقُ رَوْضٍ ... وَلا خِـدرٌ بِرَبرَبِـهِ كَلِفْتـا

فَقُـوتُ الـرُّوحِ أرواحُ المعـاني ... ولـيسَ بـأن طَعِمْـتَ وَأَنْ شَرِبْتـا

فَواظِبْـه وخُـذْ بالجِـدِّ فيـهِ ... فَـإِنْ أعطاكَـهُ اللهُ أَخَـذْتا

وَإِنْ أُوتِيْـتَ فِيـهِ طَويـلَ بَـاعٍ ... وَقَـالَ النَّـاسُ: إِنَّـكَ قَـدْ سَـبَقْتا

فَـلا تَـأْمَنْ سُـؤَالَ الله عنـهُ ... بتـوبيخٍ: عَلِمْـتَ فَهَـل عَمِلْتـا؟

فَـرَأْسُ العِلـمِ تقـوى الله حَقًّـا ... ولـيسَ بـأَنْ يُقـالَ: لقَـدْ رَأَسْـتا

وَضَـافِي ثَوبِـكَ الإِحـسانُ لا أَنْ ... تُـرى ثَـوبَ الإِسَـاءَةِ قَـدْ لَبِـسْتا

إِذا مـا لَمْ يُفِـدْكَ العِلـمُ خَـيْراً ... فخـيرٌ منـهُ أَنْ لـو قَـدْ جَهِلْتـا

وإِنْ أَلْقَـاكَ فَهْمُـكَ فِي مَهـاوٍ ... فليْتَـكَ ثُـمَّ ليْتَـكَ! مـا فَهِمْتـا

سَـتَجْني مِـن ثِـمارِ العَجـزِ جَهـلاً ... وَتَـصْغُرُ فِي العُيـونِ إِذا كَبُرْتـا

وَتُفقَـدُ إِن جَهِلـتَ وَأَنـتَ بـاقٍ ... وَتُوجَـدُ إِنْ عَلِمْـتَ وَقَـدْ فُقِـدْتا

وتَـذْكُرُ قَـوْلَتي لـكَ بعـدَ حِـينٍ ... وتَغْبِطُهـا إِذا عَنْهـا شُـغِلْتا

لَـسَوفَ تَعَـضُّ مِـنْ نَـدَمٍ عَلَيْهـا ... ومَـا تُغْنـي النَّدامَـةُ إِنْ نَـدِمْتا

إذا أَبْـصَرتَ صَـحْبَكَ في سَـماءٍ ... قَـد ارتَفَعـوا عَلَيـكَ وَقَـد سَـفَلْتا

فَراجِعْهـا وَدَعْ عَنـكَ الهُـوَينى ... فَـما بِـالبُطءِ تُـدرِكُ مـا طَلَبْتـا

ولا تَحفِـلْ بِمالِـكَ والْـهُ عنـهُ ... فلـيسَ المـالُ إِلَّا مَـا عَلِمْتـا

ولـيسَ لجاهِـلٍ في النَّـاسِ مَعْنًـى ... ولـو مُلْـكُ العِـراقِ لـهُ تَـأَتَّى

سَـيَنطِقُ عَنْـكَ عِلْمُـكَ في نَـدِيٍّ ... ويُكتَـبُ عَنْـكَ يَومـاً إِنْ كَتَبْتـا

وَمـا يُغنيـكَ تَـشييدُ الـمَباني ... إِذا بِالجَهـلِ نَفسَكَ قَـد هَـدَمتا

جَعَلـتَ المالَ فَـوقَ العِلـمِ جَهـلاً ... لَعَمـرُكَ في القَـضيَّةِ مـا عَـدَلتا

وَبَيـنَهُما بِـنَصِّ الـوَحيِ بَـونٌ ... سَـتَعلَمُهُ إِذا "طَـهَ" قَرَأْتـا

لَـئِن رَفَـعَ الغَنـيُّ لِـواءَ مـالٍ ... لَأَنـتَ لِـواءَ عِلمِـكَ قَـد رَفَعتـا

وَإِنْ جَلَـسَ الغَنـيُّ عَـلى الحَـشايا ... لَأَنْـتَ عَـلى الكَواكِـبِ قَـد جَلَـسْتا

وَإِنْ رَكِـبَ الجِيـادَ مُـسَوَّماتٍ ... لَأَنـتَ مَنـاهِجَ التَّقـوى رَكِبْتـا

وَمَهـما افـتَضَّ أَبكـارَ الغَـواني ... فَكَـمْ بِكـرٍ مِـنَ الحِكَـمِ افتَضَـضْتا

ولـيسَ يَـضُرُّكَ الإِقتـارُ شَـيئاً ... إِذا مـا أَنـتَ ربَّـكَ قَـدْ عَرَفْتـا

فَـماذا عِنْـدَهُ لـكَ مِـنْ جميـلٍ ... إِذا بِفَنـاءِ طاعَتِـهِ أَنَخْتـا

فقابِـلْ بِـالقَبُولِ صَـحيحَ نُـصْحي ... فَـإِنْ أعرَضْـتَ عنـه فقـد خَـسِرْتا

وإِنْ راعَيْتَـهُ قـولاً وفِعْـلاً ... وتَـاجَرْتَ الإِلـهَ بِـهِ رَبِحْتـا

فَلَيـسَت هَـذِهِ الـدُّنيا بِـشَيءٍ ... تَـسُوءُكَ حِقْبَـةً وَتَـسُرُّ وَقْتـا

وغَايَتُهـا إِذا فَكَّـرْتَ فيهـا ... كَفَيْئِـكَ أو كَحُلْمِـكَ إِنْ حَلَمْتـا

سُـجِنْتَ بِهـا وَأَنْـتَ لهـا مُحِـبٌّ ... فَكيْـفَ تُحِـبُّ مـا فيـهِ سُـجِنْتا

وَتُطْعِمُـكَ الطَّعـامَ وَعَـن قَريـبٍ ... سَـتَطْعَمُ مِنـكَ مـا مِنهـا طَعِمْتـا

وَتَعْـرَى إِنْ لَبِـسْتَ لَهـا ثِيابـاً ... وَتُكْـسى إِنْ مَلابِـسَها خَلَعْتـا

وتَـشْهَدُ كُـلَّ يـومِ دَفْـنَ خِـلٍّ ... كَأَنَّـكَ لا تُـرادُ بِـهِ شَـهِدْتا!

وَلَمْ تُخْلَـقْ لِتَعْمُرَهـا وَلَكِـنْ ... لِتَعْبُرَهـا فَجِـدَّ لِمـا خُلِقْتـا

وإِنْ هُـدِمَتْ فَزِدْهَـا أَنْـتَ هَـدْماً ... وَحَـصِّنْ أَمْـرَ دينـكَ مـا اسْـتَطَعْتا

وَلا تَحْـزَنْ عَـلى مـا فـاتَ مِنْهـا ... إِذا مـا أَنـتَ في أُخْـراكَ فُزْتـا

فلـيسَ بنـافعٍ مـا نِلْـتَ فيهـا ... مِـنَ الفـاني، إِذا البـاقي حُرِمْتـا

وَلا تَـضْحَكْ مَـعَ السُّفَهاءِ لَهْـواً ... فَإِنَّـكَ سَـوفَ تَبكـي إِنْ ضَـحِكْتا

وَكَيـفَ لَـكَ السُّرورُ وَأَنـتَ رَهـنٌ ... وَلا تَـدري أَتُفـدى أَم غَلِقْتـا

وَسَـلْ مِـنْ رَبِّـكَ التَّوفيـقَ فيهـا ... وأَخْلِـصْ في السُّؤَالِ إِذا سَـأَلْتا

ونـادِ إِذا سَـجَدْتَ لـهُ اعْتِرافـاً ... بِـما نـاداهُ ذو النُّـونِ بـنُ مَتَّـى

ولازِمْ بابَـهُ قَرْعـاً عَـساهُ ... سَـيَفْتَحُ بابَـهُ لـكَ إِنْ قَرَعْتـا

وأَكْثِـرْ ذِكْـرَهُ في الأَرضِ دَأْبـاً ... لِتُـذكَرَ في السَّماءِ إِذا ذَكَرْتـا

وَلا تَقُـلِ: الـصِّبا فيـهِ مَجـالٌ ... وَفَكِّـرْ كَـم صَـغيرٍ قَـد دَفَنْتـا؟!

وقُـلْ لي: يـا نَـصيحُ لأَنْـتَ أَولى ... بِنُـصْحِكَ لـو بعقلـكَ قَـدْ نَظَرْتـا

تُقَطِّعنـي عـلى التَّفـريطِ لَوْمـاً ... وبِـالتَّفريطِ دَهْـرَكَ قَـدْ قَطَعْتـا

وفِي صِـغَري تُخَـوِّفُني المنايـا ... ومـا تَجْـري بِبالِـكَ حـينَ شِـخْتا

وكُنْـتَ مـع الـصِّبا أَهْـدَى سـبيلاً ... فـما لـكَ بعـدَ شَـيْبكَ قـد نُكِـسْتا

وهـا أنـا لم أَخُـضْ بَحْـرَ الخَطايـا ... كـما قَـدْ خُـضْتَهُ حتَّـى غَرِقْتـا

وَلَمْ أَشرَبْ حُمَيّـا أُمِّ دَفْـرٍ ... وَأَنـتَ شَرِبْتَهـا حَتَّـى سَـكِرْتا

وَلَمْ أَحْلُـلْ بِـوادٍ فيـهِ ظُلْـمٌ ... وَأَنـتَ حَلَلْـتَ فيـهِ وَانْهَمَلْتـا

وَلَمْ أَنْـشَأْ بِعَـصرٍ فيـهِ نَفـعٌ ... وَأَنـتَ نَـشَأْتَ فيـهِ وَمـا انتَفَعْتـا

وقَـدْ صـاحَبْتَ أعلامـاً كِبـاراً ... ولم أَرَكَ اقتـديْتَ بِمَـنْ صَـحِبْتا

وَنـــادَاكَ الكِتـــابُ فَلَـــم تُجِبْـــهُ ... وَنَهْنَهَـــكَ المَـــشيبُ فَـــما انتَبَهْتـــا

لَيَقـــبُحُ بِـــالفَتى فِعْـــلُ التَّـــصابي ... وَأَقـــبَحُ مِنـــهُ شَـــيخٌ قَـــدْ تَفَتَّـــى

فَأَنْـــتَ أَحَـــقُّ بالتَّفنيـــدِ مِنّـــي ... ولـو سكتَ المُسيءُ لَـما نَطَقْتـا

ونَفْـــسَكَ ذُمَّ لا تَـــذْمُمْ سِـــواها ... بِعَيْـــبٍ فهْـــيَ أَجْـدَرُ مَـنْ ذَمَمْتـا!

فلـو بَكَـتِ الـدِّما عينـاكَ خَوفـاً ... لِـذَنْبِكَ لمْ أَقُـلْ لـكَ: قَـدْ أَمِنْتـا

ومَـنْ لـكَ بالأَمـانِ وأنـتَ عبـدٌ ... أُمِـرتَ فَـما ائتَمـرْتَ ولا أَطَعْتـا

ثَقُلْتَ مِنَ الـذُّنوبِ ولستَ تَخْشى ... لجهلِـكَ أَنْ تَخِـفَّ إذا وُزِنْتـا

وتُـشْفِقُ للمُـصِرِّ عـلى المعـاصي ... وتَرْحَمُـهُ، ونَفْـسَكَ مـا رَحِمْتـا

رجعْتَ القَهقَرى وخَبطْتَ عشوا ... لَعَمـرُكَ لـو وصَـلْتَ لَـما رَجَعْتـا!

ولـو وافَيـتَ ربَّـكَ دونَ ذَنْـبٍ ... وناقَـشَكَ الحِـسابَ إذاً هَلَكْتـا

ولمْ يَظْلِمْـكَ في عَمَـلٍ ولكـنْ ... عَـسيرٌ أَنْ تقـومَ بِـما حَمَلْتـا

ولَـو قـدْ جِئْتَ يـومَ الفَـصْلِ فَـرْداً ... وَأَبْـصَرْتَ المنـازلَ فيـه شَـتَّى

لأَعْظَمْـتَ النَّدامـةَ فيـهِ لَهْفـاً ... عـلى مـا في حَياتـكَ قَـدْ أَضَـعْتا

تَفِـرُّ مِـنَ الهَجـيرِ وتتَّقيـهِ ... فَهَـلَّا عـن جهـنَّمَ قَـدْ فَرَرْتـا؟

ولـستَ تُطيـقُ أَهوَنَهـا عَـذاباً ... ولـو كنـتَ الحديـدَ بِهـا لَـذُبْتا

فَـلا تَكْـذِبْ فـإنَّ الأمـرُ جِـدٌّ ... ولـيسَ كـما احتـسَبْتَ ولا ظَنَنْتـا

أَبَـا بكـرٍ كَـشَفْتَ أقـلَّ عَيبـي ... وأَكثَـرَهُ ومُعظَمَـهُ سَـتَرْتا

فقُـلْ مـا شـئْتَ فيَّ مـن المخـازي ... وضـاعِفْها فإنَّـكَ قَـدْ صَـدَقْتا

ومهـما عِبْتَنـي فَلِفَـرْطِ عِلْمـي ... ببـاطِنَتي كَأَنَّـكَ قَـدْ مَـدَحْتا

فَـلا تَـرْضَ الـمَعايِبَ فَهِـيَ عـارٌ ... عَظـيمٌ يُـورِثُ الإنـسانَ مَقْتـا

وَتَهـوي بِالوَجيـهِ مِـنَ الثُّرَيَّـا ... وَتُبْدِلُـهُ مَكـانَ الفَـوْقِ تَحْتـا

كَـما الطَّاعـاتُ تَنعَلُـكَ الـدَّراري ... وَتَجعَلُـكَ القَريـبَ وَإِن بَعُـدْتا

وتنـشُرُ عنـكَ في الـدُّنيا جمـيلاً ... فتُلْفَـى الـبَرَّ فيهـا حيـثُ كُنْتـا

وتَمْـشي في مَناكِبهـا كَـريماً ... وتَجْنـي الحَمـدَ مِمَّـا قَـدْ غَرَسْـتا

وأنـتَ الآنَ لَمْ تُعـرفْ بِعـابٍ ... ولا دنَّـستَ ثوبَـكَ مُـذْ نَـشَأْتا

ولا سـابقْتَ في ميـدانِ زُورٍ ... ولا أَوضَـعْتَ فيـهِ ولا خَبَبْتـا

فَـإِنْ لَمْ تَنَـأْ عنـهُ نَـشِبْتَ فيـهِ ... ومَـنْ لـكَ بـالخَلاصِ إِذا نَـشِبْتا

ودَنَّـسَ مـا تَطَهَّـرَ منـكَ حتَّـى ... كأَنَّـكَ قبـلَ ذلـكَ مـا طَهُرْتـا

وصِرْتَ أسـيرَ ذَنبِـكَ في وَثـاقٍ ... وكيـفَ لـكَ الفَكـاكُ وقَـدْ أُسِرْتـا

وخَفْ أبناءَ جِنْسِكَ واخْشَ مِنْهُم ... كـما تَخْشَى الـضَّراغِمَ والـسَّبَنْتى

وخـالِطْهُم وزايلهُـم حِـذاراً ... وكُـنْ كالـسَّامريّ إِذا لمـسْتا

وإِنْ جَهِلـوا عليـكَ فَقُـلْ سَـلاماً ... لعلَّـكَ سـوفَ تَـسْلَمُ إِنْ فَعَلْتـا

ومَـنْ لـكَ بالـسَّلامةِ في زَمـانٍ ... ينـالُ العُـصْمَ إِلا إِنْ عُـصِمْتا

ولا تَلْبَـثْ بِحَـيٍّ فيـهِ ضَـيْمٌ ... يُميـتُ القَلـبَ إِلا إِنْ كُبِلْتـا

وغَـرِّبْ فالغَريـبُ لـهُ نَفـاقٌ ... وشَرِّقْ إِنْ بِريقـكَ قَـدْ شَرِقْتـا

ولَـوْ فـوقَ الأَمـيرِ تَكـونُ فيهـا ... سُـمُوًّا وافتِخـاراً كنـتَ أَنْتـا

وإِنْ فَرَّقْتَهـا وخرجْـتَ مِنْهـا ... إِلى دارِ الـسَّلامِ فقَـدْ سَـلِمْتا

وإِنْ كَرَّمْتَهـا ونَظَـرْتَ مِنْهـا ... بـإِجلالٍ فنفـسَكَ قَـدْ أَهَنْتـا

جمعـتُ لـكَ النَّـصَائحَ فامْتَثِلْهـا ... حياتَـكَ؛ فهـيَ أَفْـضَلُ مـا امْتَثَلْتـا

وطَوَّلْـتُ العِتـابَ وزِدْتُ فيـهِ ... لأَنَّـكَ في البَطالـةِ قَـدْ أَطَلْتـا

فَـلا تَأْخُـذْ بتقـصيري وسَـهْوي ... وخُـذْ بوصِـيَّتي لـكَ إِنْ رَشَـدْتا

وقَـدْ أَرْدَفْتُهـا سِـتًّا حِـسَاناً ... وكانَـتْ قَبْـلَ ذا مِئَـةً وسِـتّا

فهرس المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١- ابن الأبار، أبو عبد الله محمد بن عبد الله القضاعي، **التكملة لكتاب الصلة**، تحقيق عبد السلام الهراس، دار الفكر للطباعة، بيروت، ١٤١٥هـ -١٩٩٥م.

٢- إبراهيم، صاحب خليل، **جدلية الزمن واللون في ديوان عاشقة الليل لنازك الملائكة**، صنعاء، دار الكتب، ١٤٢٢هـ-٢٠٠٢م.

٣- إبراهيم، ملحم، **الحب والموت في شعر بشار بن برد**، مكتبة الكتاني للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ١٩٨٨م.

٤- اختيار، د. أسامة، **الشعر العربي في جزيرة صقلية- اتجاهاته وخصائصه الفنية**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٨م.

٥- الإلبيري الأندلسي، **أبو إسحاق، ديوانه**، حققه وشرحه د. محمد رضوان الداية، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤١١ هـ -١٩٩١م.

٦- إيجلتون، تيري، **الماركسية والنقد الأدبي**، ترجمة جابر عصفور، الدار البيضاء، منشورات عيون، ط٢، ١٩٨٦م

٧- باشلار، غاستون، **حدس اللحظة**، تعريب رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م.

٨- برديائف، نيقولاي، **العزلة والمجتمع**، ترجمة فؤاد كامل عبد العزيز، راجعه علي أدهم، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٠م.

٩- **البُسْتي، أبو الفتح، ديوانه**، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٤١٠هـ-١٩٨٩م.

١٠- البقاعي، محمد خير، ترجمة **دراسات في النص والتناصية**، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٨م.

١١- البلوي، أبو الحجاج يوسف بن محمد، **كتاب ألف باء**، تصحيح مصطفى وهبي، المطبعة الوهبية، د. مكان، د.ط، د.ت.

١٢- بنعبد العالي، عبد السلام، **هايدجر ضد هيجل**، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٥م.
١٣- تودوروف، تزفيتان، **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٠م.
١٤- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل.
الإعجاز والإيجاز، التزم شرحه وطبعه إسكندر آصاف، المطبعة العمومية بمصر، ط١، ١٨٩٧م.
• **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف، ط١، ١٩٦٥م.
• **الاقتباس من القرآن الكريم**، تحقيق د. ابتسام مرهون الصفار ود. مجاهد مصطفى بهجت، دار الوفاء للطباعة، المنصورة، ط١، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م.
١٥- الجاحظ، عمرو بن بحر، **الحيوان**، حققه وشرحه عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩م.
١٦- الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، **أسرار البلاغة**، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ودار المدني بجدة، ط١، ١٩٩١م.
١٧- الجرجاني، علي بن محمد بن علي، **التعريفات**، حققه وقدم له إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.
١٨- الجعافرة، ماجد ياسين، **التناص والتلقي (دراسات في الشعر العباسي)**، دار الكندي، إربد، ط١، ٢٠٠٣م.
١٩- ابن جني، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، د.ط، د.ت.
٢٠- الحاكم النيسابوري، محمد بن عبد الله، **المستدرك على الصحيحين**، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٠م-١٤١١هـ.
٢١- حسن، ناظم، **البنى الأسلوبية، دراسة أنشودة المطر للسياب**، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٩م.

٢٢- حمدان، د. ابتسام أحمد، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط١، ١٤١٨هـ -١٩٩٧م.
٢٣- الحموي، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله، **معجم البلدان**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.
٢٤- ابن الخطيب، لسان الدين، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، تحقيق محمد عبد الله عنان، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، المجلد الأول، ط٢، ١٩٧٣م. المجلد الثالث، ط١، ١٩٧٥. المجلد الرابع، ط١، ١٩٧٧م.
٢٥- خليل، أحمد، **المدخل إلى دراسة البلاغة العربية**، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٦٨م.
٢٦- أبو داود، سليمان بن الأشعث السجستاني الأزدي، **السنن**، إعداد وتعليق عزت عبيد الدعاس وعادل السيد، دار ابن حزم، بيروت، ط١، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.
٢٧- الداية، فايز، **جماليات الأسلوب - الصورة الفنية في الأدب العربي**، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٩٦م.
٢٨- الدميري، كمال الدين محمد بن موسى بن عيسى، **حياة الحيوان الكبرى**، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.
٢٩- أبو ديب، كمال، **في الشعرية**، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٧م.
٣٠- الديوب، د. سمر، **الثنائيات الضدية- دراسات في الشعر العربي القديم**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ٢٠٠٩م.
٣١- الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٤، ١٩٩٩م.
٣٢- الزمخشري، محمود بن عمر، **الفائق في غريب الحديث**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، ط٢.
٣٣- السعدني، مصطفى، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث**، الإسكندرية، منشأة المعارف، د.ط، د.ت.
٣٤- السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، شرحه وضبطه وصححه محمد أبو الفضل وآخرون، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط٣، د.ت.

٣٥- شولز، روبرت، **اللغة والخطاب الأدبي**، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٣م.
٣٦- صليبا، د. جميل، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م.
٣٧- الطبراني، أبو القاسم سليمان بن أحمد، **المعجم الأوسط**، تحقيق طارق عوض الله محمد، وعبد المحسن إبراهيم الحسيني، القاهرة، دار الحرمين، ١٤١٥هـ.
٣٨- طحطح، فاطمة، **الغربة والحنين في الشعر الأندلسي**، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ط١، ١٩٩٣م.
٣٩- الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، تونس، الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط١، ١٤٠١هـ-١٩٨١م.
٤٠- الطرطوشي، أبو بكر محمد بن محمد بن الوليد الفهري، **سراج الملوك**، د. مكان، ١٢١٩هـ.
٤١- عباس، د. إحسان، **تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)**، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٧٤م.
٤٢- عباس، د. فضل حسن، **البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني)**، إربد، الأردن، دار الفرقان، ط٤، ١٤١٧هـ-١٩٩٧م.
٤٣- عبد التواب، د. صلاح الدين، **الصورة الأدبية في القرآن الكريم**، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط١، ١٩٩٥م.
٤٤- عبد الخالق، أحمد محمد، **قلق الموت**، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، مطابع الرسالة، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.
٤٥- عثمان، اعتدال، **إضاءة النص**، بيروت، دار الحداثة، ط١، ١٩٨٨م.
٤٦- عزام، محمد، **النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
٤٧- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م.

٤٨- عصفور، د. جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢م.
٤٩- عمر، د. أحمد مختار، **اللغة واللون**، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.
٥٠- عوض، د. ريتا، **بنية القصيدة الجاهلية-الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢م.
٥١- عياد، شكري محمد، **مدخل إلى علم الأسلوب**، ط٢، ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م.
٥٢- الغزّاليّ، أبو حامد محمد بن محمد، **إحياء علوم الدين**، بيروت، دار المعرفة، د.ط، د.ت.
٥٣- ابن فارس بن زكريا، أبو الحسين أحمد، **مقاييس اللغة**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ -١٩٧٩م.
٥٤- الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **العين**، تحقيق د. مهدي المخزومي، ود. إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.
٥٥- فضل، د. صلاح، **قراءة الصورة وصور القراءة**، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م.
٥٦- القرطاجني، أبو الحسن حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد
٥٧- الحبيب بن الخوجة، تونس، الدار العربية للكتاب، ط٣، ٢٠٠٨م.
٥٨- القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ١٤١٤هـ-١٩٩٣م.
٥٩- القِنَّوْجي، صديق بن حسن، **أبجد العلوم (الرحيق المختوم من تراجم أئمة العلوم)**، أعده للطبع ووضع فهارسه عبد الجبار زكار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٩م.
٦٠- كوهن، جان:
- **اللغة العليا - النظرية الشعرية**، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٥م.
- **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦م.

٦١- **لبيد بن ربيعة العامري، ديوانه**، تحقيق د. إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢م.
٦٢- اللغوي الحلبي، أبو الطيب عبد الواحد بن علي، **الأضداد في كلام العرب**، تحقيق عزة حسن، دمشق، ط١، ١٩٦٣م.
٦٣- لؤلؤة، عبد الواحد، **موسوعة المصطلح النقدي**، بغداد، دار الرشيد، ط٢، ١٩٨٢م.
٦٤- المصري، ابن أبي الأصبع، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تحقيق د. حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي.
٦٥- مفتاح، د. محمد، **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي والدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢م.
٦٦- الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٧٨م.
٦٧- ابن منظور الأفريقي المصري، جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط٦، ١٤١٧هـ -١٩٩٧م.
٦٨- أبو موسى، د. محمد محمد، **خصائص التراكيب - دراسة تحليلية لعلم البيان**، القاهرة، مكتبة وهبي، ط٤، ١٤١٦هـ-١٩٩٦م.
٦٩- الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري، **مجمع الأمثال**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٤١٩هـ- ١٩٩٨م.
٧٠- ميويك، د. سي، **موسوعة المصطلح النقدي**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، دار الرشيد للنشر، د.ت.
٧١- ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، بيروت، د.ط، د.ت.
٧٢- النيسابوري، مسلم بن الحجّاج، أبو الحسين القشيري، **صحيح مسلم**، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، د.ط، د.ت.
٧٣- هايمن، ستانلي، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط١، ج٢، ١٩٦٠م.
٧٤- هلال، د. محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، د.ط، ١٩٨٦م.
٧٥- اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، بيروت، ١٩٧٢م.

فهرس المجلات والدوريات

١- إبراهيم، د. جودت، **"التناص مع الحكايات الشعبية في الشعر العربي الحديث والمعاصر (دراسة تطبيقية)"**، مجلة التراث العربي، العددان ١٣٠-١٣١ / صيف – خريف / ٢٠١٣م.

٢- الخيرو، د. مازن موفق صديق، **"الثنائيات الضدية في سورة الرعد"**، مجلة آداب الرافدين، العدد (٥٧)، ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م.

٣- ربابعة، موسى، **"جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى"**، جرش للبحوث والدراسات، ع٢، م٢، ١٩٩٧م.

٤- شبانة، ناصر جابر، **"التناص القرآني في الشعر العماني الحديث"**، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد ٢١، ع٤، ٢٠٠٧م.

٥- الطعان، صبحي، **"بنية النص الكبرى"**، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٣، العددان الأول والثاني، ١٩٩٤م.

٦- علي، ناصر، **"مفهوم التناص في اللغة"**، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد ٦١، ٢٠٠٤م.

٧- قادرة، د. غيثاء، **"الثنائيات الضدية وأبعادها في نصوص المعلقات"**، مجلة دراسات في اللغة العربية، العدد١٠، صيف ١٣٩١هـ.ش- ٢٠١٢م.

٨- لوشن، د. نور الهدى، **"التناص بين التراث والمعاصرة"**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج١٥، ع٢٦، صفر ١٤٢٤هـ.

فهرس المحتويات

الصفحة

الإهداء ٥

مقدمة ٧

مدخل: لمحة إلى حياة الشاعر وعصره ٩

الْفَصْلُ الأَوَّلُ: الثُنائيات الضّدية في قَصيدةِ الإِلبيريّ التَّائية ١٣

تمهيد ١٥

تعريف القصيدة ١٥

مفهوم الثنائيات الضدية ١٧

أشكال الثنائيات الضدية في القصيدة ١٨

١- ثنائية الحياة/الموت ١٩

٢- ثنائية العلم/الجهل ٢٢

٣- ثنائية القدرة/العجز ٢٩

٤- ثنائية الدنيا/الآخرة ٣١

٥- ثنائية الهزل/الجد ٣٤

٦- ثنائية الشباب/المشيب ٣٦

٧- ثنائية الأنا/الآخر ٤٠

٨- ثنائية الفضيلة/الرذيلة ٤٣

الخاتمة ٤٤

الْفَصْلُ الثَّاني: صُورَةُ الحَربِ في شِعرِ أبي إِسحاقَ الإِلبيريّ الأَنْدَلُسيّ ٤٧

تمهيد ٤٩

الصفحة

أهمية الصورة ٥٠
صورة الحرب وأنواعها ٥١
الخاتمة ٦٨
الْفَصْلُ الثَّالث: التَّناص في شعرِ أبي إسحاقَ الإلبيريّ الأَنْدَلُسيّ ٧١
تمهيد ٧٣
مفهوم التَّناص وأشكاله ٧٣
أشكال توظيف التَّناص ٧٥
التَّناص في شعر أبي إسحاقَ الإلبيري ٧٦
١- التَّناص الديني ٧٦
٢- التَّناص الأسطوري ٨٦
٣- التَّناص الأدبي ٨٧
٤- التَّناص التَّاريخي ٨٩
٥- التَّناص الثقافي العام ٩١
الخاتمة ٩٤
منظومة الإلبيري التي عُرِفَتْ باسم التَّائية ٩٦
فهرس المصادر والمراجع ١٠٢
فهرس المجلات والدوريات ١٠٨
فهرس المحتويات ١٠٩

د. أحمد إسماعيل الفروح

- باحث ومحقّق في التراث العربي.
- من مواليد حماة سنة ١٩٧٠م.
- نال شهادة أهلية التعليم الابتدائي سنة ١٩٩٠م.
- حاز درجة الإجازة في اللغة العربية وآدابها سنة ٢٠٠٩م، ودرجة الماجستير في الآداب سنة ٢٠١٣م. ودرجة الدكتوراه في علوم اللغة العربية وآدابها في جامعة دمشق بدرجة امتياز سنة ٢٠١٨م.
- درَّس في مدارس الرقة ودرعا وحلب ودمشق.
- نشر مقالات أدبية في مجلات محكمة في القطر وخارجه.
- نشر كتابين:

١- (شعر ابن جبير الأندلسي- جمع وتحقيق ودراسة)، دار المقتبس، بيروت، ٢٠١٩م.

٢- (المشهد الشعري القصصي في عهدي المرابطين والموحدين)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٢١م.

- عضو هيئة تدريسية في الجامعة العربية الدولية الخاصة.

٢٠٢٦م

ما يميز الشعر الأندلسي أنه زاخر بالعلوم وغني بشتى المعارف التي تحتاج إلى استقصاء ودراسة، ومجال واسع ومعين لا ينضب لكثير من الدراسات، لأنه يمتد على حقبة واسعة، تجعل ميدان البحث واسعاً فيها.

والشاعر أبو إسحاق الإلبيري الفقيه الواعظ وزاهد الأندلس الثائر واحد من الشعراء الأعلام الذي تركوا إرثاً أدبيّاً متميزاً في الشعر الأندلسي. فقد كان شعره الوجه الآخر للحياة في الأندلس، فدعا إلى الزهد في ملذات الحياة، وترك التعلق بالدنيا، وشارك في الدعوة إلى الإصلاح السياسي.

وقد برزت في شعره ظواهر فنية، شكلت دفقاً إبداعياً وميداناً واسعاً للبحث فيها، وتميزت تلك الظواهر بوفرة المادة الشعرية التي تنتظر الكشف والتحليل والوقوف عليها، فكانت الثُّنائيات الضّدية في قصيدته التّائية، ومثّلت صورة الحرب تصويراً للمجتمع ونقداً له. ثم جاءت استنتاجات التَّنَاص التي جعلت النص حداثيّاً على قِدَمه.

الهيئة العامة السورية للكتاب
The Syrian General Book Authority
www.syrbook. gov.sy
E-mail: info@syrbook.gov.sy
هاتف: ٣٣٢٩٨١٥ - ٣٣٢٩٨١٦
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠٢٦ م