محنة المعتمد بن عباد كما صورها شعره

دراسة تحليلية بلاغية

الدكتور/ إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن

أستاذ البلاغة والنقد الأدبي المساعد بقسم اللغة العربية

كلية الآداب – جامعة العريش

ملخص:

تطرق هذا البحث لمحنة المعتمد بن عباد كما صورها شعره الذي وصل إلينا، فقد تناول هذا الشعر المحنة من أول مراحلها، فصور أحداث سقوط مملكة إشبيلية وأسر المعتمد على أيدي المرابطين، وتتبع ترحيله ونفيه إلى المغرب، وسجنه في بلدة أغمات، وأبان عن مظاهر المعاناة التي عاناها المعتمد في سجنه، فأبرز معاناته من الفقر والبؤس والذل والقيد، وكشف عن أن هذه المعاناة عامة له ولأسرته، وأبان شعر المحنة الآثار النفسية والفكرية الناجمة المحنة، وأبرزها: تمنيه الموت، ورثاؤه لنفسه، والإحساس والشعور بالعجز، والتشوق والحنين، والرضا والاستسلام للقدر، وتفتق قريحته بشعر الحكمة.

الكلمات المفتاحية: محنة – المعتمد – صَوَّرَ – شعر – بلاغية.

Abestract:

This research touched on the plight of Al-Mu'tamid ibn Abbad as depicted in his poetry that has reached us. This poetry dealt with the ordeal from its first stages. It depicted the events of the fall of the Kingdom of Seville and the capture of Al-Mu'tamid at the hands of the Almoravids, followed his deportation and exile to Morocco, and his imprisonment in the town of Aghmat, and revealed the manifestations of the suffering that he experienced. Al-Mu'tamid suffered it in his prison, highlighting his suffering of poverty, misery, humiliation, and shackles, and revealing that this suffering was general to him and his family, and the poetry of the ordeal revealed the psychological and intellectual effects resulting from the ordeal, the most prominent of which were: his wish for death, his pity for himself, the feeling and feeling of helplessness, longing and nostalgia, contentment and surrender to fate, And his heart bursts with the poetry of wisdom.

Keywords: plight - Al-Mu'tamid - depicted - poetry – Rhetorical.

المقدمة

المعتمد بن عباد (٤٣١-٤٨٨هـ/١٠٤٠-١٠٩٥م) هو الملك الجواد الشجاع الشاعر المُرَزَّأ، «المعتمد على الله أبو القاسم محمد بن المعتضد بالله أبي عمرو عبَّاد بن الظافر المؤيد بالله أبي القاسم محمد قاضي إشبيلية ابن أبي الوليد إسماعيل بن قريش بن عباد بن عمرو بن أسلم بن عمرو بن عطاف بن نعيم، اللخمي من ولد النعمان بن المنذر اللخمي آخر ملوك الحيرة»[١]، كان أعظم ملوك الطوائف في الأندلس، وأفسحهم ملكًا، وأبعدهم صيتًا، وأكثرهم ذكرًا في التاريخ والأدب، وآخر ملوك بني عباد ملوك إشبيلية وقرطبة الذين دامت دولتهم سبعين سنة[٢].

وكان للمعتمد في الجهاد بلاء عظيم، وفي الجود صيت ذائع، وفي الأدب منزلة عالية، ومن غِيَرِ الأيام ومصائب الحدثان نصيب موفور، وقصته كأنها في المآسي خيال شاعر لا حقيقة واقع، وافتنان كاتب لا حادثات تاريخ[٣]، فلقد وقع في محنة عظيمة بفقدان ملكه؛ فعانى الأسر والحرمان وشظف العيش، بعدما كان في أبهة الملك والعيش الرغيد.

والمحنة هي: كل ما يصيب الإنسان من مكروه، سواء أكان هذا المكروه اختبارًا أم ابتلاء أم شدة وكربًا، وسواء أكان المكروه واقعًا على أفراد أم مجتمعات أم دول وممالك.

والمحنة نوعان:

النوع الأول- المحنة الطبيعية، وهي الابتلاء الإلهي للإنسان، مثل: الفقر، والمرض، والموت، وغير ذلك.

---

(١) ابن خلكان: وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس (دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م) ٢١/٥. وراجع: الذهبي: سير أعلام النبلاء (مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م) ٥٨/١٩.

(٢) راجع: عبدالوهاب عزام: المعتمد بن عباد (مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٣م) ص١١.

(٣) راجع: السابق، الصفحة نفسها.

والنوع الثاني- المحنة غير الطبيعية، وهي التي تتدخل فيها يد الإنسان، مثل: السجن، والأسر، والعزل عن المنصب والأموال، والتعذيب، أي: تلك التي تحدث نتيجة عوامل سياسية أو مذهبية أو اجتماعية أو اقتصادية.

والشعراء أكثر الناس إحساسًا بوطأة المحنة بما أوتوه من إحساس مرهف وعاطفة جياشة، ومع ثقل هذا الإحساس بالمحنة لا يجد الشاعر أمامه مجالاً للتنفيس إلا شعره، يبث فيه معاناته وشكواه لعله يخفف قليلاً من وقع المحنة على قلبه ونفسه.

والمحنة أشد ما تكون وقعًا على النفس إذا كانت ذلاً بعد عزٍ، وفقرًا بعد غنى، وأسرًا بعد سلطان وجاه كان يأمر فيهما المأسور وينهى.

وممن عانوا هذا النوع من المحنة: المعتمد بن عباد الملك الشاعر، فقد خرج من ملكه في آخر حياته، فتحولت به الحياة من العز إلى الذل، ومن الغنى إلى الفقر، ومن الجاه والسلطان إلى الأسر والقيد، وقد بثَّ كلَّ هذا شعرَه، فجاء بكائية مريرة، تستجيش العواطف، وتُبكي العيون.

وجاء شعر المحنة عند المعتمد تعبيرًا صادقًا عما وقع له قبل وبعد خلعه من ملكه وأسره وسجنه في أغمات مع زوجته اعتماد الرميكية وبعض ولده، حتى قيل: إنه «لو ضاعت أخبار المعتمد ونسيت سيرته وبقي ديوان شعره لكان إلى حد كبير كافيًا في الدلالة على شخصيته؛ ... فهو سجل أمين للكثير من أخباره وحوادث حياته، وترجمة ذاتية ممتازة، بارعة التصوير، بليغة الأداء»[(١)]، وبخاصة شعر المحنة الذي يمثل بكائية تدمي القلب وتبكي العين لمن يطالعها؛ لأنها تعبر عن واقع مأساوي عاشه الشاعر فعلاً، فيحس القارئُ لهذا الشعر صدقَ العاطفة، ونبضَ الإحساس؛ «ولما كان الرجل من أصحاب الأمزجة الفنية فقد استطاع أن يضفي على مأساته الجمال الفني، ويصورها في شعر أخَّاذ يصف لواعج نفسه، وحرقة

(١) علي أدهم: المعتمد بن عباد (وزارة الثقافة والإرشاد القومي – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ومكتبة مصر، القاهرة، د. ت.) ص٩، ١٠.

أساه، وضيقه بالقيود والكبول»[١]؛ ولذلك لا يملك القارئ إلا أن تفيض دموعه، وأن يحزن ويتألم لحزن الملك الشاعر.

وقد أخذت على عاتقي دراسة (محنة المعتمد بن عباد كما صورها شعره) معتمدًا في ذلك على ديوانه[٢]، متبعًا في ذلك منهجًا تاريخيًّا بلاغيًّا يعتمد على الوصف والتحليل؛ لسبر أغوار شعر المحنة، وإبراز القيم التعبيرية التي أبرزت المأساة التي انعكست في الحالة النفسية والشعورية التي تبدت في الإحساس بالمرارة والألم عند هذا الشاعر العظيم الذي لم يأخذ حظه من عناية الدارسين، ولعل ذلك راجع إلى قلة ما وصلنا من شعره.

وقد عبر المعتمد عن مراحل المحنة كافة، من بداياتها حتى نهاياتها، فعبر عما قبل بداية المحنة، وبعد وقوعها، وآثارها ونتائجها، ومن ثَمَّ جاءت الدراسة في ثلاثة مباحث، تسبقها مقدمة وتتلوها خاتمة وقائمة بالمصادر والمراجع.

فأما المقدمة فتناولتْ نبذة عن المعتمد بن عباد ومحنته، وتعريفًا بالمحنة وأنواعها، وخطة دراسة الموضوع، والمنهج المتبع في الدراسة.

وأما المبحث الأول فتناول: شعر ما قبل بداية المحنة.

والمبحث الثاني تناول: مظاهر المحنة بعد وقوع الأسر.

والمبحث الثالث تناول: الآثار المترتبة على المحنة.

والخاتمة تناولت: أبرز النتائج.

واتبعتُ الخاتمةَ بقائمة المصادر والمراجع.

والله أسأل التوفيق والسداد.

---

(١) علي أدهم: المعتمد بن عباد، ص١٥.

(٢) المعتمد بن عباد: ديوانه، جمعه وحققه الدكتور حامد عبد المجيد والدكتور أحمد أحمد بدوي، وراجعه الدكتور طه حسين، (دار الكتب المصرية، ط٥، ١٤٢١هـ-٢٠٠٠م).

المبحث الأول

شعر ما قبل بداية المحنة

تذكر كتب التاريخ أنه بعد إيغال ملوك الطوائف في: اللهو والترف، والنزاع فيما بينهم، ومما لأة الأعداء على بعضهم بعضًا، والخنوع والخضوع لهؤلاء الأعداء، وتقديم الأموال الطائلة لهم، وإثقال رعاياهم بالضرائب والمكوس، وانتشار الظلم، وتزعزع الأمن، وكثرة غارات الفرنجة على هذه الممالك، وانتشار القتل والتخريب بسبب هذه الغارات، ووقوف ملوك الطوائف عاجزين، بسبب كل هذا ضج الناس، وكان أن علقوا آمالهم بالمرابطين بالمغرب الذين أنقذوا الأندلس مرة بعد مرة، واطلعوا على فساد ملوك الطوائف، فدعوهم إلى إنقاذهم من أيدي هؤلاء الملوك، وأصدر الفقهاء فتوى بجواز خلعهم، مضمونها: «أن أمراء الأندلس فجرة فاسقون، وأنهم ضربوا لرعيتهم أسوأ الأمثال بإمعانهم في الترف، وانغماسهم في اللهو، وأفسدوا أخلاق الرعية، وجعلوا الناس لا يحفلون بأمور الدين وفرائضه، وأنهم فرضوا على الشعب ضرائب غير مشروعة، وظلوا متمسكين بفرضها، بالرغم من أن يوسف[١] أمرهم بإلغائها، وأنهم قد بلغ بهم الجور حد التحالف مع ألفونسو عدو الدين، وأنهم غير جديرين بأن يكونوا حكامًا لجماعة المسلمين، وأن يوسف أصبح في حِلٍّ من العهود التي قطعها على نفسه للمحافظة عليهم، وأن عزلهم ليس حقًّا من حقوقه فحسب، بل هو واجب يفرضه عليه الدين، وأنه لو ترك الأمراء على عروشهم لسلموا البلاد للكفرة، ولم تخل الفتوى من الإشارة إلى الرميكية[٢]، واتهامها بأنها قد دفعت بزوجها إلى التبذير والإمعان في اللهو»[٣].

وبعد استيثاق ابن تاشفين من الفتوى، أقدم على الأمر؛ فخلعهم واحدًا واحدًا، وكان آخرهم المعتمد بن عباد، وكان المعتمد كسائر أهل عصره يصدق بالتنجيم

(١) المقصود: يوسف بن تاشفين أمير المرابطين.

(٢) هي اعتماد الرميكية، زوج المعتمد.

(٣) علي أدهم: المعتمد بن عباد، ص٢٧٥.

والاستدلال بالطوالع، وكان معه في إشبيلية منجمه أبو بكر الخولاني الذي كان يطمئن المعتمد بتنجيمه وطوالعه؛ فلما خابت هذه الطوالع، ووقع المحذور، وقاربت إشبيلية على السقوط، «وفي أثناء تلك الحال، وما كان يناجي باله من البلبال»[(١)]، خاطب المعتمد المنجم أبا بكر بهذه الأبيات التي تحمل في طياتها سخرية لاذعة:

أَرمَـــدْتَ أَمْ بِنجومِـــكَ الرَّمَـــدُ؟ فَقَـــد عـــادَ ضِـــدًّا كُـــلُّ مـــا تَعِـــدُ
هَـــل فـــي حســـابك مـــا تُؤَمِّلُـــهُ أَو قَـــد تَصَـــرَّمَ عِنـــدَك الأَمـــدُ؟
قَـــد كُنـــتَ تَهمِـــسُ إِذ تُخـــاطبني وَتخـــطّ كَرْهًـــا إِنْ عصَـــتكَ يَـــدُ
فَـــالآن لا عَـــينٌ وَلا أَثَـــرٌ أَتَـــرَاكَ غيَّـــبَ شخصـــكَ البَلَـــدُ؟
وتَـــراكَ بِالعَـــذراءِ فـــي عُـــرُسٍ أَم إِذ كـــذبتَ سَـــطا بـــكَ الأَسَـــدُ؟
المُلـــكُ لا يَبْقَـــى عَلـــى أَحَـــدٍ وَالمَـــوتُ لا يَبقـــى لَـــهُ أَحَـــدُ[(٢)]

تتبدى السخرية اللاذعة من وراء الأدوات، والكلمات، والتراكيب، والأساليب، والصور؛ فتلاحقت الاستفهامات التي تدل على الحيرة والتخبط، وتعلوها نبرة السخرية والتوبيخ لمنجمه أبي بكر الخولاني، إن هذه الاستفهامات التوبيخية لتوحي بانقطاع الأمل في بقاء المعتمد في ملكه، وقد ساعد على إبراز هذا المعنى وتأكيده النفي (لا عين، لا أثر، لا يُبقِي، لا يَبقى)، فما يُنَجِّم به الخولاني ما هو إلا محض أوهام.

ومما يؤكد على حالة فقدان الشاعر الأمل غلبةُ الفعل الماضي على الفعل المضارع؛ فقد ترددت الصيغ الدالة على المضي في الأبيات تسع مرات (رمد، عادَ، تصَرَّمَ، كُنتَ تَهمِسُ... وَتخطّ، عصى، غيَّبَ، كذب، سَطا) على حين ترددت صيغة المضارع الدالة على الحضور ست مرات (تَعِدُ، تُؤَمِّلُ، تُرى، تُرى، لا يُبْقِي، لا يَبْقى)، وهذه الأفعال بدلالاتها تبرز حدة التناقض بين المأمول والواقع؛ المأمول

(١) أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس (الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ١٩٧٨م) ٥٦/٣.

(٢) المعتمد بن عباد: ديوانه، ص٨٧.

البعيد إلى حد الاستحالة (كُنتَ تَهمِسُ... وَتخطّ، تَعِدُ، تُؤَمِّلُ) والواقع بسطوته وقهره (تصَرَّمَ، عصى، غيَّبَ، كذب، سَطا، تُرى، تُرى، لا يُبْقِي، لا يَبْقى)، وتبرز حالة التناقض تلك مدى الضعف الذي كان يعانيه المعتمد وقتئذٍ.

وأراد المعتمد بالعدول عن الماضي إلى المضارع أن يعاين المتلقي حال العجز التي اعترت المنجم (تعد، تؤمل، ترى) ولاحظ كيف تدرجت الدلالة نحو العجز، من الوعد إلى الأمل إلى العجز بما ينطوي عليه الفعل (ترى) المكرر، والفاعل والمفعول واحد، هو المنجم، فهو الوحيد الذي يرى نفسه، ومعنى هذا أنه لا يراه أحد، إنه مجرد نكرة، إن المعتمد – هنا – يحقر من شأن المنجم ويدعوه إلى النظر في حاله وما آل إليه من عجز، ويؤكد السياق ذلك، فقد خاطبه الشاعر بهذا الاستفهام التوبيخي: أَتَراكَ غيَّبَ شخصكَ البَلَدُ؟ وتُراكَ... إذ كذبتَ سَطا بكَ الأَسَدُ؟ أما الفعلان المنفيان (لا يُبْقِي، لا يَبْقى) فيريد المعتمد من خلالهما أن يؤكد على حالة متجددة، وهي تبدل الحياة بالإنسان وعدم ثباتها، وأن الموت مستمر في حصد الأرواح.

ولأن الملك لا يتحول على الدوام، أما الموت فهو حقيقة ثابتة، فقد أتي التعبير عن الملك بالمجاز (المُلكُ لا يَبقِي عَلى أَحَدٍ) وعن الموت بالحقيقة (المَوتُ لا يَبقى لَهُ أَحَدُ)، فأسند عدم البقاء للملك في الصورة الأولى على سبيل الاستعارة، وأسند عدم البقاء للمخلوق في الصورة الثانية على الحقيقة. والتعميم في الصورة الأولى دالٌّ على انقطاع أمل الشاعر في رجوع ملكه.

والشاعر يجمع – في إطار النفي – بين الملك والموت، وهذا الجمع جعل من الملك – الذي يتصوره الناس عزة ومنعة ومجدًا وغنى ورفاهية ... – شيئًا بشعًا فظيعًا مهلكًا، فهنا الشاعر فاجأ المتلقي بهذا التناقض الحاد بين الْمُتَصَوَّر وواقع الشاعر، وهذا التناقض انطوى على حكمة مفادها: أن على الإنسان ألا يطمئن إلى تقلبات الزمان، فكما أنه يوقن بالموت، فعليه أن يوقن – أيضًا – بأن الحياة متقلبة.

ولعل هذه القناعة بتبدل الأحوال وعدم ثباتها هي التي ساعدت المعتمد على تجاوز صدمة فقدان الملك والصبر على عذابات الأسر وآلامه.

ولمّا أشار عليه وزراؤه بالخضوع للمرابطين واستعطافهم حين هاجموا إشبيلية قال المعتمد:

لَمَّـــا تَماسَـــكَتِ الـــدُّموعُ وتَنَبَّـــه القلـــبُ الصَّـــديعُ
قـــالوا: الخضـــوعُ سياســـةٌ فَلْيَبْـــدُ منـــكَ لهُـــمْ خضـــوعُ
وألـــذُّ مِـــنْ طَعْـــمِ الخضـــو عِ علـــى فمـــي السُّـــمُّ النَّقيـــعُ
إنْ يَسْـــلُبِ القـــومُ العِـــدا مُلْكِـــي وتُسْـــلِمْنِي الجُمُـــوعُ
فالقلـــبُ بـــين ضُـــلوعِهِ لَـــمْ تُسْـــلِمِ القلـــبَ الضـــلوعُ
لـــم أُسْـــتَلَبْ شَـــرَفَ الطِّبـــا عِ، أيُسْـــلَبُ الشَّـــرَفُ الرّفيـــعُ؟!
قـــد رُمْـــتُ يـــوم نِـــزالهم ألاَّ تُحَصِّـــنَنِي الـــدُّروعُ
وبـــرزتُ لـــيس سِـــوى القميـــ ـــصِ علـــى الحشـــا شـــيءٌ دَفُـــوعُ
وبـــذلتُ نفســـي كـــي تسيـــ ـــلَ إذا يســـيلُ بهـــا النَّجِيـــعُ
أجلـــي تـــأخَّرَ، لـــم يكـــن بهـــواي ذُلِّـــي والخضـــوعُ
مـــا ســـرتُ قَـــطُّ إلـــى القتـــا ل وكـــان مـــن أملـــي الرجـــوعُ
شِـــيَمُ الأُلـــى، أنـــا مـــنهمُ والأصـــلُ تَتْبعـــه الفـــروعُ[1]

إن هذه الأبيات تنطق بمدى اعتزاز المعتمد بنفسه[2] وإبائه وشجاعته، وأنه لا يرضى الذل والهوان والخضوع وإن كان في ذلك نجاته، وهي أبيات تصور حقيقة ما وقع من المعتمد لما أغار المرابطون على مملكته إشبيلية، فقد ذكرت كتب التاريخ والسير ما ظهر من دفاع المعتمد – رحمه الله – وبأسه، وترامية على الموت بنفسه، ما لا مزيد عليه، ولا تناهيَ لخَلْقٍ إليه[3].

(١) المعتمد بن عباد: ديوانه، ص ٨٨، ٨٩.

(٢) راجع نماذج شعرية أخرى لاعتزاز المعتمد بنفسه في ديوانه، ص١٠٢، وص١٠٩.

(٣) راجع: عبدالواحد بن علي التميمي المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب من لدن فتح الأندلس إلى آخر عصر الموحدين، تحقيق: د. صلاح الدين الهواري (المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ط١، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٦م) ص١٠٥.

وقد استعان المعتمد في التعبير عن الجو المحيط بالأبيات وتأبِّيه وما عاناه في الدفاع عن مملكته بالعديد من الأدوات الفنية الإيقاعية واللغوية والتصويرية؛ فاختار إيقاعًا سريعًا جهيرًا صب فيه نصه إلا في بعض الأحيان يتباطأ الإيقاع ويهدأ تعبيرًا عن الحالة النفسية للشاعر أو موقف معين؛ ومما يدل على اختيار الإيقاع المتسارع الجهير اختيار الشاعر لمجزوء الكامل دون تامه، وكثرة دخول الإضمار في التفعيلات، ومعلوم أن الوزن المجزوء أسرع من الوزن التام، وتفعيلات بحر الكامل من التفعيلات التي تتمتع بانسيابية على اللسان عند النطق بها، وتزداد انسيابية التفعيلات إذا داخلها الإضمار (تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة)، وأكثر من التدوير فجاء في خمسة أبيات من أبيات القصيدة البالغة اثني عشر بيتًا، ولجأ إلى التصريع في أول النص، والإكثار من المد بأنواعه الثلاثة، والتكرار؛ حيث كرر كلمات (خضوع أربع مرات، وضلوع مرتين) وكرر بعض الأدوات والحروف، واختار حرف العين ليكون روي القافية، وحرف العين من الحروف المجهورة.

وجاء الإيقاع سريعًا جهيرًا ليتناسب مع تسارع الأحداث التي تعبر عنها الأبيات، فهي تعبر حالة الهرج والمرج الناشئة عن هجوم المرابطين على إشبيلية، وما أصاب الناس من توتر واضطراب عبرت عنه كتب التاريخ، فذكرت أن «الناس في خلال هذه الأيام قد خامرهم الجزع، وخالط قلوبهم الهلع، يقطعون السبل سياحة، ويعبرون النهر سباحة، ويتولجون مجاري الأقذار، ويترامون من شرفات الأسوار، حرصًا على الحياة. والموفون بالعهد، المقيمون على صريح الود، ثابتون؛ إلى أن كان يوم الأحد لإحدى وعشرين ليلة خلت من رجب من السنة المذكورة[١]، وهذا يوم الكائنة العظمى، والطامة الكبرى، فيه حُمَّ الأمر الواقع، واتسع الخَرْق على الراقع، ودُخل البلد من واديه، وأصيب حاضره وباديه، بعد أن جد الفريقان في القتال، واجتهدت الفئتان في النزال»[٢].

(١) هي سنة ٤٨٤ هـ.

(٢) عبدالواحد بن علي التميمي المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص١٠٥.

لكن الإيقاع يتباطأ مع الوصول إلى منطقة القافية؛ لأن الشاعر لجأ للتذييل بزيادة حركة وساكن في آخر تفعيلة العروض (متفاعلن) لتصبح (متفاعلاتن)، وهذا الإيقاع المتباطئ الجهير بمثابة الآهات التي يصدرها الشاعر تعبيرًا عن حالته النفسية وآلامه جراء الوضع العصيب الذي صار إليه بعدما كان ينعم في ملكه بأنواع النعم.

وجاء المعجم غاصًّا بمفردات ذات معانٍ سلبية معبرة عن الحال المزرية التي آل إليها المعتمد وآل عباد، مثل: (الدموع، الصديع، الخضوع، السم، النقيع، يسلب، العدا، ذل) تقف بإزائها مفردات ذات معانٍ إيجابية، مثل: (شرف، الرفيع، نزال، تحصن، الدروع، النجيع، شيم، الأصل) وهذا المعجم يبرز مدى الصراع النفسي المعتمل في نفس المعتمد، أيعمل بنصيحة من نصحوه بالخضوع والمداراة حتى ينجو بنفسه وأهله أم يجابه استجابة لنفسه الأبية وكبريائه؟ وقد جاءت الغلبة للتأبي والكبرياء، وقد جاءت هذه الغلبة مبكرًا وصريحة مع البيت الثالث، حين قال يرد على ناصحيه بالخضوع سياسة:

وألـــذُّ مِـــنْ طَعْـــمِ الخضـــو عِ علـــى فمـــي السُّـــمُّ النَّقيـــعُ

فهو يفضل الهلاك بالسم النقيع القاتل على الدخول في الخضوع والذل للمرابطين.

وبدأ الشاعر نصه بالشرط، وهو أسلوب يربط بين جملتين فيسبكهما في جملة واحدة مما يمتد بالجملة، ومما زاد الجملة امتدادًا اللجوء إلى العطف في داخلها، فمن ثم امتدت الجملة على مدار البيتين الأول والثاني، فجملة الشرط: تماسكت الدموع.. معطوف عليها جملة: تنبه القلب الصديع، والجملة كناية عن المعاينة والوقوف على حقيقة الأمر، وجملة: تماسكت الدموع.. كناية عن التجلد والاستعداد للمواجهة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على اختيار المعتمد للمواجهة منذ الوهلة الأولى، لكن هذا لا ينفي أن هذا الاختيار مصحوب بحزن وألم يعتملان في صدره، فالدموع وتصدع القلب قرينا الحزن والألم، وجملة جواب الشرط: قالوا:

الخضوع سياسة فليبد ... والجملة الشرطية في البيتين عبارة عن سردية قائمة على الوصف: وصف الدموع بالتماسك والقلب الذي بدأ يتنبه بالتصدع، والحوار الصريح باستعمال فعل القول (قالوا)، وفي إطار هذه الجملة الشرطية السردية تداخلت التقنيات والأساليب الفنية: الكناية كما سبقت الإشارة، والتشبيه؛ حيث شُبِّهَ الخضوع بالسياسة وهو تشبيه ينطوي على مغالطة؛ فالخضوع شيء والسياسة شيء آخر، ولعل الجامع بينهما أن السياسة – في بعض الأحيان – تنطوي على شيء من الخضوع بغرض تحقيق مآرب معينة، ثم أسلوب الأمر (فليبد) الذي يفيد النصح والإرشاد، والاستعارة في جعله الخضوع وهو معنوي شيئًا محسوسًا يبدو ويختفي.

وبعد أن وصف لنا المعتمد الحال التي صار إليها الموقف مع هجوم المرابطين، وأخبرنا بنصيحة الناصحين له، انتقل مباشرة وفي سرعة لتحديد موقفه هو من هذه الحال الواقعة ومن نصيحة الناصحين على وجه الخصوص، فعن طريق واو الاستئناف (وألذُّ مِنْ طَعْمِ ...) جاء الرد الحازم على نصيحة من نصحوه بالخضوع، وحدد موقفه من الأزمة، وأنه يرفض الخضوع والذل ويختار المواجهة حتى وإن كان فيها الهلاك، فهو يرى أن الموت أفضل من الخضوع، وقد صاغ المعنى في صورة استعارية جمالية؛ فجعل للخضوع – وهو معنوي – طعمًا يدرك بحاسة التذوق، كما ينطوي البيت على مفارقة، وهي: أن السم النقيع الذي يؤدي إلى الهلاك فيه لذة بإزاء الخضوع، وهذه المفارقة أبرزت مدى شناعة الخضوع، وأن شناعته أشد من الموت وأبشع.

ويقدم المعتمد مبررات تفضيله الموت على الخضوع في أسلوب شرطيٍّ آخر:

إنْ يَسْـــلُبِ القـــومُ العِـــدا مُلْكِـــي وتُسْـــلِمْنِي الجُمُـــوعُ

فالقلـــبُ بـــين ضـــلوعِهِ لَـــمْ تُسْـــلِمِ القلـــبَ الضـــلوعُ

وجاء هذا الأسلوب متبوعًا بأسلوب نفي:

لـــم أُسْـــتَلَبْ شَـــرَفَ الطِّبـــا عِ، أيُسْـــلَبُ الشَّـــرَفُ الرّفيـــعُ؟!

وأسلوب الشرط والنفي من الأساليب التي تتواءم مع التبرير والحجاج، والتبرير الأول الذي يسوقه حجة على اختياره المواجهة على الخضوع والمداراة حتى ولو سلب ملكه وتخلى عنه الناس، أن قلبه ما زال بين ضلوعه وضلوعه لم تسلم هذا القلب، وهو هنا يكنِّي عن قوة قلبه وإباء نفسه، وقد بنى الشاعر أسلوبه الشرطي على التضاد والتصوير البصري؛ التضاد بين الشك واليقين، الشك في سلب الملك وتسليم الجموع له، واليقين في بقاء القلب بين الضلوع وعدم تسليمها له، ومنبع الشك استخدام الشاعر لأداة الشرط (إن)، وهذا الشك يوحي بنوع من الأمل يعتمل في نفس المعتمد ببقاء ملكه، وتقنية التضاد تبرز القضية المعروضة وهي من التقنيات الإقناعية؛ فالمعتمد – هنا – يسعى بكل سبيل إلى إقناع المتلقي – وبخاصة ناصحوه – بأن اختياره المواجهة هو الصحيح. والتصوير البصري المعتمد على الاستعارة بتصوير الملك بشيء حسي يسلم، وتصوير الضلوع بالجيش الوفي الذي لا يسلم قائده ويحيط به ليحميه، والمعتمد – أيضًا – على اللقطة السينمائية المتمثلة في إسلام الجموع له، وهي وإن كانت لقطة مكتنزة من حيث العبارة لكنها ممتدة من حيث كونها مشهدًا سينمائيًّا.

والتبرير الثاني: أنه حتى لو سلب ملكه فإنه ما زال يمتلك شرف الطباع، والشرف لا يدانيه شيء حتى ولو كان الملك، والملك بدون الشرف لا قيمة له، ثم أشار عن طريق الاستفهام الاستنكاري التعجبي (أيُسْلَبُ الشَّرَفُ الرّفيعُ؟!) إلى استحالة سلب الشرف من الإنسان، فهو صفة متلبسة بصاحبها مهما حل به من مصائب ومحن؛ فالشريف يبقى شريفًا.

ويحكي المعتمد طرفًا من الحال التي كان عليها وقت المواجهة:

قد رُمْتُ يومَ نِزالهم ألاَّ تُحَصِّنَنِي الدُّروعُ
وبرزتُ ليس سِوى القميـ ـصِ على الحشا شيءٌ دَفُوعُ
وبذلتُ نفسي كي تسيـ ـلَ إذا يسيلُ بها النَّجِيعُ

فهو يخبر عما حدث واقعًا في المعركة، فقد «ركب المعتمد، ...، وعليه قميصٌ يشف عن بدنه، وقد اعتزل السلاح، والسيف منْتَضًى بيده، وحمل على الداخلين؛ فردهم على أعقابهم، وقتل منهم فارسًا، وانزعج الناس أمامه، وخلفوا الباب، فأمر بسده، وعاد إلى القصر»(١).

وتبرز من خلال الأدوات التي اعتمد عليها في بناء الأبيات مدى شجاعته، فاختار الفعل (رام) الذي يعبر عن النية والقصد والعزم وأسنده إلى نفسه، وهذه النية والقصد والعزم ربطه المعتمد بزمن معين، فليس مطلقًا، وهو زمن نزال أعدائه، أي: مواجهتهم وحربهم، وما الذي قصده وعزم عليه في ذلك الوقت العصيب الصعب هو: ألا يتحصن بالدروع التي تحميه من ضربات السيوف والرماح، وهذه مفارقة عجيبة؛ إذ المعتاد في القتال أن يأخذ المقاتل احتياطاته فيلبس درعه ليحمي نفسه، لكن المعتمد لم يفعل ذلك، بل في النفي (ألا تحصنني) توكيد، فالقصد أكيد والعزم حازم على عدم التحصن بالدروع، واستخدامه للفعل المضارع دال على أن هذا الفعل ليس عارضًا، بل متجددٌ مستمر، وهذا دليل على فرط شجاعة المعتمد، وأكد هذا المعنى في البيتين التاليين، فقد برز للمعركة ليس عليه سوى قميص شفيف على حشاه، باذلاً نفسه كي تسيل (تخرج) وقت أن يسيل بها النجيع (دم الجوف). وقد جاء البيتان الأخيران مدورين مما سرع إيقاعهما في دلالة على سرعة إقدام المعتمد إلى المعركة، وأنه لم يَنْتَبْهُ أي تردد أو خوف.

وقد لجأ في الأبيات الثلاثة إلى التقديم والتأخير؛ فقدم الظرف (يوم نزالهم) وأخر المفعول به المصدر المؤول (ألا تحصنني الدروع)، وقدم خبر ليس (سوى القميص على الحشا) وأخر اسمها (شيء دفوع)، وقدم (سوى القميص) وأخر الجار والمجرور (على الحشا)، وقدم الجار والمجرور (بها) وأخر الفاعل (النجيع)؛ لتحقيق غرضين: الأول إيقاعي، وهو: مراعاة الوزن والقافية في الأبيات؛ ليبقى إيقاع الأبيات منسجمًا مع إيقاع بقية أبيات القصيدة، والغرض الثاني متعلق

(١) لسان الدين ابن الخطيب: تاريخ إسبانية الإسلامية أو كتاب أعمال الأعلام، تحقيق: إ. ليفي بروفنسال (دار المكشوف، بيروت، ط٢، ١٩٥٦م) ص١٦٣.

بالمعنى، فتقديم الظرف (يوم نزالهم) لإفادة التخصيص، تخصيص عدم التحصين بالدروع بيوم النزال، وترك الدروع وعدم التحصن بها يوم النزال على وجه الخصوص دليل على فرط الشجاعة وعدم الخوف من الموت، وكذا تقديم (سوى القميص) على الجار والمجرور (على الحشا) لأنه الأولى بالتقديم؛ لأن المعتمد يريد التأكيد على أنه خرج للمجابهة دون أي استعداد أو تحصين، وهناك دلالة أخرى، هي: أنه لم يفكر مجرد تفكير في الاستعداد والتحصن، بل كل تفكيره تركز في المجابهة والدفاع عن ملكه المهدد، وفي تقديم (ليس سوى القميص على الحشا) تخصيص بأنه ليس هناك شيء يدفع عنه سوى قميصه فقط، وفي تقديم (بها) على الفاعل (النجيع) (ها) تعود على نفسه، عجل بذكر نفسه قبل الفاعل النجيع ليدلنا على أن نفسه لا تمثل بالنسبة له شيئًا في سبيل الحفاظ ملكه وكرامته؛ ولذلك نجده يتحسر عندما لم تكن نهايته في الحرب:

أجلي تأخَّرَ، لم يكن بهواي ذُلِّي والخضوعُ
ما سرتُ قَطُّ إلى القتا ل وكان من أملي الرجوعُ

فتأخُرُ أجله أورثه حسرة ينضح بها البيتان، فالخبر (أجلي تأخر) ليس على معناه الحقيقي؛ لأن كل من يعرفه ويشاهده يعلم ذلك، فقد خاض حربًا ضروسًا ما كان يُتَوَقَّعُ أن ينجو منها، ولكنه نجا وبقي حيًّا، إذن الغرض من الخبر هو إظهار الحسرة، ويؤكد هذا الخبرُ المنفي بعد هذا الخبر بما انطوى عليه من ذكر الذل والخضوع، وهما أمران مؤلمان محزنان للإنسان العادي فكيف بملك ضاع منه ملكه؟ ولاحظ تقديم خبر (يكن) الجار والمجرور (بهواي) على اسمها (ذلي والخضوع) لينبه المتلقي ويؤكد له على أن ما وقع فيه من ذل وخضوع جاء على غير إرادة منه، ولاحظ – أيضًا – إضافة الذل إلى ياء المتكلم، لكن الخضوع لم يفعل، صحيح أنه بفعله هذا حافظ على إيقاع القافية، لكن هذا يدل على دقة أدائية؛ فالإنسان قد يقع في الذل ولكنه لا يخضع؛ ولذلك أضاف الذل إلى ضمير نفسه فقال: ذلي، ولم يفعل ذلك مع (خضوع) فلم يقل: خضوعي، وقد أثبتت المحنة تأبيه

وعدم خضوعه لآسريه. وقال: بهواي، ولم يقل: بإرادتي؛ ليشير من طرف خفي إلى طائفة من الناس تحب الذل والخضوع وتستمرئهما ما دام في ذلك بقاؤهم على قيد الحياة وتحقيق بعض المكاسب الدنيوية، وهو يريد بذلك أن يكشف ما بينه وبين غيره من فرق، وأنه يفضل الموت على الذل والخضوع، ويؤكد البيت الثاني هذا المعنى، فهو في أي معركة يخرج إليها لا يأمل العودة منها حيًّا، واستخدم لإبراز هذا المعنى: أسلوب النفي (ما سرت ...)، والظرف (قط) الذي يفيد العموم في الماضي، ومعناه: قطعًا وحتمًا ومطلقًا، والجار والمجرور (إلى القتال) لتخصيص السير والخروج بأنه للقتال، تلكم الحال الخطرة، وتقديم خبر كان (من أملي) على اسمها (الرجوع) للتأكيد على عدم حرصه على الحياة عمومًا، فكيف إذا كانت مخلوطة بطعم الذل والخضوع.

ويختم لوحته التي امتزج فيها الإباء والإقدام والشجاعة بالألم والحسرة لا على الملك الزائل بل على ما صار إليه من حياة الذل والأسر مع تفضيله للموت على هذه الحياة، يختم هذه اللوحة بقوله:

شِـــيَم الأُلـــى، أنـــا مـــنهمُ والأصـــلُ تَتْبعـــه الفـــروعُ

وكأنه يعلل لحال الإباء والإقدام والشجاعة وكراهية الحياة مع الذل وعدم تهيب الموت بأن هذا متأصل في قومه، وهو تبع لهم، وهذا من الفخر، وقد أسهمت الأدوات الموظفة في إبراز الفخر، بداية من المعجم: شيم (الفضائل والمكارم والأخلاق الحسنة)، الألى (الاسم الموصول المشعر بالتعظيم)، الأصل (ما يبتني عليه غيرُه، والأساس لغيره)، ثم حذف المبتدأ من أول البيت، والتقدير: هي شيم، أي: كل القيم والفضائل المشار إليها في الأبيات السابقة، والحذف هنا الغرض منه التعميم وأنه لا حصر لشيم المعتمد وفضائله، وهي فضائل وشيم مكتسبة من آبائه وأجداده.

لقد استطاع المعتمد أن يبرز في مفارقة تصويرية ذابحة ما يتمتع به من فضائل وقيم وما آلت إليه حاله بعد ضياع ملكه، وما يعانيه من ألم وحسرة جراء ذلك، فهدف من خلال هذه الأبيات إلى إبراز التناقض الجائر بين وضعين من خلال هذه المفارقة التصويرية.

المبحث الثاني

مظاهر المحنة بعد وقوع الأسر

قال صاحب خريدة القصر: «ذكر لي قاضي الجماعة بإشبيلية أبو الحسن شريح بن محمد أنه لما خلع المعتمد غربه يوسف بن تاشفين الى العدوة، فوصل الى موضع منها وأهل البلد خارجون للاستسقاء، فأنشد:

خرَجُوا لِيَسْتَسْقُوا، فقلتُ لهم: دمعي ينوبُ لكمُ عن الأنواءِ
قالوا: حقيقٌ، في دموعك مَقْنَعٌ لكنَّها ممزوجة بدماءِ»[1]

إذن، وقع المعتمد في محنة الأسر بعد خلعه عن ملكه، وتم نفيه وتغريبه، ويعبر المعتمد عن مأساته من خلال هذه السردية التي بناها على تقنية الحوار بينه وبين أهل العدوة في المغرب التي وصل إليها لتوِّه، وأظن أنه حوار متخيل من الشاعر أراد أن يبرز من خلاله حجم مأساته، فالمعتمد يزرف الدمع المدرار الذي يكفي أهل العدوة الذين خرجوا يطلبون الماء للسقيا، دمعه يكفيهم عن الأنواء، أي: الأمطار الشديدة غزيرة الماء، في إشارة إلى غزارة دمعه، وغزارة الدمع دليل على الحزن الشديد والألم الممض لعظم الفجيعة.

ويُبْرِزُ السردُ تجاوبَ المستقين مع الشاعر ومأساته، فقد أقروا له بأنَّ دمعه كافٍ لسقياهم، لكنه لا يصلح للشرب على كثرته؛ لأنه ممزوج بالدماء، ونكر صيغة الجمع (دماء)؛ لإفادة الكثرة، فنجد غزارة الدموع وامتزاجها بالدماء الكثيرة، كل هذا يكشف عن حجم المأساة وشدة وقعها، وهي بالفعل مأساة عظيمة، إنسان كان في ملكه يأمر وينهى، متنعمًا، حوله أبناؤه؛ في لحظات يخلع عن ملكه، ويقع في الأسر، وتتشتت أسرته، ويساق مقيدًا لا حول له ولا قوة، يهان ويذل، لا يجد ما يقتات به هو وزوجته وبناته، يعاني كل صنوف المعاناة: الأسر والقيد والغربة والفقر

(١) المعتمد بن عباد: ديوانه، ص٨٩. وراجع: عماد الدين الكاتب الأصبهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، تحقيق: آذرتاش آذرنوش (الدار التنوسية للنشر، ١٩٧١م) ٢/٢٥.

والمعاناة وشظف العيش والعوز والحاجة... إلخ، وقد تفنن المعتمد في إظهار ذلك في بكائيات لم يعرف الشعر مثيلاً لها.

وقد أقام بكائياته على المفارقة التصويرية، ذلك التكنيك الفني الذي يستخدمه الشاعر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين؛ مما يسهم في تجلية معنى هذين الطرفين في أكمل صورة(١).

وقد ذكر ما آلت إليه حاله من فقر وفاقة، فإنه لما تعرض له زعانفة الشعر(٢) وملحفو أهل الكدية بطنجة بكل طريق، وقصدوه من كل فجٍّ عميق، يسألونه العطاء وهو في تلك الحال من الأسر(٣)، قال:

شعراءُ طنجةَ كلُّهم والمغرب ذهبوا من الإغراب أبعدَ مذهبِ
سألوا العسير من الأسير وإنَّه بسؤالهم لأحقُّ منهم فاعجبِ
لولا الحياءُ وعزةٌ لَخْمِيَّة طَيَّ الحَشَا لحكاهُمُ في المطلبِ
قد كان إن سُئل النَّدى يُجزلْ وإن نادى الصريخُ ببابه اركبْ يركبِ(٤)

فهذه اللوحة تكشف عن مفارقة صارخة؛ لأنها مليئة بالتناقضات، ففيها شعراء طنجة وأهل الكدية يسألون المعتمد ويطلبون منه العطاء وهو الأسير الذي خُلِعَ عن ملكه وسلب منه ماله وكل شيء يملكه، وهذا يتنافى مع المنطق والعقل؛ إذ كيف يُطلب العطاء من خَلِيٍّ لا يملك شيئًا؛ ولذلك وصف المعتمدُ نفسُه فعلَهم هذا بالبعد في الإغراب: ذهبوا من الإغراب أبعدَ مذهبِ، ولاحظ التوكيد المعنوي (كلهم) وعطفه الكل (المغرب) على الجزء (طنجة) فإنه يدل على اجتماع الجميع لم يتخلف

(١) راجع: د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة (مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م) ص١٣٠.

(٢) زعانفة الشعر: الساقطون من الشعراء، أو هم ليسوا عربًا فصحاء فتحمدهم، ولا عجمًا لُكْنًا فتعذرهم، فهم يترفعون عن العجم ولا يفوتونهم، ويتشبهون بالعرب ولا يلحقونهم. راجع: إبراهيم ابن محمد بن زكريا الزهري، دراسة وتحقيق: د. مصطفى عليان (مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م) ٥٦/٢.

(٣) راجع: عبدالواحد بن علي التميمي المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص١٠٧.

(٤) المعتمد بن عباد: ديوانه، ص٩١، ٩٢. وراجع: عبد الواحد بن علي التميمي المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص١٠٧.

منهم أحد، وهو يكشف عن كثرتهم الكاثرة، وهذا منبع الحكم على فعلهم بالإبعاد في الإغراب، وظني أن هذا مبالغة من المعتمد مردها إلى الحالة النفسية الواقع تحت وطأتها والتي أوجدت حالة من الانفصام النفسي والانفصال عن الواقع، فصور له خياله أنه ما زال يعيش في ملكه يوم أن كان الناس يتهافتون من حوله يطلبون عطيته، فتحت وطأة المأساة التي ألمت به – وهي مأساة ليست بالهينة – فَقَدَ توازنه وتركيزه، فتخيل هذه الصورة المبالغ فيها.

ولكن لم يلبث أن أفاق فعاد إلى الواقع، ففي أسلوب يعلوه التعجب والاستنكار:

سألوا العسير من الأسير وإنَّه بسؤالهم لأحقُّ منهم فاعجبِ

نجده يستهجن فعل أهل طنجة وينكر عليهم أن يسألوه ويلحفوا عليه في المسألة وحاله كما يرون من الأسر والعُدْم والفاقة، وقد أسهمت الأدوات الفنية المستخدمة في إبراز حالة التناقض الناشئ عن حالة غير منطقية من هؤلاء الناس، فجاء الجناس بجرسه المنبه للسامع (العسير ... الأسير) والتكرار (سأل ... سؤال) والتوكيد بـ(إنَّ) و(لام الابتداء) وتقديم (أحق) على الجار والمجرور (منهم) وفعل الأمر (اعجب) جاء كل هذا مبرزًا حالة التناقض الناشئة عن اللامنطقية، فهؤلاء الذين هم أحسن حالاً من الشاعر يطلبون منه العطاء الذي يصعب عليه تحقيقه وهو أسير؛ لأنه جُرِّدَ من كل شيء، لا يملك شيئًا، فالمنطقي أن يُطلب ممن يملك لا ممن لا يملك، وقد أكد المعتمد على هذه الحقيقة عن طريق التكرار والتوكيد والتقديم، أنه أحق بالسؤال منهم، لكن ما منعه من ذلك: الحياء وانتسابه لقبيلة لخم العربية، لولا ذلك لفعل فعلهم (لحكاهم في المطلب)؛ لأنه طي الحشا، أي: جائع بشدة، وفي قوله: طي الحشا دلالة على ما وصل إليه المعتمد من حال مزرية.

وتتصاعد المفارقة مع البيت الأخير؛ إذ يعقد مقابلة بين ما آل إليه وما كان عليه:

قد كان إن سُئل الندى يُجزلْ وإن نادى الصريخُ ببابه اركبْ يركبِ

فما هو عليه واقعًا هو ما بيناه، وما كان عليه هو البذل والنجدة؛ فكان يجزل العطاء لكل أحد، ولاحظ (قد) المفيدة للتحقيق الدالة على تحقق الفعل من المعتمد

وأنه ما كان يرد سائلاً بل يجزل له العطاء، وإن كان استخدام (إن) الشرطية بدل (إذا) أضعف التعبير عن الكرم والبذل قليلاً، ولم يكن المعتمد جوادًا كريمًا فقط، بل كان صاحب نجدة، فما إن يُسْتَصْرَخ حتى يسارع إلى نجدة المستصرخ، وعبر عن المسارعة في النجدة الأمر بعده المضارع (اركب يركب)، واستعمال المضارع (يركب) يدل على تجدد مسارعة المعتمد إلى النجدة واستمراريتها.

وقد ألح المعتمد بشكل خاص على إبراز ما آل إليه وأسرته من فاقة ومذلة وشقاء، ولذلك نجده يذكر هذا مرة بعد مرة، فيقول:

أصبحتُ صفرًا يدي مما تجود به ما أعجب الحادثَ المقدور في رجب
ذلٌّ وفقـــرٌ أزالا عـــزةً وغنًـــى نُعْمى الليالي من البلوى على كثبِ
قـد كـان يسـتلب الجبـارَ مهجتَـه بطشي، ويحيا قتيلُ الفقر في طلبي[١]

بدأ المعتمد الأبيات بتشبيه نفسه بالصفر، والتشبيه بليغ، فهو على نية الاتحاد بين المشبه والمشبه به، فكأنه بهذا التشبيه يعتبر نفسه وقد صار لا شيء، لكن خفف من حدة هذا التشبيه أن (صفرًا) المشبه به يتنازعها طرفان المشبه (المعتمد) الممثل في التاء الواقعة في محل اسم (أصبح) ويده (يدي) التي خلت من المال الذي تجود به، ثم جاء بأسلوب التعجب: ما أعجب الحادث المقدور في رجب، والحادث المقدور: سقوط ملكه وخروجه عن سلطانه، وذلك في شهر رجب، وهو الشهر الذي سقطت فيه إشبيلية في أيدي المرابطين عام ٤٨٤هـ[٢]، وهذا التعجب يشير إلى أن الإنسان تأخذه الغفلة فيبقى مطمئنًا في ملكه وجاهه، فإذا فاجأته حوادث الأزمان يتعجب، وكأن الحياة ليست مبنية على التحول والتبدل، ومن أراد ألا تفاجئُه حوادث الزمن، فلابد أن يوقن بتحولات الحياة:

وهـذه الـدار لا تبقـي علـى أحـد ولا يـدوم علـى حـال لهـا شـانُ[٣]

(١) المعتمد بن عباد: ديوانه، ص٩٢.

(٢) راجع: محمد عبدالله عنان: دولة الإسلام في الأندلس (مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٤١٧هـ–١٩٩٧م) ١٧٣/٢.

(٣) شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس (دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م) ٤٨٧/٤.

وقد أبان المعتمد عن تحول الحياة به، فقد صار إلى الفقر والذل بعد العز والغنى، وهي مقابلة كاشفة، وانظر كيف نكر (ذل وفقر، وعزة وغنى) والغرض التكثير والتعظيم في كلا الجهتين المتقابلتين، فالعزة والغنى على كثرتهما وعظمتهما زالا وحل محلهما ذلٌّ وفقر متعاظمان أيضًا، وهذا مما يعمق المأساة ويكشف حجم التناقض الذي تنطوي عليه الحياة الدنيوية، وقد تنبه المعتمد لتحولات الحياة، فقال:

نُعْمى الليالي من البلوى على كثبٍ، فأرادها حكمة سائرة بين الناس، فالنعم التي يغتر بها المرء من البلوى، أي: من حلول البلاء بها، على كثب (قريبة)، وأضاف (نعمى) إلى (الليالي) دون الأيام أو النهار؛ لأن مفاجآت الليالي أكثر، ووقوع البلاء فيها أقرب.

ويعقد مقابلة في نوع من المفارقة التصويرية بين هذه الحال السيئة التي صار إليها وبين ما كانت عليه حياته قبل الأسر، فقد كان قبل أن يصير إلى حياة البؤس التي يعيشها يسلب بطشه الجبار ومهجته، وهذه الصورة الاستعارية (يستلب الجبارَ مهجته بطشي) التي شخص فيها البطش وجعله يستلب، هذه الصورة تعبر عن عزته، وهي صورة مقابلة لحياة الذل التي آل إليها، وانظر تقديم المفعول به (الجبار) وبدل البعض من الكل (مهجته) على الفاعل (بطشي) للدلالة على اقتداره وحوله، وخصص المهجة بالذكر دون بقية أعضاء الإنسان؛ لأنها مناط حياة الإنسان، فإذا سلبت منه انتهت حياته، فالمهجة دم القلب والروح والنفس، والصورة الاستعارية (ويحيا قتيلُ الفقر في طلبي) التي جعل فيها الفقر إنسانًا قتيلاً تعبر عن مدى جوده، وأن الفقير المعدم الذي أوصله الفقر إلى درجة تجعله هو والميت سواء عندما يطلب من المعتمد لا يعطيه فقط ما يسد رمقه، بل يعطيه ما يغنيه، وكأنه أحياه من بعد موت، والصورة على ما فيها من مبالغة جاءت معبرة، وقد جاءت في مقابل ما آلت إليه حياته من فقر مدقع.

وجاء الإيقاع الجهير الناشئ عن كثرة الحروف المجهورة وأصوات المد، وخصوصًا المدود، والقافية المعتمدة على صوت الباء رويًّا، والمتباطئ الناشئ عن

وزن البسيط مزدوج التفعيلة، ومعلوم أن البحور مزدوجة التفعيلة أبطأ إيقاعًا من البحور البسيطة، وهذا الإيقاع الجهير المتباطئ جاء ملائمًا موائمًا للثورة والغليان والإحساس بثقل المأساة ووطأتها مما يعتمل بين جوانح المعتمد.

ويؤكد المعتمد كثيرًا على ما أصابه وأسرته من فقر وفاقة وذل ومعاناة، ومن أبرز لوحاته التي رسمت هذه الحال في أجلى صورة وأصدقها إحساسًا وشعورًا؛ لأنها تعلقت بالابن فلذة الكبد أغلى ما في حياة الإنسان، اللوحة التي رسمها لحال بناته لما دخلن عليه «أول عيد أخذه بأغمات وهو سارح، وما غير الشجون له مسارح، ولا زيّ إلاّ حالة الخمول، واستحالة المأمول ... من بنيه، من يسلم عليه ويهنيه، وفيهم بناته وعليهنّ أطمار، كأنّها كسوف وهنّ أقمار، يبكين عند التسايل، ويبدين الخشوع بعد التخايل، والضياع قد غير صورهن، وحير نظرهن، وأقدامهن حافية، وأثار نعيمهن عافية»[(١)]، فقال هذه البكائية السائرة:

فيما مضى كنتَ بالأعياد مسرورا ... فساءكَ العيدُ في أغماتَ مأسورا
ترى بناتِكَ في الأطمار جائعةً ... يَغْزِلْنَ للناس، لا يملكْنَ قِطميرا
بَرَزْنَ نحوك للتسليم خاشعةً ... أبصارُهنَّ حسيراتٍ مكاسيرا
يَطَأْنَ في الطين، والأقدامُ حافيةٌ ... كأنّها لم تطأْ مسكًا وكافورا
لا خدّ إلاّ ويشكو الجدبَ ظاهرُهُ ... وليس إلاّ مع الأنفاس ممطورا
أفطرتَ في العيد لا عادتْ إساءتُهُ ... فكانَ فِطْرُكَ للأكبادِ تفطيرا
قد كان دهرُك إن تأمره ممتثلاً ... فردّك الدهرُ منهيًّا ومأمورا
من باتَ بعدَك في مُلكٍ يُسَرُّ به ... فإنّما بات بالأحلام مغرورا[(٢)]

تقوم هذه البكائية على المفارقة – أيضًا – فلكي يبرز حجم مأساته وبنيه قارن بين ما صاروا إليه وما كانوا عليه في الأعياد، ومما عظم الفجيعة والألم العيد، ففي العيد يشعر صاحب المصيبة بها أكثر؛ لأن العيد فرح، والمصيبة تمنعه من ذلك؛

(١) أبو نصر الفتح بن خاقان: قلائد العقيان في محاسن الرؤساء والقضاة والكتاب والأدباء والأعيان (المطبعة الأميرية، بولاق، ١٢٨٤هـ-١٨٦٦م) ص٢٥.

(٢) المعتمد بن عباد: ديوانه، ص١٠٠، ١٠١.

فيجتمع عليه غَمَّان: غم المصيبة وغم المنع من الفرح، والمعتمد اجتمع عليه هذا وفوقه، وهو: أن بنيه يشركونه في الفجيعة، وهي فجيعة ليست بالهينة؛ فقدان كل مباهج الحياة، وحلول كل أرزائها. وكان للمقابلة دورها في إبراز المفارقة، فنجد المقابلة بين (فيما مضى كنتَ بالأعياد مسرورا، و: فساءكَ العيدُ في أغماتَ مأسورا) وبين (قد كان دهرُك إن تأمره ممتثلاً، و: فردّك الدهر منهيًّا ومأمورا) وبين (يطأنَ في الطين و: لم تطأ مسكًا وكافورا).

والمعتمد شاعر، والشاعر أكثر الناس رقة وإحساسًا؛ ولذلك جاءت اللوحة الماثلة بكائية ذابحة تتفطر عند قراءتها القلوب، يحس قارئها بجوانح المعتمد تضرم نارًا، وتغلي كالمراجل، ويستشعر مدى معاناته وإحساسه بثقل الفاجعة النازلة، وقد تبدى ذلك فيما لجأ إليه من تجريد؛ حيث أقام من نفسه شخصًا يخاطبه ويحاوره (فيما مضى كنتَ – فساءكَ العيدُ – ترى بناتِكَ – بَرَزْنَ نحوك – أفطرتَ في العيد – فكانَ فِطْرُكَ – قد كان دهرُك – فردّك الدهر – من باتَ بعدَك)؛ رغبة في التنفيس عن نفسه، إنه نوع من الانفصام أو الإيهام، فالشاعر – هنا – كأنه لا يريد أن يوهم نفسه أن ما وقع لم يقع له، بل وقع لغيره في نوع من الهروب، كما أن هذا الأسلوب يسمح للشاعر بالبوح عما لا يستطيع البوح به بشكل مباشر؛ لأنه يعين على «التوسع في الكلام، فإنه إذا كان ظاهره خطابًا لغيرك وباطنه خطابًا لنفسك فإن ذلك من باب التوسع»[(١)]، ثم إن المخاطب المتوهم/ الشاعر نفسه «يتمكن بالتجريد من إجراء الأوصاف المقصودة من مدح أو غيره على نفسه، إذ يكون مخاطبا بها غيره فيكون أعذر وأبرأ فيما يقوله غير محجور عليه»[(٢)].

واستعمال هذا الأسلوب كاشف عما يرزح تحته المعتمد من معاناة غير محتملة، وعما يعتمل في نفسه من ألم، وهو ما يؤكده إيقاع الأبيات الجهير لاعتماد الشاعر على المدود؛ المد بالألف خصوصًا، وغلبة الأصوات الجهيرة على المهموسة،

(١) عبدالعزيز عتيق: علم البديع (دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان) ص١٩٢.
(٢) السابق، الصفحة نفسها.

والتكرار بين (الأعياد والعيد، يطأن وتطأ، أفطر وفطر، دهر والدهر، بات وبات) والجناس بين (مسرورا ومأسورا، أفطر وفطر من جهة وتفطيرا من جهة أخرى)، واعتماد حرف الراء التكراري الجهير رويًّا في القافية، وجاء هذا الإيقاع الجهير بطيئًا؛ نظرًا لأن الشاعر صب بكائيته في وزن البسيط مزدوج التفعيلة، وهذا الإيقاع الجهير البطيء يشاكل حالة الغليان التي تعتمل في صدر المعتمد وإحساسه بمدى وطأة الفجيعة وثقلها على نفسه.

وبدأ الشاعر لوحته بالارتداد إلى الماضي السعيد، مستعينًا في إبرار هذا بتقنية التقديم والتأخير، تقديم الجار والمجرور (بالأعياد) على خبر كان (مسرورا) للتخصيص؛ لأن الأعياد مما لا يماري في أنها أوقات فرح ومرح وسرور، والموقف الذي حمله على نظم أبياته تلك ارتبط بالعيد، ثم عطف بالفاء المفيدة للترتيب والتعقيب (فساءك العيد) للدلالة على سرعة تحول السرور إلى مساءة وحزن، وشبه العيد بإنسان مؤذٍ مسيء له على سبيل الاستعارة بما تحمله هذه الاستعارة من مفارقة أن تأتي الإساءة من منبع السرور، وقدم الجار والمجرور (بأغمات) على الحال (مأسورا) للفت انتباه المتلقي إلى مكان أسره الذي يعيش فيه مأساته، فضلاً عن أن هذا التقديم حافظ على بنية الوزن في البيت، ومن مساءة العيد له رؤيته بناته بحالة مزرية، وعدل عن الماضي (مضى) و(ساء) المفيدين لانقضاء عهد السرور وتحقق وقوع الإساءة، إلى المضارع (ترى)؛ لأن الرؤية آنية، وكذلك لنقل المشهد أمام المتلقين، مشهد بناته اللائي برزن أمامه في الأطمار (الثياب البالية) جائعات، وقدم الجار والمجرور (في الأطمار) على المفعول به الثاني (جائعة) لأن بِلَى الثوب من الأمور الظاهرة التي تُنبئ عن الفقر والفاقة والبؤس، بخلاف الجوع فهو أمر خفي، ومراد الشاعر هو إظهار الفاقة والبؤس؛ ولذلك قدم ما هو ظاهر لِيُعلَم حالُ بناته، وعبر بالمضارع (يغزلن للناس) لنقل مشهد آخر ينقل مظهرًا من مظاهر البؤس، وهذا المشهد يحمل المتلقي على استحضار مشهد غائب مناقض لهذا المشهد وهو حالهن في الملك عندما كان لهن من يعمل لهن، ويذكر الحامل لبناته على العمل بالغزل، وهو حاجتهن (ما يملكن قطميرا) ما يملكن شيئًا،

والقطمير: اللفافة الرقيقة التي تكون على نواة التمر، أو القشرة بين الثمرة والنواة، وهو كناية عن حقارة الشيء وضآلته، ثم عاد إلى استخدام الماضي:

برزن نحوك للتسليم خاشعة أبصارهن حسيرات مكاسيرا

للتعبير عن أن حضورهن بين يديه تم وانتهى، وعبر بـ(برزن) وليس (حضرن) لأن في البروز أكثر من الحضور، والرائي يشاهد كل شيء في المرئي، و(خاشعة أبصارهن) كناية عن الذل، أي: ذليلات، وقد جمع لهن صفتين أخريين (حسيرات) من الحسرة، أي: الشعور بالألم والحزن، و(مكاسيرا) صيغة منتهى الجموع لإفادة الكثرة الكاثرة، وهي صيغة تفيد الذل والإحساس بالقهر، ثم عاد إلى المضارع لينقل مشهدًا آخر من مشاهد البؤس (يطأن في الطين، والأقدام حافية)، ويستحضر الصورة المقابلة التي وقعت أيام المُلك والعز (كأنها لم تطأ مسكًا وكافورا)، فقد روي أنّ اعتماد الرميكية «رأت ذات يوم بإشبيلية نساء البادية يبعن اللبن في القرب وهنّ رافعات عن سوقهنّ في الطين، فقالت له: أشتهي أن أفعل أنا وجواريّ مثل هؤلاء النساء، فأمر المعتمد بالعنبر والمسك والكافور وماء الورد، وصيّر الجميع طينًا في القصر، وجعل لها قربًا وحبالاً من إبريسم، وخرجت هي وجواريها تخوض في ذلك الطين»[1]، ومن شأن هذا تعميق فاجعة الأسر والسجن.

وبعد إبراز المفارقة يحكي المعتمد بعض آثار الفقر البادية في وجوه بناته، ورسم ذلك في صورة استعارية مجازية معتمدة على أسلوب القصر الذي يفيد الحصر والتأكيد:

لا خدّ إلاّ ويشكو الجدبَ ظاهرُهُ ولـيس إلاّ مع الأنفاس ممطورا

فصور ظاهر خدود بناته بأرض جدباء لا زرع فيها ولا ماء، ولا يظهر فيها الماء إلا مع الأنفاس الحرة، كناية عن الدموع الغزيرة، ويشير بهذه الصورة إلى شحوب أوجه بناته جراء الفقر والحاجة والحزن والأسى حتى صارت كالأرض الجدباء، ولا ترى الماء إلا مع الدموع الحَرَّى عندما تتلاحق أنفاسهن من حرقة الألم لشدة

(١) شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني: نفح الطيب، ١/٤٤٠.

معاناتهن، وقدم المفعول به (الجدب) على الفاعل (ظاهره) للتأكيد على الحال السيئة التي وصل إليها هو وأسرته.

وتحت وطأة الألم النفسي الذي لحق بالمعتمد جراء ما رآه باديًا على بناته، يلوذ المعتمد بالدعاء والرجاء:

أفطرتَ في العيد لا عادتْ إساءتُهُ فكـــانَ فِطْـــرُكَ للأكبـــادِ تفطيـــرا

فيخاطب نفسه بأنه أفطر بعد صيام رمضان يوم عيد الفطر، ثم يأتي بالجملة الاحترازية الدعائية (لا عادت إساءته)، فكان فطره تفطير للأكباد، وصيغة (تفطيرا) دالة على القسوة والشدة والتعدد، أي: التفطير (التقطيع) قاسٍ وشديد ومتوالٍ مرة بعد مرة، وهذا يشي بألم متعاظم، ثم إن تقديم الجار والمجرور (للأكباد) على خبر كان (تفطيرا) للحفاظ على استقامة الوزن، ولإفادة التخصيص؛ تخصيص التقطيع بالأكباد، والأكباد مرتبطة في الشعور العربي الجمعي بالولد؛ ولذلك قالت العرب منذ الجاهلية: «إنما أَوْلَادُنَا أكبادُنا تمشي عَلَى الأَرْضِ».

ويختم المعتمد لوحته الباكية بالحكمة الكاشفة لتقلبات الزمان والمحذرة من الاطمئنان له:

قد كان دهرُك إن تأمره ممتثلاً فـــردّك الـــدهر منهيًّـــا ومـــأمورا

ففي صورتين استعاريتين متقابلتين – الأولى تصوير الدهر بخادم مطيع للمعتمد يمتثل أمره، وإن قلل من درجة الامتثال باستعماله (إن) دون (إذ)، والثانية تحول فيها الدهر إلى إنسان له إرادة وتحكم فجعل من المعتمد شخصًا يؤمر ويُنْهَى – في هاتين الصورتين يبين غدر الزمان وتقلباته، ويؤكد على هذه الطبيعة المتقلبة للزمان عن طريق تصدير البيت بـ(قد) المفيدة للتحقيق والتأكيد، واستخدام الفاء العاطفة المفيدة للترتيب والتعقيب، والفعل (رد) دون (أعاد) أو (أرجع) لما في الرد من شدة وقوة، والتقابل بين اسم الفاعل (ممتثلا) واسمي المفعول (منهيًا ومأمورا)، فأجاد المعتمد في تصوير طبيعة الزمان؛ ولذلك يختم بهذه الحكمة البالغة:

من باتَ بعدَك في مُلكٍ يُسَرُّ به فإنّمـــا بـــات بـــالأحلام مغـــرورا

ومن مظاهر محنة المعتمد التي ذكرها في شعره: شكواه من القيد وآلامه، يقول:

تَبــدَّلْتُ مِــن عِــزّ ظِــلّ البُنــودِ بِــذُلّ الحديــدِ وثِقْــلِ القيــودِ
وكــانَ حديــدي ســنانًا ذليقًــا وعضــبًا رقيقًــا صــقيل الحديــدِ
فقــد صــار ذاك وذا أدهمــا يعــضُّ بســاقيَّ عــضَّ الأســودِ(١)

اللوحة الماثلة في الأبيات قائمة على المفارقة التصويرية التي تبرز التناقض الصارخ بين حالين؛ حال كان عليها المعتمد وحال صار إليها، وهما حالان متناقضان تمام التناقض، وقد صرح المعتمد بهذا باستخدام الفعل (تبدَّل) مسندًا إلى شخصه عن طريق ضمير التكلم، وقال: تبدلت، ولم يقل: تغيرت؛ لأن التبدل تغير تام، إنه تحول كامل من حال إلى حال، لكن التغير لا يعطي هذا، فقد يحصل التغير وتبقى عوالق من الحال الأولى لم تتغير، والتبدل كان من حال العز تحت ظل البنود (القيادة) إلى ذل القيد وثقله، وقد أسهم الطباق بين (عز وذل) والجناس الناقص بين (ظل وثقل) و(البنود والقيود) في إبراز حالة التبدل والتحول، بالإضافة إلى التشبيه (عز ظل البنود) بتشبيه البقاء في القيادة بالعز، ففي (ظل البنود) كناية عن القيادة، فالبنود هي الأعلام والرايات؛ فالعز والظل والبنود في مقابل الذل والثقل والقيود بما فيها جرس صوتي واضح ناشئ عن الطباق والجناس والتشبيه والكناية، كل ذلك أبرز حدة التناقض بين الحالين.

وارتكز المعتمد في بناء المفارقة على العنصر المعدني (الحديد)؛ فبالاعتماد على هذا العنصر رسم صورًا؛ الصورة التشبيهية (ذل الحديد) و(ثقل القيود) بإضافة المشبه للمشبه به، هذه الصورة المعبرة عن وقوع التبدل والتحول في حياة المعتمد، ووقوع ما كان يحذره من ضياع الملك والجاه ومفارقة الحياة الرغيدة الآمنة إلى حياة البؤس والشقاء. وصورة الحديد الذي كان (سنانًا ذليقًا) أي: رمحًا حادًّا أملس، و(عضبًا رقيقًا صقيل الحديد) أي: سيفً قاطعًا رقيقًا مصقولًا (مجليًّا) أملس، وهاتان الصورتان ترمزان إلى عهد العز والقوة والمنعة، كما أن اختيار المعتمد رسم هاتين

(١) المعتمد بن عباد: ديوانه، ص٩٤.

الصورتين يشير من طرف خفي إلى شجاعته وإقدامه وفروسيته؛ إذ الحديث عن الأسلحة والأدوات الحربية – كما هو الحديث هنا عن الرمح – يرتبط غالبًا بصفات الشجاعة والإقدام والفروسية، ثم إنه برسمه لصورة الأداتين على هذا النحو يشي بدقة الصنعة وجمالها، فالسنان ذليق، والسيف رقيق صقيل مجلو، بما يعني أنهما ليستا أداتين عاديتين، وهذا يناسب حياة الأبهة التي كان عليها المعتمد في ملكه والتي تواترت بها الروايات التاريخية.

وجاءت هاتان الصورتان (صورة الرمح وصورة السيف) في مقابل (صار ذاك وذا أدهما) للدلالة على التحول والتبدل، فـ(صار) فعل دال على التحول والتغير، و(ذاك) إشارة إلى صورة الرمح، و(ذا) إشارة إلى صورة السيف، ولاحظ الجرس الصوتي بين (ذاك وذا) ينبه السامع إلى المشار إليهما، والمعتمد بهذا يريد أن يشرك المتلقي معه في إدراك عمق مأساته خصوصًا أن التحول والتبدل صار من ذاك الرمح وذا السيف إلى (الأدهم)، والأدهم في أصل معناه: السواد، وهذا اللون مقترن في الوعي الجمعي بالتشاؤم والمعاناة والشقاء، كما أن من معاني الأدهم: القيد؛ فإذا اجتمع المعنيان دل ذلك على وصول المعاناة والألم والشقاء إلى الغاية القصوى؛ ذلك أن هذا الأدهم ليس قيدًا عاديًّا، بل أدهم يعض ساقيه عض الأسود، وساق هذا في صورتين متداخلتين؛ الأولى- استعارية (يعض بساقي) أي: يعض القيد بساقي، والصورة التشبيهية: تشبيه عض القيد وإيلامه لقدمي المعتمد بِعَضِّ الأسود المؤلم لفرائسها؛ للدلالة على قسوة القيد، وأسهم الجناس بين (ذاك وذا) والتكرار بين (يعض وعض) في إبراز قسوة القيد وإيلامه.

وقد أسهم الإيقاع بمعطياته؛ التصريع في البيت الأول، وقافية الدال المجهورة المكسورة في إنتاج جرس يشبه الصوت الصادر عمن يتميز غيظًا، وزد على ذلك إسهام التكرار والجناس وكثرة المدود في إنتاج إيقاع جهير لكنه متنوع ما بين الاستطالة الأفقية والرأسية؛ ليوائم التحولات النفسية والوجدانية للمعتمد.

ويبدو أن القيد آلم المعتمد بما لم يؤلمه عنصر آخر من عناصر محنته، فكان له تأثيره الضاغط على نفسيته ومشاعره؛ لذا كرر الحديث عنه أكثر من مرة، وله

الحق في ذلك؛ فإن القيد لا يمثل فقط عائقًا يعوق حركة الإنسان، بل له آثاره النفسية المدمرة، فالقيد رمز لتكبيل الحرية، وإهدار لكرامة الإنسان، وبطبيعة الحال لا تخفى هذه الأمور عن المعتمد، وهو الشخصية الشاعرة المفكرة المثقفة؛ ولذلك فإنه يرسم مرة أخرى صورة جديدة للقيد تعمق الصورة السابقة، فقد خاطب جماعة من أهل فاس صاحبوه في السجن فترة، ثم تم العفو عنهم فغادروا وتركوه:

تَخَلَصْتُمْ مِنْ سِجْنِ أَغْمات، وَالْتَوتْ عَلَـيَّ قيـودٌ لَـمْ يَحِـنْ فَكُّهـا بَعْـدُ
مِـنَ الـدُّهْمِ، أمَّـا خُلْقُهـا فأسـاودُ تلوَّى، وأمّا الأيدُ والبطشُ فالأُسدُ(١)

هنا، تتعمق صورة القيد أكثر؛ فالقيود التي التوت على قدمي المعتمد، وآثر التعبير بـ(عليّ) دون (على قدميّ) للتدليل على أن الأثر السيئ للقيد شامل الكل؛ جسد المعتمد وروحه، وأسلوب النفي (لم يحن فكها بعد) يزيد من هذا الأثر السيئ؛ لأن المعتمد يستبعد فك القيد عنه، ووصف القيود بـ(الدهم) أي: السود، والسواد يرمز للتشاؤم والحزن والكآبة، ثم رسم لها صورتين تشبيهيتين صدرهما بـ(أما) التفصيلية كاشفتين عن مدى بشاعتها وشناعتها؛ الأولى شبه خُلُق القيود بالأساود (الثعابين) التي تتلوى، والثانية شبه أيديها وبطشها بالآساد، فأراد بهاتين الصورتين أن يصم القيود بصفات حسية ومعنوية، فمع حركتها تتلوى حول قدمية، وشبهها بالأساود لأنها نوع من الثعابين مخاتل غادر ضخم يقطر منه السم بكثرة، مما يعكس بشاعة هذه القيود، ثم هي تؤلمه ببطشها وقسوتها، وجعل لها يدًا وبطشًا وهذا من قبيل الاستعارة التي مثلت جزء التشبيه الأول المشبه، وتشبيه ذلك بالآساد، لا يريد إبراز إقدام لها ولا شجاعة، بل يريد بيان مدى إيلامها وقسوتها، وإن كنت أرى التشبيه هنا بالآساد غير جيد، ولعل الشاعر اختار ذلك للحفاظ على استقامة الوزن الشعري.

ويتفنن المعتمد مرة أخرى في رسم الصور البشعة للقيد، فيدير معه هذا الحوار:

قَيْـدِي أمـا تَعْلَمُنِـي مُسْـلِما أَبَيْـتَ أنْ تُشْـفِقَ أو ترحمـا

(١) المعتمد بن عباد: ديوانه، ص٩٥.

دمـــي شـــرابٌ لـــك، واللحـــمُ قـــد أَكَلْتَـــــهُ، لا تَهْشِـــــمِ الأعظُمـــــا
يُبْصِـــرُنِي فيـــك أبـــو هاشـــمٍ فينثنـــــي القلـــبُ وقـــدْ هُشِّـــما
ارحـــم طفـــيلاً طائشـــاً لبُّـــهُ لـــم يخـــش أن يأتيـــك مُسْـــتَرْحِما
وارحـــمْ أُخَيَّـــاتٍ لـــه مثلَـــه جَـــرَّعْتَهُنَ السُّـــمَ والعَلْقَمَـــا
مـــنهن مـــن يفهـــم شـــيئًا فقـــد خِفْنـــا عليـــه للبكـــاءِ العمـــى
والغيـــر لا يفهـــمُ شـــيئًا فمـــا يفـــتحُ إلا لرضـــاعٍ فَمَـــا[١]

لجأ المعتمد إلى تشخيص القيد في صور استعارية متلاحقة، وقام يحاوره حوار المستهجن الساخط، حوارًا جاء صاخب الإيقاع سريعًا؛ فاختار المعتمد للأبيات وزن البحر السريع المعروف بانسيابيته، فهو «بحر يتدفق سلاسة وعذوبة، يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف»[٢]. واختار التصريع في البيت الأول وصوت الميم المجهور الممدود بحركة الفتح الطويلة الجهيرة للقافية، وأكثر من المدود في الحشو، والتكرار، والجناس بين (هاشم اسم ابنه وهشم، أي: حطم) وطباق السلب بين (يفهم ولا يفهم)، كل هذا وغيره أسهم في إنتاج هذا الإيقاع الصاخب السريع؛ ليناسب ثورة المعتمد على هذا القيد اللعين وضجره منه.

وبدأ أبياته بلغة استهجانية ساخطة، فيوجه حديثه إلى هذا القيد: قيدي أما تعلمني مسلما، وأحسب أن هذا الخطاب نوع من التوبيخ لساجنه ابن تاشفين، كأنه يذكره بأن من تقيده وتسجنه وتذله ليس سوى مسلم، فلِمَ لَمْ تراع حرمته؟ ويستمر المعتمد في حديثه الساخط على قيده: أبيت أن تشفق أو ترحم، يشير إلى قسوته، وانظر التدرج من الشفقة إلى الرحمة، وهذا التدرج من الشفقة إلى الرحمة، فالشفقة أقل درجات الرحمة، والرحمة تأتي في الذروة، وهذا يكشف عما يعتمل في نفس من أمل في الفكاك من هذا الوضع. ويستمر الحوار ليبرز من خلال التشبيه (دمي شراب لك) والاستعارة (واللحم قد أكلته) بشاعة ما فعله به القيد؛ لذلك يصيح في وجهه: لا تهشم الأعظما، وأسلوب النهي – هنا – للزجر.

(١) المعتمد بن عباد: ديوانه، ص١١٢. وهناك نماذج أخرى لتصوير القيد، راجع: ص١١١.

(٢) هوميروس: الإلياذة، ترجمة: سليمان البستاني (دار إحياء التراث العربي، بيروت) ص٩٣.

وينتقل الحوار إلى مشهد جديد، مشهد ابنه وقد رأى أباه في القيد:

يُبْصِـــرُنِي فيـــك أبـــو هاشـــمٍ فينثنـــي القلـــبُ وقـــدْ هُشِّـــما

وانظر الصورة الاستعارية (يبصرني فيك) التي جعلت من القيد ظرفًا، والمظروف هو المعتمد، وهذا يدل على إحاطة القيد به، ولا يكون القيد محيطًا إلا إذا كثرت سلاسله، وإذا كثرت سلاسله ثقل وزنه على الجسم، وهذا مما يسبب معاناة من أشد أنواع المعاناة، والذي يبصره هو ابنه أبو هاشم، وهذا في حد ذاته يسبب ألمًا نفسيًّا للأب قبل أن يسببه للابن؛ إذ الأب – أي أب – لا يحب أن يراه ابنه في موقف المنكسر الذليل، والابن كذلك، وقد عبر عن الألم الذي لحق بابنه بقوله: فينثني القلب وقد هشما، فعطف بالفاء المفيدة للترتيب والتعقيب، فبمجرد وقوع الرؤية وقع الانثناء، وعبر بـ(انثنى) لأن فيه التواء مع شدة، والذي انثنى لم يكن أبو هاشم بل قلبه، وهذه استعارة من تشبيه القلب بإنسان ينثني، والقلب هو مناط الإحساس والشعور، والقلب لما ينثني يتهشم، وجاء بـ(قد) المفيدة للتحقيق والفعل الماضي (هشِّم) المضعف؛ لإفادة تحقق التهشم، وفي (قد تهشما) استعارة من تشبيه القلب بشيء قابل للتحطيم والتكسير، وهذا يبرز ما أصاب الابن من حزن وألم جراء ما شاهد فيه أباه، وعبر المعتمد عن كسرة ولده ولم يعبر عن كسرته هو؛ لأن الأب لا يهتم بما يطاله من الهم والغم بقدر ما يهتم لم يصيب ولده ويغمه؛ ولذلك نجد المعتمد الأب يستعطف القيد ويستثير شفقته في الأبيات الأربعة المتبقية في اللوحة، ليس به بل بأبنائه لما رأى ما أصاب ابنه أبا هاشم من حزن وكسرة، فكرر الأمر المفيد للاستعطاف: ارحم طفيلاً طائشًا لبه، و: ارحم أخيات له مثله، وجاء التصغير (طفيلاً و أخيات) إمعانًا من المعتمد في الاستعطاف، والاستعطاف – هنا – للقيد وليس لإنسان، وهذا مما يتنافى مع نفس المعتمد المتأبية العزيزة، لكن الإباء والاعتزاز مما يهون إزاء مصلحة الأبناء، ولذلك جاء منه الاستعطاف ولم يبال بعزة نفسه وتأبيها.

ولم يقف الاستعطاف عند هذا الحد بل زاده المعتمد بما كشفه من أحوال أبنائه، فمنهم: الطفل طائش اللب الذي لا يخش أن يسترحم لأبيه مع ما في ذلك من مذلة، والبنات اللاتي تجرعن الألم جراء ما حل به، ثم إن من أولاده الصغار من إذا فهم شيئًا من المأساة القائمة فسيكون ذلك مدعاة لبكائه الذي يفضي به إلى العمى، ومن من لا يفهم لأنه طفل صغير لا يهمه إلا الرضاع فلا يحصله؛ للحالة المزرية التي صار إليها الشاعر وأسرته، فلا تجد الأمهات ما يطعمنه ليرضعن هؤلاء الصغار.

المبحث الثالث

آثار المحنة كما تبدت في شعر المعتمد

أثرت المحنة تأثيرًا كبيرًا في نفس المعتمد وشخصيته، بشكل سلبي تارة، وشكل إيجابي تارة أخرى، فمن الآثار التي تبدت في شعره جراء الأسر والسجن وما ترتب عليهما من فقر وذل وقيد ونزع ملك: تمنيه الموت، ورثاؤه لنفسه، والإحساس والشعور بالعجز، والتشوق والحنين، والرضا والاستسلام للقدر، وتفتق قريحته بشعر الحكمة. ونعرض لهذه الآثار كالآتي:

تمني للموت:

«اتفق أن السيدة الكبرى أم بنيه اعتلت، وكان الوزير أبو العلاء زهر بن عبد الملك بن زهر[1] بمراكش؛ قد استدعاه أمير المسلمين لعلاجه؛ فكتب إليه المعتمد راغبًا في علاج السيدة ومطالعة أحوالها بنفسه. فكتب إليه الوزير مؤديًا حقه ومجيبًا له عن رسالته ومسعفًا له في طلبته. واتفق أن دعا له في أثناء الرسالة بطول البقاء[2]؛ فقال المعتمد في ذلك:

دعا لي بالبقاءِ، وكيف يَهوى ... أسيرٌ أن يطولَ به البقاءُ
ألَيس الموتُ أروحَ من حياةٍ ... يطولُ على الشقيّ بها الشقاءُ
فمن يكُ من هواه لقاءُ حِبٍّ ... فإنّ هواي من حتفي اللقاءُ
أأرغب أن أعيشَ أرى بناتي ... عَوَارِيَ، قد أضرَّ بها الحفاءُ
خوادمَ بنتِ مَن قد كان أعلى ... مراتبِه – إذا أبدو – النداءُ[3]

---

(١) هو: أَبُو العَلاء الإيَادي: زهر بن عبد الملك بن محمد بن مروان ابن زهر، أبو العلاء، من بني إياد: فيلسوف، طبيب، أندلسي من أهل إشبيلية. نشأ في شرق الأندلس، وسكن قرطبة. واشتغل بالحديث والأدب، ثم أقبل على الطب. نكب في آخر عمره بقرطبة، وتوفي بها سنة (٥٢٥هـ=١١٣١م) وحمل إلى إشبيلية. راجع: خير الدين الزركلي: الأعلام (دار العلم للملايين، بيروت، ط١٥، ٢٠٠٢م) ٥٠/٣.

(٢) راجع: عبد الواحد بن علي التميمي المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص١١٦. وأبو الحسن علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ٢٢٧/٣.

(٣) المعتمد بن عباد: ديوانه، ص٩٠.

استهجن المعتمد واستنكر دعاءَ الوزير أبي العلاء له بالبقاء الطويل، وتعاضدت أدوات التشكيل الفني في بلورة حالة الاستهجان والاستنكار هذه، وخصوصًا توظيف أسلوب الاستفهام الذي تردد ثلاث مرات، واستحوذ على أبيات اللوحة بامتدادته؛ الاستفهام الأول: كيف يهوى أسيرٌ أن يطول به البقاء؟ والثاني: أليس الموت أروحَ من حياةٍ يطولُ على الشقيّ بها الشقاء؟ والثالث: أأرغب أن أعيش أرى بناتي عواري، قد أضر بها الحفاء، خوادمَ بنتِ مَن قد كان أعلى مراتبِه –إذا أبدو– النداء؟

وجاء الإيقاع الصوتي مشاكلاً ومتناسبًا مع حالة الاستنكار والاستهجان، وغليان نفسه وثورتها، فجاء صاخبًا متسارعًا، فقد اعتمد الشاعر وزن الوافر، وسمي وافرًا لوفور حركاته، فهو موفور الحركات المجهورة ناقص الحروف[1]؛ ولذلك فإيقاعه جهير سريع، وزاد من جهارته قافية الهمزة المسبوقة بالمد المفتوح الجهير الرأسي لانفتاح الصوت لأعلى، واعتماده في الحشو على التكرار المتمثل في رد العجز على الصدر في البيت الأول؛ حيث ذكر كلمة (البقاء) في حشو الشطر الأول من البيت وفي قافيته، وفي البيت الثاني ذكر (الشقي) في حشو الشطر الثاني من البيت وقافيته (الشقاء)، وفي البيت الثالث (بقاء) في حشو الشطر الأول وفي قافيته، وكرر من غير رد الأعجاز على الصدور: يطول، هواه وهواي، والتضمين الذي خلق توترًا بين البيتين الأخيرين؛ حيث تعلقت قافية البيت ما قبل الأخير بالأخير؛ لأن (خوادم) متعلقة بـ(أرى) في السابق منهما، والتقدير: أرى بناتي خوادم ...، وهذا مع كثرة المدود والأصوات الانفجارية والمجهورة، كل هذا أوجد هذا الإيقاع الجهير المتسارع الموائم لحالة الغليان والثورة المعتملة في صدر المعتمد، وحالة الاستنكار والاستهجان البارزة في الأبيات.

وقد برر لحالة الاستنكار والاستهجان بأمور وردت في طي الاستفهامات: الأسر الذي لا قيمة للحياة معه؛ لأن الأسر يؤدي إلى فقدان الحرية، وفقدان الحرية موتٌ بطيء، أو هو والموت سواء، ثم إن الأسر شقاء ولا حياة مع الشقاء، ثم أليس

(١) راجع: بدر الدين الدماميني: العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق: الحساني حسن عبد الله (مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٤١٥هـ–١٩٩٤م) ص١٦٢.

الموت أفضل للإنسان من أن يرى بناته عاريات لا يجدن ما يسترهن، أو يراهن حافيات، أو يعملن خادمات عند بنات من كان أعلى أمنياته أن يهتف في موكبه؛ لذلك تمنى المعتمد الموت، فإذا كان هناك من يهوى لقاء من يحب، فإن هواه هو أن يلقى حتفه، فهو يحب الموت على الحياة.

رثاء النفس:

معلوم أن شعر الرثاء مديح يوجه إلى الأموات من: إشادة بالفقيد وكرمه وشرفه والجزع عليه إلى الإيمان بالموت ووجوبه والتسليم به، والصبر على قضاء الله، واستشعار ما أعده الله للفقيد من الأجر والثواب، فضلًا عن الإشادة بالبطولات ... إلخ، لكن الرثاء هنا موجه من الشاعر (المعتمد) لنفسه، فقد رثى نفسه بعدما وقع في الأسر وأُذِلَّ ويئس من حياة الدعة، ومن هذا الرثاء قوله:

أنبـاءُ أسـرِك قـدْ طـبَقْنَ أفاقـا ... بـل قـد عَمَمْنَ جهـاتِ الأرضِ إقلاقـا
سارت من الغربِ لا يُطْوَى لها قدمٌ ... حتَّـى أتَـتْ شَـرْقَها تَنْعـاكَ إشـراقا
فـأحرقَ الْفَجْـعُ أكبـادًا وأفئـدةً ... وأغـرقَ الـدَّمعُ آماقًـا وأحـداقا
قد ضاق صدرُ المعالي إذ نُعِيتَ لها ... وقيـل: إنَّ عليـكَ القيـدَ قَـدْ ضَـاقا
أَنَّـي غُلِبْتَ، وكنتَ الدَّهرَ ذا غلبٍ ... للغـالبين، وللسُّـبَّاقِ سَـبَّاقا؟
قلـتُ: الخطـوبُ أذلّتنـي طوارقُهـا ... وكـان عَزْمِـيَ للأعـداءِ طرّاقـا
متـى رأيـتَ صـروفَ الـدهر تاركـةً ... إذا انْبَـرَتْ لـذوي الأخطـارِ أرماقـا؟[1]

بدأ المعتمد أبياته – على المعهود في شعر الرثاء – بالإشارة إلى انتشار خبر الفاجعة، وبالغ في هذا الانتشار بأنه عم الآفاق، وهي مبالغة مقبولة؛ لأن مثل هذه الحادثة (سقوط ملك، وخروجه صاحبه عنه، ووقوعه في الأسر، والإبعاد والنفي، ثم السجن) مما يُتناقل بين الناس؛ لشهرة صاحبه، وعجيب ما وقع له؛ لأنه ملك.

(١) المعتمد بن عباد: ديوانه، ص١١٠.

ويبدو الإيقاع في الأبيات جهيرًا بطيئًا؛ جهيرًا؛ لتردد حرف القاف الانفجاري المجهور كثيرًا، وكثرة المدود (الحركات الطويلة) ومن صفاتها الجهر، وقافية القاف المتبوعة بالحركة الطويلة، ورد الأعجاز على الصدور في البيت الثاني بمجيء (شرق) في حشو البيت و(إشراقا) في آخره، وفي البيت الرابع بمجيء (ضاق) في حشو البيت و(ضاقا) في آخره، وفي البيت الخامس بمجيء (السباق) في حشو البيت و(سباقا) في عجزه، وفي البيت السادس بمجيء (طوارق) في حشو البيت و(طراقا) في عجزه، وكذلك التكرار لـ(قد) ثلاث مرات، و(الدهر) مرتين، والتكرار بين (غلب والغالبين) و(قيل وقلت)، والمماثلة الواقعة بين شطري الثالث؛ حيث جاء ما في الشطر الأول مساويًا في الوزن لما الشطر الثاني دون القافية. وإيقاعًا بطيئًا لاتخاذه من وزن البسيط قالبًا إيقاعيًّا صب فيه الأبيات. وجهارة الإيقاع تتواءم مع حالة الصخب التي واكبت خلع المعتمد وأسره ونفيه وسجنه، وبطء الإيقاع يتناسب مع ثقل الفجيعة.

وقد اصطبغت الأبيات بمعجم الرثاء، مثل: طبق، تنعى، أحرق، الفجع، أكباد، أفئدة، أغرق، الدمع، آماق، أحداق، ضاق، نعي، الدهر، الخطوب، طوارق، صروف، الأخطار، فكلها كلمات معبرة عن حالة الفقد والحزن والألم وزرف الدموع، وكأن الشاعر يشير أن ما حصل له يعدل الموت، وهو ما يعبر عن ثقل المصيبة على نفسه.

وقد اختار الشاعر (طبقن) و(عممن) للدلالة على ثقل أنباء أسر المعتمد ووطأتها على النفوس من خلال المعنى الكامن في (طبقن)، وانتشارها وشمولها كل الأماكن من خلال المعنى الكامن في (عممن)، وأكد الشاعر انتشار الخبر وعمومه عن طريق المقابلة بين الغرب والشرق، فعلى بعد البون بينهما وصل إليهما الخبر، وقوله: (لا يطوى لها قدم) كناية عن سرعة الانتشار، فالفترة الزمنية التي حددها الشاعر لانتشار الخبر قصيرة، فبدأت من الغرب وقت الغروب – كما نستشعر – وبلغت الشرق وقت الإشراق، وهذا الخبر الذي انتشر بهذه السرعة أحدث فعله المؤلم في النفوس، وقد أبرز الشاعر هذا من خلال العديد من الصور والأساليب،

الاستعارة في قوله: أحرق الفجعُ أكبادًا وأفئدة؛ حيث شبه الفجع (المصيبة) بنار تحرق الأكباد والقلوب، وقوله: أغرق الدمع آماقًا وأحداقا؛ حيث شبه الدمع بالمطر الغزير الذي يغرق، وقوله: ضاق صدر المعالي إذ نعيتَ لها، وهي صورة تشخيصية، وهذه الصور تكشف مدى التجاوب مع النبأ المتواتر بما أَلَمَّ بالمعتمد، ثم لجأ إلى السرد الحواري، فالكل تألم بشدة لما حل به، وزرف الدموع حزنًا، حتى الأمور المعنوية كالمعالي أصابها الضيق، وكأن الشاعر يريد بيان قَدْرِهِ ومنزلته عند الناس وغير الناس.

ثم لجأ إلى السرد فيروي لنا حوارًا متخيلاً دار بينه وبين آخرين، وبدأ سرديته من الشطر الثاني في البيت الرابع بـ(قيل) بالبناء للمفعول، فحذف الفاعل للدلالة على كثرة محاوريه، وجاء المقول: إن عليك القيد قد ضاقا.. مؤكدًا بـ(إن) والقصر المبني على التقديم والتأخير، تقديم الجار والمجرور (عليك) متعلق الفعل (ضاق) على اسم إن (القيد) وخبرها الجملة الفعلية (قد ضاقا)؛ لإفادة أن الذي ضاق عليه هو المعتمد وحده دون سواه؛ مما يبرز شدة المعاناة، ثم أتى استفهام المحاورين: أنى غلبتَ مع أنك على مر الزمن كنت غالبًا للغالبين وسابقًا للسابقين؟ لإفادة التعجب والدهش. وجاء رده: الخطوب أذلتني طوارقها، وفي قوله هذا استعارة؛ حيث شبه الخطوب بإنسان عاتٍ متجبر له طوارق (أدوات يقرع بها ويضرب) أذل بها الشاعر وقهره، ويضع هذه الاستعارة في مقابل قوله: وكان عزمي للأعداء طراقا؛ لتبرز المفارقة بين حالين، حال ما بعد الأسر وحال ما قبله، وصيغة المبالغة (طرّاق) دالة الشدة والقوة.

ويردُّ المعتمد على محاوريه تعجبهم ودهشهم مما حدث له باستفهام استنكاري:

متى رأيتَ صروفَ الدهر تاركةً إذا انْبَرَتْ لذوي الأخطارِ أرماقا؟

فهو يتعجب من قولهم وهم شاهدوا ويشاهدون أن الدهر لا يترك من هم دائمًا في وسط الأخطار أبدًا، وفي قوله: (صروف الدهر تاركة) استعارة، وصروفه: مصائبه وبلاياه.

ومن مرثياته القوية لنفسه قوله:

غريبٌ بأرض المغربين أسيرُ سَيبكي عليه منبرٌ وسريرُ
وتَندبه البيضُ الصَّوارمُ والقنا وينهلُّ دمعٌ بينهنّ غزيرُ
سيبكيه في زاهيه والزَّاهرِ النَّدِي وطُلَّابُه، والعرفُ ثَمَّ نكيرُ
إذا قيل في أغمات قد مات جودُه فما يُرْتَجَى للجود بعدُ نُشورُ(١)

هذه الأبيات جاءت على وزن الطويل، وروي الراء الجهير هذا الصوت التكراري، وتكرر هذا الصوت في حشوها كثيرًا، وجاء الجناس بين (أسير وسرير)، وتكررت كلمة (جواد) مرتين، و(الدهر ودهور) و(صلح والصالحين) و(أذل وذل) و(بني ماء السماء) مرتين، مع تردد المدود ذات الحركات الطويلة جهيرًا؛ ليعطي كل هذا إيقاعًا جهيرًا ممتدًا؛ مما يدل على أن الإيقاع على عهده جاء مرتفعًا، وفي الوقت نفسه هو إيقاع بطيء؛ لأن الأبيات جاءت على وزن الطويل مزدوج التفعيلة، وهي من البحور التي تميل بالإيقاع إلى البطء، وعلى العموم فالأبيات في هذه المرثية أخفض إيقاعًا وأبطء من النماذج المسوقة سابقًا؛ وهذا يوائم الأسى والحزن البادي فيها.

ومعجم الأبيات منتزع من حقول دلالية لا تبرز إلا في البكائيات واللطميات والرثاء، مثل: غريب، يبكي، تندب، دمع، نكير، مات، نشور، مضى، نفور، الدهر، الصالحون، أذل، بكاء، ... إلخ، وهو معجم كاشف عن معاناة وحزن.

وقد بدأ المعتمد مرثيته لنفسه بحذف المسند إليه (المبتدأ)، فقال: غريب ... أسير، ولم يقل: أنا غريب ... أنا أسير، وتنكير (غريب وأسير) لإفادة الشعور بالوحدة والوحشة، وبدأ المرثية بـ(غريب) وأخر (أسير) مع أن الغربة وقعت بعد الأسر، فلم يقل: أسير بأرض المغربين غريب، مع أن الوزن لن يتضرر إن فعل ذلك. أقول: لعل السبب في هذا تجاوبه مع إحساسه وشعوره، والتاريخ يذكر أن المعتمد أحس بالخطر حتى قبل أن يقدم المرابطون على مهاجمته وأسره، وأيضًا

(١) المعتمد بن عباد: ديوانه، ص٩٨، ٩٩.

الإحساس بالغربة لا ينفك عن الإنسان في حال يسره وحال عسره، ولعل قوله: (بأرض المغربين) يؤكد ما ذهبت إليه إن كان يقصد بأرض المغربين: الأندلس والمغرب الأقصى الذي نفي إليه.

ويبدو من الأبيات تجاوب كل شيء مع فجيعته حتى الجمادات، فقد بكاه المنبر والسرير (العرش) وندبته البيض الصوارم (السيوف القواطع) والقنا (الأرماح) فقد سالت دموعها مدرارة حزنًا عليه، ونكر (منبر وسرير) للتفخيم، و(دمع) للتكثير، ولقد بكاه – أيضًا – الندى وطلابه في قصريه الزاهي والزاهر، حتى لقد تحول العرف هناك إلى شيء نكير (منكر)، وكلمة (العرف) يمكن أن تحمل على العُرْف بضم العين بمعنى ما يتعارف عليه مجتمع ما من عادات وتقاليد وقيم هي بمثابة القانون الحاكم، فقد تغير هذا العرف واستحال من بعده إلى شيء بشع أليم، أو تحمل على (العَرْف) بمعنى: الرائحة الطيبة الناشئة الحدائق المنتشرة في القصور وفي إشبيلية عمومًا، وقد استحالت من بعده هذه الرائحة إلى رائحة كريهة؛ نظرًا لإهمال القصور وحدائقها، أو النكارة معنوية، وكلمة (نكير) مستوحاة من الآية القرآنية: ﴿**وَلَقَدْ كَذَّبَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ فَكَيْفَ كَانَ نَكِيرِ**﴾ [الملك: ١٨]، أي: الشيء الصعب الشديد المؤلم. ولاحظ أن الشاعر آثر توظيف المضارع (سيبكي، تندب، ينهل، سيبكيه) دون الماضي؛ لإفادة تجدد البكاء والندب وزرف الدموع واستمرار ذلك ولنقل المشهد.

والمعتمد بذكره المنبر والعرش والبيض الصوارم والقنا وقصوره يحيل على ما كان عليه قبل الأسر والسجن من سؤدد ومجد وعلو شأن وحيازة للفضائل والشجاعة، ومن فضائله التي أشار إليها في البيت الأخير: جوده، هذا الجود الذي مات في أغمات ولا يرتجى له عودة من الموت، وهذه صورة استعارية؛ حيث شبه الجود بكائن حي يموت، ومن المبالغة أنه لن يعود للحياة مرة أخرى، ومما قوى المبالغة أنه لم يضف الجود له في قوله: فما يرتجى للجود بعد نشور، وهذا مما يُعَظِّم من شأن الفاجعة.

ومن أعظم مرثياته لنفسه التي تنبأ فيها بموته، ووصى بأن تكتب على قبره:

قبرَ الغريب سقاك الرائحُ الغادي حقًّا ظَفِرتَ بأشلاء ابنِ عَبَّادِ؟
بالحلمِ، بالعلمِ، بالنُّعمى إذا اتصلت بالخِصْبِ إنْ أجدبوا بالرِّيِّ للصادِي
بالطاعنِ، الضاربِ، الرَّامي إذا اقْتَتَلُوا بالموتِ أَحْمَرَ بالضِّرغامةِ العادِي
بالدَّهْرِ في نِقَمٍ، بالبحرِ في نِعَمٍ بالبَدْرِ في ظُلَمٍ، بالصَّدرِ في النَّادِي
نَعَمْ، هو الحَقُّ وافاني به قَدَرٌ من السَّماء، فوافَاني لميعادِ
ولم أكن قبل ذاك النَّعْشِ أعلمُه أن الجبالَ تهادَى فَوقَ أعوادِ
كفاك، فارفُقْ بما اسْتُودِعْتَ مِن كرَمٍ رَوَّاكَ كُلُّ قَطُوبِ البرقِ رَعَّادِ
يبكي أخاهُ الّذي غَيَّبْتَ وابلَه تحت الصفيح، بدمع رائح غادِي
حتى يَجودَك دمعُ الطَّلِّ مُنهمرًا من أعين الزُّهْرِ لمْ تَبْخَل بإسعادِ
ولا تزل صلواتُ الله دائمةً على دَفِينِكَ لا تُحْصَى بتَعْدادِ[1]

هذه مرثية شاعر حي لميت فعلاً، وليست مرثية من شاعر لنفسه، فبدأ بالدعاء للقبر الذي يضم أشلاءه، دعا له بالسقيا الدائمة بديل قوله: سقاك الرائح الغادي.. كناية عن كثرة زوار القبر الرائح منهم (المقبل) إليه والغادي (الذاهب) عنه، وبدأ بنداء القبر مع حذف أداة النداء للدلالة على قربه من نفسه، وكأن المعتمد لطول مكثه في السجن والقيد استعجل الموت وفضل أن يضمه القبر، أو هو لضعف جسمه ووهنه – جراء الحبس والقيد وما يحس به من ذل – استشعر الموت، فكتب هذه المرثية التي عدّ نفسه فيها من عداد الموتى، وعدَّ هذا القبر الذي سيضم أشلاءه قبرًا ظافرًا محظوظًا؛ لأنه حظي بأشلائه، وعبر بالأشلاء التي هي بقايا الجسد المتفرقة دون الجسد لبيان ما آل إليه جسمه وما وصل إليه من ضعف بسبب السجن والقيد والتضييق والإحساس بالذل.

ثم بيَّن لماذا كان قبره محظوظًا ظافرًا؟ لأنه ظفر بأشلاء ابن عباد، واستعظم الشاعر ذلك عن طريق الاستفهام محذوف الأداة: حقًّا ظفرت بأشلاء ابن عباد؟ المُصَدَّرِ بـ(حقّا) المفيد للتعجب والتعظيم، وهذا التعظيم والتعجب ناشئ عن عظمة

(١) المعتمد بن عباد: ديوانه، ص٩٦.

ابن عباد الذي كان معادلاً لـ: الحلم والعلم والنعمى والري والشجاعة والإقدام، بل هو نفسه هذه الأمور، فعن طريق الاستعارة أصبح ابن عباد هو هو هذه القيم وغيرها، فما أصبحت صفاتٍ له، بل تلبست به، وأصبح هو رمزها، فاستعار لنفسه: الحلم، والعلم، والنعمى إذا اتصلت بالخصب إن أجدبوا لإفادة كرمه الشديد، والري للصادي لبيان الكرم والنجدة، وعبر عن شجاعته وبلائه بـ: الطاعن الضارب، الرامي إذا اقتتلوا بالموت أحمر.. وهنا استعارة؛ إذ شبه الموت بشيء يرمى به، والموت ليس شيئًا عاديًا، إنه تعبير عن الهلاك ومفارقة الحياة، وأحمر كناية عن الدم، وهذا يفيد أن هذا الموت وقع نتيجة القتل، وقد أشار الشاعر بالطاعن والضارب والرامي إلى أنه كان في قتاله ماهرًا في استخدام جميع أنواع الأسلحة الموجودة في عصره، فالطاعن (الرمح) والضارب (السيف) والرامي (القوس) فكأنه استعار هذه الآلات الحربية لنفسه، فأصبح معادلاً لها، وبالغ في بيان شجاعته وإقدامه فاستعار لنفسه: الضرغامة العادي، أي: الأسد الضاري الشديد، ووصف الضرغام بالعادي زاد من ضراوته وشدته، وقد خلق هذا الوصف صورة حركية، هي صورة الأسد الهائج الذي يصول ويجول. ثم استعار لنفسه: الدهر في نقم؛ للتعبير عن سطوته وجبروته على أعدائه، واستعار لها: البحر في نعم؛ للتعبير عن كثرة الخير عنده ورفاهته وتنعمه وكرمه في آنٍ، واستعار لها كذلك: البدر في ظلم؛ للتعبير عن أنه صاحب رأي وحكمة يهدي بهما ويرشد من يريد الهداية والاسترشاد، واستعار لها – أيضًا –: الصدر في النادي؛ للتعبير عن رياسته وتقدمه على غيره.

وبعدما عدد فضائله التفت إلى بيان حقيقة الموت، فقال:

نَعَمْ، هو الحَقُّ وافاني به قَدَرٌ من السَّماء، فوافَاني لميعادِ

وبدأ حديثه بحرف الجواب نعم المفيدة للاستجابة، وكأن هناك سؤالاً سئل: هل أنت مستعد للموت؟ فأجاب: نعم، وفي نظرة فلسفية عقلية منطقية يقرر أن الموت حق، وقد صاغ هذه الحقيقة في تشبيه بليغ مطعم بأسلوب القصر الناشئ من تعريف المسند الخبر: هو الحق وافاني، وكأن الحق انحصر في الموت دون سواه،

وفي قوله: وافاني به قدر من السماء، استعارة دالة على إيمانه بقضاء الله وقدره، وقوله: وافاني به لميعاد، استعارة أخرى تؤكد هذه المسحة الإيمانية، وتستدعي النص القرآني:﴿**فَإِذَا جَاءَ أَجَلُهُمْ لَا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ**﴾[الأعراف: ٣٤]، وفي تكرار (وافاني) تأكيد على حقيقة الموت.

ويلفت إلى أن الذي هداه إلى معرفة هذه الحقيقة الأبدية هو موته ووضعه في النعش:

ولم أكن قبل ذاك النَّعْشِ أعلمُه أن الجبالَ تهادَى فَوقَ أعوادِ

ويكشف البيت عن شيء من التعجب ناشئ عن استعارة الجبال لنفسه وتهاديها فوق الأعواد، كناية عن الخشبة التي يحمل فيها الميت، وفي هذه الاستعارة تعبير عن شموخه ومنعته، فهذا الذي جعله يتعجب من حمله على هذه الخشبة يتهادى فيها، والتهادي هو مشي الهوينى.

ثم يستعطف القبر ويدعو له ويفخر في آن:

كفاك، فارفُقْ بما اسْتُودِعْتَ مِن كرَمٍ رَوَّاكَ كُلُّ قَطُوبِ البرقِ رَعَّادِ

لكنه استعطاف الشامخ الذي عبر عنه بأسلوب الأمر(كفاك) الذي يحمل معنى الزجر والنهي أكثر من الاستعطاف، ولولا قوله: فارفق، بالفاء الدالة على الترتيب والتعقيب، وما يحويه الفعل (ارفق) من معنى الرفق والتحنين لتمحض أسلوب الأمر الأول لمعنى الزجر والنهي، ومما يؤكد أنه استعطاف الشامخ أن الذي استودع فيه هو الكرم، فقد استعار الكرم لنفسه، للمبالغة في إظهار جوده وكرمه، ثم دعا للقبر بأن يروِّيه بتضعيف الواو لإفادة الغزارة والكثرة، وكل قطوب البرق رعاد، من قبيل الاستعارة التشخيصية بجعل البرق والرعد إنسانين لكل منهما وجه قطوب، أي: عابس متجهم، وقطوب (فعول) صيغة مبالغة دالة على شدة التقطيب، وإن كانت دلالة التقطيب لا تناسب الدعاء بالري إلا أنها مناسبة للحالة الشعورية والنفسية المسيطرة على الشاعر كما أنها من مقتضيات مقام الرثاء، كما أنها أسهمت في تحقيق مراد الشاعر بشكل كبير؛ إذ يريد الشاعر من قوله: رواك كل قطوب البرق

رعاد.. أن يقول: رواك كل سحاب كثيف مظلم كثير البرق رعّاد (فعّال) صيغة المبالغة الدالة على التكثير والتفخيم، وهذا النوع من السحاب يكون غزير المطر، وبهذا يكون الري وافيًا ودائمًا، وهذا السحاب ليس للري فقط، بل جاء متجاوبًا مع الحدث، حدث موت ابن عباد:

يبكـي أخـاهُ الّـذي غَيَّبْـتَ وابلَـه تحـت الصـفيح، بـدمع رائـح غـادِي
حتـى يَجـودَك دمـعُ الطَّـلِّ مُنهمـرًا مـن أعـين الزُّهْـرِ لـمْ تَبْخَـل بإسـعادِ
ولا تـــزل صـــلواتُ الله دائمـــةً علـــى دَفِينِـــكَ لا تُحْصَـــى بتَعْـــدادِ

استطرد الشاعر في رسم لوحة السحاب، فلم يكن فقط كثيفًا مظلمًا مبرقًا مرعدًا، بل –أيضًا– باكيًا راثيًا أخاه الذي غيب القبر وابله، كناية عن المعتمد الذي غيب في تراب هذا القبر، وقد شبه السحاب بإنسان يبكي أخاه الميت من قبيل الاستعارة التشخيصية، وشبه القبر الذي غيب وابل المعتمد بمقتدر على التغييب، وشبه الكرم بالوابل، وهو: المطر الغزير الشديد، وهذا من قبيل الاستعارة أيضًا، وهذا يدل على عظمة المعتمد المغيب تحت الصفيح (المقصود: وجه الأرض) ومكانته، والسحاب الباكي لأخيه ابن عباد يبكيه بدمع رائح غادٍ، كناية عن عدم الانقطاع؛ مما يدل على شدة الحزن، ويدعوه أن يبقى باكيًا حتى يجود عليه دمع الطل (الندى الذي ترسله عروق الشجر إلى غصونها) فينهمر من الأوراق والأزهار فيتحقق الإسعاد. وفي: دمع الطل المنهمر من أعين الزهر التي لم تبخل بإسعاد.. استعارة مركبة متداخلة، وهي توحي بحالة من الاستبشار تنزلت على نفس ابن عباد لما أحس بدنوِّ أجله، وأحسب أن هذا من حسن الظن بربه سبحانه، ويؤكد حالة الاستبشار هذه ختم النص بالدعاء للقبر بأن تظل صلوات الله دائمة على دفينه (المعتمد بن عباد) لا يحصيها عدٌّ، والفعل (لا تزل) دالٌّ على الديمومة والاستمرار.

وجاء الإيقاع في الأبيات هادئًا بطيئًا نوعًا ما؛ لاستعمال الشاعر وزن البسيط مزدوج التفعيلة، وقافية الدال المكسورة، ليوائم هذه النفس التي أضناها الألم وشدة المعاناة، فأتى الإيقاع متكسرًا، وإن ارتفع في بعض المراحل فإنه يعبر عن زفرات

وآهات وحسرات بسبب شدة المعاناة وطولها، وقافية الدال المكسورة تؤكد هذا؛ لأن الدال مع الكسرة الطويلة تعطي إيقاعًا أفقيًّا مستطيلاً يعبر عن نفسٍ مكظومة متألمة.

ويحس القارئ أن الإيقاع في الأبيات الخمسة الأولى منطلق أعلى نبرة وأسرع وتيرة من بقية أبيات النص؛ لأن الشاعر يعبر فيها عن فضائله وخصاله الحميدة التي حازها، وهذا يستلزم الجهر بها والإسراع في سردها، ومما يؤكد ذلك لجوئه إلى الطباق بين: الرائح والغادي بما تملكه الكلمتان من إيقاع منطلق ناشئ عن غلبة الأصوات الجهيرة على المهموسة، والمد الطويل بالفتح في الكلمتين، والمد بالكسر في الكلمة الثاني، ووقوع التصريع بين العروض (الغادي) والضرب (ابن عباد)، ونلحظ هذه الدلالة الناشئة من ربط كلمتي التصريع (الغادي – ابن عبادي) هذا الربط الكاشف عن دلالة الرحيل. ثم الموازنة في حشو الأبيات بين: بالحلم/ بالعلم، وبالري للصادي/بالضرغامة العادي/ بالصدر في النادي، وبالدهر في نقم/ بالبحر في نعم/ بالبدر في ظلم.. مما من شأنه تسريع الإيقاع وإبرازه، لكن لما انتقل للتعبير عن حقيقة الموت هبط الإيقاع وتباطأ قليلاً؛ لأن المعنى يقتضي هذا.

الإحساس والشعور بالعجز:

اتفق أن كتب له ابنه الرشيد أبياتًا يستعطفه، استهلها بـ:

يَـا حَلِيـف النـدى وربّ السّـماح وحبِيـب النُّفُـوس والأرواح[1]

فَكان مما أَجَابَهُ به الْمُعْتَمد:

كُنْـتُ حِلْـفَ النَّـدَى وَرَبَّ السَّـماحِ وحبِيـبَ النُّفُـوسِ والأرواحِ
إِذْ يَمِينـي لِلْبَـذْلِ يَـوْمَ العطايـا وَلِقَـبْضِ الْأَرْوَاحِ يَـوْمَ الكفـاحِ
وشِـمالي لقـبضِ كـلِّ عنـانِ يُقْحِـمُ الْخَيـلَ فِـي مجَـالِ الرّمـاحِ
وَأَنـا الْيَـوْمَ رهـنُ أسـرٍ وفقـرٍ مسـتباحُ الْحِمَـى مَهـيضُ الْجنَـاحِ

(١) المعتمد بن عباد: ديوانه، ص٩٣.

لَا أُجِيبُ الصَّرِيخَ إِنْ حَضَرَ النَّا سُ، وَلَا المُعْتَفِين يَوْمَ السَّماحِ
عاد بشري الذي عهدتَ عُبُوسًا شغلَتني الأشجانُ عن أفراحي
فالتماحي إلى العيونِ كريةٌ ولقد كان تُرفَةً اللَّمَّاح[1]

تكشف الأبيات عن مفارقة بين حالين: حالة تمكن وسيطر واقتدار، وحالة ضعف وعجز واستلاب؛ الحال الأولى شملت الأبيات الثلاثة الأولى، وهي تصور ما كان عليه من كرم وسماح وحب في النفوس، فصور نفسه متحالفة مع الندى، وآثر استخدام المصدر (حلف) على صيغة المبالغة (حليف) أو اسم الفاعل (محالف)؛ لأن المصدر أبلغ في أداء المعنى وأوكد؛ لأن الشاعر كأنه هو هو حلف الندى، لا ينفك عنه، فهو – هنا – معادل موضوعي للكرم، وكذلك صور نفسه بأنه رب السماح، أي: العفو، والربوبية للشيء تعني الرعاية والحياطة والصيانة، وهو كذلك حبيب النفوس والأرواح، وعبر بصيغة المبالغة (حبيب) دون صيغة اسم المفعول (محبوب)؛ لأنها أبلغ وأوكد في أداء المعنى.

في هذا الوقت الذي كان يتمتع فيه بهذه الميزات، كانت يمينه للبذل يوم العطايا، وتقبض الأرواح يوم الكفاح (الحرب) وهو بذلك يكشف عن حاله في السلم والحرب، فحاله في السلم البذلُ والإعطاء، وحاله في الحرب قتالُ الأعداء وأخذُ أرواحهم، هذا عن عمل يمينه، أما شماله فوظيفتها القبض على عنان الخيل يقحمها في مجال الرماح، كناية عن شجاعته وإقدامه؛ إذ إنه يخوض غمار المعارك ويكون في وسط المعمعة، واستخدام الفعل (يقحم) مضارعًا دليل على إدخال خيله بقوة في غمار المعركة، ثم هو ينقل لنا مشهد الإقحام كأننا نراه.

وبعد أن بَيَّنَ ما كان عليه في الحال الأولى من: كرم وبذل، وعفو وتسامح، ومحبة في النفوس، وشجاعة وإقدام.. انكفأ يتحدث عما آل إليه في الحال الثانية، فقد صار: رهن أسر وفقر، مستباح الحمى، مهيض الجناح، كناية عن الضعف،

(١) المصدر السابق، ص٩٤. وراجع نماذج أخرى في هذا الشأن، ص١٠٨.

ومن علامات ضعفه: ألا يستطيع إجابة المستصرخ إذا استصرخه، ولا يستطيع إعطاء المعتفين (طالبي العطاء) يوم السماح، وأحسب أن يوم السماح هذا كان يومًا يستقبل فيه المعتمد طالبي العطاء، ويبذل لهم فيه العطايا ويكرمهم، ويخاطب ابنه بأن كل ما عهده من بشر وسرور على أبيه تحول إلى سواد: عاد بشري الذي عهدت عبوسًا، أي: تجهمًا وتكشيرًا، وهي صورة استعارية؛ حيث شبه البشرى بإنسان يعبس ويكشر ويتجهم، والفعل (عاد) دال على التحول، والصورة تنطوي على مفارقة؛ إذ كيف يتحول البشر إلى عبوس، وسبب هذا التحول: أن أشجانه (أحزانه) شغلته عن أفراحه، وهي استعارة تجسيدية من تشبيه الأشجان بأمر شاغل عن الأفراح، حتى أصبحت رؤيته مما تكرهه العيون بعدما كانت رؤيته ترفًا للناظر، وكأنه يشير إلى إعراض الناس عنه بعد محنته.

التشوق والحنين:

التشوق والحنين من أعمق المعاني الإنسانية وأشدها لصوقًا وعلوقًا بالنفس، وترتبط هذه أكثر ما ترتبط بذكريات الماضي والوطن، وشعر التشوق والحنين لون من ألوان الشعر العربي قديمه وحديثه، وهو في شعر المحنة عند المعتمد نوعان:

الأول: وهو الشائع في الشعر، أن يحن الشاعر إلى وطنه الذي غُرِّبَ عنه وذكرياته فيه وأماكنه التي عاش فيها وحريته التي فقدها، ومن ذلك قوله:

فيا ليت شعري هل أبيتنَّ ليلة أمامي وخلفي روضةٌ وغديرُ
بمُنْبَتَّةِ الزَّيْتونِ مورثةِ العلا تُغنِّي قِيانٌ أو ترِنُّ طيورُ
بزاهرها السَّامي الذَّرا جادَهُ الحيا تشيرُ الثّريّا نحونا ونشيرُ
ويلحظُنا الزاهي وسعدُ سعوده غَيُورَيْنِ، والصبُّ المحبُّ غيورُ
تراه عسيرًا أم يسيرًا منالُه ألا كلّ ما شاء الإله يسيرُ(١)

ومفتتح هذه الأبيات يذكرنا بالشاعر العربي قبله حين قال متشوقًا:

(١) المعتمد بن عباد: ديوانه، ص٩٩.

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبِيتَنَّ لَيْلَةً بِوَادٍ، وَحَوْلِي إِذْخِرٌ وَجَلِيلُ[١]

والمعتمد في هذه اللوحة يتشوق للمكان بكل ما فيه من طبيعة صامتة[٢] ومتحركة[٣] وحضارية[٤]، فيحن الشاعر ويشتاق إلى الرياض والغدران، وقد أفرد (روضة وغدير) للدلالة على الجنس، ويحن إلى منابت الزيتون التي تشتهر بها الأندلس، ويحن إلى غناء القيان فيها وشدو الطيور في قصر الزاهر السامي (العالي) الذرا (المرتفع الشاهق)، وهو يحن إلى حياته فيها يوم أن كانت (الثريا) النجوم تتطلع نحوهم وتشير، وهي صورة استعارية معكوسه، فالتطلع يكون من الإنسان للنجوم لا العكس، وهي صورة تنطوي على مبالغة كاشفة عما وصل إليه المعتمد من علو شأن ومكانة رفيعة، و(الثريا)- أيضًا- قصر من قصور ابن عباد، وحتى قصر الزاهي الجماد كان يلاحظهم هو وسعد سعوده وكانا غيورين، وهي استعارة تشخيصية تكشف عن حب جارف من القصر للمعتمد وأسرته وبطانته.

بدأ الشاعر لوحته باستفهام يدل على الاستبعاد، هو:هل يمكن أن ينعم ليلة بما كان فيه من بساتين ورياض بإشبيلية بلدة الزيتون والعز والعلا والقيان المغنيات الجميلات والطيور الصادحات حول قصوره: الزاهر والثريا وغيرهما مما تأنق في بنيانه؟ فكل هذه المباهج التي نعم بها المعتمد في إشبيلية تحولت إلى متاعس في أغمات.

والثاني: وأحسب أنه مما تفرد به المعتمد، وهو أن يحن الوطن وأماكنه إلى الشاعر، ومنه قول المعتمد:

بكى المباركُ في إثرِ ابن عبّادِ بكى على إثر غِزلانٍ وأسادِ

(١) ابن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد (دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٤هـ) ١٣٢/٦.

(٢) الطبيعة الصامتة تتجسد في سهولها وبحارها وسمائها وبواديها وحدائقها ... إلخ. راجع: جودت الركابي: في الأدب الأندلسي (دار المعارف، القاهرة) ص١٢٥، ١٢٦.

(٣) الطبيعة الحية: ما اشتملت عليه من أصناف الحيوان ما عدا الحيوان. راجع: جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، ص١٢٥.

(٤)الطبيعة الحضارية:ما كان للإنسان دور في تأليفها وتنسيقها.راجع: جودت الركابي:في الأدب الأندلسي، ص١٢٦

بكت ثُريَّاهُ – لا غُمَّتْ كواكبُها – بمثل نوء الثريّا الرائح الغادي
بكى الوحيد، بكى الزاهي وقبَّتِه والنهرُ والتاجُ، كلٌّ ذلَّهُ بادِي[١]

لما نقل المعتمد من بلاده، وعُرِّيَ من طارفه وتلاده، وأخرج من قصوره وأملاكه، ونفي إلى أغمات، وبقي آسفًا تتصعد زفراته، تذكر منازله فشاقته، وتصور بهجتها فراقته، وتخيل استيحاش أوطانه، وإجهاش قصره بالبكاء على قطانه، وإظلام جوه من أقماره، وخلوه من حراسه وسماره.

وقد رسم المعتمد هذا في صور خيالية بديعة، فصور المبارك والثريا والوحيد والزاهي – أسماء قصور المعتمد – باكية منتحبة لمفارقة المعتمد لها ومفارقة ما كان فيها من غزلان وآساد كانت في هذه القصور، وتكرار الفعل (بكى) أربع مرات في الأبيات الثلاثة دليل على شدة الحزن والاستيحاش، والمجانسة في البيت الثاني بين (ثريا) اسم قصر للمعتمد في الشطر الأول من البيت الثاني و(الثريا) النجم، وهذا الجناس أعطى نغمًا عذبًا في السمع، والاحتراس: لا غمت كواكبها، أي: كواكب قصر الثريا، فهي كواكب مجازية وليست كواكب السماء، والاحتراس دعاء بألا يحول بين قصر الثريا وبين كواكبه المجازية تلك، وشبه الشاعر بكاء الثريا بنوء نجم الثريا، أي: ريحه الشديدة الرائحة الغادية، ومما يعرف عن النوء غزارة الأمطار التي يسببها، فكيف إذا كان رائحًا غاديًا، كناية عن الاستمرار وعدم الانقطاع، وعلى هذا فالدموع كانت غزيرة، والحزن كان شديدًا. ولم تكن القصور وما فيها هو من بكى، بل كذلك بكى النهر والتاج، فكل ذله بادٍ ظاهر.

إذن، لقد تجاوبت الطبيعة بشتى أنواعها مع مأساة المعتمد وتفاعلت معه وشاركته أحزانه وأتراحه، وهذا ديدن شعراء الأندلس التفاعل مع الطبيعة، والاتحاد بها، وبثها أحاسيسهم ومشاعرهم.

(١) المعتمد بن عباد: ديوانه، ص٩٥.

الرضا والاستسلام للقدر:

أورثته المحنة مسحة إيمانية حملته على التسليم لله والرضا بقضائه، ومن ذلك قوله:

اقنـع بحظـك فِـي دُنيـاك مَـا كَانَـا وعَـزَّ نَفْسَـكَ إن فَارَقْـتَ أوطَانَـا
فِي الله من كلّ مَفْقُودٍ مضَى عوَضٌ فأشْـعِرِ الْقلـبَ سُـلْوَانًا وإيمانـا
أَكُلَّمـا سـنَحتْ ذكـري طَرِبْـتَ لَهَـا مَجَّـتْ دموعَـك فِـي خَـدَّيْك طوفانـا
أمـا سَـمِعتَ بسُـلْطَانٍ شـبيهِك قَـدْ بَزَّتْـهُ سُـودُ خُطـوبِ الـدَّهْرِ سُـلْطَانا
وَطِّنْ عَلَـى الكرهِ، وارقبْ إثرَهُ فرجا واسـتغنم الله تَغْـنَمْ مِنْـهُ غُفْرانـا[1]

الحس الإيماني والرضا بقضاء الله وقدره بارزان في الأبيات، وقد جرد المعتمد من نفسه شخصًا يخاطبه، ويدعوه إلى القناعة بحظه في الدنيا مهما كان، ويطلب منه أن يعزي نفسه عن مفارقة الأوطان؛ لأن الله عوض له عن كل شيء فقده؛ ولذلك يجب أن يصبر قلبه ويحمله على السلوان، ويستنكر عليه حالة الهياج والنشيج التي تعتريه كلما مرت عليه ذكرى، فيزرف الدمع مدرارًا، وينبهه إلى أن ما حدث له حدث لملوك قبله، فهو ليس الوحيد في هذا الشأن، ومن ثم يدعوه إلى أن يوطن نفسه على تحمل المكاره وأن يترقب فرج الله، وأن يطلب الغنيمة من الله ليغنم الغفران.

وتعاضدت الأدوات الفنية في إبراز هذه المسحة الإيمانية، فاستعمل أسلوب الأمر (اقنع بحظك ...) و(عزِّ نفسك) و(أشعر القلب) و(وطن على الكره) و(ارقب إثره) و(استغنم الله) لإفادة النصح والإرشاد للتحلي بالصبر والسلوان والقناعة والرضا وتوطين النفس على تحمل المكاره. واستعمل أسلوب الاستفهام في البيتين الثالث والرابع المفيدين للاستنكار، استنكار حزنه على ما فاته وألمه مما حل به مهما كانت

(١) المعتمد بن عباد: ديوانه، ص١١٤، ١١٥. وراجع نماذج أخرى في هذا الشأن، ص٩٢، وص٩٥، وص١٠٠، وص١١٤.

فداحته كما صوره الشاعر بـ(سود خطوب الدهر) وهي استعارة؛ حيث جعل للدهر خطوبًا ومصائب وجعلها سودًا، مما يدل على فداحتها وقسوتها.

إذن، أراد المعتمد أن يسري عن نفسه، فلم يجد إلا باب الله يلجأ إليه، ولم يجد إلا طريق الرضا يلوذ به، فأخذ يروض نفسه ويصبرها بالقناعة والرضا تارة، وبالنظر إلى أمثاله ممن وقع لهم مثل ما وقع له.

تَفَتُّقُ قريحته بشعر الحكمة:

الذي يمثل خلاصة تجربته في الحياة، ومن ذلك قوله:

أرى الـــدُّنيا الدَّنِيَّـــةَ لا تُـــواتِي فأَجْمِـــلْ فـــي التَّصَـــرُّفِ والطِّـــلابِ
ولا يَغْـــرُرْكَ مِنْهـــا حُسْـــنُ بُـــرْدٍ لـــهُ عَلَمَـــان مـــنْ ذَهَـــبِ الـــذِّهابِ
فأوَّلُهـــا رجـــاءٌ مـــن ســـرابٍ وآخرُهـــا رِداءٌ مـــن تـــراب[1]

في هذه الأبيات يبين المعتمد حقيقة الدنيا، وهي حقيقة جديرة بالتأمل، فالدنيا ليست طيعة مع الإنسان ليأخذ فيها ما يريد، ولا تجري على مراده، ومن ثم فعليه أن يحسن فيها التصرف، ويُجمل في الطلب، فلا يهلك نفسه في حيازتها، وجيء بالأمر (أجمل) للنصح والإرشاد.

والدنيا غرورة مخاتلة مخادعة مهما أعطت من زينتها؛ ولذلك جاء المعتمد بالنهي (ولا يغررك) المفيد للنصح والإرشاد إلى عدم الاغترار بأي شيء فيها ولو كان بردًا (ثوبًا) حسنًا له علمان من ذهب الذهاب، أي: مزركشًا بالذهب، في إشارة إلى أن الشيء مهما كان ثمينًا فلا يغتر به المرء.

والدنيا أولها رجاء من سراب، في إشارة أن متاعها جميعًا لا يمثل شيئًا، وآخرها رداء من التراب، في إشارة إلى نهايتها: الموت والقبر، يخرج منها المرء

(١) المعتمد بن عباد: ديوانه، ص٩٣.

خالي الوفاض، تلك هي حقيقة الدنيا التي يجب أن يعيها كل إنسان، وصدق المعتمد في بيانها.

ومن شعر الحكمة – أيضًا –:

مَنْ يَصْحَبِ الدَّهْرَ لا يعدَمْ تَقَلُّبَهُ والشَّوكُ يَنْبُتُ فيه الوَرْدُ والآسُ

يَمُرُّ حِينًا وتَحْلُو لي حوادثُه فقلَّما جَرَحَتْ إلاّ انْثَنَتْ تاسُو[1]

وهذه لوحة أخرى يكشف فيها حقيقة الدهر (الزمن)، فهو لا يسير مع الإنسان على وتيرة واحدة، فمن طبيعته التقلب والتحول، فلا يحلو أبدًا ولا يمر أبدًا، مثل الشوك المؤلم ومع إيلامه ينبت فيه الورد والآس، وهنا تشبيه تمثيلي: شبه الدهر في تقلباته وعدم ثباته على حال بالشوك الذي يصيب من يقترب منه بالأذى ومع هذا يشتم منه الرائحة الطيبة؛ لأن بداخله ينبت الورد والآس.

والدهر مع تقلباته فتَمُرّ حوادثه حينًا وتحلو حينًا، لا يبقى على حال، فسريعًا ما يداوي ما أفسد، وهذا مأخوذ من قول المعتمد:

يَمُرُّ حِينًا وتَحْلُو لي حوادثُه فقلَّما جَرَحَتْ إلاّ انْثَنَتْ تاسُو

فحوادثه إن جرحت فسريعًا ما تداوي، والبيت مبني على التصوير المجازي، فالدهر شيء مُرٌّ أحيانًا، وحلوٌ أحيانًا أخرى، وحوادثه تجرح، وتنثني لتداوي، وكلها صور استعارية جسد الشاعر من خلالها حقيقة الدهر وسرعة تقلباته.

إن المعتمد بشعر الحكمة وصل إلى الحقيقة بعدما عانى كثيرًا، وبكى واستبكى، وتألم واشتكى، وسخط وتسخط.. فمثل شعر الحكمة بذلك خلاصة تجربته من محنة الأسر والنفي والسجن.

(١) المصدر السابق، ص١٠٧.

الخاتمة:

كشفت الدراسة عن العديد من النتائج، أبرزها:

١- مواكبة شعر المعتمد لجميع مراحل محنته قبل أسره وبعد وقوعه في الأسر ثم نفيه وسجنه في أغمات في المغرب، ومن ثم، يمكن القول: إن هذا الشعر يمثل وثيقة تاريخية لمراحل هذه المحنة.

٢- وجدانية شعر المحنة عند المعتمد؛ حيث تبدت العاطفة جياشة، والأحاسيس والمشاعر متقدة؛ إذ جاء هذا الشعر بمثابة بكائيات مريرة، نقلت تجاوب كل ما في الكون مع مأساته وفجيعته.

٣- الكثافة الأدائية التي انطوى عليها شعر المحنة؛ إيقاعًا وتراكيب وأساليب وتصويرًا؛ مما يصعب على القارئ ملاحقته، ونتج عن هذا تكثيف للمعاني والدلالات والمضامين والأفكار.

٤- جهارة إيقاع شعر المحنة وحدة نبرته وبطئه في الغالب، ومن ثم جاء هذا الإيقاع مشاكلاً للحالة النفسية والشعورية الثائرة التي تعاني من وطأة الفجيعة.

٥- تعبير المعجم عن الأغراض التي أراد الشاعر التعبير عنها، وغلب عليها أنها جاءت منتزعة من حقول دلالية دالة على الحزن والألم، وبرز بشكل خاص حقل الطبيعة الصامت منها والمتحرك والحضاري، مما يدل على ارتباط شعر المحنة بهذا الحقل الدلالي، برز هذا الارتباط في التفاعل المتبادل بينها وبين الشاعر، فقد تجاوبت مع مأساته، وبثها هو أحزانه وأتراحه.

٦- بروز دور التراكيب والأساليب بتنويعاتها الكثيرة في التعبير عن المكنونات النفسية للشاعر، وإبراز أحاسيسه، وأداء المعاني التي أراد توصيلها للمتلقي.

٧- اعتماد الشاعر كثيرًا على الصورة المجازية، وبخاصة الاستعارة في التعبير عما يريد، وتصوير الأحاسيس والمشاعر مما تمور به نفسه أصدق تعبير.

٨- بروز آثار محنة المعتمد النفسية كما تبدت من خلال شعره، ومن أبرز هذه الآثار: تمنيه الموت، ورثاؤه لنفسه، والإحساس والشعور بالعجز، والتشوق والحنين، والرضا والاستسلام للقدر، وتفتق قريحته بشعر الحكمة.

وأستطيع القول: إن المعتمد استطاع التعبير عن محنته من خلال شعره أصدق تعبير، فجاء هذا الشعر تعبيرًا دقيقًا عن خلجات النفس الإنسانية في مثل هذه المواقف، مبرزًا ما يعتمل فيها من ألم وحزن، مصورًا ذلك أدق تصوير، فجاء شعر المحنة عند ابن عباد بكائيات مريرة، ولولا ما كان يتجلد به بين الفينة من عزة نفسه وإبائه، ومن تسرٍ بالرضا بقضاء الله وقدره، وتحلٍّ بجميل الصبر لأصابتنا هذه البكائيات بالإحباط واليأس.

المصادر والمراجع:

أولاً- القرآن الكريم، جلَّ من أنزله.

ثانيًا- مدونة البحث:

١- المعتمد بن عباد: ديوانه، جمعه وحققه د/حامد عبدالمجيد و د/ أحمد أحمد بدوي، وراجعه د/ طه حسين، (دار الكتب المصرية، ط٥، ١٤٢١هـ-٢٠٠٠م).

ثالثًا- الكتب العربية:

٢- إبراهيم ابن محمد بن زكريا الزهري، دراسة وتحقيق: د. مصطفى عليان (مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م).
٣- بدر الدين الدماميني: العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق: الحساني حسن عبدالله (مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٤١٥هـ-١٩٩٤م).
٤- جودت الركابي: في الأدب الأندلسي (دار المعارف، القاهرة).
٥- أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس (الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٨م).
٦- ابن خلكان: وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م).
٧- خير الدين الزركلي: الأعلام (دار العلم للملايين، بيروت، ط١٥، ٢٠٠٢م).
٨- الذهبي: سير أعلام النبلاء، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م).
٩- شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس (دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م).
١٠-ابن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٤هـ).
١١-عبدالعزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

١٢-عبد الواحد بن علي التميمي المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب من لدن فتح الأندلس إلى آخر عصر الموحدين، تحقيق: د. صلاح الدين الهواري (المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ط١، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٦م).
١٣-عبدالوهاب عزام: المعتمد بن عباد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٣م.
١٤-علي أدهم: المعتمد بن عباد (وزارة الثقافة والإرشاد القومي- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ومكتبة مصر، القاهرة، د. ت.).
١٥-علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة (مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م).
١٦-عماد الدين الكاتب الأصبهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، تحقيق: آذرتاش آذرنوش (الدار التنوسية للنشر، ١٩٧١م).
١٧-لسان الدين ابن الخطيب: تاريخ إسبانية الإسلامية أو كتاب أعمال الأعلام، تحقيق: إ. ليفي بروفنسال (دار المكشوف، بيروت، ط٢، ١٩٥٦م).
١٨-محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس (مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٤١٧هـ-١٩٩٧م).
١٩- أبو نصر الفتح بن خاقان: قلائد العقيان في محاسن الرؤساء والقضاة والكتاب والأدباء والأعيان (المطبعة الأميرية، بولاق، ١٢٨٤هـ-١٨٦٦م).

رابعًا- الكتب المترجمة:

٢٠-هوميروس: الإلياذة، ترجمة: سليمان البستاني (دار إحياء التراث العربي، بيروت).