شعريّة التّضاد على مستوى البناء النّصّيّ الكُلِّي للموشّح الأندلسي (قراءة تحليليّة)

الدكتور رواد أحمد ديوب*

الملخص

إنّ حركة التّضاد مع العناصر الأخرى وارتباطها بتلك العناصر ارتباط البؤرة والمحور بالخيوط الدّائرة يعمّم التّضاد من تضادٍ قائدٍ على المستوى اللفظيّ إلى تضادٍ قائدٍ على المستوى التّركيبي ، وصولاً إلى تضاد نصّيّ تامّ يحوّل القصيدة أو النّصّ الأدبيّ إلى تضاد كبير تندرج تحته صور التّضاد الصّغرى ، فتصبح حركيّة النّصّ كاملاً قائمةً على صراع ضدّي تشكّلَ من اصطفاف عناصر ضدّية في سياق النّصّ مع عناصر ضدّية أخرى في السّياق ذاته ، ولذا فمن الممكن أن نقرأ قصيدة ونبحث عن تعالقات التّضاد فيها مع العلاقات الأخرى ونكتشف وفقاً لما يقدّمه التّحليل المُعتَمد أنّ القصيدة قائمة على أساسٍ ضدّي واحد كالحياة أو الموت ، أو الظّلم والعدل ، أو الذلّ والعزّ ، أو غير ذلك من الثنائيات ومن ثم نقف على تعالقات التضاد مع العناصر النصيّة الأخرى على مستويات البناء النصيّ الكليّ ، وهنا ينتقل التضاد من كونه تقنية ووسيلة تعبيريّة لكونه قائد لمكونات النصّ ومحور وبؤرة دلالية تشع منها شعرية خاصة تتأتى من قدرة التضاد على التحكم الدلالي والتأثير في مستويات النص الآخرى معجمية كانت أم إيقاعيّة أم تصويريّة .

* دكتور في اللغة العربية وآدابها ، اختصاص دراسات لغوية ، جامعة تشرين

مقدمة:

تُشكّل العلاقات الضّدّيّة داخل نّص الموشّح منطلقاً لقراءة جماليّات التّجربة الفنّيّة وأنساقها المُضمرة عند الوشّاحين ، وتختلف كيفيّات انتظام هذه العلاقات من نصٍ موشّح إلى غيره ، ويتوازى ذلك مع تباين اتّجاهات النّاقد في تحليلها ، وعلى الرّغم من ذاك التّباين في نظام العلاقات ومن ثمّ في تحليلها فإنّ القارئ لها لا بدّ أن يوصله بتحليلها إلى حقيقةٍ نصّيّةٍ ثابتةٍ ، مفادها أنّ التّضاد بأنواعه المختلفة ، وعلاقاته المتنوّعة يظهر في النّصّ بوصفه قائداً دلاليّاً وإيحائيّاً وبلاغيّاً ونسقياً.

أهمية البحث:

تنطلق أهمية التضاد من كونه البؤرة البلاغيّة الدلاليّة التي تتشابك عندها خيوط النّصّ لخلق الجمال ، والدّلالات ، والأنساق المختلفة ، وللكشف عن ذلك لا بدّ من رصدٍ أسلوبيٍّ لعلاقات التّرابط بين التّضاد والمكوّنات النّصِيَّة الأخرى ، والبحث عن آليّة التّوالد الضّدّي والتّفرّع الشّجري للمتضادات ، وذلك في الدّائرة الدّلاليّة الكبرى التي تحكم النّصّ كلّه بوصفه بنية واحدة ، ودالاً واحداً يُشير إلى مدلول معيّن ، مُتجاوزين بذلك الأثر الذي يُحدثه التّضاد على مستوى العلاقة الثّنائيّة بين لفظين ضمن تركيب إلى الأثر الذي يُحدثه على مستوى البنية الكلّيّة للنّصّ .

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن أثر التّداعي الضّدّي على مستوى البناء الكُلّي ، والكشف عن النّسق الضّدّي القائد ، وما يكتنزه من مضمرات نفسيّة أو اجتماعيّة أو دينيّة أو ثقافيّة ، عبر شبكة المكوّنات الضّدّية التي يبدو من خلالها النّصّ الموشّح سلسلة تُشَدُّ حلقاتُها بعضها ببعض ، الأمر الذي يضمن تلاحمها كنصٍ مُتماسك العلاقات بين أجزائه ، وهي علاقات تظهر وتتنامى كلّما تقدّمنا في قراءته ، حيث نجد أنّ المُتأخّر منها مبنيّ على ما تقدّمه ، وذلك إنّما يكون بتفصيل مُجملٍ أو تخصيص عمومٍ أو ثنائيّةٍ ضدّيةٍ ، أو علاقةٍ سببيّةٍ ، أو تكميل ما لم يظهر تكميله ... إنّها شبكة يتدرّج بناؤها ويتصاعد حتّى يصل إلى ذروة الإبداع الفنّي ، ويتمّ الإفضاء الذي يسلّم به النّصّ نفسه للمُتلقّي ، والقارئ البصير (**حماسة ،1992، ص72**)الذي يجهد في التّأويل والتّفسير ، والبحث والحفر ، وترتيب البنية الشجرية الضّدّية للنّصّ ، وذلك كلّه ليكشف خبايا النّصّ ، ويبرز شعريّته التي تحوّله إلى أثر فنّي .

منهج البحث:

لا بدّ لنا لإبراز هذه العلائقيّة التي يُشكّل من خلالها التّضاد شبكة دلاليّة تُغطّي البنية الكلّيّة للنّصّ الموشّح ، والتي يُمثل فيها موقع البؤرة الدّلاليّة ، والعنصر القيادي الذي يُحدّد سلوك المجموع من اختيار نموذجٍ نصّيّ من الموشّحات ، ووضعه على طاولة التّشريح والتّحليل ، بغية رسم الهندسة اللّغويّة التي تمّ تأسيسه عليها، والتي اعتمدت أساساً على دوائر التّضاد المُتقاطعة، التي شكّلت العُمد الأساسيّة للبناء النّصّي الكُلّي .

النصَ المدروس:

يقول (ابن شرف) (غازي،1996، ص53–36)(من المقتضب) : شمسٌ قَارَنَتْ بدر راحٌ ونَديمْ

– 1 –

أَدِر أَكؤُسَ الخَمْرِ عَنبَرِيّةَ النّشْرِ

إنَّ الرَّوضَ ذُو بَشَرِ

وَقَدْ دَرَّع النَّهرَا

هُبُوبُ النّسِيمْ

– 2 –

وسَلَّتْ عَلَى الأُفُقِ يَدُ الغَرْبِ وَالشَّرْقِ

سُيُوفَاً مِنَ البَرقِ وَقَدْ أَضحَكَ الزّهرَا

بُكَاءُ الغُيومْ

– 3 –

أَلا إنَّ لِي مَولَى تَحَكَّمْ فَاستَولَى

أَمَا أَنَّه لَولا دَمْعٌ يَفْضَحُ السِّرّا

لَكنت كَتُوم

– 4 –

أَنَّى لِي كُتْمَانُ وَدَمْعِيَ طُوفَانُ

شبَّتْ فِيهِ نِيرَانُ فَمَنْ أَبصَرَ الجَمْرَا

فِي لُجِّ يَعُومْ

– 5 –

إذَا لامَنِي فِيْهِ مَنْ رَأَى تجنِيّهِ

شَدَوتُ أغنيّهِ لَعَلَّ لَهُ عُذرَاً

وَأَنتَ تَلُومْ

إنّ عمليّة التّحليل النَّصّي التي سنحاول من خلالها إثبات أثر التّضاد وشعريّته على مستوى البناء الكُلّي للنّصّ سوف تتمّ وفقاً لبُعدين يفرضهما سياق النّصّ ومكوّناته الدّلاليّة والنّصّيّة .

البُعد الأوّل : دراسة الرّوابط التي تربط عناصر التّضاد بعضها مع بعضها الآخر ، والتي تربطها بالمكوّنات النَّصّيَّة الأخرى ، مُحوّلة إيّاها إلى جزء أساسيّ في حركة النّسق الضّدّيّ المتولّد بفعل التّضاد وعلاقته بالمعطيات النَّصّيَّة الأخرى ، وهنا يَهِبُ التّضاد باقي المكوّنات على جميع المستويات النّحويّة والصّرفيّة والصّوتيّة الهويّة الثنائيّة المستندة إلى الفكر التّضاديّ في المشهد الأوّل من النّصّ .

البُعد الثاني : دراسة الأبعاد الدّلاليّة لهذه العلاقات والرّوابط المُتشكّلة في المشهد الثاني من النّصّ .

إنّ النّصّ الموشّح الذي بين أيدينا ينقسم إلى مشهدين رئيسين هما: مشهد الخمر والطّبيعة ، ويشغل هذا المشهد المطلع ، والبيتين الأوّل والثاني منه ، والمشهد الثاني هو مشهد غزليّ يصف علاقة الوشّاح بمحبوبٍ مفترضٍ ، وطبيعة هذه العلاقة ، وبعض تفاصيلها ، ويشغل هذا المشهد الأبيات الثالث والرّابع والخامس من الموشّح المدروس .

تشي الدّلالة السّطحيّة التي تبرز عند القراءة الأولى للموشّح بخطاب تقليديّ مكرور في سياق الغزل ، يُمهّد فيه الوشّاح بمقدّمة خمريّة ، ومن ثمّ يقدّم وصفاً للطّبيعة يتداخل مع المشهد الخمري ، ويُشكّل تفاصيل محدّدة في تكوينه الزّماني والمكاني ، ثمّ تأتي صور التّحكّم والإذعان والمعاناة التي تسود مشهد العلاقة بين الشّاعر والمحبوب المُفترض ، إلاّ أنّ القراءة الثانية المُعتمدة على معطيات النّصّ تكشف معالم الدّلالة العميقة ، وتَبرز هذه المعالم واضحة عند تتبّع نسق العلاقات الضّدّيّة والرّوابط النّصِّيَّة التي تربطها ببعضها وبغيرها من مكوّنات النّصّ .

البُعد الأوّل :

يبدأ الوشّاح نصّه بتضادٍ ظاهرٍ على المستوى المُعجمي بين (شمس ، بدر) ، ولكنْ تفاصيل المشهد تكشف عن اجتماعٍ لهذين الضّدين لتشكيل تفاصيل خاصّة لمشهدٍ خمريٍّ خاصّ؛ فاستحضار الشّمس في مواجهة البدر ليكون مقابلاً لاستحضار صورة الخمرة والنّديم ، يقود لمقابلة قوامها سماتٌ عائدة إلى كلّ طرف من أطراف المقابلة .

فـ (الشّمس) التي تُقابل (الرّاح) تهِب هذا الرّاح سمات القوّة والنّور ، والانبعاث ، والشّدّة ، والقسوة ، والتّأثير ، و (القمر) الذي يُقابل (النّديم) يهب هذا النّديم سمات الجمال واللطف ، والنّور ، والاعتدال ، والهدوء .

فما هذه (الخمرة / الشّمس) التي لا يشربها (إلاّ نديمٌ / القمر ؟!) ، إنّها خمرة خاصّةٌ منحها الوشّاح تلك الخصوصيّة عبر نسقٍ ضدّيٍّ حوّله بعمليّة تصويريّة إبداعيّة إلى نسقِ تقابلٍ دون أن يُلغي مكنونات التّضاد ، بل أصبحت اللبنة الأساسيّة التي أُقيم عليها نسق التّقابل ، فإذا كانت الخمرة الخاصّة بالشّاعر لا يصحّ شربها إلاّ مع نديمٍ خاصّ ، فإنّ خصوصيّة كلّ منهما لم تكن لتظهر لولا نسق التّضاد الذي قدّمه الشّاعر عبر علاقة التّضادَين (الشّمس ، القمر) ، ومن ثمّ ربط مكوّنات هذا النّسق مع مكوّنات أخرى برزت في عمليّة التّصوير البيانيّ القائم على التّشبيه التّمثيلي ضمن المطلع .

ولا نغفل في هذا السّياق خصوصيّة اللّغة التي أكّدت خصوصيّة مكوّنات المشهد الخمريّ ، فالتّنكير الذي ساد كلّ أطراف التّقابل (شمس / راح ، بدر / نديم) يُشير إلى تعميمٍ ، والعموم هنا لا يُشير إلى تناقض مع الخصوصيّة التي ذكرناها للخمرة وشاربها ، بل يُؤكّدها ، فالتّعميم المُراد هنا تعميمٌ زمانيّ يُقصد به أنّ كلّ اجتماع للسّمات الخاصّة (بالشّمس/الخمرة) ، و (بالنّديم / القمر) تتحقّق خصوصيّة جديدة ، فالعام إذاً هو عامٌ يقود إلى الخاصّ ، ويخلقه ، ويحدّد أبعاده .

وبالنّظر إلى الصّيغة الزّمانيّة للفعل (قَارَنَتْ) المتمثّل بالزّمن الماضي ، نستطيع أن نُؤكّد أنّ نوع الخمرة التي يقصدها الوشّاح هنا هي خمرة (صوفيّة) ، وذلك بدليل سمة (القِدَم) الذي أوحت به علاقة التّضاد ضمن بنية التّصوير البياني في قوله (شمسٌ قارنت بدرا) .

فتقابل (الشّمس والقمر) الأزليّ ، والدّلالة الزّمانيّة للفعل (قارنت) ، كلاهما يُؤكّد أنّ الخمرة هي تلك الخمرة التي تتّصف بالقِدَم ، فـ " القِدَم عند شعراء الخمرة من غير الصّوفيّة قِدم مادّيّ ، يتوقّف عند فترة تاريخيّة معيّنة ، بيدَ أنّه عند الصّوفيّة يتحوّل إلى قِدَم معنويّ ، يتسرمد في الأزل ، ممّا يُخرجها من كونها خمرة حقيقيّة إلى خمرةٍ ذات بُعدٍ رمزيّ " (يوسف ،1995 ،ص91) .

وهنا نُؤكّد أنَّ القِدَم الذي وَسَمَ الخمرة ، وبيّن نوعها ليس الدّليل الوحيد على نوع هذه الخمرة ورمزيتها ، بل ثمّة أدلّةٌ نصّيَّةٌ أخرى مُستقاة من معطيات المطلع ، وخاصّة النّسق الضّدّيّ الذي يحكمه منذ البداية ، فمقابلة (الشّمس) بـ (الخمرة) ، و (النّديم) بـ (البدر) لم د أن ظهرت خصوصيّة الخمرة ، والتي رمز من خلالها الوشّاح إلى الحقيقة والسّرّ المنشودين لدى المُريد المتصوّف ، تمتدّ يد إبداعه إلى عالم الطّبيعة ، وهو خير بيئةٍ مخلوقةٍ تعكس الحقيقة والسّر الذي يبدأ المتصوّف باكتشافه بعد أن يرتوي من (الخمرة / المعرفة) ، فعندما يدخل المتصوّف ميدان (السُّكر / الصّحو العرفانيّ) تبدأ رحلة البحث عن تجلّيات الحقيقة والذات الإلهيّة ، فيجد في عالم الطّبيعة ضالّته ، فالصّحو العرفانيّ لا بدّ له من مرآة تعكس ما ينشد من تجلّيات للذات ، ومن هنا يربط الوشّاح بين أثر هذه الخمرة في قوله (عنبريّة النّشر) في البيت الأوّل من الموشّح مع مشهد (تأثّر الطّبيعة) بهذا العبق .

فتأثير الخمرة يرمز إلى انتشار المعرفة التي تضعك أمام صور وتجلّيات الذّات ، وأوضاع الكائنات في حضرة جمالها وجلالها ، وعليه كانت الاستعارة التّشخيصيّة (إنّ الرّوض ذو بشر) الوسيلةَ البيانيّةَ التّعبيريّةَ التي أبرزت التّأثر الطّبيعي بالمعرفة وبالوجود الإلهي ، وبقراءة المعطيات اللّغويّة لهذا التّركيب الاستعاريّ نجد أنّ ثمّة ما يُؤكّد خصوصيّة المشهد الخمريّ ، ولاسيّما في تعريف الرّوض ، وتوكيد حالته عبر الحرف المشبّه (إنّ) ، فالرّوض المخصّص المحدّد بالتّعريف امتلك خصوصيّة (البشر) ، عبر الاسم (ذو) ، وعلاقة الإضافة بينه وبين الاسم (نبشر) .

إنّ المعرفة التي نشرتها (الخمرة / الشّمس) والتي كشفت ووضّحت ، وعكست معنى الذّات ، قد أكّدت وصول مكوّنات الطّبيعة (الرّوض) إلى حالة النّشوة ، غير أنّ الصّوفيّة لا تحدّ دلالتها بل تهب المعطيات النّصِّيَّة ميداناً جديداً ليكون خليّة جديدة في خَلقٍ دلاليّ جديد ، فالنّظرة الصّوفيّة الواسعة

تتجاوز الحدود والأنواع ، وتهب كلّ لفظٍ في السّياق الشّعريّ المُعبّر عنها قدرة إيحائيّة تجعل من اللفظة تغادر دلالتها في أيّ قراءةٍ جديدةٍ إلى دلالة أخرى .

وهنا نجد أنّ (الرّوض) وفقاً للرّؤيا الصّوفيّة لا يعكس فقط مقدار تأثر الطّبيعة بجمال الذات وتجلّياتها ، بل يرمز إلى مجتمع المتصوّفة (المجلس الخمريّ) الذي يستقي المعرفة ، ويطمح للوصول إلى السّكر المعرفيّ (الصّحو العرفانيّ) ، بغية الوصول إلى السّرّ والجوهر المُولّد للنّشوة .

ولا يغادر التّضاد ميدان التّصوير البياني ، فالصّورة التي أوحت بهذه الدّلالات أفرزت نسقاً ضدّياً قد لا يبدو للقارئ منذ الوهلة الأولى ، ولكنّه مع التأمّل والقراءة الواعية يُدرك أنّ الاستعارة قد ولّدت نسقاً ضدّياً بين الأنا (المتصوّفة) ، والآخر (الذات) ، ولعلّ ضبابيّة هذا النّسق المُتشكّل وعدم ظهوره على نحوٍ صريح إنّما يعود لطبيعة الآخر (الذات الإلهيّة) واستتارها واحتجابها ، فإذا كانت الأنا (الشّارب المريد) ، و (الرّوض) (المجتمع) ، والكؤوس (النّفوس) ، و (النّهر) ، فإنّ الذات تحتجب في (الشّمس) و (الخمرة) ، و (النّشر) و (البِشْر) ، و (النّسيم) ، وهو احتجاب يَبْرُز في عناصر وجوديّة تارّةً ، ويبرز في عناصر تأثيريّة تارّةً أخرى .

لقد اتّحدت المكوّنات الإنسانيّة والطّبيعيّة في المشهد الخمريّ ، وجمعت في رمزيّتها مكوّنات (أنا) راغبة باحثة عارفة ، تنشد أصلاً تتوحّد به ، وتعود إليه ، فلمّا كانت " أجزاء الكون الطّبيعيّ صوراً من جمال الأصل المحايث لها ، والمنبعثة أوصافه فيها ومن خلالها ، فإنّ كلاً منها ينشدّ إلى الآخر ، ويتبادل معه رغبة التّوالج والالتحام ، بحيث تبدو الطّبيعة من خلال حبّ المظاهر بعضها لبعض في حالٍ من الانبعاث الدّائم والخلق الجديد " (سليطين ،1997،ص199) .

ثمّ يتابع الوشّاح (المتصوّف) في البيت الثاني من الموشّح بناء العالم الطّبيعيّ الخمريّ ، مستغلاً الأبعاد الرّمزيّة والانزياحات الاستبداليّة للمفردات ضمن سياق التّصوّف ، ومتمّماً في الوقت ذاته البناء الكلّيّ القائم على التّداعي الضّدّي ، ويظهر التّداعي الضّدّيّ في البيت الثاني مُكمِّلاً لما ورد في المطلع في التّصوير البياني الاستعاري الذي يُشكّل الوشّاح بواسطته عالماً يتّسم بالجمال المُنعكس ، المُعمّم ، والتّعميم هنا إنّما يقصد به تعميم الأثر الذي تُحدثه الخمرة الإلهيّة / المعرفة على المكوّنات والموجودات ، ولاسيّما الطّبيعة التي تُعدّ النّموذج الجميل للعالم الرّوحاني البعيد عن العالم المادّي وأدرانه .

فعندما يصوّر الوشّاح امتداد التّأثير (تأثير الخمرة / الشّمس / الذات) على السّاحات كلّها عبر وابلٍ من الاستعارات في قوله :

وسَلَّتْ عَلَى الأُفُقِ يَدُ الغَرْبِ وَالشَّرْقِ

سُيُوفَاً مِنَ البَرقِ وَقَدْ أَضحَكَ الزّهرَا

بُكَاءُ الغُيومْ

نقرأ في الصّورة الأولى (سلت على الأفق يد الغرب والشّرق سيوفاً من البرق) نسقاً ضدّياً ولّده التّضاد بين لفظي (الغرب ، والشّرق) ، وهذا النّسق يكمل النّسق الذي وجدناه في المطلع ، والذي ولّده التّضاد بين (الشّمس ، القمر) فكلاهما يضعان القارئ أمام دلالة العموم والشّمول ، وهذا ما تتّصف به الذات الإلهيّة في وجودها وتأثيرها ، ولقد استطاع الوشّاح أن يستفيد من المعطيات النّصِّيَّة ولاسيّما التّصويريّة لخدمة هذا النّسق وترسيخه ، فالقوّة التي أحدثتها نشوة التّأثر بالخمرة / الشّمس / الذّات ، والتي تجلّت في استعارة (اليد) لعموميّة المكان (الغرب ، الشّرق) ، ومنحها القدرة على سلّ سيوف ، ثمّ يأتي الدّال (البرق) ليخلص الدّال (سيوفاً) من دائرة الماديّة وينقلها إلى دائرة المعنويّة ، فالسّيوف هنا (برق) ، والبرق الذي حُدِّد وخُصَّ بالتّعريف يرمز إلى المعرفة والحقيقة ، وهذا ما تُؤكّد سمات اللمعان والإضاءة التي يملكها الدّالّ .

في حين قامت الاستعارات (أضحك الزّهر بكاء الغيوم) التي استندت إلى التّضاد المتولّد بين (الضّحك والبكاء) في إتمام ما دلّ عليه وجود (البرق) .

فالبرق الرّامز إلى المعرفة والكشف كان مقدّمة لبكاء الغيوم ، والغيوم ليست سوى رمزٌ للكثافة الماديّة ، وحصار الجسد للرّوح والذي قام (البرق / المعرفة) بإزالته ليُحقّق فاعليّة (الضّحك / السّعادة) للزّهر ، تلك السّعادة التي تأتي في نهاية السُّكر وانتقال المتصوّف من حالة الصّحو الدّنيويّ (السّكر والغفلة) إلى حالة الصّحو الصّوفي (السّعادة والانتشاء) .

لقد ضحك (الزّهر / المتصوّف) بعد تساقط دموع (الغيوم / الجسد) ؛ أي بعد معاناة الاغتراب التي تلاشت بالمعرفة ومقوّماتها (البرق) .

إنّ نسق التّضاد الذي امتدّ من المطلع إلى نهاية البيت اعتمد على بناء ضدّيّ ثنائيّ ، مكوّناته :

المنح (الشّمس) ← الأخذ (القمر) .

المنح (الخمرة) ← الأخذ (النّديم) .

التّأثير (عنبريّة النّشر) ← التّأثير (الرّوض ذو بشر) .

المعرفة الرّوحيّة (البرق) ← الكثافة الجسديّة (الغيوم) .

السّعادة / النّشوة / الضّحك ← البكاء / الغربة

↓ ↓

الذّات الإلهيّة (الآخر) ↔ الأنا / الإنسان / الشّاعر / الموجودات

البعد الثاني :

ينتقل الوشّاح في هذه الدّائرة الدّلاليّة إلى منطقة جديدة على صعيد الثيمة الفرعيّة ، ويُعالج موضوعاً يتعلّق بطبيعة العلاقة بين (العاشق / المتصوّف) ، و(المحبوبة / الذات) ، وعلى الرّغم من اختلاف هذه الثيمة مع الثيمة السّابقة على صعيد الدّلالة ، فإنّ ذلك لا يضع حجر عثرة أمام اتّحاد المكوّنات النّصِيَّة تحت راية النّسق الضّدِّي العامّ ، والأنساق الضِّدَّية الفرعيّة .

ولا يُشكّل بنية متنافرةً مع البنية التي تشكّلت في دائرة الثيمة الفرعيّة الأولى (الخمرة الإلهيّة) ، فمعاني العلاقة بين الشّاعر والمحبوبة قد كانت جسراً مُهمّاً ينتقل فيه المتصوّف من دائرة الغزل بمعانيه المتنوّعة ، فيُزيحها بما يلائم خصوصيّة تجربته ، ويستفيد من بنائها الفكريّ في إظهار أفكاره الصّوفيّة ، فمن المعلوم أنّ الصّوفيّة " قد أهابوا في تركيب رمز المرأة بأمشاج من مذهبين رائدين في فنّ الغزل ، فأخذوا من الغزل الصّريح شيئاً من الحسّيّة والشّهوانيّة ، والتّغنّي بمظاهر الجمال الفيزيائيّ ، واستعاروا من الغزل العذريّ لغته المُفعمة بالتّعالي والتّطهّر والعفّة ، والمعاناة ، والرّومانسيّة التي تدور حول الهجر

وتمنّي الوصال ، ومَزجوا هذين النّمطين في بناءٍ شعريّ مرموزٍ لم يكن بمعزلٍ عن تصوّراتٍ غنوصيّة خاصّة ، تُعدُّ في نظرنا الأساس الجوهريّ لرمز المرأة في شعرهم " (جودة ،1983 ، 138 .)

والنّصّ الموشّح الذي بين أيدينا يستغلّ مكوّنات النّمط الثاني من الغزل الذي يتضمّن معاني الهجر والتّحكّم والبُعد والحرمان .

ويظهر هذا في الأبيات الثالث والرّابع والخامس من الموشّح ، ولعلّ أهمّ ما تبثّه رموز الغزل العذريّ في ميدان التّصوّف هو النّسق الضّدّي المُتشكِّل بين (الأنا العاشقة الطّالبة المُعذبة) ، و (الآخر الذات الإلهيّة) التي يقتضي وصال الأنا معها مسيرة مليئة بالعذاب للوصول إلى النّهاية السّعيدة التي تكمن في التّوحّد في الذات ، ويتسلّح المتصوّف في هذه المسيرة بالمعرفة والحدس اللذين يُعدّان وسيلة المتصوّف الوحيدة لتجاوز العذاب النّاتج عن الحُجب الماديّة وتحقيق الهدف الأسمى بالعودة إلى الأصل المفقود ، والوصال معه بعد الهجر الطّويل .

وهذا الصّراع النّسقي الضّدّي يظهر جليّاً في النَّصِّ الموشّح تارّة بالتّضاد الظّاهر المباشر ، وتارّة بالتّضاد المعنويّ ، ويظهر أيضاً من خلال تتبّع حركة الأنا والآخر في ظلال علاقات التّضاد .

يبدو منذ بداية البيت الموشّح الثالث أنّ الشّاعر يُريد أن يُحدث انتقالاً دراماتيكيّاً في المشهديّة التّصويريّة ، فمع أداة الاستفتاح (ألا) يُفتح السّتار عن مشهد العشق ، العشق الذي لا تكتمل لذّته إلاّ بالمعاناة ، وتظهر شخصيّات المشهد وممارساتها ، وصراع وجودها ، وتبدأ معالم سيطرة الشّخصيّة الرّئيسة (الذات الإلهيّة) وتحكّمها بعد الاستفتاح مباشرة عبر التّوكيد أوّلاً ، في قوله (إنّ لي مولى) ، ولا يُناقض تقديم الخبر المقترن بياء المُتكلّم العائدة على الأنا الشّاعرة (المتصوّف) على المبتدأ (مولى) من دلالة السّيطرة ، فالتّوكيد والتّقديم والتّأخير يُرسّخ معالم التّبعيّة والعبوديّة ، ولا يلقى الأهمِّيَّة للمُتقدّم بل يظهر الشّاعر المتصوّف في هيئة المذعن المُعلن عن العبودية ، فـ (ياء المُتكلّم) المقترنة باللام الجارّة تغادران دلالة الملكية إلى دلالة الاعلان عن العبودية ، وتَظهرُ قرينة هذا الانتقال في دلالة الفعلين (تحكّم) (استولى) اللذين يترافقان عبر العطف في إظهار ما تقوم به الشّخصيّة الرّئيسة (المحبوب / الذات) من فاعليّة مُتدرّجة تبدأ بالتّحكّم ، وتشعّ دلالة الاستمراريّة من خلال الصّيغة الزّمنيّة (الحاضر) على ماضوية (الاستيلاء) فالتّحكّم ما زال موجوداً يُمارس على المتصوّف في تفاصيل رحلته الصّوفيّة ، والاستيلاء الذي اكتسى صيغة الماضي يُشير إلى أزليّة وجود الذات الإلهيّة المُتحكّمة وسرمديتها .

ونلحظ هنا أنّ الوشّاح قد عمد إلى انزياح فكريّ قدّم فيه التّحكّم على الاستيلاء ، والمعياريّة الفكريّة تقتضي أن يتحقّق الاستيلاء ، ثمّ التّحكّم ، فرمى الشّاعر عبر هذا الانزياح إلى تعميق دلالة العبوديّة ، والإذعان التي تشكّل ملامح شخصيّة الأنا المتصوّفة الشّاعرة ، فالمتصوّف إذاً غارق في لجج بحر العبودية ، مُذعن مستسلمٌ ، والعذاب والاستسلام في حضرة الذات هو غياب في حضرة الوجود ، ولا تتبدّى (الأنا / المتصوّف) إلاّ في سياق العبوديّة ، والعبوديّة ها هنا تنحى منحيين دلاليين أحدهما سلبيّ ، يُراد منه إبراز معاناة المتصوّف في صراعه مع استعباد الجسد لروحه ، وهنا تبدأ المعركة التي تستهدف الخلاص من كثافة الجسد ، والارتقاء إلى لطف الرّوح ونورانيّتها .

أمّا المعنى الثاني فهو الخضوع والإذعان للذات الإلهيّة ، ولا ينفصل المعنيان عن بعضهما ، فتحقّق العبوديّة الثانية المنشودة لا تمرّ إلاّ بالخلاص من العبوديّة الجسديّة ، وهنا يكمن اغتراب المتصوّف الذي يُصارع وجوده المادّيّ المُتسبّب في ارتحاله عن عالم الرّوح وبقائه في عالم المادّة .

إنّ صراع وجود المادّة الذي يجذب المتصوّف مع النّداء الإلهيّ الذي يشدّه إلى الأصل وإنهاء الغربة يولّد معالم ذات دلالات ظاهرة / باطنة ، تُبرز حالة الأخذ والرّدّ التي يعيشها المتصوّف ، فالدّمع الذي يُورده (الوشّاح / المتصوّف) بصيغة التّنكير لا يعدو كونه دالاً مزدوج المدلول ، فهو من ناحيةٍ ظاهرةٍ نتيجةُ الحزن والاغتراب ، وهو من ناحيةٍ باطنةٍ رمزٌ لإعلان غربة تضع المتصوّف على بداية الطّريق للوصول إلى السّرّ والغاية ، والتّوحّد والتّواصل مع المحبوبة / الذّات الإلهيّة ، وعليه فقد قدّم الوشّاح / المتصوّف الدّمعَ بوصفه فاعلاً معمّماً على الفعل (يُفصح) في قوله (لولا دمعٌ يفصح السّرّا) لإبراز فاعليّته في الإعلان ، فالدّمع هو ناتج البكاء ، والبكاء ناتج أمرين : حزنٍ أو فرحٍ ، وهذا ينطبق مع ما ذكرناه من دلالة ظاهريّة توافق دلالة الحزن ، وأخرى تتوافق مع دلالة التّوحّد والاتّحاد التي تولّد الفرح ، فالدّمع إذاً دالٌ لغويٌّ ، يُشكّل جسراً دلاليّاً بين المتضادين الإفصاح والكتمان ، ونتيجةً لاقترانه بحرف الامتناع (لولا) فإنّه يُجسّم الصّراع الضِّدِّيّ لمصلحة الإفصاح على حساب الكتمان، فوجوده دليل قويّ وظاهر ، ظاهراً وباطناً على حالةٍ وجدانيّةٍ عميقةٍ كشفت معنى مهمّاً في مسيرة المتصوّف ورحلته ، مفاده أنّ العشق الإلهيّ يُشعر بالحزن اغتراباً ، ويُشعر بالفرح معرفة ، فيُولّد دموعاً تنقل المتصوّف من الإسرار (الجهل) إلى الإعلان (المعرفة) ، وما لفظة (السّرّ) إلاّ قرينةٌ لفظيّةٌ تُؤكّد هدف رحلة المتصوّف وغايتها .

ولعلّ ما أورده الوشّاح / المتصوّف في البيت الرّابع يُؤكّد بل يُعمّق ما أوردناه عن حالةٍ ازدواجيّة يعيشها المتصوّف بين غربة جسديّة ، ونفحات وظهورات ربّانيّة كلّ منها يشدّ المتصوّف فيكون

الدّمع رابطاً بين شوقٍ باطنٍ يُشعل نيراناً وغربة قاسية ماديّة ، والجميل عند الشّاعر في هذا البيت الموشّح والذي يمكن أن نتّخذه قرينة على أنّ الحديث يتجاوز الحبّ المادّيّ إلى الحبّ الرّوحي ، هو ربط الدّموع بالدّال (فيضان) ، فعندما ينمو شوق اللقاء يزداد الدّمع ليغدو فيضاناً يخشى منه الهلاك ، والهلاك هنا يعني الخشية من عدم الوصال .

ولا يتوانى الشّاعر المتصوّف في استغلال التّضاد ليدعم بنية النّسق الذي يحكم العلاقة بين المتصوّف والذات ، فيخلق عبر التّضاد فجوةً دلاليّة هائلة ، عبر الجمع بين طرفين يُشكّل استمرارهما معاً دون أن ينفي أحدهما الآخر حالةً فكريّةً ذهنيّةً عصيَّةً على التّلقّي السّطحي ، ومحتاجةً إلى إعمال الذهن للقبض على الدّلالة الصّوفيّة الخاصّة ، فالفجوة إذاً قد تحقّقت عند الجمع بين (الطّوفان والنّار) في قوله :

أَنَّى لِي كُتْمَانُ وَدَمْعِيَ طُوفَانُ

شبَّتْ فِيهِ نِيرَانُ فَمَنْ أَبصَرَ الجَمْرَا

فِي لُجٍّ يَعُومْ

فإذا كان الدّمع والطّوفان رمزين للغربة والاغتراب اللتين يعيشهما المتصوّف ويعانيهما في رحلته ، فإنّ النّار هي البرد والسّلام ، أي إنّها لحظة الوصال بالذّات الإلهيّة ، فالدّمع هو الذي يُوصِل إلى النّار التي قالت فيها الذّات ﴿**قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْداً وَسَلاماً عَلَى إِبْرَاهِيمَ**﴾ (الأنبياء ، 69) ، وليس السّلام سوى حضور الذات في لحظة من لحظات التّجلّي ، فهي النّور المنبعث الذي اهتدى إليه (موسى) في قوله تعالى : ﴿ **لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدىً** ﴾(طه ،10).

وعليه فإنّ النّار هي المعرفة التي يتحدّى بها دموع الغربة وقوّة الجسد ، وهي المُخلِّص لهذا الجسد والحارق له في سبيل الوصول إلى السّلام المنشود ، إنّه مشهد يُمثّل ذروة الحالة الصّوفيّة ونهايات الوجد التي امتلأ بها صدر (الوشّاح المتصوّف) حتّى غمرت حياته ، فكانت النّار المخاض العسير نحو التّخلّص من (الدّمع / الغربة) والوصول إلى المعرفة الإلهيّة ، فالنّار احتراق للمادّة وسموٌّ للرّوح ، وهذا السّموّ لا يرقى إليه أيُّ إنسان ، أو حتّى متصوّف ، وعليه يخرج الاستفهام في قفل البيت (فمن أبصر الجمرا ، في لُجٍّ يعوم) إلى الاستنكار وإظهار الضّعف الإنساني والعجز عن المعرفة والوصول إلى الحقيقة، وفي اختيار الوشّاح للفظ (أبصر) ما يُعمّق هذا العجز ، فضلاً عن كون هذا الاختيار يُحدّد شرطاً أساسيّاً يُفترض أن يتوفّر في المُريد وهو البصيرة ، فالفعل (أبصر) الذي استقرّت

دلالته الزّمنيّة على الزّمن الماضي ، إنّما يكتنز دلالتين هما تجاوز الرّؤية البصريّة إلى الرّؤيا والحدس والتّأمّل ، وهي عون المتصوّف في رحلته ، والدّلالة الثانية هي قِدَم التّمتّع بهذه الصّفة بما يتلاءم مع صفة القِدَم التي تتّصف بها الذّات .

فالبصيرة شرط مُترافقٌ مع المتصوّف في أدوارِ الحياة كافّة ، وفي مراحلها منذ انفصاله الكبير الذي تحقّقت في غربته عن الأصل ، ومن ثمّ فإنّ أداة الاستفهام (من) عمّمت الشّرط على كلّ متصوّف يُريد أن يصل إلى المعرفة التي تقود إليها البصيرة ، والتي تُمكّنه من رؤية النّار / المعرفة رغم الحُجُب والغربة التي أشار إليها في (الدّمع / الطّوفان) .

وما اللجّ إلاّ حجب الحياة المادّية المتنوّعة التي تقف عائقاً في مسيرة الصّوفيّ نحو توحّده مع الذّات الخالقة ، والعودة إلى الأصل ، وعليه كان تنكير هذا الدّال اللّغوي (لجٍّ) مُؤكّداً لعموميّة هذه الحجب ، ومُرسّخاً ضرورة وجود (البصيرة) ، ففي مثل هذا (اللجُّ) قد تضعف البصيرة فلا يتمكّن العارف من الوصول إلى (المعرفة / النّار / الجمر) التي طغت على المظاهر والحُجب المادّية ، وعندما يتمكّن المتصوّف من رؤية هذا المشهد ، فإنّه سيُمارس عبر الرّؤيا عزلاً لمكوّناته في وجدانه عبر معرفته ، ويدرك عندها أنّ النّار والجمر الكامن فوق اللجّ لا ينطفي بل إنَّ اللجَّ ، سيتلاشى عند تمكّن الرّؤيا وامتداد أفق البصيرة عند امتلاك المعرفة ، وهنا سيتحقّق انزياح ضدّيّ خاصّ يُضفي على لغة المتصوّف خصوصيّةً تُخالف التّوقّع ، وتُدهش القارئ ، وتخلق شعريّةً خاصّةً ، فعندما يجعل الشّاعر الصّوفي وبحكم الرّؤيا الخاصّة بتجربته النّار تنتصر على الماء ، فيكون بذلك قد حقّق انزياحاً فكرياً أكسب معانيه إدهاشاً ، وجعل من تضاده مُتفرّداً وخالقاً للشّعريّة بأشكال متنوّعة .

وفي البيت الخامس يُكمل الوشّاح مشهد هذا العشق الإلهي محاولاً استنهاض الطّاقات الخفيّة فيه ، ويُسيطر على هذا المشهد علاقة ضدّيّة قائمة على الجمع بين (اللوم والعذر) ، فالوشّاح يرفض كلّ لومٍ يُمارَس عليه في سبيل صدّه عن حبّه ، ويتوسّل بالعذر وسيلة لمواجهة كلّ من يلومه في عشقه ، وهذا كلّه يظهر طافياً على سطح الدّلالة ، ولكنّ الغوص إلى أعماقها يفترض بنا أن نمسك بالدّلالة الصّوفيّة لكلّ من (اللوم والعذر) في البيت الموشّح ، والتي من المُؤكّد أنّها تُخالف الدّلالة التّقليديّة التي كنّا نقع عليها في شعر الحبّ والغزل فالصّوفيّة في " توجّههم إلى الذّات العليا ومناجاتها ، وندائها ، والتّعلّق بها ، يتجاوزون علاقة العابد بالمعبود ، والمخلوق بالخالق ، إلى علاقة العاشق بالمعشوق ، بحيث تكون رغبة الاتّصال والتّشوّق له أمراً يغلب على الصّوفيّ حتّى يغلق كلّ المنافذ أمامه ، وحتّى

يترك كلّ ما عدا المحبوب من أجل أن يُخلص له وحده " (داوود ، 2011،ص138) ، وهذا الإخلاص هو الذي يحوّل دلالة اللوم والعذر من الدّلالة العامّة إلى دائرة الدّلالة الصّوفيّة الخاصّة .

فالعذاب والغربة التي يُقاسيها المتصوّف في مسيرته بفعل احتجاب الذّات ، وتفاوت قربها وبعدها بفعل الكثافة الجسديّة الماديّة وضعف المعرفة لا تجعل المتصوّف يغرق في بحور اليأس والظّلام ، ولا ينطفئ في قلبه النّور الإلهيّ بل يبقى ساعياً نحوه رغم العذاب الذي يعلم أنّ مصدره هو نفسُهُ ، فالتّقصير ينبع من نفس المتصوّف لا من تجلّيات الذات ، وعليه فإنّ التّقصير في المعرفة يُوازي دلالة (اللوم) نظراً لقبول المتصوّف لهذا اللوم ، فلو لم يكن المتصوّف يُدرك مصدر التّقصير لما قَبل اللوم ، ولما صَنَع الأعذارَ ، فالعذر في العرف الصّوفيّ هو الاستسلام المُطلق في العشق الإلهي ، وكلّما غَفِلَ المتصوّف عن إدراك السّر والمعنى ، واتّسعت المسافة ، وانقطع الوصال ، ازداد إصرار المتصوّف على العودة إلى طريق الاتّحاد المنشود .

إنّ ما ذكرناه سابقاً لا يخرج عمّا تقدّمه البنية اللّغويّة للبيت الموشّح ، هذه البنية التي تنطلق من أسلوب الشّرط الذي يعتمد الأداة (إذا) الدّالة على المستقبل ، والمُؤكّد لاستمرار المسيرة والتّجربة رغم صعوبتها ، ثمّ يأتي فعل الشّرط بصيغته الماضية (لامني) المقترن بياء المُتكلّم الدّالة على وقوع اللوم على الأنا المتصوّفة لتدلّ هذه الصّيغة الماضويّة على أزليّة التّجربة وامتدادها منذ أوّل لحظةِ اغترابٍ ، ومرورها بهنّات ولحظات احتجاب قاسية على المتصوّف ، وهنا تنزاح دلالة الضّمير من الإفراد والتّخصيص إلى التّعميم ، فهذه الحال هي حال كلّ مريدٍ متصوّفٍ .

ويترك الوشّاح الفاعليّة للاسم الموصول الدّال على عموم من يرى التّقصير (من رأى تجنيه) والتّجنّي هنا لا يُقصد منه مباشرة الظّلم ، وإنّما لحظات احتجاب الذّات بسبب الغفلة أو ضعف البصيرة والمعرفة ، ففاعليّة التّمنّي ودلالته تنتقلُ من الفاعل إلى المفعول ، فالذات الغائبة بدلالة (الضّمير الهاء) تتجنّى ولكن (الأنا / المتصوّفة) تعذر ، فالعذر إذاً يسبب إدراك الحقيقة التي تُؤكّد أنّ التّجنّي من لَدُن المتصوّف ، وضعفه وتقصيره ، ثمّ يأتي جواب الشّرط الذي يُؤكّد استمرار المتصوّف وأمله ، ويرسم معالم التّفاؤل في العودة الصّحيحة في طريق معرفة السّرّ ، ويأتي جواب الشّرط (شدوت أغنّيه) لتحمل دلالة السّعادة في العذاب ، ويترسّخ التّفاؤل في مضمون هذا الشّدو الذي يتلخّص بالقول إنّ المتصوّف يطمع بعودةٍ إلى جادة الصّواب تضمنها تجلّيات جديدة ، فاستعمال الحرف (لعلّ) الذي يُفيد التّرجي يُبرز رغبة عارمة مستمرّة في تجلٍ يفتح البصيرة مجدّداً ، فيكون العذر هو التّجلّي الذي ينفي (اللوم) وهو ضعف المعرفة والاحتجاب .

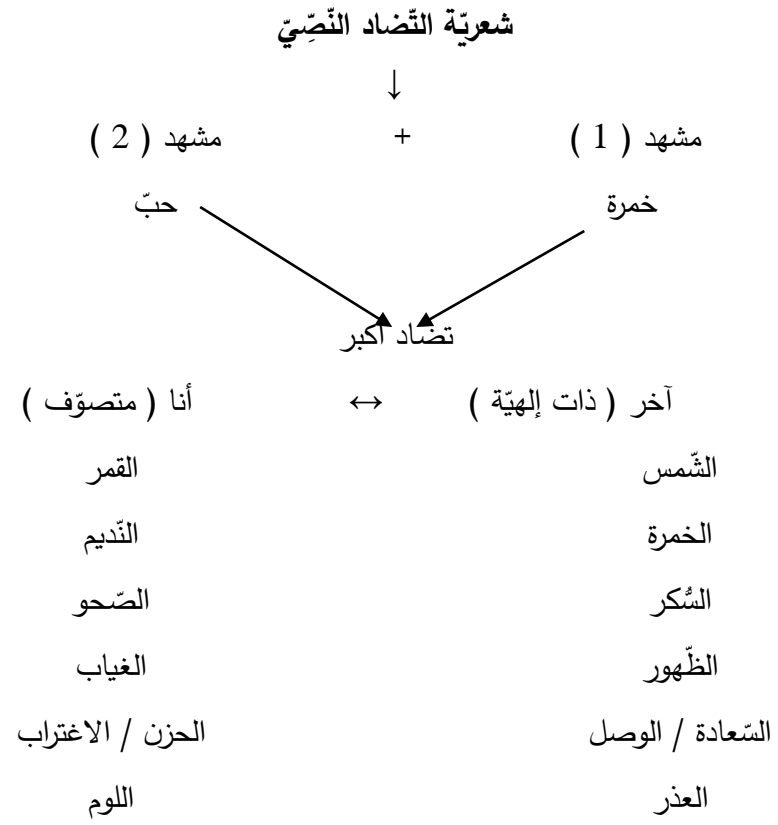
إنّ الدّائرة الثانية التي استغلّ فيها الوشّاح المتصوّف دلالات الحبّ لم تنفصل من حيث التّجربة الصّوفيّة عمّا رأيناه في الدّائرة الدّلاليّة الأولى في مشهد الخمرة الصّوفيّة ، والرّابط بين المشهدين هو النّسق الضّدّي الذي انزاح عن دلالته المباشرة بفعل خصوصيّة التّجربة الصّوفيّة إلى دلالاتٍ شعريّةٍ خاصّةٍ .

لقد بُني النّصّ الموشّحُ بكلّيّته على بناءٍ نسقيٍّ ضدّيّ أسست فيه علاقة الدّوال ، واتّحاد مدلولاتها المتقابلة شبكة من البنى الضّدّيّة تقاطعت دوائرها الدّلاليّة مع بعضها ، وشكّلت بؤراً نصيّة دلاليّة صغرى ، وبفعل تقاطعاتها عبر تيّار السّياق اللّغويّ المُستمدّ من البنية الفكريّة الصّوفيّة الخاصّة ، تحوّلت هذه البُؤر الصّغرى إلى مصدر إشعاعٍ دلاليّ جمع أشتات الدّلالات وشكّل دلالةً كبرى أفرزها نسق التّقابل الضّدّيّ .

لقد كان النّصّ الموشّح المدروس في مُجمله بنية ضدّيّة قائمة على فاعليتين رئيستين متقابلتين على مستوى البناء الكلّي، وهما قضيّة العلاقة بين (الإنسان/المتصوّف) ، و (الخالق)؛ أي العلاقة بين (أنا) عامّة / خاصّة يُقصد بها كلّ متصوّف خاض أو يخوض تجربة صوفيّة و (آخر) محدّد المعنى هو ذات إلهيّة خالقة .

وقد استعان كلّ طرفٍ من أطراف العلاقة بمجموعة من التّقابلات الضّدّية لتخدم وتُكمل دلالة كلّ فاعليّة رئيسة من الفاعليتين ، وعليه فقد تحوّل الصّراع بين الفاعليتين الرّئيستين إلى صراعٍ عضويّ ، يدعم كلّ عضوٍ فيه بنية من خلايا التّضاد الصّغرى التي أسّسته ودعمته وأعلنت خلقه وساندته في صراعه الضّدّي التّقابلي .

إنّ نصَّ الموشّح ارتوى بنبع الشّعريّة الذي انفجرَ من صخرةِ التّضاد التي تكوّنت من نثرات ضدّيّة تعاضدت وتآزرت وتراصفت لتشكّل هذه الصّخرة المكتنزة للشّعريّة بقوّة مخالفتها للمعيار ، انطلاقاً من خصوصيّة التّجربة أوّلاً ، ومن فرادة اللّغة المعبّرة عن هذه التّجربة ثانياً .



الخاتمة:

إنّ الدراسة التحليليّة النصية للبنية الكلية للموشح المدروس قادتنا إلى النتائج التي نكثفها فيمايلي:

1- قادنا التّحليل النَّصِّيّ إلى القول إنّ التّضاد في الموشّح الأندلسيّ قد ظهر على هيئة بنية كلية ذات سمة شعريّة، خلّصت اللّغة من المباشرة وحوّلتها إلى تفاعل ثنائيّ يُنشيءُ خلقاً نصِّيَّاً جديداً ، فشعريّة التّضاد شكّلت السّبب الرّئيس الذي حوّل التّضاد داخل نصّ الموشّحِ ، فضلاً عن كونه كاشفاً للأنساق المتنوّعة إلى نسقٍ مُستقلٍّ على صعيد البنية الشّكليّة والفكريّة ، فكان التّضاد في الموشّح المدروس من حيث الدّراسة النّسقيّة عاملاً ومعمولاً ، فهو غبارٌ جماليّ يخفي خلفه نسقاً مضمراً ، وهو نسقٌ يعكس جمالاً يقود إلى إدهاش ويحمل اللّغة إلى ميدان الشّعريّة .

2- إنّ دراسة هذا الموشح تكشف أنّه مبنيّ على تضاد توالديّ ؛ يبدأ بالمطلع الّذي يتضمّن العلاقة المفتاحيّة الضّدّيّة ، أو ما يمكن تسميته بالتّضاد الأمّ ، ومن ثمّ نلمح علاقات ضدِّيّة متنوّعة في أغصان الموشّح تعود في دلالتها وتصبّ في الفضاء الدّلاليّ الذي خلقه التّضاد الأمّ .

وفي أثناء تحليل هكذا موشّحات نجد أنّ التّضاد يمتدّ ويتوسّع أُفقيّاً وعموديّاً وينسج خيوط الارتباط مع العلاقة الضّدّية الأمّ ، وبذلك يتحوّل التّضاد بفعل هذا الانتشار وذاك التّرابط إلى المكوّن العامّ ، والأساس الذي يُبنى عليه النّصّ الموشّح ، وبالتّالي تُبنى عليه شعريّة النّصّ كاملة ، وذلك من خلال التّوالد الضّدّيّ الذي يتحقّق عبر عمليّة ربط الشّكل الضّدّيّ بمضمونه ، ومن ثمّ انضواء عناصر البناء النَّصِّيّ الأخرى ضمن لوائها وقيادتها ، ممّا يقوّي الطّاقة الدّلاليّة ويشحنها ويعمل على توسيعها وتشعيبها ليغدو النّصّ بنية شبكيّة مُتماسكة بفعل التّضاد ، فالتّضاد إذاً عامل أساسيّ من عوامل التّماسك النَّصِّيّ .

3- يُؤدِّي التّضاد في الموشّح دوراً مهمّاً في بناء الشّعريّة الموسيقيّة للنّصّ ، وعليه فإنّه يجمع بين حركيّة إيقاعيّة عبر أشكال التّوازن والتّقابل بين أطراف الثنائيّات الضّدِّيّة ، وبين حركة دلاليّة ناتجة عن بناء ثنائيّ تخلخله انزياحات أفقيّة عموديّة ، وهذا الجمع يشكّل بؤرة الشّعريّة في النّصّ الموشّح ، فتأثير التّضاد على شعريّة الموشّح لا يكتفي بالدّلالة النَّصِّيّة فقط ، وإنّما يتجاوزها إلى البنية الإيقاعيّة وهو بذلك يحقّق الشّعريّة على مستويي الشّكل والمضمون .

4- إنّ قيادة التّضاد لمكوّنات النَّصِّيّة هي قيادة لأسلوبيّة هذا النّصّ ، فتأثيره في التّصوير والنّحو وانزياحاتهما يُمثّل المقدرة الأسلوبيّة للتّضاد على بناء الشّعريّة ، فالتّضاد ليس مجرّد وسيلة تعبيريّة أو تقنيّة أسلوبيّة ، بل هو منظّم أسلوبيّة النّصّ ومُحقِّق أبعادها الشّعريّة ، ولاسيّما عندما يتوالد تواليداً يجعله يُحكم السّيطرة على الظّواهر الأسلوبيّة ويتغلّل في أعماقها ، مُحقّقاً بهذا التّغلغل الشّعريّة المنشودة.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

1- الأسلوبيّة والصّوفيّة ، أماني داوود ، دار الحوار ، اللاذقيّة ، ط1 ، 2011 م ، .

2- تأويل الشّعر وفلسفته عند الصّوفيّة (ابن عربي) ، تأليف أمين يوسف عودة ، رابطة الكتّاب الأردنيين ، عمان ، 1995 م .

3- ديوان الموشّحات الأندلسيّة ، تحقيق سيّد غازي ، المجلّد الثاني ، دار المعارف ، مصر،1997.

4- الرّمز الشّعري عند الصّوفية ، عاطف جودة نصر ، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، بيروت – لبنان ، ط3 ، 1983 م.

5- الزّمن الأبدي ، د. وفيق سليطين ، دار نون للدّراسات ، اللاذقيّة ، 1997 م ، ص199 .

6- اللّغة وبناء الشّعر ، محمّد حماسة عبد اللطيف ، مكتبة الزّهراء ، القاهرة ، ط1 ، 1992 م .

Sources and references

The Holy Quran

1- Stylistics and Sufism, Amani Daoud, Dar Al-Hiwar, Lattakia, 1st edition, 2011 AD.

2- Interpretation of poetry and its philosophy according to the Sufis (Ibn Arabi), written by Amin Youssef Odeh, Jordanian Writers Association, Amman, 1995 AD.

3- Diwan Al-Muwashahat Al-Andalusiyyah, edited by Sayyed Ghazi, Volume Two, Dar Al-Ma'arif, Egypt, 1997.

4- The poetic symbol according to Sufism, Atef Joudeh Nasr, Dar Al-Andalus for Printing, Publishing and Distribution, Beirut - Lebanon, 3rd edition, 1983 AD.

5- Eternal time, Dr. Wafiq Sulaiteen, Dar Noun for Studies, Lattakia, 1997, p. 199.

7- Language and the Structure of Poetry, Muhammad Hamasa Abdul Latif, Al-Zahra Library, Cairo, 1st edition, 1992 AD،

The poetics of opposition at the level of the overall textual structure of the Andalusian muwashah (analytical reading)

Dr.Rawad Dayob

Abstract

The movement of the opposition with the other elements and its connection to those elements, the connection of the focus and the axis to the circulating threads, generalizes the opposition from a leading opposition at the verbal level to a leading opposition at the compositional level, arriving at a complete textual opposition that transforms the poem or literary text into a major opposition under which the minor forms of opposition fall, so it becomes kinetic. The entire text is based on an antagonistic struggle formed by the alignment of antagonistic elements in the context of the text with other antagonistic elements in the same context. Therefore, it is possible for us to read a poem and search for the relationships of opposition in it with other relationships and discover, according to what the approved analysis provides, that the poem is based on a single antagonistic basis, like life. Or death, or injustice and justice, or .humiliation and glory, or other dualityes

Key words: text. generalizes