

تحوّلات الصورة الشعرية ووظائفها الدلالية في خطاب الرثاء الأندلسي

Transformations of Poetic Imagery and Its Semantic Functions in Andalusian Elegiac Discourse

Asst. Lect. Balsam Bassem Shannan Al-Yasiri

م.م. بلسم باسم شنان اليلسري

Al-Furat Al-Awsat Technical University/Iraq

جامعة الفرات الأوسط التقنية/ العراق

balsam.shannan@atu.edu.iq

تاريخ النشر: ٢٠٢٦/٣/٣٠

تاريخ القبول: ٢٠٢٦/٢/٢٦

تاريخ التقديم: ٢٠٢٥/١٢/٣٠

ملخص

يتناول هذا البحث تحوّلات الصورة الشعرية ووظائفها الدلالية في خطاب الرثاء الأندلسي، من خلال مقارنة تحليلية تنظر إلى الصورة بوصفها آلية إنتاج للمعنى وعنصرًا فاعلاً في بناء الخطاب، لا مجرد وسيلة بلاغية للترزين. وينطلق البحث من إشكالية مركزية تتمثل في كيفية انتقال الصورة الرثائية من أنماطها التقليدية القائمة على التشبيه والوصف المباشر إلى صور مركّبة ذات أبعاد رمزية وتاريخية ونفسية، وما يترتب على هذا التحول من تغيّر في وظائفها الدلالية. واعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، مع الاستعانة بأدوات بلاغية ودلالية في تحليل نماذج مختلرة من رثاء الذات، ورثاء المدن، وتوظيف الطبيعة في الشعر الأندلسي. وأظهرت النتائج أنّ الصورة الشعرية في الرثاء الأندلسي لم تعد محصورة في التعبير عن الحزن الفردي، بل تحوّلت إلى وسيلة لتأريخ الفقد، وبناء الذاكرة الجماعية، ومساءلة الواقع السياسي والاجتماعي، فضلاً عن دورها في تحقيق التطهير النفسي للشاعر والمتلقي. ويّين البحث أنّ هذا التحول أسهم في إعادة تشكيل الهوية الثقافية الأندلسية داخل النص الشعري، وجعل من الرثاء خطاباً مركّباً تتداخل فيه الجمالية مع الوظيفة المعرفية والتأريخية. ويخلص البحث إلى أنّ الصورة الشعرية تمثل مفتاحاً إجرائياً لفهم دينامية الرثاء الأندلسي وتحولاته الدلالية.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، الرثاء الأندلسي، التحول الدلالي، الذاكرة الجماعية، الخطاب الشعري.

آذار ٢٠٢٦م/شوال ١٤٤٧هـ

السنة: العشرون

العدد: ٥٤ / المجلد: ٢

DOI: <https://doi.org/10.36324/fqhj.v2i54.22810>



Journal of Jurisprudence Faculty by University of Kufa is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مجلة كلية الفقه - جامعة الكوفة مرخصة بموجب ترخيص المشاع الإبداعي 4.0 الدولي



Submission date: 30/12/2025

Acceptance date: 26/02/2026

Publication date: 30/03/2026

Abstract

This study examines the transformations of poetic imagery and its semantic functions in Andalusian elegiac discourse through an analytical approach that views imagery as a mechanism for meaning production and an active element in discourse construction, rather than a merely decorative rhetorical device. The research is grounded in a central question concerning how elegiac imagery shifted from traditional patterns based on simile and direct description to complex images with symbolic, historical, and psychological dimensions, and how this shift affected its semantic functions. The study adopts a descriptive-analytical methodology, employing rhetorical and semantic tools to analyze selected examples of self-elegy, city elegy, and the use of nature in Andalusian poetry. The findings demonstrate that poetic imagery in Andalusian elegy is no longer confined to expressing individual grief, but has evolved into a means of historicizing loss, constructing collective memory, and interrogating political and social realities, in addition to facilitating psychological catharsis for both poet and reader. The study also shows that this transformation contributed to the reconfiguration of Andalusian cultural identity within the poetic text, rendering elegy a composite discourse in which aesthetic, cognitive, and historiographical functions intersect. The study concludes that poetic imagery constitutes a key analytical entry point for understanding the dynamics of Andalusian elegy and its semantic transformations.

Keywords: Poetic Imagery, Andalusian Elegy, Semantic Transformation, Collective Memory, Poetic Discourse.

العدد: ٥٤
المجلد: ٢
العدد: ٢٠
٢٠٢٦ هـ / ٢٠٢٦ م

تحويلات الصور الشعورية ووظائفها الدلالية في خطاب الرثاء الأندلسي

مقدمة

الحمد يحتل خطاب الرثاء في الأدب الأندلسي موقعاً خاصاً بين صنوف الشعر، فهو ليس مجرد مرثية فردية لحادثة أو شخص، بل فضاءً شعرياً تتقاطع فيه الذاكرة الجماعية مع الحسن الجمالي والالتزام الأخلاقي.

في هذا البحث نتعامل مع الصورة الشعرية بوصفها وحدة بنائية ودلالية في آن واحد، حيث نتابع كيفية صياغة الصور الرثائية، وكيفية تبدل أشكالها ومقاصدها تبعاً لتحولات التاريخ والمجتمع والوعي الشعري. محاولين أن نظهر أنّ الصورة في الرثاء الأندلسي ليست زخرفة لغوية فحسب، بل آلية فعّالة لإنتاج المعنى؛ إذ إنها تُجسّد الحزن، وتُعيد تشكيل الهوية، وتُحيل على أبعاد اجتماعية وسياسية تتجاوز الحدث الفردي. وعبر قراءة نصية مركزة، سنرى كيف تتداخل الصور التقليدية مع تجارب مبتكرة، وكيف تتحول الرموز والمجازات لتستوعب تجارب الفقد والحزن والاغتراب، فتنتج خطاباً رثائياً ذا وظائف دلالية متعددة تتراوح بين التعبير النفسي، والتأريخ الرمزي، وبناء الذاكرة.

تنبع مشكلة هذا البحث من ملاحظة وجود فجوة منهجية في الربط بين تحولات الصورة الشعرية ووظائفها الدلالية داخل خطاب الرثاء الأندلسي، بينما تناولت دراسات سابقة معالم الرثاء أو خصائصه البلاغية بصورة عامة، بقيت أسئلة مركزية حول كيفية انتقال الصورة من صيغة تقليدية إلى صيغة متجددة، وما الذي تغير في دلالاتها حينما اعتمد الشاعر أساليب تصويرية جديدة أو أعاد توظيف صور مألوفة في سياقات مختلفة. وتكمن أهمية البحث في أنه يسعى إلى تقديم قراءة متكاملة تربط الشكل بالدلالة، وتكشف عن الآليات التي تجعل من الصورة أداة لتشكيل الذاكرة الجماعية والهوية الثقافية، كما يبرز دورها في استجابة الشعراء الأندلسيين لتقلبات الواقع الاجتماعي والسياسي. بهذا، لا يقتصر الإسهام على وصف الصور فحسب، بل يمتد إلى تفسير وظائفها وتأثيرها في بنية الخطاب الشعري.

وهدفُ البحث هو تتبع أنماط الصورة الشعرية في خطاب الرثاء الأندلسي، وتبيان مسارات تحولها عبر الأزمنة والسياقات، مع التركيز على العلاقة بين هذه التحولات والوظائف الدلالية التي تؤديها داخل النصويسي إلى تحديد آليات التجديد التي اعتمدها الشعراء الأندلسيون في توظيف الصور الرثائية، وإظهار كيف تسهم هذه الآليات في إعادة تشكيل المعنى الشعري وبناء ذاكرة جماعية متجددة. في ضوء ذلك، يطمح البحث إلى تقديم إطار تحليلي يمكّن من قراءة الرثاء الأندلسي بوصفه نظاماً دلالياً متكاملًا تتفاعل فيه الصور مع السياق التاريخي والثقافي والنفسي.

أما عن المنهج المتبع، فيعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، مع الإفادة من بعض أدوات التحليل البنوي في تفكيك العلاقات الداخلية للصورة الشعرية، ولا سيّما ما يتصل بالبنية الدلالية، والعلاقات التقابلية، وآليات التشخيص والترميز، ويقوم الإجراء التطبيقي على تحليل البنية التصويرية للنصوص المختارة عبر ثلاث مراحل:

- توصيف البنية البلاغية للصورة (تشبيهه، استعارة، مجاز، تشخيص).
- الكشف عن الحقل الدلالي الذي تنتمي إليه الصورة داخل السياق النصي.
- بيان الوظيفة المعرفية أو النفسية أو التاريخية التي تؤديها الصورة في بنية الخطاب الرثائي.
- وبهذا لا يقتصر التحليل على الوصف البلاغي، بل يتجاوزه إلى تفكيك اشتغال الصورة داخل النسق الثقافي والتاريخي للنص.

المطلب الأول: تعريف بمصطلحات العنوان

(الصورة الشعرية والرتاء الأندلسي)

أولاً: الصورة الشعرية: تباينت تقسيمات الصورة الشعرية وتباينت أنواعها، إذ إنَّ هناك من يقسمها إلى أقسام يندرج ضمنها عناصر أخرى، بينما يرى آخرون أنها تقسم إلى صورة بلاغية تتضمن التشبيه، والاستعارة، والمجاز المرسل، والكناية، فضلاً عن أنَّ هناك من أشار إلى الصورة الذهنية التي تعتمد في تشكيلها على المعطيات الحسيّة، وسنوجز أهم وأشهر أنماط الصورة الشعرية هي الصورة البلاغية التي تنقسم إلى الاستعارة، والتشبيه، والكناية والمجاز.

أما عن التشبيه فلا يختلف في معناه الاصطلاحي عن معناه اللغوي، إلا في كونه أكثر تفصيلاً، فقد نال التشبيه عناية كبيرة من قبل اللغويين والبلاغيين الذين حرصوا على وضع تعريفات كثيرة متعددة له، تباينت أحياناً في ألفاظها، لكنها لم تختلف في مضمونها، نذكر منها أنه "أسلوب بلاغي يقوم على بيان التشابه بين شيئين اشتراكاً في صفة أو أكثر (إبراهيم فتحي، ١٩٨٦، ص ٨٤)، يُعرّف أبو هلال العسكري التشبيه بأنه وصف يقوم على أن أحد الموصوفين ينوب عن الآخر بواسطة أداة التشبيه، وهو بذلك يضع أساساً لواحدة من أهم آليات التعبير البلاغي في الشعر والنثر. فالتشبيه ليس مجرد زخرف لغوي، بل هو وسيلة فاعلة في العملية الوصفية، إذ يتيح للمتكلم أن يعرض رؤيته ويجسد صورته الذهنية عبر تقريب المعنى إلى ذهن المتلقي (أبو هلال العسكري، ١٩٨٦، ص ٢٩٣)، ويُعدّ التشبيه في الشعر غرضاً رئيساً، إذ يقوم على بيان الشيء باستيعاب أحواله ونعوته الممثلة له. وقد حدّد البلاغيون ثلاثة مستويات للوصف:

١. أن يكون الوصف حقيقياً، يقتصر على الموصوف ويعزله عمّا سواه.
٢. أن يكون مشوباً بالرونق والطلاوة، فيضفي على الموصوف جمالاً فنياً.
٣. أن يتجاوز حدود الاعتدال إلى الإسهاب والمبالغة، مع الاكتفاء بما يناسب

المقام.

وتتعدد أنواع التشبيه، لكنها تعود في جوهرها إلى قسمين رئيسين: وصف الأشخاص ووصف الأشياء. أما الأشياء الجديرة بالوصف فهي الحوادث والأمكنة ومناظر الطبيعة، في حين إن وصف الأشخاص قد يكون من خلال تصوير هيئتهم الظاهرة أو من خلال الجمع بين الصورة الخارجية والصفات الداخلية معاً (أحمد الهاشمي، ١٩٩٢، ص ٢٦٥)، فالتشبيه ليس المقصود به المزج الكامل بين طرفي الصورة واندماجها مع بعضها في كيان واحد، بل يعني الانتقال من حال إلى أخرى مع وضع الحالتين في مقابلة تجعل ما يكتنف المشبه به ينتقل إلى المشبه، فجودة التشبيه لا تشترط تطابق كل الصفات بين المشبه والمشبّه به.

وبالنسبة إلى الاستعارة فتتشكّل باستبدال كلمة حقيقية بكلمة مجازية، وأنّ كلّ كلمة لها معنيان: معنى حقيقي، ومعنى مجازي، وأنّ هذا الاستبدال يُبنى على علاقة المشابهة الوهميّة أو الحقيقية، وينظر أصحاب هذا الاتجاه إلى الاستعارة على أنّها إهمال أو استبدال لبعض الصفات الحقيقيّة للفظ ما، وأنّ الدالّ الاستعاريّ يفقد جزءاً من سماته دلالة جديدة، وبعد ذلك نكتفي من ذلك بالصفة المهيمنة التي يمكن بموجبها أن يُشبه هذا اللفظ لفظاً آخر، يفقد بذلك بعض دلالاته الخاصّة، ويتزحزح المعنى و يرى (ريمارسيه) (مورو، ٢٠٠٣، ص ٣٣). الاستعارة ضربٌ من المجاز اللغويّ علاقته المشابهة، أي استعمل في غير ما وُضع له، لعلاقة المشابهة ومع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي الذي وُضع للفظ له (ربيبي محمد عبد الخالق، ١٩٨٩، ص ٢٨٦).

أما الكناية فتعدّ عنصراً أساسياً من عناصر النص الأدبي، فهي تقوم على مبدأ المجاورة لا على المشابهة، أي أنّها لا تعتمد على علاقة التشبيه المباشر بين طرفين، بل على إيراد معنى قريب ظاهر لا يقصده المبدع في ذاته، وإنما يجعله جسراً للانتقال إلى معنى آخر أبعد وأعمق هو المقصود الحقيقي. فهي بهذا المعنى صياغة غير مباشرة، تُخفي المعنى المراد خلف ستار من التعبير، وتفتح أمام المتلقي مجالاً للتأمل والاستنتاج. وتتميز الكناية بعدة فوائد، منها:

- الاختصار، إذ تُعني عن التصريح المطوّل بالمعنى.

- الإيحاء والتشويق، حيث تُحفّز المتلقي على البحث عن المعنى البعيد.

- الجمال الفني، لأنها تضيف على النص طابعاً من الغموض المحبّب والعمق الدلالي.

وقد صنّفها البلاغيون ضمن مباحث علم البيان، وعدّها السكاكي انتقالاً من ذكر

الشيء إلى ذكر ما يلزمه، بحيث يُفهم المعنى المراد من خلال القرينة. ومثاله قوله: فلان

طويل النجاد، فالنجد لا يُذكر لذاته، وإنما للدلالة على طول القامة، إذ إن طول حزام

السيف يلزم عنه طول صاحبه. وبذلك تُظهر الكناية قدرتها على الجمع بين الإيجاز

والإيحاء، فهي لا تكتفي ببيان المعنى القريب، بل تُحيل إلى المعنى البعيد الذي يُثري

النص ويمنحه أبعاداً دلالية متعددة، مما يجعلها أداة بلاغية رفيعة في الشعر والنثر على

السواء (السكاكي، ١٩٨٧، ص ١٧٠).

وعند العودة إلى المعاجم، وكتب البلاغة للبحث عن تعريفٍ دقيق للمجاز،

وتوصيفٍ واضح له، يجد الباحث أنّ تعريفاته متقاربة إلى حدّ بعيد، ذات دلالة واحدة

تقريباً، فقد ورد في أحد المعاجم تعريفٌ للمجاز بأنه: "نقل الألفاظ من حقيقتها اللغوية

إلى معانٍ أخرى لصلة غير المشابهة" (إنعام فوّال عكاوي، ١٩٩٦، ص ٦٣٩)، وفي تعريف

آخر لناقذ حدائي يلاحظ انطلاق التعريف أيضاً من اللفظة، ويلحظ الدّارس في التعريف

السّابق؛ إذ يقول عن المجاز بأنه تجاوز الكلمة موضعها الأصلي في الوضع اللغوي، ونقلها

من دلالتها المعجمية الثابتة إلى دلالة أخرى جديدة، وذلك لوجود علاقة أو ملاسة بين

المعنى الأصلي والمعنى الجديد، على أن تكون هذه العلاقة غير قائمة على المشابهة كما

هو الحال في الاستعارة، بل على روابط أخرى كالسببية أو الجزئية أو الكلية وغيرها. ولا

بدّ من وجود قرينة لفظية أو حالية تمنع من إرادة المعنى الأصلي، حتى يُفهم أن المقصود

هو المعنى المجازي. ومن هنا سُمّي هذا النوع بـ المجاز المرسل، لأنه غير مقيّد بعلاقة

واحدة، بل تتعدد علاقاته وتتنوع، مما يمنحه سعة في الاستعمال وإطلاقاً في الدلالة

(عيسى العاكوب، ٢٠٠٠، ص ٥٠٨). أما الإمام عبد القاهر الجرجاني فقد تناول المجاز

من زاوية أكثر عمقاً، إذ ركّز على الكلمة المفردة وعلاقتها بين أصلها المعجمي الثابت وبين معناها الجديد في السياق. فهو يرى أن المجاز لا يحدث اعتباطاً، بل وفق منهجية دقيقة وقوانين تشكيل معروفة، حيث تُستعمل الكلمة في غير معناها الأصلي لملاحظة رابطة خفية بين المعنيين. وقد عبّر عن ذلك بقوله إن كل كلمة أُريد بها غير ما وُضعت له في أصل الوضع، مع وجود علاقة بين المعنى الجديد والمعنى الأصلي، فهي مجاز (الجرجاني، ٢٠٠٠، ص ٣٠٤).

وبذلك يظهر أن المجاز عند البلاغيين ليس مجرد انحراف عن المعنى الأصلي، بل هو آلية بلاغية واعية تقوم على نقل المعنى من سياقه الأول إلى سياق آخر، مع الحفاظ على رابطة دلالية تضمن الفهم وتفتح المجال أمام الإيحاء والتوسع في المعنى. فهو إذن عملية إبداعية تُثري اللغة وتمنحها القدرة على التعبير عن المعاني الدقيقة والعميقة، بما يتجاوز حدود الوضع اللغوي المباشر.

وبناءً على ما تقدّم، فإنّ مفهوم الصورة الشعرية في هذا البحث لا يُختزل في بعدها البلاغي التقليدي فحسب، بل يُنظر إليه بوصفه بنيةً دلاليةً تتجاوز حدود التشبيه والاستعارة والكناية إلى شبكةٍ من العلاقات الرمزية التي تسهم في تشكيل المعنى وإنتاج الوعي، ومن هنا سيتم التعامل مع الصورة في الرثاء الأندلسي باعتبارها وحدةً تحليليةً تكشف عن تحولات الخطاب ووظائفه الثقافية.

ثانياً: الرثاء الأندلسي: الرثاء لغة: يرتبط المدلول اللغوي للرثاء بالميت والبكاء، وهما في الأصل مصدر للفعل (رثى)، يذكر ابن منظور: "رثى فلان فلاناً يرثيه رثياً ومرثية إذا بكاه بعد موته، قال فإن مدحه بعد موته قيل: رثاه يرثيه ترثيه، ورثيت الميت رثياً ورثاء ومرثاة ومرثية ورثيته: مدحته بعد الموت وبكيتها، ورثوت الميت إذا بكيتها وعدّدت محاسنه، كذلك إذا نظمت فيه شعراً، ورثت المرأة بعلمها ترثيه ورثيته ترثاه رثاية، وترثت كرتت" (ابن منظور، ٢٠٠٩، ج. ١٤، ص ٣٨٠). وورد في المعجم الوسيط "رثاء الشاعر أو الأديب أو الرجل الميت، يرثوه رثواً: بكاه ومدحه وعدّدت صفاته الحميدة الحسنة،

الفناء، و تتخللها أبيات حكمية تدعو إلى الاعتبار والزهد، مما يجعل الرثاء فناً يجمع بين العاطفة والتأمل الفلسفي(السيد جعفر الحسيني، ١٩٩٥، ص١٣٢). يُعدّ الرثاء من أهم الأغراض الشعرية في التراث العربي، إذ يشبه المدح في بنيته، غير ان القرائن فيه تدلّ على أن الممدوح قد فارق الحياة. فهو موطن العاطفة الحزينة التي يصف فيها الشاعر المرثي بجميع الصفات التي يصف بها الممدوح، لكن مع إضافة عنصر الحزن والفقد. ولا شك أن العاطفة في رثاء الأقرباء تكون أصدق وأعمق منها في غيرهم، إذ ينبع الرثاء من القلب مباشرة، وكلما كانت الصلة بين الشاعر والميت أقوى، ازدادت حرارة القصيدة وعمق معانيها (النجار & جابر، ٢٠١٢، ص٢).

ومن هنا يُعرّف الرثاء اصطلاحاً بأنه: ذكر الميت وذكر محاسنه ومناقبه وخصاله الحميدة مثل الكرم والعفة والشجاعة، مع تصوير حال الفقد وما يخلفه من مشاعر الحزن الكبير. ويُصنّف الرثاء على أنه أحد ضروب الشعر العربي وأكثرها عاطفة، لأنه يستمد مادته من القلب والوجدان. وقد اشتهر عند العرب لما يحمله من وظيفة مزدوجة: تخليد ذكرى الميت، وإبقاء اسمه حياً في الذاكرة الجمعية عبر القصائد التي تُتداول جيلاً بعد جيل.

وبناء على ما سبق، وبناءً على ما سبق، يُعدّ الرثاء من أكثر أغراض الشعر ارتباطاً بالصدق العاطفي؛ وذلك لأنّ الممدوح قد انتقل إلى الدار الآخرة، وانقطعت بينه وبين مادحه أو رائيهِ المطامع المادية، وعليه فإنّ الراي لن يقول إلا الصدق، ولن يعدّد المناقب إلا كتفجّع بمن فقدته.

ويُعيّن هذا البحث تحديداً بنمط الرثاء الذي يتجاوز رثاء الأفراد إلى رثاء المدن والحضارة، لما ينطوي عليه من تحولات تصويرية ودلالية ترتبط بالسياق التاريخي للأندلس.

أما عن عوامل تطور الرثاء في الأندلس فتنبع من خصوصية البيئة الأندلسية وظروفها الاجتماعية والسياسية والثقافية، مما أسهم في إضفاء طابع مميز لهذا اللون الأدبي. ومن أبرز هذه العوامل:

١- التفاعل مع البيئة الثقافية والفنية: الأندلس كانت ملتقى للحضارات المختلفة، مما أضاف غنى ثقافياً انعكس في الشعر. وتطور الرثاء بفضل الاحتكاك بالثقافات الأخرى، مثل الأدب الروماني واليوناني، ما أثرى تعبير الشعراء بأساليب بلاغية وصور مبتكرة (ابن الأثير، ١٩٩٥، ص ٢١٥).

٢- التأثير العاطفي للظروف الاجتماعية: تكرر الفقد في الأندلس، سواء بسبب الحروب أو الأمراض أو الهجرات، جعل الرثاء وسيلة تعبير أساسية عن الحزن العميق. فقد الحبيبة، الأم، أو الوطن كان دافعاً قوياً لنضج هذا اللون الشعري (أشباخ، ١٩٥٨، ص ٩٥).

٣- التوجه العاطفي والذاتي في الشعر: الشعر الأندلسي عُرف بتوجهه العاطفي، مما جعل الرثاء يبرز كصوت صادق للحزن والحنين. ساهم هذا التوجه في تطور الرثاء ليصبح تعبيراً أعمق وأكثر إنسانية (الأصفهاني، ٢٠٠٠، مقدمة التحقيق).

٤- الارتباط بالطبيعة الخلابة للأندلس: الطبيعة الأندلسية الساحرة، بجبالها وأنهارها، شكلت مصدر إلهام للشعراء، حيث استعملوا عناصرها لخلق صور بلاغية للتعبير عن الحزن والفقد (أشباخ، ١٩٥٨، ص ٩٦).

٥- تأثير القيم الاجتماعية والدينية: القيم الاجتماعية التي تُعلي من أهمية الأسرة والعلاقات الإنسانية، إضافة إلى القيم الدينية التي تُعزز مفهوم الحنين والوفاء، كانت عوامل جوهرية في تطور الرثاء (أشباخ، ١٩٥٨، ص ١٠٢).

٦- تأثير الحروب والصراعات السياسية: سقوط المدن والخسائر المتكررة في الأندلس نتيجة الحروب شكلت مصدراً ملهماً للرثاء، حيث رثى الشعراء المدن والمآسي الكبرى إلى جانب الأفراد (أشباخ، ١٩٥٨، ص ١٠٣).

٧- الاهتمام بالفن الشعري: الأندلس شهدت ازدهاراً كبيراً في ميدان الشعر، حيث اعتُبر الشعر وسيلة للتفوق الأدبي والاجتماعي. هذا الازدهار أدى إلى تطوير أساليب التعبير في فنون الرثاء وصقله من الناحية الجمالية (القادري بوتشيش، ١٩٩٣، ص ٥٥).

٨- المنافسة بين الشعراء: الرغبة في إثبات المهارة الشعرية دفعت الشعراء إلى الإبداع في تصوير الحزن والفقد، مما ساهم في تطور الرثاء بشكل ملحوظ من حيث الأسلوب واللغة (القادري بوتشيش، ١٩٩٣، ص ٥٦).

المطلب الثاني: تحولات الصورة ووظائفها الدلالية في نماذج مختارة

يكشف تتبع نماذج الرثاء الأندلسي عن تحوّل نوعي في بنية الصورة الشعرية ووظائفها، إذ انتقلت من أداءٍ وصفيّ تقليدي إلى فاعلية دلالية مركّبة تسهم في إعادة بناء الذاكرة والهوية. ويكشف هذا التحول عن انزياحٍ في موقع الذات الشعرية، إذ تنتقل من تمثيلٍ جماعي نمطي إلى تعبيرٍ أكثر خصوصية وحميمية، فتتزاخ الصور من صياغات جماعية نمطية إلى مشاهد داخلية تعكس صراعات نفسية وتأمّلات فردية، حيث تستدعي الاستعارات والتشخيصات عوالم داخلية يشتبك فيها الحزن والحنين والاعتراف .

في الوقت نفسه صارت المدن الأندلسية شخصياتٍ متكّمة؛ الأسوار والأنهار والحدائق لم تعد خلفيات ثابتة بل تحولت إلى علاماتٍ وشواهدٍ تروي تاريخاً وتؤسس لهوية، فتتقلب المعالم إلى شهودٍ على الفقد ومرآةٍ للذاكرة الجماعية، وتؤدي وظيفتهً مزدوجة تجمع بين الشهادة التاريخية والرمزية السياسية. أما الطبيعة فابتعدت عن دورها التقليدي باعتبارها خلفية وصفية لتصبح فاعلاً شعرياً يضحّ دلالات وجدانية وسياسية؛ ضوءٌ وظلٌّ، نسيماً وماء، حدائقٌ وينابيعٌ تُستدعى لتكثيف المشاعر ولتقديم قراءات رمزية تربط بين الحزن والحنين والسياق الاجتماعي والسياسي للأندلس.

وبذلك لم تعد الصورة في رثاء الأندلس أداةً جماليةً فحسب، بل آليّة دلالية تعمل على حفظ الذاكرة وبناء الهوية، وعلى توجيه خطابٍ أخلاقي وسياسي يذّكر أو ينتقد أو يدعو إلى المقاومة، وفي الوقت نفسه تؤمّن متنفساً نفسياً عبر تفرّغ الأحران في صورٍ حسية غنية .

وإذا نظرنا إلى البنية الداخلية لهذه الصور وفق مقارنة دلالية-بنوية، أمكن ملاحظة أنّها تقوم على شبكة من العلاقات التقابلية (الحضور/الغياب، العمران/الخراب، الضوء/الظلمة)، وهي علاقات لا تعمل بوصفها زخارف بلاغية، بل باعتبارها بني عميقة تُنتج المعنى داخل الخطاب. فالصورة في رثاء المدن، مثلاً، لا تصف الخراب فحسب،

بل تؤسس تقابلاً دلاليًا بين ماضيٍ مجيد وحاضرٍ منكسر، مما يجعلها أداة لإعادة بناء الوعي التاريخي لا مجرد أداة للتأثر العاطفي.

يقول الشاعر (ابن زيدون):

"يا غافلاً شأنه الرقادُ كأنما غيَّرَكَ المرادُ

والموتُ يرعَاكَ كلَّ حينٍ فكيفَ لم يجفِكَ المهَادُ

ما حالَ سفرٌ بغيرِ زادٍ والأرضُ قفرٌ ولا مزادُ" (ابن بسام الشنتريني،

٢٠٠٠، ص ٣٠٥)

يتحول في هذه الأبيات رثاء الذات من صيحةٍ جماعيةٍ إلى اعترافٍ داخليٍ حميمي، حيث تصبح الصورة الشعرية أداةً معرفية تكشف عن الوجود المهْدَد، وتؤسس لوعيٍ تاريخيٍ وشخصيٍ في آنٍ واحد. إذ تبدأ الأبيات بنداءٍ مباشرٍ إلى الذات: "يا غافلاً شأنه الرقادُ"؛ هذه الافتتاحية لا تعدّ مجرد تحذير بل استدعاءً لصورةٍ متحركة تُظهر الشاعر أو المتكلم كمن غاب عن يقظته، وكأنّ النوم هنا رمزٌ للغفلة الوجودية. ثم تتحول الصورة من وصفٍ خارجيٍ إلى مرآةٍ داخلية؛ فالرقاد لا يعني فقط النوم الحرفي بل حالة انقطاع عن الوعي بالزمن والتاريخ، فتتبدّل الصورة البلاغية التقليدية إلى أداةٍ نفسية تكشف عن مسؤوليّةٍ وندم.

ثم تأتي العبارة "كأنما غيَّرَكَ المراد" لتشدّد الصورة نحو البعد القيمي؛ فالمراد الذي تغيّر يشير إلى تبدّل المقاصد والأقدار، لتغدو الصورة مؤشراً على فقدان المسار، وعليه تعمل الصورة بوصفها آليةً تأويليةً تُحوّل الحزن إلى سؤالٍ أخلاقي: لماذا تغيّر المراد؟ من هو المسؤول عن هذا التحول؟ بهذا يصبح الرثاء فعل مساءلة لا مجرد انفعال.

في البيت الثاني يضرب الشاعر صورةً مروّعةً ومباشرة: "والموتُ يرعَاكَ كلَّ حينٍ فكيفَ لم يجفِكَ المهَادُ"؛ إذ إنّ الموت هنا ليس غائباً بل راعٍ يقظ، والمهاد -رمز الحماية والدفء - قد جفّ، أي إنّ منابع الأمان قد انقطعت. يظهر التحول في الصورة في تحويل عناصر الحميمية (المهاد) إلى دلائل على الهشاشة الوجودية، فتتداخل الصورة الحسية

مع دلالة وجودية وسياسية؛ أي جفاف المهاد يعني فقدان الملاذ والموارد، وهو ما يعكس تجربة الأندلسي المغترب أو المنكوب. أما البيت الثالث فيوسّع المشهد إلى أفقٍ رحيلٍ واغتراب: "ما حالَ سفرٌ بغير زادٍ والأرضُ قفرٌ ولا مزادٌ"؛ السفر هنا رحلة وجودية بلا زاد، والأرض قفرٌ لا سوق فيها للرزق أو العدل. فتعيد الصورة تشكيل المشهد بوصفه بياناً استشرافياً؛ بمعنى أنّ الطبيعة لا تعطي، والمكان نفسه صار شاهداً على الخواء والحرمان. بهذا الربط بين السفر والزاد والأرض القفر، تصبح الصورة وسيلةً لتمثيل الانقطاع بين الذات ومصدر العيش والهوية.

أما على مستوى الوظائف الدلالية، فتعمل هذه الصور على ثلاثة مستويات متداخلة أولها: بناء الذاكرة - استدعاء المهاد والأرض والسفر - يثبت تجارب الفقد في ذاكرة شعرية شخصية وجماعية؛ ثانيها: المساءلة الأخلاقية والسياسية، فالصور تشير إلى أسباب تاريخية واجتماعية أدت إلى هذا الانهيار؛ ثالثها: التطهير النفسي من خلال تحويل الألم إلى صور حسية، يفرغ الشاعر ألمه ويمنحه شكلاً جمالياً يقوّي صوته . وبناء على ما سبق تُظهر الأبيات كيف أنّ رثاء الذات في السياق الأندلسي لا يكتفي بالبكاء على ما فات، بل يحوّل الصورة الشعرية إلى أداة معرفية ووجدانية، تكشف، تستنطق، وتؤرخ، بحيث يصبح الرثاء فعلاً وجودياً وثقافياً في آن، ويجعل من الألم مادةً للتأمل والوعي، ومن الصورة وسيلةً لبناء معنى يتجاوز لحظة الانكسار.

وتقوم البنية العميقة في هذه الأبيات على تقابلاتٍ مركزية مثل النوم/اليقظة، الأمان/الجفاف، الزاد/القفر، وهي ثنائيات تؤسس لبنية دلالية قوامها الإحساس بالانقطاع والتهديد، مما يمنح الصورة طابعها البنيوي المتماسك. يقول أبو البقاء الرندي:

" لكلّ شيءٍ إذا ما تمّ نقصانٌ
فلا يغزُ بطيبِ العيشِ إنسانٌ
هي الأمورُ كما شاهدتها دولٌ
من سرّه زمنٌ ساءتُه زمانٌ
وهذه الدارُ لا تبقي على أحدٍ
ولا يدومُ على حالٍ لها شأنٌ

يَمَرِّقُ الدهرُ حتماً كلَّ سَابِغَةٍ إذا نبت مشرفياتٌ وخرصانُ
وينتضي كلَّ سيفٍ للفناءِ ولو كانَ ابنُ ذي يزنٍ والغمدُ غمدانُ" (أبو البقاء الرندي، ديوان، ص ٥٧-٥٨)

تنفتح الأبيات على بنية حكمية تؤطر الخطاب ضمن رؤية كونية للزوال: "لكلّ شيءٍ إذا ما تمّ نقصانٌ"; هذه الافتتاحية لا تكتفي بوصف الفقد، بل تضعه في إطارٍ كونيٍّ يجعل من سقوط المدن جزءاً من قانونٍ تاريخي. إذ تعمل الصورة بوصفها مدخلاً فلسفياً؛ فتُعاد صياغة الفكرة في صورةٍ مجازية تُحدّر من مغبة التعلّق بطيب العيش، لتتحول معها المتعة الحسية إلى فخّ زائل. بهذا الأسلوب ينتقل الرثاء من حالة انفعالية ضيقة إلى تأملٍ عامٍّ في قلب الدهر، وتصبح الصورة أداةً لتأطير الحدث التاريخي ضمن حكمةٍ إنسانية، ما يمنح النص بعداً تأملياً يتجاوز اللحظة.

ثم يتوسع الشاعر في تصوير الأحوال بانتقالٍ من العموم إلى الخاص "هي الأمور كما شاهدتها دولٌ"; فتزاح الصورة من حكمةٍ مجردة إلى مشهدٍ تاريخي متحرك، حيث الدول تتبدل والأزمنة تتقاطع. تصوّر اللغة الزمن بوصفه فاعلاً متقلّباً، والمدينة ليست مجرد مكانٍ جغرافي بل كيانٌ سياسي واجتماعي يخضع لمدّ وجزر التاريخ. هذا التحول في الصورة يجعل الرثاء سرداً لتقلبات السلطة والحظوظ، فتتداخل الدلالة الشخصية مع دلالةٍ جماعية وتاريخية.

وعندما يقول الشاعر "وهذه الدارُ لا تبقي على أحدٍ" ينقلب البيت إلى تشخيصٍ للمكان؛ فالدار هنا ترمز إلى المدينة أو الوطن، وتُعامل ككائنٍ لا يرحم، لا يحفظ أحداً على حاله. فتصبح الصورة قاسية وحسية؛ أي إنّ الدار التي كانت ملاذاً تتحول إلى مسرحٍ للزوال. هذا التشخيص يضيف على الرثاء طابعاً شاعرياً؛ إذ إنّ الشاعر لا يكتفي بالحنن بل يوثق انحسار الأمان والدوام، ويحوّل المكان إلى شاهدٍ على مصائر الناس.

وتتجلّى صورة العنف الزمني في "يَمَرِّقُ الدهرُ حتماً كلَّ سَابِغَةٍ"، فالدهر بوصفه قوةً مدمرة تمزق كل ما يكتسي به الناس من مظاهر البقاء والبهاء. الاستعارة هنا تشي بالقوة

لأنها تُجسد الزمن كفاعلٍ ماديٍّ يقطع ويهدم، ما يعمّق الإحساس بالهشاشة. ثم تأتي صورة السيف والغمد لتؤكد أنّ أدوات القوة والبطولة لا تنجو من الغناء أيضاً، فتتبدّل الصور من رموزٍ للكرامة إلى دلائلٍ على العدم. هذا التحول في دلالة الصور يحزر الرثاء من مجرد الحزن إلى نقدٍ ضمّنيٍّ لمقاييس القوة والمجد التي اعتُمدت سابقاً. ويكملُ قائلاً:

"دهى الجزيرة أمرٌ لا عزاء له هوى له وانهدّ ثهلانٌ
أصابها العينُ في الإسلامِ فارتزأت حتى خَلَتْ منه أقطارٌ وبلدانٌ
فأسألُ بِلنسيّةٍ ما شأنُ مرسيةٍ وأينَ شاطبةٍ أم أينَ جيانٌ
وأينَ قرطبة دارُ العلومِ فكم من عالمٍ قد سما فيها له شأنٌ" (أبو البقاء الرندي، ديوان، ص ٥٩)

ومع الانتقال إلى الأبيات التي تذكر أسماء المدن والأقطار، يتبدّل خطاب الرثاء من العمومي إلى التوثيقي: "دهى الجزيرة أمرٌ لا عزاء له" و"أصابها العينُ في الإسلامِ فارتزأت"؛ لتصبح الصورة محددةً ومكانيةً، فتعمل الأسماء الجغرافية بوصفها علاماتٍ تاريخية تُستدعى لتثبيت الفقد. هذا التحديد يحوّل الرثاء إلى سجلٍّ جغرافيٍ للخراب، حيث لا يكتفي الشاعر بالتعبير عن الحزن بل يسرد خريطة الخسارة، ويستدعي المدن كأسماءٍ تحمل معها ذاكرةً ثقافيةً وعلميةً مفقودة.

والملاحظ في هذه الأبيات أنّ أسلوب الشاعر السردِي يشتغل على مفارقة الحضور والغياب، فالشاعر يسأل عن بلنسية ومرسية وشاطبة وجيان وقرطبة، لكن السؤال نفسه يبرز غيابها، ويجعل من الصمت دليلاً على الخراب. هذه التقنية التصويرية تحول الغياب إلى حضورٍ سلبيٍّ؛ غياب المدن يصبح صورةً أقوى من أي وصفٍ مباشرٍ للدمار. وعندما يذكر "قرطبة دارُ العلوم" يتبدّل الرثاء إلى نعيٍّ ثقافيٍّ؛ ليس فقط مبانٍ أو أسوارٍ فقدت، بل منظومة علمية وحضارية تلاشت، فتنحصر الصورة إلى شهادةٍ على خسارة معرفية، وتؤدي وظيفةً دلاليةً تتمثل في تذكير القارئ بقيمة ما فُقد.

بذلك، تتبدّل الصور في رثاء المدن في الشعر الأندلسي من زخارف بلاغية إلى أدوات دلالية متعددة تحفظ الذاكرة، وتشهد على التاريخ، وتنتقد القيم السابقة، وتستدعي الحنين كقوة معرفية تحفّز على التأمل. حيث لا تكتفي الصور بإثارة العاطفة، بل تعمل كآليات سردية تؤسس لوعي جماعيّ بالزوال وتحول الرثاء إلى فعل تاريخيّ يوثق ويؤرخ ويستنطق الحاضر عبر أسماء ومشاهد. ويمكن ردّ اشتغال الصورة في هذه القصيدة إلى تقابل محوري بين الدوام/الزوال، والنور/الانطفاء، والحضور/الغياب، وهي تقابلات تنتظم في بنية كلية تحكم الدلالة العامة للنص، وتحول الحكمة إلى رؤية تاريخية نقدية. في هذا السياق يصبح رثاء خطاباً ذا بعد أخلاقي وسياسي وثقافي، تستعمل فيه الصورة الشعرية إمكاناتها كلّها لتجعل من الفقد مادةً للذاكرة والاعتبار.

يقول ابن زيدون:

"الرزقك تنهلُ الدموعُ فمثلته
إذا حلَّ ود القلب لو كان مدمعا
وشمسُ هدى أمسى لها التربُّ مغرباً
وكان لها المحرابُ في الخدرِ مطلقاً
فلو كنت إذ ساترت رام مهاجرٍ
ذمار الهدى كان المحيط الممنعا" (ابن زيدون،
٢٠٠٧، ص ٢١٤-٢١٥)

تفتح الأبيات بمشهدٍ حسيّ بليغ: الدموع تُنهلُ كأنها موردٌ يروي الرزية، والصورة هنا لا تكتفي بوصف البكاء بل تجعل من الدمع مصدراً حياً يعبر عن عمق الفقد ودوام أثره في القلب. هذا التحول في وظيفة الصورة من علامة انفعال عابرة إلى نبع يثبت الحزن يضيف على الرثاء طابعاً طقسياً؛ فالماء الذي ينساب هو مادةٌ تحفظ الذاكرة وتُبقى على حضور الفقد في الجسد الشعري. بهذا الأسلوب تصبح الطبيعة شريكاً في الحزن، وتتحوّل الصور الحسية إلى أدواتٍ لإضفاء ثقلٍ وجداني على الاعتراف الذاتي.

لينتقل الشاعر إلى صورةٍ كونية أكثر اتساعاً: شمسُ هدى التي أمسى لها التراب مغرباً، والمحراب الذي صار في الخدر مطلقاً، إذ تتحوّل الشمس من رمزٍ للضيء والهداية إلى علامة على الانكسار والاختفاء، والأرض التي تغرب لها الشمس تصبح مسرحاً لزوال

النور. هذا الانقلاب في دلالة الشمس والأرض يعكس تحول الصورة من رمزٍ إيجابي إلى مؤشرٍ على النهاية والاعتراب؛ فُتستدعى الطبيعة لتكونَ شاهداً على تبدلِ المصائر، وتُستعمل بوصفها مرآةً تعكس فقدان المركز والمرجع. و أنّ المحراب والمطلع، رمزان للقداسة والبدائية، وعندما نقلهما إلى الخدر يصبحان دلالةً على اختفاء المكان المقدس أو تبدلِ موقعه، فتتداخل الدلالة الدينية مع الدلالة الوجودية في صورةٍ واحدة.

يربط البيت الثالث بين الاستعارة الطبيعية وتجربة الرحيل، فتتحول عناصر الطبيعة إلى مشاهدٍ نفسية وسياسية في آن. فالرحيل لا يُصوّر بوصفه حدثاً خارجياً فحسب، بل كحالةٍ داخلية تتقاطع مع عناصر الطبيعة التي قد تمنع أو تتيح الملاذ؛ والمحيط الذي كان من الممكن له أن يكون ملجأً يصبح حاجزاً أو مانعاً، فتتبدل دلالة البحر من رمزٍ للفرار والنجاة إلى رمزٍ للعزلة والحرمان. بهذا التوظيف تصبح الطبيعة عاملاً فاعلاً في بناء المعنى الشعري، إذ إنها تقرر مصائر البشر أو تكشف عن حدود إمكاناتهم.

أما على مستوى الوظائف الدلالية، فنلاحظ أنّ الصور تعمل على تحويل الحزن الفردي إلى تجربةٍ كونية ومجتمعية؛ فالطبيعة تحفظ الذاكرة وتوثق الفقد، لكنها أيضاً تستنطق القارئ وتدفعه إلى قراءة ما وراء المشهد الحسي: لماذا غابت الشمس؟ لماذا صار المحيط مانعاً؟ فتجعل هذه الأسئلة الضمنية من الصورة وسيلةً للتأمل الأخلاقي والسياسي، إذ لا يظل الرثاء مجرد انفعالٍ خاص بل يتحول إلى نقدٍ لظروفٍ أو قراراتٍ أو تحولاتٍ تاريخية، وعليه تؤدي الصور الطبيعية بهذا المعنى دور الشاهد والناقد والمرثي في آنٍ واحد. فضلاً عن أنّ التحولات في الصورة الشعرية تمنح النص قدرةً على التعدد الدلالي؛ فالصورة الحسية نفسها تقرأ كتعزية نفسية، وكحاكمة تاريخية، وكمشهدٍ جمالي، والدموع التي تنهل يمكن أن تكون شفاءً أو شهادة، والشمس التي تغرب قد تكون نهايةً أو دعوةً للتذكّر. هذه المرونة الدلالية تجعل من الرثاء الأندلسي نصاً متعدد

الطبقات، حيث تتقاطع الذاكرة الشخصية مع الذاكرة الجماعية، ويصبح المشهد الطبيعي حاضناً لتجارب إنسانية تتجاوز الفرد إلى الأمة والمكان.
يقول ابن خفاجة:

"ألا ساجلُ دموعي يا عَمَامُ وطارِحني بشجوكَ يا حمامُ
فقد وَقَّيْتُهَا سَتِّينَ حَوْلًا ونادتني ورائي هل أمَامُ
يطالُعنا الصبأحُ ببطنِ حَزْوَى فيُنكِرنا ويعرِفنا الظلامُ
وكانَ بها البَشامُ مَرأحَ أنسِي فماذا بَعَدنا فَعَلَ البَشامُ
فيا شَرَحَ الشبايأَ لِقَاءَ يبلُّ به على يأسٍ أوامُ" (ابن خفاجة، ١٩٨١،
ص ٦٤-٦٥)

أبيات تفتتحُ بمشهدٍ حميميٍّ يجعل من عناصر الطبيعة شركاء فاعلين في فعل الرثاء، ففي البيت الأول يحوّل النداء إلى الغمام والحمام السماء والطيور إلى مخاطبتين إنسانيتين، وكأن الشاعر يطلب من الكون أن يشاركه في مهمة عاطفية، أي أن يساجل الدموع ويطرح الشجون. هذه الصورة ليست زخرفة لغوية بل تعدّ تحولاً وظيفياً في اللغة الشعرية؛ إذ تُمنح الطبيعة هنا قدرةً على الحوار والتدخل، فتتبدّل من إطار ثابت إلى وسيطٍ يعبر عن الحزن ويؤكّده.

ثم يتضح أنّ الحزن ليس لحظة عابرة بل تاريخٌ ممتدّ "فقد وَقَّيْتُهَا سَتِّينَ حَوْلًا"؛ وهذا الرقم الزمني يجعل من الرثاء شهادةً على عمرٍ من الوفاء والانتظار، ويمنح الصور بعداً زمنياً يربط بين الماضي والحاضر. وأنّ النداء الذي تردّه الأصوات من وراء الشاعر "ونادتني ورائي هل أمَامُ" يخلق إحساساً بالمتابعة والمطاردة، بمعنى أنّ الحزن يتبع الشاعر كظلٍّ لا يفارقه، والطبيعة هنا ليست الملجأ بقدر ما هي شاهدةٌ على استمرارية الألم.

فضلاً عن أنّ الانتقال إلى مشهد الصباح والليل يضيف طبقةً أخرى من الدلالة "يطالُعنا الصبأحُ ببطنِ حَزْوَى فيُنكِرنا ويعرِفنا الظلامُ". فالصباح الذي يفترض أن يكون

بدايةً ونوراً، يظهر بوجهٍ مُنكرٍ، بينما الظلام هو الذي يعرفهم ويشهد عليهم. هذا الانقلاب في دلالة الضوء والظلام يبيّن أنّ الضوء لا يواسي بل ينكر، والظلام يصبح حاملاً للهوية والذاكرة. وعليه يمكن القول إنّ الطبيعة تُستعمل لتمثيل حالات نفسية متناقضة: العزلة في وضوح النهار، والاعتراف في ليلٍ يظلّ وفياً.

وظيفياً، تعمل هذه الصور على أكثر من مستوى متداخل: أولاً: تجسيد الحزن وتحويله إلى طقوسٍ حسية (الدمع كينهل، النداء إلى الغمام والحمام)، ثانياً: تثبيت الذاكرة الزمنية عبر الإشارة إلى ستين عاماً والانتقال بين صباحٍ ينكر وليلٍ يَعْرِف، ثالثاً: إضفاء صفة الشهادة على الطبيعة بحيث تصبح شاهداً ورافداً للثناء، رابعاً: توسيع البعد الشخصي إلى بعدٍ جماعي وحضاري حين يتحول فقد المكان والأنس إلى نعي لواقعٍ أوسع. وفي هذه الدينامية تتحول الصورة الشعرية من أداة وصفٍ إلى فعلٍ معرفيٍّ ووجدانيٍّ، فالطبيعة تُستدعى لتشهد، وتواسي، وتُدين، وتؤرخ. وعليه لا يكفي الرثاء بتسجيل الألم، بل يستثمر الصور الطبيعية ليحوّل الفقد إلى ذاكرةٍ حية، ويمنح النص قدرةً على أن يكون شهادةً إنسانية وثقافية تتجاوز لحظة الانكسار.

ويقوم البناء التصويري هنا على مفارقة الضوء/الظلام، والاعتراف/الإنكار، بما يكشف عن بنية تقابلية تعكس اغتراب الذات داخل فضائها الزمني والمكاني. ويقول ابن الأبار في رثاء الأندلس:

"أدرك بخيلك خيل الله أندلساً إنّ السبيل إلى منجاتها دَرَسَا
وهب لها من عزيز النصر ما التمسَتْ فلم يزل منك عزُّ النصر مُلْتَمَسَا
يا للجزيرة أضحي أهلها جزراً للحادثات، وأمسى جُدّها تَعَسَا
ففي بلنسيةٍ منها وقرطبةٍ ما ينسفُ النفسَ أو ما ينزفُ النَّفْسَا
مدائنٌ حلّها الإشراكُ مُبْتَسِماً جَذلانَ وارتحلَ الإيمانُ مُبْتَسِماً" (ابن الأبار، ١٩٨٥،

ص ٣٩٥)

أبيات تبدأ بنبرة استدعائية قوية تجعل من الخيل وسيلةً لربط الحاضر بالماضي المجيد، إذ يقول الشاعر "أدرك بخيلك خيل الله أندلساً" فيصور الخيل كقوة إلهية تقود إلى مناجم النصر، لكن الطريق إلى تلك المناجاة صار درساً مريباً. فتقلب الصورة التقليدية للخيل من رمزٍ للفخر والحركة إلى علامةٍ على الامتحان والتكلفة؛ فالخيل لم تعد مجرد وسيلة نقل أو رمزاً بطولياً، بل أصبحت مرآةً لواقع تاريخي قاسٍ، ولحكمةٍ قاسية تعلم أنّ الوصول إلى المجد مرهون بتضحياتٍ لا تنتهي. بهذا التحول تنتقل الصورة من بُعدٍ زخرفي إلى وظيفةٍ دلالية تضع القارئ أمام سؤالٍ عن ثمن النصر وعن استمرارية العطاء.

ثمّ يتبدى في الأبيات إحساسٌ بالخيبة الجماعية "يا للجزيرة أضحى أهلها جزراً للحوادث"; تُجسد المدينة هنا كجسدٍ يتعرض للطعنات، وصار أهلها جزراً تتقاذفهم الأحداث، فتزاح الصورة من وصفٍ جغرافي إلى تصويرٍ إنسانيٍّ لمصائر الناس، وتتبدل المدينة من مكانٍ ثابت إلى كيانٍ متحركٍ يتأثر بالزمن والأحداث. هذا التمثيل يجعل من رثاء المدن فعلَ تأريخٍ شخصيٍّ وجماعيٍّ في آن، حيث تُستعمل الصور لتثبيت لحظة الانهيار وتحويلها إلى ذاكرةٍ لا تُمحي.

ولا يكتفي الشاعرُ عند ذكره للمدن بتعدادٍ جغرافي (بلنسية وقرطبة)، بل يستدعي ما كانتا تمثلانه من منابر علمية وثقافية، فيقول إن فيهما ما "ينسف النفس أو ما ينزف النفس". لتحوّل الصورة إلى أداةٍ لتصوير الخسارة المعنوية، ليس فقط مبانٍ أو أسوارٍ فقدت، بل نفوسٌ تُمزق وتُزف، ومعانٍ حضارية تُستباح. فيظهرُ التحول في الصورة الشعرية في تحويل أسماء المدن إلى رموزٍ للهوية والمعرفة، وفي جعل فقدانها خسارةً نفسيةً لا تقل عن الخسارة المادية. وأنّ البيت الأخير يضرب مفارقةً مريّة "مدائنٌ حلّها الإشراك مبتسماً جذلان وارتحل الإيمان مبتئساً"، فالابتسامة هنا ليست فرحاً بل ابتسامةً غدرٍ أو خداعٍ، والإشراك الذي يحلّ المدينة يبتسم وكأنه نصرٌ زائف، بينما الإيمان يرحل وهو مبتئس، حيث تتحول الصورة إلى نقدٍ أخلاقي وسياسي؛ فالطبيعة

الدلالية للمدن تتبدل من فضاءٍ للعبادة والعلم إلى مسرحٍ للانحراف والضياع. بهذا يصبح الرثاء وسيلةً لاستنطاق التاريخ، إذ إنّ الصور لا تكتفي بوصف الخراب، بل تفضح الأسباب وتدين التحولات التي أدت إلى تآكل القيم والمؤسسات.

على مستوى الوظائف الدلالية، تعمل هذه الصور المتحولة بوصفها حافظةً للذاكرة، وكشاهدٍ على الجريمة التاريخية، وكأداةٍ نقديةٍ تفضح التبدلات في موازين القوة والقيم. بحيث تتحوّل الصور من عناصر جمالية إلى آلياتٍ سرديةٍ تؤسس لوعيٍ جماعيٍّ بالهزيمة وتدعو إلى التأمل والاعتبار. وبناء عليه فإنّ رثاء المدن في الشعر الأندلسي لا يكتفي فيه الشاعر بالبكاء على الأطلال، بل يستدعي صوراً لإعادة تركيب الحكاية؛ أي يجعل من الخراب درساً، ومن الاسم جرحاً، ومن النداء استدعاءً للضمير.

وتتنظم هذه الصور ضمن تقابلٍ حادٍّ بين الإيمان/الإشراك، والنصر/الانكسار، والمركز/الهامش، وهو تقابلٍ يمنح النص طاقته الأخلاقية والسياسية، ويجعل الصورة أداةً لإعادة قراءة الحدث التاريخي لا مجرد تسجيلٍ له.

ومن خلال تتبع هذه النماذج يتضح أن تحولات الصورة لا تعمل على مستوى المفردة فحسب، بل على مستوى البنية الكلية للنص، حيث يعاد توزيع المعنى عبر شبكةٍ من التقابلات والتشخيصات والاستعارات المترابطة.

وبذلك تتأسس الصورة في الرثاء الأندلسي على شبكةٍ من العلاقات التقابلية والتحولات الوظيفية التي تجعلها بنيةً دلاليةً فاعلة، لا مجرد عنصرٍ زخرفيٍّ في النسيج الشعري.

خاتمة:

أفضى هذا البحث إلى رؤية تُظهر أنّ خطاب الرثاء الأندلسي لم يقتصر على استدعاء الحزن بصيغٍ تقليدية، بل تطور إلى فضاءٍ شعري معقّد تُعيد فيه الصورة الشعرية تشكيل الذاكرة والهوية، وتؤدي أدواراً معرفية وأخلاقية وسياسية في آن واحد. عبر تحولاتٍ في بنية الصورة، من صورٍ وصفية ثابتة إلى صورٍ فاعلة ومتعددة الدلالات، فصار الرثاء وسيلةً لإعادة قراءة التاريخ وإعادة بناء الذات والجماعة، وصار المشهد الطبيعي والمدني والذاتي مسرحاً تتقاطع فيه الذاكرة الفردية مع الذاكرة الجماعية. هذا التحول لا يقتصر على مستوى الزخرفة البلاغية، بل يمتد إلى مستوى الوظيفة، أي أنّ الصورة لم تعد مجرد زينة، بل أصبحت أداةً لتوثيق الفقد، وللمساءلة، وللمقاومة الرمزية.

وفي ضوء ما استعرضناه، يتبدّى أن خطاب الرثاء الأندلسي لم يكن مجرد مرثيةٍ لأطلالٍ مادية، بل كان عمليةً ثقافية معقّدة تصوغ الذاكرة وتعيد تشكيل الهوية وتؤسس لوعيٍ نقديّ. والصورة الشعرية، في هذا السياق، تعمل كجسرٍ بين الماضي والحاضر، بين الفرد والجماعة، وبين الجمال والالتزام الأخلاقي. ومن خلال تحويل عناصر الطبيعة والمدن والذات إلى علاماتٍ دلالية متعددة الوظائف، استطاع الرثاء أن يحافظ على حضوره بوصفه خطاباً حيّاً، يدوّن الفقد ويمنحه معنًى يتجاوز لحظة الانكسار، ويترك لنا إرثاً شعرياً ثرياً يواصل استنهاض الذاكرة وإثارة السؤال والاعتبار. ومن خلال تحويل عناصر الطبيعة والمدن والذات إلى علاماتٍ دلالية متعددة الوظائف، استطاع الرثاء أن يحافظ على حضوره بوصفه خطاباً حيّاً، يدوّن الفقد ويمنحه معنًى يتجاوز لحظة الانكسار، ويترك لنا إرثاً شعرياً ثرياً يواصل استنهاض الذاكرة وإثارة السؤال والاعتبار.

ومن أهم النتائج التي توصل إليها البحث نذكر:

- لم تعد الصور الحسية في الرثاء الأندلسي تكتفي بوصف المشهد، بل صارت تعمل بوصفها آليات معرفية تكشف عن بنية الوجدان، وتعيد ترتيب الزمن الشعري؛ فالدموع، والشمس، والمهاد، والمدن، والحدائق تصبح أدوات لقراءة التاريخ والذات.
- عندما يتحول الرثاء إلى رثاء الذات، تتبدل اللغة من صيغة جماعية نمطية إلى خطاب حميمي داخلي، فتصبح الصور مرايا للضمير، وتعمل التشخيصات والاستعارات على تفكيك الصراع النفسي وتحويله إلى سردٍ بصري يقرب القارئ من تجربة الشاعر.
- لم تعد المدن الأندلسية مواقع جغرافية فحسب، بل تحولت إلى شخصيات متكلمة تحمل ذاكرة حضارية، فالأسوار والأنهار والقصور تصبح شهوداً ودلائل على الفقد، لتؤدي الصورة وظيفة توثيقية وتاريخية إلى جانب وظيفتها العاطفية.
- إن عناصر الطبيعة أصبحت شريكاً في الحزن، وشاهدة على الانكسار، ومرآة للحنين، ما منح الصورة طيفاً دلاليّاً واسعاً.
- تؤدي الصورة في الرثاء الأندلسي وظائف متزامنة: حفظ الذاكرة وبناء الهوية، وتوجيه النقد السياسي والأخلاقي، وتقديم التعزية والتطهير النفسي، وفتح آفاق تأويلية جمالية، وهذه التعددية تجعل من الصورة أداة مركبة لا تختزلها وظيفة واحدة.
- التحولات في الصور ترافقها تحولات لغوية، أي ميل إلى لغة أقرب إلى الكلام الداخلي، وتوظيف أكبر للاستعارة المركبة والتشخيص، وتناص مع ذاكرة أدبية سابقة، ما يعكس وعي الشاعر بتاريخ متبدل وبأزمة حضارية.
- وتكشف النتائج أن تحولات الصورة لم تكن تحولاً شكلياً فحسب، بل مثلت انتقالاً في وعي الخطاب الرثائي بذاته، من خطاب بكائي تقريبي إلى خطاب تأويلي يعيد إنتاج المعنى التاريخي والثقافي عبر آليات تصويرية مركبة.

- بوساطة استدعاء المدن والطبيعة والذاكرة، يصبح الرثاء فعل مقاومة ثقافية؛ بمعنى أنه يوتق ما فُقد، ويدين ما أدى إلى الفقد، ويحافظ على استمرار الوجود الرمزي للأندلس في الوعي الشعري والجماعي.

المصادر والمراجع:

١. إبراهيم القادري بوتشيش. (١٩٩٣). *المغرب والأندلس في عصر المرابطين*. دار الطليعة.
٢. إبراهيم فتحي. (١٩٨٦). *معجم المصطلحات الأدبية*. المؤسسة العربية.
٣. ابن الأبار. (١٩٨٥). *ديوان ابن الأبار* (عبد السلام الهراس، قراءة وتعليق). الدار التونسية للنشر.
٤. ابن الأثير، ضياء الدين. (١٩٩٥). *المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر* (محمد محيي الدين عبد الحميد، تحقيق). المكتبة المصرية.
٥. ابن بسّام الشنتري، أبو الحسن علي. (٢٠٠٠). *الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة* (ج ١١). دار الغرب الإسلامي.
٦. ابن خفاجة. (١٩٨١). *ديوان ابن خفاجة* (عبد الرحمن جيدر، تحقيق). دار الآفاق الجديدة.
٧. ابن زيدون. (٢٠٠٧). *ديوان ابن زيدون* (كرم البستاني، تحقيق). دار صادر.
٨. ابن فارس، أحمد بن زكريا. (١٩٧٩). *مقاييس اللغة*. دار الفكر.
٩. ابن منظور، محمد بن مكرم. (٢٠٠٩). *لسان العرب* (عامر أحمد حيدر، تحقيق). دار الكتب العلمية.
١٠. أبو البقاء الرندي. (n.d.). *ديوان أبي البقاء الرندي الأندلسي* (رفعت برهام حسن، تحقيق).

١١. أبو هلال العسكري. (١٩٨٦). *الصناعتين في الكتابة والشعر* (علي محمد البجاوي، تحقيق). المكتبة العصرية.
١٢. أحمد الهاشمي. (١٩٩٢). *جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب*. دار المعرفة.
١٣. أحمد الهاشمي. (n.d.). *جواهر الأدب*. دار الكتب العلمية.
١٤. أشباح، يوسف. (١٩٥٨). *تاريخ الأندلس في عهد المرابطين والموحدين* (محمد عبد الله عنان، ترجمة). مؤسسة الخانجي.
١٥. الأصفهاني، علي بن الحسين. (٢٠٠٠). *الأغاني* (عبد السلام هارون، تحقيق). دار إحياء التراث العربي.
١٦. إنعام فوال عكاوي. (١٩٩٦). *المعجم المفصل في علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني* (أحمد شمس الدين، مراجعة). دار الكتب العلمية.
١٧. إيمان البقاعي. (٢٠٠٨). *أجمل ما قيل في الرثاء*. دار الكتاب العربي.
١٨. البستاني، بطرس. (٢٠٠٩). *معجم محيط المحيط* (محمد عثمان، تحقيق). دار الكتب العلمية.
١٩. الرازي، محمد بن أبي بكر. (٢٠٠٣). *مختار الصحاح* (يوسف الشيخ محمد، تحقيق). المكتبة العصرية.
٢٠. السكاكي. (١٩٨٧). *مفتاح العلوم* (نعيم زرزور، ضبط وهوامش). دار الكتب العلمية.
٢١. السيد جعفر الحسيني. (١٩٩٥). *تاريخ الأدب العربي: الأدب الجاهلي*. دار العلوم للتحقيق والنشر.
٢٢. عصام نور الدين. (٢٠٠٩). *المعجم الوسيط*. دار الكتب العلمية.
٢٣. عيسى العاكوب. (٢٠٠٠). *المفصل في علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني*. منشورات جامعة حلب.

٢٤. فرانسوا مورو. (٢٠٠٣). المدخل لدراسة الصورة البيانية (محمد الولي & عائشة جري، ترجمة). إفريقيا الشرق.

٢٥. محمد ربيعي عبد الخالق. (١٩٨٩). البلاغة العربية: وسائلها وغاياتها في التصوير البياني. دار المعرفة الجامعية.

المقالات والدوريات

١. النجار، أسعد محمد علي، & جابر، رائدة مهدي. (٢٠١٢). الرثاء عند شعراء الحلة. مجلة مركز بابل للدراسات الحضارية والتاريخية، ٢ (٢).

العدد: ٥٤
المجلد: ٢
السنة: ٢٠
١٤٤٧ هـ / ٢٠٢٦ م

تحويلات الصورة الشعرية ووظائفها الدلالية في خطاب الرثاء الأندلسي