النّقوش الشّعريّة في قصر الحمراء

ألق المعلن وأرق المضمر

المقدّمة

لم يلقَ قصر أندلسيّ من الاهتمام والبحث والدّراسة مثلما لقي قصر الحمراء في غرناطة بني نصر، ولا سيّما أنّه من القصور الأندلسيّة القليلة الّتي نجا جزء كبير منها من عاديات الزّمن، وعدّه الكثير من الدّارسين "المثال الحيّ للثّقافة الإسلاميّة إلى حدّ أنّ المخيّلة الشّعبيّة والعالية الثّقافة على السّواء، نسجتا خيالاتهما الاستشراقيّة حوله منذ أوائل القرن التّاسع عشر"[1]، في حين يرى أولغ غرابار "أن هذا القصر نسيج وحده في العمارة الإسلاميّة".[2]

وقد نشأ جدل بين الدّارسين حول وظيفة هذا القصر بأجزائه المتعدّدة وقاعاته وأبهائه الواسعة نظرًا للغموض المحيط بأسلوب تصميمه، ما دفع معه بعض الدّارسين إلى المبالغة في أسطرته، ومنهم جيريلين دودز الّتي ترى أنّ "الغاية من قصر الحمراء أن يجتمع فيه السّموّ والزّخرفة لإضفاء مزيد من الغموض والتّعقيد على صورة هذا القصر، فهو لم يكن مجرّد استمرار لمزاج نفسيّ في بناء القصور يمتدّ إلى القصور الأولى في الشّرق الأوسط، بل هو استحضار واعٍ للحسّ الأسطوريّ في القصور. إنّها في الواقع أسطورة القوّة والثّروة الّتي كانوا بحاجة إليها لتعزيز النّشاط الثّقافيّ لآخر حكم إسلاميّ في شبه الجزيرة الإيبيريّة"[3]، وقد سيطرت هذه الرّؤية الأسطوريّة على الباحثة بسبب هيمنة ما يسمّى بنبل المشهد البصريّ الّذي غالبًا ما يؤدّي إلى المبالغة في كيل المديح[4]، ولا سيّما إذا كان هذا المشهد شكلاً من أشكال المؤسّساتيّة للسّلطة السّياسيّة، وسخّرت في سبيل تشييده كلّ إمكانات المؤسستين الاقتصاديّة والمعرفيّة المنضويتين تحت جناحها لبلوغ أقصى غاياتها في ممارساتها السّلطويّة.[5]

ولعلّ أبرز ما يميّز هذا القصر بنى التّكرار السّائدة في جميع أجزائه؛ تلك الّتي تثير دهشة المتلقّين وإعجابهم بل انبهارهم أحيانًا، حتّى غدت –كما يرى بيرغل–مصدرًا للبهجة تزيد بازدياد تلك البنى، وقد تبلغ حدّ الانتشاء أو الوجد[6]، وهذا واحد من أهمّ مكامن الخطورة، فثمّة وظيفة جماليّة ظاهريّة لهذا المكان بعنصريه؛ عمارته الحجريّة وخطابه الشّعريّ، الممتزجين امتزاج الجسد بالرّوح حتّى لتكاد الحياة تتنفس في كلّ زاوية من زواياه، مع أنّ أوّلهما نسكن فيه وثانيهما يسكن فينا.

وتكمن وراء ذلك النّسق الجماليّ عناصر نسقيّة مضمرة أفرزت وظائف نسقيّة غير جماليّة، تسلّلت بفاعليّة التّكرار المتعمّد أو العفويّ لنمط البناء إلى (لا وعي) المرسل/ الشّاعر المصدِّر للخطاب الشّعريّ والمتأثّر الأوّل بهذه البنى المكرّرة، والمستقبل/ المتلقّي أو الجمهور المصدَّر له هذا الخطاب والمتأثّر الثّاني به[7]، ونجحت بذلك في الكمون والاختباء عن عين الرّقيب النّقديّ المنشغل بالوظائف الجماليّة لتلك النّقوش الشّعريّة، "وهو ما يمكّنها من الفعل والتّأثير غير المرصود، وبالتّالي تظلّ باقية ومتحكّمة فينا وفي طرائق تفكيرنا".[8]

نقوش الحمراء بين الماضي والحاضر

واكب الشّعر مختلف مراحل بناء الحمراء وما طرأ عليه من زيادات وتجديد، ولا سيّما في عهد محمّد بن يوسف بن نصر الّذي كان أوّل من شرع في بناء هذا القصر[9]، وأبي الحجّاج يوسف الأوّل الّذي كان "كلفًا بالمباني"[10]وبنى معظم الأجنحة والأبهاء الملكيّة وأغدق عليها روائع الفنّ والزّخرف[11]، والغنيّ بالله الّذي زاد زيادات عظيمة في الحمراء ولا سيّما بناؤه للمِشْوَر الثّاني[12]، ويوسف الثّالث الّذي جدّد وأعلى عددًا منها.[13]

وبأمرٍ من السّلاطين النّصريّين عادة كان شعراء الحمراء –كما يشيرون في دواوينهم–ينظمون القصائد والمقطوعات لتنقش إلى جانب الآيات القرآنيّة والأدعية وأسماء الملوك وشعار بني الأحمر "لا غالب إلاّ الله" على جدران الحمراء ومداخلها وقبابها وطيقانها وأبراجها، وفي كلّ زاوية من زواياه، وكلّما ازداد القصر اتّساعًا جدّ الشّعراء وتسارعوا لإرضاء سلطانهم وتلبية رغباته في أن يرى اسمه وإنجازه العمرانيّ مخلّدًا في أرجاء القصر تسابقهم أناهم الفحوليّة في تخليد أنفسهم وشعرهم معه، لذلك لا شيء في هذه القصائد جاء عفو الخاطر، فثمّة ترصّد وتأمّل وتفكّر وتدبّر؛ للمساحات وما يمكن

أن تتحمّله من أبيات ومقطوعات وقصائد من ناحية، وللظرف السّياسيّ وما يتطلّبه من خطاب واضح وصريح أو مرمّز ومشفّر من ناحية ثانية.

وممّا يجدر ذكره أنّ عاديات الدّهر أتت على جانب كبير من تلك النّقوش الشّعريّة لأسباب طبيعيّة أو بشريّة، كما بهت عدد منها أو تآكل، فضلاً عن أنّ أعمال التّرميم تسبّبت في اضطراب ترتيب بعض الأبيات والكلمات، ولم يتبقَّ منها سوى اثنتين وثلاثين قصيدة ومقطوعة، بالإضافة إلى خمسة أبيات مفردة؛ أي ما يعادل الثّلث تقريبًا اعتمادًا على ما أوردته الدّواوين والمصادر الأندلسيّة من قصائد ومقطوعات لا أثر لها اليوم في أرجاء الحمراء، ويرجع معظمها إلى عهود أبي الوليد إسماعيل (ت725هـ)، وأبي الحجّاج يوسف الأوّل (ت755هـ) والغنيّ بالله محمّد الخامس (ت793هـ).[14]

ومن أهمّ الشّعراء الّذين نقشت قصائدهم ومقطوعاتهم في الحمراء: ابن الجيّاب (ت749هـ)، ولسان الدّين ابن الخطيب (ت776هـ)، وابن زَمْرَك (ت بعد 795هـ)، وابن فُركون (ت بعد 820هـ)، ولعلّ قيام هؤلاء بتنفيذ الجزء الأكبر من مشروع النّقوش لم يأتِ عفوًا فهم جميعًا أبناء مدرسة واحدة هي مدرسة الكتابة السّلطانيّة، ولئن كان ابن الجيّاب أستاذهم جميعًا فإنّ ابن الخطيب قد تفوّق عليه، وحظي ابن زمرك تلميذ ابن الخطيب بمساحة مكانيّة رحبة لإبراز مواهبه الشّعريّة[15]، كما حظي ابن فركون تلميذ ابن زمرك بالفرصة نفسها، لكنّ حظّه كان أفضل من حظّ أستاذه على ما يبدو؛ إذ ما تزال الكثير من نقوشه الشّعريّة صامدة في أرجاء الحمراء إلى يومنا هذا[16]، وتقوم هذه النّقوش بدورها في تمرير النّسق الجماليّ بظواهره ومضمراته في آلاف الزّوّار من مختلف أرجاء العالم دون قصد، مع الأخذ بعين الاعتبار أنّها كانت موجّهة لجمهور منتقًى ابتداء، فنقوش الحمراء كما يصفها بويرتاس "مثل كتاب عجيب صفحاته مفتوحة إلى الأبد"[17]، وما دامت ماثلة للعيان أمام الجمهور فستبقى تمرّر أنساقها المضمرة في كلّ من يقف أمامها، وإن كانت آفاق التّلقّي ستختلف من شخص لآخر وفق أنساقه الثّقافيّة الّتي ينتمي إليها، وفيما إذا كان يتقن العربيّة أم لا، لأنّ الأوّل سيتفاعل مع الخطاب الشّعريّ، والثّاني سيتفاعل مع الخطاب التّشكيليّ، وإن كانت وجوه الالتقاء بينهما متعدّدة، لكن للّغة الشّعريّة سطوتها الفريدة.

أمّا هذه الدّراسة فستقف على نقوشهم الشّعريّة؛ ما ظلّ منها نقشًا، وما حُفظ في دواوينهم خطًّا ممّا خُرّب أو بهت بجناية من الإنسان أو الزّمان، للكشف عن أنساقها المضمرة.

القراءة النّسقيّة

ترصد هذه الدّراسة ثلاثة أنساق مضمرة رئيسيّة؛ أوّلها استعلائيّ شموليّ قائم على التفرّد المطلق لإبهار الصديق والعدوّ سواء بسواء، وهو ما سيقود إلى نسق ثانٍ تطويعيّ متواطئ ضدّ الرّعيّة/ الجمهور يعمل على سلب إرادته وتحويله إلى انكفائيّ وتابع وسلبيّ ذليل بتعبير أدورنو[18]، وثالثها أنثويّ مستغَلّ عمد إلى توظيف نظام رمزيّ ذكوريّ لإبراز تمثّلات جسد الأنثى وخصائصها النّفسيّة المستقرّة نسقيًّا في الذّهنيّة العربيّة بأسلوب سافر تارة ومقنّع تارة أخرى، ووضعها في خدمة النّسق الثّاني الّذي يعدّ النّسق المركزيّ في هذه النّقوش الشّعريّة.

وستبيّن هذه الدّراسة كيف تحكّمت تلك الأنساق بطريقة صارخة في تخدير وعي الجمهور وتوجيهه نحو ثقافة رفيعة لكنّها تقوم على تلفيق للحقائق، ولا تخدم سوى المؤسّسة السّياسيّة المحتكرة للسّلطة من خلال تحكّمها برأس المال الماديّ والمعرفيّ معًا.

1–النّسق الاستعلائيّ

تقع مدينة الحمراء فوق هضبة مرتفعة، وتطلّ على مشهد طبيعيّ نادر الجمال، ولا يقلّ داخلها عن خارجها جمالاً وفخامة وارتفاعًا في السّقوف والقباب والأبواب[19]، وكان على حروف اللغة الثّمانية والعشرين أن تصنع عالـمًا شعريًّا موازيًا يعبّر عن هذا المعلم العمرانيّ حدّ الاندغام والتّماهي، وأن تنفخ الرّوح في هذا الجسد الجميل الصّامت، وبأمر من السّلطان وتوجيهه انبرى موظفو المؤسّسة الشّعريّة– بوصفها الذّراع الإعلاميّة الإشهاريّة للمؤسّسة السّياسيّة– إلى القيام بمهامهم على أكمل وجه، ووظّفوا كلّ ما أمكنهم من مخزون اللغة وطاقاتها البلاغيّة المتوارثة[20] للتّعبير عن هذا المنجز السّلطانيّ البديع، فوقفوا أمام البوابات والجدران والأعمدة، وجالوا في القاعات والأبراج والأبهاء،

و تأملوا القباب الشّاهقة والطّاقات المتقابلة، وتفكّروا وتدبّروا وحسبوا المساحات المتاحة لزخرف القول، حتّى تجود قرائحهم بقصائد ومقطوعات تشبه المادّة الّتي بُني منها هذا القصر؛ هشة في أصل تكوينها، لكنّها متماسكة عند الاستخدام، ونجحت في تحقيق غاياتها في إذكاء روح الإبهار والإدهاش وإثارة الرّوعة والرّوع في نفس المتلقّي لهذا المشهد؛ حقيقيًّا كان أو متخيّلاً؛ إذ حقّقت الأنساق الجماليّة الشّعريّة والزخرفيّة الظّاهرة انسجامًا لافتًا "خفيف الظلّ يسرّ النّاظرين" بتعبير كولان[21]، لكنّ هذا التّشابك الجماليّ المتصنّع كان له مفعول مضمر يتجاوز عنصري الإمتاع والانتفاع، ويقول شيئًا آخر.

ولنقف على أعلى أجزاء الحمراء ارتفاعًا، وأعني بها القباب، وأشهرها القبّة الشّاهقة في بهو قمارش أو بهو السّفراء في المِشْوَر الثّاني الّذي بناه السّلطان الغنيّ بالله، وقد بنيت على ارتفاع ثلاثة وعشرين مترًا، وزخرفت بأشكال النّجوم، كما زخرفت جدران هذا البهو على الطّراز نفسه[22]، وعليه فما كان لشعراء الحمراء أن يتجاوزوا فرادة هذا المشهد السّماويّ المتجلّي فوقهم على هذا الارتفاع الشّاهق، وما يحدثه من أثر بليغ في نفوس النّاظرين، فأحسنوا استغلاله وتوظيفه لتصدير الإشهار السّياسيّ المطلوب في قالب شعريّ جماليّ.[23]

ومن القصائد الشّعريّة المنقوشة في دائر هذه القبّة قصيدة لابن زمرك، ومنها[24]:

به القبّةُ الغـــــــــرّاءُ قـلَّ نظيرُها ... ترى الحُسْنَ فيها مُسْتَـــــكِنًّا وباديا

تمدُّ لها الجـــــــــوزاءُ كفَّ مصافحٍ ... ويدنو لها بدرُ السّـــــــماءِ مُناجيا

وتهوي النّجـــــومُ الزّهر لو ثَبَتَتْ بها ... ولَمْ تكُ في أفْقِ السّماءِ جـــــواريا

ولو مَثَلَتْ في ساحَتَيْها وسابـــــقتْ ... إلى خدمةٍ تُرْضِيهِ منـــــها الجَوارِيا

ولا عجبٌ أن فاتتِ الشُّهْبَ في العُلى ... وأنْ جاوزَتْ فيه المـــــدَى المتناهِيا

فبين يديْ مـــــــولايَ قامتْ لخدمةٍ ... ومنْ خَدَمَ الأعلى استفادَ المعالـــيا

إنّ ما يظهر في هذا النّصّ من تشبيهات واستعارات وكنايات جميلة ليس أكثر من حيل بلاغيّة مجازيّة لها هدف أبعد من التّصوير الجماليّ لهذه القبّة الغرّاء الفريد نوعها والقليل نظيرها،

المتسامية في علوّها حتّى لتصافحها الجوزاء واسطة أبراج السّماء، فلا يجوز للأبراج القابعة على الأطراف هنا وهناك الاقتراب منها؛ إذ ترسّخ في الثّقافة العربيّة – عبر المدوّنات التّراثيّة المختلفة–أنّ واسطة الشيء أجوده، ولا يناجيها إلاّ بدر السّماء المكتمل إذ النّقص معيب، فكيف إن كان في حضرة السّلطان؟

والمجاز هنا لا يكتفي بالبقاء متعاليًا فحسب، بل نراه يهوي مع النّجوم الهاوية إلى الأسفل كذلك لكن باستعلاء ممجوج؛ إذ يفاضل ابن زمرك بين هذه النّجوم الثّابتة في سماء قبة قصر السّلطان ونجوم السّماء الحقيقيّة الّتي بزعمه ستهوي لو استقرّت مكانها، لكنّه بنفاق المؤسّسة الشّعريّة المعهود سيعدّ سقوطها مجدًا آخر لها؛ إذ ستسقط في ساحات القصر وستنال شرف المعالي بخدمة السّلطان "الأعلى"، وتعوّض ما فاتها من شرف الجريان في قبة السّماء العالية، وهذه هي الغاية الحقيقيّة من هذا المشهد الإبهاريّ الإشهاريّ المخاتل؛ إدخال الرّعية في طاعة السّلطان وخدمته.

أمّا لسان الدّين ابن الخطيب فله أبيات منقوشة في قبّة العرض المطلّة على المجلس في الدّار الكبرى من حمراء دار الملك، وممّا نقش عليها[25]:

أأبصرْتَ منّي في المصـــــانعِ قبّةً تأنّقَ فيَّ السَّــعْدُ منْ كلِّ جـــانبِ

فتُتْلَى سطورُ الكُتْبِ فوقي دائمًا وتُعْرَضُ منْ تحتي سطــورُ الكتائبِ

وفي ساحتي مَسْعىً لطالبِ رحمةٍ ومأمنُ مُرْتاعٍ ومــوقفُ تائـــــبِ

ومن آيتي أنّي على حــالِ عِزّتي قعدْتُ ببابِ المُلْكِ مقعدَ حاجبِ

أَدُلُّ على ما حازَهُ من جــلالةٍ وكمْ شاهدٍ أبدى محاسنَ غائـــبِ

صورة أخرى مهيبة تجمع بين سياسة الحكم وساحة الحرب، وتعج بالجلالة والمهابة، فمن كُتب تُتلى إلى كتائب تُعرض، والنّاس بين طالب رحمة وطالب أمن وطالب عفو، فلا تملك القبّة في هذه الحال إلاّ أن تتنازل عن عزّتها وشموخها وترتضي بدور الحاجب، وهو الدّور الحقيقيّ المراد لها؛ أن تحجب حقيقة الواقع السياسيّ المتردّيّ بإظهار جلالة مزيّفة تُطَوّع المتلقّي لقبول حكم بني الأحمر،

وهي وإن أبدت ظاهريًّا محاسن الغائب إلاّ أنّها أخفت مساوئ الحاضر في باطنها، أعانها في ذلك نور ساطع في أرجاء القصر كلّه، وزخارف جصيّة وشعريّة على امتداد هذه الرّقعة الصّغيرة المتبقّية من الحضور السّياسيّ العربي الإسلاميّ في الأندلس، بعد أن سقطت أمام أعينهم رموز المُلْك (الخالدة) في قرطبة وإشبيلية وسواها في أيدي أعدائهم، أو دار عليها الزّمان فغدت أثرًا بعد عين.

وكلّما ازداد ملوك بني نصر ضعفًا ووهنًا، وخشوا على أنفسهم مصير أسلافهم، ازدادت أبنية الحمراء انتصابًا وارتفاعًا، ولم تتوقّف المؤسّسة الشّعريّة عن القيام بدورها المنوط بها، لكنّها شهدت انحدارًا غير مسبوق حين اكتفت بتصدير حروف الخطاب الشّعريّ الّذي قرّرته السّلطة سلفًا بمعناه ومبناه، فها هو ابن فُركون شاعر السّلطان يوسف الثّالث يقول في صدر إحدى قصائده الّتي خطّها بيده: "ولما شرع أيّده الله في إعلاء المبنى الماثل الآن على باب الدّار الكبيرة، أمرني بنظم أبيات تُكتب دائرة بالطّبقة الثّانية، فقلت حسبما اقترحه معنى وقافية وعروضًا وعدد أبيات"[26]:

بناصرِ الدّينِ مولى الخلقِ لي شرفٌ فليسَ عنّيَ للأبصارِ مُنْصَرَفُ

ولم ينجُ هذا النقش أيضًا من النّسق الاستعلائيّ الّذي يؤكّد فرادة الحمراء وحسنه، فالمبنى بهيج، والقلب به شغوف، ومصنعه معجِب، وعزّه منفرد، وحسنه متّصف، وصفاته الأخرى تفوق الوصف، ولئن كانت القبّة عند ابن زمرك سماء متطاولة فإنّ الدّار الكبيرة عند ابن فركون صورة من جنّة الفردوس لا أقلّ، كيف لا وفيها "**غرف من فوقها غرف**"، ولا يكتفي ابن فركون –بتوجيه من مولاه– بخلع هذه الصّفات المثاليّة عليها، بل نراه يظهر تردّده بتشبيهها بما هو مألوف؛ بالرّوض إذ تذوي أزاهره، وبالبدر إذ يظهر الكلف في وجهه، وعلى المشهد أن يحافظ على استعلائه على الواقع والمنطق فلا يظهر فيه أيّ تقصير يخدش جماله وجلاله، فالسّلطان "**ناصر الدّين**" و"**مولى الوجود**" أبدعه وأوصله إلى مرتبة الكمال بعد أن استدرك عليه ما فات أسلافه، واستحقّ بصنيعه هذا أن يكون "**مخلّدًا فيه حتّى تنشرَ الصّحف**".

لقد أحسن الخطاب الشعريّ المنقوش استغلال ما تتيحه الأماكن المرتفعة والشّاهقة في هذا الأثر العمرانيّ البديع ليضفي على النّسق الجماليّ طابعًا سحريًّا مضاعفًا يوجّه وعي المتلقّي، ومع تكرار هذه الصّور؛ ما يشاهد منها على أرض الواقع، أو ما يُتخيّل منها في الذّهن على حدّ سواء،

سيُنقش هذا النّسق في (لا وعي) المتلقّي مصحوبًا بسياقاته المكانيّة والزّمانيّة وأنساقه المضمرة، ومع انتقاله من جيل إلى آخر سيتحوّل إلى مخيال جمعيّ، وسيفعل فينا فعله، ويرسّخ في أذهاننا نسقًا استعلائيًّا كاذبًا ومزيّفًا يسلّم بعظمة أصحاب هذا الأثر العمرانيّ العظيم، وأنّ لهم المكانة السّامية الّتي لن يستطيع أيّ منافس الوصول إليها، وستغيب عن أذهان معظمنا حقيقة أنّ الوجود العربيّ الإسلاميّ في الأندلس كان آخذًا في الأفول، وأنّ بني الأحمر ذاقوا ويلات الهزائم أكثر ممّا استمتعوا بطعم الانتصارات، وفي مقابل هذه الأبّهة والفخامة الّتي استنزفت من أجلها خزينة الدّولة وقّعت معاهدات ذلّ واستسلام ستقضي تدريجيًّا على ما تبقّى من ثروات وأموال، والعقل النّقديّ الواعي حين يفلت من سيطرة تلك المؤثّرات الجماليّة الصّارخة لن تخفى عليه الشّيفرات الكامنة في تلك النّقوش، وأنّ هذا النّسق الاستعلائيّ في ظاهره أريد له أن يحجب-بسطوعه- ضعف الحكّام وعجزهم، ويسهم في تطويع الرّعيّة بإسقاط الرّهبة ومن ثمّ الإعجاب في قلوبهم، فينالوا بذلك حصانة وقداسة تضمن استسلام الرّعيّة لهم، وتبعد عن أعدائهم التّفكير في غزوهم في دارهم المنيعة والمحصّنة بالأسوار والأبراج الّتي أسهمت النّقوش الشّعريّة أيضًا في إبراز دورها النّسقيّ الظّاهر والمضمر المراد لها بالطّريقة نفسها.

2-النّسق التّطويعيّ

يرى تشومسكي أنّ التّحكّم بالكتلة السّكانيّة العامّة هو دائمًا الهمّ الأوّل للسّلطة وأصحاب الامتيازات، وأنّ التّحكّم بالرّأي هو أسّ الحكم، وعلى السّلطة حين يتعذّر عليها استدرار الطّاعة بالسّياط أن تلجأ للسّيطرة على الأفكار، من خلال دعاية تهندس الأفكار لتقبّل سياسة الحاكم كما هي[27]، لكنّ السّلطة لن تستطيع تحقيق ذلك إلاّ من خلال أتْباع موثوقين في اللحظة الرّاهنة على الأقل، وهذا ما قام به بنو الأحمر منذ أن سيطر المؤسّس الأوّل لمملكة بني نصر على الحكم حتّى زفر آخر عربيّ فيهم زفرته الوداعيّة الأخيرة قبل أن يغادر هذا المكان ذليلاً طريدًا إلى الأبد، فحين رأى محمّد الأوّل أنّ حلمه ببناء الحمراء قد تحوّل إلى حقيقة على يد المهندسين والبنّائين والصّنّاع المهرة، انبهر به واستحوذ على تفكيره، لكنّه حين أدرك أنّ قبضته على الحكم ليست من القوّة بمكان، ولا سيّما في ظلّ الظّروف السّياسيّة الخطيرة المحيطة به داخليًا وخارجيًّا، استعان بإمكانات المؤسّسة الشّعريّة لتسهم في تقوية هذا البناء الّذي ربّما عمد من خلال المبالغة في تفخيمه وتزيينه وتنميقه إلى

إخفاء مكامن ضعفه أكثر ممّا سعى إلى إبراز مظاهر قوّته، ولعلّ اختياره لتلك الرّبوة العالية على تلال غرناطة بتضاريسها الجغرافيّة المعقّدة ما كان إلاّ لينأى بنفسه وأهله عن أعين الطّامحين والطّامعين وأيديهم، وسار ورثته على دربه، ولجأوا إلى شعرائهم يوجهونهم ويأمرونهم ويرسمون لهم طريقهم، ويذلّلون الصّعاب أمامهم، ويغرونهم بالجاه والمال والمناصب السّنيّة لتحقيق الهدف المنشود في ضمان طاعة الرّعية بإنتاج خطاب شعريّ يعوّلون على ثبات أنساقه كلّما تحوّلت ساحة المعركة ضدّهم.

وعند النّظر في النّقوش الشّعريّة في الحمراء؛ سواء ما بقي منها محفورًا على مختلف مبانيها أو مسطورًا في بطون الكتب ودواوين الشّعراء، يلاحظ دوران الشّعراء في نسق مركزيّ متكرّر في جميع القصائد والمقطوعات بلا استثناء، ألا وهو تأكيد الطّاعة والانقياد والتّسليم للسّلطة الحاكمة بعد أن سوّغوا استحقاقات هذه الدّعوة في سياق القصيدة أو المقطوعة نفسها أو في سواها من القصائد والمقطوعات، فابن الجيّاب –على سبيل المثال–نُقشت له قصيدة في برج الأسيرة احتفى خلالها ببدائع الزّخارف في هذا البرج ودقّة تصنيعها، ثمّ بعد أن بلغ الغاية من تأكيد أنّ المماليك العلوج الّذين أسرهم في حروبه قد سُخّروا من أجل إتقان صنعتها[28]، شعر أنّ السّياق بدا ملائمًا جدًّا لبثّ نسق التّطويع في الرّعيّة ذات الأغلبيّة العربيّة المسلمة، وذلك من خلال الإشادة بسلطانه وولي نعمته أبي الحجّاج يوسف، فقال[29]:

لَبِسَتْ طــرازَ الفخرِ لـمّا أنْ بدا فيها اسمُ مـــــولانا أبي الحجّاجِ

ملكِ الجلالةِ والبسالةِ والنّـــدى غوثُ الصّريخ به وغيثُ الرّاجي

منْ آلِ سعدٍ مِنْ بني نصرٍ ومَنْ نصـــــروا وآوَوْا صاحبَ المعراجِ

وهذه النّسقيّة ببعديها؛ الدّينيّ المتمثّل في حماية الدّين الإسلاميّ وقيمه النّبيلة ورفع رايته، والدّنيويّ المتمثّل في الشّجاعة والكرم وعراقة النّسب، كانت قد ترسّخت في الذّاكرة الجمعيّة العربيّة بتواطؤ مشترك بين المؤّسّسات السّياسيّة والشّعريّة والنّقديّة، وهذه الأخيرة هي الّتي نظّرت لتقاليد القصائد المدحيّة منذ وقت مبكّر من تاريخ الدّولة العربيّة الإسلاميّة، واندفعت المؤسّسة الشّعريّة لتطبيقها حتّى

غدت مع التّكرار أنساقًا متجذّرة يصعب التّفلّت منها أو تجاوزها، وقد تكرّرت هذه الأنساق في تلك النّقوش عند جميع الشّعراء.

ولم يخرج سائر الشّعراء خارج هذه السّيرة التّاريخيّة النّسقيّة لسلاطينهم، فها هو ابن الخطيب ينهل من المعين نفسه في كلّ نقوشه، ومنها نقش على أحد المباني السّلطانيّة، يقول فيه[30]:

لِيَ اللهُ مِنْ عنوانِ مُلْكٍ مجدَّدٍ تروحُ هِباتُ اللهِ نحْوي وتَغْتَـــدي

بَناني أميرُ المؤمنين محمّـــــدٌ سميُّ النّبيِّ الهـــاشميِّ "محمّـــــدُ"

وقُلِّدَ جِيدُ المُلْكِ منِّي قِلادةً[31] وكمْ زانَ حسْنَ الجِيدِ حُسْنُ المقَلِّدِ

ونوّهَ في ربْعِ الخلافةِ سعْـدُهُ فلا زال في سَعْدٍ وعـزٍّ مؤَيَّـــدِ

فالصّورة النّسقيّة تكرّرت هنا أيضًا ببعديها الدّينيّ والدّنيويّ.

وقد جدّ شعراء الحمراء في توظيف إمكانات بعض مباني القصر في بثّ صور نسقيّة جزئيّة ذات صبغة إسلاميّة تضفي المزيد من الشّرعيّة الدّينيّة على السّلطان، وتصبّ في النّسق المضمر الكليّ، ومن أمثلتها المقطوعة الشّعريّة الّتي نقشت على أحد طاقيْ الباب من القبّة الغربيّة، والّتي نظمها ابن زمرك في مدح سلطانه الغنيّ بالله، وفيها يقول[32]:

نالَ ابنُ نصرٍ بهذا القصرِ ما اقْترَحا فبابُه لعـــزيزِ النّصرِ قد فُتِـــحا

فانظرْ لإبريقِ محـــــــرابي تراهُ بهِ مثلَ الإمـــامِ إذا صلاتَهُ افْتَتَحا

أدامَ ربِّي لمـــــــولايّ البقاءَ كما أدامَ للدّينِ والدّنـــيا به المِنَـحا

لقد أكثر شعراء الحمراء من توظيف هذه الصّورة الجليلة للصّلاة الّتي هي عمود الدّين وأبرز مظاهر الإسلام، وهذه الصّورة الّتي تندغم مع الحواسّ بماء إبريقها وما يضفيه عليها من حياة، وبمحرابها وما يحمله من معاني الخشوع والسّكينة حافظت على نسقها في معظم المواضع الّتي نقشت فيها على طيقان الماء، وتكرّرت وراءها مباشرة صورة نسقيّة أخرى للسّلطان ببعدين دينيّ ودنيويّ، فهو

السّلطان/ الخليفة الّذي يحكم قبضته على زمام الأمور فيشعر المصلّون بالأمان ويؤدّون صلاتهم بخشوع وطمأنينة، ولما كان المحراب قبلة دينهم آمن بفضل سلطانهم، فلتكن الدّعوة إذًا ليكون قصره قبلة دنياهم، وكما يتاح ماؤه للعطاش ينهلون منه حدّ الارتواء، فإنّ كفّه نديّة وماله في خدمة رعّيته الطّائعين له، وهذا نسق مدحيّ مضمر حافظت عليه القصائد المدحيّة عامّة، لكنّه في حنايا هذا الصّرح العمرانيّ يتلبّس النّسق الجماليّ المبهر بأسلوب أخطر، ومن ثمّ سيؤثّر في المتلقّي تأثيرًا أعمق.

ومن الملاحظ أنّ كلّ شاعر عُني بسلطانه بصورة خاصّة، فلم ينشغل بنقش إنجازات من سبقه من آبائه وأجداده، ولم يستغلّ أحد منهم إنجازات هؤلاء إلاّ من أجل تعزيز صورة سلطانه في نفوس رعّيته وأعدائه على حدّ سواء.

ووراء هذا الأنساق المدحيّة الظّاهرة يكمن نسق مضمر يقود الرّأي العامّ في مملكة غرناطة، ويعمل على تطويع الرّعيّة/ الجمهور من خلال تعمّد الإلحاح على إظهار صورة الحاكم مكلّلة بالهيبة، بوصفه حاميًا للدّين وقائدًا ملهمًا وفارسًا مغوارًا وقاضيًا عادلاً وواهبًا سخيًّا وعاقلاً حليمًا بغضّ النّظر عمّا يقوله سجلّه التّاريخيّ أو ما تنمّ عنه قيمته الشّخصيّة، ووصل نفاق بعض الشّعراء حدّ الغلوّ حين زعموا أنّ سلطانهم الغنيّ بالله قد استحقّ أن يكون بصنيعه هذا ظلّ الله في الأرض[33]، وأن تكون دولته العليّة روحًا لجسم الدّين[34]، ولعلّ ما جرّأهم على ذلك انحسار المدّ الإسلاميّ في هذه الجزيرة ومحاولة المسلمين المستميتة للتّشبثّ بالبقاء في هذه البقعة رغم تضاؤلها وعزلتها من ناحية، ونسبٌ عربيّ أصيل للممدوح يمتدّ لقبيلة بني الخزرج؛ أنصار رسول الله صلّى الله عليه وسلّم في إقامة دولته ووصول رسالته إلى حيث يقيمون من ناحية أخرى، وبذلك قدّموا للرّعية زعيمًا تسهل طاعته والانقياد له، فتطوّعت أذهانهم حين رأوا سلطانًا نموذجيًّا منسجمًا مع الأنساق الّتي دجّنتهم عبر مرحلة تاريخيّة طويلة وعوّدتهم على نموذج قياديّ محدّد، وأعانتهم نقوش الآيات القرآنيّة المنتقاة بعناية في تمرير البعد الدّينيّ لتلك الأنساق، أمّا عبارة "لا غالب إلاّ الله" شعار بني الأحمر فلا أحسب أنّ المسلمين المعاصرين له تلقّوه كما نتلقاه اليوم بانزياحاته النّسقيّة بعد سقوط الأندلس، بل الأرجح أنّه وُظّف لغاية أساسيّة ألا وهي إضفاء الشّرعيّة الدّينيّة على حكّام بني نصر أحفاد أنصار الرّسول صلّى الله عليه وسلّم الّذين حاصروهم بهذا الشّعار لحظة دخولهم الحمراء وأينما تحرّكوا في داخل أروقته،

فيندفع الرّعيّة إلى الالتفاف حول أصحاب تلك الشّرعيّة الدّينيّة الّذين لم يكن ينازعهم فيها أيّ عربيّ قرشيّ في ذلك الوقت، ولا أحقّ بعد المهاجرين في الحكم إلاّ الأنصار، ولا سيّما أن دولة الإسلام في الأندلس آخذة في الانكماش والأفول، وحاجة المسلمين إلى قائد صلاحيّ يحكم باسم الله تفوق حاجتهم إلى قائد حاتميّ يحكم باسم المال في هذه المرحلة الحرجة الّتي باتوا جميعًا؛ حكّامًا ومحكومين، يشعرون أنّ هذه الأرض توشك أن تميد من تحت أقدامهم، وربّما هي في الوقت نفسه شيفرة سياسيّة يحملها سفراء الممالك النّصرانيّة إلى حكّامهم المتضافرين معًا لوأد روح الإسلام في تلك الجزيرة؛ مضمونها {وَاللَّهُ غَالِبٌ عَلَى أَمْرِهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لا يَعْلَمُونَ}. (سورة يوسف/ آية 21)

كما اجتهد شعراء السّلطان في تنميط هذه الصّورة أكثر فأكثر من خلال استحضار أخطر أسلوب بلاغيّ ألا وهو التّكرار الّذي سيؤدّي تدريجيًّا إلى غرس صورة السّلطان وفرض هيبته المصطنعة في (لا وعي) رعيّته، ولا سيّما مع ما أتيح للخطاب الشّعريّ من لحظة تاريخيّة للثّبات والصّمود بتماهيه مع الحجر، فغدا كالإشهار التّجاريّ المحرّض- إن جاز التّعبير- الّذي يروّج للسّلعة في كلّ مكان يستطيع الوصول إليه، وبأساليب قادرة على توجيه رغبات المستهلكين والتّحكّم فيها، حتّى حظي هذا النّموذج المكرّس بقبول النّاس واستحسانهم، وأصبح –مع تكرار عرضه عليهم بأساليب بلاغيّة مخاتلة–جزءًا من عقيدتهم حتّى وإن كانوا سينْسَوْن مع الزّمن مُنْشِئه، وعندها سيمارس النّسق المضمر سطوته عليهم ويفعل فعله فيهم، وسينتقل بينهم بالعدوى، ومن ثمّ سيحقّق مراده من خلال الوصول إلى هدفه بخضوع الجماهير للحاكم غريزيًّا.[35]

3–النّسق الأنثويّ

تمظهرت الأنثى في نقوش الحمراء الشّعريّة بمظهر العروس الموشّاة بالحليّ والجواهر خاصّة، ولم تكن هذه الصّورة نتاج إبداع أصيل متناغم مع هذا الصّرح العمرانيّ الفريد من نوعه، فقد وردت تلك الصّورة في العمارة المشرقيّة والأندلسيّة على حدّ سواء، إلاّ أنّها اتّصلت بالمكان الجغرافيّ أكثر من اتّصالها بالعمارة، وإن كان ثمّة شعراء تناولوا هذه الصّورة في إطار وصف القصور، ومنهم أبو نواس في قوله في وصف أحد القصور[36]:

يا طيبَ تلكَ عروسًا في مجاسِدِها لو كانَ يصلحُ منها الشّمُّ والقُبَلُ

لكنّ عروس أبي نواس العمرانيّة هذه شديدة الإغراق في الحسيّة تتّصل بصورة مباشرة بالنّسق الفحوليّ الشّعريّ عنده.

وقد ظهر هذا النسق الأنثويّ في نقوش شعراء الحمراء، ومن ذلك قول ابن الجيّاب المنقوش على قوس المدخل إلى صالون جنّة العريف[37]:

فكأنّ مجلسَهُ العروسُ تبرّجتْ عندَ الزّفاف بحسنِها الفتّانِ

أمّا ابن فُركون فممّا نُقش من شعره في الطّاقة الصّغرى الخامسة الّتي تشرف على الصّهريج قوله[38]:

إنّما جنّةُ العريفِ عروسٌ وأنا تاجُها الرّفيعُ المحلّى

لكنّ صورة العروس ومتعلّقاتها ليست النّسق الأنثويّ الوحيد الّذي ظهر في نقوش الحمراء، فالمرأة حاضرة أنثى بهيّة الطّلعة أو ملكة ذات تاج، ولا يوجد لها حضور خارج هذا النّسق الجماليّ المكرّس بقوّة في الأماكن الشّاهقة من القصر أو فوق الطّيقان المغلقة الّتي لا منفذ لها أو من خلال الفتحات الصّغيرة المطلّة على مجالس الحكم، ومثال ذلك نقش في أعلى باب الدّار الكبيرة لابن فركون، وفيه يقول[39]:

يا مبصرًا مِنْ جمَالي ما يَروقُ حُلىً أَقْصرْ فَحُسْنُ صِفاتي فوقَ ما تَصِفُ

حَلَلْتُ مِنْ بابِ دارِ المُلْكِ منزلةً مِنْ دونِها الشُّهْبُ في عليائِها تَقِـفُ

ومن نقش ابن زمرك على قوسيْ الطّاقين من البهو، وكلاهما غير مجوّف، قوله[40]:

مَنْ رآني يظنُّني كَـــلِداتي (تخطبُ الإبريقَ تبغي أنْ تنالَهْ)

فإذا مُبصريّ تأمّل حُسْني أكْذبَ الحسُّ بالعِيانِ خَـيالهْ

وهكذا يبدو النّسق الأنثويّ في هذه النّقوش منسجمًا مع الأنساق الرّاسخة ذهنيًّا وثقافيًّا فيما يتعلّق بجسد الأنثى كما يرتضيه النّموذج الفحوليّ، من عناية بالشّكل والملبس، وحبّ للتّباهي على صويحباتها بما تملك من حليّ وجواهر، وغيرة بين النّساء وتنافس لجلب الاهتمام ولفت الأنظار[41]:

شاهدْ بعينيْكَ منّي قرّةَ العينِ وأعجِبْ لِما حُزْتُ مِنْ شَكْلٍ ومِنْ زَيْنِ

أنا الفريدةُ في دهـــرٍ ديانتُه أنْ لا يُرى جامـــــعًا بين أختـــــينِ

ولما كانت هذه الأنثى تختصّ بالسّلطان فعليها أن تبلغ درجة الكمال، وهكذا جدّ الشّعراء في إيصالها إلى هذه المرتبة بكلّ ما امتلكوا من بديع تصنيع بلاغيّ، ثمّ يُنقش على لسان قبّة العرض[42]:

أنا الغادةُ الحسناءُ يُغني جمالُهـا عنِ الدُّرِّ من فوقِ الطَّلى والتّرائبِ

وما الحُسْنُ إلاّ ما يكونُ طبيعةً بلا جُهْدِ محتالٍ ولا كَسْبِ كاسبِ

وهذا نسق أنثويّ تتشارك فيه الكثير من النّساء؛ إذ ينفقن الوقت والجهد والمال لإبراز زينتهنّ، ثمّ يعلنّ بعد ذلك بكلّ ثقة أنّ جمالهنّ طبيعيّ.

لكنّ العين النّاقدة ستلاحظ أنّ الأنثى في نسقها الملكيّ أقلّ استعراضًا لدلّها وجمالها، وتبدو مترفّعة عمّن سواها من النّساء، وهو نسق المرأة العربيّة الحرّة المصون الّتي تستغني عن التّصريح بالتّلميح، وأبرز مثال على ذلك ما نُقش من شعر ابن زمرك على الطّاقة الّتي بباب القبّة الغربيّة، وفيها يقول على لسان الأنثى[43]:

للهِ مَرْقَـــبُ تاجِي مِنْ فوقِ تاجِ السّبيكةْ

كأنَّ شكلي مَصوغٌ مِنَ النُّضارِ سَبيـــكةْ

فالشّمسُ تَخْجَلُ مِنّي بِضَرّةٍ وشريـــــكةْ

لا سيّما إنْ تَبَـدّى مولايَ فوقَ الأريكةْ

كلُّ القـــيانِ عبيدٌ وأنتِ فيهم مَليـكَةْ

كما أنّ نموذج الأنثى الحرّة كان أكثر انسجامًا لينقش في الطّيقان غير المفتّحة، وهو ما اختاره ابن فركون –على سبيل المثال– فشبّه الطاقة المغلقة بالمرأة الحيّية، وهي صفة في المرأة الحرّة خاصّة[44]، وهذا الفصل بين الحرّة والجارية لم يخرج عن النّسق الثّقافيّ النّموذجيّ الّذي امتاز به المجتمع العربيّ قرونًا

طويلة[45]، ولم يحاول أيّ شاعر من شعراء الحمراء تهشيم هذا النّسق أو إزاحته قليلاً لتقوم الأنثى بدور مختلف بحضورها في دار حكم السّلطان، على ما ورد في المصادر التّراثيّة من مشاركة النّساء–ولا سيّما الجواري– في الحياة العامّة في الأندلس منذ وقت مبكّر من الوجود العربيّ الإسلاميّ في الأندلس، وبقيت المرأة نسقًا شعريًّا هامشيًّا على أهميّة وجودها في حياة الرّجل، فكلّ ما عندها من مظاهر الجمال والتّرف والبهاء ليست لقوّة ذاتيّة فيها أو ثروة عندها، إنّما لوجودها في دار السّلطان، وعليها أن تعلن فضله للقاصي والدّاني، ويظلّ لسان حالها يلهج بفضله[46]:

كلُّ هذا صُنْعُ الإمامِ ابنِ نَصْرٍ حَرَسَ اللهُ في الملوكِ جلالهْ

آلُهُ في القديمِ حـــازوا المعالي وهُـــــمُ آوَوُا النّبيَّ وآلَــهْ

وهنا يكمن خطر النّسق المضمر وراء هذا النّسق الأنثويّ الجماليّ؛ إذ يبدو واضحًا أنّ الأنثى في هذه النّقوش استغلّت في الإشهار والتّرويج كما تستغلّ المرأة اليوم في التّرويج للسّلع الاستهلاكيّة، فربط حضورها دائمًا بالسّلطان يجعلها شريكة في تمرير نسق التّطويع، لكنها شريكة تملك مقوّمات مختلفة عن تلك المقوّمات الّتي يمتلكها النّسق الاستعلائيّ الإبهاريّ، فهي هنا نسق إغرائيّ خطير بكلّ ما فيه من جمال وغنج ودلال يغري النّسق الفحوليّ فينجذب إليه ويسقط في شَرَكه، وعندها سيتغلغل النّسق في (اللاوعي) ويبدأ تدريجيًّا في تحريك الجمهور للانضواء تحت حكم السّلطان.

وقد استغلّ بعض الشّعراء مختلف أبنية الحمراء لإبراز صورة السّلطان ببعديها الدّينيّ والدّنيويّ، فجاء النّسق الأنثويّ دنيويًّا، فيما اختصّ النّسق الفحوليّ بالبعد الدّينيّ في انسجام آخر مع الأنساق الثّقافيّة العربيّة وبعدها الإسلاميّ الّذي أوجب الصّلاة في المساجد على الرّجال دون النّساء، ولا بأس إن انشغلت المرأة بزينتها وحسنها الّذي سيخدم في النّهاية النّسق الفحوليّ المسيطر.

وقد جاء هذان النّسقان ممتزجين في سياق واحد أحيانًا، ومن ذلك ما نقش على طاقة ماء في القبّة السّلطانيّة[47]:

فقتُ الحسانَ بحُلَّتي وبِتاجي فَهَوَتْ إليَّ الشُّهْبُ في الأبراجِ

يبدو إناءُ الماءِ فيَّ كَعابـــدٍ في قِبلةِ المحـــرابِ قامَ يُناجي

لكنّهم أحيانًا استغلوا الأجزاء المتقابلة لإبرازهما منفصلين، ومثال ذلك نقش لابن زمرك على إحدى الطاقين بباب البيت، جاء في مطلعه[48]:

أنا مجلاةُ عروسٍ ذاتِ حسنٍ وكَمالِ

وعلى الطّاقة المقابلة للشّاعر نفسه نقش آخر قال فيه[49]:

أنا محْرابُ صــلاةٍ سَمْتُهُ سمتُ السّعادةْ

وجاء هذا النّسق المضمر أيضًا لخدمة النّسق المركزيّ المضمر في كلّ نقوش الحمراء؛ تطويع الرّعيّة بكلّ وسيلة ممكنة لقبول حكم بني نصر.

الخاتمة

عندما عرّف الجاحظ الشّعر بقوله: "إنّ الشّعر صناعة وضرب من النّسيج وجنس من التّصوير"[50]، عوّل على دور الخيال المحوريّ في صناعة الصّورة الشّعريّة الذّهنيّة وتصديرها إلى العالم الواقعيّ، لكنّ نقوش الحمراء شكّلت حالة فريدة من نوعها؛ إذ انقاد خيال الشّعراء إلى جماليّات المكان، وأثّرت البنية المكانيّة في كيفيّة نمذجة بنية نصوصهم الشّعريّة، مع أنّ المتعارف عليه أنّ "بنية مكان النّصّ تصبح نموذجًا لبنية مكان العالم، وتصبح قواعد التّركيب الدّاخليّ لعناصر النّصّ الدّاخليّة لغة النّمذجة المكانيّة".[51]

لكنّ هذا الانقياد لجماليّات المكان لم يكن انقيادًا أعمى، فشعراء الحمراء وعوا الدّور المنوط بهم وهم ينظمون قصائدهم ومقطوعاتهم الشّعريّة، وكانوا أوفياء في الحفاظ على الوظيفة النّسقيّة للقصيدة المدحيّة فلم يخرجوا عنها أو يغيّروا فيها، ووظفوا كلّ طاقاتهم ومواهبهم لخدمة هذا النّسق الّذي يتمحور حول تكريس شخص السّلطان، ومحرّكهم الأوّل للوصول إلى هذه الغاية نفعيّ بحت يضمن لهم كسب المال وحيازة المنصب ونيل الشّهرة.

وعنيت هذه الدّراسة بالكشف عن الأنساق المضمرة المتوارية وراء الأنساق الجماليّة الظّاهرة، ووقفت على أبرزها، فمن نسق استعلائيّ شموليّ قائم على التفرّد المطلق، إلى نسق تطويعيّ متواطئ

ضدّ الرّعيّة/ الجمهور، وثالث أنثويّ يسيطر عليه نسق فحوليّ امتلك قوّته وشرعيّته من تجذّر الأنساق الثّقافيّة الذّكوريّة المهيمنة في الثّقافة العربيّة، وكان نسق التّطويع النّسق المركزيّ المتحكّم في كلّ الأنساق المضمرة الّتي كمنت في هذه النّقوش الشّعريّة.

وقد أسهمت هذه الأنساق بصورة مقصودة في خلق وعي مزيّف ومشوّه، أخذ يتغلغل تدريجيًّا في الذّاكرة الجمعيّة ويعزّز الأنساق الّتي تجذّرت وسادت بفعل القصيدة الشّعريّة المدحيّة؛ إنشاديّة كانت أم مكتوبة، إلاّ أنّ هذه النّقوش أدّت الوظيفة النّسقيّة على نحو أخطر؛ إذ اجتمع لها سحران؛ التّشكيل البلاغيّ والتّشكيل العمرانيّ، اللذان عملا معًا –من خلال بنى التّكرار البارزة في الأشعار والأحجار– على توجيه الذّائقة والعقل إلى استحسان إنجاز بني الأحمر المغرق في مادّيّته وحسّيّته والمغلّف بمعاني النّبل والسّموّ والكمال والجمال، لكنّه يخفي وراء تلك المظاهر رغبتهم الدّفينة في إخفاء ضعفهم السّياسيّ وصراعهم من أجل التّشبّث بهذه الأرض الّتي توشك أن تلفظهم.

الحواشي والتّعليقات

---

[1] غرابار، أولغ، نظرتان متضاربتان إلى الفنّ الإسلاميّ في شبه الجزيرة الإسبانيّة (نظرة عامّة)، ترجمة محمّد الأسد، في كتاب: "الحضارة العربيّة في الأندلس"، تحرير: سلمى الخضراء الجيّوسيّ، ط1، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، 1998، ج2، ص845

[2] المرجع السّابق.

[3] دودز، جيريلين، فنون الأندلس، ترجمة: جاسر أبو صفيّة، في كتاب: "الحضارة العربيّة في الأندلس"، ج2، ص880.

[4] انظر: بعليّ، حفناويّ، مدخل في نظريّة النّقد الثّقافيّ المقارن (المنطلقات، المرجعيّات، المنهجيّات)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدّار العربيّة للعلوم–ناشرون، لبنان، 1428هـ/ 2007م، ص272

[5] انظر: فوكو، ميشيل، المراقبة والمعاقبة، ترجمة: علي مقلّد، مركز الإنماء القوميّ، لبنان، 1990، ص248

[6] بيرغل، ج.ك.، النّشوة والانضباط في الفنّ الأندلسيّ: خطوات نحو مقترب جديد، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، في كتاب: "الحضارة العربيّة في الأندلس"، ج2، ص893

[7] يرى جوستاف لوبون أنّ ذوبان الشّخصيّة الواعية للأفراد وتوجيه المشاعر والأفكار في اتّجاه واحد يشكّل الخصيصة الأولى للجمهور الّذي هو في طور التّشكّل، فالكفاءات العقليّة للبشر، ومن ثمّ فرادتهم الذّاتيّة تمّحي وتذوب في الرّوح الجماعيّة، فلا يعود الفرد المنخرط في الجمهور واعيًا بأعماله، وحالته تشبه حالة المنوّم مغناطيسيًّا، فتدمّر بعض ملكاته، ويستثار ويستنفر بعضها الآخر إلى الحدّ الأقصى.

انظر: لوبون، جوستاف، سيكولوجيّة الجماهير، ترجمة وتقديم: هاشم صالح، ط1، دار السّاقي، لبنان، 1991، ص53–61

[8] الغذّاميّ، عبد الله، النّقد الثّقافيّ (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ط3، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب، لبنان، 2005، ص72

[9] أشار ابن عذاري المراكشيّ إلى أنّ ابن نصر شرع في بناء الحمراء عام 636هـ/ 1328م. انظر: المراكشيّ، ابن عذاري، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب (قسم الموحّدين)، تحقيق: محمّد الكتّانيّ وآخرون، ط1، دار الغرب الإسلاميّ، لبنان، دار الثّقافة، المغرب، 1985، ص349

[10] ابن الخطيب، لسان الدّين، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: عبد السلام بن شقور، تطوان، المغرب، 1988، ج4، ص318

[11] للمزيد عن صنيع هذا السّلطان انظر: عنان، محمّد عبد الله، الآثار الباقية في إسبانيا والبرتغال (دراسة تاريخيّة أثريّة)، ط2، مكتبة الخانجيّ، مصر، 1417هـ/ 1997م، ص190

[12] ابن الخطيب، نفاضة الجراب في علالة الاغتراب (الجزء الثّالث)، تقديم وتحقيق: السعديّة فاغية، ط1، الرّباط، المغرب، 1989، ص275–285

[13] انظر: ابن فركون، أبو الحسين بن أحمد بن سليمان، ديوان ابن فركون، تقديم وتعليق: محمّد بن شريفة، ط1، مطبوعات أكاديميّة المملكة المغربيّة (سلسلة التّراث)، المغرب، 1407هـ/ 1987م.

[14] للمزيد من التّفاصيل التّاريخيّة والأثريّة عن هذه النّقوش، انظر: جرّار، صلاح، ديوان الحمراء (الأشعار العربيّة المنقوشة في مباني قصر الحمراء وجنّة العريف بغرناطة)، ط1، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، لبنان، 1999، ص26-38

[15] للمزيد عن شعر النّقوش عند ابن زمرك، انظر: العزايزة، سعد محمّد، شعر النّقوش عند ابن زمرك الأندلسيّ (دراسة موضوعيّة فنّيّة)، مجلّة الجامعة الإسلاميّة، غزّة/ فلسطين، مج 13، ع2، 2005، ص1-33

[16] انظر: بويرتاس، أنتونيو فرناندیز، فنّ الخطّ العربيّ في الأندلس، ترجمة مريم عبد الباقي، في كتاب: "الحضارة العربيّة في الأندلس"، ج2، ص943

[17] المرجع السّابق، ص942

[18] انظر: ستريناني، د.، مدرسة فرانكفورت وصناعة الثّقافة، ترجمة: سهيل نجم، مجلّة المعرفة، سوريا، ع 495، ديسمبر 2004، ص87-89

[19] عن التّفاصيل العمرانيّة الدّقيقة للحمراء من الدّاخل والخارج يمكن الرّجوع إلى: الآثار الباقية في إسبانيا والبرتغال، ص192-208

[20] يرى نعوم تشومسكي أن ملكة اللغة بمثابة عضو من أعضاء الجسم إلاّ أنّه ذو بنية أكثر تعقيدًا، وأنّ خصيصته الأساسيّة هي تعبير عن المورّثات (الجينات). انظر: تشومسكي، نعوم، آفاق جديدة في دراسة اللغة والعقل، ترجمة: عدنان حسن، ط1، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، 2009، ص35

[21] كولان، ج.س.، الأندلس، ترجمة: إبراهيم خورشيد وآخرون، ط1، دار الكتاب اللبنانيّ، لبنان، دار الكتاب المصريّ، مصر،1980، ص174

[22] الآثار الباقية في إسبانيا والبرتغال، ص196

[23] عن الدّور الإعلاميّ والإشهاريّ المحرّض للأدب والفنّ التّشكيليّ، انظر: حمود، عبد الحليم، فنّ غسل الأدمغة (بحث في الدّعاية والرّأي العامّ)، ط1، دار الهادي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان، 1429هـ/ 2008م، ص107-111

[24] ابن زمرك، محمّد بن يوسف، ديوان ابن زمرك الأندلسيّ، تحقيق وتقديم: محمّد توفيق النّيفر، ط1، دار الغرب الإسلاميّ، لبنان، 1997، ص125

[25] ابن الخطيب، ديوان لسان الدّين ابن الخطيب، تحقيق وتقديم: محمّد مفتاح، ط1، دار الثّقافة، المغرب، 1409هـ/ 1989م، ج1، ص115

[26] ابن فركون، أبو الحسين بن أحمد بن سليمان، ديوان ابن فركون، ص11-12، تقديم وتعليق: محمّد بن شريفة، ط1، مطبوعات أكاديميّة المملكة المغربيّة (سلسلة التّراث)، الرّباط، 1407هـ/ 1987م، ص271

[27] انظر: تشومسكي، الهيمنة أم البقاء (السّعي الأميركيّ إلى السّيطرة على العالم)، ترجمة: سامي الكعكيّ، دار الكتاب العربيّ، لبنان، 2004، ص11-15

[28] أشار ابن زمرك في شعره المنقوش على الجانب الأيمن من بُرْطُل القصر (البيت المكشوف الجدران) إلى أنّ الغنيّ بالله سخّر أسرى النّصارى في بناء هذا القصر، وذلك في قوله: وطوّقْتَهمْ طوقَ الإسارِ فأصبحوا بِبابِكَ يبنونَ القصورَ تخدّما

انظر: ديوان ابن زمرك، ص152-153

[29] ابن الجيّاب، ديوان ابن الجيّاب، دراسة وتحقيق: مشهور عبد الرّحمن الحبازي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنيّة، 1983، ص180، وقد وردت في كتاب ديوان الحمراء مع بعض الاختلاف، انظر: ص174-179

[30] ديوان ابن الخطيب، ج1، ص363

[31] أشار محقّق الدّيوان إلى أنّ هذا الشّطر مضطرب في الأصل. المصدر السّابق.

[32] ديوان ابن زمرك، ص129

[33] ورد هذا المعنى في نقش شعريّ مكوّن من ثلاثة أبيات لقائل مجهول، وهذا النّقش محفور على الإطار الخشبيّ بين بوّابة المشور وسقفه. انظر: ديوان الحمراء، ص73-74

[34] ديوان ابن الخطيب، ج1، ص235

[35] للمزيد عن كيفيّة تحريك الجمهور ووسائل إقناعهم وآليّات إضفاء الهيبة على القادة، انظر: سيكولوجيّة الجماهير، الفصل الثّالث، ص127-144

[36] أبو نواس، الحسن بن هانئ الحكميّ، ديوان أبي نواس، تحقيق: إيفالد فاغنر، دار النشر فرانز شتاينر، ألمانيا، 1408هـ/1988م، ج3، ص263

[37] ديوان ابن الجيّاب، ص155، ديوان الحمراء، ص209و212، مع بعض الاختلاف بين نصّ الدّيوان والنّقش.

[38] ديوان ابن فركون، ص274-275

[39] المصدر السّابق، ص271-272

[40] ديوان ابن زمرك، ص127

[41] ديوان ابن الخطيب، ص619-620

[42] المصدر السّابق، ص115-116

[43] ديوان ابن زمرك، ص131

[44] ديوان ابن فركون، ص281

[45] للمزيد عن رسوخ هذا النّسق في الثّقافة العربيّة، انظر، الغذّاميّ، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط2، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب، لبنان، 2005، ص76-78

[46] ديوان ابن زمرك، ص127

[47] ديوان ابن الخطيب، ص198

[48] ديوان ابن زمرك، ص155

[49] المصدر السّابق، ص156

[50] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: فوزي عطويّ، ط1، مكتبة محمّد حسين النّوريّ، سوريا، 1968، ج3، ص132

[51] لوتمان، يوري، مشكلة المكان الفنّيّ، ترجمة سيزا قاسم، في كتاب "جماليّات المكان"، ط2، عيون المقالات، المغرب، 1988، ص69

المصادر والمراجع

- بعليّ، حفناويّ، مدخل في نظريّة النّقد الثّقافيّ المقارن (المنطلقات، المرجعيّات، المنهجيّات)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدّار العربيّة للعلوم-ناشرون، لبنان، 1428هـ/ 2007م
- تشومسكي، نعوم، آفاق جديدة في دراسة اللغة والعقل، ترجمة: عدنان حسن، ط1، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، 2009
- تشومسكي، الهيمنة أم البقاء (السّعي الأميركيّ إلى السّيطرة على العالم)، ترجمة: سامي الكعكيّ، دار الكتاب العربيّ، لبنان، 2004
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: فوزي عطويّ، ط1، مكتبة محمّد حسين النّوريّ، سوريا، 1968
- جرّار، صلاح، ديوان الحمراء (الأشعار العربيّة المنقوشة في مباني قصر الحمراء وجنّة العريف بغرناطة)، ط1، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، لبنان، 1999
- ابن الجيّاب، ديوان ابن الجيّاب، دراسة وتحقيق: مشهور عبد الرّحمن الحبازي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنيّة، 1983
- الجيّوسيّ، سلمى الخضراء (محرّر)، الحضارة العربيّة في الأندلس، ط1، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، 1998
- حمود، عبد الحليم، فنّ غسل الأدمغة (بحث في الدّعاية والرّأي العامّ)، ط1، دار الهادي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان، 1429هـ/ 2008م
- ابن الخطيب، لسان الدّين، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: عبد السلام بن شقور، تطوان، المغرب، 1988
- ابن الخطيب، ديوان لسان الدّين ابن الخطيب، تحقيق وتقديم: محمّد مفتاح، ط1، دار الثّقافة، المغرب، 1409هـ/ 1989م
- ابن الخطيب، نفاضة الجراب في علالة الاغتراب (الجزء الثّالث)، تقديم وتحقيق: السعديّة فاغية، ط1، الرّباط، المغرب، 1989
- ابن زمرك، محمّد بن يوسف، ديوان ابن زمرك الأندلسيّ، تحقيق وتقديم: محمّد توفيق النّيفر، ط1، دار الغرب الإسلاميّ، لبنان، 1997
- ستريناني، د.، مدرسة فرانكفورت وصناعة الثّقافة، ترجمة: سهيل نجم، مجلّة المعرفة، سوريا، ع 495، كانون الأوّل/ ديسمبر 2004
- ابن عذاري، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب (قسم الموحّدين)، تحقيق: محمّد الكتّانيّ وآخرون، ط1، دار الغرب الإسلاميّ، لبنان، دار الثّقافة، المغرب، 1985
- العزايزة، سعد محمّد، شعر النّقوش عند ابن زمرك الأندلسيّ (دراسة موضوعيّة فنّيّة)، مجلّة الجامعة الإسلاميّة، غزّة/ فلسطين، مج 13، ع2، 2005
- عنان، محمّد عبد الله، الآثار الباقية في إسبانيا والبرتغال (دراسة تاريخيّة أثريّة)، ط2، مكتبة الخانجيّ، مصر، 1417هـ/ 1997م
- الغذّاميّ، عبد الله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط2، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب، لبنان، 2005
- الغذّاميّ، النّقد الثّقافيّ (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ط3، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب، لبنان، 2005
- ابن فركون، أبو الحسين بن أحمد بن سليمان، ديوان ابن فركون، تقديم وتعليق: محمّد بن شريفة، ط1، مطبوعات أكاديميّة المملكة المغربيّة (سلسلة التّراث)، المغرب، 1407هـ/ 1987م
- فوكو، ميشيل، المراقبة والمعاقبة، ترجمة: علي مقلّد، مركز الإنماء القوميّ، لبنان، 1990
- كولان، ج.س.، الأندلس، ترجمة: إبراهيم خورشيد وآخرون، ط1، دار الكتاب اللبنانيّ، لبنان، دار الكتاب المصريّ، مصر،1980
- لوبون، جوستاف، سيكولوجيّة الجماهير، ترجمة وتقديم: هاشم صالح، ط1، دار السّاقي، لبنان، 1991
- لوتمان، يوري، مشكلة المكان الفنّيّ، ترجمة سيزا قاسم، في كتاب "جماليّات المكان"، ط2، عيون المقالات، المغرب، 1988

– أبو نواس، الحسن بن هانئ الحكميّ، ديوان أبي نواس، تحقيق: إيفالد فاغنر، دار النشر فرانز شتاينر، ألمانيا، 1408هـ/1988م